

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Национальный
журнал
науки и общества

Дайджест

2 (81)
2017

МОСКВА
2017

УДК 008
ББК 71.0

К 90

Серия «*Теория и история культуры*»
Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

Редактор-составитель выпуска – доктор филологических наук

И.Л. Галинская

Ответственный за выпуск –

Т.Н. Гончарова

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-
инф.м. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл.
ред., и др. – М., 2017. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет:
Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2017. – № 2(81) / Ред.-сост. вып.
И.Л. Галинская. – 206 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по
культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

ISSN 2073-5588

УДК 008

ББК 71.0

© ИНИОН РАН, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова. Музыка в системе символико-аллегорического мышления Средневековья	6
--	---

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>И.Л. Галинская.</i> Судьба романа Дж.Д. Сэлинджера «Ловец во ржи»	27
<i>Ирина Каспэ.</i> «Мы живем в эпоху осмысления жизни»: Конструирование поколения «шестидесятников» в журнале «Юность»	50
<i>Фредерик Рувиллуа.</i> История бестселлеров	53

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова. Основы древней китайской эстетики	57
С.А. Гудимова. Опера в Польше XIX века	74
Доротея Эймерт. Баухауз	84
Доротея Эймерт. Футуризм: Стремление к динамизму в изображении	86
В.В. Бычков. Искусство как эстетический феномен. Античность .	89
С.А. Гудимова. Музыкальная эстетика романтиков.....	94

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Иван Карпенко.</i> Некоторые общие элементы идеалов куртуазной и платонической любви	112
<i>Мораг Мартин.</i> Красота: Рисуя искусственное. Косметика и портретная живопись во Франции и Англии конца XVIII века	116
<i>В.В. Бычков.</i> Премудростью цветущее искусство	119
<i>Г.П. Кубасова, Е.А. Юнегева.</i> Культура барокко: Феномен певцов-кастратов	122

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Ирина Бусева-Давыдова.</i> Парадоксы народной иконы	125
<i>А.Г. Волкова.</i> Антиномия как поэтико-богословский принцип византийской гимнографии	130

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>А.А. Маслов.</i> Жизнь внутри магической схемы	139
<i>В.В. Бычков.</i> Парадигмы символического мышления	144

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Ю. Щербинина.</i> Литература как аптека. Заметки о библиотерапии	154
<i>Н.З. Кидакоева, А.А. Кубова.</i> Социально-исторические аспекты фэшн-индустрии в западных странах	158
<i>Н.Н. Изотова.</i> Сезонные подарки в японской культуре: Традиции и современность	162

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

<i>А. Липатов.</i> Польша в русском восприятии	165
<i>Евгений Скарливецкий.</i> Искусство кавказских оружейников	170

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Адам Гечи.</i> Новое время: Три решающих момента в пересечении искусства и моды	174
<i>Анна Собеская.</i> Русская хандра, или О «дурно пахнущих дегтем, солдатней и водкой» цыганских романсах в межвоенной Варшаве.....	177

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Фэнтези</i> – феномен современной культуры. Обзор.....	179
<i>Татьяна Дацкова.</i> «Стриптиз нам не нужен, но и чересчур закрываться тоже не следует!»: Трансформация института моды сквозь призму советского кинематографа 1950–1960-х годов. ...	193
<i>C. Кара-Мурза.</i> О комиксах	196
<i>И. Сычев.</i> Эволюция образа героя в комикс-культуре XX века	198
<i>М.Д. Рахманинова.</i> Дискурс гламура как знаковая система социальной реальности.....	200
Ирина Львовна Галинская (1928–2017)	204

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ СИМВОЛИКО- АЛЛЕГОРИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Первым христианским мыслителям Бог представлялся искусственным художником, созидающим мир как некое произведение искусства по заранее намеченному плану. На этом постулате зиждилась вся эстетическая система раннего Средневековья. Безусловно, идея уподобления Бога художнику возникла задолго до христианства. Этой идеей пронизана вся духовная атмосфера поздней Античности. Известный христианский учитель красноречия Лактанций считал, что и Цицерон придерживался этого мнения, хотя Цицерон говорил о природе художнице, создавшей мир как произведение искусства, о природе, идентичной с «разумом мира» и «пророчеством» (2, с. 505).

Акт творения в трудах Отцов Церкви предстает не только как преобразование бесформенной материи в устроенный космос, но и как таинство создания самого бытия из небытия. Красота и устроенность мира становятся главным доказательством истинности Творца.

Раннехристианские мыслители разделяют идеи античных мудрецов о высоком достоинстве человека, его главенствующем месте в материальном мире. Макарий Египетский (IV в.) считал человека венцом творения, так как Бог именно его создал по своему образу и подобию, наделил его свободой воли. В конце IV в. Эмесский епископ Немесий пишет специальный трактат «О природе человека», в котором использует как античное наследие (труды Аристотеля, Галена, стоиков), так и идеи Отцов Церкви.

Человек, по мнению Немесия, был создан как завершающее звено творения для связи в единое целое мира духовного и материального.

«Человек, – пишет Немесий, – благороднейшее из сотворенных существ. Он соединяет в себе смертное с бессмертным, разумное с неразумным, представляя своей природой образ всего творения, и справедливо называется поэтому “малым миром”. Ради человека и для его нужд создано все в мире. Бог творил его по своему образу и подобию и ради спасения его сам вочеловечился. Кто может словами выразить преимущества этого существа? [...] Человек преуспевает во всякой науке, искусстве и знании, с отсутствующими по желанию беседует посредством письмен, нисколько не затрудняемый телом, предугадывает будущее; над всеми начальствует, всем владеет, всем пользуется; исследует природу существующего, усердно пытается постичь существо Божие, делается домом и храмом Божества – и всего этого достигает посредством добродетели и благочестия» (цит. по: 2, с. 506).

Раннехристианская эстетика ставила духовные и нравственные ценности выше собственно эстетических. Идея будущего бесконечно-го наслаждения должна была помочь человеку отречься от чувственных удовольствий, уводящих от созерцательной, добродетельной жизни.

В период становления христианство отрицает античный культовый эстетизм, а затем, наполнив все его компоненты новыми значениями, осознает их уже как «свои» и обосновывает их необходимость. Отказавшись от языческих художественных ценностей, новая культура создает «эстетику духа», а позднее, на новом этапе, вновь возрождает эстетику художественной деятельности, придав ей иное, духовное содержание.

Мир во всем многообразии воспринимался как конкретно-чувственное выражение замысла Творца. Для описания мироздания, этого произведения искуснейшего Художника, Отцы Церкви использовали всеобъемлющую и всепронизывающую систему образов и символов.

Любое религиозное и мистическое сознание создает для себя систему сакральных знаков и символов, без которых оно не могло бы выражать «неизрекаемое» содержание. Однако если в восточных культурах сакральный знак адресован в первую очередь к глубинам подсознания, символика различных тайных обществ и орденов – это намек на скрываемое от непосвященных, особый таинственный язык, то для христианской символики сакральный знак – это в первую очередь знамение, требующее веры. Предполагалось, что церковь как держательница истинной веры знает разгадку – разгадку тайны миро-

здания, неведомую язычникам, и разгадку тайны Писания. Вверенные ей ключи от Царства Небесного – это одновременно ключ к космическому шифру, к двум видам текста – к универсуму, читаемому как книга, и к Книге, понимаемой, как целый универсум – *universum symbolicum* (3).

Символизм в средневековом понимании – не простая условность, он исполнен глубочайшего смысла. Ведь символичны не отдельные акты или предметы – весь посюсторонний мир не что иное, как символ мира потустороннего, поэтому любая вещь обладает двойным или множественным смыслом, наряду с практическим применением она имеет применение символическое (3).

Мир – это книга, написанная рукою Бога, в которой каждое существо представляет собой слово, полное смысла. Символ не субъективен, он объективен, общезначим. Путь к познанию мира лежит через постижение символов, их сокровенного смысла. Первопричина, Творец – исходный пункт образной иерархии, первообраз для последующих отображений.

Библия рассматривалась как система аллегорически-символических образов. Символ, по мнению Климента Александрийского, должен так «искусно скрыть истину», чтобы «скрывая, выскакивать и, утаивая, выявить ее», но выявить в украшенном виде, ибо символом украшается божественная истина (цит. по: 2, с. 516). Иносказательная форма образа должна поддерживать исследовательский дух и трезвость ума у ищущего истину.

Одной из конкретных форм символического образа Климент Александрийский считал притчу, широко распространенную в библейских текстах. По его мнению, притча – это такой способ выражения мыслей, при котором не называется само явление, но изложением какой-нибудь простой вещи делается «намек» на более глубокий, истинный смысл. Писание, подчеркивает Климент, использует метафорический способ выражения.

Ориген, развивая идеи Климента Александрийского, выделяет в библейских текстах три смысловых уровня. Первый, поверхностный, буквальный, доступен «телесному» восприятию, второй – восприятию души и третий, самый глубокий, самый главный, – духу. В Библию, говорит Ориген, специально внесены «камни преткновения», споткнувшись о которые читатель должен задуматься над их значением (2, с. 517).

В Средневековье все мироздание предстает как система знаков и символов. Например, для сирийского грекофила Феофила Солнце – это образ Бога, Луна – человека. Самые яркие звезды – образы пророков, а менее яркие – праведных людей. Четвероногие животные – образы людей, не знающих Бога, а хищные звери и птицы – «подобия» людей алчных и преступных. Три дня до творения светил – образы Троицы, а четвертый день – образ человека, нуждающегося в свете. У Тертуллиана Вселенная с ее природным круговоротом умирания и возрождения жизни в растительном и животном мире выступает образом будущего воскресения человека.

Феофилу Антиохийскому мир представляется подобным морю, в котором христианские церкви – животворные острова, а ереси – скалистые безжизненные утесы.

Для Ипполита Римского мир – бушующее море, а церковь – спасительный корабль, который не тонет в пучине, так как у него опытный кормчий – Христос. Нос у корабля – Восток, а корма – Запад. Два руля у него – два завета – Ветхий и Новый. Паруса на этом корабле – Дух небес, а железные якоря – заповеди самого Христа, крепкие, как железо. Корабельщиками служат ангелы, стоящие по левому и правому борту и помогающие Кормчему править в свирепых волнах житейского моря (3).

Сравнение церкви с кораблем возникло не случайно. Со времен раннего христианства внутреннее пространство храмов базиликального типа, разделявшееся колоннами на несколько продольных, обращенных к алтарю частей (3 или 5), носило название нефов (кораблей). Образ корабля, который лег в основу структуры раннехристианского храма, напоминает о подробно описанном в Библии корабле Ветхого Завета – Ноевом ковчеге. В христианской литературе образ Ноева ковчега уподобляется кораблю христианского храма как здания, а символически – кораблю Церкви как мистического здания, несущего спасение верующим и являющегося для них прибежищем среди волн бушующего житейского моря.

Корабль церковного здания, уподобляемого Ноеву ковчегу, и сам Ноев ковчег – это символы Церкви, совершающей свой путь к Небесному Иерусалиму, и символы души, которой уготовано спасение, если она будет следовать учению Христову. Уподобляемый кораблю интерьер церкви «говорит о том, что Церковь спасает нас среди сблаznов мира, как некогда Ной посредством ковчега спасся от потопа, и только при помощи этого корабля мы можем достигнуть пристани –

Царствия Небесного» (цит. по: 6). Ноев ковчег своим названием ассоциируется с нефом – кораблем – основной пространственной единицей раннехристианской церкви. О Ноевом ковчеге как об одном из прообразов раннехристианских храмов напоминают и пропорции вытянутых узких нефов церкви. Увековеченные Библией размеры Ноева ковчега (137 x 23 x 14 м) и его пропорциональный строй (отношение общей ширины храма к длине) никогда не воссоздавались при строительстве храмов буквально (длина ковчега в шесть раз превышает его ширину!). Форма раннехристианского прямоугольного сильно вытянутого в длину здания имеет прообразом именно этот, данный Ною самим Богом, прототип. Но взятые как самостоятельный элемент отдельные нефы храма (в раннехристианских храмах обычно это боковые нефы, а в наиболее знаменитых, рассчитанных на большие массы людей паломнических храмах Европы, – даже главные нефы) примерно соответствуют соотношению ширины и длины Ноева ковчега. Подобие форм и совпадения размеров не случайность. Символике того и другого придавалось огромное значение. В Средние века общность наименования обозначала общность обозначаемых одинаковыми словами явлений. Такое же значение придавалось общности форм и пропорций. Совпадение того и другого означало уподобление прообраза прообразуемому.

Наименование корабля, построенного Ноем во спасение рода человеческого, ковчегом совпадает с именем святыни евреев – ковчега Завета. В нем хранилось святое святых – данные Моисею Богом скрижали: «данный в изречениях ангельских закон божий, в котором повелевалось чтить... единого Бога, положен был в ковчег, который назван Ковчегом Завета» (цит. по: 6). Заветы Бога покоятся в ковчеге – в корабле. Так здание, форма которого символически соотносится с кораблем, ковчегом, приобретает еще один высокий смысл. Таково богословское образное осмысление Слова, воплотившееся в архитектурно-пространственных формах самого распространенного в католическом мире типа храма – базилике с ее продольными и поперечными нефами-кораблями: этот корабль, «...который повелено было сделать Ною, во всех отношениях служит образом Христа и Церкви... Ною, человеку праведному, и, как выражается о нем... Писание (Быт VI, 9) совершенному в своем роде... Бог повелел сделать ковчег, в котором бы он со всеми своими мог спастись, без всякого сомнения, служит образом странствующего в этом веке Града Божия, т.е. Церкви, получившей спасение посредством дерева, на котором был распят

ходатай Бога и человеков, человек Христос Иисус (I Тим II, 5). Ибо и размеры самой длины, высоты и ширины ковчега являются образом человеческого тела... Длина человеческого тела от темени до подошвы в шесть раз больше ширины его от одного бока до другого, и в десять раз больше чем высота, мера которой считается сбоку от спины – до живота. Соответственно этому и ковчег сделан был» (цит. по: 6).

В «Постановлениях святых апостолов через Клиmentа епископа римского преданных» (III – начало IV в.) среди прочих указаний епископу встречаются конкретные требования к храму. «Когда же соберешь церковь Божию, то как бы кормчий великого корабля, со всем знанием приказывай, составляй собрания, повелевая диаконам как бы матросам, чтобы назначили места братиям, как бы пловцам... Прежде всего, здание да будет продолговато, обращено на восток, с притворами по обеим сторонам к востоку, подобное кораблю. В середине да будет поставлен престол епископа, а по обеим сторонам его пусть сидит пресвитерство и стоят проворные и легко одетые диаконы, ибо они уподобляются матросам и надсмотрщикам над гребцами по бокам корабля... В середине же чтец, став на некотором возвышении... затем пресвiterы по одиночке, а не все вдруг, пусть увещевают народ, а после всех их – епископ, который подобен кормчему. А при вратники пусть стоят при входах мужчин, охраняя их, диакониссы же при входах женщин, – наподобие тех, кои принимают пловцов на корабль; ибо и в скинии свидения и в храме Божием сохранялся тот же чин и порядок... Если же кто окажется сидящим не на своем месте, то да будет укорен диаконом и сведен на подобающее ему место, ибо церковь подобна не только кораблю, но и овчарне. Как пастухи каждое безсловесное, разумею козлищ и овец, размещают по роду и возрасту» (цит. по: 4).

Первое развернутое символическое толкование церкви принадлежит Максиму Исповеднику. Согласно его «Мистагории», храм, во-первых, есть образ мира в целом; алтарь обозначает горний мир, а помещение для молящихся – дольний. Во-вторых, храм может служить символом только чувственного мира, тогда алтарь – небо, а сам храм – земля. В-третьих, храм уподобляется человеку: алтарь есть душа, жертвенник – ум, а храм – тело. В-четвертых, храм – образ души в ее разумной и животной силе.

Второе толкование храма составлено применительно к понятию о литургии как о воспоминании страданий, смерти, погребения и Воскресения Иисуса Христа. По этому толкованию церковь изображает

собой Распятие и Гроб, и Воскресение, конха – образ пещеры, где по-гребен Христос, святая трапеза – место, где положен во Гробе Христос, киворий – место, где был распят Христос, решетки – символ решеток вокруг пещеры Гроба в храме Воскресения, амвон – камень, отваленный от дверей Гроба, одежда священника есть багряная хламида, бывшая на Христе во время страданий, полосы на рукавах стихаря означают узы Христа, а на боках – Кровь, истекшую из ребра, епитрахиль – веревка на шее Христа, илитон – плащаница, которой было обернуто Тело Христа во Гробе.

Средневековая символика нашла широкое поле для применения в богатой христианской литургии, а еще раньше в религиозной архитектуре. И круглая, и крестообразная форма считались образами совершенства. Круглая форма несла в себе завершенность круга. Но крестообразный план здания – это не только изображение распятия Христа. Форма *ad quadratum*, базирующаяся на квадрате, обозначала четыре основных направления, символизировавших Вселенную.

«Христианизируя» эстетические идеи Платона, Филона, Плотина, средневековые авторы акцентируют внимание на идее абсолютной, божественной красоты, которая есть и источник, и образец, и творческая причина всего сущего, всего прекрасного, гармоничного. Душа человека, говорили Отцы Церкви, обладает врожденным движением к невидимой красоте, и важнейшая цель человека – познание этой божественной красоты.

В Средние века пифагорейское учение об универсальном значении числа и его роли в музыке разделяется многими теоретиками и Отцами Церкви, но античная эстетика облачается как бы в иные, христианские одежды. В каждом явлении, в каждой вещи верующие видели знак божественного предназначения, знак божественного пророчества.

Известный нидерландский исследователь Средневековья Йохан Хейзинга писал: «Дух этой эпохи переполнен был Христом до такой степени, что стоило возникнуть малейшему внешнему сходству какого-либо действия или мысли с жизнью Иисуса или Страстями Господними, как мотив этот появлялся незамедлительно. Бедной монахине, несущей на кухню охапку дров, мнится, что она несет крест, – одного этого представления оказывается достаточно, чтобы простейшее действие растворилось в свете высочайшего деяния любви» (10, с. 208).

Средние века – эпоха аллегорий, символов. Каждое изображение, каждый образ, каждый предмет находили свое место во всеохватывающей системе символического мышления. «Если мы все видим в Боге и все с ним соотносим, – говорили апологеты, – то тогда и в обычных предметах мы читаем высшее выражение смысла» (цит. по: 10, с. 222). Любая ассоциация на основе какого бы то ни было сходства почти мгновенно превращалась в представление о сущностной, мистической связи. Й. Хейзинга приводит такой пример: «Алые и белые розы растут в окружении шипов. Средневековый ум сразу же усматривает здесь символический смысл: девы и мученики сияют красою в окружении своих преследователей. Как происходит это уподобление? Из-за наличия одинаковых признаков: красота, нежность, чистота, кровавая алость роз те же, что у дев и мучеников... все прекрасное или нежное, или белое должно быть взаимосвязано, оно имеет одну и ту же основу для своего бытия, одно и то же значение... для Бога» (10, с. 223–224).

Скала – одна из мифopoэтических метафор Девы Марии, символизирующая ее центральное положение в мире (гора, скала – место, где проходит ось мира), а также ее несокрушимую мощь в заступничестве за людей.

Полный цикл молитв братства розария включал 150 молитв «Аве Мария», чередующихся с 15 молитвами «Отче наш». Один из адептов этого ордена Ален де Рош считал, что каждое слово «Аве» обозначает одно из совершенств Девы Марии и одновременно – драгоценный камень на скале ангельской, каковою она сама является; каждое слово изгоняет грех, или животное, его изображающее. Эти слова, помимо всего, суть ветви дерева, усыпанного плодами, приюта блаженных, а также ступени лестницы. Так, «Аве» знаменует невинность Девы Марии, обозначает адомант и изгоняет гордыню, имеющую своим животным льва. Слово «Мария» обозначает мудрость Девы Марии, соответствует карбункулу и изгоняет завистливость – черного, как смоль пса.

Средневековое сознание подвергает символическому толкованию все сущее. Символическое мышление образует пространство для неисчислимого многообразия отношений между вещами, поскольку каждый предмет со своими разнообразными свойствами может быть символом множества других вещей – вещей и явлений более высокого ранга. Нет ничего столь низкого, что не знаменовало бы собой нечто возвышенное и не служило бы его прославлению. «Так, греческий

орех обозначает Христа: сладкая сердцевина – божественную природу, наружная плотная кожура – человеческую, промежуточная же древесная скорлупа – крест» (10, с. 226).

«Все вещи, – отмечает Хейзинга, – предлагаю опору и поддержку мышлению в его восхождении к вечности; все они, от ступеньки к ступеньке, возвеличивают друг друга. Символическое мышление осуществляет постоянное переливание этого ощущения божественного величия и ощущения вечности – во все чувственно воспринимаемое или мыслимое; оно поддерживает постоянное горение мистического ощущения жизни. Оно наполняет представление о каждой вещи высокой эстетической и этической ценностью. [...] Мышление здесь поистине полифонично. В этой символике все продумано, каждый образ звучит гармоническим аккордом символов. Символический подход дает то упоение мысли, ту дорационалистическую расплывчатость границ идентификации вещей, то сдерживание рассудочного мышления, которые возводят понимание жизни до его высочайшего уровня.

Гармоничная связь неизменно соединяет все области мысли. Происходящее в Ветхом Завете знаменует, предвосхищает то, что свершается в Новом; отражениями их наполнена и мирская история. В любом размышлении, словно в калейдоскопе, из беспорядочной массы частиц складывается прекрасная и симметричная фигура. Всякий символ получает как бы сверхценность, более высокую степень реальности, так что все в конечном счете выстраивается вокруг центрального чуда пресуществления, и подобие там – более не символ, а тождество: гости есть Христос... производный символ участвует в осуществлении высшего таинства, все значащее становится мистическим инобытием» (10, с. 226).

Природа виделась огромным хранилищем символов. Минералы, растения, животные – все символично. Среди минералов это были драгоценные камни, среди растительности – те растения и цветы, которые упоминаются в Библии, среди животных – экзотические, легендарные существа, звери-чудовища. Лапидарии, флорарии, бестиарии в идеальной библиотеке Средних веков стояли на почетном месте.

У камней и цветов символический смысл совмещался с их благотворными или пагубными свойствами. Цветовая гомеопатия желтых и зеленых камней лечила желтуху и болезни печени, а красных – кровотечения и геморрагию. Красный сардоникс означал Христа, проливающего свою кровь на кресте за людей. Прозрачный берилл, пропускающий свет, – образ христианина, озаренного светом Христа.

Гроздь винограда в символическом изображении мистической давильни – Христос, проливший кровь за людей. Образом Девы могли служить олива, лилия, ландыш, фиалка, роза. Святой Бернар подчеркивал, что символом Девы является как белая роза, означающая девственность, так и алая роза, говорящая о Ее милосердии. Васильком, у которого четырехугольный стебелек, лечили перемежающуюся четырехдневную лихорадку, а вот яблоко было символом зла. Мандрагора, как считалось, возбуждает чувственность, а также одержимость. Когда ее вырывают, она кричит, и тот, кто слышит крик, умирает или сходит с ума. В последних двух случаях средневековые люди определяли смысл этимологией: «яблоко» по-латыни *malum*, что значит также и «зло», а «мандрагора» – это дракон человечества (английское «*mandrake*») (7).

Животный мир чаще всего виделся как сфера зла. Страус, откладывающий яйца в песок и забывающий их высиживать, – образ грешника, не помнящего долга перед Богом. Козел символизировал сладостолию, скорпион, кусающий хвостом, воплощал лживость. Символика, связанная с собакой, раздваивалась, включая в себя античную традицию, в которой она была символом нечистого, и тенденцию феодального общества к реабилитации собаки как животного благородного, необходимого спутника сеньора на охоте, как символа верности, самой возвышенной из феодальных добродетелей. Настоящими обличьями дьявола выступали фантастические звери, имевшие сатанинское происхождение: все эти аспиды, василиски, драконы, грифоны. Двойственный смысл имели лев и единорог. Будучи символами силы и чистоты они могли также воплощать свирепость и лицемерие. Впрочем, единорог в конце Средних веков был идеализирован, вошел в моду и былувековечен в серии ковров «Дама с единорогом».

Особое место среди важнейших форм средневековой символики занимала символика чисел: структурируя мысль, она стала одним из главенствующих принципов в архитектуре. Красоту выводили из пропорциональности, из гармонии, отсюда и превосходство музыки, основанной на науке чисел. Знать музыку, говорил Фома Йоркский, – значит прежде всего знать порядок всех вещей. Архитектор, согласно Гильому Пассаванскому, епископу Манса с 1145 по 1187 г., – «этот композитор» (7).

Как и слово, число смыкается с реальностью. Создавать числа, говорил Тьери Шартрский, значит создавать вещи. И искусство, поскольку оно является подражанием природе и творению, должно ру-

ководствоваться счетом. Вдохновитель построения церкви аббата Гугона в Клюни, начатого в 1088 г. (Клюни III), монах Гунзо (миниатюра изображает его видящим во сне святых Павла и Этьена, которые намечают ему веревками план будущей церкви), был признанным музыкантом (*psalmista praesciurus*). Символическим числом, которое как бы вбирало в себя всю числовую символику, использованную при построении здания, считалось в Клюни число 153 – количество рыб в Чудесном лове рыбы (7).

Гуго Сен-Викторский, разъясняя смысл числовой символики, подчеркивал значение разницы в числах. Если начинать с семи дней Бытия или с шести дней, в которые Создатель сотворил Мир, то $7 > 6$ означает отдых после трудов, а $8 > 7$ – это Вечность после земной жизни (8 обнаруживается в восьмиугольниках храмов в Аахене, Сен-Витале в Равенне, храма Гроба Господня в небесном Иерусалиме). Если десятка обозначает совершенство, – то $9 < 10$ – это недостаток совершенства, а $11 > 10$ – его избыток (7).

Существовала даже символика пальцев. Мизинец, который подготавливает уши к тому, чтобы слушать, символизирует веру и добрую волю; безымянный палец – раскаяние, средний палец – милосердие, указательный – ясный разум, большой палец – божественность. Чтобы понять все это, нужно помнить, что в Средние века люди считали на пальцах и этот счет лежал в основе всех символических толкований, так же как в основе всех измерений лежали «естественные» меры: длина стопы или предплечья, размер пяди или поверхности земли, которую можно было обработать за один день, и т.д. Самые скромные жесты связывались с самыми смелыми спекуляциями. В мышлении людей Средневековья трудно разграничить абстрактное и конкретное. Средневековый разум обнаруживал тягу к абстрактному или, точнее, к мировидению, основывавшемуся на абстрактных взаимозависимостях. Так, расцветка считалась особенно красивой, если строилась на сочетании белого и красного, превосходных цветов, символизировавших чистоту и милосердие.

Любовь к свету была глубоко свойственна средневековому мицоощущению. Однако трудно сказать, что больше прельщало людей Средневековья: очарование видимости, воспринимаемое чувствами, или скрывающиеся за внешностью абстрактные понятия – светлая энергия и сила.

Хорошо известно пристрастие Средневековья к сверкающим, ярким цветам. Блеск золота и серебра, многоцветие статуй и живописи

на стенах церквей и богатых жилищ, магия витражей. За цветовой фантасмагорией стоял страх перед мраком, жажда света, который есть спасение.

Средневековые алхимики толкуют акт трансмутации как «пресуществление» вещества. Неблагородный, несовершенный металл – больное, греховное золото. Алхимик – искупитель и спаситель сразу. Он врачует больное, греховное золото, даря ему новую душу силою философского камня. Алхимическая трансмутация трактуется как аналог причащения и крещения. Цель алхимического целения – золото, или «красная кровь» – символ здоровья. Алхимик как бы вторично творит космос из хаоса и одновременно совершают «второе искупление» космоса через высвобождение силы «божественного духа» в недрах материи (9, с. 310–313).

Символизм облагораживает и чисто земные дела. В средневековой «табели о рангах» хлебодары и кравчие занимают более высокие места, чем повара и стольники, поскольку они соприкасаются со священными предметами – хлебом и вином (10).

К средневековой музыкальной эстетике многие исследователи относятся иронически. Забывая о символическом мышлении той эпохи, они видят в постоянных музыкально-эстетических аллегориях лишь догматизм, убивающий искусство и творчество вообще. Естественно, что в Средневековье музыка считалась «посланницей небес» и связывалась в сознании в первую очередь с небесным, горним, божественным. Так, если число 3 для человека Средневековья – это знак единства Бога, то три части музыкального произведения – начало, середина и конец – символизировали это единство. Три вида музыкальных инструментов ассоциировались с тремя христианскими добродетелями – верой, надеждой и любовью; четыре нотные линейки – с четырьмя евангелистами, четыре лада – с четырьмя периодами жизни Христа (вочеловечивание, смерть, воскрешение, вознесение); 10-струнный псалтериум – с 10 заповедями. Семь струн лиры символизировали гармонию сфер.

Общепринятый тезис о дикой вульгаризации античной музыкальной эстетики в эпоху Средневековья представляется не совсем верным. Античная эстетика христианизируется, облекается в иные образно-символические покровы. Правда, цели, задачи античной и средневековой науки о музыке были разные: в античную эпоху – воспитание истинного гражданина, в эпоху Средневековья – воспитание истинного христианина.

Музыкальная эстетика во многом опиралась на труды Боэция. «Последний римлянин» оставил Средневековью философию пропорций в ее изначальном пифагорейском обличье, развивая теорию пропорциональных отношений в сфере музыки. Благодаря влиянию Боэция, Пифагор станет для Средневековья первым изобретателем музыки. Говоря о музыке, Боэций имеет в виду математическое обоснование музыкальных законов. Музыкант – это теоретик, знаток математических законов, управляющих миром звуков, в то время как простой исполнитель – это всего лишь раб, лишенный подлинного знания дела. Что же касается композитора, то он действует инстинктивно и не в состоянии постигнуть той невыразимой красоты, которую может явить только теория. Лишь того, кто воспринимает ритмы и мелодии в свете разума, можно назвать музыкантом. Боэций едва ли не славит Пифагора за то, что тот решил исследовать музыку, отвлекаясь от слухового ее восприятия (*De musica I, 10*).

Теоретические положения Боэция касательно музыки хорошо известны. Однажды Пифагор заметил, что когда кузнец ударяет по наковальне различными молотами, они производят разные звуки, и понял, что отношения между звуками таким образом возникшей гаммы напрямую связаны с весом каждого молота. Таким образом, число правит звуковой вселенной в физическом отношении и управляет ею в отношении ее художественной организации.

Созвучие, пишет Боэций, представляет собой согласие различных голосов, сведенных воедино. Созвучие – это смешение высоких и низких звуков, нежно и равномерно достигающих слуха.

На принципе пропорции основывается и восприятие музыки слушателем: человеку свойственно противиться противоречивому музыкальному строю и увлеченно вслушиваться в музыку гармоничную для него. Этот факт широко засвидетельствован психологией музыки: различные музыкальные лады по-разному воздействуют на психологию индивида; существуют ритмы резкие и ритмы умеренные, ритмы, годные для того, чтобы вселять в юношеский дух мужество, и, напротив, ритмы нежные и сладострастные. Боэций напоминает точку зрения спартанцев, согласно которой над душами людей можно властвовать с помощью музыки. Умироворяя сном повседневные заботы, пифагорейцы засыпали под вполне определенные музыкальные напевы; а чтобы развеять сон при пробуждении, они прибегали к использованию иных модуляций.

Все эти явления Боэций объясняет с точки зрения принципа пропорций: душа и тело человека подчинены тем же законам, которые

управляют музыкальными явлениями, и те же пропорции обнаруживаются в гармонии космоса, так что микро- и макрокосм связаны единым узлом, единым модулем, одновременно и математическим и эстетическим. Человек создан в соответствии с мировыми пропорциями и потому получает удовлетворение от любых проявлений подобной согласованности: сходство приятно, различие же ненавистно и враждебно. Эта теория психологической соразмерности (*proportio*) получит интересное развитие в средневековой теории познания, причем совершенно особая участь будет уготована идее Боэция о пропорциональности космоса. Через понятие *musica mundana* (музыки мира) вновь заявляет о себе пифагорейская идея гармонии сфер. Средневековье развивает бесконечное множество вариаций на тему музыкальной красоты мира. Гонорий Август Одунский в своей «Книге двенадцати вопросов» посвятит целую главу объяснению того, что Вселенная расположена наподобие цитры, и различные роды вещейозвучны между собой, как струны. Скот Эриугена расскажет о красоте всего сотворенного, слагаемой изозвучия сходного и различного, объединенных гармоническим образом (отдельно взятые голоса невыразительны, но, будучи слитыми в единой гармонии, они рождают естественную сладость) (12).

Распевное чтение псалмов и молитв в раннехристианской церкви, а затем и введение пения в культовую практику (в IV в. на Востоке Василием Великим и Иоанном Златоустом, а на Западе Папой Дамаском I и Амвросием Медиоланским) заставило христианских мыслителей того времени задуматься над вопросами значения музыки в структуре христианской культуры.

Афанасий Александрийский (295–373) считал, что напевность псалмов способствует отрешению души от обыденных чувств, страстей, переживаний, направляет душу к достижению христианского идеала вечного блаженства. Осознавая силу эмоционально-эстетического воздействия музыки, христианство начинает использовать теорию и практику античного «музыкального этоса» в своих целях. Однако Афанасий не ограничивается повторением античной теории: концепция музыкального этоса у него тесно переплетена со знаво-символической теорией музыки. Согласно Афанасию Александрийскому, музыка не только соответствующим образом настраивает души людей, но она выступает знаком, символом, образом душевных состояний: «распевное исполнение псалмов... служит знаком гармонии помыслов в душе» (цит. по: 1, с. 110).

Известно, что Отцы Церкви глубоко изучали труды античных мыслителей. Климент Александрийский (ок. 150 – ок. 215 г.) называл греческую философию «даром Божиим». Конечно, не все теологи разделяли пифагорейскую идею музыкального космоса. По-разному к учению о «гармонии сфер» относились даже братья – виднейшие церковные деятели – Василий Кесарийский (ок. 330–379) и Григорий Нисский (ок. 335–394).

Василий Кесарийский считал, что раз мы не слышим музыку сфер, то не пристало человеку и рассуждать об этом предмете. А его брат Григорий Нисский в своих трудах постоянно подчеркивает космологическое значение музыки. В своих трактатах Григорий Нисский часто обращается к идеям пифагорейцев, Аристотеля, возрождает гераклитовское понимание гармонии как единства противоположностей, акцентирует особое внимание на концепции единства макро- и микрокосмоса. Так, в «Толковании к написаниям псалмов» он пишет: «Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа.

Что я хочу этим сказать? Приходилось мне слышать от одного мудреца вот такое рассуждение о нашей природе: человек есть некий “малый мир” (микрокосм), заключающий в себе все, что можно найти в “большом мире” (макрокосме). Между тем порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самойозвучная и никогда не выходящая из этого зозвучия, и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся между отдельными предметами мироздания. Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разнообразных звуков, и притом, если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинуясь некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию. Эта мелодия внята для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над внешними ощущениями и слушающего напев небес. Как мне представляется, таким слушателем и был великий Давид, когда он, наблюдая разумную стройность движения небес, слышал, как эти небеса повествуют о славе Бога, своего устроителя. Поистине, из мирового зозвучия рождается гимн непостижимой и неизреченной славе Божьей; этот гимн – согласованность мироздания с самим собой, сла-

гающаяся из противоположностей. [...] Проникающее мироздание взаимное сочувствие, подчиненное строю, порядку и последовательности, и есть первичная, изначальная и подлинная музыка. Ее искусный Творец, по неизреченному закону мудрости вызывающий ее к жизни, есть устроитель Вселенной. [...] В ничтожном осколке стекла, как в зеркале, можно видеть весь солнечный диск; так и в микрокосмосе, т. е. в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании. И в части она соответствует целому, насколько целое может вместиться в части. [...]

Быть может, музыка есть не что иное, как призыв к более возвышенному образу жизни, наставляющий тех, кто предан добродетели, не допускать в своих нравах ничего не музыкального, нестройного, несозвучного, не натягивать струн сверх должного, чтобы они не порвались от ненужного напряжения, но также и не ослаблять их в нарушающих меру удовольствиях: ведь если душа расслаблена подобными состояниями, она становится глухой и теряет благозвучность» (8, с. 107–109).

Создатель христианской гимнологии, епископ Медиолана (Милана) Амвросий (ок. 335–397), упорно отстаивал традиции церковного пения, получившего впоследствии название «амвросианское». В Средние века оно успешно конкурировало с насаждаемым Римом григорианским пением и в конце концов оказалось на григорианское пение определенное влияние. Для Амвросия Медиоланского унисонное пение – символ церковного единомыслия. Поборник идеи одноголосного пения в храме, Амвросий тем не менее не отрицает «сладостного» многоголосия музыки сфер: «...ибо воздух, рассеченный столь искусственным движением, точно находящим меру в смешении высоких и низких тонов, в свою очередь порождает столь разнообразное благозвучие, что в сравнении с ним уступает любая сладость человеческого напева» (Толкование на Шестоднев, II, 2).

До реформы Амвросия пение в Западной церкви сводилось к однобразному речитативному исполнению псалмов одним певцом, на которое молящиеся отвечали таким же монотонным речитативом. Амвросий в своей реформе церковного пения использует античное искусство и опыт современных ему церквей Малой и Передней Азии. Для Миланской церкви он пишет ряд гимнов, в которых христианские идеи излагались в стихотворных формах античной и римской поэзии. Они имеют строфическую структуру (обычно восемь строф по четыре строки), силлабический склад, яркие, запоминающиеся ме-

лодии, в которых использованы народные миланские напевы. Среди амвросианских песнопений встречаются силлабические с мелизмами в конце фраз и целиком мелизматические.

Кроме того, Амвросий заимствовал из восточных стран неизвестный на Западе способ антифонного пения. В стихосложении он подражает Горацию, а в литературном изложении использует риторические приемы, приемы ораторского искусства Цицерона. Язык гимнов красочен, в их ярких образах чувствуется влияние Вергилия. Введенный в церковную практику народный мелос Амвросий систематизировал по образцу Восточной церкви, положив начало западному осмогласию (1).

Один из самых распространенных в православной и римско-католической церкви гимн *Te Deum* (в славянском переводе «Тебе Бога хвалим») получил название амвросианского, хотя некоторыми исследователями его авторство оспаривается (1).

Торжественно-приподнятый характер гимна, завораживающая магия его языка привлекали к нему внимание многих композиторов, в частности Г.Ф. Генделя, Г. Берлиоза, Дж. Верди. Неоднократно к тексту этого гимна обращались и в России. Сохранилась композиция, изложенная еще в крюковой нотации. Дж. Сарти создал на текст гимна кантуату на взятие Очакова (1788), после чего в России установилась традиция исполнения гимна во время праздников по случаю побед русского оружия. Музыку на текст гимна писали ученики Сарти – А.Л. Ведель и И.С. Давыдов, а также Д.С. Бортнянский, позднее – Н.И. Бахметьев, Н.А. Римский-Корсаков, А.А. Архангельский.

Амвросианское пение покорило в свое время одного из крупнейших христианских мыслителей Аврелия Августина. До обращения в христианство Августин окончил школу риторов в Карфагене, был учителем риторики. Сочинения Августина служили источником изучения античной философии, главным образом Платона и Аристотеля, на протяжении всего Средневековья. Его музыкальный трактат «Шесть книг о музыке» (ок. 389 г.) написан в форме диалога, в подражание диалогам Платона.

По определению Августина, форма всякой красоты – единство. А истинное единство Августин, как и пифагорейцы, видит в числе. «Прекрасные вещи, – говорит Августин, – нравятся благодаря числу, в котором... обнаруживается стремление к равенству». Число есть основа красоты, которая воспринимается слухом и зрением. Красота – это равенство и подобие, т.е. пропорция и симметрия. «А там, где ра-

венство или подобие, – пишет Августин, – там наличие числа; ведь, конечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица». Августин утверждает идею числовой основы всякого искусства. «Число лежит в основе всякого восприятия красоты. Только в том случае, когда самоощущение удовольствия преисполнено определенных чисел, оно способно одобрять равные интервалы и опровергать беспорядочные» (О музыке, VI, IX, 24). Называя красоту «числовым равенством», Августин говорит не только о красоте подобия, но и о красоте контрастов. В своей знаменитой книге «О Граде Божием» он пишет, что мир создан как прекраснейшая поэма, украшенная некими антitezами (XI, 18).

Можно сказать, что Августин в определенном смысле предвосхищает методологию комплексных исследований, в своих трудах он нередко подчеркивает: ничто не поддается изучению изолированно, ибо вещи сформированы так, что их нужно рассматривать во взаимосвязи, в их естественном окружении. Нам кажется, пишет Августин, что многое во Вселенной неправильно, но ведь нельзя понять красоту дома, стоя в углу, как статуя, нельзя оценить мозаику, рассматривая один камешек. Отдельный солдат не понимает действий всей армии; в поэзии одно слово, даже наделенное жизнью и чувством, не может дать представления о красоте всей поэмы.

В своих многочисленных трудах Аврелий Августин рассматривает ритмически-числовые основы музыки, проблемы музыкального восприятия, эмоциональные и рациональные критерии суждений о музыке, символическое значение музыки и музыкальных инструментов. Особенно мучителен для Августина вопрос музыкального этоса: «Так я колеблюсь между опасностью удовольствия и испытанием пользы. И притом не выдавая, впрочем, своего суждения за окончательное, – более склоняюсь к тому, чтобы одобрить в церкви обычай пения, дабы через наслаждение слуха слабый дух возносился к чувству благочестия» (5, с. 263).

С точки зрения эстетики особый интерес представляет оценка Августином юбилляции (лат., у греков «каллилуйя», от древнееврейского «халлелуйя» – хвалить Бога). Юбилляция, пришедшая в христианство с Востока, предоставляла певцу в рамках культового ритуала большие возможности для художественного творчества. Августин воспринимал юбилляцию как форму, которая вырывается непосредственно из эмоциональных глубин души; рацио не участвует в рождении юбилляции. Есть много движений и состояний души, пишет

Августин, которые нельзя выразить словами, но можно выразить в музыке. «Радость нельзя передать словами и, однако, голосом можно показать то, что содержится у нас внутри, но не может быть выражено словами. Это и значит воспеть в юбилиации» (цит. по: 1, с. 111). Юбилиация – это «сверхсловесная песнь сердца», ликование души, преодолевающее «оковы» нашего языка.

Музыка в ее высшей форме – юбилиации – непосредственный способ общения души с Богом. Музыка, говорит Августин, одна из всех искусств свободно устремляется от земли к небесам и царит в Граде Божием, ибо его жители вечно восхваляют Творца Вселенной.

Музыка, «песнь новая» связывается Августином с истиной, красотой и мудростью. Музыка – демиург, именно она призвана восстановить гармонию мира, разрушенную в результате грехопадения человека.

Новая музыка для Августина – символ новой жизни. Вся жизнь человеческая должна стать музыкой, ликующей песнью, хвалой Творцу.

Отношение Отцов Церкви к музыке точно и коротко сформулировал патриарх Константинопольский Иоанн Златоуст (ок. 350–407): «Ничто так не возвышает душу, ничто так не окрывает ее, не удаляет от земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет к философии и не помогает достигать полного презрения к житейским предметам, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение» (Толкование на псалом X).

Музыкальные идеи Отцов Церкви разделяются и художниками XX в. Например, Пауль Хиндемит считал, что музыка находится между наукой и религией. Композиторы должны помнить заветы Августина и Бозия и осознавать этические основы музыки и моральные обязанности музыканта. Даже стилистические приемы, по мнению Хиндемита, призваны служить высокой этической цели, непреходящим ценностям. В своих работах Хиндемит постоянно обращается к «Шести книгам о музыке» Августина, но более всего, вероятно, его привлекает последняя часть этого труда Отца Церкви: «Книга шестая, в которой от изменчивых чисел в низших вещах душа посредством созерцания возносится к неизменным числам, пребывающим в самой неизменной истине».

Величайший французский композитор XX в. Оливье Мессиан не раз подчеркивал, что высшая цель его творчества – единение веры и искусства. Музыка должна прославлять Бога во всем сущем: в красо-

те земли, красоте неба материального и неба духовного. Настоящий художник должен быть искусным ремесленником и истинным христианином. Основная, самая важная идея, которую я хотел выразить своим творчеством, говорил Мессиан, – существование истин христианства.

Чрезвычайно интересны размышления о природе творчества одного из самых замечательных композиторов нашего времени Софии Губайдулиной.

В искусстве опыт святости, говорит Губайдулина, в известном смысле проявляется через слышание божественной воли с помощью символа – постижение высших реальностей в образах мира низшего, т.е. материального. Многомерный, множественный смысл становится одним-единственным жестом танца, рифмой стихотворения или формой музыкального произведения. Опыт Святых Отцов – это не только опыт постижения божественной воли, но и осуществление акта любви к Богу. И это – центральный момент Божественной литургии, евхаристии: умереть вместе с Христом и воскреснуть, т.е. осуществить акт абсолютной идентификации со страданиями Христа на кресте, связать себя и Христа нерасторжимой нитью, осуществить *legato*. Термин чисто музыкальный. *Re-ligio* – восстановление лиги, *legato* – восстановление связи земного и небесного, материального и духовного. И это восстановление *legato* в сущности является смыслом формы художественного произведения.

Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преображение реальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонталью времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия.

Смысл искусства в сущности религиозный, хотя религиозность может и не осознаваться авторами художественного произведения. Дело в том, что свойство взаимосвязи и глубокой зависимости всего заключено в естественной физической природе мира. Это один из всеобщих законов существования – закон всемирного тяготения. Данное космическое свойство коренится в глубинной необходимости: связать, слить воедино Творца и его творение. И связывающая, интегрирующая роль формы в искусстве – как бы метафора этого закона.

Конечно, я вовсе не хочу сказать, что религиозная и художественная деятельность людей идентичны. Религия и искусство относятся друг к другу как естественное и искусство в жизни человеческого общества вообще: религия – это наша естественная духовная жизнь, а искусство – наша искусственная духовная жизнь, т.е. дело рук человеческих, наша человеческая духовная активность, наш ответ на любовь Творца. Религия – это то, что нам дано, а искусство – то, что нам задано. Хотя оба рода деятельности не идентичны, но цель у них общая.

Отдельные произведения искусства могут не иметь никакого отношения к религиозной идее и все же содержать внутри себя вибрирующее чувство космического единства (11).

Список литературы

1. *Бычков В.В.* Некоторые проблемы музыкальной эстетики в ранней патристике // Музыкальная культура Средневековья. – М.: Сов. композитор, 1992. – Вып. 2. – С. 110–111.
2. *Бычков В.В.* Формирование основных принципов византийской эстетики // Культура Византии: IV – первая половина VII в. – М.: Наука, 1984. – С. 504–545.
3. *Бычков В.В.* Эстетика поздней античности. II–III века. – М.: Наука, 1981. – 325 с.
4. *Емельянова Л.С.* Развитие символики раннехристианских храмов. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/emelianova1.htm>.
5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1962. – Т. 1. – 682 с.
6. *Кириченко Е.И.* Ветхий и Новый заветы в типах христианского зодчества. – Режим доступа: <http://rusarch.ru/kirichenko2.htm>.
7. *Ле Гофф.* Цивилизация средневекового Запада. – М.: Издательская группа Прогресс: Прогресс–Академия, 1992. – 376 с.
8. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Искусство, 1966. – Т. I. – 690 с.
9. *Рабинович В.Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. – М.: Наука, 1979. – 269 с.
10. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. – М.: Наука, 1988. – 540 с.
11. *Холопова В.Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. – М.: Сов. композитор, 1996. – 331 с.
12. *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. Галинская

СУДЬБА РОМАНА Дж.Д. СЭЛИНДЖЕРА «ЛОВЕЦ ВО РЖИ»

Лингвостилистический анализ романа «Ловец во ржи»

Философской основой романа «Ловец во ржи» является экзистенциализм, т.е. философия существования, получившая особое распространение в мире в 40–50-х годах XX в. По мнению американского критика С. Финкелстайна, Дж.Д. Сэлинджер нарисовал в своем романе мир отчуждения, причем писатель одним из первых американских художников испытал влияние экзистенциализма, нового типа психологии, сложившегося в ходе исторических событий XX в.

В американском литературоведении существовали различные подходы к творчеству Сэлинджера: социологический, структуралистский, лингвистический, фрейдистско-юнгианский, «мифологический» и проч., но экзистенциалистский подход, позволяющий изложить ряд модусов человеческого существования (заботы, страха, решимости, совести и др.), наиболее полно отражает описанный в романе «Ловец во ржи» мир (4, с. 15–16).

Писатель наделяет своего героя Холдена Колфилда бескомпромиссным отношением к окружающей действительности, представлением о резкой ограниченности добра и зла, наивностью, « страстью задавать вопросы» (25, с. 16).

Исключенный из школы подросток Холден Колфилд находится в «бегстве» и в «поисках», хотя бежать ему некуда, а поиски Холдена приводят его обратно домой. Критики считают Холдена «одним из

самых одиноких героев во всей мировой литературе» (25, с. 14). Он одинок и беспрестанно жалуется на одиночество, стремится пробудить сочувствие к себе, чему соответствует и форма романа «Ловец во ржи», романа-монолога, романа-исповеди. Это протест против отчуждения, против обособленности индивида в обществе.

Стиль романа «Ловец во ржи» восходит, по мнению М. Тугушевой, к разговорной речи и к сленгу в рассказах Марка Твена и американского писателя-сатирика Ринга Ларднера (Lardner R.W. 1885–1933), что позволяет автору дать существенную характеристику Холдена Колфилда. Стилистическое мастерство Сэлинджера, однако, лишь одно из художественных достоинств романа и существует не само по себе, а в подчинении общему идейному замыслу» (25, с. 18). Решая вопрос о смысле жизни, Сэлинджер противопоставляет личность обществу, но только от нее и ждет спасения внешнего мира, ждет возможности утверждения подлинно гуманных отношений в обществе.

Бунтарь Холден Колфилд хорошо знает, что именно он любит и что ненавидит. М. Тугушева считает, что он самый привлекательный из всех героев Сэлинджера. Роман «Ловец во ржи», будучи романом протеста, обладает и положительным моральным зарядом. «Он даровал молодому американцу определенную «перспективу»: протест должен сочетаться с настоящими поисками «достойной цели». Это – роман чувства, но чувства активного, готового к действию, заключает М. Тугушева (25, с. 20).

Американский критик-лингвист Доналд П. Костелло в статье, касающейся языка «Ловца во ржи», пишет о лингвистической значимости прозы Сэлинджера. Ведь роман, предсказывает Д.П. Костелло, будет изучаться не только как литературное произведение, но и как юношеский, подростковый жаргон 50-х годов XX в., ибо роман от первого до последнего слова написан как монолог Холдена Колфилда.

Однако, хотя язык Холдена представляет собой аутентичный молодежный жаргон, это не было единственной целью писателя. Сэлинджер осуществил художественную задачу создать индивидуальный характер героя. Правда, Холден Колфилд говорит на общем молодежном жаргоне, но он в то же время яркая индивидуальность, имеющая вполне определенные черты характера. В своей речи Холден одновременно и типичный подросток, и совершенно неординарная личность.

Так, если обычно американские подростки заканчивали мысль ненужным паразитическим словосочетанием «and all» (и все такое прочее, и всякое такое), у Холдена «and all» и аналогичные выражения «or something», «or anything», имеющие то же значение, служат для того, чтобы показать, что он знает кое-что, но не хочет об этом говорить (36, с. 267).

Персональная особенность речи Холдена, конечно, соответствует общей характеристике просторечия американских подростков, она типично вульгарна и неприлична, но все же он избегает наиболее грубых словечек. Самое грубое американское ругательство «f... you» (...твою мать) он сам не употребляет, а только видит надписанным в школе на стене и возмущается этим (77, с. 201).

Вульгаризм «god dam» («god-damned»), т.е. проклятие, передает, по мнению Д.П. Костелло, эмоциональное отношение Холдена к тому или иному объекту (36, с. 269).

Такие грубые слова, как «ass» (задница, козел) и «hell» (пекло), часто употребляются Холденом в составе банальных выражений. М. Голденков пишет, что «все оскорбительные обзывалки великого русского языка» уложились в одно-единственное английское «ass» (6, с. 160). Слово «hell» наиболее многостороннее в словарном запасе Холдена Колфилда, причем чаще всего оно функционирует в качестве части сравнения и не имеет отношения к своему значению «пекло». Это и «hot as hell» (чертовски жарко), и «cold as hell» (чертовски холодно), «sad as hell» (чертовски печально), «pretty as hell» (чертовски привлекательно) и т.д. (36, с. 270).

Грубые выражения «bastard» (внебрачный, незаконнорожденный ребенок) и «sonuvabitch, son of a bitch» (сукин сын) в лексике Холдена никоим образом не касаются рождения. Он употребляет их только в состоянии сильного возмущения, негодования. Так, когда Холден сердится на Стрэдлейтера за то, что тот ухаживает за Джейн Галлахер, он в порыве гнева называет его «moron sonuvabitch», т.е. слабоумным сукиним сыном (77, с. 45).

Использование вульгарной лексики в «Ловце во ржи» появляется чаще всего тогда, когда Холден говорит о школе. Когда же он прямо обращается к читателю, эта лексика исчезает. Дональд Костелло насчитал более ста слов сленга, причем такая разговорная речь у героя романа иногда красочна и богата. Слово «scrap» (чепуха) употребляется в семи различных значениях. Оно довольно часто означает болтовню, как обычную, так и нечестную. Слово «crazy» (сумасшедший) в

сленге Холдена – это и банальный, и чем-то увлеченный. А одно из любимейших сленговых выражений Колфилда указывает на высшую степень эмоции – «it nearly killed me» (я чуть не умер со смеху). Прилагательное «old» (старый) в большинстве случаев не относится к возрасту, а является термином привязанности, поэтому «old Phoebe» есть не что иное как «дорогая Фиби». Доналд Костелло заключает, что сленг Холдена – это типичный молодежный язык, «многосторонний, но ограниченный, выразительный, но не образный, неточный, часто грубый и всегда банальный» (36, с. 271).

Впрочем, банальная лексика Холдена весьма эффективна, ибо помогает писателю создать комический эффект. Так, думая о соученике, мать которого назвала сына «чувствительным», Холден определяет: «Чувствительный, наподобие стульчака в туалете» (77, с. 55). Интеллигентный, начитанный и образованный юноша из культурной семьи Холден Колфилд знает много научных терминов и употребляет их по мере необходимости: «подвергать остракизму», «экзгибионист», «нешепетильный», «интересный собеседник» и т.п.

Язык «Ловца во ржи», по мысли Доналда П. Костелло, является аутентичным художественным воспроизведением неформальной, разговорной речи американской молодежи. Когда критики сравнивают язык Холдена Колфилда с языком Гека Финна в книге Марка Твена, они убеждены, что оба героя «зара�отали паспорта в литературное бессмертие» (36, с. 276).

При чтении романа «Ловец во ржи» замечаешь, что Холден чрезвычайно часто употребляет междометие «Boy!» или «Oh boy!», которое не имеет никакого отношения к слову «мальчик». М. Голденков пишет: «В моменты, когда мы удивляемся или восхищенно говорим: «Ничего себе! Вот это да!», американцы выкрикивают «Oh boy!», вне зависимости «бой» стоит рядом или «герл» (6, с. 16). Сам Холден объясняет эту свою привычку тем, что у него детская лексика, хотя ему уже почти 17 лет и рост около 190 см (77, с. 9).

В толковом английском словаре сказано, что междометие или восклицание «Oh boy!» употребляется, чтобы выразить интенсивность чего-либо, например, чувства. В англо-русских словарях это междометие переводится целым рядом выражений и восклицаний («здраво!», «да ну?», «правда?», «еще бы!», «ого!»).

Еще одно любимое словечко Холдена – это «phony», означающее обман или подделку. Холден употребляет его, если рассказывает о

подлых жуликах и обманщиках. Да и школу, из которой его выгнали, он часто называет этим словом.

Стилю речи Холдена Колфилда свойственна та универсальность, которая дает возможность «составить представление о речевой характеристике всего поколения», – считает Э. Медникова (12, с. 214). По ее мнению, речь Холдена Колфилда характеризуется целым рядом приемов. Это прежде всего постоянное употребление паразитических слов или словосочетаний типа «*andall*» и «*sortof*» (вроде, как бы). Многочисленные повторы и отклонения от грамматической нормы, а также нарушения синтаксических правил делают речь Холдена не-принужденно «разговорной».

Что касается сленговых выражений, отклоняющихся от фонетической нормы, то Э. Медникова перечисляет более шестидесяти таких слов. Например, «*Nope*» и «*Naa*», вместо «*No*», или «*Ya*» вместо «*You*» (12, с. 248).

Употребление Холденом вульгаризмов делает его речь весьма эмоциональной («*god dam*», «*hell*», «*bastard*», «*ass*»). В этом Э. Медникова соглашается с трактовкой Д.П. Костелло. Комментируя неправильно переданные Холденом две строчки из знаменитой песенки шотландского поэта Роберта Бернса (Robert Burns, 1759–1796), Э. Медникова приводит и текст поэта, и полный перевод песенки на русский язык С.Я. Маршака (12, с. 237–238)¹. Собственно, этот эпизод и дал название роману, ибо вместо «встретить» Холден говорит «ловить».

Дональд Барр пишет, что немногие романы имеют такое количество идиоматических выражений как «Ловец во ржи». Юмор в романе вводится постепенно. Холден Колфилд озабочен, растерян, но обладает чувством собственного достоинства. Он осуждает и сострадает, обобщает и абстрагирует постоянно. Даже гневаясь на кого-либо, он ему сочувствует. Несправедливость по отношению к другим «он воспринимает как несправедливость к самому себе» (31, с. 172). Вот почему Холден хочет быть «ловцом во ржи», спасать детишек от падения в овраг. Да и сам стиль Сэлинджера, его манера выражения мыслей своего героя характеризует чувствительность Холдена Колфилда. Но при этом герой рассказывает свою историю с юмором, хотя этот юмор и трагичен. Ведь в начале романа Холден находится в больнич-

¹«Coming through the rye» – «Вечером во ржи».

ной палате психоневрологического санатория, а заканчивает рассказ все еще оставаясь там же.

Юмор Сэлинджера, считают Артур Хейзерман и Джеймс Миллер, усиливают бесчисленные ситуации повторения одних и тех же выражений, избитых метафор и банальных шуток (54, с. 203). Многие вещи в мире Холдена Колфилда то и дело ни с того ни с сего падают и разбиваются, а автомобили «подпрыгивают». Бесконечные абсурдные ситуации заставляют героя романа повторять «it killed me», т.е. «это поразило меня, это рассмешило меня».

Значительная часть романа «Ловец во ржи» содержит множество историй, не относящихся к рассказу об отчаянном побеге Холдена из школы. Так, если в первых же строках романа Холден говорит, что он не собирается излагать свою биографию, то, заканчивая читать «Ловца во ржи», обнаруживаешь, что знаешь весь жизненный путь подростка едва ли не со дня его рождения (54, с. 204).

А. Хейзерман и Дж. Миллер пишут, что Холден вовсе не страдает от невозможности любить, но он в отчаянии о того, что ему некуда направить свою любовь. Впрочем, и настоящая ненависть не свойственна Холдену, ибо о тех, кто ему не нравится, т.е. о Стредлейтере или Экли, прыщеватом малом, чьи зубы были как бы «покрыты мхом», в конце романа он говорит с сожалением, ибо теперь ему их не хватает (77, с. 214). Ведь Холден хоть и критикует Экли, но в глубине его осуждения спрятано сострадание, поскольку ни одна школьная группировка не принимает Экли в свой состав, отмечает Кристофер Паркер (70, с. 254).

Когда в 1946 г. умер от белокровия младший брат Холдена Алли, он в отчаянии разбил все окна в гараже, где в это время ночевал, и родители даже собирались показать его психоаналитику. К. Паркер считает такое поведение Холдена, которому тогда было 13 лет, вполне естественным, человеческим, и полагает, что именно так думал Сэлинджер, когда сочинял этот эпизод (70, с. 256).

Оценивая образ Холдена Колфилда в романе, К. Паркер подчеркивает, что Сэлинджеру удалось изобразить отчаянную попытку героя быть искренним в неискреннем мире. Сэлинджер не позволяет своему герою идти на компромиссы и относится к нему честно, давая читателю достаточно оснований, чтобы можно было аргументировать, приводя доводы «за» и «против» в ходе обсуждения характера Холдена Колфилда (70, с. 257).

Сэлинджер является абсолютным профессионалом в литературном творчестве и относится к своему искусству очень серьезно, пишет Дэвид Л. Стивенсон (83, с. 36). Будучи преданным высокому стилю в литературе, Сэлинджер блестяще использует иронию при разработке сюжета романа «Ловец во ржи». Он обращается к неоднородной по своему составу аудитории, т.е. к образованным читателям высшего и среднего класса, и амбициозно предлагает им различные аспекты современного отчуждения в обществе. Чувствительный и восприимчивый Холден Колфилд слишком осведомлен о разногласиях между явными намерениями и скрытыми мотивами как своих поступков, так и поведения знакомых людей, чтобы чувствовать себя свободным в любом окружении (83, с. 40).

Основной лингвостилистической характеристикой романа «Ловец во ржи», по мнению Д.Л. Стивенсона, является правдоподобие диалогов, а также соответствующих жестов и телодвижений персонажей. При этом диалоги всегда наполовину забавные и наполовину отчаянные, что позволяет тексту постоянно пребывать между комедией и трагедией. «Однако ни один из эпизодов романа не демонстрирует полностью особую наклонность Сэлинджера к стилю комедии, хотя почти каждый эпизод до какой-то степени комичен» (83, с. 40).

Преподаватель английского языка Гарвардского университета Уильям Вигенд убежден, что Холден Колфилд, как и другие персонажи прозы Сэлинджера, не является критиком общественной жизни. У него проблемы внутренние, собственные, а отнюдь не общественные. Словом, «банановая лихорадка», как называет это состояние У. Вигенд, совершенно личное дело героя «Ловца во ржи». Холден Колфилд есть жертва своего постоянного духовного несовершенства, а писатель во всех произведениях ищет конкретное спасение от этого недуга (88, с. 123).

«Банановая лихорадка» – это ощущение нехватки чего-то нужного, что и вызывает страдание. Холден Колфилд болен этой лихорадкой не потому, что он кого-то ненавидит или кого-то боится, а вследствие того, что он не может избавиться от своих воспоминаний обо всех тех, кого он встречал и знал в своей жизни. Именно их ему и не хватает.

Холден Колфилд огорчен не тем, как люди относятся к нему, а тем, как они относятся друг к другу. Дэн Вейкфилд начинает свою статью цитатой из Достоевского о том, что ад – это страдание от не-

возможности любить. Холден Колфилд в «Ловце во ржи» считает отвратительными ситуации отсутствия любви, а еще более мерзким – притворство под видом любви (86, с. 180).

Таким притворством он называет речь бывшего ученика школы Пэнси, некоего Оссенбергера, который стал предпринимателем и заработал кучу денег на дешевых похоронных бюро. Оссенбергер рассказывает ученикам о том, как он любит молиться за покойников Христу. Но Холден уверен, что он просто заталкивает покойников в мешок и швыряет в речку, а Христу молится, чтобы тот послал ему побольше покойников (77, с. 17).

Холден способен найти подлинную любовь в мире детей, которые еще не научились омерзительным ритуалам притворства. Мир любви Холден находит также и в своем воображении, в своей мечте о спасении детей от падения с обрыва на краю ржаного поля или в мечте о хижине, которую он построит далеко на Западе, на опушке леса, как уголок для любви и убежище от лжи (86, с. 182).

Творчество Сэлинджера возникло не на пустом месте. Если верить свидетельству его друга и редактора, сотрудника журнала «Нью-Йоркер» Уильяма Шона, которому посвящена книга «Фрэнни и Зуи», Сэлинджер об этом сказал так: «Когда писателя просят рассказать о своей профессии, он должен подняться и громко прокричать имена авторов, которых он любит. Я люблю Кафку, Флобера, Толстого, Чехова, Достоевского, Пруста, О'Кейси, Рильке, Лорку, Китса, Рембо, Бернса, Э. Бронте, Джейн Остин, Генри Джеймса, Блейка, Кольриджа. Я не называю имен ныне живущих писателей, ибо считаю это неэтичным» (48, с. 21).

О русских переводах «Ловца во ржи»

Роман Дж.Д. Сэлинджера переводили на русский язык Р.Я. Райт-Ковалева, С.А. Махов и М. Немцов. В 1960 г. Р. Райт-Ковалева, переводя роман, дала ему название «Над пропастью во ржи». Л.С. Кустова в 1964 г. отметила, что «все критики признали перевод прекрасным», а К.И. Чуковский в одной из своих последних статей даже поставил Р. Райт-Ковалеву «в первые ряды мастеров перевода» (10, с. 72).

Произведение Сэлинджера «Ловец во ржи» весьма трудно для перевода, поскольку в нем есть особая интонация, которую Л.С. Кустова называет лирически взволнованной и доверительной.

Дело в том, что герой романа Холден Колфилд непосредственно обращается к читателю, а Р. Райт-Ковалевой удалось передать ритм этих обращений, который обычно создается «порядком слов, композицией целого отрывка текста, логическими ударениями, пунктуацией», а не только лексикой и синтаксисом (10, с. 72). Переводчица при этом строит короткие фразы с совершенно четкими логическими ударениями. А ритм перевода в соединении с интонацией как раз и воспроизводит особый сэлинджеровский стиль.

Колорит романа «Ловец во ржи» – то радостный, то грустный и мрачный и т.д. Переводчица Р. Райт-Ковалева воссоздает колорит оригинала, но иногда добавляет и свой текст. Так, когда у Сэлинджера сказано, что номер, в котором поселился Холден Колфилд, был «сунылый» («scrumby»), то Р. Райт-Ковалева добавляет еще, что «он тоску нагонял», чего в английском тексте нет (10, с. 73).

Л.С. Кустова очень хвалит литературный вкус переводчицы, но при этом замечает, что английское выражение «на каждого» («a piece») она переводит по-разному: «с носа», «на брата», т.е. передает отнюдь не только смысл, а и эмоциональное состояние рассказчика Холдена.

Английские идиомы, фразеологизмы и образные выражения Р. Райт-Ковалева переводит при помощи разговорных русских оборотов, которые, конечно, не соответствуют американской жизни. Это и «как паровоз», и «собаку съел», и «ума палата», и «пьян как стелька», и «хлебом не корми», и «в глаза не видел», и «завел волынку» и проч.

Автор статьи о переводе «Ловца во ржи» на русский язык Л.С. Кустова считает, что такие выражения до какой-то степени нарушают сэлинджеровский стиль. Правда, она полагает, что если вместо «shake hands», т.е. «пожимать руки», написано «протягивать два пальца», то это «точно характеризует персонаж и ситуацию» (10, с. 74).

Р. Райт-Ковалева любит русские презрительно-уменьшительные слова и суффиксы *-ишк-*, *-аишк-*, *-яч-к-* и часто употребляет их: «старикишика», «чемоданишико», «толстячки». Выражения с числительными даются в русском клишированном варианте. Если в оригинале «в девяностый раз», то в переводе это звучит как «в сотый раз», английское «прошла вечность» превращается в «сто лет не виделись», а «миллион причин» – в «по тысяче причин» и т.д. Английское «three cartons that day» («три пачки в тот день») в романе точно указывает,

сколько именно папирос в день было выкурано, а в переводе получилось некорректное «сто пачек в день».

Особое внимание автор статьи о переводе Р. Райт-Ковалевой «Ловца во ржи» уделяет «живописному жаргону», на котором изъясняется Холден Колфилд. Жаргонных словечек у него не столь уж много, не более десятка. А «творческая палитра» переводчицы значительно шире, пишет Л.С. Кустова. Так, слово «*terrific*», имеющее значение «ужасающий, страшный» в переводе получило 14 вариантов (10, с. 75). Вульгарное проклятие «*god dam*» либо вообще не переводится, либо передается подбором других слов. Л.С. Кустова приводит около двадцати вариантов такого «перевода» (10, с. 75–76).

Слова «*crazy*» («сумасшедший») и «*phony*» («подлый, притворство, лицемерие»), выражения «*it killed me, it knocked me*» («с ума сойти») в переводе имеют также множество вариантов. Л.С. Кустовой не нравится употребление переводчицей слова «свинство», аналогично-го которому в лексиконе Холдена в английском тексте не имеется. Для слова «*bastard*» («ублюдок») переводчица нашла более двадцати различных вариантов. То же касается и ругательства «*ass*» («зад»), перевод которого во многих случаях Л.С. Кустова считает редактированием.

Подробный анализ лексики героя романа «Ловец во ржи» показывает, что в его речи не столь уж много сленговых словечек, замечает Л.С. Кустова. Она добавляет, что, судя по переводу, их должно было бы быть гораздо больше. В связи с этим манера сэлинджеровского письма в переводе несколько изменилась, причем еще и потому, что в русский текст то и дело вкраплены небольшие добавления, которых нет в английском тексте. И напротив, в эпизоде с мистером Антолини, который гладит по голове спящего Холдена, не переведена та часть фразы текста, в которой говорится, что Холдену то и дело приходилось встречать гомосексуалистов.

Вообще, собственная манера письма Р. Райт-Ковалевой очень сильно ощущается в переводе, считает Л.С. Кустова, отчего Сэлинджер порой перестает быть Сэлинджером. Переводчица внесла в перевод многое своего, но, так как она – мастер талантливый и искусный, обнаружить это не так просто (10, с. 79). Порой она употребляет более сильное слово, чем в оригинале, а в одном случае вставляет в предложение слово, которого вообще нет у Сэлинджера. Речь, в частности, идет о слове «пропасть» из эпизода с ловлей детей во ржи. Оно появилось и в названии русского перевода романа – «Над пропастью

во ржи». Автор статьи Л.С. Кустова считает, что у Р. Райт-Ковалевой абсолютно не было никакого основания вставлять слово «пропасть» там, где писатель имеет в виду лишь «страшный овраг», да еще выносить это слово в название произведения (10, с. 81).

Каламбур «Бизоны из Барбизона» (21, с. 160) придуман Р. Райт-Ковалевой, у Сэлинджера его нет. В эпизоде с мистером и миссис Антолини говорится о «Buffalo friends of Mrs. Antolini's... Some buffaloes» (77, с. 182). Имеются в виду жители американского города Буффало, а не французского города Барбизон, местечка под Парижем. А в США города Барбизон нет. Можно найти в переводе и другие мелкие неточности, но в целом Л.С. Кустова считает, что перевод талантливый и выполнен на высоком художественном уровне, ибо переводчица сумела донести до читателя эмоциональность и поэтичность романа Сэлинджера (10, с. 81).

Спустя десять лет после кончины Р.Я. Райт-Ковалевой (1898–1988) в 1998 г. в московском издательстве «Аякс Лтд.» вышел новый перевод произведений Сэлинджера (переведен не только роман «Ловец во ржи», но и сборник «Девять рассказов») (22). В этом издании привычная фамилия Сэлинджер изменена: «Салинджер». В аннотации сказано, что книга выпущена в оригинальной редакции переводчика С.А. Махова. В предисловии Сергей Махов замечает, что многогранность произведения американского писателя (Махов называет роман «повестью») отражена в том названии, которое он дал роману «Ловец во ржи»: «Обрыв на краю ржаного поля детства». Переводчик С.А. Махов считает положительным фактом то, что он «напичкал языковой поток словечками и выраженьицами ученическими, туловочными и даже блатными и матерными» (22, с. 4). При этом он объясняет, что стремился, чтобы воздействие его перевода на современное российское юношество совпало с тем, какое в начале 50-х годов прошлого века производил на американскую молодежь подлинник романа «Ловец во ржи».

Текст Риты Райт-Ковалевой переводчик Сергей Махов оценивает отрицательно, именует его «женским», «совковым», «поднадзорным», называя этот текст вовсе не той книгой, «которую написал Салинджер» (22, с. 4). Как видим, изменение буквы в фамилии американского писателя в русском издании отнюдь не является у переводчика С.А. Махова случайным.

Известная советская переводчица и литературный критик Нора Галь (1912–1991), которая читала перевод в рукописи, полагала, что

само название, которое решил дать предпринятым им переводу «Ловца во ржи» С. Махов, вопиет о совершенном его непрофессионализме. Такое тяжеловесное разжевывание образа Холдена Колфилда, считала Н. Галь, уместно лишь в комментариях, но отнюдь не в переводе названия художественного произведения. Помимо всего, в придуманном С. Маховым названии «*Обрыв на краю ржаного поля детства*» имеется недопустимое нагромождение родительных падежей.

Александра Борисенко тоже называет перевод С.А. Махова неудачным. Это была первая попытка заново перевести роман, причем, по определению А. Борисенко, реакция на этот перевод «оказалась необычайно бурной» (3, с. 1). Когда вышла статья А. Борисенко (2009), в Ставрополе уже была опубликована книга Дениса Петренко о переводах на русский язык знаменитого романа Сэлинджера, в которой рассматриваются переводы Р.Я. Райт-Ковалевой и С.А. Махова. В монографии анализируются не только переводы, но и особенности повествования в романе Сэлинджера «*The Catcher in the Rye*» Д.И. Петренко считает, что язык романа обусловлен эпистемологической ситуацией середины XX в., т.е. ситуацией в теории познания.

В тексте романа отражаются основные идеи науки, философии и литературы середины прошлого века. Во-первых, это теория относительности и принцип дополнительности. Когда А. Эйнштейн создал теорию относительности, он «разрушил существовавшие в картине мира Нового времени представления об абсолютном пространстве и времени» (17, с. 21). Принцип дополнительности, сформулированный Нильсом Бором, требовал описания физического объекта во взаимоисключающих, дополнительных характеристиках, т.е. дополнительного способа описания в самых различных сферах познания.

Во-вторых, это экзистенциализм, который пришел на смену позитивизму. Ж.-П. Сартр считал, что экзистенциализм главным образом оперировал такими понятиями, как «тревога», «заброшенность» и «отчаяние». Наконец, в художественной литературе (причем особенно в американской прозе) «возникает образ *изолированного от общества человека*», идея отчуждения (17, с. 22). Холден Колфилд у Сэлинджера напоминает экзистенциального «постороннего человека», который испытывает «желание одновременно и отделяться, уйти от людей, и найти понимание среди окружающих» (17, с. 23). Холден Колфилд, наподобие «абсурдного человека у экзистенциалистов», обретает силы жить не столько без надежды, сколько с поисками духовной и нравственной опоры (17, с. 33).

Говоря о переводе на русский язык романа Сэлинджера переводчицей Р.Я. Райт-Ковалевой, Д.И. Петренко прежде всего отмечает, что текст романа передан на нормативном русском языке. Дело в том, что американский текст перегружен ругательствами. Переводчица стала искать «русские слова» на замену (17, с. 50). Так, для вульгарнейшего американского выражения, означающего совокупление, Р. Райт-Ковалева отыскала русское просторечное слово «похабщина». Английское выражение «to give someone the time», связанное с представлениями о половом акте, Р. Райт-Ковалева переводит словом «спутаться», которое, согласно «Словарю русского языка» АН СССР, только в четвертом словарном значении содержит намек на интимную связь (17, с. 51).

Итак, в русской интерпретации Холден Колфилд «обладает нравственной чистотой, проявляющейся в том, что в описании тем, касающихся отношений между полами и отклонений в сексуальном поведении, он уходит от подробностей, способных смутить читателя» (17, с. 53).

К.И. Чуковский писал, определяя творческий метод переводчицы Р. Райт-Ковалевой, что точности перевода она добивается не путем воспроизведения слов, а посредством воспроизведения «психологической сущности каждой фразы» (цит. по: 17, с. 177).

В главе 15 Холден Колфилд говорит о своей подруге Салли, что она хорошо начитанна, что много знает о театре, пьесах, литературе и «all that stuff», т.е. дряни, чепухе. В переводе Р. Райт-Ковалевой эта часть предложения опущена. Тут сказано: «Она ужасно много знала про театры, про пьесы, вообще про *всякую литературу*» (21, с. 101). Д.И. Петренко замечает, что слово «всякий» обычно имеет в русском языке нейтральный характер. Лишь только в выражении «ходят тут всякие» оно приобретает неодобрительный смысл. А слово «всякий» как местоимение не может быть использовано с «окраской неодобрения» (17, с. 177).

В главе 18 Холден говорит о романе Хемингуэя «Прощай, оружие!», что это «a phony book», т.е. «фальшивая книга». Но в переводе Р. Райт-Ковалевой Холден говорит не о книге Хемингуэя, а о герое книги лейтенанте Генри. При этом ценность произведения «Прощай, оружие!» в целом сомнению не подвергается.

Наиболее общей характеристикой перевода Р. Райт-Ковалевой является, по мнению Д.И. Петренко, весьма частая операция по сокращению количества сниженной лексики. Переводчица редуцирует

сниженную лексику, дает ее пересказ. Когда в главе 19 говорится, как репетитор-старшеклассник Холдена задавал неприличный вопрос и этот вопрос цитируется, в переводе Р. Райт-Ковалевой сказано просто: «трепался бог знает о чем» (17, с. 181).

В тексте перевода имеется много преобразований и добавлений. Д.И. Петренко также приводит главные из этих добавлений. Речь идет о слове «пропасть», которое появляется в эпизоде с ловлей детишек во ржи в разговоре Холдена с учителем Антолини и конечно же в названии романа «Над пропастью во ржи». «Давая роману такое название, повторяя слово «пропасть» в тексте перевода, Р.Я. Райт-Ковалева углубляет трагизм романа, подчеркивает романтические черты героя» (17, с. 182).

Д.И. Петренко называет целый ряд преобразований в переводе Р. Райт-Ковалевой: пропуск лексемы, использование эвфемизмов, замена сниженных лексем словами более широкой семантики (хоть и сниженного стиля), замена сниженной лексемы нейтральной, замена разговорной формы грамматически правильной, редукция предложения или части предложения, изменения в системе диалога и др.

Если в романе сказано «*goddamhint*», в переводе Р. Райт-Ковалевой остается только слово «намек». Во фразе «*David Copperfield kind of “crap”*» «*crap*» значит «дермо», а в переводе стоит слово «муть». Глагол «*rrike*», имеющий значение «рвать, тошнить», также переводится более изысканно – «мутить».

Вульгарные слова переводчица, как правило, заменяет эвфемизмами, стилистически сниженное выражение «*get your lousy knees off my chest*» («убери свои мерзкие колени с моей груди») переводится всего лишь как «Пусти, дурак». Словосочетание «*a lousy vocabulary*» («мерзкая лексика») заменяется аккуратным «не хватает слов». Ругательство «*my ass*» получает вид «тоже сравнили». А предмет «*jock strap*», представляющий собой мешочек для защиты мужских гениталий при занятиях спортом, в переводе оказывается «шнурками от ботинок».

Разговорные выражения переводятся литературно. Например, «*Yalikeit*» – «Нравится?». Часто выбрасывается, т.е. редуцируется либо целое предложение, либо часть сложного синтаксического целого. Так, в главе 10 Холден рассказывает, что оркестр Бадди Сингера исполнял песню, и добавляет: «*It’s as well song*» («Это шикарная песня»), а в переводе это предложение опущено (17, с. 183–192).

Оценивая перевод Р. Райт-Ковалевой текста романа Дж.Д. Сэлинджера, Д.И. Петренко приходит к выводу о том, что переводчица преобразовывала текст, дабы гармонизировать его, что она «трансформировала языковой статус текста романа сообразно со своими языковыми предпочтениями, а также под влиянием цензуры, царившей в СССР в тот период» (17, с. 215).

Что касается перевода С.А. Махова, у которого роман «Ловец во ржи» получил название «*Обрыв на краю ржаного поля детства*» (1998), то в нем широко использован жаргон российских подростков, отчего текст оказался перегруженным ненормативной лексикой и стал дисгармоничным, по мнению Д.И. Петренко. Но если перевод Р. Райт-Ковалевой производился в эпоху тоталитарного режима в СССР, то перевод С.А. Махова осуществлялся в ситуации постмодерна конца XX и начала XXI в. В предисловии переводчик сообщает, что он работал над «Ловцом во ржи» почти десять лет и что он считает абсолютно необходимым переводить уже ранее переведенное. В процессе перевода С.А. Махов «постоянно спорит и состязается с Р.Я. Райт-Ковалевой» (17, с. 199). В тексте его перевода Д.И. Петренко находит целые предложения, заимствованные из перевода Риты Райт-Ковалевой, а также отдельные словосочетания. С другой стороны, все личные имена и названия у С. Махова иные. Это не только «Салинджер», но и «Акли» вместо «Экли», «Страдлейтер» вместо «Стрэдлейтер», «Пенси» вместо «Пэнси» и проч.

В основе перевода С.А. Махова лежит «риторическая операция добавления» (17, с. 201). Это и избыточное применение ненормативной лексики (даже если ее нет в оригинале), а также синтаксические расширения фразы и ненужный пересказ оригинала. Д.И. Петренко приводит целый ряд примеров. Так, используется жаргон московских подростков посттоталитарной России или то, что С.А. Махов считал таковым. Это «халдей», «сударь», «чудо-юдо», «бабки», «рыдван», «кореш», «разборки», «предки», «тачка», «рваный» (т.е. рубль) и т.д. Слэнг, или сниженная лексика, как бы расширяет внутреннюю структуру текста. Если у Сэлинджера «you fall half in love with them», то С. Махов пишет «ты уже почти втюрился»; «girls» именуются «мочалками»; «let's get out» звучит как «давай-ка сваливать», а «pick up» – это «хапнуть». Когда Холден забыл в метро экипировку команды фехтовальщиков, о которой говорится «equipment», то в переводе С.А. Махова выясняется, что он забыл «барахло». Выражения «kept

telling» и «kept saying» (т.е. «повторял») обретают вид «талдычил» и «долдонил», а «it was cold» – «холодрига».

Расширение фразы Д.И. Петренко находит в эпизоде, когда Холден Колфилд говорит о своем брате Д.Б., что он проституирует в Голливуде. У С. Махова это – «продается, как девка, всяким жучилам» (22, с. 11). Выражение «it got on your nerves», т.е. «действовало на нервы», переводится как «охренительно давит на мозги», а «that's a professional secret» становится оборотом «не твое собачье дело». Подобных примеров Д.И. Петренко приводит много.

Завершая раздел об особенностях перевода Сергеем Маховым романа «Ловец во ржи», Д.И. Петренко пишет: «Перевод С.А. Махова демонстрирует приемы, как правило, противоположные тем, которые использовала Р.Я. Райт-Ковалева. «Обрыв на краю ржаного поля *детства*» можно рассматривать как эксперимент с текстом романа Дж.Д. Сэлинджера “The Catcher in the Rye” и переводом Р.Я. Райт-Ковалевой. В результате названных операций текст перевода С.А. Махова стал перегруженным, трудным для чтения. Он отображает новый постмодернистский подход к переводу, когда в одном тексте существуют различные типы текстов» (17, с. 213).

Новый перевод Максима Немцова «Ловец на хлебном поле» (2008) вызвал рецензии в средствах массовой информации, споры в Интернете, а также противоречивые высказывания читателей на сайтах книжных магазинов (23). При этом А. Борисенко, например, указывает, что большинство авторов этих отзывов вовсе не читали перевода М. Немцова. Они обсуждали другую проблему: «Можно или нельзя переводить Сэлинджера после того, как это уже сделала великая переводчица Рита Райт-Ковалева» (3, с. 1). Многие склонялись к тому, что от М. Немцова ничего хорошего ждать не приходится, но были и такие, которые говорили: «Давно пора!».

А. Борисенко вспоминает, что в советское время зачастую имелось несколько перепереводов одного и того же произведения. Так, насчитывается более 20 русских переводов «Алисы в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла. Существует также множество переводов пьес У. Шекспира, но только два перевода «Гамлете», сделанных М. Лозинским и Б. Пастернаком, считаются каноническими, классическими.

А. Борисенко также пишет, что в свое время М. Гаспаров (1935–2005) утверждал, что разные эпохи и разные читатели требуют разных переводов. Да и в Европе такая практика вполне естественна.

Так, существует более дюжины переводов на английский язык романа Л.Н. Толстого «Война и мир», причем только за последние несколько лет вышло три новых перевода.

На вопрос «Появился ли настоящий русский Сэлинджер?» А. Борисенко отвечает отрицательно. Она пишет: «Нет. Настоящий Сэлинджер по-прежнему написан по-английски. У старика невозможно выиграть. Как с наперсточником: и шансов нет, и уйти нельзя» (3, с. 13).

Виктор Топоров писал свою статью о том, что перепереводы убивают литературную классику, когда Сэлинджер еще был жив (24). Это было в 2008 г., когда только что в издательстве «Эксмо» вышло «Собрание сочинений» американского писателя, содержащее роман, повести о Глассах и рассказы в переводах Максима Немцова. В. Топоров четко определил свою позицию: «При полном отсутствии языкового чутья Немцов перепереводит классический перевод Риты Райт» (24, с. 1).

В России творчество Дж. Д. Сэлинджера составило целую эпоху. Вот почему выход произведений американского писателя в новом переводе был воспринят как сенсация, пишет критик и даже приводит большую цитату из немцовского переперевода, в которой использованы русские неприличные слова. Критик сравнивает этот текст с аналогичным текстом перевода Р. Райт-Ковалевой, в котором таких слов конечно же не имеется. Впрочем, с позицией В. Топорова не согласна А. Борисенко (3).

В. Топоров напоминает аналогичный случай, когда был получен грант на переперевод романа колумбийского писателя Габриеля Гарсии Маркеса (р. в 1927 г.) «Сто лет одиночества» (1967), в котором реальная история Колумбии показана как сатирическая фантасмагория. Уже существовал безукоризненный перевод этого романа. Отрабатывая грани, новая переводчица заменила два неприличных слова, а «в силу собственно творческой косорукости – безнадежно испортила все остальное» (24, с. 4).

В. Топоров полагает, что Р.Я. Райт-Ковалева несколько гармонизировала сэлинджеровского Холдена Колфилда, «несколько смягчила на стилистическом уровне несомненно присущую герою-рассказчику неврастению на грани патологии» (24, с. 4). Однако критик считает, что именно благодаря этому Холден Колфилд стал «своим» для российской молодежи. Называя роман Сэлинджера «повестью», В. Топоров возмущен тем, что М. Немцов дал произведению название

«Ловец на хлебном поле» (23). Он полагает, что М. Немцов не знает, что в русском языке нет никакого «хлебного» поля. «Есть ржаное и пшеничное; есть хлебный квас, есть хлебное вино – водка, а вот хлебного поля нет» (24, с. 5). Не нравится В. Топорову и слово «ловец» в названии перевода М. Немцова, он считает, что в русском языке есть только комические коннотации английского слова «catcher», а четких спортивных значений такого слова нет.

Поскольку в нашем аналитическом обзоре постоянно употребляется это слово при переводе названия «The Catcher in the Rye», следует указать на толкование слова «ловец» в «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой.

На с. 339 данного словаря читаем, что ловец – это «человек, который занимается ловлей, охотой». Далее приводится пословица «На ловца и зверь бежит». Ныряльщик за жемчужными раковинами также именуется в русском языке «ловцом жемчуга». В переносном смысле у нас популярно выражение «ловцы человеческих душ». Так что название «Ловец во ржи» имеет полное право на серьезное (а не «комическое»), как думает В. Топоров) существование.

Вообще, глагол «ловить» (англ. to catch) употребляется в русском языке во множестве словосочетаний отнюдь не комических: «ловить кого-то в западню, ловить каждое слово, ловить удобный случай, ловить взгляд, ловить кого-то на слове, ловить рыбу в мутной воде, ловить себя на чем-то» и др. Выражение «ловчие птицы» также вполне серьезно. Это хищные птицы (беркут, сокол, ястреб), которых часто используют для промысловой охоты на зверя и птицу.

Следует сказать также, что Дж.Д. Сэлинджер вполне закономерно употребил слово «catcher» – «ловец» в названии своего романа. В США, как говорится, «и стар и млад» это слово знают и употребляют его. Дело в том, что в США пользуется невероятной популярностью бейсбол. Первая в Соединенных Штатах (и в мире) профессиональная бейсбольная лига была создана еще в XIX в. А один из ключевых игроков бейсбольной команды называется «ловцом» («catcher»), причем в статьях о бейсболе на русском языке он так и именуется: «кэтчер». Это игрок защиты, принимающий подачи перчаткой-ловушкой.

Завершим обзор цитатой из статьи Л.С. Кустовой: «В истории литературы известны случаи, когда перевод не только соперничал с оригиналом, но был лучше него. Такие произведения, в основном стихотворные, воспринимаются нами как самостоятельные, ориги-

нальные. В переводных же произведениях, особенно прозаических, переводчик не должен быть навязчивым» (10, с. 79).

Список литературы

1. Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера // Молодая гвардия. – М., 1965. – № 2. – С. 292–302.
2. Анджапаридзе Г. Потребитель? Бунтарь? Борец? Заметки о молодом герое западной прозы 60-х – 70-х годов. – М.: Молодая гвардия, 1982. – 190 с.
3. Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/bo16.html>
4. Галинская И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. – М.: Наука, 1975. – 109 с.
5. Галинская И.Л. Загадки известных книг. – М.: Наука, 1986. – 126 с.
6. Голденков М.А. Осторожно! Hotdog! Современный активный English. – М.: чеРо: Юрайт, 2002. – 272 с.
7. Дарк О. Джон Дэвид Калифорния. Вечером во ржи. 60 лет спустя. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/35320/?expand=yes#expand>.
8. Калифорния Дж.Д. Вечером во ржи: 60 лет спустя. – СПб.: Домино; М.: Эксмо, 2012. – 352 с.
9. Копылова В. Не над пропастью не во ржи // Московский комсомолец. – М., 2012. – № 29 (35), 10–16 февраля. – С. 20.
10. Кустова Л.С. Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его перевод на русский язык // Вестник МГУ. Филология, журналистика. – М., 1964. – № 1. – С. 68–81.
11. Лидский Ю.Я. Очерки об американских писателях XX века. – Киев: Наукова думка, 1968. – 267 с.
12. Медникова Э. Комментарий. Список сленговых отклонений от фонетической нормы // Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – М.: Progress Publishers, 1968. – Р. 214–248.
13. Морозова Т.Л. Образ молодого американца в литературе США (битники, Сэлинджер, Беллоу, Апдайк). – М.: Выш. школа, 1969. – 95 с.
14. Мулярчик А. Послевоенные американские романисты. – М.: Худож. лит., 1980. – 279 с.
15. Мулярчик А. Предисловие // Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. – М.: Правда, 1991. – С. 3–20.

16. Орлова Р. Рецензия на книгу Сэлинджера «Выше балки, строители и Сеймур: первое знакомство» // Современная художественная литература за рубежом. – М., 1963. – № 12. – С. 59–62.
17. Петренко Д.И. Роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его переводы на русский язык. – Ставрополь: Изд-во Ставроп. гос. ун-та, 2009. – 237 с.
18. Райт-Ковалева Р. К читателям // Сэлинджер Дж.Д. Повести. Рассказы. – М.: Молодая гвардия, 1965. – С. 3–8.
19. Самарин Р.М. Проблемы гуманизма в современной литературе капиталистических стран // Гуманизм и современная литература. – М., 1963. – С. 168–214.
20. Сэлинджер Дж.Д. Повести. Рассказы. – М.: Молодая гвардия, 1965. – 256 с.
21. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. – М.: Правда, 1991. – 608 с.
22. Сэлинджер Дж.Д. Обрыв на краю ржаного поля детства. Девять рассказов / Пер. с англ. С.А. Махова. – М.: Аякс Лтд, 1998. – 311 с. – (Фамилия изменена – Сэлинджер.)
23. Сэлинджер Дж.Д. Собрание сочинений. Роман. Повести. Рассказы / Пер. с англ. М. Немцова. – М.: Эксмо, 2008. – 704 с.
24. Топоров В. Быт, часы, ядрена мать! – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/byut_chasy_yadrena_mat_1121
25. Тугушева М. Предисловие // Salinger J.D. The Catcher in the Rye. – М.: Progress Publishers, 1968. – Р. 3–21.
26. Хомяков В.А. Соотношение реализма и модернизма в повестях Дж.Д. Сэлинджера // Проблемы реализма и модернизма в русской и зарубежной литературе. – Архангельск, 1965. – С. 98–100.
27. Хомяков В.А. Сэлинджер-новеллист // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института. – Ленинград, 1966. – Т. 306. – С. 240–250.
28. Хомяков В.А. О декадентских тенденциях в творчестве Сэлинджера // Ученые записки Вологодского государственного педагогического института. – Вологда, 1967. – Т. 33, Вып. 1. – С. 63–76.
29. Alexander Ch. A. Salinger's «The Catcher in the Rye»: (A critical commentary). – N.Y.: Twayne, 1966. – 73 p.
30. Alexander P. Salinger: A biography. – Los Angeles, Calif.: Renaissance Books, 1999. – 351 p.
31. Barr D. Saints, pilgrims and artists // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.: Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 170–176.
32. Branch E. Mark Twain and J.D. Salinger. A study in literary continuity // Grunwald Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 205–217.

33. *Bratman F.* Holden, 50, still catches. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-holden.html>
34. *California J.D.* 60 years later. Coming through the rye. – N.Y.: Windupbird Publishing Ltd, 2009. – 277 p.
35. *Chan S.* Judge rules for J.D. Salinger in «Catcher» copyright suit. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2009/07/02/books/02salinger.html?ref=jdsalinger>
36. *Costello D.P.* The language of «The Catcher in the Rye» // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 266–276.
37. *Davies R.* Review of 60 years later: Coming through the rye. – Mode of access: <http://www.abebooks.com/books/coming-through-catcher-rye/60-years-later.shtml>
38. *De Courcy A.* Why did J.D. Salinger spend the last 60 years hiding in a shed writing love notes to teenage girls? – Mode of access: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1246881>.
39. *Fiedler L.* The eye of innocence // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 218–245.
40. *Fiene D.J.D.* Salinger: A bibliography // Wisconsin studies in contemporary literature. – Madison, 1963. – Vol. 4, N 1. – P. 109–149.
41. *Flood A.* «Catcher in the Rye» sequel published, but not by Salinger. – Mode of access: <http://www.guardian.co.uk/books/2009/may/14/caughter-in-the-rye-sequel>
42. *Fosburgh L.J.D.* Salinger speaks about his silence. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-speaks.html>
43. *French W.J.D.* Salinger. – N.Y.: Twayne Publishers, 1963. – 191 p.
44. *French W.G.J.D.* Salinger revisited. – Boston: Twayne, 1988. – XV, 147 p.
45. *Galloway D.* The absurd hero in American fiction. Updike. Styron. Bellow. Salinger. – Austin; L.: Univ. of Texas press, 1966. – XVII, 257 p.
46. *Geismar M.* The Wise child and the New Yorker school of fiction // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 87–101.
47. *Green M.* The image-maker // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 247–253.
48. *Salinger.* A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – XXIX, 287 p.
49. *Gwinn F.L., Blotner J.L.* The early stories // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 259–266.
50. *Hagopian J.* «Pretty mouth and green my eyes»: Salinger's Paolo and Francesca in New York // Modern fiction studies. – Lafayette, 1966. – Vol. 12, N 3. – P. 349–354.
51. *Hamilton J.* In search of J.D. Salinger. – L.: Minerva Press, 1988. – 222 p.

52. *Hassan J.* The rare Quixotic gesture // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 138–163.
53. *Hassan J.* Almost the voice of silence: The later novelettes of J.D. Salinger // Wisconsin studies in contemporary literature. – Madison, 1963. – Vol. 4, N 1. – P. 5–20.
54. *Heiserman A., Miller J.E., jr.* Some crazy cliff // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 196–205.
55. *Hicks G.* The search for wisdom // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 191–194.
56. *Hochman W.* Review: Salinger Margaret A. Dream Catcher: A Memoir. – N.Y.: Washington Square Press. – 400 p. – Mode of access: http://wac.colostate.edu/aw/reviews/salinger_2000.htm
57. J.D. Salinger and the critics / Ed. by W.F. Belcher and J.W. Lee. – Belmont (Calif.): Wadsworth, 1962. – VIII, 179 p.
58. J.D. Salinger biography. – Mode of access: <http://www.notablebiographies.com/Ro-Sc/Salinger-J-D.html>
59. J.D. Salinger. – Mode of access: <http://www.nndb.com/people/743/000022677>.
60. J.D. Salinger. – Mode of access: http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/s/j_d_salinger/index.html
61. *Kakutani M.* From Salinger, a new dash of mystery. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/1997/02/20/books/from-salinger-a-new-dash-of-mystery.html>.
62. *Kakutani M.* Of teen angst and an author's alienation. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29appraisal.html?ref=jdsalinger>.
63. *Kazin A.* «Everybody's favorite» // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 43–52.
64. *Leitch D.* The Salinger myth // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 69–77.
65. *Lettis R.J.D.* Salinger: The Catcher in the Rye. – N.Y.: Barron's Educational Series, 1964. – 50 p.
66. *Lundquist J.J.D.* Salinger. – N.Y.: Ungar, 1979. – IX, 194 p.
67. *McDowell E.* Visit with J.D. Salinger. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-visit.html>
68. *McGrath Ch.* J.D. Salinger, literary recluse, dies at 91. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2010/01/29/books/29salinger.html?pagewanted=all>.
69. *Mizener A.* The love song of J.D. Salinger // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 23–36.
70. *Parker Ch.* «Why the hell not smash all the windows» // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 254–258.

71. *Pecchenino D.* «If you want to know the truth»: Fair use, authenticity, and J.D. Salinger // American literature. – Durham, 2011. – Vol. 83, № 3, September. – P. 597–619.
72. *Phillips P.* Salinger's Franny and Zooey // Mainstream. – N.Y., 1962. – Vol. 15, N 1. – P. 32–39.
73. *Pinsker S.* The Catcher in the Rye. Innocence under pressure. – N.Y.: Twayne Publishers, 1993. – XVI, 108 p.
74. *Roemer D.M.* The personal narrative and Salinger's «Catcher in the Rye». – Mode of access: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1499640>
75. *Romano J.* Salinger was playing our song. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/books/98/09/13/specials/salinger-song.html>.
76. *Salinger J.D.* Franny and Zooey. – N.Y.: Bantam Books, 1969. – 202 p.
77. *Salinger J.D.* The Catcher in the Rye. – N.Y.: Bantam Books, 1969. – 214 p.
78. *Salinger J.D.* Nine stories. – N.Y.: Bantam Books, 1968. – 198 p.
79. *Salinger J.D.* Raise high the roof beam, carpenters and Seymour: An introduction. – N.Y.: Bantam Books, 1968. – 213 p.
80. *Salinger J.D.* Hapworth 16, 1924 // New Yorker. – N.Y., 1965. – Vol. 91, June 19. – P. 32–113.
81. *Salinger M.A.* Dream catcher: A memoir. – N.Y.: Washington Square Press, 2001. – XIV, 459 p.
82. *Smith D.* Salinger's daughter writes of her father obsessions. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2000/08/31/books/salinger-s-daughter-writes-of-her-father-s-obsessions.html>.
83. *Stevenson D.L.* The mirror of crisis // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 36–41.
84. Studies in J.D. Salinger. Reviews, essays and critiques of «The Catcher in the Rye» and other fiction / Ed. by M. Laser and N. Fruman. – N.Y: Odyssey, 1963. – XI, 272 p.
85. The invisible man: A biographical collage // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 1–21.
86. *Wakefield D.* The search for love // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 176–191.
87. *Weber M.* Reading Salinger's silence // New England review. – L., 2005. – Vol. 26, N 2. – P. 118–141.
88. *Wiegand W.* Seventy-eight bananas // Salinger. A critical and personal portrait / Grunwald H.A. (ed.). – N.Y.; Evanston; L.: Harper & Row, 1963. – P. 123–136.

Ирина Каспэ

«МЫ ЖИВЕМ В ЭПОХУ ОСМЫСЛЕНИЯ ЖИЗНИ»: КОНСТРУИРОВАНИЕ ПОКОЛЕНИЯ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ» В ЖУРНАЛЕ «ЮНОСТЬ»*

Главные адресаты первых номеров «Юности», основанной в 1955 г., – старшие школьники, совсем недавно ставшие комсомольцами; в публицистике явно преобладают сюжеты из школьной жизни.

Определение «шестидесятники» принято связывать с одноименной статьей Станислава Рассадина, опубликованной в «Юности» в 1960 г. Однако уже в 1955 г. Руфь Зернова, постоянный автор рубрики «Разговор по душам», пишет очерк, персонажи которого, старшеклассники, начинают переживать свою причастность временам Некрасова, Добролюбова и Чернышевского: «Мы тоже будем шестидесятниками! Нам в шестидесятом исполнится 20 лет, мы начнем работать и про нас потом скажут: люди шестидесятых годов». В finale текста следует еще и прямое обращение к читателям: «Читатель, ты будущий шестидесятник XX столетия. (...) Подумай о том, что ты внесешь в шестидесятые, какими ты их сделаешь!» Итак, образ нового поколения начинает конструироваться ощутимо загодя.

Публицисты «оттепели» нередко подчеркивают, что «шестидесятникам» посчастливилось вырасти при социализме; это поколение настойчиво характеризуется как благополучное в сравнении с теми, кому довелось воевать на фронтах Гражданской и Великой Отечественной. Эта характеристика принимается и самими «шестидесятниками».

* Каспэ И. «Мы живем в эпоху осмысления жизни»: Конструирование поколения «шестидесятников» в журнале «Юность» // Нов. лит. обозр. – М., 2016. – № 1. – С. 130–148.

Гораздо реже и всегда вскользь, почти безэмоционально «шестидесятники» упоминают о своем пришедшемся на военные годы детстве. Детский опыт войны в публичном пространстве 1950–1960-х годов не помечается и не осмысляется в качестве травматического.

Произошедшая в поколенческом масштабе «поломка» отчасти была компенсирована через специфический вариант мобилизационной риторики. Ключевой момент заключается в том, что такого рода мобилизация преподносилась не как призыв к самозабвенной жертве, а, напротив, как совет жить «полной жизнью» – насыщенной впечатлениями и обязательно интересной. Работа на комсомольской стройке оказывается макромоделью внутренней работы над собой. Поездка на целину часто интерпретируется как особый шанс обрести самого себя, уверенность, силу.

Миф о целине как о месте инициации, месте, где «сдают экзамен на “настоящего человека”», и, в первую очередь, месте смысла – такое место персонализируется и наделяется собственной волей, оно, как таинственная Зона в «Сталкере», оказывается чувствительным к корыстным мотивациям и требует искренности и чистоты намерений. Сюжет персональной инициации постепенно вытесняет из нарратива о целине все другие значения – и именно потому не может полноцен но развиться, оставляет ощущение обманутых ожиданий.

«Жить интересно», «жить полной жизнью» практически вменяется в обязанность молодым читателям «Юности». Невозможность соответствовать высокому стандарту «интересной жизни» помечается – и, видимо, может переживаться – как серьезная девиация. Теневой стороной увлеченности становится «скуча» и ее синоним в рамках языка «оттепельной» публицистики – «равнодушие».

Скука – разрыв в нормативной конструкции социальной реальности; этот разрыв неподконтролен рациональному анализу, поэтому участники дискуссий пытаются заполнить его преимущественно через прямую или косвенную апелляцию к «настоящему».

Под «настоящим» может подразумеваться и идеальное, должное («стать настоящим человеком»), и нечто прямо обратное – реальность, лежащая по ту сторону любых идеализаций («настоящая жизнь», «настоящее “я”»). С одной стороны, происходит чрезвычайно суггестивная возгонка идеальных значений, их трансцендирование (прежде всего, конечно, через конструкцию «светлого будущего», «строительства коммунизма», но также и через идею «славного прошлого», преемственности по отношению к предшествующим генера-

циям комсомольцев, а с другой – столь же суггестивным образом утверждается ценность укорененности в собственном опыте, в том, что было пережито «на самом деле», т.е. на языке «оттепельной» публицистики является не «мнимым», не «показным», не «формальным», не «догматичным», не «книжным».

Практиковавшийся в «Юности» новый тип журналистики специфичен, пожалуй, прежде всего тем, что определяющим принципом для большинства материалов, будь то репортаж, интервью или проблемный очерк, являлось именно стремление достичь «настоящей», «подлинной» реальности, слой за слоем снимая ее имитации. Путь к «настоящему» бесконечен, хотя предполагается, что конец у него все-таки должен быть, потому что известно, какая в финале ожидает награда – обретение смысла.

K.B. Душенко

Фредерик Рувиллуа

ИСТОРИЯ БЕСТСЕЛЛЕРОВ*

Господствующей тенденцией нашего времени в книгоиздании автор считает «бестселлеризацию издательской системы» (с. 8). В 1895 г. американский журнал «Буккмен» стал впервые публиковать списки бестселлеров. В континентальную Европу эта практика пришла с полувековым опозданием; во Франции первый такой список появился в 1955 г. (с. 145–146).

Казалось бы, если установить точное число читателей невозможно, то число продаж известно достаточно точно. На самом деле разница между реальными числами продаж и теми, о которых заявляют издатели, может быть очень велика. Завышение цифр ради рекламно-коммерческих целей – обычная уловка издателей уже во времена Бальзака, но в промышленных масштабах эту практику первыми применили американцы.

В 1851 г. вышла в свет «Хижина дяди Тома». Ее издатель Джон Джюитт дал в печать гигантскую цифру продаж, подкрепленную точными техническими деталями. Это должно было убедить читателей в том, что перед ними – событие чрезвычайного масштаба, в котором они призваны поучаствовать, приобретя экземпляр романа. На самом деле вершина в 300 000 экз., распроданных в США, была перекрыта лишь в 1858, т.е. пять лет спустя после той даты, о которой во всеуслышание растрюбил Джюитт. «Этот гениальный в своем роде и уж точно новаторский прием, единожды сработав, распространяется и в Америке, и за ее пределами» (с. 17).

* Рувиллуа Ф. История бестселлеров / Пер. с франц. Дм. Савосина. – М.: Текст, 2015. – 287 с.

В 1863 г. во Франции вышла «Жизнь Иисуса» Э. Ренана – объемистый научный труд, доступный далеко не каждому, в том числе по цене. Издатель, однако, заявил, что всего за четыре года было продано 1,5 млн экз. В действительности разошлось ок. 200 тыс. экз. за пять лет, и лишь к 1947 г. общий тираж достиг 430 тыс. – но никак не полутора миллионов (с. 22).

Если верить издателям, что общий тираж книг популярного в середине XX в. французского писателя Мориса Декобры превысил 90 млн; но вполне возможно, что он «не продал больше 1 или 2 процентов» от этого числа (с. 25).

Энтузиазм, вселяемый крупными цифрами продаж, – один из основных аргументов маркетинга, до такой степени, что их указывают на ярких бандерольках, которыми перевязаны экземпляры книг, и буквами больше и красивее, чем набрано название и имя автора. «Дайте мне все равно что, лишь бы это хорошо продавалось». По результатам исследования, опубликованного во Франции в 2006 г., в пункте о «главных причинах, почему вы решили купить книгу», то, что книга фигурирует в лучших продажах, оказалось решающим для 32% опрошенных (с. 18).

Если речь идет о цифрах тиража свыше 100 тыс., то бестселлер – явление относительно недавнее: в Европе и США он появился всего век или полтора назад. Во Франции первым настоящим бестселлером стали «Парижские тайны» (1843) Эжена Сю, причем большая часть тиража пришла на англоязычные переводы романа.

В XX в. появился феномен «серийных бестселлеров», когда успех первой книги определяет успех ее «клонов». 13 книг Анн Голон об Анжелике, первая из которых вышла в 1956 г., разошлись во всем мире тиражом свыше 100 млн экз. (с. 34).

С 1950 г. можно насчитать около 80 книг, разошедшихся тиражом в 10 млн и больше (с. 81). Их можно назвать мегабестселлерами. Самый известный пример мегабестселлера из недавнего времени – книги о Гарри Поттере, когда продажи нового названия сразу после их выхода достигают миллионов в день по всему миру.

Росту тиражей способствуют кино- и телеэкранизации. «Крестный отец» Марио Пьюзо стал бестселлером еще до экранизации, уже в 1967 г. превысив тираж в 1 млн экз. в переплете. Но после экранизации (1969) цифра продаж достигла 12 млн в 1975 г. и 21 млн – к нашему времени (с. 188).

Можно также говорить о феномене «запоздалых бестселлеров», когда книга внезапно становится таковой спустя годы после ее написания. Это либо труды политика, пришедшего к власти, либо первые книги авторов, которым в конце концов удалось написать бестселлер. Так, первые книги Дэна Брауна прошли почти незамеченными, но стали бестселлерами после феноменального успеха «Кода да Винчи».

Известны случаи, когда книга становилась бестселлером в результате скандала, связанного с ее цензурным запретом как «безнравственной» и последующим снятием запрета после шумного судебного разбирательства (как «Госпожа Бовари» Флобера после судебного процесса 1857 г.).

Наконец, в истории известны случаи запоздалого признания классиками авторов, которые при жизни считались в лучшем случае писателями второго ряда; так, романы Стендяля стали бестселлерами полвека с лишним спустя после их публикации. Пересяд в разряд классики, книга становится, по определению Селина, «книгой, которой уже нельзя не прочесть» (с. 57). Такие книги могут считаться «лонгселлерами»: читательский интерес к ним сохраняется на протяжении времени, измеряемого столетиями, тогда как большая часть бестселлеров сходит со сцены спустя несколько лет или, в лучшем случае, десятилетий.

Некоторые книги являются бестселлерами лишь на родине писателя; другие становятся интернациональными бестселлерами. В XIX в. поставщиком интернациональных бестселлеров были прежде всего Франция и Англия, в наше время – преимущественно США. В то же время «американские границы все последовательнее закрываются для иностранных книг» (с. 81).

История бестселлеров тесно связана с историей издателей, поначалу более или менее заинтересованных наблюдателей, потов актеров успеха, и наконец уже в веке XX настоящих демиургов, «созидателей бестселлеров». В 2007 г. Анн Софи Демуши утверждала, что 20% выходящих в наше время книг написаны литературными неграми (с. 111). Небывалое значение обретает реклама.

Вплоть до последнего времени большое влияние на «рождение бестселлеров» оказывали рекомендации авторитетных телеведущих, например в США – Опры Уинфри, во Франции – Бернара Пиво, ведущего передачи «Апострофы». Однако на рубеже 2000–2010 гг. большая часть таких передач прекратила свое существование как в США, так и в Англии, Франции и Германии.

Литературные премии и книжные клубы во многом управляются издательскими домами. Такая практика, «подстегивая продажи книги, отнюдь не способствует их прочтению» (с. 223). Гор Видал говорил по поводу эпопеи А. Солженицына «Август 14-го»: «Множество людей, не имевших привычки к чтению, приобрели его и гордо заявляли, что прочли. Но я до сих пор не встречал еще ни одного человека, дочитавшего эту книгу до конца» (с. 238). В 2007 г. опрос, проведенный в Великобритании, показал, что 55% опрашиваемых покупали книги только как элемент домашнего декора (с. 239).

Высокую степень независимости сохраняет Пулитцеровская премия в США, при этом с конца 1970-х годов пулитцеровские лауреаты, как правило, не значатся в списках бестселлеров.

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

ОСНОВЫ ДРЕВНЕЙ КИТАЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Китайская культура отличается от других цивилизаций прежде всего соотношением религии и морали. Если в других мировых культурах бесспорен примат религиозного начала, т.е. божества, мистической потусторонней силы, тогда как мораль, вся система этики – это нечто вторичное, черпающее свой авторитет именно в божественном откровении, то в Китае картина была иной. Мистика и божественное откровение там уже с древности были замещены авторитетом легендарных древних мудрецов. Сложившуюся в древности систему этики, обычаев и обрядов официальная идеология всегда ставила выше собственных верований и культов. С древности в Китае мораль считалась первичной, а религия – вторичной. Вопрос веры на протяжении всей истории страны никогда не имел большого значения. Почтание того или иного божества всегда было делом совести каждого китайца и всецело зависело от его собственного выбора. Но малейшее нарушение морали, пренебрежение к точно фиксированному церемониалу, ничтожное отклонение от выработанных веками традиций – суроно преследовалось и осуждалось общественным мнением и властями.

Другая специфическая черта китайской религиозно-этической системы – ее рационализм. В отличие от других мировых религий с их мистикой, культом сверхъестественного и гигантской фигурой верховного божества, в Китае на первый план выдвигались проблемы социальной политики и этики, т.е. задача организации жизни в этом мире и стремление преобразовать порядки в стране в соответствии с

представлениями древних мудрецов об идеальном устройстве общества (2, с. 7).

Мифы о сотворении мира или загробной жизни играли достаточно скромную роль, а культ сверхъестественных сил никогда не мог затмить обожествленных героев и мудрецов, т.е. реальных исторических личностей и полулегендарных деятелей прошлого. Именно факт реального существования героя становился для его почитателей важнейшим импульсом для его обожествления. Едва ли не все божества и духи системы религиозного синкретизма позднесредневекового Китая получали порой даже официально утвержденную «биографию» с описанием добродетельных поступков, якобы совершившихся прототипом божества в реальной исторической действительности. В Поднебесной божества, духи и бессмертные огромного китайского пантеона ценились и почитались обычно не столько за их «чудесные» действия, сколько за добродетели.

В Китае не было касты жречества, сословия духовенства, института священников-пастырей, духовной иерархии, массовых обязательных молебнов. В системе государственных культов основные жреческие функции исполнялись чиновниками во главе с самим императором, считавшимся первосвященником. Естественно, что в стране никогда не было противостояния светского и клерикального. Китай всегда отличался религиозной терпимостью.

Принято говорить о синкретическом характере религиозной жизни Китая, т.е. подразумевается, что все течения, и прежде всего конфуцианство, буддизм и даосизм, в сознании рядовых китайцев нередко выступают в виде единого комплекса идей, верований. У них единые духи и даже формы поклонения.

До сих в китайских деревнях можно встретить изображения Конфуция, Лао-цзюня (обожествленного Лао-цзы) и Будды или бодхисаттвы милосердия на одном алтаре. Перед ними воскуриваются одни и те же благовония, им приносят одни и те же дары. Известное китайское изречение гласит: «Даосизм – это сердце, буддизм – кости, конфуцианство – плоть». В этой формуле все три знаменитых китайских учения находят свое место, образуя неразрывность китайской традиции.

Если в других древних культурах религиозные системы определяли духовную жизнь народа, то в Китае, пожалуй, эту же роль играли конфуцианские идеи. «...Конфуцианство в отличие от других мировых религий с их идеей скорби, страдания, веры и утешения в загробной жизни было именно искусством жить. В центре внимания

этой доктрины всегда стоял человек, коллектив, общество, устройство правильной и упорядоченной жизни на этом свете, сегодня, сейчас. Культ практической пользы, конкретного счастья, достигаемых прежде всего посредством внутренних добродетелей и постоянного самоусовершенствования, оказал огромное влияние на формирование духовной культуры, психического склада и национальных традиций китайского народа. Не разрыв и стена между человеком и божеством, миром людей и загробным существованием, а, напротив, тесная взаимосвязь индивида и коллектива, микрокосма личности и макрокосма вселенной, простых смертных и божеств, равно как и основанный на этой связи идеал социальной и небесной гармонии, синтетического эклектизма – вот характернейшие черты китайского восприятия мира» (2, с. 9–10).

В Китае всегда высоко ценили культуру, обозначавшуюся иероглифом «Вэнь». Ее рассматривали как манифестацию духовной благодати – «дэ», которая в свою очередь исходила из абсолютного Дао. Вэнь накладывалась в процессе воспитания на первоначальную природу человека как некий духовный узор, отличавший его от человека неразвитого, подобно тому, как узоры на шкуре благородного барса и тигра отличают их от козла и барана. Однако причудливая вязь культуры была не просто украшением, а свидетельством новой природы человека, подтверждением того, что он превратился в существо иного порядка и поднялся на другую, более высокую ступень.

Культура в Китае всегда почиталась выше грубой силы, а гражданская служба была предпочтительнее военной. В отличие от европейских владык, китайскому императору никогда не пришло бы в голову рядиться в военный мундир или самому командовать войсками – немногие исключения лишь подтверждают это правило. Зато способность сочинять стихи, изящный литературный слог свидетельствовали об осененности благодатью, и почти каждый правитель Китая считал долгом хотя бы отметиться в поэтическом творчестве – начиная от основателя ханьского царствующего дома, императора Вонинственного (III–II вв. до н. э.), и кончая председателем Мао. Вообще, литература и традиции мыслились делом великим, «канвой государственности», а запечатлевшие ее иероглифы – «символом присутствия благодати» (8, с. 54–55).

В Китае роль первообразующего культурного фактора сыграли так называемые «Три учения» – конфуцианство, даосизм и буддизм. Слово «конфуцианство» пустили в ход европейцы, в самом же Китае

это явление всегда называлось «школой книжников», ибо вело свое начало от мудрости далекого прошлого. «Люблю древность и верю в нее», – провозгласил Конфуций. Изначальный момент движения истории мыслился конфуцианцу «высокой древностью», к которой он был постоянно обращен своим духовным взглядом, и миф о золотом веке обладал в его глазах всеми чертами реальности.

Что же требовал подобный идеал от представителя «учения книжников»? Разумеется, как можно бережнее сохранять все, что досталось от седой старины, и стараться передать традицию дальше. «Передаю, но не творю», – так формулировал свое кредо Конфуций. Конфуцианство было учением прагматичным, точкой приложения которого был не просто человек, а прежде всего человек общественный.

Стратегия поведения человека в обществе и в общении с себе подобными, принципы построения и функционирования социума – вот что постоянно находилось в центре внимания конфуцианства. Уздою же и шорами для человека в его следовании по правильному пути и одновременно источником духовного удовлетворения и радости для того, кто осознавал их необходимость, служили Установления – «ли». Это слово переводят по-разному: Этикет, Ритуал, Обрядность, Церемонии, однако оно шире их, и в любом случае виделось китайцу начертанным с большой буквы. Человек рождается на свет без этих, порой неписанных, норм поведения, они противны его врожденным желаниям, но столь же необходимы, как плоть и кожа. Только облекшись в новую плоть «ли», он становится достоин звания истинного человека, без «ли» – он хуже самой мерзкой крысы. Для китайца «ли» виделись небесным начертанием, упорядочивающим мир, без «ли» весь мир рушился и терял всякую ценность. Благодаря «ли» любой человек точно представлял, как он должен поступать в каждом конкретном случае, «знал свое место». Церемонии разделяли людей, создавали четкую иерархичность, но в отличие от закона действовали изнутри, ибо были тесно связаны с категорией чувства.

Разные принципы формировали корпус конфуцианских «Установлений», но самым важным из них был принцип «сыновней почтительности» – «сяо». В современном обществе, обращенном в будущее, главной ценностью представляются дети. В Древнем же Китае, ориентированном на прошлое, основой основ виделись предки, родители, старшие. В Европе генеалогическое древо превратилось в символ, а в Китае оно мыслилось живым организмом, и там более всего дорожили корнем. Ветви можно обрезать много раз, но повреди ко-

рень – и дерево погибнет вместе с ветвями. Потому-то при жизни следовало служить родителям, а после их смерти – приносить жертвы их духам.

Ценность ребенка состояла в его миссии продолжения рода – он был гарантом того, что жертвоприношения не прекратятся. Конфуцианская «Книга сыновней почтительности» утверждала: «Из трех тысяч разных видов непочитания родителей наихудший – не иметь потомства» (цит. по: 8, с. 59).

Впрочем, ошибочно видеть в конфуцианстве лишь рационализм и прагматизм. За его «наукой управления» скрывается другой, глубинный слой – учение о внутреннем самоусовершенствовании человека, поражающее возвышенностью идеалов и духовной нелицеприятностью.

«Человек мелкий требователен к другим, благородный муж требователен к себе. Не научившись управлять собой, как можешь управлять людьми?» – говорил Конфуций (цит. по: 8, с. 60)

«Учиться и постоянно повторять – разве не радость?!» – этими словами начинается собрание изречений Конфуция, книга «Суждения и беседы». Но не к простому накоплению суммы знаний призывал Конфуций, хотя и оно значило много. Обретение мудрости и восхождение на иную ступень познания – вот что было целью и средством становления идеального человека, «благородного мужа» конфуцианцев (8, с. 60).

В «беседах» Конфуция эстетическое отношение к миру представлено очень ярко. Сами формы поведения, соответствовавшие нравственной норме, имели для конфуцианцев эстетическую ценность, а в непрерывности своего морального усилия конфуцианский муж обретал «радость» (лэ). Термин лэ относился в Древнем Китае к различным видам искусств и наслаждению, ими доставляемому, т.е. нравственное самосовершенствование в конфуцианстве воспитывало гармонию духа, которую способно внушить искусство. Конфуций придавал большое значение хорошим манерам и обучению принятым среди чжоуской аристократии искусствам, но для него внешняя форма должна была служить знаком определенного нравственного содержания.

В учениях древних конфуцианцев были намечены основные контуры символического миросозерцания, которое со временем легло в основу традиционной китайской эстетики. В русле этого миросозерцания реальность рассматривалась как нечто, доступное лишь символическому выражению и переживаемое как некое первичное, предше-

ствующее субъективному знанию и опыту. Иными словами, символическая реальность в данном случае есть нечто, отсутствующее в любой данности и потому сокровенное: конфуцианскому мудрецу полагалось «понимать безмолвно». Познание же истины и красоты означало перевод внешних образов вещей в их внутренний, «хранимый в сердце» образ (9).

Конфуцианство существенно повлияло на формирование эстетических принципов китайской поэзии. Составление первого в истории Поднебесной литературно-поэтического памятника – антологии «Ши цзин» («Книга песен» / «Канон поэзии») традиционно приписывается самому Конфуцию. В «Исторических записках» отца китайской истории Сыма Цяня (146–86 гг. до н.э.) есть такой фрагмент: «В древности стихотворений (ши) было более трех тысяч. Конфуций отбросил негодные и взял то, что соответствует правилам (ли) ициальному (и)» (цит. по: 6, с. 152). Стать литературой могли только те стихотворения, которые отвечали общественным нормам, т.е. тому, что считалось тогда основами организованной общественной жизни.

Известно, что умение контролировать свое эмоциональное состояние входит в число основополагающих характеристик разработанного в конфуцианстве идеала личности – «благородного мужа». Наиболее же пагубным для личности и для государства считалось чувство любви мужчины к женщине, ведь влюбленный мужчина не может трезво оценивать свою избранницу, потакает ее прихотям даже в ущерб государственным обязанностям. Воспевание мук любви считалось попросту неприличным.

Запрет писать о чувствах противоречил самой природе поэзии. Прекрасно осознавая этот парадокс, ведь стихотворство, пение и танцы «коренятся в сердце человека», конфуцианские мыслители нашли способ его решения. Они провозгласили эталоном народную песню, в которой отсутствует образ поэта-творца, поэтому нет индивидуального эмоционального начала. Идеалом считались образцы песенного фольклора, вошедшие в антологию «Ши цзин».

Дидактико-прагматический подход не противоречил ни архаико-религиозному ни натурфилософскому осмыслению поэтического творчества. Сторонники такого подхода были уверены в том, что в поэтическом произведении есть некий подтекст, отличающийся от внешнего повествовательного плана. Это идейная основа китайской комментаторской традиции, в которой за данность принимается не столько внешнее повествование, сколько предполагаемое внутреннее

содержание произведения, нередко извлекаемое путем многоходовых толкований, построенных на ассоциациях и образных параллелях. Незатейливые по смыслу любовные песенки могут истолковываться, например, как рассуждения на этико-политические темы, а жанровые сценки – как намеки на эпохальные для страны события. Подобным комментариям помогает сама иероглифика – образная природа и смысловая полифония каждого знака. Многочисленным толкованиям подверглись и произведения «Ши цзина». Так, в канонизированный «Ши цзин» была включена древняя песня жениха:

Утки, я слышу, кричат на реке предо мной,
Селезень с уткой слетелись на остров речной.
Тихая, скромная, милая девушка ты,
Будешь супругу ты доброй, согласной женой.

(Перевод А. Штукина)

В «Ши цзине» эта песня интерпретируется как прославление добродетели супруги Вань-вана, отца У-вана, первого царя Чжоуского царства (6). Конфуцианские взгляды оказали огромное, но неоднозначное воздействие на историю развития и состояния китайской поэзии. С одной стороны, они максимально упростили общественные позиции поэтического творчества, превратив его в обязательное занятие для представителей социально-интеллектуальной элиты. Так, обучение основам стихотворства входило в образовательную программу государственных учебных заведений. В отдельные исторические эпохи написание сочинения в форме поэтического текста было неотъемлемой частью экзаменов на чиновничью должность, без сдачи которых человек не мог быть принят на службу. С другой же стороны, дидактико-прагматический подход наложил на поэтическое творчество жесточайшие тематико-содержательные и эстетические регламентации, лишая автора возможности творческих экспериментов. Именно этот подход препятствовал развитию авторской лирики, которая утвердилась в Китае только в III в.

Другим учением, оказавшим огромное влияние на судьбы китайской культуры, была философия даосов. В центре внимания даосских мыслителей находилась та же проблема символической связи между внутренним и внешним аспектами бытия, где внешнее оказывается зеркально перевернутым, «предельно отдаленным» образом, или «тенью» внутренней реальности. Истинное бытие – Дао – они трактова-

ли как универсальный, внесущностный предел всех форм, равнозначный постоянному «отсутствию наличия», «не-данности». Они также называли реальность «пустотой» (сюй), имея в виду, что «пустота», во-первых, способна все в себя вмешать, во-вторых, сама себя устраивает, «опустошает». Таким образом, «пустота» в даосской философии обозначала и «отсутствие наличия», и предельную целостность «одного тела» мира, и бесконечную перспективу самотрансформации бытия, отраженной в категории хуа – «превращение» (9).

«Даосский образ мира есть как бы камертон, хор, оркестр, где каждый звук неотделим от эха, где вещи – и исполнители своих партий, и слушатели, внимавшие космической музыке; где в конце концов нет ни исполнителей, ни слушателей, но те и другие сливаются в «утонченном единстве» самопрессуществления, единстве не умозрительном, а деятельном, задаваемом ритмом мировой музыки» (1, с. 19).

Именно постижение Небесной глубины в человеке является целью даосского совершенствования, которое требует от подвижника «завалить дыры сознания», «обратить взор внутрь» и прозреть «смутные», «утонченные», «сокровенные» семена – истоки жизненных метаморфоз. И есть глубокий смысл в том, что даосы называли эту внутреннюю реальность жизни Небом – всеобъятным, бездонным, пустым, беспристрастным, сиятельный небом (1, с. 20).

Но Небесное и земное, начало и конец, «корень» и «ветви», согласно Лао-цзы и Чжуан-цзы, возникают сообща, как тело и тень, звук и эхо, и друг без друга не существуют.

Поскольку даосский мудрец «странствует сердцем у начала вещей», схватывает каждое явление в его зародыше, он не просто мастеровой, но всегда еще Господин мира, определяющий место каждой вещи в мировом порядке (1, с. 21).

«Совершенный человек, говорится в “Чжуан-цзы”, живет духовным! Даже если загорятся великие болота, он не почувствует жары. Даже если замерзнут великие реки, ему не будет холодно. Даже если молнии расколют великие горы, а ураганы поднимут на море волны до самого неба, он не поддастся страху. Такой человек странствует с облаками и туманами, ездит верхом на солнце и луне и уносится в своих скитаниях за пределы четырех морей. Ни жизнь, ни смерть ничего в нем не меняют, тем паче мысли о пользе и вреде» (цит. по: 1, с. 74–75).

Тот, в ком ни небесное, ни человеческое не ущемляют друг друга, достоин зваться настоящим человеком.

Глубоко в недрах Небытия возникло Духовное Семя, чтобы затем прорости в человеческом существе, облечься плотью и дать урожай, а после вернуть умножившуюся духовность Небу и Мирозданию. Для древних китайцев дух и материя были неразделимы, и дух мог материализоваться, принимая грубые и зримые физические формы. «Человек порождается духовным эфиром и со смертью вновь в него возвращается... Эфир порождает человека подобно тому, как вода рождает лед. Вода, затвердев, становится льдом, дух, сгустившись, становится человеком. Растворяя, лед превращается в воду, а человек после смерти вновь становится духом», – писал в I в. до н.э. Ван Чжун, выражая общепринятый тогда взгляд на вещи (цит. по: 8, с. 61–62). Мир духа и мир бесчисленных физических форм в сознании древних китайцев объединяло понятие Дао – Пути Вселенной. «Не имеющий начала, но вечно рождающий» – так определил этот путь Ле-цзы (V в. до н.э.). Дао называется Путем потому, что оно всегда в движении, «неизменное, постоянно рождает изменения», оно – данное от века, незримая программа Пути, которым мир идет во времени и пространстве. Древние постоянно уподобляют Дао широкому водному пути, и в этом скрыто ощущение чего-то животворного, изначально бесформенного, текущего, трудноуловимого и всепроникающего. Как-то Чжуан-цзы спросили: «Где находится Дао?» – «Нет места, где его не было бы!» – ответил Чжуан-цзы. Но лишь тот, «кто способен созерцать невидимое, слышать неслышимое, ощущать бестелесное, близок к познанию Дао», – утверждают авторы трактата «Люйши чуньцю» (цит. по: 8, с. 62).

Только отвлеквшись от мира форм, красок и звуков, погрузившись в безмолвие и освободившись от ненужных волнений духа и мысли, человек приобщается к Истине. Так, в краткие мгновения между сном и бодрствованием ученому приходят великие идеи, поэту – незабвенные строки стихов, а отшельнику предстают удивительные видения. Всякое творчество черпает из бестелесного потока Пути, перед всемогуществом которого отступает любая человеческая фантазия.

Поэт и пророк способны прозреть в этом потоке те образы, которым вот-вот суждено облечься в плоть. Они еще за границей сущего, но тот, кто слился душою с Дао, видит и знает их день и час.

Глубину Великой Пустоты он постигает сердцем, ибо сердце способно открыть нам все, недоступное для других органов чувств.

Сердце сродни Дао, и через него проходит Великий Поток, тот «Истинный владыка, в которого погружается человек и на волнах которого он всплывает» (цит. по: 8, с. 62). Ось мира может проходить и через Полярную звезду, и через человеческое сердце, ничего, что сердце так много, – ведь солнце может отразиться в каждой капле и сиять в ней. «В небе Дао – это солнце, в человеке – это сердце», – говорится в одном из древнейших трактатов «Гуань-цзы». Солнце мыслится одним из видимых образов Дао, сообщающим миру его временные ритмы и льющим в него энергию жизни из небытия; таково же и сердце человеческое, соединенное незримыми узами с Сокровенным и черпающее из него жизнь.

Многие даосские понятия и образы перешли в традиционные эстетические концепции Китая. Само представление о вечно нетождественном себе хаосе как неисчерпаемом разнообразии без идеи и формы носило, по существу, эстетический характер. Эстетическая природа мировоззрения древних даосов стала одним из факторов, воспрепятствовавших выделению эстетики в самостоятельную область знания. Если конфуцианцы подчиняли эстетические ценности этическим требованиям, то у даосов эстетическое сливалось с природным бытием.

Нераздельность эстетического и природного в древней китайской мысли отобразилась в фундаментальных понятиях традиционной эстетики Китая. Достаточно сказать, что главной из них была не «красота», а ци – энергетическая субстанция мироздания, ключевое понятие всех китайских наук о природе и человеке. Будучи субстратом всего сущего, ци в каждой точке пространства, в каждый момент времени претерпевает превращение, ее природа – бесконечная самоизменчивость «пустоты». Именно понятие ци стало служить в Китае обозначением творческой индивидуальности художника. Другим фундаментальным понятием китайской эстетики является фэн – «ветер», указание на природу Дао как всеобъятного, но неосязаемо пустотного потока.

Заложенные классическими школами древнекитайской философии потенции развития эстетической мысли и теории искусства были реализованы лишь на рубеже древности и Средневековья. Раннее искусство Китая питалось в основном архаическими сюжетами, было подчинено соображениям магического или нравоучительного свойства, а стилистически являло собой сочетание декоративности и схематически-экспрессивного изображения. Только в IV–VI вв. искусство в

Китае перестало исполнять роль служанки нравоучения или культа и сложился эстетический канон китайской традиции. Одним из первых кredo традиционной эстетики изложил ученый V в. Цзун Бин: «Мудрые, вмешая в себя Дао, откликались вещам; достойные мужи, в чистоте лелея дух, внимали образам. Что же до гор и вод, то они, будучи вещественными, увлекают к духовному... Правду, утерянную во времена седой древности, можно в помыслах постичь даже через тысячу поколений. И если утонченнейшую мудрость, пребывающую вне слов и образов, можно сердцем постичь из книг, то тем более можно формой передать форму, а цветом – цвет из того, что лично пережито и привлекло когда-то взор» (цит. по: 9, с. 142).

Приглашая взглянуть на мир «чужими глазами», Цзун Бин выразил первое правило художественной традиции в Китае: художник изображал не просто то, что видел, а свое отношение к тому, как мир видел кто-то другой до него. Прекрасное оказывается местом и моментом встречи, «духовного соприкосновения» различных перспектив созерцания.

В Китае не было противостояния даосизма и чань-буддизма, постепенно «обнаруживаются» даже их генетические связи. Так, согласно легенде, которая называется «Лао-цзы просвещает варваров», великий Лао-цзы «уйдя на Запад» через заставу Ханьгу в VI в. до н.э., на самом деле удалился в Индию, где просвещал варваров и одновременно обучал Гаутаму из рода Шакьямуни (по другой версии, он сам перевоплотился в Шакьямуни). Таким образом, Гаутама был не кем иным, как учеником Лао-цзы, а поэтому буддизм последователи даосизма воспринимали как отраженный свет своего собственного учения.

Сформулированные даосами и чань-буддистами в IV–VI вв. эстетические принципы основывались на фундаментальной для эстетики на Дальнем Востоке идее взаимопроникновения полноты бытия и каждого его фрагмента, или, говоря языком китайской традиции, способность мудрого «вместить всю тьму вещей в крохотное пространство сердца» (6).

Эстетическая мысль в Китае была органической частью традиционного миросозерцания. Само представление китайцев об эстетическом объекте, как и о реальности вообще, основывалось на идее всеобщего и непрерывного «превращения», исключавшей статичное созерцание. Внимание к внешнему образу вещей, изучение их физических параметров всегда считалось в Китае занятием поверхностным,

недостойным истинного мастера. Как писал в IX в. ученый Чжу Цзин-сюань, художник призван «изображать то, что не могут осветить ни солнце, ни луна» и добиваться «преемственности духа» (и шэн), жить неким внутренним, сокровенным континуумом сознания, в котором свершается «преображение вещей» (цит. по: 9, с. 144).

Таким образом, назначение традиционного искусства в Китае далеко не ограничивалось собственно эстетическими задачами. Художественное творчество трактовалось в Китае как соучастие в безначальном и бесконечном самопреображении просветленного духа, как деятельная сопричастность Пути (Дао) мироздания. Предмет эстетического видения в Китае – символическая, «небесная» глубина опыта, интимно внятная, но всегда отсутствующая» в данности опыта, неподдающаяся для внешнего наблюдения, но постигаемая внутренним зренiem.

В отличие о других, многократно переселявшихся народов, китайская цивилизация развивалась на одном и том же месте по меньшей мере шесть тысяч лет. Китай с его удивительной стабильностью культурного кода сохранил черты той архаической ментальности, которая обеспечила его культуре беспрецедентное долголетие. По существу вся история китайской эстетики представляет собой меняющийся во времени комментарий к древнейшим философским трактатам – «И цзин», «Дао дэ цзин», «Лунь юй» и «Чжуан-цзы».

Разительнее всего Китай отличает от Запада ориентация во времени. Если для европейцев характерно линейно-векторное представление о времени: будущее – впереди, прошлое – позади, то китайцы прошлое обозначают словом «шан» – «верх», т. е. время для них течет сверху вниз. Поэтому в Китае утопии были ретроспективными, а реформы – консервативными, восстанавливающими старый порядок. Китайскому мышлению чужда концепция линейного времени, западное представление о вечности.

Историк Лю Шусянь пишет: «В Китае не знали абстрактного, абсолютного времени Ньютона, поэтому время и пространство составляли для них нерасторжимое единство, неотделимое от реального содержания событий материального и духовного мира. Они не вышли за пределы мира изменений, где царят и время и временность. Из-за этого китайцы никогда не разделяли стремления древнегреческих и христианских мыслителей к неизменному вечному» (цит. по: 4, с. 180).

Запад прельстился потусторонним образом неподвижной и нетленной вечности – будь то золотой век Гесиода, царство платоновских идей или христианский рай. Китайцы жаждали физического бессмертия, но не интересовались вневременным, потому что их картину мира образовывал и создавал принцип постоянных изменений, сформулированный в одной из самых старых в мире книг – «И цзин».

Наиболее могущественный бог античной мифологии Крон / Сатурн отождествлялся со временем, потому что он пожирал своих детей. В китайской мифологии время – не враг человеку, и смерть здесь не изображалась с часами. Если Фауст мечтал остановить мгновение, перегородив реку времени, то китаец стремился раствориться в ней. Китайское время – не абстрактный принцип, оно не может быть чем-то внешним по отношению к людям, потому что у него нет неизменяемой, адекватной себе личности. «Я» – это череда состояний, беспрестанно сменяющих друг друга. Вчерашнее «я» не то же самое, что завтрашнее. «Я» всегда существует только в настоящем времени.

Китайская культура учила человека вписываться в череду перемен, не повторяясь. Закат всегда означает одно и то же, но двух одинаковых закатов не бывает. Китайское искусство учило не останавливать мгновения, а вглядываться в них. Мгновения не бегут, сменяя друг друга, а набухают, расширяются, раздвигая наше восприятие, впуская в себя новые чувства и мысли. Человек ведет себя как флора, а не фауна – его сознание разрастается. Этую внутреннюю метаморфозу направляло традиционное китайское искусство – искусство настоящего времени *par excellence* (4).

На Западе художник творил в надежде, что его шедевры смогут соперничать с вечностью. Гораций сравнивал свои стихи с самым долговечным из всего, что он знал, – «царственными пирамидами». Автор китайского аналога «Памятника» поэт Су Ши называет свои сочинения «большим полноводным потоком, который стремится вперед, выбирая неведомый путь» (цит. по: 4, с. 182).

Вечность пирамиды не та же, что вечность реки: пирамида – вызов времени, река же сама символизирует время. Вторая вечность больше, надежнее первой, точно так же, как мягкая вода сильнее твердого камня. Су Ши пишет:

Нет циньской державы, а персик цветет,
и речка, как прежде бежит.

(цит. по: 4, с. 182)

Все искусственное обречено умереть, все естественное – возродиться.

Европейское искусство – плод культуры, которая расчленяет природную непрерывность мира, чтобы остановить – и запечатлеть – мгновение. Для китайского художника главное, чтобы «при взгляде на обрамление гор соснами возникала идея непрерывности» (цит. по: 4, с. 183). Восточное искусство возвращает дискретной культуре непрерывность природы, избавляясь от их мучительного и противоестественного антагонизма. Художник проявляет и артикулирует тождество окружающей нас природы с той природой, что мыносим в себе. Каждый шедевр – это резонанс внешнего с внутренним. «Чтобы писать бамбук, – говорил Су Ши, – надо сначала создать его образ в душе»; «Мой дух охватывает целое / До того, как кисть оставляет след» (цит. по: 5, I, с. 403, 404).

По Чжуан-цзы (IV–III вв. до н. э.), высшее искусство и высшее знание – непередаваемы, т.е. им нельзя научить, их тайны приоткрываются только как откровение – в момент высшей сосредоточенности всех внутренних сил, как озарение – в момент слияния с природой, космосом. В трактате Чжуан-цзы Плотник Счастливый, сделавший совершенную раму для колоколов, раскрывает тайну высочайшего мастерства: «Я, Ваш слуга, задумав вырезать раму для колоколов, не смел напрасно расходовать свой эфир и должен был поститься, чтобы обрести покой. <...> Все мое мастерство собралось в одно, а все внешнее рассеялось. И тогда я отправился в леса и горы, выглядывая естественную природу. Когда же она явилась мне, то рама встала перед глазами, как живая. Мне осталось только приложить руки. Если бы все так не случилось, пришлось бы от замысла отказаться. А здесь **природа соединилась с природой!** (Выделено мной. – С. Г.). Вот почему эта рама создана как бы духом одним» (цит. по: 5, I, с. 137–138).

В Китае искусство мыслилось четко включенным в общую модель мироздания. В письменах и орнаментах, музыке и поэтике китайская эстетика видела опосредованное проявление космических сил, а искусство воспринималось как одна из форм манифестации Абсолюта. Озаренный художник ощущает себя в единстве со всем миром. Находясь в состоянии абсолютногоозвучия (шенхой) он словно пребывает в центре Вселенной, элементы которой «призывают один другого, отвечают один через другого» (цит. по: 5, II, с. 46).

Проникая в тайну природы, человек чувствует себя избранником природы и воспевающим ее поэтом. Поток вдохновения приносит

ветер Вселенной, когда художник, впустив в свое сердце тишину, начинает ощущать непрестанное биение Великого дао, вечную пульсацию времени. Художник, философ, каллиграф и поэт Сы Кун-ту (Х в.) писал: «Однокое и высокое дерево напоминает устремление духа над землей. Длинные бамбуки осеняют хижину поэта. В ивах живет яркая красота природы, и ее тень на тропе создает тонкое наслаждение. Цветы персика, усыпающие все дерево пышным блеском весны, дают образ творчеству. Опадают листья деревьев осенью, и грустный шум их аккомпанирует печальной душе поэта, исполненной мировой тоски» (цит. по: 3, с. 322). О символике различных птиц Сы Кун-ту говорит: «Попугай, возбужденный весной, – вот образ кипящей, яркой жизни духа. Величавый, одинокий, “святой” аист – символ освобожденного от жизни, парящего в высотах духа, есть та самая птица, с которой поэт как бы вместе летает в воздухе. Такова немая, мертвая для других и красноречивая для идеального поэта природа» (цит. по: 3, с. 322).

Многозначность и семантическая расплывчатость иероглифов в восточной поэзии не позволяет говорить о существовании последней авторской редакции стихотворения. Скорее мы имеем дело с бесконечными версиями каждого поэтического текста. Запись не столько раскрывает смысл, сколько намекает на него. Все это требует от читателя не автоматического чтения, а углубленного толкования. Чтобы по-настоящему насладиться стихами, их переписывали. Это все равно что снять копию с полюбившейся в музее картины. Китайские стихи, как наша музыка, рассчитаны на талант исполнителя.

Китайская поэзия – дневник мимолетных ощущений, ей чужд эпический размах. Поэт учит раздвигать до бесконечности эфемерные мгновения, уплотнять и расширять настоящее время, жить, широко раскрыв глаза, он учит нас оглядываться по сторонам, когда мы плывем по реке времени. Китайская поэзия – искусство не остановленного, а продленного мгновения (4).

Выше всех искусств в Китае ценили живопись, потому что в ней воплотилась идея Неба, Земли и мудрых людей и потому что здесь художник достиг совершенства в обращении с тайной, которую даосы называли «сюй» – «пустотой».

Китайский пейзаж часто занимает лишь четверть листа. Пустота возвращает нарисованный пейзаж к его источнику. Китайский художник не вычленяет пейзаж из природы, а оставляет его в ней. Пус-

тота заменяет ему раму, которая на западной картине ограничивает культуру от природы.

На Востоке только недописанная картина может считаться законченной. Тайна недосказанности – соединительная ткань, которая позволяет искусству не противопоставлять культуру природе, а сотрудничать с ней. При этом восточный художник помнит о той природе, которая окружает нас, и о той, что содержится в нас. Пустота входит в его живопись, как природа в его тело, отмечает А. Генис.

В композиции картины пустота – либо невидимое продолжение видимого, либо его источник. В последнем случае это та конструктивная пустота, о которой говорил Лао-цзы: «Формуя глину, делают сосуд: от пустоты его зависит его применение» (цит. по: 4, с. 202). Восточная концепция искусства сохраняет архаический взгляд на целостную Вселенную, в которой нет деления на естественное и сверхъестественное, настоящее и ненастоящее, подлинное и вымыщенное, оригинал и копию, искусство и не-искусство.

Художественное произведение, как все живое, замкнуто на самом себе. Его смысл – оно само. «Идея» такого произведения та же, что у каждого из нас, – это тайна существования.

Искусственная, созданная художником вещь не отличается от любой другой. Все они «появляются из неизвестной пропасти таинственного, и через каждую из них мы можем заглянуть в эту пропасть» (цит. по: 4, с. 204).

В «Книге перемен» рассказывается история о легендарном изобретателе знаков-триграмм Фу-си: он создавал письмена, «подъемля взор и устремляя его на образы в Небе, опуская взор и устремляя его на закономерности Земли» (цит. по: 7, с. 17). И к более поздним иероглифам китайцы относились с благоговением. Еще в начале нашего века по всему Китаю стояли печи, где «почтительно сжигалась» исписанная бумага. Стремление отправить иероглиф в небытие, в черную пустоту обители Дао целым и неоскверненным объяснялось не почитанием культуры как таковой, отмечает И.С. Лисевич, а тем, что иероглиф мыслился манифестацией Дао, одной из форм претворения божественной силы дэ. Через знак эта сила вливалась в мир человека, подобие макрокосма, и стремилась приблизить его к идеалу, приобщить к мировой гармонии (7, с. 17). Иероглиф – это наглядный результат обобщения окружающего до символа, в котором еще можно распознать его вещественный источник. Западная этимология конча-

ется либо мифом, либо заимствованием. Восточная идет от предмета, породившего знак.

Иероглиф – незаражающий колодец в древность. Это машина времени, которая позволяет связаться с ее изобретателями, проникнув в их ментальность. Став письменностью, иероглифы сохранили свою более древнюю ипостась мнемонических знаков. Фундаментальная неточность иероглифа теснее связывает слово с вещью. Он содержит ту же тайну, что и вещи, им обозначаемые, поэтому иероглиф неисчерпаем, как они. Иероглиф ведь и сам по себе вещь – его можно повесить на стенку (4).

Архаическая предметность восточной письменности не дает иероглифу окостенеть в неподвижности. Принадлежа и к миру знаков, и миру вещей, он передает текучесть, изменчивость Вселенной.

Список литературы

1. Антология даосской философии. – М.: Товарищество «Клышиков – Комаров и К», 1994. – 447 с.
2. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Наука, 1970. – 484 с.
3. Всеобщая история искусств: В 6 т. – М.: Искусство, 1961. – Т. 2, кн. 2. – 526, LXXIX с.
4. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. – М.: Независимая газета, 1997. – 256 с.
5. История эстетической мысли: В 6 т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 1. – 464 с.; Т. 2. – 456 с.
6. Конрад Н.И. Древнекитайская литература // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1983. – Т. 1. – С. 143–203.
7. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая. – М.: Наука, 1979. – 266 с.
8. Лисевич И.С. Традиционная китайская культура // Очерки по истории мировой культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 53–82.
9. Маявин В.В. Китайская эстетическая мысль // Духовная культура Китая: Энциклопедия: В 5 т. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 1: Философия. – С. 140–148.
10. Ши-тао. Собрание высказываний о живописи // Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 358–379.

С.А. Гудимова

ОПЕРА В ПОЛЬШЕ XIX ВЕКА

В музыкальной жизни Польши не было борьбы «классиков» и «романтиков». Сторонников разных эстетических лагерей примирило творчество Ф. Шопена, – классически совершенное по форме и романтическое по духу. Когда в Западной Европе в полемике adeptов «старого» («здравого») и «нового» искусства оттачивались лучшие перья, в Берлине была уже поставлена первая романтическая опера – «Вольный стрелок» К.М. Вебера, в Польше до конца столетия самым популярным оставалось музыкально-сценическое сочинение Яна Стефани «Краковяне и горцы», написанное в 1794 г. Польская опера строилась по принципу чередования музыкальных и хореографических сцен. В спектаклях обязательно исполнялись народные танцы; ритмами и интонациями оберека, мазура, краковяка и полонеза были пронизаны хоровые эпизоды и вокальные партии.

В первой половине XIX в. на варшавской сцене шли в основном сентиментальные оперы директора Театра Велького Кароля Курпиньского. Польский композитор был необыкновенно плодовит; он написал немало камерно-инструментальной музыки, хоров, песен и 26 (!) музыкально-сценических произведений, в которых своеобразно сочетались элементы французской комической оперы, немецкого зингшпилля, итальянской школы XVIII в. и польской национальной мелодики. Курпиньскому чужда идея элитарного искусства, он постоянно повторял: будем петь красиво, но не только для одного класса, а для всего польского народа.

Автор любимых публикой опер («Краковяне и горцы», «Ядвига, королева Польши», «Цецилия Пясечиньская» и др.), редактор первого польского музыкального журнала «Тыгодник музyczny» (1820–1821), Кароль Курпиньский определял оперу как художественное целое, в

котором либретто представляет собой «рисунок, а музыка – краску, покрывающую этот рисунок» (цит. по: 8, с. 168). Эту точку зрения разделяли в Польше сторонники и классицистской и романтической поэтик.

Отмечая своеобразие этого жанра, они всегда ставили оперу в иерархии ценностей ниже драматической поэзии, подчеркивая вторичность оперы, ее эстетическую зависимость от литературной основы.

Ю. Коженевский, близкий поэтике романтиков, пишет: «Опера – это лирико-драматическая поэма, соединенная с музыкой, пением, а часто и с танцами. Опера требует роскошной постановки в театре, поэтому должна использовать живопись и другие хорошие театральные механизмы» (цит. по: 8, с. 163). Рецензент консервативной «Газеты Корреспондента варшавского и заграничного» (12 XI, 1825. – N 181), явно полемизируя с создателями итальянской оперы, пишет: «Встречаются иногда мнения, будто в этом единстве музыка господствует над другими видами искусств, но эти мнения ошибочны».

Польская концепция оперы принципиально отличалась от уже сложившихся к XIX в. концепций музыкально-сценических сочинений итальянской школы (примат музыки, бельканто) и венской классической школы, с которой варшавские слушатели вообще были плохо знакомы. Более того, до середины века они практически не знали музыки Моцарта и считали его салонным композитором. (В Варшаве не было ни филармонии, ни постоянного симфонического оркестра.) Можно смело предположить, что здесь не было известно и творческое кредо создателя «Волшебной флейты»: «Будет всего лучше, – писал Моцарт, – если хороший композитор, который понимает театр и сам в состоянии подсказать кое-что, и умелый поэт соединятся вместе, как настоящий феникс» (цит. по: 1, с. 439). Уже в ранних письмах он противопоставляет итальянской комической опере, в которой «господствует музыка», идеальное оперное искусство, «где хорошо разработан план пьесы» (цит. по: 1, с. 439). Правда, гораздо чаще исследователи цитируют другие слова Моцарта: «В опере поэзия безусловно должна быть послушной дочерью музыки» (там же). Действительно, Моцарт не считает, что любой поэтический набросок он должен лишь «исполнить в цвете», любой сюжет он тотчас «переплавляет» в горниле своей музыкально-драматической фантазии. Драматургия Моцарта – это в первую очередь драматургия характеров, драматургия тех душевных глубин, которые невозможно выразить словами. Моцарт говорит не о диктатуре композитора, а о «послушании» менее

осведомленного поэта более сведущему музыканту, каковым и был создатель самой живой версии «Дон Жуана».

Польская опера резко расходится и с эстетикой романтиков, для которых музыка – душа и основа всякого искусства. Самое большое, на что способна истинная поэзия, говорил Новалис, – это иметь аллегорический общий смысл и производить «косвенные воздействия» подобно музыке. Для романтиков «совершенная опера есть свободное объединение всего, высочайшая ступень развития драмы» (3, с. 130).

Для польских критиков, как и для создателя народной оперы, важнее всего «рисунок». Рецензии пишутся по шаблону, в соответствии с принятым «табелем о рангах»: в начале о главном – разбор либретто, оценка драматического мастерства актеров, далее несколько слов о вокальном уровне артистов и оркестровке. Музыка придает драматическому искусству лишь «краску» и доставляет серьезные трудности при попытке ее описать.

Профессиональной музыкальной критики в первой четверти XIX в. практически не было. Статьи в самые разные издания писали любители, не знавшие ни теоретических, ни эстетических основ музыкального искусства. Рецензенты старались писать красиво, метафорически, но составить какого-то представления о спектаклях по этим отзывам совершенно невозможно. «Огромная и сильная, важная и прекрасная, серьезная, новая, невыразимо сладкая, она представляет как бы неиспользованные святыни египтян; композиция отличается хорошим вкусом, красотой и звуком небес греческого гения» – так пишет рецензент, скрывающийся под инициалами U.E., об опере Вебера «Вольный стрелок» (Gazeta Warszawska, 1826. – N 113).

Воспитанная на операх Курпиньского, очень легких для восприятия, так как они были пронизаны «родными интонациями» полонеза, оберека, мазура, публика и критика восторженно принимала каждую постановку маэстро. После премьеры оперы «Новые краковяне» (1818) рецензент восклицает: «Как разнообразен в своих произведениях наш композитор! Как он умеет придать каждой вещи своеобразие! В “Шарлатане” он слегка насмешливый, в “Люцифере” (имеется в виду опера “Дворец Люцифера”, 1811. – С. Г.) – грозный и суровый, в “Ядвиге” (“Ядвига, королева Польши”, 1814) – серьезный и возвышенный, в “Новых краковянах” – сентиментальный, веселый и простой. Танцы и хоры – прелестны и наполнены жизнью, всюду – народность» (6, с. 24).

На протяжении всего XIX в. поклонение фольклору, и литературному, и музыкальному, поклонение «народности» в Польше было поистине религиозным. Критика требовала, чтобы «польскому духу» соответствовали даже оперы итальянских, австрийских, немецких и французских мастеров. Например, в статье, посвященной постановке «Севильского цирюльника» Дж. Россини, автор, который, судя по тексту, на спектакле не присутствовал, пишет: «Артист, исполнявший роль Бартоло... играл (как говорят) в итальянском духе, т.е. был в прямом значении этого слова – карикатурой: повторял итальянцев. <...> То, что нравится итальянцам, необязательно для нас, поляков, должно быть непререкаемым авторитетом. Поляки отличаются от итальянцев темпераментом, манерами, характером, обычаями, отсюда и вкусом» (6, с. 28–29).

Не будем эхом иностранцев! – призывал Бродзиньский. И этот призыв последовательно реализовывался на музыкальной почве. После раздела Польши ценность того или иного явления искусства определялась не столько художественными достоинствами, сколько тем, какой политический заряд оно несет в себе, насколько оно самобытно и полно выражает стремления и чаяния народа. Музыка становится «основным полем манифестации национальной неповторимости. <...> Поэтому идея национального характера музыкального творчества стала первейшим требованием, предъявляемым к композиторам <...> и именно она подчинила себе в конечном счете всю польскую музыкальную культуру того времени» (5, с. 155), – отмечает польский музыкoved З. Хехлиньская.

Правда, идея национальной музыки была возведена в абсолют только на землях, которые отошли после раздела Польши к России. Во втором крупнейшем центре Польши – Кракове – после присоединения Краковской республики к австрийской монархии (1846) в концертной жизни доминировала венская музыка, на площадях играли военные оркестры, на сценах звучали итальянские оперы. Огромное влияние на музыкальную жизнь Кракова оказывала деятельность ученика знаменитого австрийского пианиста И.Н. Гуммеля, европейски образованного музыканта Францишка Мирецкого (1791–1862), оперы которого ставились не только в Польше, но и в Генуе, и в Милане. Вернувшись в 1838 г. из Италии, Мирецкий организует в Кракове школу оперного пения. Его идеалом была итальянская комическая опера, значительная часть его музыкально-сценических сочинений написана на итальянские тексты. В предисловии к опере «Ночлег

в Апеннинах» (1845) он подчеркивал, что хотя она создана двумя поляками (либретто написал знаменитый польский комедиограф Александр Фредро), но выдержана в итальянском вкусе и стиле. «Благодаря своему положению известного за границей композитора, – писал профессор Ю. Рейсс, – Мирецкий стал настоящим диктатором краковской музыки между 1840 и 1860 гг.» (7, с. 39). К творчеству современных польских композиторов он относился отрицательно, в частности к операм и вокальным сочинениям С. Монюшко, и польская музыка почти не звучала в краковских залах. Премьера «Гальки» Монюшко состоялась в Кракове лишь в 1866 г., когда к дирижерскому пульту встал приехавший из Львова дирижер и композитор Станислав Дунецкий, автор знаменитой комической оперы «Пажи королевы Марысеньки» (1864).

Музыкальную жизнь Львова определяла деятельность Императорско-королевского привилегированного театра, который начал работу с 1776 г. В театре была постоянная немецкая профессиональная труппа, в 1809 г. появилась и польская труппа. Силами немецких артистов ставились оперы и балеты, а польских – драмы, мелодрамы и водевили.

В 1811–1815 гг. дирижером оркестра был выдающийся скрипач Кароль Липинький, который устраивал в летние месяцы публичные симфонические концерты, в 1826 г. – абонементные концерты квартетной музыки.

Значительный след в музыкальной культуре Львова оставила деятельность младшего сына В.А. Моцарта – Ф.К.В. Моцарта, который жил во Львове в 1808–1838 гг. В 1826 г. он создал Цецилианское музыкальное общество, а также Институт пения, просуществовавшие до 1829 г. В 1838 г. Галицкое музыкальное общество основало музыкальную школу (с 1854 г. она называлась консерваторией). Многие выпускники этой консерватории начинали свою деятельность на львовской сцене, а затем продолжили карьеру в лучших оперных театрах мира. Имена таких воспитанников Львовской консерватории, как Я. Королевич-Вайдова, С.А. Крушельницкая и А. Диур помнят в Европе до сих пор.

В 1872 г. немецкая труппа прекратила свое существование, и спектакли шли только на польском языке. Во Львове были поставлены многие оперы Моцарта, Вебера, Россини, Обера, Беллини, Доницетти, Мейербера, Верди, Пуччини и других западноевропейских композиторов, а также сочинения польских авторов (С. Дунецкого,

К. Курпиньского, С. Монюшко). На львовской сцене ставились и оперы П.И. Чайковского, А.Г. Рубинштейна, М.П. Мусоргского. Репертуар Львовского театра поражает своим многообразием. Только на гастролях в Кракове в 1889 г. (дирижер Г. Ярецкий) они исполнили 16 (!) опер.

Варшава в XIX в. постепенно изолировалась от музыкального мира. Критика, считая, что главные черты народности – наивность и простота, требовала от музыкантов того же. В 1857 г. музыкальный и театральный критик, публицист и теоретик музыки Юзеф Сикорский начинает издавать еженедельник «Рух музычны». (До организации журнала Сикорский активно сотрудничал в «Библиотеке варшавской» и «Газете цодзенной».) Ю. Сикорский был горячим энтузиастом польской национальной культуры. Одной из его программных статей – «О музыке» – предписан такая девиз: «Я из сердца и души своего народа впитываю эстетические каноны. <...> Моя цель – родное искусство» (6, с. 69).

Для Сикорского, как и для всех идеологов польского романтизма, народ – это сельский житель, хранитель истинных идеалов, правды и красоты. «Мы идем за гениальностью народной, оставшейся в сельских мелодиях, к первоначальной музыке, меньше всего испытавшей влияния со стороны» (6, с. 71). Только народную музыку, подчеркивает постоянно Сикорский, не испортил чужой вкус. «В ней проявилась наша индивидуальность...» (там же).

Особую роль в создании специфической музыкальной атмосферы играли нотные издательства. В то время когда музыку можно было услышать только в «живом» звучании, когда повсеместно бытовало домашнее музицирование, нотные фирмы распространяют в основном фортепианные и вокальные сочинения польских авторов. В фортепианном переложении выходят оперы («Графиня» С. Монюшко, «Монбар и флибустьеры» И.Ф. Добжицкого и пр.).

В соответствии с господствующим вкусом, все польские оперы были окрашены национальным колоритом. Позднее, на рубеже XIX–XX вв., Кароль Шимановский назовет их банальными «выкройками» из обереков и мазуров. Непрофессиональные либреттисты обращались либо к незатейливым сюжетам о селянах и селянках, либо к темам патриотическим, исполненным высокого пафоса. Польские музыковеды до сих пор сокрушаются о том, что как-то внезапно распался творческий союз композитора Францишка Мицкевича и поэта Адама Мицкевича. Известно, что Мицкевича увлекла идея оперы, за-

думанная Мирецким, поэт в подробностях обсуждал либретто со своим другом Антони Одынцем и даже призывал его к совместной разработке. Сейчас, на мой взгляд, сюжет этой оперы воспринимается почти пародийно.

Главным героем оперы должен был быть юный поляк – легионер по имени Тадеуш. Раненый в Италии юноша поселяется в маленьком приморском городке, влюбляется в очаровательную дочь местного бургомистра Сильвию. Отец противится этому браку и даже ссорится с юношой, заявляя, что он любит музыку, но ненавидит песни польских легионеров, которые Тадеуш постоянно распевает. Чиновники магистрата пытаются уговорить упрямого бургомистра дать согласие на брак, но безуспешно. Они советуют Тадеушу перестать петь польские песни, он с негодованием отклоняет это предложение.

Второй акт начинается с известия о том, что на городок готовится нападение морских разбойников. Магистрат и сам бургомистр обращаются к Тадеушу (он – единственный человек, знакомый с военным делом) с просьбой возглавить защиту города.

В третьем акте предполагалось показать нападение разбойников. Их главарь хочет похитить Сильвию, в которую влюблен, но горожане, руководимые Тадеушем, обращают банду в бегство. Бургомистр дает согласие на брак, юноша обещает не петь в присутствии тестя и лишь просит разрешения в последний раз спеть боевую песню польских легионеров. Тадеуш запевает, бургомистр неожиданно начинает подпевать ему, а затем песню подхватывают все собравшиеся.

В начале ноября 1830 г., по свидетельству Одынца, Мирецкий уже напевал мелодии намечавшихся арий и хоров, но Мицкевич вскоре расстался с композитором.

После подавления восстания 1830–1831 гг. наместником Царства Польского становится граф И.Ф. Паскевич. Во времена наместничества Паскевича Варшава располагала таким большим количеством театральных мест (с учетом мест летних театров), какого не было ни когда-либо прежде, ни потом. Театр был доступен различным социальным группам. Место в Театре Вельком стоило в креслах – 1 рубль, на галерке – 25–30 коп. В провинциальных театрах вход на галерку стоил, как правило, 15 коп. Оперный репертуар формировался в основном из произведений итальянских и французских композиторов (Россини, Беллини, Доницетти, Обер, Галеви и др.). Уже с 1848 г. на сцене Театра Велького звучат оперы Дж. Верди, причем ставились они с поразительной быстротой: 1848 г. – «Иерусалим», 1849 г. –

«Макбет» и «Двое Фоскари», 1851 г. – «Эрнани», 1853 г. – «Аттила» и «Риголетто», 1854 г. – «Трубадур» и «Набукко», 1856 г. – «Травиата».

На афишах мелькали и имена польских авторов – Дамсе, Нидецкого, Листовского, Кратцера и др., но после «Цецилии Пясечиньской» Курпиньского (премьера этой двухактной комической оперы состоялась 31 мая 1829 г.) ни одно сочинение польского автора долго не удерживалось в репертуаре. Оперы были настолько посредственны, что не могли привлечь даже крайне патриотически настроенную публику. Таким образом, «засилье итальянщины» обусловливалось объективными причинами.

1 января 1858 г., т.е. ровно через 19 лет после виленского концертного исполнения первой редакции, четырехактная опера С. Монюшко «Галька» была показана в Варшаве. Опера была с огромным энтузиазмом встречена публикой, прессой, всем артистическим миром. За три года состоялось около 70 спектаклей. Поэтому нельзя согласиться с достаточно распространенным мнением о намеренной «итальянизации» польского театра. В течение 13 лет (с 1853 по 1866 г.) дирекции Я. Кватрини (с 1859 г. функцию директора театра с ним разделял С. Монюшко) состоялось 22 премьеры произведений польских композиторов, из них 15 – Монюшко. После смерти создателя национальной польской оперы (1872) в течение последующих 43 сезонов в репертуаре театра было только 22 сочинения польских авторов, причем сохранилось большинство музыкально-сценических произведений Монюшко. Польских премьер состоялось немного, но не так уж много писали польские авторы: с 1850 до 1914 г. создано 39 опер.

Больше всего, пожалуй, польских оперных композиторов привлекали романтические произведения их соотечественников. К «Конраду Валленроду» А. Мицкевича обращались И.Ф. Добжиньский и В. Желеньский, к драме Ю. Словацкого «Мазепа» – А. Мюнхеймер. Самый большой интерес музыкантов вызывала поэтическая повесть А. Мальчевского «Мария», сюжет которой (в разное время) лег в основу опер О. Кольберга, В. Гавронского, И. Крамаркевича, Р. Статковского, Г. Мельцер-Щавиньского, Г. Опеньского, К.Х. Ростровского. «Историю души» героев Мальчевского пытались воссоздать и композиторы-инструменталисты.

После варшавской премьеры «Гальки» Монюшко стал главенствующей фигурой в польской музыкальной жизни. Рецензенты газет и

журналов неизменно восхваляли его за «сердечность и теплоту», «искренность и простоту» и, конечно, за «народность». Юзеф Сикорский неустанно пропагандирует его творчество. Не без влияния Сикорского в музыкальный быт и на концертную эстраду пришли «Домашние песенники» Монюшко.

Создавая знаменитый «Домашний песенник», Монюшко сформулировал свое художественное кредо так: «С тех пор, как в цивилизованной Европе стали рассматривать и оценивать музыку не только как язык, передающий какую-то мысль, чувства, страсть, рисующий различные феномены в мире физическом, но и как выражение определенной местности, национального характера, развлечений, обрядов, обычая народа и т.п., замечательные артисты начали открывать неисчерпаемую сокровищницу гармонии <...> а то, что народное, национальное, местное, что передает, как эхо, детские наши воспоминания, никогда жителям этой земли, на которой они родились и выросли, не перестанут нравиться. Под влиянием такого вдохновения, созданные мною песни, хотя и включают в себя различные виды музыки, передают стремление и характер народный» (цит. по: 9, с. 22).

И действительно музыка Монюшко очень долгое время не представляла нравиться слушателям, его творчество было вне зоны критики. Резко отрицательное отношение к итальянской опере, гневные реплики Монюшко по поводу «мещанских вкусов» варшавской публики, посещавшей оперный театр, чтобы услышать «сладкоголосого» тенора Даниэля Фильборна, были хорошо известны. Практически никому, кроме самого Монюшко, не было известно мнение русских композиторов о его сочинениях. В рецензии на петербургскую постановку «Гальки» (4 февраля 1870 г.) Цезарь Кюи, ученик и друг Монюшко, писал: «В музыке Монюшко нет большой глубины, силы, нет первоклассных красот...» (2, с. 156). Русская критика указывает на ординарность и тривиальность мелодики, бледность инструментовки, на использование фольклора «без всякой попытки разработать темы и развить их симфонически» (2, с. 158). Вряд ли замечания русских композиторов могли повлиять на чувства слушателей, но на них не обратил внимания и польский музыкант. О том типе сочинительства, к которому принадлежал Монюшко, очень точно сказал А.Г. Рубинштейн: «Существует преднамеренное музыкальное творчество (ныне в ходу). Оно очень интересно, но, на мой взгляд, не может претендовать на всеобщее сочувствие; оно может возбуждать лишь этнографический интерес. <...> Сочинители с преднамеренным

национальным стремлением должны довольствоваться признанием (часто богочествлением) со стороны своих соотечественников; пренебрегать им не следует, ведь оно тоже имеет высокую цену и дает полное удовлетворение» (4, с. 30).

Всю жизнь манифестируя «польскость» Монюшко как композитор до конца своих дней остался «на той же точке музыкального развития <...> без всякого движения вперед» (2, с. 207). И с этим печальным выводом Юю нельзя не согласиться.

Список литературы

1. *Абарт. В.А.* Моцарт. – М.: Музыка, 1980. – Ч. 1, Кн. 2: 1775–1732. – 638 с.
2. *Юю Ц.А.* Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1952. – 691 с.
3. Литературная теория немецкого романтизма. Документы. – Л.: Изд-во писателей Ленинграда, 1934. – 335 с.
4. *Рубинштейн А.Г.* Музыка и ее представители. – М.: Музгиз, 1921. – 68 с.
5. *Хехлиньская З.* Национальная идея в музыке и ее воздействие на польскую культуру XIX в. // *Хехлиньская З.* О Просвещении и романтизме. – М.: Наука, 1989. – С. 155–165.
6. *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX w.* – Kraków: PWM, 1955. – 523 s.
7. *Reiss J.* Almanach muzyczny Krakowa, 1780–1914. – Kraków: Biblioteka Krakowska, 1939. – Т. 1. – 185 s.
8. *Strzyżewski M.* Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce // *Z pogranicza literatury i sztuk.* – Toruń: Wyd-wo uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996. – S. 155–169.
9. *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* – W-wa: Państwowe wyd. naukowe, 1971. – 327 s.

Доротея Эймерт

БАУХАУЗ*

Бурное развитие техники и экономики, начавшееся в 1900 г., привело к тому, что во многих странах Европы появились объединения, стремившиеся к синтезу искусства, ремесел и промышленности.

Баухауз можно назвать и учебным заведением, и художественным объединением, и направлением в архитектуре. В 1919 г. архитектор Вальтер Гропиус создал и возглавил в Веймаре экспериментальную школу прикладного искусства – Баухауз (Дом строительства). Программа обучения предполагала некий синтез искусства, ремесленной практики и строительства, как это было в средневековых гильдиях. Педагогов в Баухаузе называли «мастерами». Обучение студентов начиналось с «пропедевческого» курса. Молодые люди учились работать с формой, цветом, знакомились с различными художественными материалами. Учеба продолжалась в производственных мастерских. Лишь самые достойные получали право заниматься архитектурой. Педагоги школы стремились стереть границы между живописью, скульптурой, прикладными искусствами и строительством. Вальтер Гропиус привлек в Баухауз самых маститых художников той эпохи. Пауль Клее и Василий Кандинский руководили мастерскими витражного стекла и настенной живописи.

Представители Баухауза написали и опубликовали много теоретических работ, среди которых – труд Йозефа Альберса по теории неутилитарного дизайна. В нем автор рассматривает современные материалы с точки зрения эстетики, полезности и функциональности.

* Эймерт Д. Баухауз // Эймерт Д. Искусство и архитектура. ХХ век. 1900–1960. – М.: ЗАО «БММ», 2011. – С. 90–93.

Он считал, что надо «испытать столь необычные материалы, как солома, бумага, целлофан, обои, рифленые доски, газеты, проволочная сетка, этикетки, лезвия бритвы...» (цит. по: с. 90). Мысление категориями пространства, обостренное чувство структуры, материала и поверхности были свойственны представителям этого направления. Их взгляды во многом повлияли и на дизайнерское искусство, склонившееся после Второй мировой войны.

В своем творчестве Й. Альберс стремился к лаконизму и строгому балансу форм. Он считал, что квадрат как самое чистое из геометрических форм наглядно демонстрирует эстетическую силу упрощения. В 1950 г. он создал большую серию работ под названием «Во славу квадрата». Главными модулями его произведений стали квадраты, «вложенные» один в другой; тонко рассчитанные соотношения их цветов, размеров и положения относительно центральной оси порождают разнообразные эффекты колебательных движений, медленных наплывов, сжатия или расширения. В этот цикл входили не только живописные произведения, но и декоративные ткани. Чем дольше смотришь на творения Альберса, тем менее заметными становятся сами квадраты и тем сильнее выделяется цвет.

Й. Альберс внес фундаментальный вклад в развитие искусства, а его идеи и взгляды существенно повлияли на становление таких направлений, как оп-арт, кинетическое искусство, «живопись цветового поля» и «новая абстракция».

С.Г.

Доротея Эймерт

ФУТУРИЗМ: СТРЕМЛЕНИЕ К ДИНАМИЗМУ В ИЗОБРАЖЕНИИ*

Среди художественных течений XX в. одним из самых значимых и «громогласных» стал итальянский футуризм. Идеологи футуризма формулировали и выдвигали новые тезисы искусства, включали их в многочисленные манифесты и воззвания, настаивали на их публичных обсуждениях. Все это часто приводило к нарушению общественного порядка и уличным дракам. Такая шумная агрессия отражала новое состояние итальянского искусства. Футуризм мыслился как современное творческое движение, открытое для всех жизнеспособных творческих сил и охватывающее все жанры искусства.

Основоположником футуризма был поэт Томмазо Маринетти. В конце 1908 г. он опубликовал первый футуристический манифест. В этом документе писатель сформулировал принципы нового мышления: «Мы утверждаем, что великолепие мира обогатилось новой красотой – красотой скорости. Гоночная машина, капот которой, как огнедышащие змеи, украшают большие трубы; ревущая машина, мотор которой работает как на крупной картечи, – она прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской... Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость» (цит. по: с. 22).

20 февраля 1909 г. французская газета «Фигаро» опубликовала манифест Маринетти. Его призыв искать красоту в окружающем современном мире покорил сердца художников, творивших в Париже.

* Эймерт Д. Искусство и архитектура. XX век. 1900–1960. – М.: ЗАО «БММ», 2011. – С. 22–28.

Вскоре о «Манифесте» узнали и в России, его перевод появился в петербургской газете «Вечер». Новое течение повлияло на литературный авангард европейских стран, а изобразительное искусство не сразу переняло его основные принципы. В феврале 1912 г. в парижской галерее Бернхайма Младшего открылась передвижная выставка первых художников-футуристов. Накануне вернисажа огромные буквы, складывающиеся в имена пятерых мастеров – Джакомо Балла, Карло Карра, Умберто Боччони, Луиджи Руссоло и Джино Северини, – озарили ночь сиянием неона. В марте футуристы показали свои работы в лондонской галерее Саквилл. Здесь они добились большего успеха, чем в Париже. «За один месяц и четыре дня выставку посетили более 350 критиков, а администрация галереи не желала закрывать экспозицию из-за притока платежеспособной публики», – писал Маринетти своему другу Пралетте (цит. по: с. 22).

В апреле и мае 1912 г. выставка футуристов переехала в берлинскую галерею объединения «Штурм», неразрывно связанного с одноименным литературным журналом, возглавляемым Гервартом Вальденом. После Берлина выставка побывала в Брюсселе, Гааге, Амстердаме, Кёльне и в усеченном виде в других германских городах, а также в Австрии, Венгрии и Швейцарии. Французские мастера Дюшан, Купка, Леже, Делоне и Мондриан испытали влияние футуристов. В Англии последователями футуризма стали Кристофер Ричард Уинн Невинсон и Уиндем Льюис, впоследствии создавший собственную художественную теорию – вортицизм (близкую к футуризму). В Венгрии идеи футуристов подхватили Шандор Бортник, Бела Уиц и Гизелла Домотор, в Польше обрел известность формизм. Джон Марин и Джозеф Стела донесли идеи футуризма до Нового Света. Футуризм серьезно повлиял на художников из группы «Синий всадник», о чём свидетельствуют творения Августа Макке, и на рейнских экспрессионистов – Отто Дикса, Георга Гроса и Лайонела Фейнингера, а также на берлинских художников, сплотившихся вокруг «Штурма» и «Ноябрьской группы». Международный триумф футуризма длился лишь несколько лет, но это мощное течение оставило неизгладимый след в искусстве. Футуристы выставлялись даже в Японии.

Футуристы отражали динамичную картину мира, пребывающего в непрерывном движении, они полагали, что наш мир незавершен и недоступен пониманию. Представители футуризма считали себя провозвестниками новой эры, носителями идей социальных революций. Они экспериментировали во всех жанрах искусства: в живописи, скульптуре, архитектуре, а также в музыке и литературе. Футуристы

полагали, что современную жизнь необходимо постичь во всех проявлениях, зримых и незримых, естественных и метафизических.

Все живое и объекты, кажущиеся статичными, следует изображать, не забывая об их внутреннем состоянии и взаимоотношениях с окружающим. По мнению футуристов, человек уже не центр Вселенной, а лишь хрупкое создание среди множества слабых существ.

Футуристы постоянно твердили о взаимозависимости всего и вся и предлагали включить зрителя в динамичный процесс создания картины. Чтобы дать возможность зрителю слиться с изображением, оно должно стать синтезом того, что человекпомнит, и того, что видит. Даже неодушевленные предметы по-разному проявляют инертность и необузданность, радость и печаль. Невидимое станет видимым, если сделать оболочку прозрачной. В 1910 г. В «Техническом манифесте футуристической живописи», подписанном Балла, Карра, Боччони, Руссоло и Северини, говорилось: «Кто сейчас поверит в непроницаемость предметов, когда наша обострившаяся чувствительность способна пронзить мрак и совершить невероятные открытия? Почему мы должны работать, не принимая во внимание наши зрительные способности, которые по своему эффекту подобны рентгеновским лучам?» (цит. по: с. 25).

Революционные открытия рубежа эпох завораживали футуристов. Художники пытались выразить новый взгляд на мир с помощью красок. Они полагали, что все шумы и запахи, все движущееся и статичное, все живое и мертвую материю следует писать, обращаясь к универсальному динанизму. Изображая тот или иной объект, футуристы расщепляли его, использовали фрагментацию, перемешивали дальний и близкий планы, искажали перспективу. Их цель заключалась в том, чтобы «поймать» и отобразить на холсте зримые и незримые стороны реальности, явить зрителю некий «конгломерат» прошлого, настоящего и будущего, продемонстрировать взаимосвязь времени и пространства.

Желая передать «абсолютное движение», живописцы использовали энергичные мазки (которые «воздействуют на сознание зрителя»), зигзагообразные или волнообразные линии. Для футуристов некий «относительный момент» времени представлялся чередой изображений, сходных с фотографиями, наложенными друг на друга. К трем известным пространственным измерениям добавилось четвертое – время. Картина стала пространственно-временной.

С. Г.

В.В. Бычков

ИСКУССТВО КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН. АНТИЧНОСТЬ*

В античном мире термином «искусство» обозначали всю широкую сферу искусственной практической и теоретической деятельности людей, которая требовала определенных навыков, обучения, умения и т.п. Поэтому в разряд искусства попадали и типичные ремесла (плотницкое дело, гончарное производство, кораблестроение, ткачество и т.п.), и многие науки (арифметика, астрология, диалектика), и собственно то, что новоевропейская эстетика отнесла к искусству, т.е. «изящные искусства» (поэзия, драматургия, исполняемая музыка, живопись, архитектура), искусства, как концентрированное выражение эстетического опыта.

Античность видела происхождение искусства – в энтузиастическом, божественном. Уже греческий поэт Эпихарм (550–460 до н. э.) писал, что все искусства происходят от богов, а не от человека. Ему вторили и многие другие писатели и мыслители, усматривавшие источник искусства на Олимпе. Достаточно распространенной была легенда, развитая Эсхилом, о том, что секрет искусств принес людям Прометей, выкравший его у богов. Среди людей наиболее последовательными и вдохновенными создателями искусств Античность издавна почитала поэтов, музыкантов, танцоров, принимавших активное участие в организации религиозных культов. Считалось, что они получают свои знания непосредственно в энтузиастическом (энтузиазм у греков – божественное воодушевление, ниспосланное свыше) экстазе.

* Бычков В.В. Искусство как эстетический феномен. Античность // Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 335–340.

зе от дочерей Зевса муз (отсюда – мусические искусства), Аполлона или других богов. Этой линии придерживалась в дальнейшем платоново-неоплатоническая эстетика. Аристотель в большей мере связывал искусство (творчество) с человеческим разумом, складом души, «истинным суждением», направленными на созидание того, чего еще нет и что не может возникнуть само естественным путем: «это некий причастный истинному суждению склад души, предполагающий творчество» (цит. по: с. 337). Искусство дополняет природу там, где природа оставила лакуны, и его продукты равнозначны природным. Сенека (I в.) в «Нравственных письмах к Луцилию», обсуждая «причины» искусства путем интерпретации известных четырех «причин» Аристотеля (материальной, действующей, формальной и конечной) наряду с пятой «причиной» – концепцией Платона об «идеях» как образце любой реальной и сотворенной вещи, приходит к выводу о существовании одной главной «причины» искусства: «Что это за причина? Конечно, деятельный разум, т. е. бог; а перечисленные вами – это не отдельные причины, они все зависят от одной, той, которая и действует» (цит. по: с. 337).

Уже Гераклит достаточно четко сформулировал основной принцип искусства (для живописи, музыки и словесных искусств) – подражание (мимесис). Его разработке на примере словесных искусств посвятил специальный трактат «Об искусстве поэзии» Аристотель. Он же упоминает здесь и о катарсисе как результате действия трагедии на человека, хотя о катартическом эффекте искусства (особенно музыки) знали и писали еще пифагорейцы и другие античные мыслители. Фактически эстетическому аспекту словесных искусств посвящены и многочисленные античные руководства по красноречию – «Риторики» (в частности, Аристотеля, Дионисия Галикарнасского, несколько трактатов об ораторском искусстве Цицерона и др.). Начиная с пифагорейцев, большое внимание уделялось математическим основам искусства – числу, ритму, пропорции, с помощью которых некоторые искусства (музыка, поэзия) «подражали» гармоническому порядку Универсума.

Ощущая принципиальное различие между отдельными родами искусств, античные мыслители предпринимали многочисленные попытки их классификации, которые фактически продолжаются в эстетике до настоящего времени. Софисты делили искусства на две группы: служащие для пользы или для удовольствия. Этого разделения придерживался при оценке социальной значимости искусства и Пла-

тон, а вслед за ним стоики (по версии Цицерона). Они высоко ценили утилитарные искусства (т.е. науки и ремесла в современном понимании), приносящие пользу человеку, служащие добродетели, и с пренебрежением или осторожностью относились к неутилитарным (существенно искусствам в новоевропейском смысле), полагая, что от них может быть даже вред человеку, ибо они, как и поэты в понимании Платона, отвлекают людей от полезной деятельности на благо государства. Черту под этими рассуждениями об искусствах подводит Сенека, исследовав «свободные искусства» с нравственной точки зрения: «Впрочем, есть только одно подлинное свободное искусство – то, что дает свободу: мудрость, самое высокое, мужественное и благородное из них, а все прочие – пустяки, годные для детей» (цит. по: с. 338).

Аристотель классифицировал искусства по миметическому признаку: подражающие уже существующим в природе вещам и созидающие некие новые вещи в дополнение к природным. В разряд первых попала большая часть того, что новоевропейская эстетика отнесет впоследствии к «изящным искусствам». Римский ритор Квинтилиан (I в.) различал искусства теоретические, не требующие никаких действий и занятые в основном познанием (типа астрономии); практические, реализующиеся в некотором действии и не оставляющие затем никакого результата (например, танец), и «поэтические», создающие некие произведения (в частности, скульптура, живопись).

Однако наиболее популярным и для Античности, и для западного Средневековья стало возникшее еще в классической Греции деление искусств на свободные и служебные. К первой группе относили искусства, которыми прилично было заниматься только свободным гражданам полиса (или республики), т.е. умственные искусства и науки; ко второй – в основном ремесла, требующие приложения физических (часто рабских) усилий. Первые считались высокими, вторые низкими. К последним, в частности, относили нередко и живопись, скульптуру, архитектуру. Известна одна из поздних редакций этой классификации, сохранившаяся в сочинениях врача и философа Галена (II в.). Высокими искусствами он считал риторику, диалектику, геометрию, арифметику, астрономию, грамматику и музыку, как теоретическую дисциплину математического цикла. Относительно живописи, скульптуры и архитектуры он полагал, что их можно было бы отнести и к свободным искусствам. Вообще по поводу классификации этих трех искусств в Античности не было единого мнения.

Служебные искусства понимались как чисто утилитарные, а свободные часто попадали в разряд доставляющих удовольствие.

В энциклопедическом трактате Марциана Капеллы (первая половина V в.) «О браке Филологии и Меркурия» приводится система семи свободных искусств, которая, будучи усовершенствованной Боэцием (конец V – начало VI в.) и Кассиодором (конец V – VI в.), стала традиционной для западного Средневековья. Свободные искусства подразделялись на «тривий» (грамматика, риторика, диалектика) и «квадривий» (музыка, арифметика, геометрия и астрономия). К служебным, или «механическим» искусствам относили музыку, как исполнительское искусство, живопись, скульптуру, архитектуру, различные ремесла. Таким образом, античная философия искусства не применяла в своих многочисленных классификациях и выявлениях «причин» эстетического принципа, хотя многим из собственно «изящных искусств» были посвящены специальные трактаты (поэзии, красноречию, музыке, архитектуре, живописи), однако в них основное внимание уделялось системам правил, которыми необходимо овладеть, чтобы освоить эти искусства. Определяющим в Античности было понимание искусства как искусственной деятельности, основывающейся на соответствующей системе правил, навыков, канонов.

Существенно расширил античные представления об искусстве и фактически выявил его эстетический смысл только основатель неоплатонизма Плотин (III в.), но в поздней Античности он фактически не имел последователей. В отличие от большинства античных мыслителей, писавших об искусстве, он утверждал, что искусства не просто подражают предметам природы, но «проникают в принципы», которые лежат в основе самой природы. «Затем необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям, из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое созидают и от себя. Именно, они прибавляют к так или иначе ущербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой» (цит. по: с. 339). Плотин, пожалуй, впервые в Античности (до него об этом вскользь говорил в «Ораторе» только Цицерон) сознательно акцентировал внимание на том, что главной задачей таких искусств, как музыка (ее он ценил выше всего), поэзия, живопись, скульптура, архитектура, является созидание прекрасного; точнее – стремление к выражению идеального визуального (или звукового – гармоничного, ритмичного) эйдоса вещи, который всегда прекрасен. Красота искусства, согласно Плотину, один из путей воз-

вращения человека из нашего несовершенного мира в мир абсолютный, эйдетический. Для реализации этой задачи в живописи Плотин наметил даже целую систему правил, в соответствии с которой предметы следует изображать такими, какими они выглядят вблизи, при ярком освещении, используя локальные цвета, во всех подробностях, без каких-либо перспективных искажений (прямую перспективу античная живопись знала еще с V в. до н. э., активно используя ее в организации театральных декораций, а позже и в настенной живописи), избегая теней и изображения глубины. По мнению Плотина, только таким способом может быть выявлена «внутренняя форма» вещи. Через несколько столетий эта программа была реализована византийским искусством, особенно в феномене иконы, а ее идеи во многом легли в основу эстетики и богословия иконы.

С. Г.

С.А. Гудимова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА РОМАНТИКОВ

В эпоху романтизма место искусства в общественном сознании качественно меняется. Из сферы «естественных нужд, отведенной искусству просветительской эстетикой, оно восходит в сферы вечного, бесконечного, абсолютного; оно призвано преобразить существующий мир, утвердить «реальность высшего бытия» (Шеллинг), торжество свободного человеческого духа. На смену классицистической системе с ее нормативностью в эстетике, рационалистической регламентацией в искусстве, отдающей предпочтение «общему», «дeterminированному», пришла «творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в нее и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства» (4, с. 172), провозглашающая постоянное обновление, уверенность и самоценность каждой личности.

В эстетике Просвещения безраздельно господствовал принцип подражания. Все законы искусства в конечном счете подчинялись принципу всеобщего подражания. В этот период не было написано ни одного трактата по эстетике, где бы не упоминался данный принцип, не было такого вида искусства, которое не следовало бы ему; музыка и танец столь же «подражали», сколь живопись и поэзия.

Аббат Дюбо в трактате «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719), описывая подражание в музыке, в существование которого он, как и его современники, твердо верил, замечает, что в музыке используются и другие принципы, а именно гармония и ритм.

Однако иерархия этих принципов однозначна: «Аккорды, заключающие в себе гармонию... также способствуют выражению шума, которому музыкант хочет подражать... Ритм позволяет придать дополнительное правдоподобие подражанию, осуществляемому в му-

зыкальном произведении, ибо ритм позволяет также имитировать нарастание и колебание интенсивности природных шумов и звуков [...] Богатство и разнообразие аккордов, приятность и новизна пения должны использоваться в музыке лишь для того, чтобы подражать языку природы и страстей, делая подражание более красивым. То, что называют наукой композиции, служанка, которую талантливый музыкант должен заставлять работать на себя, равно как и талантливый поэт должен держать в услужении свой дар рифмы. Все потеряно, если служанка станет хозяйкой дома...» (цит. по: 14, с. 149). Итак, гармония должна быть в услужении у подражания.

Романтики освободились от «стирании принципа подражания» (Новалис). «Музыкант, – пишет Новалис, – изымает существо своего искусства из самого себя, и никакое подозрение, что он подражатель, не может коснуться его. Кажется, будто видимый мир все готовил для живописца и будто видимый мир есть недосягаемый образец для него. В сущности же искусство живописи возникло столь же независимо, совершенно a priori, как искусство музыканта...» (цит. по: 14, с. 199). Полемизируя с рационалистической эстетикой просветителей, Вакенродер отмечает: «Прекраснейшие звуки, которые производит природа: пение птиц, шум воды, эхо в горах и шелест леса, даже и сам величественный гром – все эти звуки непонятны и грубы, точно слова, вырвавшиеся во время сна, это всего лишь нечленораздельные звуки по сравнению с тонами инструментов. Ведь эти тоны, которые чудесным образом открыло искусство и которые оно ищет различнейшими путями, совершенно другой природы; они не подражают, они не приукрашивают, они – особый мир в себе» (1, с. 189).

Выступая против «диктата разума», Вакенродер пишет: «...ваш рассудок строит на основе слова “красота” строгую *систему*, вы хотите заставить все человечество чувствовать по вашим предписаниям и правилам – сами же вообще ничего не чувствуете» (1, с. 58). «...музыка – самая непостижимая, самая замысловатая и удивительная, самая таинственная загадка; она обитает в невидимых сферах, окружающих нас, и все же мы видим ее искрящийся блеск; непостижимым образом она повсюду сопровождает нас и, как великолепная рама, заключает в себя и украшает нас и нашу душу, наши прекраснейшие ощущения, наше сладчайшее счастье. Подобно тому как можно представить себе мировой дух вездесущим во всей природе, а всякий предмет свидетельством и залогом его дружественной близости, так и музыка – откровение языка, на котором говорят небесные

духи, непонятным образом вложившие в железо, дерево и струны всемогущество, дабы мы могли искать и найти скрытую в них искру» (1, с. 187).

Вакенродер говорит об искусстве как выражении несказуемого. Искусство, замечает он, раскрывает нам сокровища человеческого духа, направляет наш взор внутрь себя и показывает нам незримое. Язык слов не позволяет схватить невидимое и непрерывное: язык – это «гробница яростных страстей нашего сердца», поэтому он абсолютно непригоден для описания произведений искусства. В «Фантазиях об искусстве» Вакенродер пишет: «Чего хотят они, робкие и исполненные сомнений, любомудры, требующие, чтобы им объясняли словами многие сотни музыкальных пьес, и не могущие примириться с тем, что не все имеет выражаемое словами значение? Зачем они стремятся измерить язык более богатый более бедным и перевести на слова то, что выше слов?» (1, с. 174).

Музыка, подчеркивает Вакенродер, «описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни...» (1, с. 163).

Невозможность передать словами содержание произведений искусства, непереводимость художественного произведения в какой-то мере компенсируется множеством его толкований, которые можно продолжать бесконечно. «Прекрасная картина, – пишет Вакенродер, – это не параграф учебника, который я, когда без особого труда проникну в смысл слова, оставлю как ненужную шелуху; наслаждение великими произведениями искусства продолжается вечно, не прекращаясь. Нам кажется, что мы проникаем в них глубже, и тем не менее они все время снова и снова волнуют наши чувства, и мы не видим никакой границы, достигнув которой мы бы считали, что наша душа исчерпала их» (1, с. 76). Вакенродер счастлив только тогда, когда попадает «в страну музыки, в страну веры», где все наши сомнения и страдания теряются в звучащем море, где мы забываем людской гомон, где у нас не кружится голова от пустой болтовни, от путаницы букв и иероглифов и где сразу легким прикосновением врачуется весь страх нашего сердца» (1, с. 161).

Искусство, считали романтики, выражает несказуемое. По мнению Шеллинга, каждое истинное произведение искусства как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым беско-

нечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом.

Несказуемое можно выразить только с помощью символов. Прекрасное, говорит А.В. Шлегель, есть символическое изображение бесконечного. Сделать бесконечное явным можно только символически, с помощью образов и знаков. Занятие поэзией (в самом широком понимании поэтического, лежащего в основе всех видов искусств) есть не что иное, как вечная символизация.

Разожженный сентименталистами «священный огонь чувствительности» (Мерсье) во многом обусловил новое – почти религиозное, глубоко патетическое – восприятие искусства, призванного и способного поднять человека над суетой и пошлостью обыденной жизни, восстановить его единение с вечными элементами мира и дать ему ощущение его высшего предназначения. «Пoэзия и музыка имели тогда огромный авторитет: от них ждали по меньшей мере спасения рода человеческого», – напишет позже Ортега-и-Гассет (10, с. 151).

Эпоха рубежа веков пользовалась понятием «романтический» в очень широком смысле. В духе культурно-типологических обобщений того времени «романтическое» могло означать «романское», «романическое», «средневековое», «современное», «неклассическое», «неантинчное». Каждый автор давал свое толкование. Жан-Поль был одним из тех, кто ввел в обиход понятие романтического в его современном значении. Именно Жан-Поль первым употребляет слово «романтик», прилагая его к «Тику и другим»; ему же принадлежит такая изысканная дефиниция: «Если греки называли музыкой все изящные искусства, то романтизм – это музыка сфер» (3, с. 127).

Романтизм как мироощущение предлагает индивиду взамен эмпирического царства пошлости, внешней реальности и «вообще мирского» (Гегель) мир мечты, фантазий, воображения, прекрасного. «...Кто несчастлив в сегодняшнем мире, – писал Новалис, – кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы – это вечное единство древности и современности [...] Возлюбленную и друга, отечество и бога обретет он в них» (4, с. 127).

Романтик живет в мире мечты, в мире фантазии. «Фантазия, или образная сила, – пишет Жан-Поль, – есть нечто высшее, она есть мировая душа души и стихийный дух остальных сил. [...] фантазия – это иероглифический алфавит природы... Фантазия всякую часть превращает в целое – тогда как прочие силы и опыт только рвут страницы из

книги природы, – она все обращает в целокупность, даже бесконечное Все, всякую страну света в белый свет; поэтому в царство ее вступают поэтический оптимизм, красота населяющих ее ликов и свобода, благодаря которой существа, словно солнца блуждают по эфиру. Она словно приближает к разуму абсолютное и бесконечное и нагляднее являет их смертному человеку. Поэтому так много требуется ей прошлого и будущего – это две ее вечности, две вечности ее творения, ибо никакое другое время не может стать бесконечным и целым; не из воздуха, заключенного в комнате, но только из целого атмосферного столба, взятого во всю его высоту, может быть сотворена эфирная голубизна неба» (3, с. 79).

Жить воображением – не популярный литературный мотив, а одна из доминирующих черт духовной культуры эпохи. «Право на мечту» утверждается в век романтизма как одно из основных человеческих прав, а мечтательность возводится в ранг созидающей силы. Когда человек мечтает, говорил Гёльдерлин, он становится Богом. Каждый, разбудивший свое воображение, живет одновременно как бы в двух мирах: «здесь» – «дол туманный, мрак густой»; «там» – очарованная страна, «волшебный край чудес» (В.А. Жуковский. «Желание»). «Человек, – пишет Геррес, – это межевой знак на границе двух миров, он сообщается с тем – иным миром, он соединяет тот и другой» (20, с. 74). «Другая реальность» для романтиков правдивее и ценнее «первой», поскольку именно в мечтах раскрывается мир Духа.

В результате вторжения человеческого «я» в универсум искусства художник стал восприниматься как пророк, герой, спаситель, медиум, живущий на грани видимого и невидимого миров, способный в поэтическом озарении к постижению Истины. «Поэт есть первый судья человечества... читает он букву века в светлой книге всевечной жизни, провидит естественный путь человечества...» (9, с. 23). «Истинный поэт, – пишет Новалис, – всеведущ, он действительно вселенная в малом преломлении» (4, с. 96). «Он строит в звуке новый, высший прекрасный мир, – добавляет Геррес, – и он ткет, и творит, и разрушает, – настоящий бог в своей эфирной вселенной» (20, с. 84).

Для романтиков художник – высшая эманация человеческого. «Даже во внешних обычаях образ жизни художника должен был явно отличаться от образа жизни других людей. Они брамины, высшая каста, чтимая не по рождению, а через свободное самопосвящение» (17, с. 363). При этом романтики были глубоко убеждены, что в каждом человеке живет поэт, скрытый в глубинах его души.

Конечно, и до эпохи романтизма были чудаки-мечтатели, «литературные безумцы», люди не от мира сего, но никогда прежде они не определяли стиля жизни, никогда прежде они не имели такого влияния на современников. В эпоху романтизма артистический способ бытия распространился на все общество, жизнь художника стала эталоном для всей культурной среды, поскольку именно «благодаря художникам человечество становится индивидом» (17, с. 360).

Во всех странах, несмотря на национальную специфику романтизма, пожалуй, наиболее распространенное определение романтика – «мечтатель». В государствах к Востоку и к Западу от Одера романтик живет одновременно в двух мирах: «тут» и «там», хотя жаждет жить только «там». Польский писатель Зыгмунт Красиньский в письмах постоянно подчеркивал парадоксальность своего существования: «Там... живу духом. Напрасно – несмотря на всю видимость действительности, меня нет тут, где я нахожусь, я реально только там, где меня не видно... Тут быть, а там любить и кроме *там*, нигде ничего не любить на земле» (цит. по: 22, с. 315). «Быть здесь и там, сегодня, но и после», – пишет поэт Циприан Норвид (разрядка Ц. Норвида).

Мечты становятся новой, предельно обостренной формой переживания жизни. «Фантастичность есть правда, как у Гофмана», – говорил Красиньский (цит. по: 22, с. 313). Романтик не только верит в подлинность созданного им образа, но этот образ сверхчувственен и сверхреален. Красиньский пишет своей «Беатриче» – Дельфине Потоцкой: «Вечером, когда все уже спят, ты прочитаешь мое письмо, в голове закружатся мысли, ты станешь думать, как ответить на мое письмо, выглянешь в окно, посмотришь на Марс [...] и поднимешься в небеса, а когда вернешься на землю, ты принесешь с собой звуки, сорванные с других планет, и подойдешь к фортепиано, и в музыке передашь сумятицу, возникшую из духа моего, твоего, из лучей звезд. А когда я вернусь, ты сыграешь мне, передашь в звуках все эти мысли по такому кругу – то на земле, то на небе, то во мне, то в тебе, то на листе бумаги, то под пальцами твоими на клавишах; звуки бегут, поднимаясь, падая, изменяясь, принимая форму и сразу разбивая ее, но это всегда одни и те же звуки, переходящие от меня к тебе и от тебя ко мне, они образуют то, что нас связывает, соединяют, когда мы не видим друг друга, когда, не видя друг друга, мы вместе» (цит. по: 24, с. 104).

Романтики, опускаясь в мистические глубины женской души, ищут гармоничного отзыва их бесконечно сложному миру чувств. Струны женского сердца настроены «в тон» со звучаниями внешнего мира, поэтому музыка позволяет понимать друг друга, понимать непосредственно, без фальшивой условности слов, которые не способны выразить всю полноту внутренних переживаний. «Она призналась, что для нее вся жизнь – в музыке, и порой ей чудится, будто то заповедное, что замкнуто в тайниках души и не поддается выражению словами, она постигает, когда поет», – это слова донны Анны из новеллы Гофмана «Дон Жуан». Музыкальные мечты стремятся к пантеистическому растворению в другом – в другом и Боге. Красиньский писал Дельфине: «Только музыка могла выразить мое душевное состояние, эту потребность *смерти в Тебе!*» (цит. по: 22, с. 374).

Романтики выдвинули лозунг орфеизма, синтеза всех искусств. («Эстетика одного искусства есть эстетика другого; только материал различен», – подчеркивал Р. Шуман) (19, т. 1, с. 87). Они провозгласили высшим «безграничнейшее из всех искусств» (Шеллинг), имеющее своим предметом «бесконечное» – музыку.

Романтическая музыкальная эстетика не была самоосознанием собственно романтической музыки, возникшей примерно двумя десятилетиями позже создания ее теоретической концепции. Музыкальный идеал романтиков формировался в первую очередь под влиянием творчества композиторов венской классической школы.

Э.Т.А. Гофман в свою знаменитую «Крейслериану» включает статью «Инструментальная музыка Бетховена», в которой ярко выражено отношение романтиков к наследию венских мастеров.

«Музыка, – пишет Гофман, – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению.

Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучительно старавшиеся изображать в звуках определенные ощущения и даже события? Да и как могло прийти вам в голову пластически разрабатывать искусство, прямо противоположное пластике? Ведь все ваши восходы солнца, ваши бури, ваши *Batailles des Empereures* и т.д. были, несомненно,

только смешными ошибками и по заслугам наказаны полным забвением.

В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует, как чудный философский эликсир, коего несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее.

Всякая страсть – любовь, ненависть, гнев, отчаяние и проч., – как ее представляет опера, облекается музыкою в блестящий романтический пурпур, и даже обычные наши чувствования уводят нас из действительной жизни в царство бесконечного.

Столь сильно очарование музыки и, становясь все более и более могущественным, должно было бы оно разорвать узы всякого иного искусства.

Конечно, не только улучшение выразительных средств (усовершенствование инструментов, возрастающая виртуозность исполнителей) позволило гениальным композиторам поднять инструментальную музыку до ее нынешней высоты, – причина кроется и в более глубоком проникновении в своеобразную сущность музыки.

Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показали нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на него с безграничной любовью и проник в глубочайшую ее сущность – это Бетховен. Инструментальные творения всех трех мастеров дышат одинаково романтическим духом, источник кое-го – одинаковое понимание своеобразных особенностей искусства; но произведения их по своему характеру все-таки существенно отличны друг от друга. В сочинениях Гайдна раскрывается детски радостная душа [...]

Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, – это скорее предчувствие бесконечного.

Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь растворяется в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково маня нас в свои хороводы, летят сквозь облака в вечном танце сфер (симфония в Es-dur, известная под названием «Лебединой песни»).

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас, и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в

победных звуках. И только в ней – в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей; продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами. Романтический вкус – явление редкое; еще реже – романтический талант; поэтому так мало людей, способных играть на лире, звуки которой открывают полное чудес царство романтического.

Гайдн романтически изображает человеческое в обыденной жизни; он ближе, доступнее большинству.

Моцарта больше занимает сверхчеловеческое, чудесное, обитающее в глубине нашей души.

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор...» (2, с. 27–29).

В эпоху романтизма создается особый пласт художественной литературы, посвященный композиторам венской классической школы. В новелле В.Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» автор «Эгмонт» незадолго до смерти говорит своей юной ученице Луизе: «Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец “Моисея”? в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по неподвижному мрамору и поневоле заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменною оболочкою. Так и я! Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся... И все это тщетно! Да и к чему все это? Зачем? Живешь, терзаешься, думаешь; написал – и конец! К бумаге прикованы сладкие муки создания – не воротить их! Унижены, в темницу заперты мысли гордого духа-создателя; высокие усилия творца земного, вызывающего на спор силу природы, становятся делом рук человеческих! – А люди! люди! они придут, слушают, судят – как будто они судьи, как будто для них создаешь! Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятный им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий; что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой болезненной жизни неизмеримого чувства; что каждое его выражение, каждая черта – родилась от горьких слез Серафима, заклепанного в человеческую одежду и часто отдающего

половину жизни, чтоб только минуту подышать свежим воздухом вдохновения?» (8, с. 115).

Для романтиков музыка – душа всякого искусства: ни одному другому искусству не удается столь гармонично сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и изумительную значимость (5, с. 80–85). «В зеркале звуков, – говорит Вакенродер, – человеческое сердце познает себя; именно благодаря им мы научаемся чувствовать чувства; они пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души, и обогащают наш внутренний мир совершенно новыми чудесными чувствами. <...> Одни и те же звуки всегда отзываются в нашем сердце – и тогда, когда мелодия, презирая все суэты мира, с благородной гордостью стремится к небесам, и когда, презирая все небеса и богов, дерзко стремится к одному лишь земному блаженству. И именно эта греховная невинность, эта ужасная, загадочно-двойственная неясность подлинно превращает музыку в божество для человеческих сердец» (1, с. 175; 178).

Романтики слышат в музыке освобожденную стихию жизни и глас сущности мироздания: «Музыка... парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум» (7, т. 1, с. 120). Автор первой польской полной системы эстетики Ю. Кремер в работе «Письма из Кракова» (1841) писал: «Волны музыки полным течением охватывают душу и приносят весть из иных миров... Музыка – это загадка бытия, пророчество...» (цит. по: 21, с. 31).

В эпоху романтизма музыка воспринимается как откровение природы и бытия, чудо, таинственным образом связанное со всеми явлениями мира, составляющее незримую сущность всех вещей. Она пронизывает все сферы жизни, соединяя воедино материю с духом, землю с небом, единичное с универсальным, наделяя современников обостренным слухом, формируя особое, музыкальное ощущение мира: «Разве мы не слышим иногда гармонии, нисходящей с неба, со скальных вершин, звучащей в волнах рек и ручьев, наполняющей темные леса и глубокие пропасти?» – писал «герольд» польского романтизма Мауриций Мохнацкий (23, с. 13). Для ранних романтиков музыка – эхо природы, звуки которого отдаются в глубинах души. В музыке – искусстве идеальном – «просветленная природа мелодически модулирует и фантазия облекает прекрасным изобилием все самое превосходное, что может предложить чувству Природа...» (17, с. 88).

А. Шопенгауэр писал: «...музыка... стоит особняком в ряду других искусств. Мы не познаем в ней воспроизведения, повторения, либо какой-либо идеи существа мира; и все-таки она – такое великое и бесконечно прекрасное искусство, оказывает такое могучее воздействие на душу человека, так полно и глубоко понимается им как всеобщий язык созерцаемого мира...» (18).

«Музыка... отличается от всех других искусств тем, что она отражает не явление, или, вернее, адекватную объективность воли, а непосредственно саму волю <...> мир можно было бы с таким же правом называть воплощенной музыкой, как и воплощенной волей (18), – утверждал Шопенгауэр. По его мнению, «невыразимая задушевность музыки, благодаря чему она проносится перед нами, как такой знакомый и все-таки вечно далекий рай, столь понятная и вместе с тем столь необъяснимая, основана на том, что она отражает все движения нашей глубочайшей сущности, но вне всякой действительности и без ее мучений» (18).

Романтики воскрешают и развивают пифагорейскую концепцию «гармонии сфер». Музыка, считали романтики, – истинная первооснова Вселенной, в ней можно распознать божественный порядок универсума. «Не напрасно говорят о гармонии сфер, – писал З. Красинский. – Есть что-то музыкальное в астрономическом строении звезд, сияющих на голубом небе. Если бы Бог разрушил материю, если бы все распалось на мельчайшую пыль, на пыль идеальную, разорванную в пространстве силами движения, тогда бы все превратилось в музыку» (22, с. 7).

Как и для пифагорейцев, мир для романтиков – это музыкальный инструмент:

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

(Й. фон Эйхендорф. «Волшебная лоза».

Пер. А. Герасимовой)

«Есть иная, незримая лира // с тончайшей музыкой струнной», – пишет польский поэт-романтик Циприан Норвид.

Как и для пифагорейцев, для романтиков музыкальная гармония – тончайшая стихия, объединяющая космос, природу и человека. «Ко-

гда мы смотрим на звезды, – писала Беттина Брентано, – то наши мысли начинают звучать вместе с ними, потому что мы сами относимся к семейству родственных с ними аккордов» (7, т. 2, с. 63–64). Со звуками музыки романтики уносились в страну грез, в страну мечты, где гармония врачевала их израненные души.

Страстно выступая против догматов и канонов, против дискурсивного вмешательства в «художественный организм», отстаивая идею универсального, синкетического, интуитивного постижения мира в целостном единстве его противоречий, идею вечного творчества человека и природы, романтики обращаются к тому, что находится в движении, развитии, лишено жестких рамок и застывших очертаний, ко всему творимому. Их больше привлекает искусство не «составшее», но «становящееся», дающее ощущение безбрежности природы и безграничности постигающего ее духа. В живописи появляются пейзажи без горизонта, уходящие в бесконечность. Романтический критик Адам Мюллер писал о пейзажной живописи (1808): «Воздух и земля словно сливаются, они, доверительно, словно меняются местами: в облаках земля словно переходит в сторону неба, в морях и реках небо – в сторону земли, а в самой дальней дали границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга, и уже нельзя больше сказать, что относится к небу, что – к земле» (цит. по: 2, с. 21–22).

Герой в литературе романтизма существует в бесконечных временных и пространственных измерениях. В романах любая картина природы – это воплощение бесконечности, которая раскрывается на путях героя-страницы при виде любой местности: «Оба они были ошеломлены чудесным видом, который открывался, словно исполненное смятения волшебное море деревьев, рек, садов и гор, над которыми, словно сирены, звучали соловьиные песни» (Эйхендорф. «Предчувствие и действительность»).

В музыке особенно высоко ценится способность к импровизации, к свободному фантазированию, которое рассматривается как наивысший творческий акт, истинное вдохновение, ниспосланное надзвездными сферами. Теоретики романтизма считали, что фантазия стремится к бесконечности и расширяет любое содержание до абсолютной формы. В восприятии слушателей в момент импровизации «...дух музыки, пробуждаемый избранником, выражает себя в мелодии и гармонии только тайными, одному этому избраннику понятными звуками» (1, с. 95).

В эпоху романтизма ломаются старые социальные рамки бытования музыки, и исполнительская деятельность окончательно признается творческой. Появляется новый тип музыканта – гастролирующий виртуоз, пишущий для своего инструмента и видящий в композиции средство выявления собственной индивидуальности – «поэт и актер в одном лице». Виртуозы приносят на концертную эстраду новый круг образов и тем, свежесть и яркость национальной мелодики, разнообразие танцевальных ритмов, обогащают эмоциональный, колористический и ладово-гармонический мир музыки, выявляют ранее неведомые возможности инструментов. Именно в период формирования романтизма как стиля эпохи роль композиторов-виртуозов была особенно велика. Ведь «только в собственных сочинениях можно “рубить с плеча”, а виртуозное “рубить с плеча” – могущественный двигатель», – писал А.Г. Рубинштейн (11, с. 38).

В музыкальной прессе появилось совершенно невозможное ранее определение искусства выдающихся виртуозов: «ангельско-дьявольское». Яркие, эмоциональные, страстные импровизации Ф. Листа, властно захватывавшие слушателей и повсеместно вызывавшие бурю восторгов, получили в парижских журналах 30-х – начала 40-х годов такую характеристику: «Иные сравнивали его с Касандрою, одержимо духом видений; другие с беснующимся; третьи просто с демоном, который выражает свои мучения на фортепиано и убивает свой инструмент в порывах ярости» (цит. по: 12, с. 420).

Искусство виртуозов не оставляло равнодушным никого, даже противников всего нового и «академических педантов». Приверженец строгих музыкальных канонов, немецкий композитор, руководитель певческой академии в Берлине К.Ф. Цельтер пишет И.В. Гёте о величайшем маэстро века: «Паганини с его проклятыми скрипичными концертами приводит тут в неистовство мужчин и женщин [...] он достигает в своей игре невероятного, и при этом следует заметить: эффект его игры приятен всем и совершенно неясен другим виртуозам на его инструменте. [...] Это сама скрипка... Я в первый раз представил его себе Моисеем...» (7, т. 1, с. 271–272).

Культ музыки в ту эпоху так велик, что вся романтическая эстетика приобретает музыкальный характер. В категориях музыки рассматривались и литература, и живопись, и скульптура, и садово-парковое искусство и даже риторика. «То, что в музыке мелодия, – пишет Геррес, то в живописи – светотень; что в музыке гармония, то здесь – колорит [...] Монотонная светотень без колорита – все равно

что в музыке ударные...» и т.п. и т.п. (20, с. 92, 96). Романтическая эстетика наполнена музыкальными образами: «... ода, дифирамб, элегия, сонет, – отмечал Жан-Поль, – только унисон, которому придана особая душа. Точно так же романс, сказка, баллада, легенда и т.д. – каждый раз несколько звуков из фуги эпоса» (20, с. 277). А. Шопенгауэр подчеркивал: «...моральная философия без объяснения природы... совершенно аналогична мелодии без гармонии... физика и метафизика без этики соответствуют гармонии без мелодии» (18).

Контрапунктическая тема романтической эстетики – необходимость сближения музыки и поэзии: «Музыка и поэзия – в детстве они играли вместе и не расставались никогда, лишь впоследствии пути их разошлись, однако им предстоит встретиться в идеальном, когда они достигнут зрелости и совершенства» (20, с. 98).

Поэтов-романтиков больше всего занимает музыка стиха, они стремятся к тому, чтобы поэтические высказывания были подобны мелодии. «Пусть речи жар и смысл изначальный // При свете совести верном // Поставлены будут в ряд музыкальный, // Словами, подобными перлам!» – восклицает Ц. Норвид. «Язык, – пишет Геррес, – перешел в поэзию в сфере чувствования, еще шаг – и поэзия растворится в музыке» (20, с. 85). Теофиль Готье, экспериментируя с музыкальной стороной стиха, пишет «Вариации на тему “Венецианского карнавала” и “Мажорно-белую симфонию”, предвосхищая символическую поэтику соответствий.

Основное настроение той эпохи очень точно выразил Жан-Поль: цель искусства – «не уничтожить и не повторить, но расшифровать действительность, в которой не может не заключаться божественный смысл» (2, с. 395).

Каждая эпоха творит свою мифологию, романтический миф носит, как правило, музыкальный характер.

Романтическим мифом заканчивает первую часть исследования «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосев. Именно мифологическая точка зрения, считает философ, помогает понять, «как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф» (6, с. 257). Прибегая к характерному для романтизма приему отчуждения авторского текста и передачи его условному рассказчику – «малоизвестному немецкому писателю», достаточно глубоко понимающему сущность музыкального искусства, Лосев воссоздает музыкальную Вселенную, музыкальный мир романтиков: «Мир мучительный и сладо-

стный... мир, данный как вечное Стремление и Воля, саморазрушение и истощение и как вечное Творчество и Воскресение; мир, который насквозь есть Божество и его страстная Жизнь и Страсть, в котором растворились и синтетически воссоединились природа и человек, судьба и Божество, история и вселенские судьбы Абсолютного; наконец, мир беспринципный и вечно играющий, беспринчный и бесцельный, мир, где слиты начала и концы, где нет меры и веса, мир – капризные грезы, мир как непостоянное море снов и неустанная бездна откровений. Это – музыка и музыкальный восторг» (6, с. 268).

Для романтиков музыка – самое духовное и универсальное искусство: «Природа будто создала непосредственную связь между душою и слухом, – замечает Густав Шиллинг. – Каждое настроение проявляется своими особыми, лишь ему свойственными звучаниями, и именно эти звуки вызывают у слушателя эмоции, из которых они возникли. Рассудок не может дать объяснения таким воздействиям; впрочем, оно и не требуется. Вот причина, по которой музыка... является фактически самым духовным из всех искусств... и понятна во все времена и всем народам мира как универсальный язык» (7, т. 2, с. 111).

Значительная часть литературного наследия композиторов-романтиков может рассматриваться как пропаганда творчества представителей венской классической школы. Вебер, Шуман, Берлиоз, Лист и другие романтики пишут статьи о сочинениях великих венцев, создают вариации и фантазии на их темы. В числе самых популярных фортепианных произведений Листа «Воспоминания о Дон Жуане» (1841); (незавершенную «Фантазию на мотивы из опер Моцарта “Свадьба Фигаро”» и «Дон Жуан» дополнил и издал Ферруччо Бузони). Лист создает «Каприччо в турецком стиле на мотивы Бетховена» (1847), Фантазию на «Афинские развалины» Бетховена (ок. 1865), фортепианные транскрипции двух частей из «Реквиема» Моцарта, всех симфоний и «Большого септета» Бетховена, ряда его песен, включая вокальный цикл «К далекой возлюбленной». Брамс пишет «Вариации на тему Гайдна» (варианты для двух фортепиано и для симфонического оркестра), каденции к фортепианному концерту Моцарта с-moll, и Четвертому фортепианному концерту Бетховена.

Многие композиторы-романтики были выдающимися исполнителями, руководителями музыкальных коллективов и сочинения венских классиков занимали в их репертуаре, в репертуаре возглавляемых ими коллективов видное место. Вебер начал свою дирижерскую

деятельность с исполнения в 1804 г. в Бреславле оперы Моцарта «Милосердие Тита» и «Все они таковы». Руководя с 1813 г. немецкой оперой в Праге, он поставил там «Дон Жуана», «Свадьбу Фигаро», «Милосердие Тита», а также «Фиделио» Бетховена.

Под руководством Мендельсона в Дюссельдорфе, Лейпциге и Лондоне прозвучали «Времена года», «Прощальная» симфония и «Сотворение мира» Гайдна, Девятая симфония и «Торжественная месса» Бетховена. Под руководством Берлиоза в России в сезоне 1867/1868 гг. исполнялись произведения Бетховена, Гайдна и Моцарта.

В репертуаре Листа – его фантазии на темы из опер Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», переложения увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, Третьей, Пятой, Шестой и Седьмой симфоний Бетховена; в свои программы Лист включает фортепианные сонаты и концерты Бетховена; участвует в исполнении скрипичных сонат Моцарта, скрипичных и виолончельных сонат Бетховена и его фортепианных трио. Став в 1843 г. придворным капельмейстером в Вене, Лист возобновил на сцене Веймарского театра постановки «Дон Жуана», «Волшебной флейты» и «Фиделио». Лист был дирижером на моцартовских торжествах в Вене. В его репертуаре как дирижера были все симфонии Бетховена. Дирижировал сочинениями венских классиков и Р. Вагнер (15).

Очевидно, что композиторы-романтики не только не отвергали творчества своих предшественников, но чрезвычайно ценили, рассматривая его как романтическое по своему существу.

Глубокая взаимосвязь творчества венских классиков и композиторов-романтиков была признана исследователями уже давно. Выдающийся немецкий музыковед Фридрих Блуме в статье «Романтизм», опубликованной в музыкальной энциклопедии в 1963 г., писал: «Единство классического и романтического столь выражено, что не было ни чисто классического, ни чисто романтического направления или периода. То, что у Гайдна и Моцарта объявляли классикой высшей марки, проникнуто очарованием романтических прелестей. Только они придают “классическому стилю” тот неописуемый аромат чувственно-характерного, единичного и “бесконечного”, который составляет сущность высокой классики, и то, что появлялось у Шумана или Брамса как утонченная романтика, прочно покоится на фундаменте этого “классического стиля”. Лишь после того, как в чистом горном воздухе классики расцвел голубой цветок романтики, музыкальный ландшафт достиг высшей классичности» (цит. по: 15, с. 231).

Романтизм внес огромный вклад не только в музыкальную эстетику, но и в мировую культуру. Пожалуй, наиболее емко этот вклад оценил русский философ Федор Степун: «Сущность же романтизма, главная работа, совершенная им, и главная ценность его заключается в том, что он впервые поднял весь исторический путь, пройденный человечеством, в свое сознание. Романтизм – вот основное – это *культурное самосознание человечества*. Индия, Греция, Рим, Средневековье, Возрождение, немецкий идеализм – все эти периоды не в историческом, а в культурном смысле, конечно, открыты, очерчены, оценены и сопоставлены впервые романтизмом. Французы, немцы, англичане, итальянцы, испанцы, греки превращены романтизмом из природно-этнографического материала в основные начала историко-культурного порядка. И вот потому-то, что романтизм есть прежде всего культурное самосознание человечества, поэтому всякое пробуждающееся к культурной жизни самосознание народное неминуемо должно будет всегда снова и снова вспоминать о романтизма, борясь с ним и им же увлекаться» (13, с. 138).

Список литературы

1. *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
2. *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч.: В 3 т. – М.: Худ. лит., 1962. – Т. 3. – 519 с.
3. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
4. Литературные манифести западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 638 с.
5. Литературная теория немецкого романтизма: Документы. – Л.: Изд-во писателей Ленинграда, 1934. – 335 с.
6. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 195–390.
7. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. – М.: Музыка, 1981–1983. – Т. 1. – 414 с.; Т. 2. – 432 с.
8. *Одоевский В.Ф.* Последний квартет Бетховена // *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. – М.: Московский рабочий, 1988. – С. 110–116.
9. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. – 319 с.
10. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. – М., 1980. – Вып. 2. – С. 11–158.
11. *Рубинштейн А.Г.* Музыка и ее представители. – М.: Музгиз, 1921. – 68 с.

12. Стасов В.В. Избранные сочинения: В 3 т. – М.: Искусство, 1952. – Т. 3. – 888 с.
13. Степун Ф. Трагедия творчества. Фридрих Шлегель // Звучащие смыслы. Альманах. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. – С. 137–156.
14. Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом Интеллектуальной книги: Русское феноменологическое об-во, 1999. – 384 с.
15. Хохлов Ю.Н. Венская классическая школа и музыкальный романтизм // Из истории классического искусства Запада. – М.: Эпифания, 2003. – С. 196–231.
16. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
17. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
18. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml.
19. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1. – 407 с.
20. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
21. Jachimecki Zd. Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce. – Kraków: PWM, 1948. – 62 s.
22. Krasiński Z. Listy do Delfiny Potockiej. – Poznań: Wyd-wo literackie, 1930. – 582 s.
23. Mochnacki M. Pisma. – Lwów: Nakł. Księgarni polskiej B. Polonieckiego, 1910. – 328 s.
24. Piwińska M. Miłość romantyczna. – Kraków: Wyd-wo literackie, 1984. – 722 s.
25. Style zachowań romantycznych. – W-wa: Państwowy institut wydawniczy, 1986. – 438 s.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Иван Карпенко

НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИДЕАЛОВ КУРТУАЗНОЙ И ПЛАТОНИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ*

Как замечает французский медиевист Жорж Дюби, «даже сегодня, несмотря на сдвиг в отношениях между полами, характерные особенности, унаследованные из ритуалов куртуазной любви, проглядывают в них, что наиболее заметно отличает нашу цивилизацию от остальных» (с. 1221).

Учение о возвышенной любви впервые было изложено Платоном в диалогах «Федр» и «Пир». Основные его положения таковы: любящий выше любимого, потому что вдохновлен богом; влюбленность возвышает влюбленного над простыми смертными и дает ему особые привилегии; влюбленный должен долго домогаться предмета любви, а тот – уклоняться; любовь есть стремление к совершенному, к вечному обладанию благом; любовь служит средством духовного совершенствования; наивысшая любовь – в духовном единении влюбленных и воздержании от телесных наслаждений. «Люди ничтожные (...), – учит Платон, – любят, во-первых, женщин не меньше, чем юношей; во-вторых, они любят своих любимых больше ради их тела, чем ради души...» Здесь, замечает автор статьи, главенствует не гомосексуальный мотив, а характерный для того времени сексизм:

* Карпенко И.А. Некоторые общие элементы идеалов куртуазной и платонической любви // Философия и культура. – М., 2015. – № 8. – С. 1211–1223.

предполагается, что женщина духовно ниже мужчины, тогда как настоящая любовь – дело высокодуховное.

«Пир» и «Федр» в латинском переводе стали известны в Западной Европе только во второй половине XV в., когда куртуазная любовь была уже на закате. Тем не менее представления о куртуазной любви во многом совпадают с возвзрениями Платона на возвышенную любовь.

На развитие куртуазной любви в разное время оказывала влияние арабская поэзия, творчество трубадуров, труверов и миннезингеров, христианские верования, трактаты клириков и фривольно-ученые сочинения наподобие «Романа о Розе».

Исходно куртуазность в первую очередь специфичное явление двора. Она отличает благородного от неблагородного, требует утонченности. Тем не менее многие трубадуры были неблагородного происхождения. Идеал куртуазной любви допускает ее существование и там, где родовой аристократизм не играет особой роли. В средневековой Италии этот идеал был распространен в городской среде.

Для большей части молодых дворян (младших детей, не имеющих наследства, бедных рыцарей) брачные отношения были невозможны. Поэтому объектом любви оказывается замужняя дама, а субъектом – молодой неженатый рыцарь. Отчасти она играет по отношению к нему роль матери-воспитательницы. Куртуазная любовь предполагает постоянную дистанцию.

Куртуазная любовь, как правило, ограничена рамками одного слова, будь то рыцари, горожане или клирики. Эти отношения имели вид вассальных отношений: влюбленный – вассал, дама – как бы сеньор. На первом этапе зарождения куртуазной любви присутствовал и мотив эротического вознаграждения. Его обычные виды: улыбка, многозначительный взор, кольцо, перчатка, шнурок, поцелуй и, наконец, часто упоминаемое дозволение лежать рядом с дамой. В последнем случае предполагается строгое сдержанное поведение влюбленного: он лежит рядом с дамой, возможно обнаженной, но не прикасается к ней и полностью контролирует себя. «Все это знаки связи, союза» (с. 1216–1217).

Однако на рубеже XII–XIII вв. у трубадуров начинает доминировать идея любви как чистого, бескорыстного служения даме. Вассал счастлив оттого, что дама позволяет служить ей, и высшая награда – ее благосклонный взгляд. Влюбленный должен благоговеть перед

дамой, быть верен ей, куртуазен, подавлять гордыню. Любовь также служит его воспитанию и совершенствованию.

Еще один мотив, который становится важным сопутствующим элементом куртуазной любви, развивает трубадур Гираут Рикьер (XIII в.). Это – страдание. Влюбленный должен страдать, желаемое не должно доставаться ему даром или легко.

Провансальский поэт Раймон де Корнет (первая половина XIV в.) сближает любовь с мистическим экстазом переживания божественного. Посредством серии отрицаний, в стиле апофатического богословия он пытается описать, каких высот достигает куртуазная любовь.

Развитие представлений о непорочной, сверхчувственной любви к даме ведет к ее превращению в неземное существо. Тут, возможно, уместно говорить об эйдосе «дамы», ее идее в платоновском смысле, к которой и обращено стремление души любовника. Образ дамы стал сближаться с образом Девы Марии. Куртуазная любовь из телесной области полностью перемещается в область духа.

Однако это только одна сторона возврений на куртуазную любовь. Другая сторона обуславливается «Романом о Розе» (XIII в.), весьма далеким от традиционного религиозного содержания. Первая часть романа еще сохраняет традиции высокой куртуазности. Но завершитель романа Жан де Мен уже утверждает, что целомудрие и стыдливость – лишь помеха любви, надругательство над Природой.

К XV в. куртуазная любовь все больше утрачивает связь с реальностью и превращается в некую игру. В XVI в. у Ариосто куртуазные отношения уже однозначно становятся атрибутом легендарного рыцарского прошлого. Тема куртуазной любви тем не менее продолжает жить до позднего Средневековья.

Отпечаток куртуазности можно обнаружить также в благородной мужской дружбе. Некий отпечаток платонического можно обнаружить в таком явлении Средних веков, как миньоны – близкие друзья мужчин, стоящих выше по положению. Хейзинга это называет сентиментальной дружбой и замечает, что многие склонны видеть здесь параллель куртуазной любви, некую ее форму, воплотившуюся в отношениях между мужчинами. Тут легко сделать шаг до любви в смысле Платона, но Хейзинга категорически утверждает, что «Любой намек (...) на какое бы то ни было сходство с дружбой в греческом духе совершенно здесь неуместен».

Некоторые общие элементы идеалов куртуазной и платонической любви

В XVI в. Монтен приводит в пример свою дружбу с Этьеном де Ла Боэси, описывая ее в платонических терминах. В воспоминаниях Бенвенуто Челлини по-настоящему теплых чувств удостаиваются только мужчины; его отношения с ними можно назвать «платонической дружбой» (с. 1221).

К.В. Душенко

Мораг Мартин

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

В раннее Новое время туалетная комната дамы и мастерская художника часто были взаимозаменяемы: «краска превращается в румяна, румяна ведут себя как краска». Эта близость была наиболее очевидной в период европейского рококо, когда женщины обильно использовали косметику, часто состоявшую из тех же компонентов, что были в ходу у художников.

Косметика была необходимым элементом аристократического туалета, но при этом ее все сильнее связывали с распущенностью, развратом и обманом. К 1770-м годам буржуа и даже женщины из рабочего класса (и некоторые мужчины) освоили косметику, хотя они и использовали другую палитру и по-другому наносили макияж.

Совершался переход от броской, чрезмерной искусственности к более естественному, тонкому применению румян и пудры. Мария-Антуанетта играла с образом доярки и отказалась от румян в пользу более естественного облика. В конечном счете естественность победила везде, кроме сцены.

Косметика сама по себе не исчезла. Женщины всех сословий продолжали тайком пользоваться румянами, пудрой и красить волосы, стараясь, чтобы это гармонировало с желательной естественной красотой. Перемена моды отразила изменение женских ролей: хоро-

* *Мораг М. Красота: рисуя искусственное. Косметика и портретная живопись во Франции и Англии конца XVIII века // Мода и искусство. – М.: Нов. лит. обозр., 2015. – С. 124–135. – (Серия «Б-ка журн. “Теория моды”»).*

шая мать и жена вытеснила легкомысленную кокетку и властную госпожу. В конце XVIII и в течение всего XIX в. женщины, которые густо и вызывающе красились, обычно были куртизанками, актрисами и проститутками.

На протяжении всей европейской истории художественная критика проводила негативные параллели между избыточной краской на холсте и чрезмерным макияжем на лице. Портретная живопись в особенности рассматривалась как царство художников, повторствующих прихотям богатых и легкомысленных женщин, которые хотят быть изображены в лучшем свете. Но аудитория портретов и делавшихся на их основе гравюр требовала изображений прекрасных и распущеных женщин.

На плоскости холста белая кожа, нарумяненные щеки и напудренные волосы были весьма привлекательными средствами изобразить светских красавиц. В резком свете дня, однако, у тех же красавиц была потрескавшаяся кожа и неаккуратный макияж, напоминавший о старом холсте. Большая часть критики в адрес косметики, высказанной в XVIII в., сосредоточивалась на ее неспособности воспроизвести красоту, ассоциируя ее с отчаянными попытками стареющих и распутных женщин. Дидро утверждал, что, когда Буше изображает нагих женщин на лоне природы, «я все еще вижу румяна, мушки, помпоны и все вычурьи туалета».

Тем не менее требования покровителей и публика на выставках, все еще ценившая эстетику резких цветов, перевешивали соображения художника, даже когда мода обратилась к более естественной палитре. Можно предположить, что портреты светских женщин, выставлявшиеся публично, поддержали и узаконили употребление румян и пудры, несмотря на их постоянную критику.

Тем не менее в конце XVIII – начале XIX в. красный цвет на женских портретах все чаще напоминает о стыдливом румянце и о здоровье, а не о макияже. Художники-неоклассики пытались показать пульсирующие жилки и эмоции под просвечивающей чувствительной кожей. Их портреты часто акцентировали сложные, с пятнами, тона кожи, что отличает их от былой окаменелости раскрашенных лиц.

Связь между расписанными лицами и расписанными холстами была разорвана, когда мода в искусстве разошлась с модой в красоте. Лицо молодой женщины было не холстом, который можно менять, заполнять или расписывать яркими красками, но пространством, уже прекрасным и притягательным, которое просто украшали.

Ассоциация искусства с макияжем звучала скорее как критика новых форм искусства, чем как нападки на обычай порядочных женщин. Светский портрет продолжал существовать, но с появлением фотографии его место стало и менее оспариваемым, и менее существенным в том, что касается воспроизведения красоты и моды.

K.B. Душенко

В.В. Бычков

ПРЕМУДРОСТЬЮ ЦВЕТУЩЕЕ ИСКУССТВО*

«Если книжная мудрость» была доступна на Руси только немногим, то «премудрость иконная» беспрепятственно вливалась в душу каждого человека, сопровождая его и в храме, и дома. В его представлении любое настоящеe искусство было неотделимо от красоты и мудрости. Художник на Руси почитался за то, что он мог, обретя дар Софии Премудрости Божией, созидать красоту.

Духовную сущность художественного творчества древнерусского живописца хорошо показал митрополит Киприан (ок. 1330 – 16 сентября 1406) в «Житии митрополита Петра», рассказывая о его деятельности в качестве иконного мастера. Во время работы над иконой Петр полностью сосредотачивался на духовном созерцании, совершенно отрекаясь от всего земного; «...отсюду ум всяк и мысль от земных отводя, весь обожен бываше умомъ и усвоевающеся к воображением онех» (цит. по: с. 51) (т.е. изображению образов святых. – В.Б.). В этом состояла его мудрость как художника.

Епифаний, восхищаясь искусством Феофана Грека («Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконо-писцах»), неоднократно говорит о его мудрости: «Аще бо кто или вмале или на мнозе сотворит с ним беседу, то не мощно еже не почюдитися разуму и притчам его, и хитростному строению»; «Он же, мудр, мудре и отвеша ми» (цит. по: с. 51). Главное же – всех наблюдающих за его работой поражало умение Феофана писать быстро, энергично, почти не обращаясь к «образцам», в которые другие ико-

* Бычков В.В. Премудростью цветущее искусство // Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aestetica: В 2 т. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – С. 49–71.

нописцы постоянно всматриваются при работе, активно двигаться за работой и беседовать с приходящими. При этом, подчеркивает Епифаний, его ум и внутренний взор были обращены к духовным сферам: «а умом дальняя и разумная обгадываше; чувственныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си» (цит. по: с. 51). Это духовное созерцание и питало его искусство, поражавшее своей силой уже современников и сохранившее свою духовную глубину и эстетическую значимость до наших дней. Андрея Рублева Епифаний также почитал иконописцем «преизрядным», всех превосходящим «въ мудрости зелне» (цит. по: с. 51).

Почти столетие спустя Иосиф Волоцкий (ум. 1515) более подробно изложил древнерусское понимание «мудрости» Андрея Рублева и его учителя Даниила Черного. Она состояла в углубленной духовной созерцательности не только в процессе творчества, но и в моменты, свободные от него, и особенно в дни религиозных праздников. Даниил и Андрей, по Иосифу, вели в Андрониковом монастыре исключительно добродетельный образ жизни, стремясь сподобиться «божественныя благодати» и обрести божественную любовь. Они отринули мирскую суету и житейские заботы и постоянно возносили свой ум «к невещественному и божественному свету». Чувственное же зрение они устремляли «ко еже от вецих веков написанным образом Владыки Христа и Пречистыя его Богоматери и всех святых. Яко и на самый праздник светлого Воскресения Христова на седалищах седяща и пред собою имуще божественныя и всечестные иконы, и на тех неуклонно зряще, божественныя радости и светлости исполняхуся» (цит. по: с. 51). Созерцанием икон занимались они и «в прочая дни, егда живописателству не прилежаху». Великая мудрость живописцев, по средневековым представлениям, состояла в том, что они, ведя подвижнический и созерцательный образ жизни, удостаивались узрения света божественной истины и умели выразить его в своем творчестве. Его же прозревали они и в иконах, созерцание которых доставляло им невыразимое духовное наслаждение.

Свидетельство Иосифа Волоцкого крайне важно для изучения эстетического сознания Древней Руси. Из него ясно видно, что икона была не только объектом поклонения, почитания, молитвы, но и одновременно эстетическим объектом, созерцание которого доставляло зрителю духовную радость.

В качестве одной из главных задач своей деятельности древнерусский книжник считал создание идеальных образов, облечение кра-

сотой изображаемых персонажей. Именно в этом и состояла его мудрость. Инок Фома (XV в.) в «Слове похвальнам о Великом князе Борисе Александровиче» задается целью облечь князя «честною багряницею», «в лепоту украшая его». Смысл «похвалы» как литературного жанра он усматривает в сознательной идеализации своего героя, в плетении ему «золотого венка» – только из его добрых деяний. Все остальное сознательно опускается, чтобы не затемнить красоту венца.

Пахомий Серб видел назначение «похвалы» в том, чтобы предельно возвысить восхваляемый объект путем присоединения (сравнения, сопоставления) его к чему-то имеющему большую ценность и красоту. Человек, писал он, «егда похваляеть что, иному добрейшему прилагав хвалит: сладчеищему убо сладкое, и красное краснеищему, бисер убо къ самфиру прилагая, славное славнейшим» (цит. по: с. 52). В понимании средневековых книжников возвышение объекта «похвалы» осуществляется путем его выведения на уровень идеала. Этую идею хорошо понимали и воплощали в своем творчестве и древнерусские живописцы.

Восхваляя и прославляя святого, древний автор не просто увековечивал его память, глубинный смысл этого художественно-эстетического акта состоял в том, что с его помощью писатель (или мастер иконописец) вступал в контакт с самим Богом, «возводился» к нему. «Похвала» имела, в представлении средневекового человека, апагогическое значение; именно поэтому она занимает главное место в огромной древнерусской гимнографии, а агиография фактически вся носит не повествовательный, но лаудационный характер. Наиболее четко эту мысль сформулировал и неоднократно повторил в своих многочисленных «Житиях» и «Похвальных словах» Пахомий Серб. Свою задачу как писателя он видит в воздании похвалы святым, ибо «похвала святых обычне на самого Бога въсходити и превъноситись и въ лепоту» (цит. по: с. 52). В награду, по убеждению Пахомия, Бог ниспосыпает духовную «славу» и на писателя. Словесное искусство понималось, таким образом, средневековыми авторами как один из путей к Абсолюту.

С. Г.

Г.П. Кибасова, Е.А. Юнеева

КУЛЬТУРА БАРОККО: ФЕНОМЕН ПЕВЦОВ-КАСТРАТОВ*

Певцы-кастраты – особая категория певцов, являющаяся значимым явлением не только в барочной опере, но и во всей художественной культуре Италии XVII–XVIII вв.

Кастрация мужчин широко практиковалась в Европе с эпохи раннего Средневековья. Оскопление нередко проводилось как пытка для преступников, особенно насилиников. Но наиболее часто кастрация применялась для лечения и предупреждения самых разных недугов.

Связь хирургической операции по кастрации мужчин с расцветом особого вокального искусства впервые возникла в Испании. В конце XI в. в мусульманских государствах Испании появились евнухи, ставшие неотъемлемой чертой исламского мира. Некоторые из них благодаря своим удивительным голосам стали привлекаться к католической литургии.

Подлинный расцвет певческого искусства кастратов произошел в Италии, в XVII столетии. Италия стала единственной западной страной, где кастрация стала широко применяться не по медицинским показаниям, а с целью формирования у мальчиков уникального певческого голоса. Именно итальянцы были главными поклонниками этого необычного пения, удовлетворявшего присущую им страсть к нарочитости, жажду чувственных удовольствий.

Операция считалась незаконной, но родители, ссылаясь на несчастные случаи, легко избегали наказаний. По имеющимся данным, в

* *Кибасова Г.П., Юнеева Е.А. Культура Барокко: Феномен певцов-кастратов.* – Режим доступа: <http://kjur.kguki.com/content/cms/files/34951.pdf>

Италии XVII в. под нож хирурга ежегодно отправляли тысячи мальчиков предпубертатного возраста. Впоследствии в некоторых областях Италии медикам разрешили свободно практиковать кастрацию.

Сама операция, даже для врачей XVII в. была простой, однако смертность от таких хирургических вмешательств была довольно высокой. Последствия операции зависели от квалификации хирурга и условий ее проведения. Зачастую операцию проводил сельский знахарь или бродячий шарлатан, и тогда смертность доходила до 80%.

У тех, кто выживал, переставал вырабатываться тестостерон, в голосовых связках не происходили изменения, характерные для периода полового созревания, голосовой аппарат оставался недоразвитым, как у ребенка. У кастратов не происходило опущение гортани, как это бывает после мутации у мальчиков, и таким образом связки не удалялись от резонирующей полости. Это сохраняло особую чистоту и звонкость голоса, который одновременно отличался силой и выносливостью – ведь объем легких и другие физиологические особенности кастрата соответствовали организму взрослого мужчины. Тембр такого певца существенно отличался от женского голоса, хотя совпадал с последним по высоте. Современники отмечали, что в голосе кастрата «есть что-то строгое и неестественное, но тем не менее ослепительное, легкое и покоряющее». Кастраты могли виртуозно исполнять сложные пассажи, выражая важные для барочной музыки *affetti* – сильные и страстные чувства.

Певцы-кастраты исполняли высокие партии в церквях, в том числе в Сикстинской капелле, поскольку женщинам запрещалось петь в храме. Внутри духовенства отношение к кастрации было неоднозначным – некоторые теологи выступали против такой практики, но в целом церковь относилась к ней терпимо, так как совершалась она к «священной Славе Господней».

Растущая слава певцов-кастратов была связана с тем, что совпадала с идейным пафосом эстетики того времени, который выражался в стремлении превзойти природу, исправить ее. Физиологическая исключительность кастратов, их искусственность была связана с «ангельской», «небесной» символикой. В сознании современников голос кастрата ассоциировался с пением ангела, образ которого был символической фигурой в искусстве барокко.

Значительной причиной роста популярности кастратов стало появление на итальянской музыкальной сцене нового жанра – оперы. Развитие оперы с ее драматической интригой, мифологическими ге-

роями и богами заставляло прибегать к ирреальному звучанию голосов *evirati* как в лирических женских, так и в мужских партиях.

По окончании певческой карьеры многие из знаменитых кастратов стали выдающимися вокальными педагогами. Именно они закладывали основу вокального образования в Италии.

В 1887 г. указом папы римского Льва XIII кастрация была запрещена, однако не это стало решающей причиной исчезновения певцов-кастратов. Их виртуозная манера пения не вписывалась в романтическое искусство XIX в. с его простотой и естественностью. Сама опера XVIII в. стала казаться громоздкой и перегруженной условностями. Прежнее восхищение мастерством кастратов сменили недоумение и насмешки. Впоследствии идеологи эпохи Просвещения приложили немало усилий, чтобы вытеснить даже память об этом феномене. Во многом это было связано с физиологической стороной проблемы: ведь уже при произнесении слова «кастрат» возникали ассоциации, связанные с сексуальной сферой, отклонениями от нормы и т.д.

Певцы-кастраты – одни из наиболее ярких представителей культуры барокко – принесли Италии славу как музыкальной стране, и именно их искусство способствовало эволюции стиля *belcanto*, формированию эталонного звука, созданию регламента профессионального пения, на который ориентируются современные оперные певцы.

T.A. Фетисова

Ирина Бусева-Давыдова

ПАРАДОКСЫ НАРОДНОЙ ИКОНЫ*

Словосочетание «народная икона» существует уже давно и выглядит вполне привычным. Тем не менее при ближайшем рассмотрении оказывается, что в терминологическом плане это определение пока еще далеко не сформировалось. Прежде всего, непонятно, к какой категории относится описываемое явление: слово «народная» указывает на социальный аспект, «икона» отсылает к богословию или искусственнознанию. Если воспринимать «народную икону» как творчество «народа» (низших социальных слоев), то в нее придется включить, например, дорогие и высокопрофессиональные образа мастерских и палехских мастерских: хотя они предназначались для самых элитарных слоев общества, вплоть до царской фамилии, но их авторами были крестьяне – потомственные иконописцы-ремесленники. Если руководствоваться критериями художественной формы и искать в иконах специфические черты народного искусства, то эти черты могут быть обнаружены в большом количестве произведений русской средневековой иконописи; иногда они фактически определяют собой лицо периода или школы (например, новгородской). Однако понятно, что было бы абсурдно говорить о «более народной» иконописи Новгорода или «менее народной» иконописи Москвы. Кроме того, в связи с народной иконой обязательно встают проблемы профессионализма, художественного качества, отождествления этой иконы с примитивом и т.п. В данной статье, пишет автор, под термином «народ-

* Бусева-Давыдова И. Парадоксы народной иконы // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2015. – № 9. – С. 6–13.

ная икона» мы будем понимать моленные образы, созданные мастерами из низших социальных слоев для потребителей того же социального статуса.

Народная икона получила заметное распространение в Новое время, но впервые это явление зафиксировано в XVI в. в документах Стоглавого собора: «иконники неучи по те время писали не учася самовольством и самоловкою, и не по образу, и тех икон променяли дешево простым людем поселяном невежам» (цит. по: с. 6). Несомненно иконопись, с которой призывали бороться участники собора, типологически принадлежала к средневековому искусству, ибо других вариантов просто не существовало. Недовольство царя и духовенства вызвала не стилистика изображений, а их несоответствие привычным иконографическим схемам, не позволяющее уверенно идентифицировать композицию или персонажа.

Однако этот недостаток, очевидно, был устранен очень быстро. Учитывая ограниченный иконографический перечень домашних святынь (несколько типов и изводов богочестных икон, Господь Все-держитель, «Никола Чудотворец», «Воскресение Христово» и др., усвоение основных композиционных схем не представляло особого труда. В дальнейшем народные иконописцы столь строго следовали этим схемам, что иконография народной иконы оказалась унифицирована значительно сильнее, чем иконография церковной иконописи Нового времени.

Описанную ситуацию можно назвать первым парадоксом народной иконы. Действительно, и в Средневековье, и в Новое время на Руси, как и в других европейских странах, параллельно существовали два слоя культуры – элитарный и массовый. Христианство, принятие которого было инициировано представителями правящей верхушки, долгое время оставалось достоянием элиты, значительную часть которой составляло высшее духовенство (в том числе и греческое). И в дальнейшем именно эта элита оставалась носителем «канонического» христианства: ей были доступны книги, содержащие основные понятия вероучения. Знакомство с христианскими догматами вне книг было отрывочным и неточным. К тому же в средневековой русской Церкви не предусматривалось ни проповедей, ни катехизации мирян. В такой ситуации сложилась особая народная религиозность, не совпадающая с догматами православия.

Наличие в русской культуре народного варианта православия было замечено и осмыслено еще в XIX в. Тогда и возник термин

«двоеверие», фиксирующий сосуществование в народных представлениях старых языческих и новых христианских мотивов. В последнее время сам этот термин подвергся обоснованной критике. Многие исследователи отмечали, что народное мировоззрение было целостным, поскольку субъективно языческие и христианские элементы воспринимались как составляющие одной системы. «Двоеверие», считает автор, возникло на основе *общности* этих форм: народное сознание усвоило из христианства преимущественно то, что укладывалось в архетипы языческой религии. Таким образом, христианство оказалось фактически адаптировано язычеством, и это положение устойчиво сохранялось в русской культуре.

Естественно было бы ожидать, что народное иконописание разойдется с элитарной иконописью не меньше, чем народные верования и поверья разошлись с догматическим богословием. Однако ориентация на византийскую традицию, обретшую в православии силу канона, парадоксальным образом оказалась значительно более жесткой, чем в церковном искусстве верхушки общества. Для авторов и потребителей «расхожих» икон, которые сотнями тысяч писали во владимирских селах, такая икона была не просто изображением, но предметом особого рода, когда и материальные особенности основы, и способ письма, и выбор красок включались в понятие «истинности» образа. В результате как средневековая художественная система, так и чисто ремесленные средневековые формы и приемы консервировались в крестьянской иконописи на вечные времена – по крайней мере, они бытовали и в первые десятилетия XX в. Несомненно, важную роль в этом сыграло старообрядчество, широчайшим образом распространенное в крестьянской среде. Но независимо от этого был и менталитет крестьянского населения и в XIX столетии мало чем отличались от Средневековья, и следование традиции являлось фундаментальной основой всего жизненного уклада. Народная икона оказалась значительно более ортодоксальной, чем иконописание официальной Церкви.

Второй парадокс заключается в том, что расцвет народного крестьянского иконописания, консервирующего средневековые формы, приходится отнюдь не на Средневековье, а на эпоху Нового времени. Благочестие в этот период приняло выраженный личностный характер, что отразилось в художественных формах элитарной иконы: она стала «живоподобной», воспринимающейся как реалистический портрет. Здесь нужно отметить, что ренессансный (академический)

способ изображения нисколько не противоречил принципам иконописания, изложенным в документах Седьмого Вселенского собора (787 г.). На этом соборе, участники которого сформулировали основные положения церковного учения об иконах, говорилось, что Христа, Богоматерь и всех святых следует изображать в том виде, какой они имели на земле.

Проецируя это положение на новую эпоху истории русской культуры, нетрудно понять, что древние иконы стали восприниматься образованной частью общества, знакомой с новоевропейской живописью, именно как «призрачные» образы, схематичные и бесплотные, обладающие весьма малой степенью сходства с первообразом-оригиналом. Древняя иконопись для просвещенного верующего новой эпохи не могла полноценно выполнять свою основную задачу. И тем не менее крестьянская народная икона, вызванная к жизни личной потребностью в священных образах, полностью осталась в русле средневекового имперсонализма.

Стремление к удешевлению продукции крестьянских иконописных промыслов влекло за собой лаконичность композиционных решений, ограниченную цветовую гамму на основе землистых охр и оранжевого суртика, тяготение к плоскостности, силуэтности, превращение фигур в своего рода орнаментальные знаки и т.п. Авторы таких икон сводили используемую иконографию к простейшим схемам, как бы воспроизводя самую суть, изобразительную формулу события или основные признаки персонажа.

Очередной – третий – парадокс заключается в том, что народные мастера в принципе продолжили дело греческих монахов-иконописцев послеиконоборческого периода, некогда очистивших иконопись от иллюзионизма Античности. Скупость и лаконичность художественного языка «расхожих» икон еще более усиливали то впечатление аскетизма, бестелесности, сосредоточения духовной энергии, которым отличалась иконопись Древней Руси. Кроме того, упрощение опять-таки парадоксально способствовало поддержанию достаточно высокого профессионального и художественного качества. Образцами для иконописцев-самоучек были произведения профессиональных художников, работавших в стилях барокко и классицизма. Однако адекватное повторение высококачественной живописи ренессансного типа возможно было только при наличии соответствующей выучки – если не в Академии художеств, то в частной художественной школе с правильно построенным обучением. Основная

масса «богомазов» не имела шансов получить такое образование. Используя масляную технику, они искажали пропорции фигур, уплощали объем, упрощали светотеневую моделировку и колорит. В итоге живопись нового типа приобретала типологическое сходство с иконописью предшествующего средневекового этапа: городской примитив, живущий в лоне официальной Церкви, и крестьянская традиционная икона, старообрядческая в своей основе, обнаружили тенденции к сближению. И в этом заключается еще один парадокс народной иконы.

Э. Ж.

А.Г. Волкова

АНТИНОМИЯ КАК ПОЭТИКО-БОГОСЛОВСКИЙ ПРИНЦИП ВИЗАНТИЙСКОЙ ГИМНОГРАФИИ

Священное Писание Ветхого и Нового Заветов и основанное на нем христианство строятся на противопоставлении и одновременно соединении земного и небесного, т.е. на принципе двоемирия, порождающем особую поэтику христианских текстов. Именно поэтому появление оппозиций, противопоставлений, метафор, построенных на соединении несоединимого в религиозной поэзии вообще и, в частности, в гимнографическом творчестве, закономерно и оправданно. *Дихотомическая поэтика*, поэтика оксюморона и антиномии – это одна из форм функционирования библейского текста в тексте поэтическом.

Бинарные оппозиции христианской поэтики основываются не только на онтологическом принципе двоемирия – существования земного и небесного миров. Другой основой является сам текст Евангелия и его смысл. Евангельская история насквозь парадоксальна: она состоит из антиномий, которые отмечались уже в первые века христианства: «Сын Божий распят – это не стыдно, ибо достойно стыда; и умер Сын Божий – это совершенно достоверно, ибо нелепо; и, погребенный, воскрес – это несомненно, ибо невозможно»¹. Евангельские антиномии подразумевают «одновременную истинность противостоящих идей: страдания Христа – наше исцеление; Его смерть – наша жизнь; Его унижение вместе с тем – Его слава; терновый венец – та же корона и т.п.»². Перечисленные оппозиции являются скорее

¹ Тертуллиан. Избранные сочинения. – М.: Прогресс: Культура, 1994. – С. 33.

² Махов А.Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – С. 108–109.

догматическими или богословскими: Жертва Христа интерпретируется с двух противоположных позиций – как страдание и как спасение, как боль и как радость.

Помимо оппозиций богословских в текстах также выделяются этические оппозиции. О них в «Истории византийской литературы» говорит А.П. Каждан применительно к творчеству преп. Андрея Критского: «Бинарная оппозиция понятий смерти и воскресения онтологична, и то и другое касается бытия, как его понимали византийцы; в творчестве Андрея у этого противопоставления есть этическая параллель – грех и покаяние – грех понимается как нравственная смерть, а покаяние как нравственное воскресение»¹. Таким образом, вся жизнь христианина рассматривается как антиномичная по своей сути.

Дихотомический принцип поэтики христианских песнопений, кроме того, обусловлен также историческим контекстом и особенностями мировосприятия: «Классический принцип ясности в век патристики утратил свою привлекательность и концепция затемненности содержания стала одним из ведущих принципов выражения. С философской точки зрения темнота выражения связывалась с идеей невыразимости божественного: мир рассматривался как загадка, обнаруживающая себя парадоксальными способами.

Подобное восприятие мироздания до некоторой степени определяет выбор стилистических средств. Неясность (скорее риторическая, чем грамматическая) проявлялась в загадочности слога: соответственно, часто использовалась *ainigma* (или загадочное иносказание). *Ainigma* близка к парадоксу: поскольку строй вселенной непостижим и причинно-следственные связи скрыты от глаз человечества, а неискушенному взору они представляются даже произвольными, мир выступает как набор противоположностей: день – ночь, море – суша, следовательно, в системе выражения (или “стиле”) важное место занимают антитеза и оксюморон... оксюморон – парадоксальное единство противоположностей – выступает средством характеристики и в конечном счете восходит к теологической или

¹Каждан. А.П. История византийской литературы. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 76.

скорее философской оппозиции божественного и человеческого в личности Самого Христа»¹.

Здесь мы видим, что одной из главных антиномий христианства называется Богочеловечество Христа. При этом в дихотомической поэтике христианства проводится разделение между такими «неслиянно-нераздельными» оппозициями, как «Бог Единый в Трех Лицах» или «Христос – истинный Бог и человек», и такими «этическими» дихотомическими концептами, как жизнь – смерть, покаяние – грех и прочие.

В первом случае обе части оппозиции одинаково важны и, что самое главное, абсолютно равны: они не обладают никакими коннотациями – в догмате о Пресвятой Троице Один приравнивается к Трем и наоборот, без оценки того, «что лучше – один или три». В догмате о единстве двух природ во Христе также не может быть и речи о том, что какая-то природа в Нем – Божественная или человеческая – лучше и выше. То есть догматическая, богословская антиномия является способом выражения по сути невыразимых Божественных истин через языковые средства.

Во втором случае, когда речь идет о неких нравственных противопоставлениях, имеющих непосредственное отношение к внутренней жизни христианина, можно заметить некоторые коннотации, или дополнительные значения, сопутствующие этим оппозициям. Так, в оппозиции «жизнь (воскресение) – смерть» совершенно очевидно, что одно не может существовать без другого: если бы не было смерти, не было бы и воскресения. Однако в свете христианской доктрины такая связь предстает невечной, так как картина Второго Пришествия упраздняет смерть, умирание как процесс, как данность, через которую надо пройти каждому человеку. «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся. Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие. Когда же тленное сие облечется в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется слово написанное: “поглощена смерть победою”» (1 Кор. 15:51–54). Через смерть и Воскресение Христа упразднились грех и смерть как порабощение греху; в «конце времен», по христианской эсхатологии, не

¹ Каждан А.П. История византийской литературы. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 215–220.

будет ни смерти, ни рождения, а будет только два пути: в блаженство или в муку вечную. Тем самым второй компонент подобных нравственных оппозиций (смерть, грех, зло и другие) оказывается все же подчиненным первому компоненту, и оба они являются оценочно маркированными: концепт «жизнь» несет в себе положительную оценку, «смерть» – отрицательную. При отсутствии таких коннотаций необходимо было бы признать равноправие и равносущность добра и зла, что приводит к заблуждениям манихейского толка. Христианское же мировидение хотя и утверждает одинаковую важность указанных концептов, однако не уравнивает их, не показывает их абсолютного равенства.

Указанный дихотомический принцип, или принцип антиномий, нашел свое выражение в христианской – византийской – гимнографии, превратившись в текстообразующий принцип византийских церковных поэтических текстов. Выше говорилось, что библейский текст может заключать антиномии уже сам в себе, поэтому и поэтика гимнографического текста, за основу которого берется библейский сюжет, будет антиномичной. Одним из таких сюжетов является Благовещение Пресвятой Богородицы, описанное в Евангелии от Луки. Скрытые антиномии этого сюжета эксплицируются в текстах песнопений. Прежде всего необходимо вспомнить евангельский эпизод.

В шестой же месяц послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария. Ангел, вошед к Ней, сказал: Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женщинами. Она же, увидевши его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус; Он будет велик и наречется Сыном Всеышнего; и даст Ему Господь престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова вовеки, и Царству Его не будет конца. Мария же сказала Ангелу: как будет это, когда Я мужа не знаю? Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святый найдет на Тебя, и сила Всеышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим; вот, и Елисавета, родственница Твоя, называемая неплодною, и она зачала сына в старости своей, и ей уже шестой месяц; ибо у Бога не останется бессильным никакое слово. Тогда Мария сказала: се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел (Лк 1 : 26–38).

В евангельской сцене эксплицитно дана только одна бинарная оппозиция, ставшая общим местом в христианском богословии: *Дева* рождает *Сына*. В гимнографии эта антиномия выразится во множестве метафор, из которых наиболее известен рефрен Богородичного Акафиста – *Невеста неневестная*.

Однако помимо этого «соединения несоединимого» (Матерь – Дева), богословы, среди которых были и создатели церковных песнопений, усмотрели в событии Благовещения другие не менее значимые оппозиции. Сюжет Благовещения теряет свое значение как единовременное историческое событие и приобретает вневременное значение, в контексте которого Благовещение мыслится как начало искупления греховного человечества. Воплощение Бога представляет собой двойную антиномию. Первый аспект этой антиномии касается Божественных свойств: Бог бесконечен и не может пребывать в каком-либо ограниченном месте. Но лоно Богородицы явилось именно таким местом, «новым небом». Второй аспект касается самой Марии: Бог Творец является Создателем и Девы Марии, но через Нее происходит Воплощение, поэтому Она – «Создательница Создателя». Подобные антиномии являются попытками выразить принципиально невыразимые Божественные тайны средствами человеческого языка, поэтому бинарные оппозиции являются не просто экспликацией богословских смыслов, но образным, метафорическим способом выражения этих смыслов, не подлежащим буквальному пониманию.

Для удобства анализа из известного евангельского текста можно выделить сам разговор архангела с Марией. Если записать этот разговор в диалогической форме, то получится следующий текст:

– Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами.

[Она же, увидев его, смущилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие].

– Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всея, и даст Ему Господь престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова вовеки, и царству Его не будет конца.

– Как будет это, когда Я мужа не знаю?

– Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всея осенит Тебя; посему и рождающее Святое наречется Сыном Божиим. Вот и Елисавета, родственница Твоя, называемая неплодною, и она зачала сына в

старости своей, и ей уже шестой месяц, ибо у Бога не останется беспомощным никакое слово.

— Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему (Лк 1 : 26—38).

Евангельский текст предельно лаконичен — в нем нет психологического или какого-то еще объяснения словам и поступкам героев, в то время как гимнография в этом плане представляет собой развернутую интерпретацию события священной истории.

Канон Благовещению Пресвятой Богородицы, до сих пор читаемый на утрене в день праздника, датируется VII—VIII вв. и подписан именем Иоанна Монаха. Однако подробное рассмотрение греческого текста дает основания полагать, что канон является компиляцией различных источников. Канон праздника содержит алфавитный акростих, в котором первое слово каждого тропаря начинается с определенной буквы греческого алфавита. Это справедливо для песен первой и с третьей по седьмую; восьмая и девятая песни не имеют формы акrostиха.

Если рассматривать Благовещенский канон с точки зрения не исторической, а герменевтической, то некоторые параллели гимнографического и евангельского текстов можно представить в следующей таблице (перевод канона мой. — A. B.):

Евангелие	Канон
Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами.	Взываю к Тебе, радуясь, приклони ухо Твое и внимай мне, возвещающему <u>Божие бессеменное зачатие</u> (1).

Она же, увидев его, смущилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие

Разумею же, Ангел, слов твоих силу, но как же будет то, что говоришь? Скажи яснее, как зачну, будучи Девой и Отроковицей? Как стану Матерью Творца моего? (1)

...иное настало время, когда явится надежда народов Христос. Как же Его рожу, будучи Девой, скажи? (3)

Моя праматерь, приняв слова змея, была отлучена от пищи Божественной. Из-за этого и я боюсь приветствия твоего странного... (3).

Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова вовеки, и царству Его не будет конца.

Я послан Богом, чтобы поведать Тебе Божественное соизволение: что же ты боишься меня, Всепорочная, меня. Тебя больше боящегося? Что же Ты благовеешь передо мной, который сам перед Тобой честно благовеет? (3)

Удивляет, Всепорочная, и странно чудо Твое, ибо Ты одна приемлешь Царя всех. Который воплощается в утробе; Тебя же предвозвещают пророческие изречения, и образы Закона (5).

Твоему праотцу Давиду обещал [Господь] посадить от плода чрева Твоего, на престоле Царства его, избрав Тебя, красоту Иакова, как селение Слова (5).

Как будет это, когда Я мужа не знаю?

Слышала, что некая священная Дева рожит, слышала от пророка, в древности провозвестившего Эммануила, и хочу уразуметь, как человеческое естество претерпит соединение с Божеством? (4)

Освещаемый сиянием Бога Вседержителя, проповедник истины, скажи, Гавриил, истину: как нетление будет сообщено чистоте Моеей, как Слово рожу бесплотное во плоти? (4)

Не могу уразуметь вести Твоих слов; чудеса происходят во множестве, творимые Божественной силой, знамения и образы из Закона; но никогда не искусо-мужняя Дева не рождала (5).

Никем невместимый и никому не видимый, как Он может вселиться в девичье чрево, которое Он Сам и создал? Как зачну Бога Слова, Собезначального Отцу и Духу? (5)

Дух Святой найдет на Тебя, и сила Все-вышнего осенит Тебя; посему и рождае-мое Святое наречется Сыном Божиим. Вот и Елисавета, родственница Твоя, называемая неплодною, и она зачала сына в старости своей, и ей уже шестой месяц, ибо у Бога не останется бессиль-ным никакое слово.

Хочешь от меня узнать, Дева, образ зача-тия Твоего, но он несказанный: Дух Свя-той, творческой силой осенив Тебя, со-вершит (3).

Купина, горевшая, но оставшаяся неопа-димой, Обрадованная Всепетая, явила образ таинства преславного: и после Рождества останешься Чистой Приснодевой

(4).

Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему.

Принимая радость слов твоих, Гавриил, исполняясь веселия Божественного, ведь ты радость и веселье возвещаешь беско-нечное (6).

Ныне через Меня упразднится Евы осуж-дение, через меня сегодня воздастся долг, через Меня древнее пророчество испол-нится (6).

Канон представляет собой попытку осмысления события Благо-вещения (Воплощения) в поэтической форме. Поэтому язык канона метафоричен. Основной принцип, на котором строится метафорика этого текста, как и почти всех гимнографических (а также гомилети-ческих) текстов христианства, – это принцип *concordia discors* («со-гласие несогласного»). В песнях первой и с третьей по шестую этот принцип реализуется в варьировании одного противопоставления: воплощение невидимого и невместимого Бога в ограниченном про-странстве – чреве земной женщины. Второй антиномией, важной с богословской точки зрения, является воплощение Сына от Девы, не знаящей мужа: в евангельском тексте на сомнения Девы архангел от-вечает предельно кратко – «Дух Святой найдет на Тебя, и сила Все-вышнего осенит Тебя». В благовещенском каноне и в других песно-пениях на Благовещение Гавриил объясняет Марии непорочное зача-тие через образы Ветхого Завета. Так, в каноне используется образ *неопалимой купины* как места особого присутствия Бога: как купина

горела, но не сгорала, так и Мария, принимающая в Себя огонь Божества, не опалится этим огнем, но зачнет Сына.

Интересно, что канон, основываясь на евангельском сюжете, берет не так много собственно евангельских образов. Вообще цитаты из Евангелия звучат в гимнографии Благовещения довольно редко, исключение составляет ангельское приветствие «Радуйся, Благодатная», вошедшее во многие песнопения. Авторы канонов, посвященных Благовещению, предпочитают сложные образы, которые можно назвать богословскими в силу именно сложности их интерпретации. Например, для понимания образа «одушевленный Храм» необходимо знать, что, скорее всего, имеется в виду ветхозаветный Храм. После его разрушения Дева Мария стала тем «новым», «одушевленным» Храмом, в котором «поселился» Бог. Получается, что почти все материологические образы представляют собой *метафоры-концепты*, т.е. такие метафоры, которые сопрягают между собой далекие понятия и выявляют их связь, не видимую на первый взгляд.

Помимо того, что принцип антиномий отражается в образной системе песнопений, он также находит свое выражение в структуре текста: многие песнопения, посвященные Благовещению, построены в форме диалога – между Марией и архангелом Гавриилом, реже – между Марией и Иосифом. Кроме канона, читаемого на сам праздник, к таким диалогическим текстам относятся, например, текст Романа Сладкопевца (кондак V в.), энкомий, или похвальная речь Прокла Константинопольского (V в.), проповедь Германа Константинопольского (VIII в.).

Указанные особенности (структурные, поэтические, смысловые) показывают также сложность осмысления византийскими авторами текста Нового Завета: в греческой гимнографии, так же как и в по влиявшей на нее сирийской, наблюдается особая форма представления многих евангельских сюжетов – *диалогическая*. Эта особенность встречается не только в благовещенских песнопениях, но и, например, в гимнографии Страстной седмицы. Диалог в этом случае можно рассматривать не только как специфическую литературную форму, но и как экзегетический опыт. Антиномия же, одной из форм которой является диалог, становится основой построения гимнографического текста, представляющего собой и поэзию, и богословие, и интерпретацию Священного Писания.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

A.A. Маслов

ЖИЗНЬ ВНУТРИ МАГИЧЕСКОЙ СХЕМЫ*

Мироосмысление китайцев символично: весь мир представлял одним великим телом, все получало единый ритм со всем. Юг ассоциировался с летом и жизнью, север – с зимой и смертью, восток – с весной и гармонией (дэ), запад – с осенью и покоем (цин). Полная гармония наступает лишь в центре. Древнее ритуальное уложение «Записи о ритуале» советует: «Установи гармонию в центре, и тогда Небо и Земля займут подобающее им место, и мириады вещей и явлений будут в достатке».

Магическая система мироосмысления китайцев базируется на системе абсолютного подобия и созвучия земных и небесных начал – все, что существует на Небе, имеет свой аналог на земле, и все, что встречается в видимом мире – эхо событий мира мистического. Идея созвучия всего со всем присутствует практически во всех ранних вевриваниях по всему миру, ее следы обнаруживаются даже в христианстве и в полной мере проявляются в египетских и месопотамских вевриваниях. Эта система бесконечных подобий не только до сих пор сохранилась в сознании китайцев даже на обыденном уровне, но и присутствует в эстетических концепциях. Например, знаменитая китайская миниатюризация жизни – карликовые сады на блюде или сады «величиной с горчичное зерно» – попытка обнаружить бесконечно большое в бесконечном малом, уловить нечто интимное и семейно-личное в огромном пространстве Космоса.

* Маслов А.А. Жизнь внутри магической схемы // Маслов А.А. «Укрощение драконов». Духовные поиски и сакральный экстаз. – Режим доступа: <http://www.litmir.co/br/?b=235312&p=1>

На этом же подобии строятся и все «конструктивы» китайской философской мысли: магическая нумерология, даосские параллели природы и человека, сочетание отвлеченных начал инь – ян и конкретного жития человека.

Три творящих безличностных начала представляют некое «развертывание» Дао во внешнем мире. В трактате «Дао дэ цзин» говорится: «Дао порождает одно. Одно порождает два. Два порождает три. Три порождает мириады существ. Мириады существ несут в себе инь и объемлют ян, а пустотное ци приводит их в гармонию» (§ 42).

Ци соответствует Небу, голове или верхней части туловища человека. Начало ян соотносится с Землей и с сердцем (душой) человека, а инь – с водой и нижней частью живота или нижним киноварным полем даньтянь. Итак, человек – повторение глобальных космических сил. Умирая и рождаясь, переходя из одного состояния в другое, он лишь отражает и одновременно порождает макрокосмические процессы. Человек не эхо трансформаций инь и ян, но сам важнейшее звено вселенских метаморфоз.

Не только мир, но и сам человек распадается на три уровня, повторяя вселенскую триаду Небо – Человек – Земля. На верхнем небесном слое (он не обязательно находится именно на небе, но где-то в «кином», нематериальном пространстве) располагаются гексаграммы и триграммы, вписанные в круг. Круг в Китае является символическим описанием неба и бесконечности трансформаций, а гексаграммы, проецируясь на уровень земли (в другой трактовке – человека), проявляют себя в этот мире. В «трактовках» или комментариях к «Канону перемен», каждой гексаграмме соответствует свое предсказание, являющееся проекцией небесной гексаграммы на материальную жизнь. На нижнем, третьем уровне все это преобразуется в «земной квадрат», воспроизводящий так называемый магический квадрат Фу-си, одну из схем, которую, по преданию, принес на землю этот первомудрец. Схема магического квадрата многократно повторена на земле в самых различных вариациях – строительстве домов, городов, разбивке садов, обустройстве домашних алтарей. Она должна была установить канал прямого общения между земным (квадратом) и небесным (кругом).

«Квадратная» схема обустройства жизни, отмечает А.А. Маслов, представляет собой попытку уловить, обуздать некие духовные силы, которые выше понимания человека. Императорский дворец, возведенный в виде четырехугольника, не «имитирует» квадрат земли, это

лишь часть трансформации небесного круга в земной квадрат, знак наличия Небесного в земном. Объяснение этому весьма просто: «Великий Образ (т.е. Дао) не имеет формы».

Прообразом всех архитектурных сооружений, всей мировой архитектоники стал магический квадрат, именуемый обычно лошу. Собственно лошу представляет собой квадрат, разделенный пересекающимися горизонтальными и вертикальными линиями на девять равных квадратов или областей. Сам магический квадрат происходит из значительно более ранней конструкции – квадрата с центральным пятым квадратом.

Каждый квадрат имеет свое числовое обозначение от единицы до девяти, причем четные числа (против часовой стрелки 2–4–8–6), символизирующие начало инь и землю, располагаются по углам, нечетные «мужские» числа ян располагаются в виде креста, центральный квадрат обозначается числом пять. Лошу обычно изображался верхней частью на юг: именно эту схему воспроизводил ритуальный зал правителя, когда он сидел лицом на юг либо в центральном (пятым) квадрате, либо в самом «северном» первом квадрате.

Внутренняя равновесность лошу обуславливалаась, как и многое в традиционном Китае, магической нумерологией. Сумма чисел, расположенных по каждой вертикальной, горизонтальной и диагональной линии лошу, дает 15 – нечетное «небесное» число.

В XIII в. во времена монгольского правления в Китае арабы приносят свой магический квадрат, который в то время рисовался параллельно арабскими и китайскими цифрами. Сегодня его можно видеть во многих исторических музеях. Сами китайцы видели в этом не привнесение арабской культуры в китайскую, а древнее влияние китайской цивилизации на сопредельные народы.

Лошу представляет собой и своеобразный китайский календарь: 12 лунных месяцев располагаются вдоль внешних граней квадрата. Наружу обращено восемь квадратов, а четыре угловых квадрата (квадраты инь) имеют по две грани, обращенные наружу, и таким образом получается соответствие 12 месяцам.

Создание «квадратно-прямоугольной» схемы мироосмысления приписывается великому Юю, спасителю Китая от потопа, по другим преданиям, лошу ввел либо Фуси, либо Хуан-ди. Как и все священные знания, схема лошу была «прочитана» с Небес и перенесена на землю.

По сути, лошу – универсальная космологическая схема, в ней все сведено к принципиальной схеме миропорядка, бесконечно воспроизводимого в каждом отдельном явлении, будь то строительство огромного города или небольшого дома. Пекин возведен как многократное воспроизведение квадрата лошу: в центре располагается императорский дворец Гугун, представляющий собой прямоугольник, вокруг идут улицы, пересекающиеся под прямыми углами. Таким образом, центральный квадрат Гугуна воспроизводится и как бы «ретранслируется» в каждом последующем квадрате; в конечном счете город представляет собой сочетание концентрических квадратов. Сам Гугун также разделен на ряд квадратов, каждый из которых играет свою магическую роль.

Чаще всего сооружения возводятся не в виде квадратов, а в виде прямоугольников, однако древняя традиция говорит не столько о квадрате, сколько о магическом «четырехугольнике» или просто о чем-то «четырехугольном», противопоставленном «кругу» Неба.

Китайское мышление не столько воспринимает сущность, сколько формализует ее. На земле за счет четырехугольных схем воспроизводилась сама Земля. А затем она многократно повторялась благодаря квадратной планировке городов и поселений. Священная схема лошу была интегрирована практически в каждую постройку, каждое архитектурное сооружение и даже в ландшафтное планирование городов и деревень, возводимых по принципу квадратов.

По принципу лошу существовала и система так называемых «колодезных полей», которую неоднократно пытались ввести в Древнем Китае как идеальную схему землеустройства. Надел разбивался на девять квадратов, боковые части принадлежали общинникам, а центральный квадрат, всегда ассоциировавшийся с императорской властью, обрабатывался совместно, и урожай с него шел в амбары государства. И даже сегодня в китайских деревнях дворы многих домов строятся в виде концентрированных прямоугольников, повторяя магическую схему.

Практически каждая постройка, и особенно древнекитайские сооружения, является последовательным развертыванием небесной схемы через земные образы. Эта «схемотехника», где в дереве и камне воспроизводится развертывание священных сил, уже к раннему Средневековью начала утрачивать свое сакральное осмысление, а к эпохе Тан приобрела эстетико-возвышенный характер, превратившись в канон созвучия небесного и земного, человечески-близкого и

далеко-небесного. И то, что с VII–VIII вв. стало считаться в основном архитектурным изяществом, сохраняющим воспоминания о сакральном смысле древних сооружений, в более ранний период было наполнено по-настоящему мистическим переживанием.

Схема магического квадрата лошу встречается и в архитектуре всех храмовых сооружений, также возводимых как сочетание нескольких квадратов. Существует два базовых типа священных сооружений, которые обычно обобщенно называются храмами: гун – дворец; мяо – храм или кумирня.

Типичный гун представляет собой сооружение с большим открытым двором, с алтарем посередине. По северной стене располагаются еще несколько алтарей (обычно три, пять или семь). Рядом с центральными вратами слева и справа возводятся небольшие боковые врата, а вдоль боковых стен – дополнительные ворота.

Мяо обычно отделен стеной, как бы потаен и закрыт от внешних сил. Первоначально мяо возводились в виде небольших кумирен, посвященных духам, обычно местным божествам и чаще всего женским божествам. Центральная постройка имеет отверстие в крыше, связывающее землю (квадратный пол в мяо) и небо (ассоциируемое с круглой крышей). Основной и часто единственный алтарь располагается по центру задней стены.

Итак, заключает автор, мир есть геометрически осмыслимая схема – схема, которой можно управлять именно через четкий геометрический расчет. Китайское сознание всегда стремилось сделать мир и культуру подвластными для управления, для использования.

С. Г.

В.В. Бычков

ПАРАДИГМЫ СИМВОЛИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ*

Для более наглядного представления о характере символического мышления Отцов Церкви, сформировавшегося в процессе экзегезы текстов Св. Писания, автор приводит ряд значимых в поле христианской семантики символов по текстам великих каппадокийцев. Цель этого краткого «Лексикона» святоотеческой символики – наглядно показать характер раннехристианского символизма, его свободную полисемию, зависящую от контекста (узкого и широкого) толкуемого символа, творческое парение герменевтического духа великих каппадокийцев, без претензий на какую-либо полноту или завершенность.

Ад

Григорий Нисский, размышляя о евангельской притче о нищем Лазаре и богаче, считает, что, хотя об аде в Евангелии говорится «достаточно соматически», понимать это следует более утонченно. Ибо какие очи богатый возводит в ад, когда он оставил их в гробу? Как бесплотное тело чувствует адское пламя? Какая гортань испытывает жажду, когда нет гортани? Все это не следует понимать буквально. «Как мне кажется, этими подробностями Евангелие обозначает некие догматы, относящиеся к душе». Соответственно ад и происходящее в нем – не какое-либо конкретное место с некими чувственными явлениями, а «некое невидимое и бесплотное состояние жизни, в

* Бычков В.В. Парадигмы символического мышления // Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – Т. 1: Раннее христианство. Византия. – С. 349–373.

котором, как учит нас Писание, пребывает душа», лишенная блаженства (цит. по: с. 349).

Аромат

Григорий Нисский на слова Песни песней: *От благовония маслей твоих имя твое – как разлитое миро* (Песн 1, 2). Аромат «божественного мира есть аромат, обоняемый не ноздрями, но какой-то духовной и невещественной силой, привлекающей и благоухание Христово» (цит. по: с 349). Под ароматами понимаем добродетели, как то: мудрость, целомудрие, справедливость, мужество, благоразумие и т.п. и, украсившись ими, каждый по мере сил, «приходим в благоухание». Однако это не идет ни в какое сравнение с той совершеннейшей добродетелью (благоуханием), которая наполняет небеса, т.е. с предвечной Премудростью, с предвечной Справедливостью, с предвечной Истиной и т.п. «Благоухание небесного мира, сказано, имеет благодать, несравнимую с теми ароматами, какие известны нам» (цит. по: с. 350). «Имя Твое – как разлитое миро» – этим означается непостижимость и неописуемость Божества, ибо никаким именем не может быть оно объято, поэтому символически обозначено благоуханием мира. Как по запаху, оставшемуся в сосуде от вылитого мира, составляем себе некоторое представление о нем, так и о Боге мы узнаем кое-что по некоторым малым остаткам «испарений божественного благоухания», витающим в мире. Само же «миро Божества, каково оно в сущности, выше всякого имени и понятия». Все высокие и позитивные (катафатические) имена и обозначения Бога указывают лишь на некоторые, впрочем, не главные, качества «божественного мира, которые вся тварь, наподобие какого-то мироваренного сосуда, запечатлела в себе» (цит. по: с. 350).

В сущности здесь перед нами прекрасный фрагмент образной предельно эстетизированной (на уровне эстетики благовоний) апофатики св. Григория, которые нередки у него.

Григорий Нисский с воодушевлением комментирует слова (2 Кор 2, 14–15), где Павел называет себя и других апостолов «Христовым благоуханием», которое распространяет по миру «благоухание познания» о Христе. Он именует Павла «божественным фимиамом», который сам в себе «обонял неприступную оную благодать», представляя и другим свободно пользоваться ею. Однако для одних это благовоние было животворным, а для других (гонителей христиан) –

смертоносным. Отсюда любые благовония (миро, нарда и т.п.) рассматриваются им как образы самого Бога. «Мирровый пучок» у грудей возлюбленной (Песн 1, 12) – это сам Господь, водворившийся в сердце Церкви. Вообще аромат, благоухание, благовоние – устойчивые символы у Григория Нисского для обозначения Божественного Жениха, Творца, Делателя, Господа, который как виноградная лоза «во цвете своем благоухает чем-то сладостным и приятным». Невеста-Церковь-душа привлекает к своей груди сладостный аромат нарда «между словесных сосцов, из которых источает вошедшие (с ароматом. – В. Б.) во вместилище сердца божественные учения» (цит. по: с. 350).

Красота Невесты-Церкви в Песни песней, согласно Григорию Нисскому, изображается и в образе кадильного дыма, притом не простого, но «срастворенного из смирны и Ливана, чтобы в одно сливалась приятность их благовоний, которыми изображается красота невесты. Новой для нее похвалою служит соединение этих ароматов», «благоуханий добродетелей» (цит. по: с. 350).

Проводя различие между Ветхим Заветом и Новым, Григорий утверждает, что «пророческая река наполнена водами, а евангельская – ароматами. Такой рекой ароматов при содействии Духа, текущего из цветника Церкви, был великий Павел, токи которого благоухали Христом» (цит. по: с. 350); другой подобной рекой были евангелисты.

Багряница

У Григория Нисского – символ тех, кто в своем благочестивом, «высоком житии взошел на царство; ибо багряница почитается отличительным признаком царского достоинства» (цит. по: с. 350).

Бездна

Символика бездны у Отцов Церкви неоднозначна. Возникает, прежде всего, в связи с осмыслением Быт 1, 2: «и тьма над бездною». В связи с тем что в древнем мире существовала достаточно устойчивая негативная ассоциация относительно этого символа, и она во многом принималась и Отцами Церкви, Григорий Нисский все-таки считает возможным показать позитивный семантический оттенок бездны. «Если добро все, что сотворил Бог; бездна же и все, что около нее, не вне созданного Богом; то следует, что и она, даже и будучи

бездной, в собственном смысле слова добра, хотя и не сияет еще около этой бездны вложенный в существа свет» (цит. по: с. 351). В общем случае в Писании под бездной понимается «множество вод» (ср.: Пс 76, 17–18). В другом месте он констатирует, что во многих местах Писания бездной «называется жилище демонов».

В трактате «О душе и воскресении» Григорий под бездной ада понимает образ разделения в душе человека – между добром и злом. Избравший чувственные блага этой жизни вырывает пропасть (разверзает бездну) перед благами будущей жизни. У Василия Великого находим совершенно иное понимание бездны. Толкуя седьмой стих тридцать второго псалма «*Полагай въ сокровищахъ бездны*», он понимает под безднами, которые Бог хранит в сокровищницах, Божественные законы управления миром: «И так безднами называются не законы ли Божия суда, как неизреченные и непостижимые для человеческого понимания; ибо одному Божию ведению открыты те законы, по которым Он управляет каждой вещью» (цит. по: с. 351).

Подтверждение тому, что Божественное управление каждой вещью порознь называется бездной, он видит и в седьмом стихе тридцать пятого Псалма: «судьбы Твоя бездна много». Ибо, когда ты задумываешься над вопросами, почему жизнь грешника длится долго, а дни праведника сокращаются; почему грешник благоденствует, а праведник угнетается и страдает в этой жизни; почему похищается смертью отрок, не достигший зрелого возраста; для чего происходят войны, кораблекрушения, землетрясения, засухи и наводнения; для чего сотворено вредное для человека в этом мире; почему один раб, а другой господин, один бедный, а другой богатый, – когда ты размышляешь над этими и им подобными вопросами, то понимаешь, «что судьбы Божии – бездна, и, будучи заключенными в божественных сокровищах, не для всех удобопостижимы». Однако верующему дана надежда самим Богом, что в будущем веке, «когда удостоимся ведения лицом к лицу, тогда узрим и в сокровищах Божиих бездны» (цит. по: с. 351).

Венец

В толковании Песни песней Григорий Нисский под венцом на голове Жениха-Господа считает Церковь, которая «объемлет главу Его

одушевленными каменьями. Соплетатель такого венца – любовь» (цит. по: с. 352).

Весна

Толкуя слова Возлюбленного о наступлении весны из Песн 2, 12 и далее, Григорий Нисский полагает, что здесь речь идет о «весне душ наших», расцветающих прекрасными цветами добродетелей, что «Слово описывает невесте духовную весну» (цит. по: с. 342). Весна, согласно Григорию, символизирует восхождение души «на камень Евангелия», на котором она должна «насладиться весенней красотой, собирая цветы этого времени года, зрелые, красивые, годные к срезанию, и всем тем, что только дарит весна наслаждающимся ею для наслаждения под melodичные напевы птиц» (там же).

Вино

Многозначный символ в патристике. Григорий Нисский толкует «упоение вином» в Песни песней как символ исступления ума, выхода его из самого себя, т.е. как духовный экстаз. Так, великий Давид, «будучи в исступлении, видел незримую красоту и возгласил это пресловутое слово: “всякий человек ложь”» (Пс 115, 2), слову вверяя истолкование несказанных сокровищ» цит. по: с. 352). И многие другие благочестивые мужи, согласно Писанию, впадали в исступление. Блаженный Петр в экстатическом состоянии видел «евангельскую плащаницу, опускаемую сверху за четыре угла» (цит. по: с. 352).

Виноград (виноградник)

Григорий Нисский на Песн 1, 5: «*винограда моего не сохранихъ*» (речь идет о винограднике в современном смысле слова) считает, что «виноград» (виноградник) этот – бессмертие, бесстрастие, уподобление Богу, «отчуждение ото всякого зла. Плод же этого виноградника – чистота; спелой и светлой предстает эта гроздь, своим прекрасным видом и непорочностью услаждающая чувственное души» (цит. по: с. 352). И этот-то «виноград» не сохранила невеста, лишившись чистоты, покрылась чернотой.

В другом месте под «виноградом» (растением) он понимает «еество человеческое», от которого можно ожидать доброго плодоношения, если оно расцветает «цветами добродетельной жизни».

Вода

Василий Великий писал: «Из истории сотворения мира мы знаем, что есть вода превыше небес, также – вода бездны и еще – вода как собрание морей» (цит. по: с. 352). Однако в символическом смысле «воды – это святые, ибо из их чрева текут реки, т.е. духовное учение, наполняющее души слушающих... они принимают в себя воду, текущую в жизнь вечную. И на таких водах – Господь» (цит. по: с. 353).

В стихе «*Дух Божий носился над водою*» (Быт 1, 2) Григорий Нисский понимает («по высшему умозрению») воду как «полноту умопредставляемых сил». В другом месте он отмечает, что в Писании под «водой живою» везде имеется в виду еество Божие» (цит. по: с. 353).

Вол

У Василия Великого вол – символ Израиля, израильского народа. Отсюда понятна и символика вола и осла у яслей новорожденного Иисуса.

Восток

Григорий Нисский считает, что у пророков под Востоком следует понимать Христа.

Восьмой день (по творению мира)

Под восьмым днем по творению мира (в седьмой день, как известно, Бог отдыхал) Григорий понимает как бы день иного измерения – христианскую эру в целом, ибо этот день произвело «иное солнце, которое сияет истинным светом», т.е. сам Иисус Христос. Это солнце восьмого дня, «все охватив своей светоносной силой, в достойных производит непрерывный и непреемственный свет, превращая причаствшихся сему свету в новые солнца», согласно евангелисту Матфею (Мф 13, 43).

Вретище

Вретище – грубая одежда из мешковины, в которой обычно ходили христианские подвижники; у древних евреев – траурная одежда. Василий Великий на стих Пс 29, 12: *«И ты обратил сетование мое в ликование, снял с меня вретище и препоясал меня веселием»*. Считает вретище символом смирения и покаяния, ссылаясь на Мф 11, 21: *«...давно бы они во вретище и пепле покаялись»*.

Гимн

Под возвышенной песнью, гимном Григорий Нисский понимает возвышенную благочестивую жизнь христианина, протекающую в размышлениях о горнем, небесном, божественном, когда он восхваляет Бога не словами, но *«превосходной жизнью»*.

Глас Господень

Василий Великий указывает, что *глас Господень* часто встречается в Писании, и предупреждает, что его не следует понимать буквально, как подобный голосу человеческому. Это скорее всего некое духовное представление, вселяемое Богом в душу человека, которому Он желает что-то сообщить. Василий находит подобие этому в сновидении, когда мы без внешнего звука получаем и сохраняем в сердце отпечаток некоторых слов и звуков.

Гора

Прежде всего, гора Синай – гора Божия, символ обитания высшей истины и ее охраны; на этой горе был дан Закон (= Истина) Моисею. Только он удостоился получить его из рук Бога. Все остальные – через посредство – от него и не могут претендовать на получение непосредственного знания. Поэтому Григорий Богослов заключает: *«Если ты один из народа и из простолюдинов, то гора не допустит тебя к себе; даже и зверь, если прикоснется к ней, будет побит камнями»* (цит. по: с. 354).

Григорий Нисский, размышляя о том же библейском сюжете, замечает, что *«подлинно крутой и неприступной горой является богословие, и большая часть людей едва достигает ее подножия»* (цит. по:

с. 354). Гора осмысливается им как символ «возвышенного созерцания», к которому можно прийти с помощью Христа.

Бог, согласно образному мышлению Григория Нисского, пребывает на «духовной горе боговедения» в полной «непроницаемости мрака», огнем испепеляя «на сей горе все вещественное». «Горы Вифильские», исходя из этимологии слова Вифил (дом Божий), указывают на жизнь возвышенную и небесную.

Однако в другом месте горы выступают у него символом бесов. Гора Ливан, по мнению Григория, в Писании часто означает «первоначальный корень зла», некие сопротивные Богу силы. Вообще же семантика Ливана неоднозначна и даже противоположна в различных местах Писания. Он может означать, констатирует Григорий, и позитивные (как в Пс 91, 13), и негативные (как в Пс 28, 5–6) явления. Ливан – символ божественного.

Голубка, горлица

Возможно самое различное, но всегда позитивное толкование этих птиц, которые иногда воспринимаются как синонимы, ибо Отцы помнят, что голубка в Евангелии символизирует Св. Дух. В Песни песней для Григория Нисского голубка (в синодальном переводе – горлица) – это Невеста (Церковь, душа), и она же – неописуемая первоначальная красота. «Взирает же на первообразную красоту, а красота эта – голубка. Приблизившись через это к свету, делается светом, во свете же отражается прекрасный облик голубки, разумею ту голубку, образ которой известил о присутствии Св. Духа» (цит. по: с. 354).

Горлица воспринимается Григорием как весенняя птица, возвращающая своим голосом наступление духовного пробуждения. «Об этом свидетельствует тебе голос горлицы, т.е. *гласъ вопиющаго въ пустыни* (Марк 1. 3), ибо горлица эта – Иоанн, этот предтеча светлой Весны, указывающий людям прекрасные цветы добродетели» (цит. по: с. 354–355).

Град (город)

В Псалме 45, 5 под «градом Божиим» Василий Великий понимает небесный град, «горний Иерусалим».

Григорий Нисский на слова Псалма 58, 7 «*воют как псы и ходят вокруг города*» замечает, что город означает живущих добродетельно, а псы – людей, пребывающих в пороке. Отсюда «житель города есть нечто высокое и досточестное, подлинный человек, запечатлевший в себе своей жизнью первоначально вложенные в естество черты; пребывающий же вне города есть пес, а не человек» (цит. по: с. 355).

Гранат

У Григория Нисского является символом благочестивой созерцательной христианской жизни. Ибо внутренность его «приятна для глаза разнообразием и упорядоченностью плода, а еще приятнее для вкуса услаждением чувства», хотя снаружи фанат покрыт жесткой неприглядной и несъедобной кожурой. Так же добродетельная и любомудеренная жизнь внешне непривлекательна и сурова, но сладок ее плод. И «когда Создатель наш раскроет в свое время гранатовый плод жизни и покажет красоту заключенного в нем, тогда вкушающим сладостно будет причаститься своих собственных плодов» (цит. по: с. 355).

Гром

Отцы обычно считают его символом евангельского слова, прогремевшего над языческим миром и пролившегося животворным дождем нового истинного учения. Григорий Нисский пишет, что «громом таинственное учение именует Евангелие» (цит. по: с. 355). И Василий Великий разъясняет, что под громом имеется в виду евангельское учение, получаемое нами вместе с крещением. «А что Евангелие есть гром, доказывают ученики, переименованные Господом и названные сынами грома. Поэтому не во всяком раздается глас такого грома, но только в том, кто достоин именоваться *колесом*, ибо сказано: «*глъсъ грома Твоего въ колеси*» (Пс 76, 19); кто устремляется вперед как колесо, лишь малою частью касаясь земли». И далее уподобляет это колесо мистическому колесу, виденному пророком Иезекилем (Иез 1, 15–16).

Дева

Григорий Нисский считает, что само Слово Божие имеет в виду под девой душу в расцвете ее сил, «способную воспринять божественную красоту и любовь». Такая душа «покоряется великой и первой заповеди закона от всего сердца и всею силою возлюбить ту Красоту, очертания которой, образа и понимания не обретает разум человека». Именно такие девы «любят красоту Жениха и любовью обращают Его к себе» согласно изречению: «Любящих Меня я люблю» (Притч 8, 17) (цит. по: с. 355).

С. Г.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Ю. Щербинина

ЛИТЕРАТУРА КАК АПТЕКА. ЗАМЕТКИ О БИБЛИОТЕРАПИИ*

Способность чтения оказывать целительное воздействие известна с древнейших времен. Хрестоматийные примеры – табличка «Лекарство для души» при входе в книгохранилище фараона Рамзеса II, упоминание книг как врачующих средств в сказках «1001 ночи». В Европе врачевание книгами получило официальный статус со второй половины XVIII в., тогда же были заложены теоретические основы библиотерапии и созданы библиотеки со специальным подбором литературы. С 1802 г. библиотерапевтические идеи стали распространяться и в США. Основателем библиотерапии как науки считается шведский невропатолог Яроб Билстрём.

В России история книголечения началась с работы доктора Иустина Дядьковского «Общая терапия» (1836), а местом рождения советской библиотерапии стал Харьковский психоневрологический госпиталь, где в 1927 г. философ, врач и педагог Илья Вельвовский начал использовать чтение в качестве лечебно-оздоровительного средства.

В строго терминологическом значении под библиотерапией понимается метод психотерапии, использующий литературу как одну из форм лечения словом.

В самом упрощенном виде лечебное воздействие художественной литературы основано на реверсии и дистанцировании. Реверсия

* Щербинина Ю. Литература как аптека. Заметки о библиотерапии. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2016/2/literatura-kak-apteka.html>

предполагает смену ролей: читатель узнает себя в персонаже, проецирует свою жизненную ситуацию на книжную либо вживается в персонаж, идентифицирует себя с ним в процессе чтения. Следующий этап – дистанцирование: читатель мысленно отстраняется от имеющихся у него проблем и недугов, «переплавляя» их в литературный сюжет, «подставляя» их в литературный сюжет, «подставляя» вместо себя персонажа.

Но кроме психологического есть и более сложный и скрытый – философский аспект. Книга в самом прямом смысле задает вертикаль бытия.

Следя за развитием действия, следя за повествованием, мы на какое-то время отрываемся от действительности, исчезаем из реальности. Утратив сакральный статус в современном мире, чтение сохраняет экзистенциальные смыслы и создает виртуальный эффект жизни и здоровья.

В таком контексте первичным оказывается даже не содержание чтения, а сам процесс: перемещая взгляд по строчкам, листая страницы или слушая текст в устном исполнении, мы ощущаем себя живыми. Болезни отступают, проблемы забываются, беды кажутся не столь ужасными. И это самый главный эффект чтения.

В настоящее время библиотерапия трактуется очень широко, границы понятия заметно расширяются. «Терапевтический» смысл придается уже не только самому чтению, но и смежным процессам – книгоизданию, книгообмену, читательскому общению, теоретически вообще любому событию, в котором как-нибудь задействована книга. Книголечение интегрируется с актуальными библиотечными практиками: театром книги, библиоквестами, библиокafe, библиодискотеками и даже книжными свиданиями. Новейшими библиорецептурами становятся чтение-игра, чтение-приключение, чтение-состязание.

Книга превращается в разновидность «полезного приспособления». Для карьерного роста сейчас читают тренинговые пособия и бизнес-библии, для интеллектуального статуса – Пелевина и Сорокина, для имиджа – гиды по новым авто, кулинарные книги, журналы мод.

Библиотерапия в ее исходном понимании – как методика лечения книгами – также заметно меняется в последние десятилетия: выходит за пределы медицины и становится социокультурной практикой, а в последние годы модной «фишкой».

Прежде всего, речь идет об изданиях по психологии и личностному развитию, а также о терапевтической прозе – литературном жанре на стыке художественного романа и врачебного руководства.

Если же рассматривать библиотерапию как самолечение, то в настоящее время она становится частью модного лайфхакинга (от англ: life – жизнь + hack – взлом) – системы полезных советов и методик для решения бытовых проблем.

Заметно расширилась и существенно изменилась также сама библиорецептура. В традиционной культуре под «душецелительными» книгами прежде всего понимали идейно насыщенные и поучительные произведения. В современном мире значимым критерием эффективности чего бы то ни было стала актуальность. В 1990-е годы вошла в моду дошедшая до нас наконец гламурная проза, а немного позднее – чиклит (амер. сленг *hicklit* – букв. «литература для ципочек»). Беллетризованные женские истории карьерных взлетов и любовных побед, выходящие из-под пера ведущих мастеров жанра стали для наших женщин окном в дивный новый мир евро-американского благополучия.

Иронический детектив, юмористическая проза, любовный роман, ужастики, фантастика, фэнтези – предоставляют широкий терапевтический выбор в зависимости от анамнеза и характера заболевания. И сколько бы презрительно ни кривились чопорные критики при виде покетбуков в аляповатых обложках, эти книги не перестают служить антидепрессантами, болеутоляющим, снотворным.

Есть «официальные» варианты книжного лечения. Например, околофилософская проза. Сходный эффект имеется от употребления литературы оккультного свойства. При этом лечебное воздействие от нее очевидно.

Существует библиорецептура для интеллектуалов, альтернативная или нонконформистская литература. Отдельную полку библиоаптеки занимает поэзия.

Современность наделяет врачебными свойствами фактически всякую увлекательно и профессионально написанную книгу. Любой жанра, формата, объема.

Однако в настоящее время библиотерапия оказывается не столь действенной как прежде. Причина в том, что современный читатель гораздо меньше доверяет писателю, чем раньше. Читатель новейшей формации получил максимум культурных прав при минимуме личной ответственности, а также мощный технологический инструментарий:

поисковые интернет-системы, электронные словари и т.д. Отчасти поэтому все больше интереса наблюдается к документальной литературе, формату нон-фикшн и меньше – к художественной прозе. Кроме того, библиотерапию заметно потеснила «телетерапия» – мыльные оперы, стендапы, ток-шоу. Причем нынешнюю аудиторию уже не устраивает роль пассивного созерцателя – она стремится попасть на экран и сама становится медийным персонажем. Аналогично и сегодняшний читатель рвется в критики и литературоведы. И писатель, и читатель – оба мыслят себя в центре литературного процесса, жаждут прежде всего самовыражения и лишь затем взаимопонимания. Из-за этого невозможно создание единого поля смыслов, пространства понимания.

Т.А. Фетисова

Н.З. Кидакоева, А.А. Кубова

СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФЭШН-ИНДУСТРИИ В ЗАПАДНЫХ СТРАНАХ*

Фэшн-индустрия занимает важное место в системе современной культуры, представляя собой отрасль, в которой задействовано огромное количество людей, ресурсов, производственных мощностей. В фэшн-индустрии помимо модельеров и моделей работают фотографы, гримеры, рекламисты, стилисты, экономисты, работники швейных фабрик, мастерских и различных производств.

Важным аспектом функционирования фэшн-индустрии является деятельность модельных агентств, формирующих образ современного красивого, успешного человека. В доинформационную эпоху, в отсутствие развитых средств коммуникации, тем не менее находились способы распространения сведений о том, что предпочитают носить законодатели моды. Например, в Римской империи использовались раскрашенные куклы из обожженной глины высотой от 8 до 25 см, которые отправляли в провинции Римской империи вместо модных иллюстраций. Французы до 1860-х годов использовали похожие куклы, только большего размера для демонстрации последних парижских тенденций в Петербурге, Вене и Мадриде.

Современные формы трансляции моды в одежде начали формироваться в Европе в XVII в. В этот период начали выпускаться специальные журналы, которые распространяли парижскую моду по всей Европе. В них публиковали отдельные крупные гравюры, раскрашен-

* Кидакоева Н.З., Кубова А.А. Социально-исторические аспекты зарождения фэшн-индустрии в западных странах. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-istoricheskie-aspekty-zarozhdeniya-feshn-industrii-v-zapadnyh-stranah>

ные вручную с описанием каждой модной детали. Для ознакомления с модными тенденциями в Париж из других городов и стран отправляли своих мастеров.

В индустриальную эпоху с появлением швейных машин производство одежды становится действительно массовым. Одежда большинства людей, носившая раньше индивидуальный характер, поскольку производилась вручную, становится более стандартной. При этом достаточно сложные и интересные модели стали доступны большему количеству модниц за счет удешевления процесса производства. XIX в. становится переломным в истории моды: зарождается модная индустрия. Возникают швейные предприятия, магазины по продаже готовой одежды. Новые технологии сделали качественную и модную одежду доступной для более широкого круга людей и дали толчок развитию торговли. Важным условием успешности коммерции на рынке одежды становится реклама – визуальная демонстрация предметов одежды, для чего стали приглашать девушек-манекенщиц. Слово «манекенщица» происходит от голландского слова *mainikin*, использовавшегося для обозначения детализированной куклы, которая служила в качестве натуры художникам. В XIX в. этот термин начал обозначать куклу человеческих размеров, служивших в работе французским портным.

В это же время появилось понятие *haute couture* (фр. «высокое шитье»). Родоначальником и создателем высокой моды повсеместно признается англичанин Чарльз-Фредерик Ворт. Все новшества Ворта, касающиеся модных элементов одежды, становились чрезвычайно популярными среди знатных дам по всему свету. В 1868 г. Ворт объединяет салоны, в которых одевались высшие круги общества, и создает Синдикат французской моды. Посылом для создания Синдиката послужило в первую очередь желание охранять авторские права на модели членов Синдиката. До этого времени портной, создававший шедевры для представителей высшего общества, оставался безликим автором. Его произведения могли копировать, права автора не были защищены. Теперь имя портного или ателье стали указывать на ярлыках, пришиваемых к одежде, что вслед за Вортом стали делать и другие кутюрье во всем мире.

Другой причиной создания Синдиката было желание мастеров от кутюр одевать своих клиентов в уникальные модели, в которых они отличались бы от простых буржуа. Высокая мода смогла удовлетво-

рить потребности высших кругов в эксклюзивной одежде. Имя кутюрье на модели приобретало ценность как гарантия качества и знак высокого положения.

Синдикат высокой моды с некоторыми добавлениями и изменениями в уставе существует и сегодня. Члены Синдиката должны дважды в год представлять новые коллекции и проводить регулярные показы моделей. Стать членом Синдиката очень непросто. Для вступления в Синдикат существует ряд правил: применение ручной работы при изготовлении одежды (доля машинной работы 30%), показ два раза в год новых сезонных коллекций в Париже и требуется иметь Дом высокой моды в Париже.

Именно Вортом были заложены основы управления индустрией моды: регулярное обновление стилей и силуэтов, использование большого разнообразия тканей, увеличение производства шелка как самого востребованного вида ткани, приведшее к конкуренции отдельных фирм производителей, все это явилось мощным фактором расширения сбыта и соответствовало потребностям рыночной экономики.

Развитие индустрии моды повлекло за собой развитие модельной отрасли. Изначально манекенщицами выступали актрисы и танцовщицы, для которых показы мод были разовым заработком, поэтому о профессионализме не было и речи. Из девушек, демонстрировавших одежду, делали обезличенные манекены: чтобы отличаться от аристократок, на них надевали «нательные чехлы», т.е. длинные черные платья, поверх которых надевали модели дизайнера. Такая традиция продержалась довольно долго, прежде чем профессиональные манекенщицы вышли на подиум.

После Первой мировой войны на Запад хлынула волна русских аристократов-эмигрантов. Девушки, обладавшие прекрасным образованием, изысканными манерами и привлекательной внешностью, заняли место непрофессиональных манекенщиц. В индустрии моды появилось новое понятие – светская манекенщица. Именно в это время манекенщицы становятся уважаемы в обществе и начинают зарабатывать хорошие деньги.

XIX век стал эпохой пассионариев для мира моды. В лидеры выходят несколько стран, которые и по сей день остаются законодателями фэшн-индустрии. В городах Франции, Великобритании, США начинают свою деятельность люди, создавшие предпосылки для

формирования модной индустрии и заложившие основы, остающиеся базовыми для модного бизнеса и сегодня. Такие знаковые личности, как Чарльз Ворт, Алексис Лавинь, Жанна Сен-Дени Пакен, Коко Шанель, Эйлин Форд – создали правила модной и моделинговой индустрии. Благодаря их новаторским взглядам мода сложилась как институт.

Т.А. Фетисова

Н.Н. Изотова

СЕЗОННЫЕ ПОДАРКИ В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ*

Культура подарков, сформировавшаяся на пересечении сакральной и профанной сфер деятельности человека, занимает важное место в повседневной жизни современных японцев, в силу своей консервативности способствует сохранению традиционных ценностей и является индикатором нравственного облика общества.

Дзо: *то* – строго регламентированная церемония обмена подарками в Японии имеет многовековую историю. Иероглиф *дзо: то* означает не только дарить, но и отвечать, т.е. вручение подарка подразумевает обязательное получение ответного дара. Сущность подарка, с точки зрения японцев, заключается не в материальной форме даримого объекта, а в отношениях, в которые вступают люди и которые поддерживаются ими при помоши даров.

Культура обмена подарками тесно связана с такими нормами традиционной японской морали, как *гидзи* – моральный, нравственный долг и *он* – чувство благодарности. Поскольку японцы испытывают чувство благодарности к обществу, они не могут быть равнодушны к желаниям окружающих и проявлять равнодушие, заботясь о своем личном благе. *Гидзи* – это и обязательство, и ритуал выполнения обязательства, и долг благодарности. *Гидзи* проявляется в широком смысле – в общении вышестоящего с нижестоящим, во взаимодействиях между равными, в ритуалах общения между соседями и сослуживцами. Человек не имеет права требовать от другого исполнения обязан-

* Изотова Н.Н. Сезонные подарки в японской культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 8(70). – С. 82–86.

ностей *гири*. Он должен ждать, когда тот добровольно станет их осуществлять. Человек, не проявляющий *гири* по отношению к тому, к кому оно должно проявляться, рассматривается в Японии как личность, достойная презрения. Однако и тот, кто заставляет другого исполнять *гири*, сам оказывается его нарушителем.

Во всем мире принято дарить подарки на Новый год, Рождество, дни рождения, свадьбу и др. В Японии помимо этих традиционных праздников распространен обычай вручать церемониальные подарки, приуроченные к различным событиям жизни: беременность и рождение ребенка, первый Новый год ребенка, когда детям исполняется три, пять и семь лет, поступление в школу и ее окончание, поступление в университет, день совершеннолетия, празднование Дня матери, Дня отца, Дня почитания старости, выход на пенсию, празднование долголетия (отмечается в 61, 70, 80, 88, 90, 99 лет), похороны, поминки, годовщины смерти и многие другие. Ни одно изменение в жизни, включая переезд на новое место жительства, переход на новую работу, болезнь и выздоровление не обходится без подарков.

Помимо церемониальных в Японии большое внимание уделяют сезонным подаркам, которые сопровождаются исторически сложившимся ритуалом. Сезонные подарки в знак благодарности за проявленную заботу и оказанные услуги принято дарить дважды в год – зимой и летом. Летом дарят во время праздника поминовения душ усопших предков, а зимой – в предновогодний период. Традиционно подношения для душ предков было принято дарить родственникам и соседям. Но с течением времени вошло в обычай дарить их не только родственникам и родителям, но и партнерам по бизнесу, вышестоящим начальникам и т.п.

О сейбо: было изначально подношением божеству *Тосигами*, приходящему в дом на Новый год и приносящему в семью счастье и удачу. Поэтому ему необходимо место для отдыха и подношения даров. Эти подношения несли в дом основной ветви семьи, главе семьи, но постепенно подарки стали дарить также людям, которым чем-то обязаны. В период получения подарков в универмагах и супермаркетах открывают специальные отделы для сезонных подарков. В среднем одна семья приобретает два-три подарка. Раньше их посыпали по почте или один из членов семьи доставлял лично, а сейчас, как правило, пользуются сервисом бесплатной доставки или заказывают по Интернету. Стоимость подарка в среднем составляет от трех до десяти

ти тысяч иен. Зимой, в конце года принято дарить более дорогие подарки, чем летом.

Самыми популярными сезонными подарками являются продукты. Японцы предпочитают их дарить в силу своей практичности. К тому же считается, что подарок должен быть безликий, не ассоциироваться с личностью дарителя. Получив подарок, принято отправить ответный дар примерно такой же стоимости.

Новый год для японцев самый важный и любимый праздник. Обязательным атрибутом этого праздника являются новогодние открытки с пожеланиями здоровья, счастья, успехов в работе родственникам, друзьям, коллегам и всем знакомым. Поздравления в виде маленькой гравюры принято посыпать в специальных конвертах. С 1949 г. Министерство почт и телекоммуникаций Японии начало выпускать новогодние открытки с напечатанными номерами национальной лотереи. Доставляется это новогоднее послание обязательно утром 1 января наступившего года.

Если в европейской традиции акт дарения связан с желанием доставить радость близкому или знакомому человеку, но никто не ожидает ответного дара, то в Японии обмен подарками представляет собой исторически сложившееся ритуальное действие, имеющее универсальный характер и предусматривающее выполнение строго регламентированных правил, выступающих ценностными ориентирами.

Т.А. Фетисова

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

А. Липатов

ПОЛЬША В РУССКОМ ВОСПРИЯТИИ*

Граница, разделяющая русских и поляков в начальном периоде формирования государственности, была расплывчатой не только географически, но и культурно. Во времена Древней Руси явно проявлялось осознание этногенетической общности. И даже после раскола христианства (1054) не возникало конфессиональных проблем вследствие молодости местного христианства, а также отдаленности от институциональных центров межцерковного конфликта.

Перемены происходят позднее, обретая конкретные очертания и явно выраженные формы во времена московской государственности. Это было обусловлено процессом формирования русской народности и своего-го ей самосознания, с типом государственно-политического устройства и самим обликом русского православия, его особой культуротворческой ролью и государствоустроительным значением. Одновременно в Польше складывалась совершенно иная, с политico-правовой точки зрения, государственная культура, обусловленная принадлежностью к латинской части Европы, и тип духовной культуры, формируемой и предопределяемой римским католицизмом.

Политическая культура Москвы наследовала византийское самодержавие и стиль правления монголо-татарских сюзеренов. Она продолжала и укрепляла во всех сферах государственно-общественного бытия свое историко-культурное Средневековье, являя собой прямую

* Липатов А. Польша в русском восприятии. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2015/42/331.html>

противоположность системе шляхетской демократии ренессансной культуры Речи Посполитой XVI в. как славянской составляющей латинской Европы.

Православие, которое в монголо-татарские времена сыграло исключительно важную роль, чтобы сохранить этническое самосознание и культуру, явилось органичной составляющей идеологии молодого Московского государства. Оберегая собственную идентичность от конфессионально и культурно «чужих» в золотоордынский период, Московия после обретения государственного суверенитета продолжала свою охранительную политику как внутри, так и вовне (не-примиримая политика по отношению к римскому католичеству и протестантизму). Наконец, почти вековая полоса военных конфликтов Московии и Польско-Литовского государства с 1492 по 1582 г. – все это в представлениях московитов окончательно сформировало стереотип чуждого и враждебного западного славянского соседа и исторически укрепило политические, конфессиональные и нравственно-бытовые составляющие такого стереотипа в государственной, религиозной и этнической сферах русского самосознания. В литературе, дипломатических документах, фольклоре тех времен поляки выступают как «басурмане». Это слово, заимствованное у монгол, означало «исповедующий ислам». Следовательно, поляки-католики воспринимались в Московии наравне с традиционными врагами русского государства, русского народа и православия, т.е. абсолютно цивилизационно чуждыми мусульманами. Сама же система шляхетской демократии выглядела в глазах московитов как антихристианская, ибо считалась воплощением сословного самодовольства и кичливо-сти, а свободная выборность королей (в отличие от богоизбранной наследственной величественности царя – Божьего помазанника, «земного Бога») делала из них отнюдь не всевластных правителей, а невольников тех, кто их выбирал. Сама же власть таких правителей казалась шаткой и непрочной, ибо происходила не от Бога, а от человеческого несовершенства. Поляков же в свою очередь, удивляло раболепство московитов, которые при одном упоминании имени царя снимали шапки, кланялись и крестились.

Вместе с тем разносторонние контакты русских и поляков были постоянны и непрерывны хотя бы в силу самого географического соседства. Вследствие этого в русский язык на протяжении XVI, а осо-

бенно XVII и XVIII столетий вошло немало польских слов. Однако для русской рецепции симптоматично изменение смысла некоторых польских слов на прямо противоположный изначальному, что отражает именно русское их понимание в свете своих собственных культурно-исторических традиций и современных реалий. Например, заимствованное из польского языка слово «панибратство» в русском языке приобрело уничтожительный смысл бесцеремонности, неуместной фамильярности, тогда как в Польше расхожее понятие «пан и брат» означало политическое, правовое и культурно-бытовое равенство всех членов шляхетского сословия – от шляхтича-однодворца до аристократа и др.

В XVI в. внутриславянская граница русскости и польскости окончательно обретает четкость государственной границы. За переход государственной границы грозит смертная кара. При этом с тех же самых времен первые диссиденты (Феодосий Косой, Андрей Курбский, Иван Федоров и др.) искали убежища в Польско-Литовском государстве. Во времена Смуты военное присутствие польско-литовских войск на территории Московии одновременно утверждало отрицательный стереотип поляка и этот же самый стереотип раскалывало. Утверждало в плоскости политической (захватчик, изверг), конфессиональной (еретик), но раскалывало в сфере культуры: манера поведения, мода, песни – все это открывало московитам секулярную культуру «латинян».

Возникший в XVI в. негативный стереотип русских представлений о поляках и польскости уже в XVII в. утрачивает свою монолитность: параллельно отчуждению политическому, государственно-правовому, конфессиональному появляется увлечение польской культурой. В этом феномене получил отражение типичный для постсредневековой современности процесс раздвоения традиционной русской культуры на светскую и церковную сферы. Польский язык становится языком русской элиты и царского двора.

Однако ситуация относительного равновесия политического и культурного начал в русском восприятии польскости начинает меняться со времени ноябрьского восстания и последующего отношения самодержавия к польскому вопросу. Этот поворот был проявлением вполне определенной закономерности как общественно-политической, так и нравственно-бытовой. «Чужой» «вовне» есть не-

что естественное в силу самого его обитания в ином этнографическом и государственно-политическом пространстве. «Чужой» же, являющийся подданным того же государства, что и титульная нация, но чуждый ей по культуре, обязан во всем подчиняться порядкам этого государства. Если такой «чужой» не ассимилируется либо не подчиняется тем требованиям власти, которые не соответствуют его национальной идентичности, то такой «чужой» в глазах государства обретает облик внутреннего врага. А в нем государство в определенные периоды и в конкретных ситуациях испытывало насущную потребность.

Антипольская пропаганда Российской империи отличалась от антипольской пропаганды Московского государства тем, что теперь речь шла о собственных подданных, воспротивившихся собственным властям. Это обусловливало особый накал и масштаб идущих сверху усилий в возбуждении антипольских настроений. Хотя среди pragmatically мыслящих представителей гражданского общества России всегда были люди, критически относящиеся к официальной политике в отношении Польши. В 1880 г. появляется работа А.Н. Пыпина «Польский вопрос в русской литературе», которая явилась наиболее значительным событием, отразившим нарастание позитивного отношения к Польше и полякам. Во времена Серебряного века возникают такие синтезы русской и польской идеи в русле европейского универсализма, как философия В. Соловьёва, суждения о Польше Бердяева, Д. Мережковского, В. Иванова.

С начала Первой мировой войны возрастает позитивное восприятие польскости, идущее от официальных институций, которые стремились использовать поляков в военных действиях на стороне России.

Особый аспект – отношение к Польше русских крестьян. Согласно этнографическим исследованиям конца XIX – начала XX в., поленофобия и антисемитизм, вопреки традиционной позиции и сопутствующей ей пропаганде государственных властей и церкви, не получили распространения в этой среде, ибо русская деревня не ведала ни о поляках ни о евреях.

Во времена большевизма официальный стереотип поляка ничем не отличался от стереотипов представителей других «братьских стран». И только со временем «оттепели», когда в СССР начинают проникать польские фильмы, польская музыка, польский

ширпотреб, польскость обретает конкретный образ и начинает пользоваться огромной популярностью.

В 1990-е годы, уже после распада СССР, в условиях открытости границ, свободных информационных потоков и вторжения западной культуры Польша в восприятии россиян уже утратила свою исключительную роль.

T.A. Фетисова

Евгений Скарливецкий

ИСКУССТВО КАВКАЗСКИХ ОРУЖЕЙНИКОВ*

Кавказ – это важнейший мировой стратегический регион, геополитическое значение которого было оценено еще в античное время. Великие полководцы прошлого хорошо понимали, что тот, кто владеет Кавказом, владеет и Черным морем, простирает свое влияние вплоть до Средиземноморья.

История Кавказа – это непрекращающаяся череда военных конфликтов. На протяжении двух тысячелетий эти земли много раз подвергались захвату и жесточайшему разграблению. В XVI в. за господство над Кавказом столкнулись две могущественные державы того времени – Турция и Иран. В течение трех веков весь Кавказ был ареной военного противостояния, окончательно подорвавшего экономики Грузии и Армении. В XVIII в. активную роль на Востоке начинает играть Россия. Успешный исход войн с Ираном и Турцией в первой четверти XIX в. позволил России утвердиться на Кавказе и Черноморском побережье, и в последующие годы еще больше расширить свое территориальное и политическое присутствие в Закавказье. Об итогах 50-летней кровопролитной кавказской войны, которая закончилась в 1864 г., свидетельствуют награды – медали за покорение Западного Кавказа и за усмирение Чечни и Дагестана. Сначала огнем и мечом, а позднее и с помощью административно-политического управления Россия утвердила на Кавказе, защищая его население и земли от посягательств Ирана и Турции.

* Скарливецкий Е. Искусство кавказских оружейников // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2015. – № 7–8. – С. 92–110.

Несмотря на столетия господства завоевателей, кавказские народы не утратили своей самобытности и приумножили национальную культуру. В пламени военных конфликтов сформировался и закалился характер кавказских горцев, упорных в труде, талантливых в искусстве, гостеприимных и доброжелательных к друзьям, беспощадных к врагам. Все мужское население считало себя воинами и даже в мирное время не расставалось с оружием, ставшим частью национального костюма.

Война вошла в плоть и кровь горцев и породила особую культуру их отношения к оружию и искусство его изготовления. Оружие не является сиюминутным изобретением какого-либо талантливого оружейника. Это коллективный труд поколений мастеров, создававших его на протяжении веков. На его уникальную форму влияло множество самых разных факторов. Исторические корни многих видов оружия лежат в глубокой древности. Форма клинка и рукояти шлифовалась под воздействием национальных боевых искусств, военной техники, религиозных и боевых традиций, особенностей национального костюма и даже характера местности.

Территорию Кавказа принято подразделять на три больших региона – Северо-Западный Кавказ, Дагестан и Закавказье. Главенствующую роль при определении оружия из тех или иных областей Кавказа играет орнамент, не являющийся, однако, чем-то специфическим, исключительно «оружейным», – он встречается на тканях, укращениях, деревянной утвари, других предметах домашнего обихода.

Основными признаками черкесского (северо-западного) орнамента является крупный и редкий рисунок, при котором остается много свободного фона. Чаще всего встречаются сильно стилизованные изображения бараньего рога – это один из древнейших адыгейских орнаментов – «тамга» (знак собственности). Такими знаками когда-то клеймили скот.

Наиболее распространенными типами дагестанского (кубачинского) орнамента были композиции «тута», (т.е. ветка или дерево), и «мархай» (заросль).

Для Закавказья характерен плотный растительный орнамент, выполнявшийся, как правило, золотой насечкой.

Наиболее распространенными техниками украшения оружия на всем Кавказе являются гравировка, чернь и насечка. В более поздний период (с середины XIX в.) получают широкое распространение техники «скань» и «зернь».

История сохранила много имен мастеров-оружейников Кавказа: Расул Алиханов и Гаджибулла Ибрагимов из Кубачи. Владельцами крупных владикавказских оружейных мастерских были Осман Омаров, Гузупов, Мудунов. Клейма с их именами часто встречаются на клинках шашек и кинжалов. Среди тбилисских оружейников самыми известными были Геурк Элизаров и Осип Папов. Первый из них работал в Тифлисе в 20–50-е годы XIX в. и являлся поставщиком русского императорского двора. Его имя упоминается М.Ю. Лермонтовым в одном из вариантов стихотворения «Поэт».

Искусство оружейников Кавказа всегда вызывало восхищение других народов. Создавая свое национальное оружие, кавказские мастера не могли не испытывать воздействия со стороны оружейных культур Ирана и Турции. В свою очередь, в этих сопредельных государствах чувствуется заметное влияние Кавказа. Так, например, в XVIII в. в Турции, обретя некоторые местные черты, получает широкое распространение кинжал «кама», а исключительно кавказское изобретение – шашка – сначала появляется у казаков (середина XVIII в.), затем в частях российской армии, дислоцированных на Кавказе, а с 1881 г. вытесняет саблю, становясь уставным оружием кавалерии.

Основная масса дошедшего до нас кавказского оружия датируется второй половиной XVIII – началом XX в. Объясняется это тем, что оружие использовалось до полного изнашивания и из-за недостатка сырья переделывалось в новое изделие. В музейные же собрания предметы вооружения попадали в качестве подарков, трофеев либо специальных закупок. Так, например, в Царскосельский арсенал предметы кавказского оружия стали поступать только с середины XIX в., т.е. с началом покорения Кавказа.

Наиболее распространенным видом длинноклинкового оружия на Кавказе было оружие с изогнутым клинком – сабли и шашки. Клинок кавказской сабли малоизогнутый, эфес отличается массивностью и расширением к крестовине, головка эфеса часто выполнена в зверином стиле.

Шашка вошла в арсенал мирового холодного оружия как яркий и весьма эффективный образец творчества оружейников Кавказа. Имея многие общие черты с саблей, она все же считается самостоятельным видом длинноклинкового оружия. Можно без преувеличения сказать, что шашка – это вершина его эволюции. Этот тип оружия имеет черкесское происхождение. Название происходит от адыгского слова

«саш-хо», что можно перевести как «длинный нож». В письменных источниках слово «шашка» впервые встречается в 1626 г. Основное отличие шашки от сабли – в оригинальной форме эфеса, не имеющего крестовины для защиты руки. Основное достоинство – легкий клинок. Как гласит старая кабардинская пословица, «шашка должна быть легкой, как перо, упругой, как лоза, острой, как бритва. Кто носит тяжелую шашку, тот не надеется на умение» (цит. по: с. 100).

Оружием с коротким клинком традиционно являлся кинжал. Кинжалы носились мужчинами постоянно, начиная с подросткового возраста. Кавказские кинжалы имеют свои характерные черты. Это, как правило, прямой двулезвийный клинок, поверхность которого разделена долями, числом от одного до четырех, заканчивающийся вытянутым четырехгранным острием, и прямая рукоять с небольшой головкой в форме колпачка, выполненная из кости, рога, железа или серебра.

Наибольшей известностью среди кавказских кинжалов пользуются кинжалы, происходящие из дагестанского селения Кубачи, одного из крупнейших центров производства оружия на Кавказе. Кубачинские кинжалы считаются лучшими на Кавказе и высоко ценятся как по изяществу самой конструкции, так и по выдающемуся мастерству художественного исполнения.

Отделкой золотой блестает мой кинжал;
Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал –
Наследье бранного востока.
Наезднику в горах служил он много лет,
Не зная платы за услугу;
Не по одной груди провел он страшный след
И не одну порвал кольчугу.

М.Ю. Лермонтов (цит. по: с. 103)

Э. Ж.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Адам Гечи

НОВОЕ ВРЕМЯ: ТРИ РЕШАЮЩИХ МОМЕНТА В ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИСКУССТВА И МОДЫ*

Мода берет начало приблизительно в XIV в., когда дворяне, в стремлении выделиться «из толпы», впервые допустили вольности в установленном обычаем стиле одежды. Тогда же появилось искусство в современном понимании слова: художники отступили от церковных канонов, стремясь к созданию индивидуального стиля.

Самый значимый момент при переходе к Новому времени приходится на период правления Людовика XIV. Эпоха его правления отличалась степенью осознанности, с которой изобразительное искусство, архитектура и мода ставились на службу государственной власти.

В более широком контексте политики и социальных процессов точкой отсчета Нового времени стала Великая французская революция. Значимость стиля как проводника значения достигла критической высоты – это в равной степени относится и к искусству, и к моде. Некоторые порожденные революцией принципы прижились в обществе – принцип сдержанности в гардеробе, без броских декоративных деталей. С этого началась реформа мужского гардероба, которую принято называть «великим отказом».

Однако революция провозглашала также свободу выбора, и мода начала жить собственной жизнью. Свобода рынка, рушившая классовые барьеры, привела к появлению кричащих признаков материального достатка, неприемлемых для революционной идеологии.

* Гечи А. Новое время: Три решающих момента в пересечении искусства и моды // Мода и искусство. – М.: Нов. лит. обозр., 2015. – С. 79–95. – (Серия «Б-ка журн. «Теория моды»»).

Во второй половине XIX в. наиболее сильное влияние на моду оказал Чарльз Фредерик Ворт, работавший в Париже. Он не только ввел в обиход концепцию гранд-кутюр, но и впервые начал подготавливать модные коллекции заранее и представлять их публике до начала очередного сезона. Ворт положил начало новой модели взаимоотношений с клиентами: теперь не он подчинялся их желаниям, а они должны были следовать модным тенденциям, которые он им диктовал. «Ворт вполне осознанно продавал не модные вещи, а модные образы. Момент, когда одежда как таковая стала значить меньше, чем презентация, стал решающим в истории моды, и кто-то даже может сказать, что это была точка невозврата» (с. 86).

Он противопоставлял ансамбль разрозненным предметам гардероба; тут можно увидеть параллель с композицией в живописи. Созданные Вортом платья – это вольная интерпретация образцов изобразительного искусства от Возрождения до второй половины XIX в. Эти платья не только блестали на великосветских приемах, но запечатлевались на живописных портретах. «Таким образом, создавалось несколько уровней визуальной презентации, словно в зеркальном лабиринте» (с. 88–89).

Если современные ему живописцы – как реалисты, так и импрессионисты, – придавали огромное значение материальной сущности окружающего мира, то Ворт, в сущности, держался принципа «искусство ради искусства». Красота созданных им платьев сама по себе была оправданием.

Условия индустриальной эпохи побудили моду упростить одежду настолько, чтобы ее не нужно было менять в течение дня, чтобы она подходила больше чем к одному случаю и чтобы она была уместна в контексте более чем одного социального круга.

Провозглашаемая на словах независимость искусства XX в. сделала вмешательство деятелей искусства в дела моды более радикальным. Чем больше искусство обособлялось от живого окружающего мира, тем сильнее становилось желание его служителей что-то в этом мире изменить.

Высокая мода уже сама по себе может быть представлена как некая культурная модель, где имя знаменитого модельера – это, согласно теории Барта, своего рода означающее («стиль Шанель», «образ в духе Шанель»), и в этом отношении оно сопоставимо с именем художника, стиль и манера которого известны любому культурному человеку (Пикассо, Матисс).

Высокая мода – от-кутюр – по-прежнему подчиняется замыслу модельера и рассчитана на определенную социальную среду и определенный тип фигуры: это мода для богатых и худощавых. Ее главная цель – создать гармоничный образ, в котором уникальные внешние данные женщины будут играть не меньшую роль, чем ее изысканное платье. «Апогей высокой моды – это момент чистой репрезентации, когда тело и платье сливаются воедино; это творческий акт, который противопоставлен любой другой деятельности» (с. 94).

К.В. Душенко

Анна Собеская

**РУССКАЯ ХАНДРА,
ИЛИ О «ДУРНО ПАХНУЩИХ ДЕГТЕМ,
СОЛДАТНЕЙ И ВОДКОЙ» ЦЫГАНСКИХ РОМАНСАХ
В МЕЖВОЕННОЙ ВАРШАВЕ***

Русская музыка (как и русская литература), несмотря на любовь, которой она пользовалась в широких кругах польского общества, до 1918 г. официально игнорировалась. Так, когда в 1911 г. Варшаву посетила Наталья Тамара, звезда цыганского романса, зрительный зал варшавской филармонии был полон, но редакция газеты «Курьер ранний» заметила, что «звукование ее голоса <...> неприятно задевало на сцене филармонии под портретами Шопена и Монюшко». Причиной тому был «инстинкт самосохранения общества, возросший на политической почве», как писал в 1924 г. Кароль Шимановский в статье под знаменательным заголовком «Русомания наоборот».

Критики с особой тревогой следили за появлением в концертных польских репертуарах произведений русских композиторов, писали о большевизации культуры в Польше и пагубном влиянии русской музыки на польскую. Расцвет этой антирусской кампании пришелся на 1920-е годы. В 1925 г. один из ее активистов, Людомир Ружицкий, пугал на страницах издания «Пшеглёнд варшавский»: «Неволя внедрила в организм нашего общества культ иностранной музыки, особенно русской. Чувственная прелесть экзотической натуры этой музыки <...> полностью покорила польскую психику, создавая неблагоприятную среду для польского искусства. <...> Еще никогда, даже во

* Собеская А. Русская хандра, или О «дурно пахнущих дегтем, солдатней и водкой» цыганских романсах в межвоенной Варшаве // Новая Польша. – Варшава, 2016. – № 9. – С. 46–52.

время российского правления, мы не испытывали такого восторга по отношению ко всему иностранному, особенно русскому».

Этому националистическому пессимизму подпевали в основном двое тогдашних критиков – Станислав Невядомский и Петр Рытель. Для них характерно неприятие русской музыки только за то, что она русская, а что еще хуже – хорошая, а значит, более привлекательная и опасная для польских слушателей; восхищение самой безнадежной посредственностью только потому, что она польская. В «Газете варшавской» от 18 мая 1922 г. Рытель объявлял русскую музыку «грубой, отвратительной нам, чуждой в каждом дюйме, дурно пахнущей традиционным дегтем, солдатней и водкой».

Между тем в кафе, кабаре и литературных салонах возрожденной Польши торжествовали цыганский романс, «Русский хор Семенова», Вертинский и Северянин. Знаменитое литературное кафе «Земянская», где собирались поэты группы «Скамандр», с почетом принимало цыганских «кудесников дешевой поэзии и не менее дешевой экзотики – Игоря Северянина и Вертинского» – как, уже спустя много лет, оценивал их творчество Владзимеж Слободник.

В архиве известной варшавской музыкальной студии «Сирена рекорд» можно найти длинный список певцов, записывающих диски с цыганскими романсами, и состоит он не только из фамилий русских эмигрантов, таких как Юрий Морфесси, Алла Баянова, Ольга Каменская. Среди польских исполнителей выделялись «польская Марлен Дитрих» – Станислава Новицкую и звезда межвоенной эстрады Мечислав Фогг, исполнявший романсы из репертуара Петра Лещенко и русские фокстроты.

Кроме того, публиковалось много альбомов с нотами и текстами романсов. На волне огромной популярности Вергинского многие издатели публиковали целые томики произведений этого артиста, включавшие оригинальный текст, польский перевод и нотную запись каждой песни.

К.В. Душенко

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

ФЭНТЕЗИ – ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Обзор

Фэнтези – достаточно молодое явление в современной культуре. Оно оформилось в начале XX в. как жанр фантастической литературы, использующей мифологические и сказочные мотивы, но очень скоро перешагнуло границы беллетристики, оказав влияние на такие сферы культуры, как кинематограф, музыка, изобразительное искусство и др. Подобная универсальность позволяет причислить фэнтези к разряду феномена современной культуры, функционирующего по своим собственным законам и генерирующего свою собственную философию.

Феномен фэнтези долгое время оставался на периферии научных интересов из-за его восприятия как развлекательного, несерьезного чтения.

Действительно, такие признаки, как строгая заданность, схематичность сюжетных построений, отсутствие психологизма героев, занимательность, общедоступность, пассивность восприятия, серийность, тиражируемость, коммерческий характер позволяют причислить жанр фэнтези к массовой культуре.

Массовая культура имеет как негативные, так и позитивные аспекты. С одной стороны, вполне объяснимо питаемое к ней пренебрежение, поскольку массовая культура не требует ни специального образования, ни какой-либо подготовки. С другой стороны, как утверждают многие исследователи, не может быть «низкой» культуры. «Низкая» культура – понятие довольно условное, и если тот или иной жанр востребован и отражает экзистенциальные проблемы и чаяния современных поколений, вряд ли им стоит пренебрегать (8).

Иногда литературоведы и критики изображают авторов массовых романов как оппонентов серьезной литературы, причем антитеза

«массовое – элитарное» приобретает антагонистическую окраску. Однако тенденция к размежеванию «серьезной» и «развлекательной» литературы не стала доминантой всей эволюции современной культуры. Напротив, послевоенная литература Запада стала местом встречи «высокого» и «массового», а постмодернизм узаконил тенденцию к слиянию серьезного и развлекательного начал (5).

Для массовой беллетристики характерен такой процесс чтения, который доставляет удовольствие, а результат чтения обращается в «нечто бесплотно эфемерное». Важнейшим требованием сегодняшней литературной деятельности является обязанность нравиться. Естественно, писатели всегда старались писать занимательно, но только в XIX–XX вв. законом стала рыночная конкурентоспособность, «рентабельность» искусства. Необходимость добиваться успеха вела к снижению эстетических критерииев.

Однако этот же закон объяснял достаточно высокий художественный уровень классиков «развлекательных» жанров. Спрос обостряет конкуренцию, а рост грамотности сокращает число потребителей китча (5).

Среди массовой беллетристики попадаются и настоящие шедевры. Творчество Дансени, Толкиена и др. оказало особое влияние на современный литературный процесс, на так называемую большую, а не только массовую культуру.

Такое фэнтези предлагает сложные культурные коды, богатые ассоциации, двойные смыслы, тонкую символику. Эти произведения, ориентированные на искушенного читателя, несут в себе признаки элитарной культуры (9).

Таким образом, сам факт схематичности, заданности сюжетов и характера не всегда является синонимом литературного штампа и посредственности. Скорее всего, эта заданность является воплощением некоей алгоритмичности нашего современного мышления. Именно понятие алгоритма, пришедшее к нам из кибернетики, и позволяет современному человеку наиоптимальнейшим образом обработать тот поток информации, который обрушивается на него со всех сторон (7).

Сущность и специфику фэнтези в первую очередь стали осмысливать сами писатели-фантасты: Дж.Р.Р. Толкиен, С. Лем, Р. Желязны, С. Логинов, А. Балабуха, Н. Перумов. Среди зарубежных исследований фэнтези можно выделить работы Х. Карпентера, К.Н. Мэнлава, Р. Хелмса, Т. Шиппи, Р. Кочера, К. Килби, М. Уайта. Но и в

в этих работах фэнтези не рассматривалось как специфическое культурологическое явление (1).

Однако несмотря на отсутствие исчерпывающего определения фэнтези как феномена современной культуры, данное явление крепко вплетено в ткань современной реальности.

Сформировавшись в англоязычной литературе – в творчестве Дж.Р.Р. Толкиена, К. Льюиса и Л. Кэрролла – в первой половине XX в., фэнтези быстро развивается и распространяется во многих странах мира. Истоки фэнтези можно выделить в мифе, волшебной сказке, героическом эпосе, рыцарском и готическом романах, в произведениях приключенческого жанра и в романтических произведениях с фантастическими мотивами. Синтезируя разные признаки этих жанров, фэнтези не просто суммирует их, но переплавляет в новое жанровое образование, которое отвечает задачам современной эпохи и несет в себе новые качества, благодаря которым он так популярен (9).

На основе фэнтезийной литературы появляются совершенно новые мультижанровые культурные явления, включающие в себя не только текстовые произведения, но и киновоплощение, иллюстрации, виртуальный мир компьютерных игр и т.д. Вокруг наиболее заметных и интересных книг, написанных в жанре фэнтези, развивается коммерческая индустрия.

Прежде всего, литературный оригинал получает экранное воплощение. Именно экранизация позволяет создать по-настоящему полномасштабную индустрию вокруг фэнтезийного произведения. Книгу каждый читатель может воспринимать по-своему, выстраивая свою образную систему, свое представление авторского мира, тогда как фильм предлагает единый для всех визуальный ряд. С одной стороны, это ограничивает возможности восприятия произведения в целом: поскольку интервал между публикацией книги и выходом фильма очень мал, а реклама крайне навязчива, читатель почти не имеет шанса построить свой собственный образный ряд, ему приходится воспринимать исключительно тот, что предлагается на экране. Навязчивые кинообразы ограничивают работу воображения, и ценность книги как самостоятельного произведения существенно уменьшается. С другой стороны, экранизация книги способствует возрастанию интереса к литературе, а превращение фэнтези в новое мультижанровое явление демонстрирует огромные возможности этого жанра (2).

Популярность фэнтезийных фильмов во многом обусловлена тем, что они осваивают наиболее привлекательные для аудитории возможности современного кинематографа: компьютерные спецэффекты и 3D-формат.

Набирает популярность такое новое, связанное с жанром фэнтези, явление, как комикс – графическая новелла на основе книги или ее экранизации. Понимание возможностей комикса как жанра в современной культуре существенно изменилось. Японская манга (японские комиксы. – *Реф.*) продемонстрировала, что комикс не ограничен рамками приключенческих историй о супергероях, в нем может присутствовать сложный сюжет и психологизм.

Довольно часто саундтрек, написанный к фильму-фэнтези, начинает ассоциироваться не только с фильмом, но и с произведением в целом.

Почти обязательным составляющим элементом любого фэнтезийного мира стали сейчас компьютерные игры. Виртуальная реальность предоставляет возможность не только увидеть выдуманный мир, но и стать участником происходящих там событий. В зависимости от художественных особенностей литературного оригинала, игры могут быть различных типов. Вселенная «Властелина Колец» позволила создать несколько разных по жанру игр. К примеру, «Властелин Колец: Возвращение Короля» предлагает игроку выбрать одного из восьми персонажей романа и непосредственно участвовать в событиях. Или другой пример: игрок получает возможность управлять не одним героем, а целыми отрядами и армиями. Здесь игрок получает возможность сам моделировать события (2).

Фэнтезийные компьютерные игры всегда осваивают самые новые технологии. Так, игра по мотивам книги Дж. Роулинг «Гарри Поттер и Дары Смерти» и ее экранизации предполагает использование особого дистанционного способа управления. Благодаря ему персонаж на экране может повторять часть движений за игроком. «Гарри Поттер и Дары Смерти» стала одной из игр, где была применена данная технология. К этому располагал сам сюжет оригинала: игрок получает возможность в буквальном смысле «управлять» волшебной палочкой, а сближение фантастического, выдуманного мира с реальностью стало еще теснее.

Фантастические миры зачастую становятся настолько интересными и привлекательными для читателей и зрителей, что предпринимаются попытки перенесения хотя бы части воображаемого мира в

реальность. Первым опытом такого воссоздания фантастической реальности стали ролевые игры на основе произведений Толкиена. Сегодня традиция ролевых игр не утрачена, а спектр произведений, по которым проходят эти игры, стал гораздо шире. Но к этому любительскому способу переноса волшебного мира в реальность прибавилась профессиональная, коммерческая практика. Она основана на существовании узнаваемого образного ряда экранизации, и может включать в себя выпуск сувенирной продукции, коллекционных фигурок, любых артефактов того или иного фэнтезийного мира.

Частью индустрии вокруг фэнтезийного мира сегодня является туризм. Иногда декорации не разбирают по завершении съемочного процесса, а оставляют как подлинную часть волшебного мира в реальности. Так, существует Средиземье в Новой Зеландии, Лондон Гарри Поттера и др. Поддержание литературного и экранного мифа дает возможность всем желающим побывать там, где жили герои их любимых произведений.

В самом жанре фэнтези изначально заложена «своеобразная» сериальность», обусловленная тем, что фэнтезийный мир можно расширять и дополнять практически до бесконечности. Поэтому различные продолжения, «сиквелы» в данном жанре – распространенное явление. Многие авторы, не предлагая сюжетно прямых продолжений, углубляют и развиваются те или иные фэнтезийные миры за счет развития побочных линий сюжета или выведения на первый план второстепенных персонажей основного текста (2).

В связи с фэнтези нужно отметить такое явление, как фанфикшн – разновидность творчества поклонников популярных произведений искусства. Произведения в рамках данного направления принято называть фанфиками. Таким образом, фанфик – это производное литературное произведение, основанное на каком-либо оригинальном произведении (как правило, литературном или кинематографическом), использующее идеи его сюжета и (или) персонажей. К фанфикшну можно отнести и фан-арт – рисование изображений по мотивам популярных произведений, создание новых образов в рамках той или иной выдуманной вселенной. В отличие от предыдущих составляющих фэнтезийной индустрии, творчество поклонников не является коммерческим, оно распространяется и популяризируется, как правило, в рамках фанатских сообществ. В отличие от официальных литературных дополнений, которые обычно не продолжают основной сюжет произведения, фанфик может представлять собой продолже-

ние, развивать побочные сюжетные линии, пародировать оригинал, строиться вокруг второстепенных персонажей, предлагать «альтернативное развитие событий». Появление большого числа фанфиков сегодня объясняется, прежде всего, распространением Интернета и развитием социальных сетей (2).

Переход литературного текста в мультижанровое явление современной культуры – неоднозначное явление. Несмотря на то что появление коммерческой индустрии на основании произведения искусства непременно упрощает его, у текстов, попавших в фэнтези-индустрию, появляется шанс на дальнейшее, совершенно новое развитие, в том числе и в других видах искусства. Таким образом, читатель, обращаясь к современному фэнтези, имеет дело не столько с литературой, сколько с некоторыми мультимедийными произведениями, где неразделимы текст, видеоряд, компьютерные игры, музыкальное сопровождение и т.д. (2).

Так, например, сверхпопулярность литературной трилогии Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» привела к созданию в 2001–2003 гг. знаменитой одноименной кинотрилогии новозеландского режиссера П. Джексона. При этом каждая из премьер сопровождалась выпуском соответствующей компьютерной игры компанией Electronic Arts, купившей права на выпуск игр по мотивам кинолент. Кроме того, после выхода в свет киноработ широкое распространение также получили музыкальные композиции к фильмам композитора Г. Шора (6). Подобное явление Т. Савицкая назвала «фэнтезизацией глобальной культуры» (10).

Экспансия фэнтези как тренда глобальной культуры потому так успешна, что жанр последовательно воплощает специфику постмодернистской эстетики: трактовку мира как сюжетно-стилевой мультикультурной мозаики, любой сегмент которой легко может быть развернут в виртуальные миры; понимание личности как набора условных ролей, сменных идентичностей, что, например, можно видеть в использовании фэнтезийных рас: гоблинов, гномов, троллей и т.д.; уход от Логоса к Праксису, выдвигающий на первый план интерактивную, игровую самореализацию индивида, что выражается в прецельной легкости диверсификации фэнтезийных сюжетов в сценарий видеоигр (10).

То, что фэнтези из литературного жанра незаметно превратилось в «игровое сообщество», живущее по своим ритуальным правилам и законам, обнаруживает сильный социализирующий эффект данного

явления. Выплескиваясь в социум, идеальный «второй мир», фэнтези пытается переформатировать по своей модели и социальную реальность. Иначе говоря, эскапистско-виртуальный потенциал фэнтези настолько велик, что некоторые из них даже порождают целые субкультуры (толкинисты), выходящие за пределы национальных культур. Говоря о том, что ход социализации современной молодежи находится под влиянием фактора фэнтези, обычно имеют в виду, что обретенная причастность к игровому универсуму помогает индивиду самоидентифицироваться, ощутить групповую солидарность и уверенность в престижности такой формы досуга. Но фэнтези – это также вхождение в средоточие массово-рыночных технологий виртуализации сознания. Это простые ответы на сложные вопросы, когда применение магии восстанавливает справедливость в мире предельной поляризации Добра и Зла, где герои и антигерои шаблонны и стереотипны, а победа в финальной битве непременно гарантирована. С одной стороны, виртуальная реальность наделяет человека определенным символическим опытом и возможностью трансценденции, с другой – обедняет эти возможности техническим характером такой трансценденции и магическим, потребительским отношением к ней (10).

Окрепнув, фэнтези одержало победу над научной фантастикой, с которой соперничало на протяжении всего XX в. Надо сказать, что мода на любой из этих двух модусов фантастического – факт, весьма значимый для культурного определения эпохи. Если, как считал Станислав Лем, «научная фантастика показывает нам то, что мало вероятно, но, по сути, возможно» (10), т.е. придерживается в целом научно детерминированной картины мира, то фэнтези, ломая привычные причинно-следственные связи, создает миры произвольного вымысла, исходя из критерия не научной, а психологической достоверности (10).

Вера в науку и технический прогресс, бесстрашие перед лицом любых футурологических прогнозов, убежденность в безграничности перспектив развития человечества – вот концептуальные основы научной фантастики, этого глубоко рационального (и рационалистического) жанра литературы эпохи повышенного социального оптимизма. Таким временем технократической эйфории и социального прогрессизма, например, были 50–60-е годы прошлого века. В литературу пришла блистательная плеяда фантастов: А. Азимов, Р.Э. Хайн-

лайн, К.Д. Саймак, Р.Д. Брэдбери, А. Кларк, Станислав Лем, Иван Ефремов, позже братья Стругацкие, Кир Булычев (10).

Иrrационалистический, по сути, жанр фэнтези, напротив, расцветает в эпохи общественного надлома, пониженнной пассионарности. Как одна из альтернативных культурных форм, фэнтези выполняет социальный заказ на эскализм, замену реальности искусственным, более понятным миром (Савицкая). Главный признак фэнтези – описание того, что заведомо невозможно в нашем мире, что существует в ином мире, созданном специально, с определенной целью и обладающим свойствами, нехарактерными для реального мира.

Истоки популярности фэнтези надо искать в особенностях социокультурной ситуации современности, в очередном кризисе рационализма.

Начиная с конца XVIII – начала XIX в. Европа периодически переживает кризисы рационализма.

Причиной кризиса классического рационализма, в полной мере проявившего себя во второй половине XIX в., была ошибочность его некоторых постулатов, а именно: утверждений об абсолютности добываемого рациональной наукой знания, неизменности понятий и выводов науки и единственности теории, которая может описывать какую-либо область действительности. Пока наука развивалась в рамках ньютоновской механики, а затем максвелловской электродинамики, вопрос о корректности постулатов рационализма не возникал. Но с появлением теории относительности Эйнштейна их ошибочность стала очевидна.

Это вызвало мировоззренческий шок и привело к краху классического рационализма. В философии возник целый ряд направлений, релятивизирующий научное познание, которые отрицали наличие у рациональной науки чего-нибудь, что отличало бы ее от любого другого, не научного познания. Утверждалось, что научные теории не только не дают абсолютного знания, но вообще субъективны.

Вслед за отходом от идеи о существовании абсолютной истины рухнул постулат, будто исторический процесс имеет свои строгие закономерности, которыми вполне можно управлять, подводя общество к определенному утопическому идеалу.

В настоящее время отторжение действующей концепции рациональности приобретает все больший масштаб, что обусловлено обострением кризисных явлений в обществе. Экологические проблемы заставляют ученых постепенно отказываться от недавнего позитиви-

стского снобизма, от стратегии описательства, механической схематизации и моделирования. Оппенгеймер, один из создателей атомной бомбы, прямо заявил о необходимости по-иному взглянуть на мифологическую концепцию зарождения Вселенной. С. Хокинг, используя последние данные науки, высказал предположение о том, что наша Вселенная, как и само Время, были сотворены. М. Клейн подорвал в свою очередь незыблемую веру в абсолютную точность математики как науки (7).

Эти процессы оказали огромное влияние на философию, искусство, литературу, отразились в разнообразных модернистских, а потом в постмодернистских течениях, в появлении новых художественных форм.

Современная модель мироздания формируется во многом как альтернативная прежней классической картине мира. Это образ непознаваемого, многозначного и ускользающего от логики мира, отличающегося динамикой, спонтанностью, плюрализмом и непредсказуемостью.

Скорее всего, именно эти черты и характеризуют особенности менталитета современного человека Запада, что в свою очередь стало причиной огромной популярности так называемого мифологического направления в современной литературе и, в частности, жанра фэнтези (7).

В поисках нового метода творчества художники стремятся прорваться в ирреальный мир, к глубинным основам человеческого бытия. Поэтому язык современного искусства открыт, динамичен и чужд логике (11).

При всей многослойности синкретического жанра фэнтези наиболее важный его структурный компонент все-таки определенная ретрансляция сказочно-мифологических сюжетных схем и образов. Очевидно, что ностальгия по мировоззренческой цельности и авторитетной наполненности смыслом сакральных мифологических текстов – подспудная причина бесконечных авторских ремейков скандинавских саг, средневековых рыцарских легенд и волшебных историй.

Структурная основа фэнтези даже в его классическом варианте во многом достаточно близко воспроизводит мифологический нарратив (10).

Наиболее излюбленными мифами в современной интерпретации являются: кельтско-германско-скандинавские сказания; греко-римская

мифология; артурианский цикл; египетская мифология; мифология Древнего Китая.

Мифотворчество становится важной стратегией развития современной культуры.

Слово «миф» (от греч. *μύρφος*) буквально означает сказание, предание. Под мифологией понимается совокупность мифов, созданных каким-либо народом (или разными народами). Но миф – это сказание, предание особого рода, это вымысел, принимаемый за правду. Представителями той культуры, в которой рождается миф, он воспринимается как правда, в него верят, как в истину. В мифах так или иначе выражается имеющийся у людей опыт жизни и деятельности. То, что они имеют дело с мифом, обнаруживается лишь людьми другой культуры, у которых другое видение мира. Принципиальное отличие мифа от сказки, а также от всякого художественного вымысла в том, что он претендует быть достоверным описанием реальности.

Мифология выступает не просто как собрание мифов, но как культурная форма (форма общественного сознания), в которой люди воспринимают и осознают окружающий мир, запечатлевают накопленный ими жизненный опыт, сохраняют и передают его из поколения в поколение (3).

Конструируя картину мира, мифологическое сознание определяет и способ мышления человека, и его образ жизни в этом мире. Таким образом, утверждая систему ценностей, задавая нормативные образцы поведения и практическое руководство к действию, миф в первобытной культуре выполняет аксиологическую, а также социально-регулятивную функции, обеспечивая единство и целостность общества, способствуя передаче социокультурного опыта, поддерживая существующий порядок в культуре посредством обряда и ритуала. То есть миф структурирует всю первобытную культуру и наполняет ее своеобразным содержанием (4).

О мифичности можно говорить как о свойстве сознания, которое определяет весь строй миропонимания человека и его способ мышления, т.е. в онтологическом плане миф выступает как некая метаструктура, присущая любому способу познания и понимания мира и пронизывающая абсолютно все сферы человеческой деятельности (4).

Логика мифологического сознания основана на деятельности воображения, которое как высшая познавательная и творческая способность человека реализуется не только в первобытной культуре, но

присуща и современности, играет большую роль в освоении и познании действительности по сей день. В противовес изменчивости мира современный человек так же, как и человек эпохи архаики, создает в воображении мир неизменного, постоянного и абсолютного. Потребность в выдумывании, само желание выполнения невыполнимого в конце концов есть выражение деятельности нашего высшего инстинкта. Мир не дан человеку полностью, как он есть сам по себе, поэтому с помощью мифа происходит не только познание мира, но и конструирование его образа в сознании (4).

В результате развенчания идеалов лишенный своей жизненной силы миф превращается в сказания, легенды и сказки. Мифология в условиях цивилизации перестает быть фундаментом всей культуры, но по-прежнему выступает особым способом освоения и познания действительности, пронизывающим различные сферы и формы культуры, существующим наряду с наукой, искусством и политикой.

Современная мифология отличается от древней. Она менее устойчива, в ней многое изменяется с переменами в общественной жизни. Она более разнообразна по своему смысловому содержанию. Современные мифы вбирают в себя элементы, заимствованные из других культурных форм, в том числе из науки. Они не столь образны, как древние мифы, хотя, как правило, сохраняют свойственные им наглядность, простоту, доступность для обыденного сознания. В современном мифологическом мышлении, как и прежде, царит дух мистицизма, однако многие мифы XX в. выступают в облике рационального знания (3).

В современной культуре имеют хождение мифы различного вида. «Старые» мифы – дожившие до наших дней, рассказы о духах вроде лешего и домового, о колдовстве и сглазе, об общении с душами умерших на спиритических сеансах и т.п. Хотя они и рассматриваются как суеверия, многие относятся к ним весьма серьезно.

«Новые» мифы. Это так называемые парадаучные (т.е. околонаучные) мифы: о летающих тарелках, о пришельцах, о снежном человеке и т.п. В отличие от «старых» мифов, которые имеют «донаучный» характер, «новые» мифы расцветают в условиях развитой науки. Обычно они воспринимаются как загадочные явления, которые не укладываются в существующую систему научного знания. К новым мифам относятся и «обновленные» мифы. В них старые верования облекаются в новые одежды. Это астрология, парapsихология, рас-

сказы об экстрасенсорных явлениях. Это мифы, которые обычно воспринимаются как суждения здравого смысла.

Идеологические мифы. Они отчасти складываются стихийно, а отчасти специально разрабатываются и распространяются идеологами. В XX в. такие мифы приобретают особенно большое значение в жизни общества. Например, национальные мифы, возвеличивающие «славное прошлое» народа и тем самым способствующие его сплочению. Но большинство идеологических мифов умирает вместе с породившей их идеологией (3).

Постоянное существование мифологических верований в современной культуре объясняется наличием специфических социокультурных функций мифа, побуждающих людей верить в них.

Во-первых, это функция стереотипизации. Вследствие своей наглядности, эмоциональной насыщенности мифологические образы и сюжеты легко усваиваются и транслируются, становясь стереотипами – упрощенными стандартами, образцами, по которым строится мышление и поведение людей. Основанная на вере в миф, стереотипизация мнений и суждений способствует распространению единомыслия и подчиняет индивидуальное сознание коллективному, что облегчает руководство массами.

Во-вторых, функция компенсации. Мифологический вымысел позволяет людям в какой-то мере компенсировать недостаток знаний, объяснить непонятное и включить его в имеющуюся у них систему представлений о мире. Миф дает такую компенсацию малообразованным людям.

В-третьих, функция символизации. Народная фантазия, создающая мифы, в иррациональных, неявных формах улавливает какие-то характеристики действительности, которые не могут быть выражены в явном виде и поэтому получают лишь символическое – косвенное, метафорическое воплощение (3).

Мифология – это не просто сумма верований. Люди, верящие в миф, живут и действуют так, как того требует миф. А это значит, что вера в миф стимулирует поведение, соответствующее этому мифу. Мифологические вымыслы могут найти подтверждение в действительности, потому что люди сами создают им подтверждения (3).

Воплощением новых мифологических, культурных и социальных форм в духе «Нью Эйдж» (англ. New Age, буквально «новая эра», ре-

лигии «нового века» – общее название совокупности различных мистических течений и движений, в основном оккультного, эзотерического и синкретического характера. – Реф.) стало фэнтези. Как и миф, фэнтези формирует особый вымышленный мир, которым управляют сверхъестественные процессы и явления, и которые, однако, воспринимаются героями как закономерные и обыденные.

Фэнтези формирует особое смысловое пространство, создает неомифологическую реальность, начинающую жить как суверенная форма в среде поклонников фэнтези, переносящих образцы вымышленного мира в повседневную действительность, придумывающих свои собственные продолжения любимого сюжета. Как и миф, фэнтези создает целостную картину мира, содержит в себе религиозно-мистическую идеологию и обряды.

Создавая произведение в жанре фэнтези, автор в первую очередь создает новый мир и новую фэнтезийную мифологию. Зачастую основой для этого становится мир архаический. Во многом благодаря данному процессу, фэнтези получает многие свойства и элементы мифа.

Как и миф, фэнтези обладает собственными онтологическими основаниями, собственной логикой и рациональностью. Миф содержит всю систему форм созерцания и понятий, на основании которых возможен опыт и познание мира (3).

Фэнтези является новым, ранее не существовавшим мифом, ключевое отличие которого от традиционного мифа – это совершенно новое сакральное пространство и время, новые боги, демоны и герои.

Создаваемая автором фэнтезийная действительность реальна, как и миф. Но фэнтезийный неомиф в отличие от архаического мифа, объяснявшего мироздание, противопоставляет себя действительности. Фэнтезийная художественная реальность несет в себе «кинакость» по отношению к объективно существующему бытию. Синтезируя в себе все произведения художественной культуры, фэнтезийный неомиф проявляется как принципиально новый вид художественной виртуальной реальности (12).

Таким образом, от виртуальной онтологичности мифа через эволюцию неомифологической культуры можно сделать вывод о тенденции к созданию фэнтезийной цивилизации, обусловленной рядом специфических свойств фэнтезийного неомифа.

Список литературы

1. *Батурина Д.А.* Фэнтезийный идеал героя // Вестник ТвГУ. Серия философия. – Тюмень, 2012. – Вып. 3. – С. 166–171.
2. *Винтерле И.Д.* Современное фэнтези как мультижанровое культурное явление. – Режим доступа: <http://philology.ru/literature3/vinterle-11.htm>.
3. *Галанина Е.В.* Мифология как форма культуры // Феномены современной культуры. Полюс мира. – Режим доступа: <http://forum.polismi.org/index.php?/topic/10976-феномены-современной-культуры/>
4. *Галанина Е.В.* Миф как феномен современной культуры // Феномены современной культуры. Полюс мира. – Режим доступа: <http://forum.polismi.org/index.php?/topic/10976-феномены-современной-культуры/>
5. *Мончаковская О.С.* Фэнтези как разновидность игровой литературы. – Режим доступа: https://writercenter.ru/blog/literaturnaya_besedka/fentezi-kak-raznovidnost-igrovoj-literatury.html.
6. *Демина А.В.* Фэнтези как феномен современной культуры: Особенности и перспективы развития. – Режим доступа: http://agacy.pf/files/documents/44-redaktor/nauka/izdaniya/nauch_potentsial/4/demina.pdf.
7. *Жаринов Е.В.* Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. – Режим доступа: <http://bookre.org/reader?file=1230367>.
8. *Павлухина О.В.* Литература фэнтези в контексте современной культуры: Предпосылки, особенности жанра, читательская аудитория. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/literatura-fentezi-v-kontekste-sovremennoy-kultury-predposyлki-osobennosti-zhanra-chitatelskaya-auditoriya>
9. *Романова Ю.В.* Фэнтези: Между массовой и элитарной культурой. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/fentezi-mezhdu-massovoy-i-elitarnoy-kulturoy>
10. *Савицкая Т.* Фэнтези: подтекст экспансии жанра. – Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/tatyana-savickaya/23645-fentezi-podtekst-ekspansii-zhanra.html>
11. *Галанина Е.В.* Миф и картина мира в современной культуре // Феномены современной культуры. Полюс мира. – Режим доступа: <http://forum.polismi.org/index.php?/topic/10976-феномены-современной-культуры/>
12. *Батурина Д.А.* Фэнтези как виртуальная художественная реальность. – Режим доступа: <http://www.apriori-journal.ru/seria1/5-2015/Baturin.pdf>

T.A. Фетисова

Татьяна Даикова

**«СТРИПТИЗ НАМ НЕ НУЖЕН,
НО И ЧЕРЕСЧУР ЗАКРЫВАТЬСЯ
ТОЖЕ НЕ СЛЕДУЕТ!»:
ТРАНСФОРМАЦИЯ ИНСТИТУТА МОДЫ
СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА
1950–1960-х годов***

Отсчет изменений в «оттепельной» культуре нередко начинают с рязановской «Карнавальной ночи» (1956). Тогда же начинается и перелом в отношении к моде. Новогодний фильм-концерт поразил публику не только социальной критикой, но и потрясающими платьями Гурченко в стиле нью-лук. Пройдет немногим более десяти лет, и в фильме «Старый знакомый» (1969) все тот же борократ Огурцов произнесет на показе мод фразу, вынесенную в заглавие этой статьи.

В «сталинском кинематографе» проблематика моды предельно редуцирована. Главные положительные герои одеты неброско и незаметно. И, наоборот, ярко и броско одеты отрицательные или комические персонажи, но в их облике всегда есть какой-то изъян: излишняя вычурность, безвкусные детали, неуместность наряда.

Кроме того, одежда выступает важнейшим социальным, профессиональным и идеологическим ориентиром. По тому, как человек одет, мы безошибочно можем определить его происхождение, род занятий и политическую благонадежность. Незаметность одежды героев является знаком «простоты» и «невыделенности из коллектива». Заметная же одежда – признак «сомнительности» и «неблагонадежности».

* Даикова Т. «Стриптиз нам не нужен, но и чересчур закрываться тоже не следует!»: Трансформация института моды сквозь призму советского кинематографа 1950–1960-х гг. // Нов. лит. обозр. – М., 2016. – № 1. – С. 109–129.

В фильмах рубежа 1950–1960-х годов создаются образы нормативного, «правильного» потребления. Воплощением идеи «удовлетворения бытовых потребностей» оказывается образцовый универсальный магазин – частое место действия лирических комедий. Рестораны традиционно связаны в советском кино с пьянством, нетрудовыми доходами и сомнительными личностями. Задать новые стандарты здорового досуга призваны молодежные кафе.

Вместе с тем осуждается ненормативное, «неправильное» потребление. В кинодетективах, наряду со шпионами и вредителями, появляются деятели «теневой экономики», причем предметом спекуляции нередко оказываются дефицитные ткани и одежда.

В комедийных детективах работники торговли и сферы обслуживания предстают в виде обаятельных мошенников. «Ненормативное» потребления начинает восприниматься как привычная, почти рутинная, городская практика.

Кинематограф демонстрирует проникновение городских практик покупки, пошива, ношения одежды в повседневную жизнь сельчан или рабочих на дальних стройках и целине. Умение выбирать и носить одежду начинает рассматриваться как значимый культурный навык.

Однако демонстративное ношение костюма связывается с образом «стиляги». Оно находится за пределами «советского вкуса», постулаты которого – одеваться скромно, функционально и добротно.

Преимущественно сатирическим оказывается в фильмах 1950–1960-х годов изображение показов моды, поскольку модный образец выступает как таковой, вне связи с практиками потребления и идеей преображения киногероя.

В 60-е годы намечается тенденция перехода от жанрового кино к нежанровому, от «знаковости» героев и ситуаций – к отражению на экране «реальной» жизни, к фиксации «незнаковой» повседневности. В этой новой системе киноизобразительности мода уже не связана с проблематикой потребления, не локализована в определенных местах, утрачивает моральные или профессиональные ассоциации. Модно одетые люди становятся такой же неотъемлемой частью городской среды, как машины, витрины, скверы, кафе и стадионы.

Меняется сама манера поведения персонажей в городском пространстве. Фильмы фиксируют новое поведение людей, жестикуляцию, манеру одеваться, причесываться, делать макияж. Походка молодых горожан становится более раскованной, фланерской, жестику-

ляция – менее сдержанной, проявления чувств – более открытыми, манера говорить – отрывочной и сбивчивой.

Одежда в кино начинает связываться с идеей вкуса. Умение или неумение одеваться отныне являются «нemоральной» характеристикой персонажа: вкус можно воспитать, гардероб – скорректировать или изменить. Вообще, кинематограф этого времени признает за персонажем принципиальную способность к изменению – и в плане умения выбирать и носить вещи («культурность»), и в плане экзистенциального преображения через одежду. Одежда начинает служить не только для удовлетворения желания героя или героини «прилично выглядеть» или понравиться, но и как воплощение желания самовыражения, самореализации, самоуважения.

К.В. Душенко

C. Kara-Murza

О КОМИКСАХ*

Толпа мыслит только образами, и только образы могут сделаться двигателями ее поступков. Образы, как и слова, обладают суггестивным значением и порождают цепную реакцию воображения. Наряду с логосферой в культуре можно выделить особый мир графических и живописных форм, воспринимаемых с помощью зрения. Зрительные образы, как правило, употребляются в совокупности с текстом и числами, что дает многократный кооперативный эффект. Он связан с тем, что соединяются два типа восприятия, которые входят в резонанс. Самые эффективные средства информации всегда основаны на гармоничном многоголосии, они одновременно захватывают и мысль, и художественное чувство.

На этом основана сила воздействия театра и особенно оперы. Воздействуя через разные каналы восприятия, сообщение, «упакованное» в разные типы знаков, способно длительное время поддерживать интерес и внимание человека. Давно известно, что добавление к тексту хотя бы небольшой порции художественных зрительных знаков резко снижает порог усилий, необходимых для восприятия сообщения.

Гениальным изобретением для передачи сообщений людям, не привыкшим читать, были комиксы – короткие упрощенные тексты, каждый фрагмент которых снабжен иллюстрацией. Сначала это были юмористические тексты с рисунками, потом эта удачная форма рас-

* *Kara-Murza C.* «О комиксах» // Полюс мира. – Режим доступа: <http://forum.polismi.org/index.php?/topic/10976-феномены-современной-культуры/>

пространилась на другие типы сообщений, вплоть до сугубо педагогических, а название сохранилось.

Став важной частью массовой культуры США, комиксы в то же время были, пока не появилось телевидение, мощным инструментом идеологии. Можно сказать, что вся история современной американской идеологии неразрывно переплетена с историей комиксов.

Комиксы «вели» среднюю американскую семью из поколения в поколение, создавая стабильную «систему координат» и идеологических норм. Известной серии «Супермен» недавно исполнилось 60 лет непрерывного издания.

В середине 60-х годов в США ежедневно читали комиксы в газетах от 80 до 100 млн человек. Среди читателей газет 58% мужчин и 57% женщин читали в газете только комиксы. Даже во время Второй мировой войны средний читатель газеты сначала прочитывал комикс, а во вторую очередь – военную сводку. Наибольший интерес к комиксам проявляют люди в возрасте 30–39 лет. Однако все дети школьного возраста (99%) читают комиксы регулярно. Обсуждение прочитанных комиксов – главная тема бесед у школьников, что делает этот жанр культуры важнейшим механизмом социализации детей. Вымышленные персонажи и прототипы искусственно созданной «человекообразной расы», такие как Супермен или Бэтмен, стали неотъемлемой и необходимой частью духовного мира американца.

Такой необычайно эффективный «захват» массовой аудитории комиксы смогли обеспечить именно благодаря совмещению текста со зрительными образами.

Т.А. Фетисова

И. Сычев

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ В КОМИКС-КУЛЬТУРЕ ХХ ВЕКА*

Каждое время рождает своих героев. Герои являются своеобразным отражением надежд и представлений общества. Долгое время человечеству было достаточно обычных героев, без сверхспособностей, магической силы и инопланетных технологий. Но в ХХ в. обычный человек оказался очень хрупким для современного мира, даже если он силен и готов действовать. В новом веке потребовались новые герои.

В середине 30-х годов ХХ в. писатель Джером Сигел и художник Джо Шустер придумали первого в мире супергероя, которого назвали Супермен. Именно он стал прототипом всех остальных героев. В 1938 г. о Супермене был напечатан комикс, имевший бешеный успех и породивший огромное количество подражаний, который в скромном времени выделился в новый отдельный жанр со своими законами и стилистикой. Герои 1940–1950-х, Супермен, Бэтмен, Капитан Америка безупречны, пафосны и всесильны. Они неуязвимы и обладают чувством абсолютной морали. В эти годы складывается «Кодекс Супергероя», основным положением которого является правило недопустимости выполнения героем роли судьи и тем более палача.

В 1960-е годы возникла потребность в новом герое, более человечном и уязвимом. Эту потребность восполнила компания Marvel Comics: в 1962 г. появился первый комикс про Человека-паука. В отличие от существовавшего на тот момент стереотипа супергероя, Че-

* Сычев И. Эволюция образа героя в комикс-культуре ХХ века // Феномены современной культуры. Полюс мира. – Режим доступа: <http://forum.polismi.org/index.php?/topic/10976-феномены-современной-культуры/>

ловек-паук уже не был идеален. Это был тихий и не слишком удачливый юноша, случайно получивший суперспособности и решивший с их помощью помогать слабым.

В 1970-х годах супергерои разделяются на две различные группы: «классического» супергероя и более наглого антигероя.

К началу 1990-х годов антигерои стали скорее правилом, чем исключением. Такие антигерои, как Гамбит и Бишоп из Людей Икс, противник Человека-паука Веном, превратились почти в самых популярных новых персонажей начала 1990-х годов. Герои новелл этого времени – люди обычно весьма малоприятные, а зачастую и аморальные. Жизнь в Порочном Городе приучила их к цинизму и жестокости.

Образ супергероя на протяжении XX в. постоянно изменялся, но эти изменения зачастую носили негативный характер. Герой комиксов становился все более и более человечным, а человек, к сожалению, несовершенен. Из идеального борца со злом супергерой превращается в носителя идеологии, а затем в простого парня со сверхспособностями, а затем и вовсе в линчевателя и аморальную личность. Герой является отражением представлений общества, сконцентрированных в одной личности. Герой деградирует с обществом в целом.

Т.А. Фетисова

М.Д. Рахманинова

ДИСКУРС ГЛАМУРА КАК ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА СОЦИАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ*

В числе феноменов, характеризующихся на сегодняшний день наибольшей степенью проникновения в самые разные области социального и индивидуального бытия человека, обнаруживает себя феномен так называемого «гламура».

В русском языке слово «гламур» является заимствованием из английского и французского языков и переводится как «волшебство», «чары», «роскошный», «шикарный». Этот термин применяется прежде всего к моде на одежду и косметику, а в расширительном употреблении – также к стилю жизни, развлечениям и прочему. Сам факт русификации этого слова свидетельствует о появлении в мышлении новой категории, прежде не существовавшей именно в этой форме: новые явления, как известно, требуют новых имен.

Метаморфозы и представления о прекрасном, произошедшие за последние десятилетия на Западе и в России, послужили фундаментом для формирования нового понимания красоты, ее предназначения, задач и смысла. Слово «гламур» синонимично слову «глянец», в связи с чем именно «глянцевость» становится новой характеристикой и новым атрибутом эстетического. Проявления «глянцевости» обнаруживают себя, в первую очередь, в подходе к человеческому лицу и телу, а именно: в стремлении приблизить их к безупречному состоянию преодоленной природы – к образу, свойственному синтетическим материалам, для которых характерна идеальная гладкость, яр-

* Рахманинова М.Д. Дискурс гламура как знаковая система социальной реальности // Феномены современной культуры. Полюс мира. – Режим доступа: <http://forum.polismi.org/index.php?topic/10976-феномены-современной-культуры/>

кий цвет, блеск и т.д. Специфическим в данном случае является то, что биологическое и живое под воздействием внешних императивов мимикрирует под синтетическое и искусственное: в фотографии и кино графические редакторы придают телу и лицу безупречно гладкие литые формы, схожие с теми, которые способен принимать лишь пластик. Максимальное соответствие свойственным ему формам и фактурам предстает в качестве канонического и становится заглавным мотивом в деятельности разрастающейся индустрии косметологии и пластической хирургии.

Приближение к идеальному облику представляет собой сложную систему дорогостоящих ритуалов, выполнение которых обещает человеку, что он непременно будет восприниматься как красивый, успешный,уважаемый, т.е. нормальный, а потому будет иметь все шансы на успех в карьере и личной жизни. Гламурный образ в сознании большей части общества с недавних пор ассоциируется именно с нормальностью, а поэтому приближение к пластику уже выходит за рамки моды. Мотив этого – в желании быть «нормальным», пригодным для симпатии и восприятия другими.

В архитектуре происходят аналогичные перемены: господство идеальных и безупречно искусственных гладких поверхностей пластика, стекла и бетона вытесняет природную текстуру камня и дерева, а вместе с ними и излишние декоративные элементы, неровности, все, что не оптимизирует темп жизнедеятельности человека. Значительная часть жилых зданий и учреждений, а также многочисленных торговых комплексов уже на сегодняшний день как снаружи, так и внутри гораздо больше напоминает макет или компьютерную графику, нежели пространство, в котором существует человек.

Создание гламурной архитектуры не может не повлечь за собой формирование нового типа личности. Гламуризация архитектуры деформирует эстетические представления человека не только относительно должного образа себя и других людей, но относительно должного образа внешнего мира и надлежащих способов бытия в нем. И этот механизм был бы не так опасен, если бы не направляющие его в случае гламура безличные коммерческие доминанты – в качестве главных ценностей, в качестве анонимной власти, которая лишь в той мере заинтересована в человеке, в какой он является потребителем предлагаемых и навязанных ею благ.

Область современного костюма в неменьшей степени претерпела аналогичные изменения. На первый взгляд, в метаморфозах костюма

сложно обнаружить что-либо кроме обычных тенденций моды: бутафорные элементы и нефункциональные детали уже давно никого не удивляют. Однако господство «химических» цветов, с одной стороны, и странных тематических мотивов – с другой, позволяет провести параллель с гламуризацией тела и окружающих пространств. Первые показы моды стали проводиться в конце XIX в., и именно с этого периода следует отсчитывать историю зарождения, формирования и становления гламура в моде: вышедший на первый план костюм, надетый на манекенщицу, затмил ее собственный образ, концентрируя все внимание на себе, а на ней – лишь как на приложении к костюму. Воспроизводя подобный образ, люди воспроизводят и онтологический статус личности относительно костюма: второстепенный; необходимый лишь для того, чтобы этот костюм обыграть и мотивировать. За это костюм им дает шанс на хорошую характеристику и право называться гламурным – нормальным.

Надо сказать, что неестественность диктуемых гламуром образов с трудом позволяет их сочетать с повседневным существованием и требует известных жертв, т.е. в лице гламура мы все больше имеем дело с неким сводом законов – по большей части, иррациональных, с некоей новой мифологией – догматичной, императивной, устанавливающей свои собственные критерии рациональности. Все эти метаморфозы фиксируют за воображаемым статус реального, а подчас – более реального, чем по-настоящему реальное, делая моду в мышлении обывателя более реальной, чем, например, социальные и экологические проблемы, политика, культура, которые становятся чем-то декоративным, второстепенным, непонятным, тем, в чем человек все меньше стремится чувствовать, все больше не видя в этом смысла. Такая рокировка позволяет системам рынка беспрепятственно и незаметно свершать экологические преступления, эксплуатировать незащищенные слои населения, уничтожать в пользу финансовых выгод культурные и исторические памятники. Таким образом, смысл гламуризации как инструмента капиталистической системы состоит вовсе не в самих элементах гламура, не в том, чем они отличаются от дагламурных элементов, но именно в обозначенной рокировке, которая максимально оптимизирует рынок и дает ему полную свободу действий, защищая его от осуждения обществом.

В противовес гламуризации внешнего образа человека возникает другая линия, позиционирующая себя как «антигламур». Ее эстетика полностью противоположна гламуру и несомненно претендует на своего рода диссиденство, на то, чтобы вернуть человеку его утрачи-

ваемую уникальность. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидной однородность антигламура и гламура, их глубинная взаимосвязь. Формирование «антигламурной» индустрии происходит по тому же сценарию, что и гламурной. В точности так же, как на форме и продуманных деталях внешнего образа концентрирует личность гламур, концентрирует на них и антигламур, превращая ношение одежды и элементов образа в ритуал. Отличие заключено лишь в коннотациях: гламур заставляет стремиться к нормальности, антигламур позиционирует себя как ненормальность, якобы гарантирующая уникальность личности.

Однако наибольшую опасность представляет даже не столько эта в конечном итоге тоталитарная замкнутость повсеместно проникающих императивов гламура, но свойство их выходить за рамки эстетики как таковой. Так, в последнее время в жанре костюма и образа в целом приобрела популярность тематика смерти и всего, что связано с нею: вплоть до самых жестоких (и вызывающих отторжение психически здорового человека) картин. Это явление – серьезный шаг гламура за пределы моды и стиля, за пределы эстетического в плоскость социальной антропологии, социальной психологии и экзистенциального самовосприятия. И дело здесь не в эстетизации смерти, не в глубинном ее осмыслиении, напротив: тематика смерти дискредитируется и превращается в обыденную, повседневную систему образов.

Аналогичным образом обстоит дело и с гламуризацией идеологической тематики. Об этом свидетельствует появление таких понятий, как, например, «глобальный фашизм». Этот термин обозначает, с одной стороны, эстетизацию фашистской символики, а с другой – гламуризацию протестной составляющей отечественного антиглобализма.

Сходным образом осуществляется гламуризация коммунизма, терроризма, тоталитаризма, войны, революции и т.д., т.е. становится возможным констатировать гламуризацию не только внешних форм массовой культуры, но и областей идеологии. Все особенности гламура указывают на его идеологическое (а отнюдь не случайное эстетическое) происхождение: основательное формирование нового типа человека в самых фундаментальных областях его взаимодействия с миром – базовая задача гламура как знаковой системы. Гламур – в первую очередь, методология самосохранения и самообслуживания капиталистической системы и рыночной экономики, в частности.

Т.А. Фетисова

ИРИНА ЛЬВОВНА ГАЛИНСКАЯ (1928–2017)

29 января сего года ушла из жизни Ирина Львовна Галинская, руководитель Отдела культурологии Центра гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН.

И.Л. Галинская работала в ИНИОН РАН с 16 ноября 1971 г. в должности старшего и ведущего научного сотрудника. В 1990 году приступила к формированию Лаборатории теории и истории культуры. В 1995 г. возглавила Отдел культурологии. В 1997 г. была утверждена заместителем руководителя Центра ГНИИ ИНИОН РАН.

Ирина Львовна – доктор филологических наук, выдающийся специалист в области гуманитарного знания. В сложное время перестройки Ирина Львовна, возглавив Отдел культурологии, стала бессменным главным редактором дайджеста «Культурология», идея которого принадлежала Ирине Львовне, это была удачная идея, позволившая в ежегодных четырех выпусках этого оригинального издания давать максимум разнородных по содержанию и стилистике информационно-аналитических материалов, имеющих ключевое значение для формирования информационного базиса молодой и активно развивающейся дисциплины – культурологии.

В Отделе культурологии была развернута масштабная работа по созданию знаменитых serialных изданий, таких как «Лики культуры», «Российские Пропилеи», «Книга света», «Humanitas», «Культурология XX век», «Письмена времени», автором идеи и главным редактором которых стала С.Я. Левит.

И.Л. Галинская создала в Отделе культурологии атмосферу сотрудничества и дружеского взаимодействия, избегая мелочной опеки, поощряя свободу выбора и творческую инициативу, что обеспечивало стабильность и эффективность в создании информационно-аналитических исследований, отражающих новейшие тенденции в отечественной и зарубежной культуре. Как специалисты, так и широкая общественность могли по-новому воспринимать творчество М. Булгакова, Д. Мережковского, Дж. Сэллиджера, Дж. Осборна,

Н. Мейлера, Дж. Роулинг, М. Пруста, Ф. Кафки, а также смыслы возникающих вокруг них широких дискуссий.

Ирина Львовна Галинская заложила основы работы Отдела. Нам всегда будет не хватать ее – человека умного, интеллигентного и доброжелательного.

**Коллектив Центра гуманитарных
научно-информационных исследований ИИОН РАН**

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2017 № 2(81)

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 8/VI – 2017 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 12,75

Тираж 350 экз. Заказ № 17

**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

