

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Визовология дайджест Культурология

4 (83)
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, *О.В. Кулешова* – кандидат филологических наук, зам. председателя, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук, *С.Я. Левит* – кандидат философских наук, *Ю.Ю. Чёрный* – кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

О.В. Кулешова – кандидат 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 –
кандидат филологических наук *О.В. Кулешова*

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

Культурология: Дайджест / РАН, ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: О.В. Кулешова, гл. ред., и др. – М., 2017. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2017. – № 4(83) / Ред.-сост. вып. О.В. Кулешова. – 238 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ISSN 2073-5588

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>С.А. Гудимова. Принцип отражения в поэтике барокко</i>	6
---	---

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>М.В. Рудакова. Доисламская поэзия как психотренинг счастья</i>	20
<i>С.А. Гудимова. Искусство в век Просвещения</i>	32
<i>Ольга Панова. Кумиры «сиреневого десятилетия»: По, Бодлер</i> <i>и американская декадентско-богемная культура 1890-х</i>	53
<i>Романтизм. «Золотой век» русского дворянства XIX столетия</i>	57
<i>Г.В. Хлебников. А.М. Горький о «революциях» 1917 года.</i> <i>Часть 1</i>	63

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Екатерина Дмитриева. Романы французского либертинажа, их русские</i> <i>читатели и переводчики</i>	85
<i>Татьяна Автухович. Стратегии массовой литературы в русской низовой</i> <i>прозе 1760–1770-х годов</i>	88
<i>А.Г. Заховаева. Экзистенциальный психоанализ романа Стивена Кинга</i> <i>«Бессонница»</i>	92

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>С.А. Гудимова. Музыка в трудах ученых XVII века</i>	98
<i>Олег Стародубцев. О влиянии преобразований Петра I на церковную</i> <i>архитектуру: Новации и преемственность</i>	109

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Мишель Пастуро. Синий: История цвета</i>	112
<i>Евгений Пчелов. Двуглавый орел: Реальность и мифология имперского наследия</i>	119
<i>Любовь Мориц. Феномен кладоискательства на Руси и в России: От цветка папоротника к металлодетектору</i>	123

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко. Абсолютная власть развращает абсолютно</i>	125
<i>Константин Душенко. Ангелы на кончике иглы</i>	129
<i>Константин Душенко. Бальзаковский возраст</i>	135
<i>Константин Душенко. Аппетит приходит во время еды</i>	142

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Япония эпохи Эдо. «Золотая эра» Страны восходящего солнца</i>	146
<i>Ш.М. Казиев. Наложницы. Тайная жизнь восточного гарема</i>	152
<i>Институт пира в обществах традиционного типа. Сводный реферат</i>	163
<i>Т.Л. Скрыбина. Феномен Кейт Мосс: Персона и миф в современной британской культуре</i>	167
<i>Виолетта Аскарова. Клиентоориентированность или читательцентризм? Вот в чем вопрос</i>	181

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Викторианская Англия. Время благородных дам и джентльменов</i> ...	183
<i>Ксения Бордэриу. Французские издания о моде и российские «модные» читатели во второй половине XVIII века</i>	190
<i>Наталья Ласкина. Литература «Прекрасной эпохи» в современной русской рецепции: Значимые лакуны</i>	192
<i>Т.Л. Скрыбина. Этнос как стратегия: Этнический стиль Кензо Такады в культурной парадигме 1960–1980-х годов</i>	195

Этнические традиции в русской моде XX века. Сводный реферат.....	209
---	-----

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

<i>А.Ю. Попова.</i> Языковая специфика «объяснения в любви» в социальных сетях	213
<i>Наталья Грифина.</i> Специфика речевого жанра молитвы в интернет-пространстве	215
<i>Г.М. Казакова.</i> Мейнстрим в современной литературе: Культурологический аспект	217
<i>О.О. Карслидис.</i> Модификация современной литературы «трансгеном» кино	220

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

<i>О.А. Лавренова.</i> Пространственность культуры: Грани научной школы Ю.А. Веденина	223
--	-----

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

ПРИНЦИП ОТРАЖЕНИЯ В ПОЭТИКЕ БАРОККО

Аннотация. Отражение – один из принципов искусства барокко. В статье он рассматривается на примере литературы и театра славянских культур.

Ключевые слова: аллегории, эмблематика, интерпретация, символы, метафоры, сравнения.

Abstract. Reflection is one of the principles of baroque style in fine arts. In this article this principle is analyzed with the help of literary examples and slavonian theater.

Keywords: allegories, emblematics, interpretation, symbols, metaphors, comparisons.

Знаменитая шекспировская фраза: весь мир – театр... может служить ключом к пониманию культуры эпохи барокко. Каким же видится мир в XVII в.? Как «вписан» в него человек и как он ощущает себя в этом мире?

Если в эпоху классического Ренессанса противоречия земного и небесного, христианского и языческого, предопределения и свободы воли преодолевались абсолютной гармонией художественных образов, то в XVII в. на смену «универсальному» человеку Возрождения, спокойному, величественному и «божественному» в своей «естественности», приходит человек с иным мироощущением. Человек эпохи барокко по-средневековому раздираем противоречиями между духом и плотью, мучительно беспокойный, трепещущий пред Смертью и

Фортуной. «Это была эпоха, – писал Н.И. Конрад, – когда Средние века в последний раз громко, грозно и величественно заявили о себе – и уже особым голосом» (1, с. 266).

«Мысли» Б. Паскаля могут служить примером мировосприятия человека барокко: «Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом; я как тень, которая продолжается только момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть; но чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду... Вот мое положение: оно полно ничтожности, слабости, мрака» (4).

Мир барокко четко разделен по вертикали на три сферы – небо – земля – ад, а человек лишь пилигрим в этом мире. Картина мира в эпоху барокко представляла как христианский космос; мир – макрокосм был театром, на сцене которого выступал человек – микрокосм, обживая этот безграничный мир, повторяя его строение.

Как правило, человек в произведении искусства доминирует над миром, становится его центром. Однако в культуре барокко все было иначе. Главная задача художника барокко – представить мир во всей его полноте, создать своеобразную реальность универсума. Перед грандиозными масштабами мира лишаются художественного смысла частные проявления человеческой жизни, воплощенные в определенном историческом времени, в определенном географическом пространстве. В культуре барокко человек отодвигается на второй план, он только способен наблюдать мироздание, исполненное Божественного начала. Элементы картины мира сами нередко становятся театральными персонажами: времена года, стороны света, земля, небо, солнце и луна выступают зачастую как аллегорические фигуры барочного театра. Художественное пространство любой мистерии, пасхальной или рождественской, населено лишь персонажами священной истории (Бог Отец, Дева Мария, царь Давид, архангел Гавриил, Иосиф) (11).

Значимость общей картины мира в эпоху барокко была столь велика, что даже когда отдельное событие истории или жизнь одного человека становились самостоятельным предметом изображения, то они включались в повествование, начинавшееся от сотворения мира.

Так событие и человек теряли черты случайности, непредвиденности, находили собственное место в картине мира. В высоких жанрах человек выступал как художественная формула Человека вообще, как вечный образец. Поэтому каждый мог выступать своеобразной проекцией другого: на основании этимологии имени, аналогии ситуации или действия. Например, в польском драматическом произведении «Жертвоприношении Исаака» в эпилоге говорится: «Тут выразилась фигура Христа. Сам бог предстает перед нами в этой жертве, когда приказывает Аврааму убить сына».

Мастер барокко предпочитал опосредованный способ подачи материала прямому. Он находил то, что может, преломив в себе свойства выбранного им первоначального объекта, косвенно выразить, отразить его сущность. При этом он проявлял эрудицию, знание литературных традиций, демонстрировал умение видеть подчас неожиданные основания для подмены одного явления, одного понятия другими, раскрывал свои ассоциативные способности.

Отражая одно через другое, описывая, а не представляя, мастер барокко шел дальше. Он соотносил между собой элементы произведения (сюжетные ситуации, мотивы), расставлял своих героев на поле действия, чтобы они взаимно отражали друг друга. Он устанавливал между ними некую связь, и тогда все произведение выглядело как целое. Такое произведение в эпоху барокко считалось совершенным, так как оно было связано с представлением той эпохи о взаимозависимости элементов мира, о тесной взаимосвязи всего сущего (8).

Взаимное отражение всех явлений приводило к соотношению микро- и макрокосма, человеческой натуры и стихий, Библии и мира. Григорий Сковорода (1722–1794) назвал свою концепцию «Христовой философией», объявил самостоятельными мирами Библию, мир и человека, представив их в сложном взаимодействии, как взаимно отражающие друг друга, подчинив их ведущей антитезе Бог / дьявол.

Г. Сковорода объявляет весь мир знаком-указателем, который означает вечность и является дымом вечности. «Иконой всякого дела» он считает тень, зеркало, портрет. Из знаков-икон складывается алфавит мира. Люди – тоже иконические знаки, ведь они – видимые портреты своих родителей, их списки, копии. Иконический знак, по мысли философа, не копирует, а изображает смысл явления. Для него знак-

символ – основное средство познания Бога, человека и Библии. Один и тот же знак может иметь множество значений, в то же время множество знаков – одно значение. Предполагая существование первичных и вторичных значений, он отдает преимущество вторичным, которые, по его мнению, более истинны и скрыты. Обнаружить их – значит интерпретировать текст, что дает возможность понять и как устроен мир, и что такое человек. Обычно при интерпретации философ делает скачок из мира идей в мир реальный, переводит высшие абстрактные значения, в том числе и сакральные, в разряд приземленных, конкретных: «переселяет» высокие смыслы в «земляной», «глиняный». Явления реального мира приподнимаются над ним, получая интерпретацию высшего порядка. Такой подход порождает парадоксы, удивляет неожиданностью. Так, Святой Дух – это оселок, показывающий чистое золото; плоть – кафтан Иисуса, она же – гора и горесть (10).

Чтобы выяснить, насколько один предмет отражает другой, их сравнивали. Сравнение – один из основных художественных приемов барокко. Оно приводило к установлению параллельности явлений. Писатель, поэт барокко должен был постоянно упражняться, составляя пропорции между вещами, которые сходны между собой. Он искал аналогии в человеческой жизни, в жизни животных, предпочитая таких, как лев, слон, носорог, рыбы, пресмыкающиеся, из птиц – орел, ястреб, аист. Эти аналогии можно и нужно было находить в архитектуре, философии, математике, земледелии, астрономии.

Взаимное отражение явлений приводило к тому, что весь изображаемый художником мир представлял с наложенной на него сеткой связей-отражений. Часто при этом сходились воедино и совершенно на первый взгляд несходные явления, сравнивались вещи несравнимые.

Принцип отражения соотносился с общей тенденцией к описанию и интерпретации. Каждое явление, каждый сюжетный мотив, каждого героя автор рассматривал как пример, подтверждающий одну из вечных истин. Чрезвычайно интересна в этом отношении интерпретация «Энеиды», которую дает известный польский ученый XVII в. М.К. Сарбевский в книге «О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер». Скрытое содержание «Энеиды» он расшифровывает так: Эней, сын смертного Анхиза и богини Венеры, – это всякий смертный

человек, чье тело – прах, а душа – бессмертна. Эней, руководимый Венерой, т.е. небесной мудростью и высшей благодатью, покидает горящую Трои, т.е. пожар юношеских страстей, и запутанной дорогой направляется в Италию – царство истинной мудрости. Защищая Трои, он стремится следовать зову плотского начала, но Венера учит, что все земное и плотское (т.е. Троя) должно погибнуть. Эней, потрясенный судьбой погибших в сражении, решает вернуться домой – начать духовную жизнь. Он плывет домой морем. Это означает, что он почти утопает в пучине страстей. Он останавливается во Фракии, которая символизирует алчность, попадает в другие города и царства, на острова, которые также отражают какой-нибудь порок или грех. Например, остров Циклопов – символ жестокой тирании. Эол, означающий низменные желания (у Сарбевского желания высшие символизирует Нептун), заставляет Энея пристать к Карфагену, и Дидона, олицетворение общественной жизни, политики, влюбляется в Энея, что естественно, так как государственные дела требуют людей благородных, очищенных от страстей, знающих чувство меры, а именно уже почти таким стал Эней. По совету Меркурия, олицетворяющего божественный разум, Эней покидает Дидону. Она погибает, и ее смерть – это поражение политики, из которой уходят разумные люди. Корабль Энея пристаёт к берегам Италии. Герой встречается с Сивиллой, олицетворяющей веру, с Хароном, т.е. обретает зрелость в суждениях, с Цербером, т.е. приобретает чувство времени настоящего, прошедшего и будущего. Наконец он оказывается в Люциуме, царстве мудрости, как истинный философ сражается с софистом и женится на Лавинии, т.е. получает способность понимать природу вещей (8).

Искусство эпохи барокко переполнено аллегориями, причем аллегорическими фигурами могут быть не только Вера, Надежда, Любовь, Милосердие, Сострадание, Плач, Утешение, Церковь, но и стороны света, города, острова.

Эпоха барокко творит свою аллегорическую мифологию. Мифологические фигуры в искусстве барокко выступают как носители отвлеченных понятий или олицетворяют явления и силы природы. Античные божества входят в сложную систему символов и аллегорий, обрастают новыми атрибутами. Так, Минерва появляется не только как покровительница наук, правосудия, но и как воинствующая за-

щитница мудрости, добродетели и религии. Она приобретает черты Венеры и в то же время нередко христианизируется и сближается с образом Девы Марии.

В эпоху барокко одним из важнейших жанров, в котором, как в фокусе, собирались и перекрещивались идейные устремления и художественные тенденции эпохи, был жанр эмблемы (3).

Одной из форм, предшествующих эмблеме, были «отличительные значки» (итал. «impresa») с девизами, прикреплявшиеся к щитам, шляпам, оружию, которые получили распространение около XIV в. в Бургундии, а затем в Италии. Намакая на имя носителя, его дамы или задуманного предприятия, они, в отличие от родовых гербов, были индивидуальными. «Импредзы» носили не только рыцари и придворные кавалеры, но и епископы, банкиры и кабинетные ученые. Их заказывали художникам и поэтам. Постепенно складывалась поэтика жанра «импредзы», ему посвящались специальные трактаты, среди которых наиболее известен «Диалог» (1555) Паоло Джовио.

По мнению Паоло Джовио, импреза, телом которой служит изображение, а душой слово (надпись, девиз), должна сохранять между ними добрую пропорцию. Смысл импрезы не стоит скрывать так глубоко, чтобы для его истолкования потребовалась Сивилла, но и не надо обнажать, чтобы ее мог уразуметь каждый плебей. Изображение должно быть приятным для взора. Для него могут послужить звезды, солнце, луна, огонь, вода, цветущие деревья, инструменты, редкостные звери и фантастические птицы. Человеческие фигуры изображать не следует. Девиз должен быть кратким и на другом языке, чем язык носителя.

Опыт создания импрез, гербов и иероглифических символов сконцентрировался в эмблеме, становившейся все более популярной и получавшей все большие права в искусстве. Появились специальные сборники эмблем, и первым из них была «Эмблематика» (1531) Андреа Альциата. Она была одной из самых популярных книг XVI–XVII вв. (более 150 изданий на различных языках). Альциата называли «отцом эмблематики». Его канон изображений и сопутствующих им девизов лег в основу этого жанра.

Структуру эмблемы стала составлять «триада», придававшая ей композиционное единство: изображения, надписи или девиза

(*inscriptio*, *motto*) и эпиграммической подписи (*sabscriptio*). Изображение предлагало зрителю какой-либо предмет или сочетание предметов (как правило, не более трех). Обычно это были растения, животные, орудия различных ремесел, утварь, музыкальные инструменты, а также явления природы (морская буря, радуга и др.), исторические и библейские фигуры и сцены. Над изображением, а иногда и в его поле помещался девиз или краткое изречение на латинском, реже греческом или другом языке. Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты. Позднее к ней пристраивался прозаический учено-литературный комментарий, содержащий пространное толкование эмблемы. Изображения и девизы отличались сложностью и изысканностью. На них можно было увидеть мифологических чудовищ, монстров, кентавров, химер, странные сочетания предметов и образов, требовавших объяснений, с которыми не всегда справлялась подпись. Нередко издавались собрания эмблем в виде каталога символов, так называемые библиотеки символов (3).

Смысл или значение эмблемы возникали из триединства – изображения, надписи и подписи. В результате за видимым изображением возникал метафоризированный «умственный образ». На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Эмблема была зримой метафорой, служила не для обозначения самой вещи, а того, что стоит за ней. Из «зримого изображения» эмблемы при создании ее значения извлекаются признаки, конструирующие метафору часто на основе далеких ассоциаций, восходящих к традиционным представлениям. Например, в «Эмблематике» Альциата изображение тритона, трубящего в рог, сделанный из раковины, было заключено в рамку, представляющую собой змею, пожирающую свой хвост. Девиз гласил: «Занятиями литературой приобретают бессмертие», что отнюдь не проясняет для нас смысла эмблемы. Но зритель того времени был достаточно искушен, чтобы уразуметь, что змея в данном случае означает вечность, а тритон трубит славу. Эмблема, таким образом, знаменовала литературную и ученую славу, и это изображение нередко использовалось как издательская марка (3).

Значение эмблемы, «умственный образ» не был строго фиксирован. Как писал Жан-Поль, в эмблеме изображаемые вещи выступают

не в своих реальных связях, а иллюстрируют «вертикальный», моральный план мира с переходами от низшего к высшему в нем; в конечном счете все земное, временное указывает на вечное. Предметный мир иллюзорен по отношению к высшей духовности. Все земное, «преходящее» – мимолетная тень вечного. Реальные предметы – лишь смутные отражения божественной истины. Эти положения стали основанием для метафорического переосмысления видимого мира, его аллегоризации.

Бренный человек познает истину как смутное изображение в зеркале. В эпоху барокко изображение зеркала обычно служит мотиву *vanitas* (суета, суетность). Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти. Например, на одной из эмблем изображен скелет перед зеркалом; девиз гласит: «Он узрел самого себя и пошел дальше», подпись поясняет: «Мысль о смерти – истинное зеркало жизни». Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет «мирское», чаще всего дидактическое значение. Зеркало могло означать и «вздорное самолюбование», и «неразумную злость» и пр. (3).

Спиритуалистическим представлениям, связанным с зеркалом, в еще большей мере отвечает стеклянная, хрустальная или иная сфера, смутно и искаженно отражающая предметный мир. С ней соединяется и представление о свете и чистоте как атрибутах Бога. Она наделяется магическими свойствами кристалла, сквозь который прозревается будущее. Увенчанный крестом прозрачный шар в руках Вседержителя или Христа означает космос, сотворенный или творимый.

Не менее часто, чем мотив зеркала, встречается в барочной поэзии, драматургии, в философских сочинениях мотив тени. Воспринимаемая как отражение, тень становилась метафорой, служащей объяснению многих высоких истин, превращалась в подлинную реальность и делала реальные предметы тенью. Мир, окружающий человека, превращался в мир теней. Иногда он был тенью Божией. Сам человек, его телесная оболочка по отношению к его вечной душе – тоже тень.

Не менее распространен был и мотив сна. Барочное представление о жизни-сне, жизни – отражении высшего, вечного существования варьируется на страницах поэтических и драматических произведений. Чаще всего мотив сна связан с темой иллюзорности жизни чело-

века. Поэтов барокко интересует сон и как отражение в сновидении реальной жизни людей.

Сковорода строит собственное учение о метафоре, символе и эмблеме. Все сочинения философа – сложное сплетение метафор, сравнений и символов. Мир – это и испорченный орех, и слепец без поводья, и медведь с кольцом в носу, и раб сатаны, и пленник дьявола, и львиная ограда.

Метафоры по-барочному выстроены и неожиданны. Существует дрянь познания и грязь неверия, желудок мыслей, око нашего ума, печь, дымящаяся дымом нетления, заборы гражданских законов. Метафоры в трудах Г. Сковороды призваны раскрыть и по-новому определить устоявшиеся религиозные значения. Цель метафор – открыть путь к постижению Библии, которая, с точки зрения философа, сама состоит из различных фигур, сравнений, символов и метафор.

Выявляя символические значения слов, философ называет символ «тончайшим вторым естеством». Символ – это изображение мысли образами, он не отражает, а раскрывает значения всего сущего. «Образы те были фигуры небесных и земных тварей, например: солнце означало истину, кольцо, или змий, в кольцо свитый, – вечность, якорь – утверждение или совет, голубь – стыдливость... зерно и семя – помышление и мнение» (цит. по: 10, с. 99). Г. Сковорода полагает, что символ распадается на две части, означающие «тлен» и «вечность», в своей раздвоенности он уничтожается и возвышается одновременно. Разные символы имеют сходное значение: например, змий, свитый в кольцо, и три кольца, между собой сцепленные. Но змий, ползущий по траве, выманивает сердца людей из блаженного сада. Змий, вознесенный от земли, есть воплощенная мудрость Божия. Сердце образовывается кустарником, орлом, взирающим на солнце и взлетающим к нему, змием, меняющим кожу.

В текстах Сковороды символы высветляют значения, неожиданно согласовывая между собой далеко отстоящие понятия. Начав с колесной грязи, означающей тленную природу, философ переходит к колесу и провидит в нем вечность, а в тленном – нетленное. Колесо, круг, кольцо – один из наиболее важных символов философа. «А что есть яблоко, если не шар? Что ж есть шар, если не фигура, состоящая из многих колес?» (цит. по: 10, с. 101). Колесом оказывается и жернов-

ный камень, и монисто невесты. Рядом с колесом соседствуют не только круглые предметы, но и змий, венец Павла, перстень, обручающий на жизнь вечную, око, солнце. Затем и колесница огненная примыкает к этому ряду.

Как символы трактует философ геометрические фигуры. В образе треугольника, который пишется в христианских храмах, по его мнению, скрываются разум и тайна: «Изнутри его или око смотрит, или солнечные лучи льются» (цит. по: 10, с. 102). Некоторые символы (феникс, сирены, семиглавый змей) он считает вымышленными, но они не ниже рангом символов вечных, так как имеют скрытые значения. Например, имя сфинкса, «самой главной египетской фигуры», тайно означает связь или узел.

Подробно исследуя символ, Г. Сковорода выделяет его подвид – герб (или печать), который, как и всякий символ, знаменует горнее начало. Такие символы, как кольцо, шар, солнце он называет также гербами. Описывая символ, философ прежде всего обращает внимание на его значение; описывая герб, – на изобразительное начало. Например, герб Премудрости – это «голубь с масличною в устах ветвию. Являлась она в образе льва и агнца, а царский жезл был ее ж предметом»; «Пчела есть герб мудрого человека» (цит. по: там же). Обезьяну он предлагает сделать гербом придворного: «Дивно, что они не вырежут ее на своих печатях [...] на их печать пристало слово: “Держай, хоть и не к стати”» (там же).

В изучении природы слова Г. Сковорода опирается на барочный принцип отражения. Ни одно явление в мире, с его точки зрения, не может быть самостоятельным: оно отражение или другого предмета, или чего-то высшего, как, например, алмаз – это «список небес», а зеркало – это Библия. В ней самой расставлено множество зеркал, отражающих и сводящих к единым значениям многочисленные библейские образы. Г. Сковорода «расставляет» зеркала перед Богом и Вселенной, ведь слава Вечного блистает, как одно лицо в семи зеркалах, как одно солнце в семи днях. Даже ад предлагает человеку посмотреть в зеркало, взирать на адских пленников. В зеркале вод любитесь своим отражением Нарцисс, символизирующий самопознание. Философ сравнивает статуи сфинкса, расставленные по египетским городам, с

зеркалами. В этом случае зеркало даже не удваивает, не отражает нечто, принадлежащее видимому миру, а являет мир невидимый.

Постоянная замена одного явления другим, подстановки, закрепление соотношений между ними рожают символы, но из-за множества перекрещивающихся связей эти символы неоднозначны и непостоянны. Способность всего отражать все открывает неожиданные свойства явлений и неожиданные связи между ними. Так, в басне Г. Сковороды «Соловей, Жаворонок и Дрозд» «птички образуют верного, избранного по природе, сиречь по Богу, друга, так друг есть фигура и образ священной Библии» (цит. по: 10, с. 85). Принцип отражения мог полностью подменять один сюжет или ряд сюжетный ситуаций другими. Последовательно эта замена происходила в баснях. Например, в одной из басен Г. Сковороды лев и обезьяна, по замыслу автора, означают Библию и «ругающих ее идолопоклонничьих мудрецов» (цит. по: 10, с. 87).

В драматургии этот принцип действует в кругу пьес-моралите. Что такое сюжет моралите? Это отражение в схеме событий, тысячекратно повторенных в людских судьбах. Иногда это отражение было достаточно конкретным, как в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского, в прологе которой объясняется: «преходящая слава мира сего отражена в Ироде» (цит. по: там же).

Эмблематичность мышления эпохи сказалась во всех сферах культуры барокко. В поэзии метафорические цепочки все усложняющихся и разветвляющихся значений уходят в бесконечность и в то же время словно вращаются по замкнутому кругу, поскольку ритор и поэт, пользуясь традиционными формулами, обновляют, развивают и варьируют традиционные мотивы, образы и сравнения.

Эмблематика широко применялась в различных жанрах ораторской прозы. Создатели проповедей считали эмблему одним из лучших средств дидактического внушения, так как она теснейшим образом смыкается с риторикой. Эмблематическое изображение очень часто служило примером в проповеди. Проповедник как бы доказывал то, что, по его мнению, заключено в изображении, усиливая его внутренний смысл.

Эмблематическим был и театр XVII в., как школьный, так и светский. В прологе, хоре и эпилоге объясняется театральное действие, на

сцене – борьба символов и аллегорий; нередко эмблемы использовались прямо на сцене; эмблематическими сравнениями и метафорами насыщены диалоги и монологи театральных героев. Эмблематичны и названия пьес. Так, на русской сцене XVII в. шли спектакли «Страшное изображение второго пришествия Господня на землю», «Орел российский», «Торжество мира православного» и пр.

Аллегии, символы и эмблемы сближались между собой, усиливая символическое звучание пьесы. Все драмы представляли собой сложно переплетенную сеть символов. Каменный столп, к которому Христос привязан, – знак церкви, но возможна и иная ассоциация: Христос, привязанный к столпу, – сам есть столп твердый, глава церкви. Иисус, шествующий с крестом на плечах на Голгофу, – это Феникс, готовящий себе костер, из которого он возродится. Венец терновый – это венец славы Иисуса. Одно из орудий страстей – трость – способна «вымарывать» грехи Человека. Ею же подписана и его вечная свобода. Трость – это и человек, он – «трость колеблема». Гвозди не только впились в руки и ноги Иисуса, они пригвоздили грехи Человека, а вместе с ним и самого дьявола. Гвозди – это и ключи в рай. Символы собирают воедино сакральные значения. Крест – это и древо, и меч, и лестница, и щит, и мост, по которому можно достичь земли обетованной. Он тесно связан и с символом Благовещения – с ветвью, с которой появляется Архангел Гавриил (9, с. 58–59).

При всем своеобразии национальных школ, для барокко характерно новое восприятие реальности как бесконечного и изменчивого космоса, не утратившего своей связи с Божественной природой. На расширение горизонтов и представлений о мире особенно повлияли открытия Дж. Бруно, Галилея, Коперника и Кеплера. Их открытия раздвинули границы Вселенной, разрушили радостный ренессансный антропоцентризм.

Новое восприятие мира рождает новые перспективные эффекты, новые композиционные ритмы. Художников увлекают оптические эффекты, они стремятся передать прозрачность и влажность воздуха. Вот, например картина туманного рассвета на море из «Стойкого принца» П. Кальдерона:

*...в это утро
Были еле отличимы
Очертанья, светотени,
Море, облака и волны.
Взгляд улавливал насилие
Видимости, а не формы...*

(Перевод Б. Пастернака)

Стиль барокко ярко проявил себя в архитектуре, живописи, скульптуре, декоративных формах. Градостроительству и архитектуре свойственно тяготение к ансамблевости и синтезу искусств, взаимодействие архитектурного объема с пространственным окружением, криволинейность планов и очертаний, контрастная игра света и тени, иллюзионизм.

Для того чтобы понять, насколько многообразен стиль барокко, достаточно назвать несколько имен. Во Фландрии «иконой» стиля был Пауль Рубенс, в Италии – Джамбаттиста Марини, в Испании – поэт Луис Гонгора-и-Арготе, драматурги Педро Кальдерон де ла Барка и Тирсо де Молина. Огромный вклад барокко в музыку. Назовем только одно имя – Иоганн Себастьян Бах.

Просветители используют термин «барокко» для эстетической оценки различных художественных явлений XVII в., причем оценки всегда негативной. Еще Буало, яростно выступая против маринизма, писал в «Поэтическом искусстве»:

*У слова был всегда двойной коварный лик.
Двузначности яд и в прозу к нам проник:
Оружьем грозным став судьи и богослова,
Разило вкривь и вкось двузначное слово.*

(Перевод Э. Линецкой)

Просветители в искусстве предшествующей эпохи не увидели ничего практически ценного. Ж.-Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» (1767) помещает статью «Барокко. Барочная музыка это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное» (цит. по: 5, с. 265). Именно так и воспринималось в XVIII в. творчество и гениального И.С. Баха.

Список литературы

1. Конрад Н.И. Избранные труды. История. – М.: Наука, 1974. – 470 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 336 с.
3. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. – М.: Наука, 1979. – С. 13–38.
4. Паскаль Б. Мысли. Памятники. – Режим доступа:
http://imwerden.de/pdf/paskal_mysli_perevod_ginzburg_1995_text.pdf
5. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
6. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 832 с.
7. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. – М.: Наука, 1981. – 263 с.
8. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 78–101.
9. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. – М.: РОССПЭН, 1996. – 352 с.
10. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. – М.: Индрик, 2002. – 464 с.
11. Софронова Л.А. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. Славянский мир. – М.: Индрик, 1995. – С. 83–92.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

М.В. Рудакова

ДОИСЛАМСКАЯ ПОЭЗИЯ КАК ПСИХОТРЕНИНГ СЧАСТЬЯ

Аннотация. Задачей доисламской касыды (поэмы) служит формирование цельной личности, идущей дорогой счастья. Основой психотехники счастья служит прием *тахвиля*-переноса внимания с негатива на позитив. Этот прием основан на глубоком понимании двойственности бытия – когда кажущиеся преграды и неприятности скрывают приятные стороны события либо явления. Задачей человека становится научиться выбирать то, что может предоставить ему жизненная ситуация в данный момент времени.

Ключевые слова: *сабр* (мужественное терпение), *дахр* (переменчивые обстоятельства), *касыда* (целевая поэма), *мурувва* (мужественность), двойственность бытия, *тахвиль* (перенос внимания).

Abstract. The preislamic poem (qassida) aims to create the harmonic and independent personality, followin the way of happiness. The basical psychological technique of happiness in the poem is tahwil – transfer of attention from the negative to the positive. This transfer is founded on the deep principle of duality of the world, when so-called troubles and obstacles hide pleasant sides of the situation. So the main objective of the man is to learn how to see these sides in the context of time.

Keywords: *sabr* (endurance), *dahr* (changins circumstances), *qassida* (objective poem), *muruwwa* (manhood), duality of the world, *tahwil* (transfer of attention).

В современном мире все большее значение приобретает тема выбора индивидуального жизненного пути и определенных психотехник, настраивающих внутренний мир человека на гармонию и привлекающих к нему удачу. В контексте гармонизации личности важнейшей проблемой становится умение видеть ход судьбы, отсеивать навязанные социумом установки и осуществлять свои истинные желания, связанные с реализацией своей миссии. И главным критерием верности пути как раз и служит ощущение легкости и счастья, уверенности в себе. Мудрое понимание момента, соотнесение возможностей своим желаниям порождают увлекательное и радостное отношение к жизни – счастье (сопричастность).

Индивидуальный путь к счастью становится важнейшей темой современных психотренингов. Нельзя не отметить, что психологи, помимо психоанализа в его различных вариантах, широко опираются на опыт древних культур с их психотехниками, направленными на укрепление энергии индивида, его защиту от воздействия других людей и обстоятельств. И все они говорят о необходимости обретения душевного баланса, гармонии внутри себя, – ведь, согласно известному принципу симпатии, «подобное стремится к подобному и познается подобным». Так, истинная гармония личности способна вызывать волны радости и привлечь удачу во внешнем мире.

Нас будет интересовать опыт гармонизации внутреннего и внешнего пути человека в доисламской поэзии, ее «техника счастья». Отметим, что ее главный герой – поэт и воин, мудрец и отчасти маг – имеет много общего с древнегреческим героем, бросающим вызов судьбе и даже способным победить ее. Это известный всем образ Одиссея – «многоопытного мужа», в равной степени храброго и прозорливого, хитроумного и стойкого, способного сопереживать другим и знающего свой личный путь. Многогранность личности героя помогает ему принимать верные решения в разных ситуациях, что вынуждает судьбу склониться в его пользу. По сути, герой отождествляется с самой судьбой в ее основных качествах: мудрости, справедливости, игривости и неотвратимости. Конечно, в греческом эпосе и литературе есть образы судьбы-рока, которую герои (Эдип, Геракл) не в силах преодолеть, однако тема понимания судьбы и господства над ней является ключевой для развития героев на пути к осознанности и бес-

смертию. Именно поэтому греков привлекает идеал самодостаточной личности, воплощавшей в себе свойства поэта, мудреца и воина, ведь самодостаточность – основа счастья. Здесь стоит упомянуть мифический образ Андрогина как иллюстрацию совершенства, что говорит о стремлении греков преодолеть физические различия в единстве духа.

В арабской культуре также доминирует понятие «совершенного человека» (*аль-инсан аль-камиль*). Это самодостаточная личность, умеющая выстраивать свой жизненный путь в соответствии с принципом гармонии личного и общего. Арабский поэт, философ, воин и маг славится умением увидеть судьбу во всех ее проекциях и выбрать наилучшую на пути к заданной цели. А целью является умение проявить свои способности в полной мере, насладиться всеми аспектами жизненного опыта в различных обстоятельствах. Умение быть гибким и прозорливым, осознанно наблюдать свои чувства и мысли, понимая, куда они могут привести, даруют герою арабского эпоса невиданную интуицию, делая его хозяином судьбы.

Арабы глубоко убеждены в том, что внешний мир зеркально отображает внутренний, и тему фатализма в арабо-мусульманской культуре следует рассматривать именно в этом ракурсе – с точки зрения понимания судьбы и овладения ей. Именно поэтому исследование подсознания с его неявными желаниями и устремлениями становится главной темой их культуры. Если в доисламские времена основным пособием по работе с подсознанием была поэзия, то в исламе им стало его философское ответвление, использовавшее принципы и символический язык прежней поэзии – суфизм. Любой суфий был, прежде всего, мастером «толкования страстей». Но если о суфизме, в особенности в его персидском варианте, написано множество книг, то о его доисламских истоках известно немного.

В данной статье мы остановимся на основном приеме древнеарабской поэзии, настраивающем подсознание на путь счастья, – *тахвиле* (переносе внимания).

Отметим, что арабский регион в целом можно охарактеризовать как ареал «астрономических религий», подчеркивающих роль космических тел в жизни человека. Во всех древних центрах цивилизаций, окружающих собственно Арабский остров (Аравийскую пустыню, место жительства арабов-кочевников от гл. «*‘араба*» – кочевать), –

Йемене, Сирии, Египте, Междуречье, уделялось особое внимание установлению взаимосвязи звездного гороскопа и личной судьбы, исследовались влияния планет на жизненные циклы. Астрономия была развита и у арабов-кочевников, хотя ее роль была более практичной – указать путь к оазису в пустыне. Однако роль предсказателей, знающих волю неба, была велика и у них. Главный «культурный герой» арабов, поэт-ша *'ur* («чувствующий»), изначально воспринимался как маг и пророк.

Арабов не подавляли мощные культуры Египта, Сирии, Вавилона, Персии и Йемена – ведь они всегда могли вернуться в вольную пустыню. Именно так и сделал знаменитый создатель основного жанра доисламской поэзии, *касыды*, царь государства Кинд, 'Имруль-Кайс (ум. 540). Арабы не сильно зависели от идеи государства и центральной власти. Она просто не имела смысла в пустыне, где нельзя было рассчитывать на длительные формы существования на одном месте, где переезд значил само продолжение жизни. Свобода передвижения создавала ощущение психологического комфорта, переключала внимание с политических и бытовых проблем на вопросы психологические и философские.

В то же время понятия сотрудничества, взаимовыручки были не менее важны для бедуина, ведь от них часто зависела жизнь индивида. Поэтому арабскую пустынную культуру характеризовала амбивалентность: самодостаточность и открытость, диалогизм и медитативность. Этой смысловой избыточностью и гуманистическим началом их культура типологически близка к грекам, обе культуры стремятся к познанию ради обретения внутренней свободы, обеим присущ эвдемонизм. Эта духовная близость подчеркивается выбором схожих «бытийных категорий», характеризующих переменчивый мир: свобода и рабство, победа и поражение, дух и материя, сила и слабость, время и судьба.

Итак, «поэтика пустыни» породила уникальную культуру, в основе которой стоял человек с его подсознанием, сознанием и волей, его желанием победить время и обстоятельства, но победить как бы изнутри, ненасильственно – с помощью правильного предвидения. Именно поэтому гуманистический, а не технологический подход к культуре становится в ней основным. Не мифология запугивания, но поэзия предсказаний, управления социумом и собственной душой,

поэзия дисциплины души и сердца становится ее стержнем. Борьба между вечностью и забвением, миром и войной, изобилием и бесплодием – постоянный спутник мысли араба.

В касыде основным противоречием служит противостояние вечности и времени, а также времени и личной судьбы человека, и обе темы объединяет понятие *сабра* – мужественного терпения, осознанности, понимания хода судьбы. Несмотря на звучащие в арабской поэзии темы рока и смерти, монотонности и скоротечности жизненного цикла, позитивный настрой виден в ней всегда. Доисламский поэт уверен, что самодостаточный человек своей волей и пониманием момента в состоянии контролировать и даже менять ход судьбы. Именно для этого в *касыде* раскрывалась диалектика бытия, воспевался позитивный взгляд на мир – это был психотренинг по управлению внутренним миром чувств, лекция на тему: «Как *сабр* побеждает *дахр* (изменчивые обстоятельства)».

Об истоках доисламской касыды есть ряд предположений, подчеркивается роль общесемитского поэтического фонда, роль персидской песенной лирики и бедуинской декламационной традиции. *Касыда* обладала синкретическим характером по содержанию и была более упорядоченной по форме, что, по-видимому, поставило ее выше других форм устного творчества, которые как бы влились в нее. В структуризации *касыды* большую роль сыграла теория ‘*аруда* Халиля ибн Ахмада, зафиксировавшего все возможные количественные размеры касыдного строя (подробно см. в книге Д.В. Фролова «Классический арабский стих») (7).

Чтение арабских касыд достаточно сложно как в лексическом, так и синтаксическом плане. Именно поэтому до сих пор не существует практического курса по чтению арабской поэзии. Попытка структурировать мотивы арабской касыды была сделана известным иракским филологом IX в. Ибн Кутайбой (828–889). Он классифицировал основные мотивы касыды: тема плача над следами покинутой стоянки, любовный зачин (*насиб*), мотив *фахра*-самовосхваления, путешествия, *хикмы*-мудрости, финала *касыды*. Об идеальной модели касыды, предложенной Ибн Кутайбой, пишет А.Б. Куделин в своем классическом труде «Средневековая арабская поэтика» (5, с. 18, 19).

Эта классификация употребляется до сих пор, однако уже не удовлетворяет современных исследователей, прежде всего самих арабов. В последнее время арабские филологи заново читают доисламскую поэзию, исследуя в ней культурно-философское и психологическое содержание. Такой работой, в частности, служит труд Йусуфа‘Алимата «Культурологический анализ доисламских поэм». Исследователь пишет, что для анализа *касыды* следует применять принцип «герменевтического круга», когда, поняв простое правило, ты выходишь за его пределы на новый уровень понимания, и так до бесконечности (2, с. 31). Весьма наглядно помогает структурировать пространство *касыды* в виде антонимичных пар образов статья Гисы Кадиры «Поэтика антонимов в текстах *му‘аллак*» (*му‘аллаки* – «нанизанные» – избранные доисламские *касыды*), на которую мы будем часто ссылаться (3).

Как и греки, арабы были «стихийными диалектиками», и свой диалектический ум они направляли на исследование прихотей и устремлений души с целью согласовать их с контекстом времени. Жизнь бедуинов была исполнена ограничений, что, с одной стороны, приучало их к дисциплине, с другой – учило ценить моменты удовольствия. Образ долгожданного оазиса закрепился в сознании арабов, наделив их душу стремлением к поиску счастья, красоты, плодородия, радости, покоя. Однако знание суровой реальности было также необходимо для победы над обстоятельствами (войной, переходом через пустыню), ибо ошибка могла привести к смерти. Так,приятие жизни в ее двойственности и попытка предвидеть развитие ситуации породило особую арабскую картину мира, где внешнее пространство и подсознание плавно перетекают друг в друга, что требует от носителя культуры, поэта-мага, умения отличить реальность от миража, истинной цели от ложной.

В европейской традиции философы при описании противоречивости бытия прибегают к аристотелевскому силлогизму о том, что из двух противоположных суждений одно либо истинно, либо ложно. Но араб скажет совсем по-другому: именно их противоречие указывает на некое общее семантическое поле, ибо противоречие не возникает между разнородными предметами. Эти противоречия суть развитие друг друга, скрытые стороны одного и того же явления. И чем быстрее мы

поймем их функциональное объединительное начало, тем скорее сможем разработать план действия в рамках системы, ведь любой предмет, человек или явление для арабов – системы, которые возможно смоделировать во времени.

По мнению знаменитого стилиста Абу Хилала аль-‘Аскари (ум. 1005), «сходство и соответствие есть общее множество между противоположностями при их взаимодействии, встрече. Но эта встреча возможна только в кругу подобных величин. Итак, предметом объединения для арабских поэтов могут стать прямо противоположные понятия, в случае если они формируют особый цельный образ» (1, с. 339). По словам знатока риторики ‘Абд аль-Кахира аль-Джурджани, «красота поэтической картины предполагает наличие антонимов, которые наполняют образ философским смыслом» (3, с. 36). Раскрытие кажущихся противоречий ради понимания истинного характера героев доисламской поэзии – поэта, восхваляемого, возлюбленной, – имеет цель заставить человека всесторонне смотреть на мир, признавая все его аспекты и прогнозируя поведение наблюдаемого объекта.

А главным наблюдаемым объектом касыды становится сам ее автор, поэт. Для удобства восприятия структуру *касыды* можно представить в виде двух перекрещивающихся линий. По вертикали дается цепочка иерархически расставленных нравственных ценностей, по горизонтали расположены основные жизненные ситуации (мотивы касыды). Вертикальная шкала ценностей является иллюстрацией восхождения души к бессмертию и счастью, либо, напротив, ее нисхождения к смерти. Выбор динамики мыслей и чувств остается за познающим мир субъектом. Ему важно отследить движение души, освободить ее от корыстных сиюминутных привязанностей, которые неизбежно влекут к страданию и смерти, и направить их к истинным целям – свободе и счастью.

Знаменитая *муаллака* ‘Имруль-Кайса есть не что иное, как разработка темы антонимов с их гармонизацией в единой цели – познании ритма судьбы. Главным приемом гармонизации служит *тахвиль* – перенос внимания от негатива к позитиву. Сознание поэта с легкостью перемещается в те моменты прошлого, когда он испытывал ощущение счастья. Фиксация на данной эмоции позволяет ему перенести временные трудности. Знание основной особенности времени «*каррва-*

фарр» (убегать и возвращаться) делает его уверенным в том, что все обратимо и прежние радости повторятся еще не раз.

В знаменитом зачине «Постойте, поплачем!» поэт обращается к пустынным местам Тудых и Микрат, поднимая тему жизни и смерти, памяти и преходящей реальности. Само начало «Кифа» представляет собой форму повелительного наклонения, где заложено противопоставление присутствия и отсутствия. Поэт призывает остановиться и поразмыслить над тем, кто отсюда ушел. Душа поэта ищет прежние следы удовольствия, чтобы уйти от горестей, успокоиться и вернуться в состояние гармонии.

Нельзя возродить прежнее жилище возлюбленной, но можно воскресить память сердца. Технология перехода от горести к приятным воспоминаниям формирует движение от необходимости к блаженству.

Зухайр ибн Аби Сульма пишет о холме в сходной манере:

Стерся след жилища в Мутасалламе,

Его следы подобны стертым страницам книги или узору, покрывающему ладони девушки перед свадьбой (3, с. 38).

Уже в начале стиха есть противопоставление жилище-след – обитаемое-необитаемое место. Исчезновение следов можно воспринимать как с точки зрения небытия, так и с точки зрения вечности. Поэт задается вопросом о причине опустошения некогда цветущего места, пытается раскопать следы жизни в забытом становище, не подвластные времени и смерти. Недаром поэт сравнивает следы жилища с рисунком на ладони девушки, подчеркивая свою приверженность идее вечности, побеждающей забвение. Можно зафиксировать движение мысли поэта в направлении вечности.

Превращения домов в холмы выражает горечь утраты места в душе поэта, но также – желание удержать силу времени, восстать против его могучей разрушающей силы и воссоздать жизнь. Образ холма в поэзии означает рождение иной жизни, противостоящей смерти.

Происходит олицетворение вечности в жажде наслаждения как наиболее приятной стороне жизни. Сведение жизни к наслаждению – известный лейтмотив арабской и арабо-мусульманской суфийской поэзии. Достаточно вспомнить известный стих Омара Хайяма:

*Сколько я ни вникаю в дела под луною,
Наслаждение – все, остальное – ничто.*

Наслаждение – это способность ценить настоящий момент во всех его проявлениях и проекциях, видеть в нем источник радости и мудрости.

Особую роль в обретении цельного и радостного мировосприятия играет способность восхищаться красотой и гармонией женщины. Женщина является источником благодати, жизненного изобилия, оружием противостояния всему уродливому в бытии. Как пишет Имруль-Кайс, «она освещает мрак ночи, подобно лампаде отшельника» (4, с. 35). В то же время, исходя из постулата о двойственности бытия, женщина может выступать в поэзии не только как утешительница и дарительница наслаждений, но и как разрушительница. Если женщины-плодородию свойственны такие качества, как приветливость, доброта и мягкость, то вторая ее ипостась отмечена холодностью и расчетливостью и лишь дает надежду на проявление милости. И в том и в другом случае подчеркивается ее врожденная гармония в теле, мыслях и чувствах. Она самодостаточна, и в этом сходство обоих образов, проявление принципа симметрии бытия.

С женщиной связан мотив страсти, что создает внутреннюю динамику *насиба*. Поэт стремится приблизиться к счастью, выражает решимость преодолеть все жизненные проблемы достойно, в том числе претерпеть и понять капризы возлюбленной. Поэт обожествляет ее как источник жизни и наслаждения, но признает ее привязанность к материальным благам. Он стремится получить женщину, которую любит, но она предпочитает ему другого, более знатного, либо вообще игнорирует.

Поэт преодолевает это противоречие следующим образом: он верен кодексу рыцаря и не требует от женщин скорой взаимности, надеясь на отдаленную встречу. Он довольствуется малым и знает, что рано или поздно его желания осуществляются. Об этом говорят все доисламские поэты в свойственной каждому манере.

Итак, поэт-рыцарь пустыни следует долгу чести и верности и не позволяет своим страстям полностью овладеть им. Тем более что впереди всегда ждет опасное путешествие, война, борьба с трудностями.

Мотив путешествия охватывает всю структуру касыды, причем это путешествие – как внешнее, связанное с необходимостью искать новый оазис после истощения прежнего, так и внутреннее – путь души от утраты к надежде. По словам Мустафы Насыфа, «путешествие начинается в месте прежнего, отжившего пространства и сразу же переходит в психосоматическое пространство-время, когда в сознании всплывают вопросы о неизбежности перемен» (6, с. 38).

Статичный мотив холма резко контрастирует с мотивом путешествия. Целый набор антонимов передает смятение в душе поэта, отражая его нежелание покидать устоявшуюся жизнь. Тягостные ощущения связаны с уходящим временем и местом радости и спокойствия, и только думы о новой цели помогают душе преодолеть горечь расставания с прошлым.

Так, Зухайр ибн Аби Сульма пишет об отъезде следующее:

*Разве ты видишь собирающихся тебя покинуть девушек?
Нет, я вижу будущее плодородие мест (3, с. 40).*

Девушки играют и смеются, хотя им предстоят сложности перехода. В призыве поэта посмотреть на сборы девушек видно желание проводить с миром прошлое, настроиться на спокойствие и уверенность в обретении другого прекрасного места, места мечты. В подсознании поэта встает вопрос: что придется отдать ради этой цели? Как минимизировать потери? Как сократить расстояние до нее? Верблюдица (*нака*), основа мотива путешествия, выступает союзником поэта в его противостоянии невзгодам. Ее сравнивают с кораблем, везущим товары к заветной цели. Она символизирует силу того, кто решается на перемены и контролирует их, идет к правильной цели. Это – корабль надежды в мире странствий.

Переход от чувства страха и обеспокоенности к радостной уверенности прост и скор. Поэт выбирает решимость вместо слабости, движение вместо застоя, стремление вместо растерянности. Так происходит борьба противоположностей в нашем сознании, когда мы

вступаем на путь к нашей цели. В этом деле главное – изгнать сомнения и настроиться на результат уже на первом этапе, в уме. Верблюдица олицетворяет друзей и советчиков для решившегося на путь мечты. Девушки у источника говорят о награде за верные действия, о победе жизни над смертью. Это и есть *тахвиль* – перенос мыслей от негатива к позитиву, от тягостной необходимости к мечте, столь востребованный в современных психологических тренингах.

Тема *фахра* (самовосхваления) необыкновенно важна в арабской касыде, ведь она описывает состояние уверенности и легкой отрешенности поэта, необходимое для настройки его подсознания на содружество с судьбой. Для бедуинов мотив *фахра* также позволяет соотнести личные и общественные желания, гармонизировав их в единой цели. Эта общая цель – стать безупречным рыцарем пустыни, обрести такие качества, как осознанность, решительность и милосердие.

‘Амр ибн Кульсум пишет о своих благородных соплеменниках:

*Мы носим белые знамена, но они окрашиваются в цвет крови,
ибо дни наши мы проводим на войне, и не доживаем до старости.
Мы оставляем то, что нам не надобно, и получаем все, к чему стремимся.
Мной клянутся в случае исполнения желаний, ведь именно я помогаю
их осуществить.*

*Я запрещаю и позволяю им желаемое по своему усмотрению.
Я пью только чистую воду, не довольствуясь тухлятиной.
Я заполняю собой сушу и море, могу затопить корабли (3, с. 42).*

Восхваляемое племя состоит из цельных личностей, которые умеют отстаивать свои желания и творить справедливость. Они выбирают то, что делает их сильнее и благополучнее, укрепляет их власть и могущество (аль-кадава-с-сада). «Мы владеем землей, мы – продавцы жизни».

Итак, у благородных на войне проявляется милосердие, а в благодеянии – щедрость и скромность. Но не только и не столько военная сила и даже милосердие позволяет им утвердиться в правах, как постоянная готовность встретить смерть. ‘Убайд ибн аль-Абрас пишет: «Тот, кто не боится смерти, не исчезает». ‘Абд аль-Джалиль Йусуф говорит то же самое: «Человек вольно или невольно стремится проти-

вопоставить жизнь смерти, и для этого помещает себя в центр опасности – чтобы победить страх смерти в самом себе» (3, с. 41).

Главный герой доисламской поэзии, идеальный рыцарь – поэт, воин и маг – учится гармонизировать ход судьбы и собственные желания, переключая внимание на позитивные мысли и чувства в любых обстоятельствах. Доисламский рыцарь – человек сдержанный и одновременно изысканный в желаниях, он выбирает «долгоиграющие» интеллектуальные удовольствия, свободен и приятен в обращении, смел и терпелив. Он совершает поступки осознанно, видя все их отдаленные последствия. Он сразу же отсеивает ложные удовольствия от истинных, умеет легко преодолевать временные трудности на пути к поставленной цели. А цель эта проста – быть счастливым всегда и везде путем обретения цельного видения момента с его скрытыми возможностями. Именно поэтому цепочка душевных и физических странствий поэта всегда разрешается удовлетворением и победой. Возможно, именно поэтому основной жанр доисламской поэзии, *касыда*, переводится как «целевая» поэма. А какова еще может быть цель человека, кроме достижения счастья?

Список литературы

1. *Абу Хилал аль-'Аскари*. Китаб ас-сина'атайн аль-китабава-ш-ши'r = Книга ремесел письма и поэзии. – Бейрут (Ливан): Аль-Мактаба аль-'унсурийа, 2010. – 661 с.
2. *'Алимаат Йусуф*. Джамалийятат-тахлильас-сафаи = Поэтика культурологического анализа. – Бейрут (Ливан): Аль-Му'ассаса аль-'арабийа ли-д-дирасатва-на-нашр, 2004. – 354 с.
3. *Гиса Кадира*. Ас-сунаийятат-дыддыйава-абадуха фи нусус мин аль-му'аллакат = Поэтика антонимов в текстах му'аллак // Маджаллат дирасат фи-л-луга аль-'арабийава-адабиха, аль-'адад аль-'ашир = Журнал исследований арабского языка и литературы. – Латакия (Сирия): Джами'аттишрин, 2012. – № 10. – С. 32–48.
4. *Диван 'Имр иль-Кайс*. – Бейрут: Мактабат Дар ас-сакафа, 2004. – 269 с.
5. *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика. – М.: Наука, 1983. – 261 с.
6. *Мустафа Насыф*. Кира' санийй али-ши'рина аль-кадим = Второе прочтение нашей древней поэзии. – Лахор (Пакистан): Дар аль-Андалус ли-н-нашрва-т-таузир, 1995. – 367 с.
7. *Фролов Д.В.* Классический арабский стих. – М.: Наука, 1991. – 359 с.

С.А. Гудимова

ИСКУССТВО В ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

Аннотация. Просвещение создало «вечные» и «неизменные» законы на все случаи жизни. Разум подчинил себе всю культуру. В статье рассматриваются эстетические и этические идеи энциклопедистов и их критика И.В. Гёте, Ф. Шиллером, А.С. Пушкиным, Ф. Шлегелем и др.

Ключевые слова: теория подражания, добродетель, гармоничный человек, «естественный закон».

Abstract. The Renaissance created eternal and unaltered values for all life occasions. Mind subordinated all the culture at that time. This article presents aesthetic and ethic ideas of encyclopedists and the criticism of their ideas done by Goethe, Schiller, Pushkin, Schlegel.

Keywords: theory of imitation, virtue, harmonious person, natural law.

Эпоха Просвещения объявила философию единственным спасением человечества от всех бед. В то время философом назывался всякий, кто осознанно относился к жизни, знал, как пишет Мерсье, «что зла на земле предостаточно, но в то же самое время он постоянно держит в мыслях прельстительное понятие совершенства, которого может и, более того, должно достигнуть разумное человечество» (6, с. 7). Философ – это человек, неукоснительно выполняющий все нормы общественного и частного поведения. «Я готов, – пишет Мерсье, – назвать философом того, кто, понимая вред излишеств и преимущест-

ва умеренности, сумел бы обуздать свои желания и, нимало не страдая от этого, наслаждаться жизнью» (6, с. 168).

Просветители были убеждены, что человек, следуя принципам естественной морали, обретет счастье. В статье «Человек (мораль)», помещенной в знаменитой «Энциклопедии, или Толковом словаре наук, искусств и ремесел» (1751–1780), говорится, что страх и религия породили системы, которые возвели на пути познания человека тысячи предрассудков. Теперь философия должна исследовать естественные основания действий человека, чтобы найти средства, которые сделают его лучше и счастливее в этой преходящей жизни. Объединяя все силы человека, стремление к счастью станет законом «природы».

Одну из догм Просвещения можно сформулировать примерно так: человек от природы был ничем, но научить его можно всему. Борьба с невежеством – основная задача разума. Таким образом, понятие «разум» смыкается с понятием «просвещение», отмечает Л.А. Софронова (17). Художник XVIII в. в идеале тоже философ, который целью творчества ставит «немедленное, необходимое осчастливливание человечества и, что очень важно, он имеет для осуществления этой цели более или менее безошибочные рецепты» (цит. по: 17, с. 165). Теперь в искусстве главным носителем разума предстает просвещенный философ, а противопоставляется ему невежественный суеверный человек.

Разум в философии и эстетике XVIII в. – не способ ухода от мира, а средство его организации. Он – высший судия человека, подчиняющий себе все его чувства, склонности, интересы. Сама вера в силу разума становится и нравственным принципом и социальной позицией. Свобода человека – это прежде всего способность создать в себе сферу автономного разума и подчинить ему весь свой эмоциональный мир.

Разум в эпоху Просвещения – это критерий истины, ее «натуральная мера». Разум стал даже эстетической категорией. Не только смех в комедии, но и само счастье должны быть разумными. Человек только тогда достигнет счастья, когда начнет рационально выполнять все обязанности, предписанные ему в семье и обществе. Идеальный человек Просвещения счастлив, потому что он не хочет ничего неразумного, ничего, что противоречит природе и обществу. С понятием счастья неразрывно связано понятие пользы. В век утилитаризма перед поль-

зой преклонялись все просветители. Пользой они объясняли все явления жизни: поступки человека, его решения, произведения искусства, красоту. С точки зрения пользы они подходили даже к природе (17).

XVIII век создавал законы для всех и на все случаи жизни. В этом общем движении принимали участие философы, писатели и даже монархи. Различались законы моральные и физические, и те и другие были «постоянными, неизменяющимися и необходимыми». Знаменитый труд польского просветителя Гуго Коллонтая назывался «Физико-моральный порядок, или Наука о долге и обязанностях человека». Просветители утверждали: «...сознание законов – это необходимая и непреложная обязанность каждого члена общества» (цит. по: 17, с. 183). Несмотря на все философские и политические разногласия, триада «естественная мораль – разум – законы» составляет основные «темы вариаций» в трудах Вольтера, Дидро, Гельвеция, Руссо.

В сфере искусства тоже действовали законы, и их нарушение суrowо осуждалось критиками. Еще Буало в своем трактате «Поэтическое искусство» (1674) требовал от поэтов подчинить свое творчество законам разума. Буало считал, что для достижения идеала в искусстве нужно руководствоваться строгими правилами. Он не сомневался, что существует абсолютная красота и незыблемые понятия о ней. «Красота, – утверждал Дидро, – имеет всего лишь одну форму» (2, с. 594). Эстетические идеалы наделялись классицистами эпитетами «вечный» и «неизменный», которые были синонимами разума и порядка. По замыслу Буало, его «Поэтическое искусство» формулировало правила, общие для искусства всех стран и народов. Однако Испания отвергла классицизм как чужеродное явление и провозгласила барокко стилем национальной культуры, классицистское направление не получило широкого развития в Италии, барочные традиции сохранялись в австрийском театре. Во французских салонах продолжалось остроумное, веселое, галантное празднество рококо. Творчество великих веймарцев – Гёте и Шиллера – тоже противостояло картезианской эстетике Франции. Выступая против абсолютизации Разума, Шиллер в «Письмах по эстетическому воспитанию человека», в частности, пишет: «Мы не потому существуем, что мыслим... нет, мы мыслим, стремимся, ощущаем потому, что существуем. Мы существуем потому, что

существуем: мы ощущаем, мыслим и стремимся, потому что помимо нас существует еще нечто иное» (19, с. 319).

В конце века Ф. Шлегель, немецкий писатель и критик, один из основоположников литературоведения как науки, оценит художественный мир Просвещения так: «Из поверхностных абстракций, умствований, из ошибочного представления о старине и посредственного таланта во Франции возникла обширная и связанная система ложной поэзии, которая основывалась на такой же ложной теории поэтического искусства; и отсюда почти во все страны Европы распространилась эта [...] болезнь так называемого хорошего вкуса. [...] Французский классицизм является только ложным слепком древних, древнеобразным подражанием без внутренней любви» (20, с. 62).

Против догм классицизма выступали и французские писатели, братья Перро. Еще в XVII в. Шарль и Клод Перро подвергли беспощадной критике саму «естественную» теорию происхождения искусства, доказывая, что художественная истина не абсолютна, а относительна. В трактате «Параллели древних и новых» (1688–1697) Шарль Перро, защищая принцип относительности эстетического суждения, вводит понятия «привычка», «мода». В художественных спорах появляется и эстетическая категория – «вкус».

Как же определяли понятие «вкус» деятели французского Просвещения?

– Монтескье: «Искусство дает нам правила, а вкус – исключения. Вкус подсказывает нам, в каких случаях искусству нужно подчиняться, а в каких – его надо подчинять [...] вкус есть не что иное, как способность чутко и быстро определять меру удовольствия, доставляемого людям тем или иным предметом» (7, с. 738).

– Вольтер: «В любом жанре у того человека самый хороший вкус, кто тщится воссоздать облик природы с наибольшей достоверностью, выразительностью и изяществом» (3, с. 287).

– Руссо: «Все истинные образцы для вкуса находятся в природе. Чем более мы отдаляемся от этого великого мастера, тем бесформенней наши произведения» (3, с. 408).

Итак, почти все просветители едины во мнении о «чувственном», следовательно, врожденном, подлинно «естественном» происхожде-

нии вкуса и его способности мерить произведения искусства меркой природы.

Если классицисты XVII в., ставя перед искусством задачу развлекательную – поучать, акцентировали внимание на первой части этой диады, то в XVIII в. – на второй. Искусство принимает откровенно дидактический характер. Даже целый жанр мог подвергнуться гонению, если он не отвечал требованиям «просвещенного вкуса». Классицисты вывели прозу за пределы «изящной» литературы. Еще в XVII в. Н. Буало объявил роман «незаконным» жанром, который существует вне системы, не имеет образцов в классической древности. Роман как жанр, указывал Буало, лишен четких правил и не отвечает строгому идеалу стиля. «Анархичность» жанра Буало высмеивал на примере прециозных романов:

Несообразности с романом неразлучны,
И мы приемлем их – лишь были бы нескучны!
Здесь показался бы смешным суровый суд.

Однако в 30-е годы XVIII в. роман все же предстал пред судом. В романах усмотрели угрозу для воплощения идеи «прекрасного человека на прекрасной земле». Д. Дидро называет их хитросплетением химерических и фривольных событий, чтение которых опасно для вкусов и нравов. На роман обрушивается и Вольтер в «Опыте эпической поэзии» (1733). Наиболее острым было выступление аббата Поре – «О книгах, в просторечии именуемых романами» (1736), где он заявил, что роман портит нравы, прививает вкус к порокам, заглушает семена добродетели; описывая преступные страсти, романист становится «отравителем душ». Роман – это низкий, презренный жанр, который вносит в историю ложь, лишает истину простоты, учит ложным представлениям о добродетели, прививает склонность к легкомыслию и интриганству. Реакция на выступление аббата не замедлила сказаться: 20 февраля 1737 г. канцлером Дагессо был обнародован королевский указ, согласно которому печатать новые романы на территории Франции отныне можно было лишь с особого разрешения (11).

Уподобление человека совершенной машине, столь характерное для XVIII в., идея равенства людей – «совершенных машин» – логично приводили к мысли о допустимости активного вмешательства во внутренний мир человека. Самый авторитетный натуралист того вре-

мени – Бюффон – говорил, что центр чувств в конечном счете зависит от состояния диафрагмы. Ему вторил Дидро. Так постепенно проходила десакрализация духовного мира человека. Росла уверенность, что чувствами можно управлять при помощи терапии, хирургии и, конечно, искусства.

Ратуя за полезное искусство, просветители были уверены в том, что дурной человек может исправиться, только нужно найти правильные методы его воспитания, что его можно переделать, усовершенствовать его природу. И особые надежды они возлагали на театр. В «Рассуждении о комедии вообще» В.К. Тредиаковский цитирует французского автора: «Намерение с каким она [комедия] делается, состоит в том, чтоб представить на Театре пороки простых людей, дабы тем исцелить всенародные недостатки и исправить бы весь народ боязнию осмеяния» (18, с. 515).

В театре просветители предлагали зрителям идеальную модель человека, чей моральный облик и гражданские добродетели должны были вызывать желания ей подражать. Идеальный человек, каким он показывался на просветительской сцене, – счастлив, добродетелен, честен, спокоен, во всем слушается голоса разума. У него чистая душа и учтивое сердце. Он олицетворял черты, свойственные лучшим представителям человечества.

Одной из особенностей культуры XVIII в. было стремление к классификации всех явлений и вещей. Все могло быть отнесено к тому или иному ряду. Характеров неоднозначных для просветителей не существовало. На сцене всегда выступает идеальная личность и ее антитипод. Зритель, говорил еще Корнель, должен уйти из театра без всяких «противоречий и сомнений».

В просветительском искусстве порок всегда наказан, а добродетель торжествует. Это мир, «Где есть порокам наказание, / Где осмеянья ждет глупец, / А лавра воин и мудрец» (И.А. Крылов). Если драматургические шедевры не отвечали этому требованию, то они переделывались в соответствии с духом времени. Шекспировский Гамлет побеждал всех своих врагов и в финале спектакля торжественно сочетался браком с Офелией.

Положительный персонаж, идеальный герой просветительского театра прежде всего добродетелен. Добродетель понималась как выс-

шая мера нравственности и даже... критерий красоты: «Если мы красоту наблюдаем в действиях, – пишет Гоббс, – то мы ее называем добродетелью» (цит. по: 1, с. 268). В искусстве XVIII в. добродетель была не только главной чертой положительных героев, главной темой художественных произведений, наиболее часто встречающейся аллегорической фигурой, но и мерой всех вещей.

В XVIII в. добродетель составлялась не из отдельных фигур, как это было в искусстве барокко, а являла собой нечто целое, вмещала основные моральные достоинства личности и ее социальные характеристики. В мещанских драмах Дидро добродетельный человек – прежде всего «общественный» человек, он брат всех порядочных людей и отец всех несчастных. В центре внимания драмы положений Дидро – испытание добродетели, проверка ее стойкости против любых искушений и соблазнов. Добродетель – предмет рассуждений и споров на сцене. О ней говорят решительно все. Она – предмет восхвалений: «Да здравствует тот, кто любит добродетель!», «Да здравствует монарх, который умеет награждать заслуги, таланты и добродетели!» Подобные восклицания раздаются практически во всех драмах (17).

Добродетель значила больше, чем природные способности, воспитание, положение. Только она была настоящим богатством, титулом, к которому должен был стремиться всякий человек и который получить мог каждый. «Особенно счастливы те, кого добродетель не оставляет в юдоли плача и нужды» (цит. по: 17, с. 170). Добродетель могущественна: «Несправедливость, насилие, гнет, отошли бы от человеческого племени все пороки, кончились бы кровавые войны и идущие за ними проявления гнева Божьего, если бы восторжествовала добродетель» (цит. по: 1, с. 170).

Добродетель естественно и непременно сочеталась с разумом, что «обеспечивало» гармоничность внутреннего мира человека и правильность его общественного поведения. Гармоничный человек – важное понятие в этической системе Просвещения. Он разумен, добродетелен, разделяет передовые идеи своего времени, рупором которых он и становится в художественных произведениях. В сущности подлинным «героем» сочинений энциклопедистов становится определенная философская или политическая доктрина, моральный постулат или этический принцип. (Недаром повести Вольтера называют «фило-

софскими»). «Вольтер, великан сей эпохи, – писал А.С. Пушкин, – овладел и стихами, как важной отраслью умственной деятельности человека... Он 60 лет наполнял театр трагедиями, не заботясь ни о правдоподобию характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он навводнил Париж своими безделками, в которых философия говорит общепонятным шутливым языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии; наконец и он, однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана... Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов» (10, с. 312–313).

В дидактических произведениях разумная воля всегда одерживает победу над хаосом жизни. Мир, созданный просветителями, неизменен, статичен, он зиждется на «естественном законе» – «вечном и неизменном порядке», которым, по мнению Дидро, всегда следует руководствоваться в своих действиях.

Просвещение было равнодушно ко всему непонятному, сверхъестественному, не пыталось его объяснить. Оно индифферентно относилось к таким понятиям, как «интуиция», «чудесное» и пр. Разум подчинил себе всю культуру целиком. Опираясь на «разумные основания», отмечает Л.А. Софронова, просветители создали своего рода моральную геометрию. Во всем, в том числе и в этической системе, они требовали математической четкости, ясности, однозначности (17).

«Восемнадцатый век, – писал О. Мандельштам, – похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги, – все подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La V'erite', la Liberte', la Nature, la De'ite', особенно la Vertce вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты. Этот век, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету, – обернулся веком морали по преимуществу. Самым тривиальным нравственным истинам изумлялись, как редким морским раковинам. Человеческая мысль задыхалась от обилия не-

предложных истин и, однако, не находила себе покою. Так как, очевидно, все они оказывались недостаточно действенными, приходилось без устали повторять их. [...] Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира... связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики... Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя неохотно в этом сознавались. Все живое и здоровое уходило в безделушки, потому что за ними был меньший присмотр, а дитя с семьей няньками – трагедия – выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили “великие принципы”» (5, с. 161–162).

Энциклопедисты мечтали с помощью дидактики преобразовать мир и природу человека. Шиллер видел в таком искусстве подавление духовной свободы. Душа зрителя и слушателя, писал он, должна выйти из «заколдованной сферы художника» «вполне свободною и непопраненною». Понятие искусства поучительного (дидактического) или нравственно улучшающего (морального), продолжает Шиллер, противоречит понятию красоты, «ибо ничто в такой мере не противоречит понятию красоты, как стремление сообщить душе определенную тенденцию» (19, с. 357–358).

Большие надежды на воспитание гармоничного человека просветители возлагали на садово-парковое искусство. Они считали, что развитие общества – это выполнение плана природы. «Натурализация культуры», по мнению энциклопедистов, открывала путь к возвращению человечества в «естественное» счастливое состояние. Искусство должно подражать природе, вернее, изящной или прекрасной натуре – *la belle nature*. Природа, как и нравы человеческие, тоже нуждалась в «исправлении», ее нужно было «упорядочить», избавить от всего случайного, придать ей эстетическую и этическую значимость.

Французская школа садово-паркового искусства, прославленная Ленотром и другими великими мастерами конца XVII в., создателями Версаля, в середине XVIII в. перестала считаться единственно образцовой. Архитектурной геометрии замкнутого, окультивированного французского сада-«деспота» (Делиль) противостоит свободный, сли-

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

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

(Перевод И.Я. Шафаренко)

На самом деле «естественный» парк был далек от естественной природы. «Английский парк, – писал польский исследователь Р. Пшибыльский, – был своего рода текстом. Прогулки по парку трактовали как истолкование этого текста, целью которого было прочесть законы природы и выяснить обязанности человека по отношению к Матери Природе» (цит. по: 15, с. 100).

«Естественность» в то столетие предполагала не простое подражание природе, а искусное ее воспроизведение в соответствии с определенными идеалами и образцами. Среди этих образцов – живописные полотна классицистов Н. Пуссена и К. Лоррена.

Естественный парк воплощал топос Аркадии, однако наивный пастух не мог быть его обитателем. Парк создавался для личности рефлектирующей, осознавшей пороки цивилизации, стремящейся их преодолеть, вновь воссоединиться с естественной природой, бесконфликтно вписавшись в общество. Однако единого мнения о том, каким должно быть истинное общество, не было. Л.М. Дешан (1716–1774) – один из французских теоретиков утопического коммунизма – считал идеальным обществом идентичности сознания. В его мире, живущем по законам природы, царит простое, безоблачное счастье, но индивид лишается основных признаков личности. Аналогичные идеи развивает Морелли в сочинении «Кодекс природы, или Истинный дух ее законов» (1755). Если человек эпохи барокко ощущал себя частич-

кой универсума, то в век Просвещения он должен был осознавать себя частью другого целого – частью общества.

Пейзажный парк воплощал гармонию природы и человека: человек вносил в натуру необходимое моральное начало, «украшал», «улучшал» ее, а природа развивала его чувства, вызывала представления о естественной свободе.

Библейская идея «сада души» (*hortus animae*) в XVIII в. была переосмыслена. Ранее он был доступен лишь путем «внутреннего переживания участия в божественной идиллии» (15, с. 101), теперь идиллия подверглась обмирщению, а новозаветного Христа-садовника, «культивировавшего» человеческие души, сменил садовод-любитель, не отказавшийся, правда, от пасторских амбиций, отмечает И.И. Свирида.

В XVIII в. природа еще во многом оставалась «аллегорической книгой», как называл ее Д. Дидро. По его словам, лесной лабиринт был традиционным поводом говорить «о заблуждениях человеческого ума, о недостоверности наших знаний... о тщете возвышенных построений метафизики» (цит. по: 15, с. 101). Лист, падающий в ручей и нарушающий хрустальную прозрачность воды, свидетельствовал о непостоянстве привязанностей, хрупкости добродетелей, силе страстей, волнениях души, он напоминал «о важности и трудности непредвзятого отношения к самому себе и правильного самопознания». Вид с холма внушал «презрение ко всему, что возносит человека, не делая его лучше»; он смирял «гордость головокружительным сравнением занимаемой точки с необъятным простором», который расстилается перед глазами; весь сельский вид «был чем-то одушевленным и говорящим» (цит. по: 1, с. 102).

Морализм просветителей был доведен до абсурда Жан-Жаком Руссо, который вообще отрицал способность художественных произведений положительно влиять на нравственность. Он полагал, что развлекательные элементы, неизбежные в искусстве, находятся в непримиримой вражде с подлинно моральным воздействием. Смех, по мнению Руссо, – излюбленное оружие порока. Именно с помощью смешного порок «сначала разрушает в глубине сердец почтение, добавляющее добродетели, и, в конце концов, гасит и любовь к ней» (14, с. 130). В комедии все дурно и вредоносно, утверждает Руссо, и чем

совершеннее произведение, тем губительнее его воздействие на нравы. «...Мольер – самый совершенный из комических авторов, чьи произведения нам известны, но кто станет отрицать, что даже театр Мольера, талантами которого я восхищаюсь более, чем кто-либо, есть школа пороков и дурных нравов, которая даже опасней книг, нарочно проповедующих пороки?» (14, с. 136–137).

Из-за статьи «Женева» Д'Аламбера в седьмом томе «Энциклопедии» (1757), где автор рекомендовал создать в этом городе театр, Руссо порвал с Дидро и отказался от дальнейшего сотрудничества в издании. В письме к Д'Аламберу женеvский философ говорит, что театр – сила, разvращающая общество; сама идея театра как подражания жизни и воссоздания пороков – безнравственна. Руссо с недоверием относится к «обличающему» искусству. Если Дидро требовал, чтобы искусство «потрясало» тиранов, прославляло «великие дела» и воплощало образ твердого, гордого республиканца, то Руссо героическому характеру предпочитает образ честного, бесхитростного, счастливого простака. В своих трактатах Жан-Жак постоянно подчеркивает: «...род людской был мудрее и счастливее в своем первоначальном состоянии; и по мере того, как человечество отдаляется от этого состояния, оно делается слепым, несчастным и злым» (14, с. 111). В своем знаменитом трактате «Рассуждение по вопросу: способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» Руссо категорично заявляет: «...Наши души разvратились по мере того, как шли к совершенству наши науки и искусства» (13, с. 14). Руссо утверждает: «Астрономия родилась из суеверий; красноречие из честолубия, ненависти, лжи и лести; геометрия из скупости; физика из праздного любопытства; и все они, а с ними и сама мораль из человеческой гордыни. Значит, науки и искусства обязаны своим происхождением нашим порокам» (14, с. 75).

Идеалом для Руссо была Спарта – «город, равно прославившийся своим неведением и мудростью своих законов... республика скорее полубогов, чем людей, настолько их добродетели превосходили человеческие» (14, с. 72).

Действительно, спартанские женщины могли считаться «добродетельными», поскольку супружеская верность не вменялась им в обязанность. Спартанец разрешал вступать в связь со своей женой тому,

кто его об этом просил. Если у старого мужа была молодая жена, то, по постановлению Ликурга, супруг должен был пригласить в дом такого мужчину, который ему нравился, чтобы иметь здоровых детей. В Спарте существовало многомужество и временный обмен женами.

«О Спарта! – восклицает философ, – ты – вечное посрамление ложных взглядов. В то время, когда пороки, идущие об руку с искусствами, утверждались в Афинах... ты гнала из своих стен искусства и художников, науки и ученых» (14, с. 72). Очевидно, что Руссо почерпнул свои знания о Спарте из Плутарха, который, в частности, писал, что с VI в. до н. э. гражданам Спарты было запрещено заниматься чем-либо, кроме военного дела. Спартамцам был запрещен выезд за границу, а иноземцам Ликург закрыл въезд в Спарту, чтобы они не научили местных граждан чему-нибудь дурному. Уже находившиеся в стране иностранцы были изгнаны. «Спартамцы, – пишет Плутарх, – не носили хитонов, целый год пользуясь одним-единственным гиматием. Они ходили немытые, воздерживаясь по большей части как от бань, так и от того, чтобы умащать тело» (9, с. 331). Поощрялось воровство, при котором нужно было продемонстрировать ловкость и хитрость. «Юноши, – отмечает Плутарх, – где только представится случай, воруют продовольствие, обучаясь таким образом нападать на спящих и ленивых стражей. Попавшихся наказывают голодом и поркой» (9, с. 332).

«Афины, – пишет Руссо, – стали центром вежливости и изящного вкуса, страной ораторов и философов, красота зданий соответствовала там красоте языка; повсюду можно было видеть мрамор и полотно, одушевленные рукою самых искусных мастеров. *Именно из Афин вышли те поразительные творения, что будут служить образцами во все развращенные эпохи*» (курсив мой. – С. Г.) (13, с. 72). Если бы Фабриций увидел «зловещее великолепие» Рима, он бы воскликнул: «Разбейте мраморные изваяния, сожгите картины, изгоните поработивших вас рабов, чьи роковые искусства развращают вас!

...Единственный талант, достойный Рима, – это завоевывать мир, чтоб всюду воцарилась добродетель» (13, с. 74).

В заключение первой части «Рассуждения» Руссо пишет: «...роскошь, разложение и рабство становились во все времена возмездием за усилия нашей гордыни выйти из *счастливого неведения*

(курсив мой. – С. Г.), в котором мы пребывали по воле вечной мудрости» (13, с. 74). «Естественный человек» с сильным и крепким телом, деревенский «атлет», которого так боготворит Руссо, пребывает в «счастливом неведении», наслаждаясь простой жизнью. Пристрастие к наукам и искусствам, по мнению Руссо, вредит душе и телу. «Учение изнуряет организм, истощает чувства, разрушает силы, расслабляет храбрость, и уже это достаточно доказывает, что учение вредно для нас: так можно стать вялым и малодушным, не способным противостоять трудностям и страстям» (12, с. 93).

Привлекала Руссо только музыка, которая в просветительской иерархии искусств стояла на последнем месте. Эстетика этого века предпочитала искусство ставшее, законченное, «вечное», свидетельствующее о разумности и порядке. Музыка – искусство, «вечно становящееся», (Шеллинг) – вносило диссонанс в законченную, герметичную картину мира.

Жан-Жак Руссо широко известен не только как писатель и философ, но и как автор первой французской комической оперы «Деревенский колдун» (Фонтенбло, 1752), созданной по канонам оперы-буффа, и как автор нескольких музыкально-эстетических трудов.

В своих работах по музыкальной эстетике он доказывал, что между интонациями речи и мелодией существует связь и именно речевые интонации придают выразительность и нравственную силу музыке. Участвуя в знаменитой «войне буффионов», Руссо решительно встал на сторону приверженцев итальянской оперы. (В то время, по свидетельству Д'Аламбера, слово «буффонист» было синонимом республиканца.) Считая итальянский язык идеально приспособленным для музыки, Руссо полностью отказывает в музыкальности французскому языку, что становится основным тезисом всей его критики музыкального искусства Франции. «Я утверждаю, – пишет Жан-Жак, – что для всякого, кто не лишен вкуса и любви к искусству, французская музыка, перемешанная с танцами (балету Руссо вообще отказывает в праве на существование, так как это искусство ничему не подражает. – С. Г.) и чудесами, будет делать французскую оперу самым унылым зрелищем, какое можно представить» (12, с. 248). Это утверждение, однако, ни в коей мере философ не относит к своей опере «Деревенский колдун». Автор никогда не переставал ей восхищаться: «Совершенная согласо-

ванность слов и музыки, тесная связь составляющих оперу элементов, строгое единство, которое делает “Деревенского колдуна” наиболее цельным из всех известных мне в этом жанре произведений, – привлекают к нему симпатии людей со вкусом» (12, с. 276). Для Руссо один из главных критериев художественной ценности – простота и безыскусность; именно эти качества, подчеркивает он, отличают его сочинение от других произведений оперного жанра. «Эта музыка обладает такой простотой, я бы сказал, такой правдивостью, какой нет среди наших современных музыкальных произведений. Она не только не нуждается в трелях, переливах и цветистых украшениях, но вовсе не терпит всего этого» (12, с. 277).

Чтобы уберечь людей от дурных поступков, нужно, говорит Руссо, *«занять их пустяками... нужно развлекать, а не поучать»* (курсив мой. – С. Г.) (8, с. 98). Вот почему он против всяких «ухищрений» в искусстве: «...эти двойные мотивы, эти жеманные басы, эти контрафуги – всего лишь бесформенные чудовища, внушительные памятники дурному вкусу, которые нужно сослать в монастырь, как в последнее прибежище» (12, с. 253).

В полемике с Рамо женевский философ яростно отстаивает приоритет мелодии над гармонией: «Когда подумаешь, что из всех народов на земле, которые имеют музыку и пение, европейцы – единственный народ, знающий гармонию и аккорды и находящий это смешение приятным; что мир существует столько веков и ни один из народов, у которых искусства процветали, не знал гармонии; что ни одно животное, ни одна птица, ни одно существо в природе не издает никакого аккорда, кроме унисона, и не знает никакой музыки, кроме мелодии; что ни восточные языки, столь звучные и музыкальные, ни слух греков, столь нежный и чуткий и столь искусно упражняемый, не привели этих чувственных и страстных народов к нашей гармонии; что и без нее музыка их имела столь чудесное воздействие, тогда как наша с ее гармонией – столь слабое, когда, говорю я, обратим внимание, на все это, становится трудно от подозрения отказаться, не есть ли вся наша гармония не что иное, как варварское и готическое изобретение, на которое мы никогда не решились бы, если бы к настоящим красотам искусства и музыки, действительно естественной, мы были бы более чувствительны. Однако г-н Рамо полагает, что гармония является источником

истинных музыкальных красот, чему противоречат факты и разум» (8, с. 439).

В 50-е годы спор между Рамо и Руссо волновал всю музыкальную Францию. В салонах звучат клавишинные пьесы Рамо, на сцене ставятся его оперы, во многом предвосхитившие стиль К.В. Глюка. Музыканты изучают теоретические трактаты Рамо, в которых заложены основы современного учения о гармонии: он обосновал терцовое строение и обращение аккордов, ввел понятия гармонического центра, доминантовой и субдоминантовой функций. Но теоретическое утверждение Рамо о первенстве гармонии вызвало резкую отповедь Руссо. В полемическом запале он обрушивается и на творчество крупнейшего композитора XVIII в.: «Сложные глупости, которых не может терпеть слух, остатки варварства и дурного вкуса, продолжающие существовать подобно порталам наших готических церквей на позор тем, у кого хватило терпения их строить» (цит. по: 4, с. 72). Широкое распространение инструментальной музыки, сонатной формы Руссо считал временным недоразумением, которое должно вскоре разрешиться.

После смерти Рамо в спор с женеvским мыслителем вступил композитор и эстетик Мишель Шабанон (1729–1792) – защитник французской музыки, утверждавший приоритет инструментальной музыки над вокальной, разделявший точку зрения аббата Морелле, который считал, что сущность музыкального искусства не в подражании, а в выражении. «Г-н Руссо, – пишет Шабанон, – рекомендует музыкантам-исполнителям изучать грамматическое произношение, ораторское или страстное произношение... и лишь после этого музыкальное исполнение. [...] Если бы музыкальная выразительность была связана с просодической выразительностью языка, для нас не существовало бы музыки на латинские слова, ибо нам неизвестна латинская просодия. Во что бы тогда превратилась выразительность *Stabat*, созданного композитором, который произносил латинские слова иначе, чем мы? А как быть с тем армянином, которого г-н Руссо встретил в Италии и который, не зная языка этой страны, с первого же раза наслаждался музыкой? [...] Если же вам понадобится еще более полно убедиться, сколь ошибочен принцип, оценивающий достоинство пения по его сходству с речью, посмотрите, как путается и даже теряется г-н Руссо, стремящийся этот принцип утвердить. “С помощью мелодии, – заяв-

ляет он, – стремятся воспроизвести тон, который призван выразить наши чувства. При этом особенно следует остерегаться подражания театральной декламации, которая сама не что иное, как подражание. Голос же природы должен звучать без всякой аффектации и искусственности». Ну что тут скажешь? Музыкант, стремящийся воплотить в своей музыке лучшие мотивы Метастазियो, должен, оказывается, подражать не блестящему актеру, а простому голосу обыденной беседы. Но слова-то в этой арии не приспособлены для тона простого и обыденного» (8, с. 514–515).

В трактате «О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру» (1785) Шабанон предвосхищает некоторые положения романтической эстетики: «Поверьте, человек – это тот же музыкальный инструмент; фибры его души отвечают струнам музыкальных инструментов, которые звуками задевают его и ждут ответа: каждый звук имеет свои владения...» (8, с. 531).

У этого спора, вполне естественного в период становления гомофонного письма, бурного развития аккордовой гармонии, была и другая сторона, затрагивающая более глубинные основы творчества. Для женевского философа радостный, беззаботный, живущий в гармонии с природой дикарь более совершенен, чем мятущийся, беспокойный цивилизованный человек. Для Руссо – самого экзальтированного философа своего времени – идеальное состояние человека – счастливый покой, поэтому задача музыки – приносить радостное забвение, всегда быть мажорной. Спустя 30 лет после дискуссии, в которой, казалось, Руссо одержал победу, на стороне Рамо выступил Б. Ласепед. В своем трактате «Поэтика музыки» (1785) он говорит о музыке как искусстве, побуждающем к мысли и действию, отстаивает «права» минорной тональности – тональности, по его мнению, более активной, так как печаль заставляет человека размышлять. Меланхолическое раздумье, пишет Ласепед, более «человечно», чем сладкое забытие. Беспокойство – обязательное условие творчества. Даже создавая бравурные аккорды, композитор находится в состоянии напряженного труда и поиска. И загадка музыки в том, что глубокую радость человеку приносит нежная печаль мелодии. Сложная минорная музыка может и раздражать в первые минуты, но зато она достигает более возвышенной

цели – пробуждает душу. Только беспокойная душа может услышать голос Бога (4, с. 73).

«Если Руссо, – пишет А.Б. Каплан, – считал основной задачей возвращение музыки к первозданному природному, ибо гармония природы выше музыкального искусства, то Ласепед отмечал, что ритмические радостные аккорды добрых дикарей не пробуждают душу для нравственного труда» (4, с. 73). Рамо был верным последователем Блаженного Августина, для которого музыка – средство приближения к Богу. Это постоянное приближение к Всевышнему переосмыслиется у Рамо как постоянное обновление искусства, постоянная адаптация слуха к новой музыке (4).

По мнению Каплана, «спор Рамо и Руссо – это неосознанная борьба между представителем индивидуального творчества, которое требует сложного труда для эстетического познания, и выразителем потребностей массовых слушателей музыки» (4, с. 73). Руссо считал, что искусства и науки не должны нарушать радостного покоя «естественного человека».

Выступая против элитарного искусства, Руссо вновь и вновь обращается к примеру Спарты: «Я привожу лакедемонские празднества в качестве образца, по которому я хотел бы устраивать наши. Я нахожу в них достойными подражания не только выбор поводов, но и их простоту: вместе с очарованием патриотизма, придающим им интерес, лишённые пышности, роскоши, блеска, они дышат известным воинственным духом, присущим свободным людям [...] В Спарте всегда было три танца и столько же групп танцующих в соответствии с различием в возрасте... Первой начинала группа старцев пением следующего куплета: “Были некогда и мы / Юны, смелы и сильны”. Следом за ними выступала группа мужчин, которые в свою очередь пели, потрясая оружием в такт: “Мы сейчас готовы в бой, / Нам не страшен враг любой”. Наконец, вступали дети, которые в ответ пели, как можно громче: “Мы, как только подрастем, / Всех отвагой превзойдем” (12, с. 214–215). Именно такие развлечения, убежден философ, нужны республикам. Примерно по такому сценарию и проходил праздник, устроенный на Марсовом поле в годовщину взятия Бастилии вокруг гигантского алтаря Отечества, да и многие другие торжества времен якобинской диктатуры.

По Руссо, цель человека – не возвыситься над массой, а братски раствориться в ней. Самый авторитетный идеолог равенства, призывающий вернуться в «пастушеский рай», в своей пасторальной утопии «Новая Элоиза» создает мир, который современный французский исследователь А. Филоненко афористично назвал «фискальным раем». В утопии Жан-Жак воплотил идею, сформулированную им однажды так: людей «можно сделать счастливыми, только принудив к этому, и нужно заставить их испытать счастье» (12, с. 26). Эту идею в романе реализуют герои тонкие, возвышенные, глубоко чувствующие. Руссо более всего ценит в человеке чувствительное сердце. Вскоре «эпидемия чувствительности» захватила все французское общество, заставив и писателей, и читателей превозносить всякого, кто способен растрогаться, всякого, кто любит проливать слезы, всякого, кто страдает и сострадает. Чувствительность стала считаться неотъемлемым свойством добродетельного и порядочного человека.

Однако культ чувствительности не помешал фанатичным адептам женеvского мыслителя создавать тоталитарные доктрины, провозглашающие унылую уравнительность в материальном и ужасающую уравнительность в духовном.

5 ноября 1793 г. Мари-Жозеф Шенье произнес в Конвенте речь, в которой призывал заменить католичество «религией Отечества» – религией универсальной, у которой нет тайн, единственный догмат которой – равенство. 10 ноября 1793 г. в соборе Парижской Богоматери происходил антихристианский праздник Свободы: на «алтаре Разума» горел «факел Истины», собор был переименован в «Храм Свободы».

Вскоре атеизм признали чересчур аристократичным, и был принят декрет, в котором говорилось, что французский народ признает существование Верховного существа и бессмертие души. Таким образом, была создана новая государственная религия, отменившая провозглашенную ранее свободу вероисповеданий. В день культа Верховного существа Робеспьер, избранный президентом Конвента и ставший как бы первосвященником новой религии, сам поджег аллегорическую статую атеизма.

Понятно, почему в конце 1793 г. Шиллер писал: «Век достаточно просвещен, т.е. знания найдены и провозглашены ко всеобщему сведению, в количестве, достаточном для того, чтобы исправить по край-

ней мере наши практические основоположения. Дух свободного исследования рассеял пустые призраки, которые долгое время заслоняли доступ к истине, и основа, за которой фанатизм и обман воздвигли себе трон, подорвана. Разум очистился от обманов чувств и от лживой софистики, и сама философия, которая сначала заставила нас отпасть от природы, теперь громко и настойчиво призывает нас в ее лоно, — отчего же мы все еще варвары?» (19, с. 309).

На этот вопрос ответил А.С. Пушкин: после смерти Людовика XIV, «умы, пренебрегая цветы словесности и благородные игры воображения, готовились к роковому поединку XVIII века... Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и беспощадная» (10, с. 312). Просветители «убивали воображение» (А.В. Шлегель), рубили корни древа искусства.

Романтики уйдут из мира «моральной геометрии» в мир мечты, фантазии, грез, в котором музыка воспринимается как «откровение бесконечности» (Жорж Санд).

Список литературы

1. Гусейнов А.А., Иррилиц Г. Краткая история этики. — М.: Мысль, 1987. — 592 с.
2. Дидро Д. О красоте // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. — М.: Госполитиздат, 1946. — Т. 6. — С. 593–594.
3. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М.: Искусство, 1964. — Т. 2. — 835 с.
4. Каплан А.Б. Философия беспокойства и крах пасторальной утопии Руссо // История социалистических идей и стереотипы массового сознания. — М.: ИНИОН РАН, 1990. — С. 71–111.
5. Мандельштам О.Э. Заметки о Шенье // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. — М.: Худ. лит., 1990. — Т. 2. — С. 161–167.
6. Мерсье Л.-С. Год две тысячи четыреста сороковой. — Л.: Наука, 1977. — 240 с.
7. Монтескье Ш. Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства // Монтескье Ш. Избранные произведения. — М.: Госполитиздат, 1955. — С. 738.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. — М.: Музыка, 1971. — 688 с.
9. Плутарх. Застольные беседы. — Л.: Наука, 1990. — 593 с.

10. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1964. – Т. 7. – 765 с.
11. Русский и западноевропейский классицизм. – М.: Наука, 1982. – 391 с.
12. *Руссо Ж-Ж.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1959. – 295 с.
13. *Руссо Ж-Ж.* Рассуждение на тему: Способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов // *Руссо Ж-Ж.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1959. – С. 65–86.
14. *Руссо Ж-Ж.* Трактаты. – М.: Наука, 1969. – 703 с.
15. *Свирида И.И.* Идеальная личность эпохи Просвещения в парке a l'anglaise // Человек в контексте культуры. Славянский мир. – М.: Индрик, 1995. – С. 99–107.
16. *Свирида И.И.* Садово-парковое искусство в системе культуры Просвещения // О Просвещении и романтизме. – М.: Ин-т славяноведения и балканистики, 1989. – С. 30–51.
17. *Софронова Л.А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. – М.: Наука, 1985. – 272 с.
18. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника 1730–1740. – М.: Радикс, 1995. – 752 с.
19. *Шиллер И.Х.Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. – М.; Л.: Госполитиздат, 1950. – Т. 6. – 762 с.
20. *Шлегель Ф.* Разговор о поэзии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 62–64.

Ольга Панова

**КУМИРЫ «СИРЕНЕВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ»:
ПО, БОДЛЕР И АМЕРИКАНСКАЯ ДЕКАДЕНТСКО-
БОГЕМНАЯ КУЛЬТУРА 1890-х***

Отсутствие выраженного полновесного переходного периода, соединяющего два века, и своеобразной «рубежной» культуры – яркая особенность заокеанского варианта развития на рубеже XIX–XX вв. Европейские понятия «конец века» («fin de siècle»), «рубеж веков», «эпоха декаданса» практически не применяются к американской литературной ситуации 1870–1890-х годов. Общим местом является утверждение несовместимости понятия «декаданс» (упадок, старение) с молодой, становящейся американской культурой.

«В исторической перспективе главная, если не единственная ценность подражания европейскому декадансу в Америке заключается в протестном, бунтарском характере этих имитаций. В Америке 1890-х кружки декадентов и мир богемы занимаются культуртрегерством, пытаясь насадить на “гранитных скалах” Нового Света экзотические орхидеи, вывезенные из Лондона и Парижа» (с. 331). Для них демократический реализм с его пуританским морализмом и назидательностью – воплощение отсталости и безвкусицы. «Они воюют и с викторианской традицией благопристойности, и с “цивилизацией больших

* *Панова О.Ю.* Кумиры «сиреневого десятилетия»: По, Бодлер и американская декадентско-богемная культура 1890-х // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета национального гения / Ред.-сост. А. Уракова, С. Фокин. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – С. 330–345.

денег», где писатель работает на заказ и за плату, угождая издателям и вкусу демократической публики» (с. 332).

Разумеется, американские адепты европейского декаданса не могли составить сколько-нибудь серьезной конкуренции мейнстриму. Но тем более отважным является их демарш, движение «наоборот». «Замимствованный и подражательный американский декаданс стал важным оберттоном переходной эпохи 1890–1900-х и первым камнем, положенным в основание американского модернизма» (с. 332).

В 1926 г. вышла книга Томаса Бира «Сиреневое десятилетие» (1926). Бир предложил считать американские 1890–1900-е годы сиреневыми, отсылая читателя к известному высказыванию Уистлера: «Сиреневый – это просто розовый, который пытается стать лиловым». Сиреневый цвет символизирует состояние перехода – начавшийся отход от пуританских ценностей и обаяние «запретного плода»: аморальности, гедонизма и прочих примет «упадка» и «вырождения».

Форма бытования американского декадентства – богема, артистическая среда, сообщество свободных художников. Это еще одна новая реалья в культуре переходной эпохи. Четыре центра американского декадентства в 1890-е – это Нью-Йорк, Чикаго, Сан-Франциско и Бостон.

В Нью-Йорке возникло небольшое сообщество декадентов-галломанов, самой видной фигурой которого был Эдгар Солтус – самая заметная фигура американского декадентства. Однако отличительное свойство даже самых ярких американских декадентских художников – их сходство одновременно с множеством европейских авторов рубежа веков. В поэзии Солтус был поклонником Джакомо Леопарди, а в романном творчестве следовал Гюисмансу и Уайльдсу.

Бодлер занимает в критических статьях нью-йоркского кружка довольно скромное место. Отдавая ему дань как прародителю декадентства, нью-йоркские галломаны тем не менее воспринимали его как автора несколько устаревшего, чьи великие открытия уже стали общим местом для следующего поэтического поколения – декадентов и символистов, которые и донесли их до Америки. «Так “первые стали последними” – Бодлер, воспринятый постфактум, в 1890-х “отстал от американского времени”, оставшись в компании Лонгфелло, Эмерсона и прочих титанов закатного романтизма» (с. 340).

Нечто похожее произошло в 1890-е и с восприятием Эдгара По. Европейское признание, обеспеченное ему Бодлером, мало помогло По дома, в Америке. Единственная серьезная попытка «рекрутировать» По в культуру «сиреневого десятилетия» была предпринята Амброзом Бирсом. Бирс сформирован предыдущей эпохой, но для калифорнийских богемно-декадентских кругов он сыграл ту же роль, что Бодлер для французских «проклятых поэтов», декадентов и символистов. Будучи рубежной фигурой, связующей поздний американский романтизм и культуру 1890–1900-х годов, Бирс и в творчестве, и в жизнестроении создал модель, на которую ориентировались «свободные художники» следующего поколения.

У Бирса практически «срезан» мистический план: за очень редкими исключениями все таинственные и загадочные явления в итоге получают рационалистическое объяснение. Немногочисленные мистические рассказы воспринимаются как стилизация или даже пародия на новеллы По и ужасы «неистового романтизма». Если в новеллах По намечена тема обращения к загадочным и парадоксальным проявлениям душевной жизни, то в новеллистике Бирса мы уже наблюдаем складывание психологизма нового типа, выводящего в XX в. Это интерес к сфере бессознательного, к аффектам (прежде всего страху), к измененным состояниям психики (околосмертный опыт), к связи сексуальности и смерти. Новеллистические шедевры Бирса проблемно-тематически и стилистически предвосхищают модернистскую психологическую прозу, причем в самых различных ее вариантах, от Фолкнера до Хемингуэя.

«Предвосхищение модернизма» возникло в бирсовской прозе помимо сознательной авторской воли. Бирс вовсе не стремился быть первооткрывателем грядущего; напротив, он позиционировал себя как художник консервативного и ностальгического склада. Разделяя убежденность декадентов в близости «заката культуры», он стремился противостоять упадку, культивируя формы романтического искусства. «Американскую готику» По Бирс расценивал как надежное основание для богемной «контркультуры», направленной как против благопристойно-протестантского морализма, так и против декадентского пессимизма и очарованности «упадком».

«Ностальгически-консервативная и одновременно бунтарская позиция Бирса объясняет его двойственный статус – аутсайдера и в то же время самого авторитетного и грозного “арбитра изящного” на всем американском Западе» (с. 343).

В 1850–1870-е годы По и Бодлер обгоняли «американское время»; в 1880–1890-х они отстали от него, оказавшись современниками Уитмена и Рассела Лоуэлла. Их время наконец пришло в XX в.: По и Бодлер были признаны гениями-первооткрывателями поколением модернистов – Эллиотом, Паундом, Менкеном, Э. Уилсоном.

К.В. Душенко

РОМАНТИЗМ. «ЗОЛОТОЙ ВЕК» РУССКОГО ДВОРЯНСТВА XIX СТОЛЕТИЯ*

Первую половину XIX столетия называют «золотым веком» российского дворянства. Именно в эти годы окончательно устанавливается идеал русского аристократа, формируется дух нации и создается ее культурная среда. Романтики сыграли в этом становлении ключевую роль.

Романтизм, одно из самых противоречивых и многогранных явлений конца XVIII – первой трети XIX в., в Россию явился с опозданием, а потому многих «младенческих» болезней этого направления сумел избежать. Уже схлынула волна юношеского эгоизма, бунта ради бунта, страданий ради страданий, и творцы-романтики в своих произведениях поднимали серьезные вопросы о конфликте человека и общества, о праве на свободу и цене, которую за нее приходится платить.

Вольнолюбивые стихи А.С. Пушкина, К.Ф. Рыльева, А.И. Одоевского 20-х годов дышали «тираноборческим» протестом; через несколько лет многие поэты-декабристы окажутся на каторге или в ссылке. Пушкин подвергся личной цензуре царя, а П.Я. Чаадаев, крупнейший русский мыслитель того времени, был официально объявлен сумасшедшим за свои «философические письма».

Чем сильнее Николай I закручивал гайки охранительного режима, тем трагичнее звучал голос поэтов-романтиков, достигнув наивысшего накала в сочинениях М.Ю. Лермонтова. Именно он стал голосом

* Романтизм. «Золотой век» русского дворянства XIX столетия // История моды. – М., 2016. – № 7. – С. 4–51.

«потерянного» поколения молодых дворян, разочаровавшихся и в личных, и в общественных идеалах.

Романтизм с его любовью к сильным неординарным личностям и полным страстей историям дал мощный толчок развитию исторической литературы. К этому жанру обращались и раньше, достаточно вспомнить хроники Шекспира, но тогда исторические события служили авторам лишь удобным инструментом для выражения собственных политических позиций. Теперь же писателей занимала сама ушедшая в небытие эпоха, для чего они рылись в архивных документах, пытались не выдумать, а воссоздать мир прошлого. Сам Пушкин, принимаясь за «Капитанскую дочку», вдумчиво работал с документальными источниками, набирая фактуру для романа и изучая фигуру Емельяна Пугачёва. Влияние романтизма на русское общество начала XIX в. было столь сильным, что юноши и девушки, полностью отождествляя себя с героями любимых романов, начали вести себя так же и в жизни. Румяные пышнотелые красотики разом похудели, побледнели и обрели грусть в глазах и печать «нежной муки» на лице. Мечтательность не просто вошла в моду, она (как и живой ум с пылким воображением) стала главным достоинством девушки. Впрочем, барышни умели не только мечтать: после восстания декабристов их молодые жены-аристократки проявили неслыханную доселе твердость духа и стальную волю, добровольно отправившись за мужьями в Сибирь.

Юношей романтические истории учили благородному поведению в любых, даже смертельно опасных ситуациях, прививали чувство собственного достоинства и жажду справедливости. В результате именно в эту эпоху понятие чести сделалось для русских дворян священным, а дуэли стали единственным способом сохранить эту честь незапятнанной. В отличие от европейцев, обычно удовлетворявшихся правилом «первой крови» (т.е. первого несерьезного ранения), русские аристократы стрелялись насмерть, подходя друг к другу на расстояние в 10 шагов и целясь в грудь или живот, чтобы наверняка. Российские императоры не раз пытались запретить дуэли, но безрезультатно: дворяне были готовы подчиниться воле государя во всем остальном, но честь ставили превыше всего.

На дворянина, чья молодость пришлась на вторую четверть XIX в., влияли два очень разных образца для подражания, два проти-

воречивых идеала. Первым конечно же были овеванные славой военных побед образы героев отгремевшей не так давно Отечественной войны. Практически в каждой семье воевали отец, дядя или старшие братья, и родившиеся после 1812 г. мальчики впитывали их рассказы, как губки. Так родился идеал героический, патриотический, воинский.

Вторым образцом для подражания стали декабристы, через 10 лет после окончания Наполеоновских войн поднявшие восстание на Сенатской площади. Расходясь в оценках самого бунта, аристократическое общество сходилось в том, что после провала восстания декабристы вели себя мужественно и благородно, тем самым отмыв запятнанную мятежом против монарха честь. Почти у каждой дворянской семьи имелись родственники, друзья, либо сослуживцы из числа декабристов, и мотивы их поступка, а также высказывания, письма, заявления обсуждались повсеместно. Так возник идеал свободолобивый, бунтарский, обреченный.

Соединившись, два этих идеала породили тип характера, описанный у Пушкина, Лермонтова и других поздних писателей-романтиков: молодой, отчаянно храбрый офицер, разочаровавшийся не только в людях, но в смысле жизни, за цинизмом и фатализмом скрывает свое бесконечное одиночество и тоску. Такой герой ищет смерти – и находит ее на войне или дуэли.

В век романтизма роль женщины в глазах общества возросла многократно. Если в предыдущие эпохи она воспринималась как хранительница очага, прекрасная, покорная и добродетельная, то в начале XIX в., когда мужчина разочаровался в прежних идеалах и начал сомневаться в себе, именно переосмысленный образ Прекрасной Дамы стал для него путеводной звездой, образцом душевной силы и внутреннего благородства, которых сам он оказался лишен.

Романтики воспевали два типа женской внешности и поведения, которые называли «ангельским» и «демоническим». Героиня-Ангел – тиха, печальна и мечтательна, ее гнетет суэта светской жизни, а отраду сердцу она находит среди первозданной природы. Если же ее вынуждают бывать в свете, то там она блистает холодной и бесстрастной красотой, на которую можно лишь смиренно взирать издали. Таким типом красавицы считалась графиня Елена Михайловна Завадовская, которой посвящены многие образцы любовной лирики тех лет.

Героиня-Демон – прямая противоположность Ангелу. Ее красота земная, чувственная и соблазнительная, ее нрав горяч и дерзок, а ее жизненное кредо – нарушать замшелые условности мира, в котором ей выпало жить. Ее скандальное поведение – не угода женским слабостям, не смелый вызов обществу. Если Ангел погибает от бездушности и жестокости окружающего мира, то Демон сжигает его дотла, не щадя никого. Такой была графиня Аграфена Федоровна Закревская – натура столь яркая и экстравагантная, что пройти мимо нее равнодушно не мог никто.

Уже в конце XIX в. Афанасий Фет напишет стихотворение, точно передающее романтическое восприятие женского идеала, двойственного и противоречивого, полного загадок и неотразимой притягательности:

*Из тонких линий идеала,
Из детских очерков чела
Ты ничего не потеряла,
Но все ты вдруг приобрела.*

*Твой взор открытой и бесстрашной,
Хотя душа твоя тиха;
Но в нем сияет рай вчерашний
И соучастница греха.*

По сегодняшним меркам жители России середины XIX в. были домоседами, а если и выезжали куда-то, то перемещались медленно. Главным транспортным средством оставалась лошадь, а качество дорог, в основном грунтовых, отнюдь не способствовало быстрой езде.

Как дворяне в то время отправлялись в дальний путь? Существовали два основных способа путешествовать в конном экипаже. Первый, заметно более быстрый, но и дорогой, – «на почтовых», или «на перекладных», когда уставших лошадей на почтовых станциях заменяли свежими. Второй – «на долгих», или «на своих», – как понятно из названия, ехали на собственных лошадях, то и дело давая им отдых, а на ночь останавливались на постоялых дворах. Таким способом, например, из Москвы в Петербург добирались за шесть-семь суток.

Стремительнее всего по трактам передвигались правительственные курьеры – фельдъегери: на любой почтовой станции они получа-

ли лошадей вне очереди, а на дороге, слышав звон колокольчика фельдъегерской тройки, все обязаны были уступать ей путь. Расстояние от Москвы до столицы курьеры преодолевали всего за двое суток.

Постепенно неторопливая российская жизнь начала ускоряться. В 1820 г. в стране появляется междугородный общественный транспорт – дилижанс, проделывавший путь между двумя столицами за четыре-пять дней. Ускорению передвижения способствует и технический прогресс: в 1815 г. открывается пароходная линия из Петербурга в Кронштадт, а вскоре возникает регулярное пароходное движение в Англию и другие страны.

Затем, вслед за Европой, строятся и первые железные дороги. В 1837 г. в столице запускают опытную пригородную линию, а в 1851 г. наконец открывают и дорогу между Москвой и Петербургом – этот путь поезд проходил уже за сутки.

Говоря о быте дворянских семей, следует отметить, что далеко не каждая из них могла позволить себе иметь дом в городе, но поместья с усадьбами были у подавляющего большинства, многие жили в них круглый год. Те, кто побогаче, на зиму переезжали в городской дом, но на лето семейство непременно отправлялось «в деревню» наслаждаться спокойной сельской жизнью с ее чувством свободы, не скованной светскими условностями. Особенно это ценили творческие люди, черпавшие вдохновение и рабочий настрой среди природы и мирных сельских забав.

В первой половине XIX в., вплоть до реформы 1861 г., русское дворянство, хотя и постепенно разорялось, но в целом все еще оставалось достаточно богатым. Одни поместья мельчали при разделении, другие объединялись. Имена, конечно, в первую очередь должны были приносить доход. Хозяйство включало обширный фруктовый сад, огород, рыбные пруды, нередко заводы, где крестьяне ткали полотно, обжигали кирпич и т.д. Но многие дворяне, особенно богатые и знатные, пускались в немалые расходы, чтобы обустроить усадьбу по высшему разряду. Проекты господского дома и других построек часто заказывали известным архитекторам, интерьеры украшали картинами выдающихся художников, античными скульптурами или предметами старины, в усадьбах создавали оранжереи, где выращивали экзотические плоды. В каждой усадьбе непременно был сад, но те, кто мог себе

позволить, разбивали целый парк с прудами, живописными группами деревьев, цветниками, павильонами и статуями.

Все эти затеи устраивались руками множества крепостных, среди которых у помещика могли быть и собственные зодчие, художники, музыканты, актеры. Усадьба представляла собой «государство в миниатюре»: ее хозяин был для своих «подданных» – крепостных – царь и бог и распоряжался их трудом и судьбами по своему усмотрению.

Э.Н. Жук

Г.В. Хлебников

А.М. ГОРЬКИЙ О «РЕВОЛЮЦИЯХ» 1917 года

Часть 1

Аннотация. Рассматриваются эксплицитные и имплицитные мотивы «Несвоевременных мыслей» А.М. Горького, некоторые приемы артикуляции материала, неявные и явные интенции текста.

Ключевые слова: революция, война, солдаты, культура, рабочие, власть; русские, немцы, этнопсихология, скрытые смыслы.

Abstract. We examined and correlated explicit and implicit motives of Gorky's «Untimely thoughts», unobvious and ostensible intentions of the text.

Keywords: revolution, war, soldiers; culture, workers, power; Russians, Germans, ethnopsychology, hidden meanings.

В газете «Новая жизнь» за 1917–1918 гг. выходил цикл статей «Несвоевременные мысли» (Петроград, апрель 1917 - июль 1918 г., 58 статей), в которых автор, А.М. Горький (Пешков), много места и внимания уделяет не только тому, кто и как делает «революцию», для чего ее использует, но и проявляет особую чуткость к проблемам культуры России, сохранению ее бесценного наследия, состоящего из поколениями накопленных материальных, духовных, интеллектуальных и художественных ценностей. Проявление культуры Горький наблюдает в людях, ее носителях и творцах, во всем, что окружает человека, происходит в стране. И его свидетельства ценны тем, что чаще всего основаны на сообщениях многочисленных корреспондентов:

крестьян, рабочих, солдат, просто честных российских обывателей, присылавших ему письма и приезжавших из самых глухих углов и задворков страны, воочию видевших и знавших то, о чем говорят и пишут.

Характеристики Горького интересны тем, что показывают не только его собственные взгляды и ценности, но и их эволюцию: симпатия к революции и ее руководителям сменяется их решительным осуждением под влиянием фактов массовой гибели людей, террора, подавления гражданских свобод и закабаления народа, доведенного до положения полного бесправия. В первых публикациях он, наверное, еще ставит себя на сторону новых верхов, захвативших власть в стране, веря их прежним обещаниям и собственным ожиданиям: «Многоглавая гидра невежества, варварства, глупости, пошлости и хамства не убита; она испугана, спряталась, но не потеряла способности пожирать живые души. Не нужно забывать, что мы живем в дебрях многомиллионной массы обывателя, политически безграмотного, социально невоспитанного. Люди, которые не знают, чего они хотят, – это люди опасные политически и социально. Масса обывателя еще не скоро распределится по своим классовым путям, по линиям ясно сознанных интересов, она не скоро организуется и станет способна к сознательной и творческой социальной борьбе. И до поры, пока не организуется, она будет питать своим мутным и нездоровым соком чудовищ прошлого, рожденных привычным обывателю полицейским строем» (3). Из этих и других высказываний Горького видно, что он не верит в готовность народа принять классовые ценности, осознать свои интересы, вести за них социальную борьбу. Напротив, по его мнению, «обыватель» привык к полицейскому строю, он невежественен, политически не образован.

Тон высказываний писателя здесь, в начале этой серии статей, поучающ, высокомерен. Складывается впечатление, что он судит с позиций классовой теории марксизма, которую, кажется, разделяет. Однако из его последующей критики можно предположить, что это и эвристический прием, необходимая политическая маскировка, чтобы полемизировать как бы из своего же лагеря, что в условиях тотального закрытия большевиками любой оппозиционной прессы могло быть вынужденной необходимостью.

Если окинуть одним взглядом всю внешне разнообразную деятельность монархического режима в области «внутренней политики», то смысл этой деятельности, как считает Горький, явится в форме всемерного стремления бюрократии задержать количественное и качественное развитие «мыслящего вещества». Но последующие описываемые им сцены насилия, убийств, откровенной корысти работников самой «партии», революционных солдат оставляют еще меньше места для каких-либо форм культурного и интеллектуального прогресса. Поэтому понятно возмущение писателя, например, стрельбой на Невском проспекте; Горький считает, что преступно и гнусно убивать друг друга теперь, «когда все имеют прекрасное право честно спорить, честно не соглашаться друг с другом. Те, кто думает иначе, неспособны чувствовать и сознавать себя свободными людьми. Убийство и насилие – аргументы деспотизма, это подлые аргументы – и бессильные, ибо изнасиловать чужую волю, убить человека не значит, никогда не значит убить идею, доказать неправоту мысли, ошибочность мнения» (3). В этих словах явно слышится и последующее неприятие им закрытия газет, учреждения спецхранов, скрывания и засекречивания информации, преследования инакомыслящих, репрессии читателей «запрещенной» литературы, в списки которой, как мы знаем, скоро попадут даже поэты: Ахматова, сына которой бросят в тюрьму, расстрелянный Гумилёв, повешенный С. Есенин и др. А.М. Горький высоко ценит свободу, возможность говорить и писать правду, понимает ее значение и необходимость для прогресса и развития человеческой личности: «Но говорить правду, – это искусство труднейшее из всех искусств, ибо в своем “чистом” виде, не связанная с интересами личностей, групп, классов, наций, – правда почти совершенно неудобна для пользования обывателя и неприемлема для него» (3). Он говорит об «обывателе», но читателю понятно, что писатель имеет в виду не только и не столько их, сколько тех, о ком он прямо и бескомпромиссно напишет уже в ближайших выпусках «Несвоевременных размышлений», кто будет бороться с другими партиями, закрывая их газеты, а самих членов заключая в тюрьмы и бросая в лагеря уничтожения ГУЛАГ, а «свободные выборы» превратят в насмешку над самим их понятием – большевиков. Один из их руководителей (Ленин) цинично объяснит эти меры: иначе «слетим»: не выберут, не проголосу-

ют, а потом еще и под суд отдадут за предательство и зверство. Поэтому, когда Горький предлагает сказать правду «о немецких зверствах», надеясь, «что совершенно точно установимы факты зверского отношения немецких солдат к солдатам России, Франции, Англии, а также к мирному населению Бельгии, Сербии, Румынии, Польши», полагая, «что эти факты – вне сомнений и так же неоспоримы, как факты русских зверств в Сморгони, в городах Галиции и т.д.», – ясно, что не только об этих злодеяниях он хочет сказать и не исключительно на них обратить внимание, но и на немыслимые при царе преступления, которые совершаются от имени народа над самим этим народом теми, кто, как все более явно оказывается, обманом, ложью и насилием захватил власть в России, раздавая любые обещания, которые не выполнили, в том числе и потому, что не намеревались выполнять.

Писатель скорбит, что «несколько десятков миллионов людей, здоровых и наиболее трудоспособных, оторваны от великого дела жизни – от развития производительных сил земли – и посланы убивать друг друга...» (3). Опять-таки, вероятно, не без аллюзии на искусственно раздуваемые до повсеместных кровопролитий (и экстерминации элит) противоречия между классами, богатыми и бедными, образованными и менее образованными согражданами, квалифицированными рабочими и чернорабочими и т.д. и т.п., по классическому принципу: *divide et impera*.

Ему становится страшно, когда он видит, как «...великое, святое знамя социализма захватывают грязные руки, карманные интересы... крестьянство, жадное до собственности, получит землю и отвернется, изорвав на онучи знамя Желябова, Брешковской. Партийный работник, студент с.-д, откровенно заявляет, что он теперь не может работать в партии, так как на службе получает 350 р., а партия не заплатит ему и 250. Сто рублей он, пожалуй, уступил бы ради “прежнего” идеализма...» (3). Частнособственнические интересы крестьян, жизнь которых Горький хорошо знает, оставляют мало надежды на те социалистические преобразования, которые планируют для них теоретики большевизма. Не готовы к ним и сами партийные работники, даже из среды студентов, относительно образованной части жителей России. Фактическое положение населения в стране, его развитие явно не соответствуют социалистическим целям, капитализм как общественно-

экономическая формация только начинает в ней свою цивилизационную, созидательную и культурную деятельность, – а это работа на годы и десятилетия, если не на века. А «перескочить» через формацию, даже используя террор и насилие, не удастся: возникнет общество, в котором одна, меньшая часть населения, узурпирует власть над другой, большей, лишив ее практически всех свобод и нещадно эксплуатируя в своих интересах. Народ будет жить куда хуже, чем жил при царе, – такова цена «социального эксперимента» людей, движимых ненавистью, корыстью, личными интересами, фанатичных, лживых и беспредельно эгоистичных, – все якобы в интересах «мировой революции».

Нет у Горького и иллюзий относительно солдат, которые, пишет он: «...охотно становятся под знамя “мир всего мира”, но они тянутся к миру не во имя идеи интернациональной демократии, а во имя своих шкурных интересов: сохранения жизни, ожидаемого личного благополучия» (3). Понятно, почему: это те же самые крестьяне и рабочие, мобилизованные в армию или флот и отправленные на фронт. Писатель рисует запоминающуюся картину их участия в беспорядках, происходивших в Петрограде днем 4 июля: «Вот, ощетинаясь винтовками и пулеметами, мчится, точно бешеная свинья, грузовик-автомобиль, тесно набитый разношерстными представителями “революционной армии”. Среди них стоит востроухий юноша и орет истерически:

– Социальная революция, товарищи!

Какие-то люди, еще не успевшие потерять разум, безоружные, но спокойные, останавливают гремящее чудовище и разоружают его, выдергивая щетину винтовок. Обезоруженные солдаты и матросы смешиваются с толпой, исчезают в ней; нелепая телега, опустев, грузно прыгает по избитой, грязной мостовой и тоже исчезает, точно кошмар» (там же).

Горький наблюдательно описывает страх, чувствующийся как у солдат, лежащих за пулеметами, так и у дрожащих рабочих, видимо, отчасти все же сознающих все беззаконие и преступность происходящего, совершаемого их же руками, «...державших заряженные винтовки и револьверы, со взведенными предохранителями... Было ясно, что эти люди не верят в свою силу да едва ли и понимают, зачем они вышли на улицу с оружием» (там же). Из следующего текста очевидца

становится ясно, что «эти люди» действительно не понимают и не знают, боятся и паникуют по малейшему поводу, стреляя и убивая при этом направо и налево: «...Роты две каких-то солдат и несколько сотен публики смиренно стояли около ресторана Палкина и дальше, к Знаменской площади, и вдруг, точно силою какого-то злого, иронического чародея, все эти вооруженные и безоружные люди превратились в оголтелое стадо баранов» (там же), солдаты вдруг начали стрелять «в пятый дом от угла Литейного по Невскому, – они начали палить по окнам и колоннам дома не целясь, с лихорадочной торопливостью людей, которые боятся, что вот сейчас у них отнимут ружья. Стреляло человек десять, не более, а остальные, побросав винтовки и знамена на мостовую, начали вместе с публикой ломиться во все двери и окна, выбивая стекла, ломая двери, образуя на тротуаре кучи мяса, обезумевшего от страха. По мостовой, среди разбросанных винтовок, бежала девочка-подросток и кричала:

– Да это свои стреляют, свои же! (3)»

О «Пролетариате как творце новой культуры» Горький тоже пишет с огромным скептицизмом, считая, что в этих словах «заключена прекрасная мечта о торжестве справедливости, разума, красоты, мечта о победе человека над зверем и скотом» (там же). Утверждая, что «Пролетариат – у власти, ныне он получил возможность свободного творчества», он тут же спрашивает: в чем же выражается это творчество? Ведь «декреты “правительства народных комиссаров” – газетные фельетоны, не более того. Это – литература, которую пишут “на воде вилами”, и хотя в этих декретах есть ценные идеи, – современная действительность не дает условий для реализации этих идей» (там же). То есть писатель уличает «народных комиссаров» в распространении заведомо ложной информации, не реализуемой по объективным причинам, спекуляции на надеждах и ожиданиях народа, прямом обмане, что подчеркивают и отмечают в своих воспоминаниях и дневниках и другие свидетели кровавого переворота (З. Гиппиус, М. Цветаева, А. Бунин и др.).

Горького интересует, что нового и позитивного дает революция, как изменяет она быт к светлому и доброму, «много ли света вносит во тьму народной жизни»? Намного ли смягчает нравы людей, делает более цивилизованным и гуманным их быт? Как способствует распро-

странению культуры? И сам же, отвечая, сообщает, что за время революции насчитывается уже до 10 тысяч «самосудов». Описывает несколько из них, например: «...Около Александровского рынка поймали вора, толпа немедленно избила его и устроила голосование: какой смертью казнить вора: утопить или застрелить? Решили утопить и бросили человека в ледяную воду. Но он кое-как выплыл и вылез на берег, тогда один из толпы подошел к нему и застрелил его» (3). Сравнивая это событие с сохраненными историей, вспоминает, что и «Средние века нашей истории были эпохой отвратительной жестокости, но и тогда, если преступник, приговоренный судом к смертной казни, срывался с виселицы – его оставляли жить» (там же). Писатель спрашивает: как влияют подобные самосуды на подрастающее поколение? На нынешнее – и спрашивать не надо. Он сам увидит и возникновение ГУЛАГа, и то, в каких условиях будут содержать заключенных, узнает о рассказывании и раскулачивании, массовых репрессиях, непрерывных расстрелах в застенках ЧК и т.п.

Горький находит ответ, вынутый из гущи жизни, из происходившего на его глазах: «Солдаты ведут топить в Мойке до полусмерти избитого вора, он весь облит кровью, его лицо совершенно разбито, один глаз вытек. Его сопровождает толпа детей; потом некоторые из них возвращаются с Мойки и, подпрыгивая на одной ноге, весело кричат:

– Потопили, утопили! (там же)»

Для чего *так* тогда «воспитывалось» подрастающее поколение, можно было только гадать, это стало понятно позже, когда подросли и выросли новые кадры для НКВД-КГБ, бесчисленные чекисты ГУЛАГа.

Сначала надо было вовлечь в массовые преступления возможно больше людей, сделать их своими соучастниками, исполнителями и помощниками. Лучше всего для этой цели подходили люмпенизированные, мало- или совсем необразованные, криминализированные, нищие и наиболее неблагополучные слои населения, а из других страт – морально нечистоплотные и на все готовые авантюристы, готовые пожертвовать чужой жизнью ради сиюминутного «благополучия». Они фактически и стали оплотом захватчиков (термин З. Гиппиус) (8), изнутри захвативших власть в стране, которую предстояло теперь

удерживать, а для этого людей следовало поработить, ограбить, сделав экономически зависимыми, и – одна из главных целей – оглупить, лишить накопленных тысячелетиями гуманитарных знаний, манипулируя умами с помощью до крайности упрощенных псевдомарксистских формул, вроде: «грабь награбленное!». Отсюда и появляются бессчетные спецхраны разных уровней, спецбиблиотеки, спецхранения и прочие могильники знаний, предназначенные для немногих «спецов» и с «допусками» для новых владык жизни, которым знания окажутся ни к чему. Но сначала следует уничтожить все, что может скомпрометировать новые концепции и «теории», легко раскрыть глаза на сущность происшедшего переворота, оплаченного из-за границы врагами страны, ведущей с ними тяжелейшую войну.

С нескрываемой болью Горький фиксирует происходящую гибель культуры, веками создаваемой и вносимой в среду народа через ее наиболее массовую, наверное, форму – книгу, которую он особенно ценил: «...у нас почти совершенно прекращено книгопечатание и книгоиздательство и в то же время одна за другой уничтожаются ценнейшие библиотеки. Вот недавно разграблены мужиками имения Худекова, Оболенского и целый ряд других имений. Мужики развезли по домам все, что имело ценность в их глазах, а библиотеки – сожгли, рояли изрубили топорами, картины – изорвали. Предметы науки, искусства, орудия культуры не имеют цены в глазах деревни, – можно сомневаться, имеют ли они цену в глазах городской массы» (3).

Писатель недоумевает: «Книга – главнейший проводник культуры, и для того, чтобы народ получил в помощь себе умную, честную книгу, работникам книжного дела можно бы пойти на некоторые жертвы, – ведь они прежде всех и особенно заинтересованы в том, чтоб вокруг них создалась идеологическая среда, которая помогла бы развитию и осуществлению их идеалов» (там же).

Очевидно из этих фактов, что этому новому, возникающему строю не нужны ни умные, ни честные книги, ни осуществление идеалов, а требуется нечто совсем иное. И сначала Горький, а затем и все мы, жившие при «реальном социализме», увидели «литературу» огромной идеологической лжи, исторического обмана, в лучшем случае, полуправды и неправды, покрывающих жизнь людей и целых поколений.

Вероятно, чтобы смягчить это впечатление от картин реальной «революции», переключив внимание на другое, писатель в следующем выпуске своих «Несвоевременных мыслей» описывает фатальные культурные последствия продолжающейся мировой войны, говоря и о России: «...разорена экономически, развращена войною духовно мечтательная, мягкотелая Русь, – страна, еще нежившая, не успевшая показать миру свои скрытые силы. В XX-м веке, после того, как девятнадцать веков Европа проповедовала человечность в церквах, которые она теперь разрушает пушками, в книгах, которые солдаты жгут, как дрова, – в XX-м веке гуманизм забыт, осмеян, а все, что создано бескорыстной работой науки, схвачено и направлено волею бесстыдных убийц на истребление людей» (3). Говорится о Европе, но современный Горькому читатель, вероятно, хорошо понимает и знает, кто взрывает и разрушает церкви у него на глазах, чьи солдаты (и не только они) жгут книги как дрова, и в какой стране XX в. осмеян и забыт гуманизм, как и то, по чьему приказу и волею каких бесстыдных убийц что за люди и где истребляют целые классы населения огромной страны.

Присяжный поверенный, один из тех, которые «при старом режиме» выступали защитниками в политических процессах, отмечает Горький, говорил ему, наверное, уже очень опасаясь известных последствий: «Мне кажется, что в моей области нет изменений к лучшему». Но сам Алексей Максимович пока более откровенен, свободнее думает и либеральнее пишет: «...в этой области следует ожидать всех возможных изменений к худшему» (там же). Ведь при монархии слуги Романова «иногда не отказывали себе в удовольствии полиберальничать, покритиковать режим, поныть на тему о гуманизме». Теперь же: «...Либеральная маниловщина – никому не нужна и не уместна. С точки зрения интересов партии и политической борьбы все это вполне естественно, а “по человечеству” – гнусно и будет еще гнусней по мере неизбежного обострения отношений между демократией и врагами ее» (там же). Кто же эти враги демократии? Из направления и содержания его критики легко сделать вывод – это большевики и создаваемые ими новые органы власти, вся политика которых все больше и больше подавляет последние демократические завоевания народа,

достигнутые именно при царе и теперь уничтожаемые по всей стране. А на их место приходит что-то совсем другое...

Горький откровенно пишет о разгуле пьянства и происходящих при этом эксцессах: «Вот уже почти две недели, каждую ночь толпы людей грабят винные погреба, напиваются, бьют друг друга бутылками по башкам, режут руки осколками стекла и точно свиньи валяются в грязи, в крови. За эти дни истреблено вина на несколько десятков миллионов рублей и, конечно, будет истреблено на сотни миллионов... Во время винных погромов людей пристреливают, как бешеных волков, постепенно приучая к спокойному истреблению ближнего. В “Правде” пишут о пьяных погромах как о “провокации буржуев”, – что, конечно, ложь, это “красное словцо”, которое может усилить кровопролитие» (3).

И такая ложь советских «Правд», публичных преследований, диффамаций и спокойного истребления людей будет продолжаться и дальше, только углубляясь и усугубляясь, становясь все масштабнее и циничнее. Горький наблюдает, как все шире «Развивается воровство, растут грабежи, бесстыдники упражняются во взяточничестве так же ловко, как делали это чиновники царской власти; темные люди, собравшиеся вокруг Смольного, пытаются шантажировать запуганного обывателя. Грубость представителей “правительства народных комиссаров” вызывает общие нарекания, и они – справедливые. Разная мелкая сошка, наслаждаясь властью, относится к гражданину как к побежденному, т.е. так же, как относилась к нему полиция царя. Орут на всех, орут как будочники в Конотопе или Чухломе. Все это творится от “имени пролетариата” и во имя “социальной революции”, и все это является торжеством звериного быта, развитием той азиатчины, которая гноит нас. А где же и в чем выражается “идеализм русского рабочего”, о котором так лестно писал Карл Каутский? Где же и как воплощается в жизнь мораль социализма, – “новая мораль”? Ожидая, что кто-нибудь из “реальных политиков” воскликнет с пренебрежением ко всему указанному:

– Чего вы хотите? Это – социальная революция! Нет, – в этом взрыве зоологических инстинктов я не вижу ярко выраженных элементов социальной революции. Это русский бунт без социалистов по духу, без участия социалистической психологии» (там же). Но бунт не

простой, а твердо направляемый, жестко управляемый, беспощадный как к тем, против кого устремлен, так и к тем, кто его осуществляет. И цель «бунта» – не только государственные структуры, органы управления, но и сам народ (ведь бунтовали, «делали революцию» очень немногие), его столетиями выстроенный быт, бытие людей, выходящих на первые места в мире по развитию науки, литературы, поэзии, искусств, живописи, философии...

Промежуточный вывод, который делает писатель, далее все более и более обоснованный наблюдаемыми фактами, очевиден: революции нет ни по форме, ни по содержанию, а произошло и есть нечто совершенно иное, что ниже он назовет «опытом», но что больше всего похоже на искусно и искусственно вызванный и спровоцированный бунт люмпенов, самых низов населения, направленный, прежде всего, на разрушение страны, ее культуры, самоуничтожение людей и духовных ценностей.

«Революция углубляется... – пишет Горький. – Бесшабашная демагогия людей, “углубляющих” революцию, дает свои плоды, явно губительные для наиболее сознательных и культурных представителей социальных интересов рабочего класса. Уже на фабриках и заводах постепенно начинается злая борьба чернорабочих с рабочими квалифицированными; чернорабочие начинают утверждать, что слесари, токари, литейщики и т.д. суть “буржуи”. Революция все углубляется во славу людей, производящих опыт над живым телом рабочего народа» (3). Происходит сознательное и управляемое уничтожение всего лучшего в стране, начиная именно с человека, людей – носителей интеллектуальных и духовных ценностей. И Горький стремится остановить этот процесс, весь механизм и элементы которого он видит, но истинные масштабы как бы сразу не сознает, ограничивая дескрипцию конфликтом только между рабочими, хотя, вероятно, суть происходящего – уничтожение всего лучшего и качественного в России по всей территории, захваченной «большевиками», он понимает, но назвать прямо по понятным причинам опасается.

Рабочий пишет ему: «Положение мало-мальски развитого рабочего в среде обалдевшей массы становится похоже на то, как бы ты стал чужой для своих же» (там же).

Писатель повторяет, что идеи не побеждают приемами физического насилия. Но его слова и увещания не могут ни задержать, ни остановить происходящую бойню, провоцируемую и раздуваемую большевиками и их лукавой пропагандой. Но как свидетель Горький констатирует и видит самоуничтожение России, одну часть которой натравливают на другую, так что страдают и гибнут все: «Пролетариат невеликодушен, как это видно по делу С.В. Паниной, Болдырева, Коновалова, Бернацкого, Карташева, Долгорукого и других, заключенных в тюрьму неизвестно за что. Кроме названных людей в тюрьмах голодают тысячи, – да, тысячи! – рабочих и солдат. Нет, пролетариат не великодушен и не справедлив, а ведь революция должна была утвердить в стране возможную справедливость. Пролетариат не победил, по всей стране идет междоусобная бойня, убивают друг друга сотни и тысячи людей. В “Правде” сумасшедшие люди науськивают: бей буржуев, бей калединцев! Но буржуи и каледины ведь это все те же солдаты – мужики, солдаты – рабочие, это их истребляют, и это они расстреливают красную гвардию. Если б междоусобная война заключалась в том, что Ленин вцепился в мелкобуржуазные волосы Милюкова, а Милюков трепал бы пышные кудри Ленина.

– Пожалуйста! Деритесь, паны!

Но дерутся не паны, а холопы, и нет причин думать, что эта драка кончится скоро. И не возрадуешься, видя, как здоровые силы страны погибают, взаимно истребляя друг друга» (3).

Вот суть и истина происходящего, реальный, а не декларируемый смысл, гениально подмеченный, схваченный и выраженный писателем, назвавшим вещи прямо и своими именами в первом, буквальном значении: да, Ленин – тоже пан, тоже «господин», относящийся к «холопам», гражданам страны, России: интеллигенции, рабочим, крестьянам, солдатам и матросам, среднему классу, – еще хуже, безмерно хуже, чем администрация при царе. Чтобы властвовать, Ленин ввел террор и убивает целыми классами, группами и семьями тех, кто не согласен с теорией и практикой новой власти. Горький отмечает и еще один признак происходящего – усиливающийся, по-видимому, искусственно вызываемый большевиками голод, из-за которого даже дети изо дня в день недоедают, и среди них растет истощение, возрастает смертность, не говоря уже о других страдах и группах населения, на-

пример интеллигенции, массово голодавшей и вымиравшей в эти годы, о чем также в унисон пишут мемуаристы и уцелевшие очевидцы этого преступления. А ведь как, какими благими намерениями и обещаниями манили, соблазняли людей на эту бойню, которую и революцией первые годы не решались назвать, скромно именуя «переворотом», «забывая» добавить «кровавым».

Всего больше Горького «и поражает, и пугает то, что революция не несет в себе признаков духовного возрождения человека, не делает людей честнее, прямодушнее, не повышает их самооценки и моральной оценки их труда... в общем, в массе – не заметно, чтоб революция оживляла в человеке это социальное чувство. Человек, – пишет он, – оценивается так же дешево, как и раньше. Навыки старого быта не исчезают. “Новое начальство” столь же грубо, как старое, только еще менее внешне благовоспитанно. Орут и топают ногами в современных участках, как и прежде орали. И взятки хапают, как прежние чинуши хапали, и людей стадами загоняют в тюрьмы» (3). То есть стало не просто хуже, а к прежним социальным язвам добавились новые и худшие, которые со временем войдут в обычай, станут повседневной практикой массовых репрессий и бессудных расстрелов, или постановочно-показательных «судов», призванных убедить в справедливости и законности происходящего в стране геноцида сначала сотен тысяч, а потом и миллионов людей.

Приехавший к Горькому из провинции человек рассказывает, показывая суть происходящих перемен в экономической политике новой власти: «Солдаты образовали свои секции, и это им очень выгодно: у нас содержание волостного комитета стоило 1.500 р., а солдаты взимают теперь 52 тысячи. И вообще, если говорить просто, – грабеж идет в деревне невероятный, но, как увидите, это не очень страшно...» (там же). По его словам, «деревня родит буржуя, очень крепкого и знающего себе цену... Да, вот как вышло: социализм родил буржуя!» (там же). Только еще худшего: теперь нещадным эксплуататором-буржуем будет партия, присваивающая себе всю прибыль новой государственной машины.

О том, как живет современная деревня, замечает Горький, мало и плохо известно, поэтому приводит выдержки, «суть» одного из писем: «Нового у нас в селе за последнее время очень много, в особенности

за прошлую неделю... 3 апреля к нам, в село Баську, приезжали красногвардейцы, около 300 человек, которые ограбили всех состоятельных домохозяев, т. е. взяли контрибуцию, с кого тысячу, с кого две и до шести тысяч рублей, всего с нашего села собрали 85.350 руб., которые и увезли с собой; а сколько, кроме того, ограбили разного добра у наших граждан, хлебом, мукою, одеждой и проч., то тем и подсчета вести нет возможности, а у Сергея Тимофеевича взяли жеребца, но только не пришлось им воспользоваться: только доехали до села Толстовки, он и пал, около церкви. А сколько пороли нагайками людей, трудно и описать, и так сильно пороли, что от одного воспоминания волосы дыбом становятся, это прямо ужасно! Эти два дня провели наши басьцы в таком страхе, что всех ужасов описать не хватит сил. Всем казалось, что легче пережить муки ада, нежели истязания этих разбойников. Больше особых новостей в нашем селе нет, а в Барановке, Болдасеве и Славкине после отъезда красной гвардии, по примеру этих разбойников, сами, беднейший класс, начали грабить состоятельных граждан своего села, даже делают набеги на другие села в ночное время. Словом, здесь жизнь становится невыносимой. Затем, до свиданья, ждем вас в гости, а пока – будьте здоровы» (3). Ничем не прикрытый террор, физическое насилие, избиения, грабеж описаны самим свидетелем ясно и выразительно, полностью включены в картину целого, имевшего место во всех городах и весях бывшей богатой и процветающей страны.

Комментируя, сам писатель замечает: «Это человек, который видел, как “беднейший крестьянин”, послужив в солдатах, возвратился в деревню крестьянином “богатым”; теперь он наблюдает, как этого “богатышного” снова превращают в “беднейшего”, он знает, что когда красногвардейцы, обеднив “богатыших”, встанут на их место, то и красногвардейцев можно будет пограбить... Чехарда возмущает его ум, но, кажется, не очень глубоко задевает чувство справедливости, и весьма возможно, что он с уверенностью ждет своей очереди превращать богатейших в беднейших. Все это похоже на карикатуру, на фарс, но – к сожалению, это “правда жизни”, вызванная из недр деревенской зоологии лозунгом “грабь награбленное!”» (там же). Механизм разрушения быта и психологического склада населения страны, основы существования людей, формировавшейся и укреплявшейся

столетиями, Горький показывает логически и художественно с истощающей полнотой, оставляя последний вывод своим читателям: что же это за «революция»? И какое государство создадут новые «господа-товарищи»?..

И уцелеет ли в нем кто-нибудь, ведь новый господин Ленин утверждал, что если для совершения мировой революции необходимо, чтобы погибло 90% населения России, то и тогда это будет оправданно! А хотят ли эти 90% людей страны: дети, женщины, старики, старики, мужчины, юноши и девушки – погибнуть ради якобы «научных» химер в его голове, «пану» и на ум не приходило – кто же их будет спрашивать?!

З.Н. Гиппиус в своих записях того же времени показывает, как этот же лозунг «грабь награбленное» (10, с. 431) применялся в Петербурге, сопровождаясь повальными и неоднократными обысками квартир всех граждан подряд, кто и как эти обыски проводил, и к чему они приводили. Трудно не согласиться, что такое разделение граждан, развязываемая подобным образом бесконечная гражданская война не только вели к преследованиям и уничтожению лучших худшими, но и помогали ничтожному меньшинству, захватившему и узурпировавшему власть в стране, – как окажется, на многие годы и десятилетия, – с помощью террора и жестокости управлять страной в своих корыстных целях, прикрываясь то пролетариатом, то рабочим классом, то чем угодно еще, – и что мог этому открытому насилию и тотальной лжи противопоставить разобщенный и лишенный оружия (его сразу стали изымать) народ?

Горький отлично сознает все это, понимает, что происходящее в России отнюдь не произвол «снизу», не бунт, не форма стихийного протеста, а часть плана лиц с самых вершин новой социальной иерархии: «И вот – грабят, воруют, поощряемые свыше премудрой властью, возгласившей городу и миру якобы новейший лозунг социального благоустройства: – Сарынь на кичку! – что в переводе на языке текущего дня и значит: – Грабь награбленное! Винить следует не мужика – он только послушно идет по пути, предуказанному его темной воле людьми мудрыми, людьми разума» (3).

В этих условиях писатель в XIX выпуске своих «размышлений» опять прозорливо ставит вопрос о культуре, которая одна может и

должна прервать совершающуюся катастрофу, и сочувственно приводит слова «ветеринара А. Н.»: «В самом слове “культура” ясно виден ее смысл – культ, религия. Культура может развиваться только на религиозной почве, и это будет истинная культура, а все остальное – культура вещей, внешнее и от лукавого. В эти дни, когда человек озверел, спасти его может только возвращение к Богу, ко Храму, к наивной вере: “Будьте, как дети”, вот, что надо сказать людям, вот, чему надо их учить, а вы учите – будьте, как звери. Это – влияние германское, влияние поганных книг Ницше, Маркса, Конта и других иезуитов, придумавших все эти идеи специально только для нас, русских, ибо немец знает, что мы падки на идеи, как жерех на навозных червей» (3). Прямо противопоставить воинственному и звероподобному атеизму с материализмом веру в Бога, религию и Храм писатель не решается, видя, как разрушаются храмы, а священники с семьями беспощадно репрессируются и расстреливаются по всей стране, но и косвенно, через слова третьего лица он это делает не менее убедительно, не оставляя сомнений, на чьей стороне его симпатии. Конечно, не на стороне тех, кто пробуждает в людях жестокое, «звериное» начало, поощряет взаимоистребление наиболее активных и лучших людей страны, ведет пропаганду и вооружает деклассированные слои населения оружием на деньги немецких генералов и американских миллионеров.

Горький ясно различает два типа революционеров: «один – так сказать, вечный революционер, другой – революционер на время, на сей день». И если первый тип, полагает Алексей Максимович, воплощает «в себе революционное Прометеево начало, является духовным наследником всей массы идей,двигающих человечество к совершенству», то второй, «революционер на время», в том числе: «...весь насыщен, как губка, чувством мести и хочет заплатить сторицею обидевшим его. Идеи, принятые им только в разум, но не вросшие в душу его, находятся в прямом и непримиримом противоречии с его деяниями, его приемы борьбы с врагом те же самые, что применялись врагами к нему, иных приемов он не вмещает в себе. Взбунтовавшийся на время раб карающего, мстительного бога, он не чувствует красоты бога милосердия, всепрощения и радости. Не ощущая своей органической связи с прошлым мира, он считает себя совершенно освобожден-

ным, но внутренне скован тяжелым консерватизмом зоологических инстинктов, опутан густой сетью мелких, обидных впечатлений, поднаться над которыми у него нет сил. Навыки его мысли понуждают его искать в жизни и в человеке прежде всего явления и черты отрицательные... В сущности своей, он не социалист, даже не пресоциалист, а – индивидуалист. Он относится к людям, как бездарный ученый к собакам и лягушкам, предназначенным для жестоких научных опытов, с тою, однако, разницей, что и бездарный ученый, мучая животных бесполезно, делает это ради интересов человека, тогда как революционер сего дня далеко не постоянно искренен в своих опытах над людьми. Люди для него – материал, тем более удобный, чем менее он одухотворен... Это – холодный фанатик, аскет, он оскотливляет творческую силу революционной идеи и, конечно, не он может быть назван творцом новой истории, не он будет ее идеальным героем» (3).

В противопоставлении «Взбунтовавшегося на время раб (а) карающего, мстительного бога» и «красоты бога милосердия, всепрощения и радости» также невозможно не видеть намека и на национальность различных движущих сил «революции», ее организаторов, вдохновителей и руководителей с исполнителями, с которыми, вероятно, Горький также связывает особую жестокость происходящего в стране. Ведь об этом же примерно в те годы откровенно писали и Зеев Жаботинский, выдающийся теоретик сионизма, и мыслитель совсем другого направления Василий Шульгин (7).

Наряду с обличением «революционеров», по его мнению, экспериментирующих над людьми и целыми народами, Горький постоянно подчеркивает необходимость воспитания людей, перерождения и создания «нового строя души». Поэтому ему «странно видеть, что пролетариат в лице своего мыслящего и действующего органа “Совета Рабочих и Солдатских Депутатов” относится так равнодушно и безразлично к отсылке на фронт, на бойню, солдат-музыкантов, художников, артистов драмы и других нужных его душе людей. Ведь, посылая на убой свои таланты, страна истощает сердце свое, народ отрывает от плоти своей лучшие куски», – при этом: «Не дождавшись решения Совета Солдатских Депутатов по вопросу об отправке на фронт артистов, художников, музыкантов, – Батальонный комитет Измайловского полка отправляет в окопы 43 человека артистов, среди которых есть

чрезвычайно талантливые, культурно-ценные люди. Все эти люди не знают воинской службы, не обучались строевому делу. Они не умеют стрелять – только сегодня впервые их ведут на стрельбище, а в среду они должны уже уехать. Таким образом, эти ценные люди пойдут на бойню, не умея защищаться. Я не знаю, из кого состоит Батальонный комитет Измайловского полка, но я уверен, что эти люди “не ведают, что творят”. Потому что посылать на войну талантливых художников – такая же расточительность и глупость, как золотые подковы для ломовой лошади. А посылать их, не обучив воинскому делу, это уж – смертный приговор невинным людям» (3). То есть очевидный и явный геноцид еще одним способом – немецкими пулями и штыками, опять-таки, не своими собственными, а чужими, – лучших и талантливых людей России. И понятен вопрос, кто же это, что за вид революционеров в Комитете полка отправляет артистов в окопы на верную смерть?

Разумеется, узнавая подобные факты, любой человек тоже глубоко усомнится, что подобная политика от имени Солдатских депутатов в подлинных интересах страны, ее народа, тех же рабочих и крестьян, согласится с Горьким, ставящим риторический вопрос: «И – с чем мы будем жить, израсходовав свой лучший мозг?». Писатель видит не только масштабы происходящего, но и его «качество» – вектор-острие истребления: собрать всех вместе лучших – и убить тем или иным способом. А в крупных городах они уже и собраны. Особенно в столицах.

И с кем же *они* остались?... – можно дополнительно спросить. А обратившись к последующей истории – даже узнать: с чем, кем и как, и где оказалась страна, в конце концов, по воле, планам и вине «большевиков», якобы перескочив «общественно-экономическую формацию».

Писатель продолжает: «Я, конечно, вполне согласен с ироническими словами Вл. Каренина, автора превосходнейшей книги о Жорж-Занд: “Политики, – консерваторы или либералы, – люди, убежденные в своем знании истины и в праве преследования других за заблуждения...”»; я прибавил бы только – в интересах справедливости – к либералам и консерваторам радикалов-революционеров и прозелитов социализма. “Борьба за власть” – неизбежна, однако над чем же будут “властвовать” победители, когда вокруг них останутся только гни-

лушки и головни? Увлечение политикой как бы совершенно исключает здравый интерес к делу культуры, – едва ли это полезно для больной страны и ее жителей, в головах большинства которых “черт палкой помешал”» (3). При этом, замечает Горький, можно привести «десятки отзывов солдат, рабочих, крестьян, и все эти отзывы свидетельствуют о жажде просвещения, о глубоком понимании немедленности культурного строительства». Были бы желание и планы учить. Но чему и кому учить, если книги и специалисты планомерно и глобально уничтожаются? Свобода слова подавлена и преследуется? В стране искусственно и искусно разжигается кровавая гражданская война, а голодают даже дети?..

Тексты А.М. Горького явно содержали уже в то время не один пласт смыслов, а скрывали в себе (сознательно, без сомнения) несколько слоев значений. Допускалось соединение различных, нелинейно следующих частей публикаций, экстраполирование выводов, возможность элементарных догадок, простого следования и тому подобных ходов мысли. Это, в том числе, показывает и упоминавшаяся фраза о втором типе «революционера»: «Взбунтовавшийся на время раб карающего, мстительного бога, он не чувствует красоты бога милосердия, всепрощения и радости», в своей первой части явно содержащая намек на Ветхий Завет, а с ним и на национальность этого типа революционеров-радикалов, подразумевающая, скорее всего, всесильного тогда Л. Троцкого и его людей, приплывших на пароходе из США, и приехавших в «запломбированных вагонах» из воюющей с Россией Германии в сопровождении двух немецких офицеров Генштаба вместе с Лениным, которого П. Струве позже назовет «думающей гильотиной» (1), а У. Черчилль выразится еще определеннее: «С чувством благоговейного страха они (немцы) направили на Россию наиболее страшный вид оружия. Они переправили из Швейцарии в Россию в запечатанном контейнере, как чумную бациллу, Ленина» (6), называя его «чудовищем, карабкающимся по пирамиде, сложенной из черепов», и охарактеризовав происходящее в России как большевистскую тиранию – самую страшную в истории человечества, самую разрушительную и постыдную. Он пишет: «Они ведут бесконечную войну против цивилизации. Их цель – уничтожить все институты власти, все правительства, все государства, существующие в мире. Они стре-

мнутся создать международный союз нищих, преступников, бездарностей, бунтовщиков, больных, дебилов и дураков, который охватит весь мир. В этой войне, как Ленин справедливо заметил, не может быть ни перемирий, ни компромиссов» (5).

Об этом же (т.е., в том числе, и о заинтересованном участии в происходящем западных государств, прежде всего Германии) с разной степенью осторожности и оговорок рассуждали и другие русские писатели того времени (А. Бунин, В.В. Розанов, З.Н. Гиппиус, М. Волошин, М. Цветаева и т. д.).

Горький обращает внимание и на следующее странное обстоятельство: «В провинции развивается культурное строительство, – не преувеличивая, можно сказать, что в десятках сел и уездных городов организуются «Народные дома», наблюдается живейшее стремление к науке, знанию. Столичная печать молчит об этом спасительном явлении, она занимается тем, что с какой-то странной, бесстрастной яростью пугает обывателя анархией – и тем усиливает ее. Газеты Петрограда вызывают впечатление бестолкового “страшного суда”, в котором все участвующие – судьи и, в то же время, все они – беспощадно обвиняемые».

Писатель не соглашается с «влиятельными газетами нашими», осуждающими «революцию» как величайшее несчастье. Однако при этом сам пишет о том же и еще более конкретно, называя и обстоятельства, и конкретные географические названия, и даже имена, фамилии, социальное происхождение лиц, конкретно виновных в происходящем: вероятно, с целью показать свою независимость от происходящего и неангажированность: «Если верить влиятельным газетам нашим, то необходимо признать, что на “Святой Руси” совершенно нет честных и умных людей. Если согласиться с показаниями журналистов, то революция величайшее несчастье наше, она и развратила всех нас, и свела с ума. Это было бы страшно, если б не было глупо, не вызывалось “запальчивостью и раздражением”».

А у самого Алексея Максимовича это фактическое осуждение, доказываемое публикуемыми им свидетельствами и событиями, – чем вызывается?.. Он характеризует Троцкого и Ленина как «мерзавцев» (в записях тех лет З.Н. Гиппиус), с которыми он «органически» не

может говорить: «Я... органически... не могу... говорить с этими... мерзавцами. С Лениным и Троцким...» (9, с. 334).

Осуждая снижение уровня газетных публикаций, вульгаризацию языка прессы, русский писатель констатирует, что «культура действительно в опасности», и с этой опасностью надо бороться, во имя спасения культуры. Горький по существу соглашается с «газетными воплями» о ее гибели, но пишет по-другому, с иным содержанием и оценками, другим языком, в более спокойных, выдержанных выражениях, обладая умом, видящим схемы и стратагемы действий там, где непрофессиональное зрение увидит только эмоции и чувства: «Эта разнузданность, это языкоблудие внушает грустное и тревожное сомнение в искренности газетных воплей о гибели культуры, о необходимости спасти ее. Это не крики сердца, а возгласы тактики... Да, мы переживаем тревожное, опасное время, — об этом с мрачной убедительностью говорят погромы в Самаре, в Минске, Юрьеве, дикие выходы солдат на станциях железных дорог и целый ряд других фактов распущенности, обалдения, хамства... Одной из первых задач момента должно бы явиться возбуждение в народе — рядом с возбужденными в нем эмоциями политическими — эмоций этических и эстетических. Наши художники должны бы немедленно вторгнуться всею силой своих талантов в хаос настроений улицы, и я уверен, что победоносное вторжение красоты в душу несколько ошалевшего россиянина умиротворило бы его тревоги...». И упоминание погромов в данном контексте и в ряду других эксцессов, вызванных зверствами и приказами «большевиков», тоже не случайно, — Горький явно надеется, что его прочтут и услышат и те, кто руководит «процессом», направляет «ход революции», как они это позже назовут. И средство от болезни тоже есть — писатель его называет: искусство, этика, эстетика, книги, литература, культура производства. «Но всем этим мерзавцам», говоря словами Горького, другое было надо.

Список литературы

1. Арманд Р. Ленин и Струве. — Режим доступа: <http://www.proza.ru/2013/12/03/1448>

2. *Волошин М.* «Россия распятая». – Режим доступа: http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0320.shtml.
3. *Горький М.* Несвоевременные мысли. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1918_nesvoevremennye_mysli.shtml;
4. *Горький М.* Революция и культура (1918). – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Революция_и_культура_\(Горький_1918\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Революция_и_культура_(Горький_1918))
5. *Хандорин В.Г.* Черчилль о большевизме. – Режим доступа: <http://64vlad.livejournal.com/145116.html>
6. Черчилль о Сталине. К первоисточникам. – Режим доступа: <http://m3ra.ru/2008/03/14/cherchill-o-staline-k-pervoistochnikam/>
7. *Шульгин В.В.* «Что нам в них не нравится?». – Режим доступа: <http://e-libra.su/read/355195-chto-nam-v-nih-ne-nravitsya....html>
8. *Gippius Zinaida.* Dnevnik. – Mode of access: http://az.lib.ru/g/gippius_z_n/text_0070.shtml
9. *Gippius Zinaida.* Dnevnik, vospominanija. Sinjaja kniga. – Mode of access: <http://gippius.com/doc/memory/sinyaya-kniga.html>
10. *Gippius Zinaida.* Dnevnik, vospominanija. Chernye tetradi (1917–1919). – Mode of access: <http://gippius.com/doc/memory/chjornye-tetradi.html>

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Екатерина Дмитриева

РОМАНЫ ФРАНЦУЗСКОГО ЛИБЕРТИНАЖА, ИХ РУССКИЕ ЧИТАТЕЛИ И ПЕРЕВОДЧИКИ*

Во Франции существовало как минимум две исторические формы либертинажа:

1. Либертинаж философский, принимавший форму атеизма, деизма и прочих религиозных и идеологических инакомыслий, представленный прежде всего философией XVII в.

2. Либертинаж социальный, сформировавшийся уже в XVIII в. и подразумевавший отказ от разного рода социальных условностей, а также от традиционной морали, что в конечном счете привело к устойчивой ассоциации либертинажа с распутством и дебошем. Либертинаж постепенно становится родом светского эпикуреизма, более типом поведения, чем философией.

Однако философская составляющая сохраняется и во втором случае. «Разными путями утверждается <...> одна и та же модель – естественной морали, основанной на жизненных инстинктах человека» (с. 105).

Слово «либертинаж» с его производными до последнего времени отсутствовало в словарях. Эта ситуация отражает не только историче-

* *Дмитриева Е.Е.* Романы французского либертинажа, их русские читатели и переводчики // Генезис зарубежной массовой литературы и ее судьба в России: Сб. науч. трудов. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 105–121.

скую непереводаемость понятий «либертен» («либертинаж»), но также историческую несовместимость культурных типов. «В русском обиходе слово “либертен” имело коннотации скорее нравственные (точнее: безнравственные), чем политические» (с. 107).

Наиболее близко к французскому *libertin* русское слово «вольнодумец», но в России оно означало нечто иное: политическое значение явно превалировало в нем над нравственным. «Вольнодумство в России исторически смыкалось с либерализмом, политическим вольномыслием, скептицизмом (скептическим или и вовсе отрицательным отношением к существующим порядкам и в первую очередь к религии), вольтерьянством и даже франкмасонством, и лишь в слабой степени коррелировало с ветреностью, легкомыслием, сластолюбием, развратом и распутством, включавшимися в семантическое поле французского *libertinage*» (с. 104–105).

Почти исключив представление о свободе нравов из своего ареала, русское вольнодумство удерживает смыкание политической свободы со свободой религиозной. В критике же советской эпохи слово «вольнодумец» и вовсе становится почти оценочной этикеткой со знаком плюс. «[Понятия] “философ” и “шалун”, как называл себя Пушкин в дружеском послании к Горчакову, вольно или невольно претворяя тем самым в жизнь программу либертенов, соединявших эротическую свободу с религиозным вольнодумством и политическим свободомыслием, остается в целом для русского сознания не двумя сторонами одной модели, но скорее двумя полюсами» (с. 109).

Если в России кто и обладал безусловной способностью соотносить политическую оппозицию (вольнодумство) с распущенностью и развратом, то это было массовое сознание, а также сознание репрессивное. Характерно, что в многочисленных доносах на университеты, особенно участвовавших в 1820-е годы, подозрения в политической неблагонадежности почти автоматически влекли за собой и обвинения в разврате (там же).

Насколько произведения французских либертенов были известны российскому читателю второй половины – первой трети XIX в.?

Несмотря на пресловутую установку русского читателя и русско-го переводчика на целомудрие, французских либертенов переводили в России на рубеже XVIII–XIX вв. весьма обильно. По количеству едва

ли не на первом месте стоял маркиз Жан Батист д'Аржанс, автор «Тезы-философа» (хотя именно этот роман переведен тогда не был).

Далее идут Ретиф де ла Бретонн (к концу XVIII в. были переведены все его центральные произведения), Кребийон-сын, Луве де Кувре. В начале XIX в. были переведены четыре романа и одна пьеса маркиза де Сада.

Литература эта переводилась, будучи нередко адресована не вольнодумцам, вертопрахам и развратникам, но людям чувствительным и добродетельным. А.С. Хвостов, переводчик одного из наиболее эротически насыщенных романов де ла Бретонна «Ножка Фаншетты», отмечал среди ее достоинств «добрые примеры, а особливо множество хороших мыслей и отменным образом предлагаемых нравоучений, которые от самых ненавистников морали без скуки прочтутся».

Слово «добродетель» и все его производные, так часто употребляемые переводчиками, действительно присутствовали в оригинале. Правда, понималось при этом несколько иное. Для авторов либертенов добродетель есть следование «естественной морали». Сладострастие не постыдно, но добродетельно, поскольку в нем говорит голос самой Природы.

«Остается, впрочем, неясным, насколько русские переводчики и издатели, обращаясь к текстам французского либертинажа, сознательно пытались транспонировать его нравственные и философские категории в русскую действительность; или же, напротив, они вполне “искренно” прочитывали подобные тексты в собственной, родной системе координат» (с. 121).

К.В. Душенко

Татьяна Автухович

**СТРАТЕГИИ МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В РУССКОЙ НИЗОВОЙ ПРОЗЕ 1760–1770-х годов***

В русской романной прозе второй половины XVIII в. обычно видят не более чем адаптацию европейской беллетристики и потому безнадежно вторичную литературу. Однако «компиляции, рассмотренные через призму социокультурной функции массовой литературы (...), приобретают иной культурный смысл» (с. 64).

Налицо очевидные историко-культурные аналогии между функциями и поэтикой романной прозы второй половины XVIII в. и массовой литературы рубежа XX–XXI вв. Произведения массовой литературы меньше всего обременены эстетическими и философскими заданиями: «они в буквальном смысле записывают культуру, фиксируют подсознание эпохи» (с. 64). Массовая литература в большей степени, нежели элитарная, отражает уровень духовно-интеллектуального развития общества.

Она выполняет важную роль в процессе социализации современников и их адаптации к стремительно изменяющимся внешним условиям, к смене идеологических парадигм и культурных символов. Одновременно реализуется ее терапевтическая функция: «массовая литература, апеллируя к древнейшим литературным формулам, к традиционной литературной технике, облегчает травматический шок, который

* Автухович Т.Е. Стратегии массовой литературы в русской низовой прозе 1760–1770-х годов // Генезис зарубежной массовой литературы и ее судьба в России: Сб. науч. трудов. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – С. 63–78.

всегда сопутствует эпохе радикальных мировоззренческих изменений» (с. 65).

В основе большинства произведений русской романной прозы второй половины XVIII в. лежит древнейшая схема авантюрного романа, которому авторы в большей или меньшей степени придают сатирическую направленность.

Во всех русских романах присутствует типологическая ситуация, заданная названием первого русского романа «Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда». Так адаптируется на уровне массового сознания просветительская идея внесловной ценности личности. «Это истории людей, которые пытаются обустроить свой мир путем постоянного пересечения границ – территориальных, социальных, имущественных, нравственных, профессиональных» (с. 67).

Идея случая позволяет массовому сознанию совместить традиционные представления и новые идеи, характерные для идеологической и социокультурной ситуации эпохи. В то же время достигнутое благодаря случаю положение героев ненадежно и изменчиво, и это свидетельствует о неукорененности новой ценностной системы в массовом сознании и о ее смысловой неопределенности (там же). «Везение и неуязвимость героев европейского авантюрного романа несвойственны героям русской массовой литературы: итог их жизненных притязаний, как правило, плачевен <...> либо носит очевидный назидательный характер» (с. 68).

Массовый роман зафиксировал несовпадение тайных надежд изменить судьбу, с одной стороны, и страха потерять последнее – с другой. «Глубинный уровень коллективного (народного) сознания выявляет консервативное стремление к сохранению стабильности и упрочению оснований жизни» (там же).

Именно поэтому основной массив переводной литературы в 60–70-е годы XVIII в. составляла «сентиментальная» повесть, возникшая веком раньше во Франции и Испании: «Безсчастный Флоридор», «Нешастной француз...», «Несчастный Солиман...», «Несчастные любовники...» – в этих и подобных им произведениях рассказывалось о верной целомудренной любви, о страданиях человека, преодолевающего множество препятствий на пути к возлюбленной, которая выступает своеобразной персонификацией страстно желаемого «рая»,

идиллии, обрести которую герою так и не удастся. «Именно “несчастность” как типологическое свойство героя максимально соответствовало ожиданиям демократического читателя второй половины XVIII в., который узнавал в нем себя, свои нереализованные мечты, свои несбывшиеся устремления» (с. 69). В массовой прозе отражается травматическая ситуация столкновения традиционного, религиозного и нового, светского отношения к любви и к семье.

Основными нарративными решениями массовой литературы оказываются ремейк и дайджест. Как своеобразный ремейк неизвестного источника (правильнее говорить о нескольких источниках) можно рассматривать «Пригожую повариху» М. Чулкова, в которой рамка чужого сюжета «освежается» национальными реалиями. «Ремейк может быть создан только на основе актуального универсального сюжета – таким универсальным характером поведенческой “культурной матрицы”, актуальной именно для века авантюристов, обладала история плутовки Мартоны, а национальный колорит облегчал усвоение нового поведенческого стереотипа русским читателем» (с. 71).

Как дайджест, т. е. адаптированный пересказ многочисленных произведений западноевропейской литературы и философии, можно рассматривать романы Ф. Эмина. Важная функция дайджеста – аккумуляция новой для читателя информации о современном мире. «Автор не претендует на осмысление реальности, его цель – ознакомление читателя с новым культурным языком» (там же).

Синтез разнородных жанровых традиций – общая черта романной прозы 1760–1770-х годов, в которой, как и в произведениях современной массовой литературы, можно обнаружить черты мелодрамы, эротики, даже своеобразного триллера (финал «Пригожей поварихи») и детектива («Несчастный Никанор»), так и сенсационной экзотики, любовных признаний, мемуарных свидетельств, философских размышлений, бытового морализирования, поэтических фрагментов.

Ф. Эмин формулировал эту установку так: «Роман всякого чина и звания людям должен какое-либо принести удовольствие. Мудрые познают из оного политику отдаленных государств, юношество почерпает нравоучение, женщины чувствуют удовольствие, а низкого состояния люди утешение имеют» (с. 74).

Наконец, «роман как совокупность речей, построенных по всем правилам ораторского искусства, выступает как учебник нового языка эпохи, которая сделала риторическую культуру языком повседневности» (с. 74).

К.В. Душенко

А.Г. Заховаева

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ПСИХОАНАЛИЗ РОМАНА СТИВЕНА КИНГА «БЕССОННИЦА»

Аннотация. В предлагаемом исследовании рассматривается проблема бытийности человека в романе С. Кинга «Бессонница». Что есть Человек? Откуда черпать человеческое? Главная проблема – это изолированная, одинокая Личность. Бессознательное кодирует «тайны бытия» в символы. Страх «бессонницы» – это страх одиночества. Бессонница – это граница между бытием (существованием) и небытием. Герой не нашел диалог с миром, но остался человеком.

Ключевые слова: личность; искусство; культура; текст; символ; общение; существование (экзистенция); бессонница; одиночество; творчество.

Abstract. The proposed study addresses the problem of human existence in S. King's novel «Sleeplessness». What is a man? How to be a human being? The main problem is an isolated, lonely personality. The unconscious hides the «secrets of existence» in symbols. Fear of «sleeplessness» is a fear of loneliness. Insomnia is the boundary between life (existence) and non-being. The hero did not find a dialogue with the world, but remained a man.

Keywords: a person; art; culture; a text; a symbol; dialogue; existence; sleeplessness; loneliness; creativity.

*Между теми, кто может спать, и теми,
кто спать не может, – бездонная пропасть.
Это один из важнейших критериев
разделения человеческой расы.*

А. Мердок «Монахини и солдаты»

В эпоху духовного кризиса проблема внутреннего мира человека, его самости, становится наиболее актуальной.

Точка отсчета экзистенциализма – изолированная, одинокая Личность, все интересы которой сосредоточены на внутреннем Я, на собственном безнадежном и брэнном существовании. Экзистенциальные проблемы возникают из самого факта существования человека, факта бытия, но это «бытие» есть переживания бытия, «симфония чувств». Чем сложнее «симфоническая картина» Личности, тем ярче Личность.

Только через психоанализ возможно понять экзистенцию, ведь это чистое индивидуальное существование Личности, неподвластное разуму. Экзистенция глубоко скрыта в бессознательном «Оно». Бессознательное – сложное образование, микрокосмос Личности – кодирует «тайны бытия» в знаки, образы, эмоции, чувства, сновидения, фобии и т.д.

Пожалуй, только искусство может не просто соединить экзистенцию, бессознательное и знаки (символы), а создать особую реальность, где все это обретет гармонию.

Искусство способно сделать знак сущностным атрибутом бытия. Знак в искусстве всегда сигнификат, т. е. он всегда означает нечто. Однако для искусства важен не просто знак, а его возможная вариативность как сознательная, так и на уровне подсознания. Это, с одной стороны, кодирование информации, с другой – ее декодирование. Код должен быть выбран таким образом, чтобы с помощью соответствующих означающих можно было составить его дешифровку, причем дешифровку прежде всего на уровне чувств. Так формируется особая эмоциональная реальность (система) отношений между человеком и миром человека. «Эта система регламентирует поведение человека: она определяет то, как ему надлежит действовать в тех или иных ситуациях (которые признаются вообще потенциально возможными). Вместе с тем эта система отношений определяет то, как человек моделирует мир – и самого себя» (1).

Художественный текст может выступать в качестве медиатора, способствующего преобразованию личности читателя. Интеллектуальные атрибуты текста позволяют ему быть не только посредником в акте коммуникации, он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. Возникает не просто

диалог, а со-бытие! Тогда текст предстает как реализация «Я-сознания; Оно-бессознательное; Сверх-Я – предсознательное». Это сложная триада, хранящая многообразные коды, способная трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. Ю. Лотман пишет: «Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Много-слойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» (2, с. 129–132).

Особый случай – экзистенциальность текста. Здесь слово – это смысл-концепт, некое ментальное образование, синтез понятийного и чувственного. Концепты не только мыслятся, они переживаются. Слово открывает символический образ, как ключ дверь. Так текст выходит на уровень самобытийности, т.е. его истинная сущность скрыта от нас в бессознательном и в то же время это тайна, требующая разгадки. Разум, казалось бы, не способен справиться с враждебностью бытия, а человек обречен на абсолютное одиночество и страх перед действительностью. Но искусство трансформирует и гармонизирует, казалось бы, неразрешимые противоречия.

Именно это и выражает в своем произведении «Бессонница» (1994) Стивен Кинг (3). Но он идет дальше традиционного экзистенциализма, показывая новую трансценденцию («выход из себя»), – бессонницу. У Кинга – это знак (символ). Чем больше пытаешься понять, тем сложнее это сделать. Сон – область, где бессознательное выступает в символической форме, когда Оно действует как реальное Я. В бессоннице фрейдистская триада кажется бессмысленной, бессонница пытается разрушить психоаналитические смыслы и создать экзистенциальные.

Главный персонаж романа Ральф Робертс находится в трудной жизненной ситуации после смерти жены. Его не назовешь «рыцарем на белом коне», героем, это самый обычный человек. У старика Ральфа начинается бессонница. Никакие средства не помогают уснуть, у него начинаются галлюцинации. Он видит не только людей, но и бессознательное, их ауры. Он сверхоощущает этот мир и начинает «слышать время». Именно это обстоятельство и порождает Бессонницу. Однако «бессонница» Кинга не вписывается в чисто физиологическое определение этого понятия. Бессонница в кинговском понимании – это повышенная чувствительность, способность к ассоциациям, особая символическая интерпретация событий, а порой и некое предчувствие событий. Это эмоционально-ментальная блокировка на границе реальности и сновидений. Бессонница Ральфа – это особый мир, своего рода «зависание» между действительностью и фантаσμαгорией, бытием и небытием, балансирование на грани сознания и бессознательного. Ральф размышляет: «Все люди спят, а я нет. Страшное слово – одиночество. Проще будет умереть. Никакой тебе бессонницы».

Сущность бессонницы – одиночество, это и есть та экзистенциальная струна, на которой играет трагические мелодии жизнь. В экзистенциализме одиночество – неизбежное состояние внутреннего Я личности, это «бытие, погруженное в себя». Что есть одиночество как бытийное состояние? Первое: одиночество как протест против социума, «внешнего Мира». Второе: одиночество как страх ответственности. Человек должен сам выбирать свой путь, как ему поступать, никто за него не примет решение, и только его Я должно быть ответственным за все его действия. Третье: одиночество среди людей. Персонаж не доверяет Миру и Миру людей. Ему хотелось бы контролировать все, но реальность иная.

Страх «бессонницы» – это страх одиночества, причем одиночества среди людей. С. Кинг, как известно, мастер триллеров и романов ужасов, где льются реки крови, а фантастические монстры собирают души праведников, но в «Бессоннице» есть только один ужас – ужас одиночества, который страшнее всего, ибо он существует только в тебе. Он обретает статус символа, нового «архетипа» в измученной психике персонажа. Его «бессонница» – это лабиринты бессознательного.

И вдруг Ральф «пробуждается», он увидел мир в истинном облике, без мишуры человеческих выдумок о нем. Так Ральф стал больше, чем просто человеком, он увидел «другой мир – мир аур... У предметов и у людей были ауры. Никогда прежде предметный мир не казался ему таким ярким, таким настоящим». И тут встают вопросы: зачем и почему «этот мир» существует? И что есть «этот мир»? Где реальность? Но ответа нет, «этот мир» скрывается, ускользает.

Кинг и его персонаж пытаются разобраться, но понимают лишь одно: «Правда в том, что жизнь подчинена Случайности и Предназначению. Случайность и Предназначение – как черные и белые квадраты на шахматной доске, контрастирующие друг с другом». Эти знаковые и в какой-то степени антиномические понятия выходят на уровень макрокосмоса, обретая метафоричность, которую и следует разгадать, декодировать.

События развиваются на фоне социальной проблематики, это противостояние между противниками и сторонниками абортот, которое в результате приводит к идее защиты женщин от насилия в семье.

Автор показывает постоянный конфликт между бессмысленным миром, у которого нет человеческих понятий: добра, зла, справедливости, сострадания, любви, – и одиноким человеком, который постоянно борется с этим миром и его бессмысленным Случаем. Но есть ли здесь победитель и побежденный? Человек выигрывает поединок с миром, но проигрывает жизнь. Казалось бы, тут нет смысла, но автор придает смерти Ральфа особое значение. У Ральфа существовал выбор «быть или не быть», но он отдал свою жизнь в обмен на жизнь спасенной им девочки.

Ральф не принял мира, и мир не принял его. Диалог не удался... Однако Ральф отстоял свое право быть Человеком.

Стивен Кинг не просто «рисует» знаки, кодируя их экзистенциальным и психоаналитическим смыслами. Бессонница, Случайность, Предназначение выходят на уровень метафизических понятий. Здесь они обретают онтологический статус, т. е. вся проблематика романа сводится, по сути, к проблеме: Что есть Человек? Откуда черпать человеческое? (4)

Список литературы

1. Успенский Б.А. Семиотика истории. Семиотика культуры. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/intro.php
2. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.
3. Кинг С. Бессонница. – М.: АСТ, 2014. – 768 с.
4. Заховаева А.Г. Девальвация личности: Откуда черпать человеческое? // Философия и общество. – М., 2005. – № 3 (40). – С. 110–120.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

МУЗЫКА В ТРУДАХ УЧЕНЫХ XVII ВЕКА

Аннотация. В статье рассматриваются труды И. Кеплера, Р. Декарта и М. Мерсенна, в которых содержатся разные эстетические установки – пифагорейская и картезианская.

Ключевые слова: гармония, аффекты, разум как этический и эстетический принцип.

Abstract. The article is devoted to works of J. Kepler, R. Descartes, M. Mersenne, which reveal different aesthetic positions – Pythagorean and Cartesian.

Keywords: harmony, affects, mind as ethic and aesthetic principle.

XVII век разрушил оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира. В художественном сознании вновь доминирует идея брэнности всего сущего. Знаменитый итальянский поэт Джамбаттиста Марино (1569–1625) писал о духовной ситуации времени: мир был изначально исполнен божественной гармонией. Извечный Маэстро сочинил прекраснейшую музыку Вселенной и каждому существу назначил соответствующую партию. Но человек, обратясь душой к пагубному примеру Люцифера, покинул хор. Из-за этого возникла дисгармония, и стал человек со всем в разладе и раздоре.

Свой страх и трепет перед необоримостью Фортуны человек барокко скрывал под маской экстравагантности или самоуверенности. Известный исследователь культуры барокко Борис Виппер так оцени-

вал особенности искусства XVII столетия: «Личность XVII века... всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века» (6, с. 254). Таким образом, главная цель барочного авторского индивидуализма не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Сформулированные риторикой задачи – учить, услаждать, волновать – провозглашались в эпоху барокко главными задачами творчества. А ведь в предшествующие периоды, в частности перед музыкой, ставилась задача не возбуждать страсти, а успокаивать. Недаром Монтеверди, создавая свой «взволнованный» стиль, ощущал себя первооткрывателем. «Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном в его “Риторике”...» (4, с. 93). Размах музыки Монтеверди «как с эмоциональной, так и с архитектурной точки зрения (разные стороны одного и того же явления), – говорил И.Ф. Стравинский, – это совершенно новое измерение, и по сравнению с ним самые грандиозные замыслы его предшественников, как и их пылкие страсти и печали, кажутся миниатюрными» (7, с. 81).

Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления.

Теоретические трактаты того времени представляют собой фундаментальные сочинения, подлинные музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке – от характеристики ладов и интервалов до законов акустики. Так, немецкий композитор и теоретик Михаэль Преториус (1571–1621) одним из первых пытается создать научную историю музыки. В 1615–1616 гг. выходит в свет его масштабное трехтомное сочинение «*Syntagma musicum*».

Свой взгляд на музыку высказывали знаменитые ученые своего времени. Иоганн Кеплер (1571–1630), выдающийся астроном, физик, математик и философ, последователь Коперника и Дж. Бруно, в своих трудах, посвященных музыке, продолжает и развивает пифагорейскую традицию. Его трактат «Гармония мира», написанный в 1619 г., имел огромную популярность. В трактате сформулирован так называемый третий закон Кеплера, который гласит: квадраты времен обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы их средних расстояний от Солнца. В этом труде Кеплер дает яркую, поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. Трактат состоит из пяти книг; в четвертой и пятой книгах обосновывается космологическая концепция музыки. Основная идея трактата Кеплера такова: гармония – это универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству Вселенной. Этому закону подчиняется все – и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движения планет.

Согласно Кеплеру, движение шести планет, вращающихся вокруг Солнца, образует между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер находит полное соответствие между числовыми пропорциями гармонии и астрономии. Он пишет о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам человеческого голоса. Музыкальная гармония царит не только во Вселенной, но и в человеческой душе, в которой запечатлевается образ мировой гармонии. Мировая гармония, по Кеплеру, это первообраз, архетип Вселенной. Она врождена человеку, дана ему от природы или от Бога, который сам является «эссенциальной гармонией».

Для Кеплера, как и для пифагорейцев, число универсально. «Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию – это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души» (4, с. 178). В «гармонической шкале небесных движений скрыто сохраняется архетип мироустройства» (4, с. 184). Уже с самого рождения душа «несет в себе сплетенные и как бы собранные воедино идеи гармоний, воплощенных в звуках, и идеи привязанностей духа» (4, с. 182).

Основоположник рационалистического метода философ Рене Декарт (1596–1650) еще в юности написал трактат «Компендиум музыки» (1618), в котором он в основном рассматривает психофизиологическую сторону музыкального искусства. Он исследует прежде всего условия восприятия музыкальных произведений и возможность передачи в них страстей и эффектов. Музыка, по его мнению, должна быть разнообразной, соразмерной и достаточно ясной для восприятия. «Среди предметов ощущения, – пишет Декарт, – наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается ощущением, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получала сразу свое полное удовлетворение, и не столько трудно, чтобы ощущение утомлялось» (5, с. 212).

Чтобы «овладеть» аффектами, пишет Декарт в сочинении «Страсти души» (1649), необходимо рациональное познание их причин, т. е. их физической или физиологической основы. В одном из писем он прямо пишет, что хочет рассмотреть страсти как физик, естествоиспытатель. Хотя Декарт не отрицает огромного значения страстей в жизни человека, он стремится научить даже «слабого душой» подавлять свои чувства, управлять ими так, как машиной. Декарт вообще сводит весь эмоциональный мир к законам механики. Для полного самоконтроля внутренней жизни человека, считает философ, полезен опыт дрессировки животных. Если удалось изменить движения мозга у животных, лишенных разума, пишет ученый, то очевидно, что люди, приложив достаточно старания, могли бы приобрести исключительно неограниченную власть над всеми своими страстями. Чувства – это расход, на который каждый человек вынужден идти, и существуют они только «во имя» физических процессов.

В трактате «Страсти души» философ расчленяет человека на три враждебные друг другу составные части: телесную машину, страсти и разум. Душа, по Декарту, представляет собой поле непрерывной борьбы, где исходящие из тела «животные духи» стремятся обмануть разум, а тот, вооруженный методом, противостоит страстям. Чувства, по мнению Декарта, препятствуют человеку ясно и отчетливо воспринимать внешний мир и самого себя. Отношение разумной части души и страстей, как и внешнего мира в целом, глубоко враждебны.

Автор «Рассуждения о методе» объясняет причину возникновения аффекта так: «...когда однажды пять или шесть раз нещадно отхлестать собаку под звуки скрипки, то коль она в другой раз слышит тот же мотив, то тотчас начнет визжать и бросаться прочь» (4, с. 353).

Музыка интересует Декарта прежде всего как предмет изучения математических законов. Для Декарта существует только доказанная мысль, и каждое истинное доказательство – чудо власти разума. После Декарта наивный традиционный эзотеризм сменился эзотеризмом науки. Понять чудо бытия дано не каждому. В плане психологии познания, отмечает А.Б. Каплан, Декарт – ученик мистиков (2, с. 100). По Декарту, подлинное существование сопоставимо с мистическим экстазом. Познать научную мысль могут только посвященные.

Для Декарта самосознание, проникновение в глубины собственно-го Я – процесс, параллельный богопознанию. Бесконечность – атрибут Бога, а сопричастность к бесконечности – свойство человеческой души. Момент познания истины – высший взлет мысли, проникновение в тайну бытия – время, когда Я срастается с бесконечным. «Декартов мир, – пишет Мамардашвили, – есть мир какой-то странной и чудовищной сплошной актуальности, или мир действий, в который мы попадаем и выпадаем» (3, с. 142). Сопричастность конечной истины к бесконечному – один из главных постулатов Декарта. Классическое подтверждение эта мысль получила в аналитической геометрии. Формулы и чертежи аналитической геометрии – примеры неопровержимой истины. Декарт призывает освободить мысль от хаотического мира образов и создать логический ряд восхождения от простого к сложному.

По Декарту, подлинное «существование» есть проникновение в тайну бытия. «Декарт... – продолжает Мамардашвили, – придерживается той мысли, которой придерживались многие религиозные мыслители... Реально существующей силой является только добро или Бог, а зло появляется лишь там, где нет добра» (3, с. 215). Таким образом, познание подлинно научной истины адекватно добру, а сама природа научного открытия божественна. Эта мысль Декарта оказала огромное влияние на многие поколения. Тема сомнения уступает место теме предельной уверенности. Именно после Декарта утвердился образ природы как сложного, точного механизма. Уподобляя природу слож-

нейшему механизму, картезианцы представляли ее бездушной работой человека.

Шпенглер отмечает, что мировоззрение Декарта нашло свое наиболее полное воплощение в математике. Новая теория чисел Декарта стала отправной точкой прогресса математики, когда анализ бесконечного стал фактом. Это был переворот не только в математике, но во всем строе мышления Запада. «Античная душа» в лице Пифагора, подчеркивает Шпенглер, пришла к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, «душа Запада» в лице Декарта и его поколения «нашла в точно соответствующий момент идею числа, развившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному. [...] Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровнородственные начертательной конструкции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов» (8, с. 228).

Абстрактная математика, как показал Шпенглер, может изменить все мировоззрение. Пифагорейцы считали число мерой всех вещей, универсальным и таинственным инструментом познания. Античное число являло собой меру в противоположность неизмеримому; иррациональное, безобразное, бесформенное должно было всегда оставаться сокровенным. Античное число телесно, чувственно-осязуемо: для Эвклида треугольник – поверхность, ограничивающая тело, а не система трех линий или трех точек. У Демокрита и Секста Эмпирика даже атомы скульптурны – кривые, крючковатые, впалые, выпуклые; безглазые, как статуи. Для античного человека телесны пространство, протяженность, космос, весь мир.

У Декарта зримое число, или осязаемое тело, исчезает, и числа и фигуры мыслятся лишь в бесконечном множестве. Единичное выступает как часть целого, следовательно, в согласии с математикой, интерес единичного подчинен интересам целого. С появлением абстрактной математики в менталитете западного мира кристаллизуется понятие «функция».

Человек отторгается от природы и утверждает превосходство человека над природой. Декарт сводит явления природы к законам механики. Распространение этих законов на органическую природу, с одной стороны, стимулировало развитие медицины и биологии, а с другой – оправдывало жестокое обращение с окружающей средой.

Целесообразность, возведенная в абсолют, могла быть использована для оправдания экономического и политического угнетения. Истинное мышление – это привилегия избранных. Эта установка и развивалась для оправдания власти избранных. А картезианский постулат о подчинении части целому использовался идеологами абсолютизма. Воля монарха оказывалась выше общечеловеческих ценностей.

Картезианский рационализм был важной вехой на пути прогресса научного мышления и в то же время он был использован для укрепления абсолютистской идеологии и политики. Просвещенному королю Людовику XIV путем проведения в жизнь «рационального принципа» «Одна вера, один закон, один король» в течение нескольких лет удалось добиться того, что не смогли сделать католики в прошлом веке за полстолетия, подчеркивает Каплан (2, с. 106).

Во второй половине XVII в. строгое разделение разумного и неразумного стало в ряде культур главным этическим и эстетическим принципом. В просветительской эстетике разум – средство организации мира. Разум – высший судья человека, подчиняющий себе все его чувства, склонности, интересы. Разум в эпоху Просвещения – критерий истины, ее «натуральная мера». Разум стал эстетической категорией. Не только смех в комедии, но и само счастье должны были быть разумными.

В одной иезуитской школе с Рене Декартом учился Марен Мерсенн (1588–1648). Универсально образованный ученый, Мерсенн вел переписку с выдающимися мыслителями своего времени – Декартом, Гоббсом, Гюйгенсом, пропагандировал во Франции работы Декарта и Галилея. Среди трудов Мерсенна – сочинения по математике, физике, метафизике. Мерсенн много писал и по вопросам теории музыки. Особенно знамениты две его работы – «Трактат об универсальной гармонии» (1627) и «Универсальная гармония» (1637).

В первом трактате Мерсенн повторяет многие идеи И. Кеплера о гармонии мира. В специальной главе «Параллели в музыке» Мерсенн сравнивает музыку с различными элементами бытия, с математикой, теологией и пр. Троиединство Бога он сопоставляет с делением музыки на диатонику (Бог Отец), хроматику (Бог Сын) и энгармонику. Неор-

ганическая природа ассоциируется у него с низким регистром, живые существа – с высоким. Рассматривая консонансы и диссонансы, он проводит аналогию с цветом и вкусом. Музыка для Мерсенна – теоретическая дисциплина, «очаровывающая» часть математики (4).

В работе «Универсальная гармония» Мерсенн исследует все главные вопросы музыкальной теории: о природе звука, о законах пения, об анатомическом строении органов речи, интервалах, композиции, устройстве музыкальных инструментов, развивает теорию консонансов и теорию эха. Мерсенн – сторонник одноголосной музыки. Простота одноголосной мелодии, по его мнению, – главное условие красоты и совершенства. Он разделяет учение Декарта об аффектах, посвящая специальную главу вопросу: можно ли судить о темпераменте и страсти по голосу.

Трактат «Универсальная гармония» уникален тем, что в нем используются принципиально разные эстетические установки – пифагорейско-кеплеровская и картезианская. В тех главах, где автор обращается к античной музыкальной традиции, излагает взгляды Птолемея, Платона, пифагорейцев, он попадает под обаяние древней концепции музыки и начинает писать образно, соединяя, примиряя античные и теологические взгляды: «Живые существа – это как бы струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, извлекающий из всего сущего звуки и аккорды по своему выбору. Если каждый будет точно выполнять свою партию, предназначенную ему в этой жизни провидением, то мы услышим музыку блаженных духов и сможем присоединить к ней свои голоса и сердца, воздавая хвалу великому Творцу неба и земли» (4, с. 378).

Пытаясь применить к музыке рациональный метод, автор постоянно попадает в логические ловушки, из которых ему нередко так и не удастся выпутаться. Особенно наглядно издержки «разумного» познания гармонии проявились в главе «Существуют ли непреложные правила, следуя которым можно сочинять музыку на тексты разного содержания; применяют ли музыканты такие правила при сочинении мотивов и песен» (4, с. 368–370).

«Поставленный вопрос является одним из самых трудных в музыке. *Поскольку никто не создал до сих пор правил, применяя которые можно было бы сочинять музыку на самые разнообразные темы, то*

это доказывает, что такие правила установить невозможно (курсив мой. – С. Г.). Нельзя себе представить, что музыканты в течение нескольких столетий не создали бы такие правила в помощь себе и своим преемникам, как они установили другие закономерности музыки. Работы самых лучших композиторов ежедневно доказывают, что правил для сочинения хороших песен не существует; композиторы часто признаются, что иногда в течение целых дней или даже недель им не удается сочинить хороший мотив или песню, тогда как в другие дни они за короткий срок сочиняют не только одну, а несколько песен; мотивы рождаются у них в голове как бы сами собой, в зависимости от настроения и от игры воображения.

Между тем если бы существовали твердые правила, композиторы сочиняли бы музыку по своему желанию и вкусу в любое время, как архитекторы разрабатывают проекты зданий, а математики составляют доказательства теорем, выводят прямые и кривые. В архитектуре и математике существуют непреложные и точные правила. Практические приемы композиторов являются... подтверждением сказанного выше, ибо они сначала наигрывают на лютне, клавесине и виоле и других инструментах различные аккорды и музыкальные фразы, подбирая те, из которых составляется мотив по их вкусу... Если бы у них имелись правила, они бы не заимствовали у других, хватая то тут, то там, что они часто делают без достаточного разбора и необходимости.

Я могу привести веские соображения о причинах отсутствия правил. Это прежде всего – недостаточность знаний о природе гармонических интервалов, которыми мы пользуемся, сочиняя песни. Далее, это объясняется полным отсутствием сведений о законах движения, которые не изучены ни теоретически, ни практически; у нас нет музыкантов, которые могли бы определить последовательность движений, необходимых для того, чтобы возбудить в слушателе определенные страсти.

И наконец, нужна была бы полная осведомленность о вещах, важных для совершенного музыканта... это понимание темперамента слушателя, состояния его ума, знание способа, с помощью которого можно возбудить или успокоить воображение и т.п. Разнообразие искусства бесконечно; совершенство песен чаще всего зависит от богатства фантазии композитора и от качества их исполнения. *Эти требо-*

вания несовместимы с установлением непреложных правил, ибо невозможно втиснуть беспредельность человеческого воображения в узкие рамки, которые могут лишь превратить бесконечность в нечто весьма ограниченное (курсив мой. – С. Г.). [...] Бесспорно, некоторые правила уже существуют и применяются большими мастерами. И я считаю, что создать правила для музыки не труднее, чем для медицины и архитектуры. Для этого необходимо, чтобы над усовершенствованием музыки потрудились так же прилежно, как над другими искусствами. [...] Нет и не может быть доводов, с помощью которых можно было бы доказать неосуществимость установления твердых и непреложных правил для композиции» (курсив мой. – С. Г.).

С XVII в. во Франции начинает доминировать дидактическая эстетика, основной принцип которой воплощала триада: разум – просвещение – добродетель. Уже в 70-е годы законодатель западноевропейского «хорошего вкуса» Никола Буало может позволить себе пренебрежительно говорить об итальянском искусстве: «Оставим итальянцам / пустую мишуру с фальшивым глянцем. / Всего важнее смысл».

Автор «Поэтического искусства» стал олицетворением французского классицизма XVII в. Призыв Буало: «Дружите с Разумом!» подхватили теоретики искусства во Франции, в Германии (И.Х. Готшед. «Опыт критической поэтики для немцев», 1730), в Англии (А. Поп. «Опыт о критике», 1711), в России (Кантемир, Сумароков и Тредиаковский, который первым перевел этот манифест классицизма на русский язык).

Новый стиль эпохи, новая эстетика ставили перед искусством новую задачу: развлекая – поучать.

Список литературы

1. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – 531 с.
2. Каплан А.Б. Мистика и наука: Монтень, Декарт и Паскаль о тайне человека // Человек: Образ и сущность. Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – С. 89–122.
3. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М.: Прогресс-Культура, 1993. – 352 с.
4. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.

5. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – 835 с.
6. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
7. *Стравинский И.Ф.* Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы. – М.: Мысль, 1993. – 669 с.

Олег Стародубцев

**О ВЛИЯНИИ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ ПЕТРА I
НА ЦЕРКОВНУЮ АРХИТЕКТУРУ:
НОВАЦИИ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ***

Новации Петра I в области церковного строительства коснулись преимущественно основанного им города. По завещанию Петра останки его были погребены в строящемся Петропавловском соборе. Архитектура и убранство собора стали зримым выражением образа нового, секулярного подхода к Церкви и ее вековым традициям.

И. Грабарь пишет: «Уже при беглом взгляде на общий силуэт Петропавловского собора бросается в глаза ничтожество самого храма по сравнению с гигантской колокольной. Точно зодчий задался мыслью создать не просто храм, а колокольную-храм, мыслью, быть может, навеянной ему самим царем».

Главным отступлением от русского храмостроения был «латинский» интерьер собора, подчиненный продольной оси с тремя нефами. Иконостас собора впервые в русской храмовой традиции полностью противоречил традиции русского «высокого иконостаса». Его основой было предстояние икон, расположенных в строгом догматическом и историческом порядке. В пору господства московского барокко стремление к увеличению декоративного элемента в новопостроенных храмах становилось все более значительным, но все же не доминирующим.

* *Стародубцев О.В.* О влиянии преобразований Петра I на церковную архитектуру: Новации и преемственность // Сретенский сборник. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2016. – Вып. 6. – С. 300–318.

Иконостас Петропавловского собора (окончен в 1726 г.) выглядел как преграда между алтарем и центральной частью храма – как своего рода триумфальные ворота. Возможно, образцом для такого решения послужили ворота самой Петропавловской крепости, а идеи триумфа, судя по всему, были навеяны самим Петром I после удачного окончания Северной войны.

Впервые в России при изготовлении иконостаса особое внимание уделялось золоченым формам роскошного стиля барокко, а не иконе с ее сакраментальным содержанием. Немногочисленные иконы, подобно небольшим драгоценным камням, фактически терялись в золоте декоративного убранства.

Иконостас Петропавловского собора – главного собора Российской империи – оказал значительное влияние на внутреннее убранство русских храмов середины XVIII в. «Декоративный блеск европейской, дворцовой позолоты отныне определял интерьер новых русских храмов» (с. 306).

При Елизавете Петровне внутреннее пространство собора, дополненное роскошными люстрами с золочением и хрусталем, еще больше стало походить на европейское дворцовое сооружение.

Росписи русских храмов представляли собой развернутые комментарии евангельских повествований. Изображения были схематичны и условны, но при этом узнаваемы. Их язык – это язык символов и знаков. Фрески составляли единое целое с внутренним покрытием стен. Когда на росписи не хватало средств, внутренние стены храма просто выбеливали. Теперь же возобладали новый художественный прием – имитация природного камня живописными средствами.

В 20-е годы XVIII в. строительство храмов, за исключением Петропавловского собора, фактически не велось. При Анне Иоанновне и особенно при Елизавете в Москве налаживается новое храмостроительство. За период с 1714 г., когда повелением Петра I было запрещено всякое каменное строительство во всей России, кроме Петербурга, многие самобытные традиции были утрачены и поневоле приходилось обращаться к опыту, накопленному в новой столице. Впрочем, Москва будет воспринимать все новое с определенной долей осмотрительности, что придаст ее церковной архитектуре более традиционные черты и формы.

Во времена Анны Иоанновны внутреннее убранство новых московских храмов было традиционным и восходило ко временам московского барокко конца XVII – начала XVIII в. В Петербурге при ней была построена церковь Симеона и Анны на Моховой (1729–1734), которая до 1802 г. была придворным храмом. Церковь Симеона и Анны во многом повторяет идеи московского барокко, но его высокая колокольня отсылает к Петропавловскому собору Петербурга.

Двусоставной архитектурный ансамбль – храм с высокой колокольней – со второй половины XVIII в. становится определенной традицией. Высокие колокольни начинают пристраивать и к древним храмам. При Анне Иоанновне начинается сооружение грандиозной стометровой колокольни (без храма внутри нее) в Киево-Печерском монастыре.

Символическая демонстрация величия царской власти посредством воздвижения особенно высоких сооружений воплощалась в России и до Петра I. Борис Годунов надстроил храм-башню Ивана Великого в Кремле, а царица Софья на свои средства выстроила храм-башню Новодевичьего монастыря (1689–1704), ставшую вторым доминирующим центром столицы.

В будущем подобные постройки станут появляться все чаще и уже к исходу XVIII в. станут повсеместной практикой в России.

К.В. Душенко

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Мишель Пастуро

СИНИЙ: ИСТОРИЯ ЦВЕТА*

Синий цвет широко представлен в природе, однако воспроизводить его, изготавливать для своих надобностей человек научился поздно и с большим трудом. Красные органические красители получить легче всего. В большинстве индоевропейских социумов у белого цвета было два антагониста – красный и черный. В этой системе нет места синему, так же как желтому и зеленому.

Вопреки мнению некоторых ученых XIX в., римляне умели различать синий цвет, но относились они к нему в лучшем случае равнодушно, а в худшем – враждебно. Синий для них – это главным образом цвет варваров, кельтов и германцев, которые раскрашивают тело синей краской для устрашения врагов. Голубые глаза считались чуть ли не физическим недостатком. У женщины они свидетельствовали о склонности к пороку; голубоглазый мужчина слыл женоподобным, похожим на варвара и попросту смешным (с. 21).

В раннем Средневековье синий не значит ничего или очень мало. Даже цвет неба у многих авторов белый, красный или золотистый. Синий не включен в систему богослужебных цветов и не попадет в нее никогда: она успела сложиться до того времени, когда синий цвет получил символическое значение (с. 28).

В XII в. возобладали точка зрения на цвет как на свет, а не как на материю. «И с этого момента главным цветом будет считаться синий,

* *Пастуро М.* Синий: История цвета / Пер. с франц. Нины Кулиш. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – 136 с. – (Б-ка журнала «История моды»).

ибо, как и золото, синева есть свет, божественный свет, небесный свет. <...> С этого времени в западноевропейском искусстве свет, золото и синева на несколько веков станут почти что синонимами» (с. 30).

Образ Девы Марии с XII в. живописцы стали ассоциировать преимущественно с синим цветом; он даже стал одним из ее атрибутов. Раньше ее изображали в одеждах темных оттенков, от черного до фиолетового: Дева Мария носит траур по сыну, умершему на кресте. В эпоху барокко ее облачают в золотое – в сияние божественного света. Но после принятия догмата о Непорочном зачатии (1854) иконографическим цветом Богоматери стал белый, символ чистоты и девственности.

Синий становится модным, аристократическим цветом. Прогресс в технике окраски тканей позволяет получать светлые и яркие оттенки синего. На исходе Средневековья даже в Германии и в Италии синий становится цветом королей, князей, феодалов и прочих представителей привилегированных сословий, а красный остается лишь символом императорской и папской власти (с. 38).

На смену прежнему цветовому порядку приходит новый. Его главная особенность – упразднение старой триады «белый – красный – черный», которая безраздельно властвовала в культурах Древнего мира (восточной, библейской и греко-римской), а затем – в Европе эпохи раннего Средневековья. Желтый считался разновидностью белого, а зеленый, синий и фиолетовый приравнивались к черному (с. 48).

Теперь западноевропейскому обществу требуются шесть основных цветов (белый, красный, черный, синий, зеленый, желтый), а также самые сложные их сочетания, чтобы создавать эмблемы, репрезентативные коды и символические системы. К двум известным с глубокой древности цветовым парам (белое – черное и белое – красное) добавляется третья: красное – синее. В XIII в. красный и синий начнут противопоставлять друг другу (чего прежде никогда не бывало), и это противопоставление просуществует до наших дней (с. 49).

Мода на черное, появившаяся в середине XIV в., косвенным образом усиливает влияние синего цвета в ущерб красному. В середине XIV в. все чаще стали издаваться законы против роскоши и предписания об одежде. Одежда должна была стать средством сегрегации –

каждый обязан носить платье, подобающее его полу, сословию, рангу и заслугам.

Одежду дорогостоящих или слишком ярких цветов запрещается носить тем, чей облик должен быть важным и суровым: священникам, вдовам, судьям и чиновникам. А всем остальным запрещается носить многоцветную одежду, со слишком резким сочетанием красок, сшитую из ткани в полоску, в шашечку или в крапинку. Она считается недостойной доброго христианина.

Однако в декретах об одежде основное место уделяется не запретным, а предписанным цветам. Предписанный цвет должен бросаться в глаза, ибо это отличительный знак, эмблема позора, клеймо бесчестия (с. 53).

Дискриминационную функцию выполняют в основном пять цветов: белый, черный, красный, зеленый и желтый. Это способствовало «моральному» возвышению синего цвета: синюю одежду может носить каждый, свободно и без всяких опасений. Возможно, именно поэтому мужчины и женщины все чаще одевались в синее.

Реформация объявила войну многоцветным облачениям священников и пышности богослужения. Синий цвет отсутствовал в системе богослужебных цветов; возможно, именно поэтому идеологи Реформации относились к нему благосклонно (с. 60).

В протестантизме одежда – почти всегда знак стыда и греха. Ее ношение связано с первородным грехом, и одна из ее главных функций – напоминать человеку о его грехопадении. Вот почему облик человека должен свидетельствовать о его самоуничтожении, а значит, одежда должна быть строгой, простой, неприметной. В большом ходу темные цвета: все оттенки черного, серого и коричневого. Синий цвет считается допустимым, но только тусклый, приглушенный. Но уже с конца XVI в. синий займет место среди «пристойных» цветов.

Благодаря протестантским тенденциям вплоть до начала Нового времени (и даже дольше) сохранился обычай одеваться в темное и противопоставлять черно-белое цветному, а из этого последнего выделять один цвет, признав его единственно приличным и достойным истинного христианина – синий (с. 65).

Полихромная гравюра, появившаяся в начале XVIII в., положила начало новой системе цветов. На передний план выступают три цвета:

красный, синий и желтый, с помощью которых в полиграфии можно было получить остальные цвета. «Теперь цветовой мир организуется не вокруг шести, как было в Средние века вплоть до эпохи Возрождения, а вокруг трех цветов. Черный и белый навеки изгнаны из мира цветов, а зеленый, получаемый от смешения желтого и синего (чего никогда не было в древних культурах), опустился на более низкий уровень в хроматической генеалогии и иерархии. Он перестал быть основным, “первичным” цветом» (с. 70).

С XIII до XVII века красный и синий цвета делили между собой власть над остальными. Они выступали как антагонисты: «цвет праздничный / цвет высокоморальный», «цвет материальный / цвет духовный», «цвет, бросающийся в глаза / цвет ненавязчивый», «цвет мужской / цвет женский». Однако с XVIII в. на первый план выступает синий.

«В XII в. этот цвет стали восхвалять богословы, затем его открыли для себя художники; в XIII столетии красильщики сумели придать ему невиданные прежде яркость и насыщенность; с середины XIV в. он занял почетное место в геральдике; двести лет спустя Реформация придала ему статус высокоморального цвета. Но наивысшей славы он достиг в XVIII в. <...> В новой символике цветов синий занял главное место: отныне он стал цветом прогресса, просвещения, заветных чаяний и желанных свобод человечества» (с. 71).

В этой метаморфозе синего решающую роль сыграли литература романтизма, а также две революции – американская и французская. «Наука, искусство и общество единодушно провозгласили синий главным цветом, синонимом Цвета вообще, каким был когда-то красный» (с. 72). Сразу в нескольких европейских языках появляются новые слова, обозначающие различные оттенки синего.

Романтики прямо-таки воспевают синий, особенно самый его прекрасный, по их мнению, оттенок – голубой. Романтизм, в особенности немецкий, окружает голубой цвет почти религиозным поклонением. «Голубой цветок» Новалиса стал символом немецкого романтизма.

Любовь к чудесному голубому цветку распространилась далеко за пределы Германии. Он стал цветом любви, меланхолии и мечты. Этому способствовало и то, что увлекательные небылицы и истории про

фей с давних пор именовались «синими сказками» (*contes bleus*), а некое идеальное, редкое и неуловимое существо – «синей птицей» (с. 80–81).

В годы Великой французской революции синий получает значение политического цвета. В национальном триколоре он важнее остальных как наиболее близкий к древку, а значит, в безветрие – единственный видимый.

Белый, цвет контрреволюции, – антагонист одновременно двух цветов: синего на мундирах солдат-республиканцев и триколора на кокарде и национальном флаге. Революция на некоторое время одела в синюю форму солдат, сражавшихся сначала за Республику, а потом за всю Францию. Синий противопоставляли белому (цвету короля) и черному (цвету духовенства и австрийского императорского дома), которые стали символами контрреволюционных сил.

Именно в это время возник хроматический антагонизм – синие против белых, которым будет отмечена политическая жизнь Франции в течение всего XIX столетия. Со временем синий терял свой политический радикализм. Начиная с революции 1848 г. он стал цветом умеренных республиканцев, затем центристов и, наконец, при Третьей республике, цветом правых республиканцев. «Теперь синий был гораздо ближе к белому, чем к красному» (с. 91).

Успех синих тонов, достигший апогея в век Просвещения, несколько поутих за время революционных бурь, а в XIX в. пошел на убыль. И в городе, и в деревне главным цветом стал черный, как в мужском костюме, так и в женском. Однако в первые десятилетия XX в. синий цвет отвоевал утраченные позиции.

С 1920-х годов наблюдается настоящий бум темно-синих тканей. В период между 1910 и 1950 гг. в Европе и США темно-синий цвет в форменной одежде постепенно вытеснил черный. С 1930 г. многие мужчины сменили черные костюмы, пиджаки и брюки на темно-синие. Униформа, темные костюмы, голубые рубашки, блейзеры, джемперы, купальные и спортивные костюмы активно способствовали триумфу всей гаммы синих тонов, во всех классах и слоях общества. Не меньший вклад в популярность синего цвета внес единственный предмет одежды: джинсы.

По данным различных опросов, проводившихся с 1920-х годов, в Западной Европе и в Америке любимым цветом пятьдесят человек из ста называют синий. Затем следуют зеленый (около 20% опрошенных), потом белый и красный (по 8% каждый) (с. 98).

Между тем в Японии на первом месте белый (30% опрошенных), затем черный (25%) и красный (20%) (с. 100). Это явление еще заметнее в других культурах Азии, Африки и Латинской Америки.

Создается впечатление, что синий любят именно за его «размытое» символическое значение, менее отчетливое, чем у прочих основных цветов. Это подтверждается данными социологических исследований. Когда их участников спрашивают: «Какой цвет вы считаете самым неприятным?», ответ «синий» звучит реже всего. «Этот цвет не отталкивает, не возмущает, не шокирует. Потому-то он и стал любимым цветом большей части населения, что его символический потенциал относительно невысок, или, во всяком случае, не несет в себе заряд агрессивности или бунта» (с. 103).

Это одна из основных характеристик синего в западной цветовой символике: он спокойный, миролюбивый, ненавязчивый, почти нейтральный. К синему прибегают в политике, чтобы выразить идеи умеренности и диалога. Недаром все крупные международные организации выбрали себе эмблемы голубого или синего цвета: Лига Наций, затем – ООН, ЮНЕСКО, Совет Европы, Европейский союз.

Ассоциация синего с миром и покоем присутствует в цветовой символике Средневековья; заметна она и в эпоху романтизма. Гораздо позднее обозначилась символическая связь между синим цветом и водой и – совсем уж недавно – между синим цветом и холодом. В абсолютном смысле не существует теплых и холодных тонов. Это чистейшая условность, которая меняется в зависимости от времени и места. В Европе в эпоху Средних веков и Возрождения синий считался теплым цветом, а иногда даже самым теплым из всех. Он начинал постепенно «остывать» лишь с XVII в., и только в XIX в. за ним окончательно закрепился статус холодного цвета (с. 103–104).

По-видимому, решающую роль в этом переходе от тепла к холоду сыграла постепенно закреплявшаяся ассоциативная связь между синим цветом и водой. В античных и средневековых социумах вода редко представлялась синей. Символически она чаще всего ассоциирова-

лась с зеленым. «...Пройдет еще очень много времени, прежде чем в воображении людей и в их повседневной жизни вода станет синей, а синева – холодной. Холодной, как наши современные западные общества, для которых синий – и эмблема, и символ, и самый любимый из цветов» (с. 104).

К.В. Душенко

Евгений Пчелов

ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ: РЕАЛЬНОСТЬ И МИФОЛОГИЯ ИМПЕРСКОГО НАСЛЕДИЯ*

С XIX в. в науке господствовала версия о том, что Иван III заимствовал двуглавого орла из Византии благодаря браку с Софьей Палеолог.

В 1966 г. американский ученый Густав Алеф опубликовал работу «Заимствование Москвой двуглавого орла: точка зрения несогласного». Здесь доказывалось, что двуглавый орел на печатях Ивана III появился в связи с дипломатическими контактами Москвы со Священной Римской империей. При этом, однако, отмечалось, что в изобразительном плане орел Ивана III больше походит не на хищного и воинственного габсбургского орла, а на более спокойного орла, известного в Византии и на Балканах. Позднее предпринимались попытки так или иначе совместить обе версии – «габсбургскую» и «византийскую».

Двуглавый орел присутствовал в разных культурах и разных традициях, но его изображения существенно разнились. Совершенно ясно, что, например, в хеттской культуре двуглавый орел имел иную семантику, нежели в Священной Римской империи.

При этом изобразительный и семантический генезис эмблемы могли не совпадать. Яркий пример тому – эмблема всадника-змееборца на печатях в Московском царстве в конце XV–XVII вв. С иконографической

* Пчелов Е.В. Двуглавый орел: Реальность и мифология имперского наследия // Signum. – М.: ИВИ РАН, 2015. – Вып. 8. – С. 5–35.

точки зрения его очевидным прототипом является иконография святого Георгия, вернее, сюжет Чуда Георгия о змие. Однако сами жители Московского государства трактовали эту эмблему как изображение государя – царя, побеждающего врагов. Всадник-змееборец представлял русского государя в образе святого Георгия, но не святого Георгия как такового.

Схожая ситуация наблюдается и в отношении двуглавого орла: «Сам изобразительный мотив со всей очевидностью идет с Востока (из древних культур Малой Азии и, возможно, еще более восточных регионов), в то время как в основе смыслового значения лежит семантика власти, восходящая к древнеримской традиции» (с. 11).

Наконец, чрезвычайно важно соотношение исторической реальности и мифологического или, скорее, символического ее восприятия. Неважно, что двуглавый орел не был символом ни в эпоху Римской империи, ни даже позже, а Византия не знала понятия государственного герба, – важно то, как воспринималась символическая история того же Рима или Византии в то время, когда шло распространение двуглавого орла в пределах тогдашней культурной и политической «ойкумены».

В эпоху позднего Средневековья в Европе существовала легенда о том, что двуглавый орел появился еще при императоре Константине Великом и обозначал двуединство империи – Западной и Восточной. При этом сама империя мыслилась единой, но с двумя государями во главе (единое тело орла и две головы). Из всего этого верно лишь то, что орел – но одноглавый! – был весьма популярным знаком в Риме эпохи поздней республики и империи.

Не позднее XIV в. в Западной Европе сформировалось представление, будто гербом Византии являлся золотой двуглавый орел с опущенными крыльями в красном поле. Основанием для этой легенды были реальные изображения двуглавого орла на византийских миниатюрах, монетах, печатях и т.д.

В качестве эмблемы двуглавый орел использовался в ряде балканских государств до турецкого завоевания. Обычно это было следствием матримониальных связей местных правителей с Византией. В зна-

чительной степени по той же причине двуглавый орел появился в эмблемах ряда западноевропейских государств.

При императоре Сигизмунде Люксембургском (1433–1437) двуглавый орел стал официальным гербом Священной Римской империи. Стилистически он «оторвался» от своего византийского прототипа, приобретя более хищный и воинственный вид. Отныне он истолковывался уже не как «герб» Византии, а как геральдическое наследие Древнего Рима.

Медные монеты с двуглавым орлом чеканили и в Золотой Орде XIV в. Здесь возможно влияние более ранних монет монгольской династии Хулагуидов, но не исключено и византийское влияние: у золотоордынских ханов существовали родственные связи с византийскими императорами.

Таким образом, в движении двуглавого орла с конца XII по конец XV в. явственно прослеживаются два направления: от византийских императоров и латинских императоров Константинополя в Западную Европу, и от византийских императоров в сопредельные страны Восточного Средиземноморья, Галицкую и Московскую Русь, а также, вероятно, мусульманский Восток. Основой этого «движения» (в обоих направлениях) были прежде всего генеалогические связи местных правителей с императорскими династиями Византии.

Двуглавый орел в Византии служил для эмблематической символизации не столько собственно императорской власти, сколько высших рангов византийской иерархии, которые могли занимать родственники императорского дома.

Женившиеся на византийских принцессах правители и их семьи как бы включались в круг византийской императорской фамилии и в качестве знака своего нового статуса заимствовали эмблему двуглавого орла. Византия, а вернее Римская империя («империя ромеев»), своего рода центр мира, занимала невероятно высокий символический статус в сознании правящих элит окружающих ее стран.

«Появление двуглавого орла на Руси при Иване III совершенно органично входит в общий контекст распространения этой эмблемы от Византии в сопредельные страны в XIV–XV вв. Если конкретным поводом для принятия нового символа и могли быть определенные

дипломатические контакты, в том числе со Священной Римской империей, то генетически русский двуглавый орел восходил скорее к общему византийскому “прототипу”, чем к западноевропейскому образцу. Византийское происхождение российского двуглавого орла в свете всего вышесказанного представляется вполне самостоятельным и не нуждается в каких-либо дополнительных гипотезах» (с. 35).

К.В. Душенко

Любовь Мориц

**ФЕНОМЕН КЛАДОИСКАТЕЛЬСТВА
НА РУСИ И В РОССИИ:
ОТ ЦВЕТКА ПАПОРОТНИКА К МЕТАЛЛОДЕТЕКТОРУ***

В архаическом сознании земля есть сакральное пространство: дающее, материнское начало, дарующее жизнь и забирающее по смерти. Точки соприкосновения миров, называемые «лиминальными локусами», сулили человеку встречу со сверхъестественным, в том числе – со сверхъестественным богатством.

Прятали и искали сокровища со времен фараонов. На первый взгляд, человеком, охваченным манией кладоискательства, движет стремление разбогатеть. Но многие современные кладоискатели утверждают, что большой процент их находок – это безделушки и не слишком ценные монеты. Тем не менее приборный поиск сегодня сравним с такими распространенными хобби, как охота или рыбалка, а объединяет их азарт и соперничество.

В мифологических представлениях клады делятся на «чистые», т.е. незаклятые, которые без вреда может забрать любой человек, и «нечистые», связанные с магическими ритуалами и находящиеся под знаком нечистой силы. Пряча богатство, владелец клада «клал зарок», т.е. совершал определенный обряд с обязательным произнесением заклинания. Часто в этих зароках реализуется фольклорная форма невозможно-

* *Мориц Л.Д.* Феномен кладоискательства на Руси и в России: От цветка папоротника к металлодетектору // В поисках слова. Открытия минувшего: Сборник научных работ студентов, магистрантов и молодых ученых. Объединенный выпуск № 2 филологов и историков. – М.: МГПУ, 2016. – С. 104–113.

го. Поэтому были широко распространены сведения не только о магических способах отыскания кладов, но и о преодолении заклятия.

С давних времен кладоискатели брали с собой не только простейшие инструменты, вроде шупа или лопаты, но и различного рода талисманы на удачу и обереги, а также предметы и растения, обладающие «магическими» свойствами, например папоротник или разрыв-трава.

Ныне клады ищут «по описи», «по книжкам», «по рисункам», «по карте». С появлением металлодетекторов в свободной продаже кладоискательство из интеллектуального увлечения историков-любителей превратилось в массовое хобби. Образовалось субкультурное сообщество со своими нормами, символикой, жаргоном. Его члены общаются в интернет-пространстве, а также организуют неформальные слеты и встречи.

В преобладающем числе сайтов для кладоискателей существуют целые разделы о превентивных действиях при находке клада. Здесь находит отражение психология кладоискателя и психология суеверного человека. Например, «верхние деньги брать нельзя – они закляты»; «клад надо брать не сверху, а сбоку»; «если сокровища за один раз домой не унести, то брать их частями следует только два раза, так как третий раз чреват большими неприятностями».

Едва ли не центральное место в мифологической системе «копателей» занимает так называемый земляной, он же дед, дедушка, дед Хабар, имеющий власть над тем, что скрыто под землей. Поверья о земляном строятся по модели поверий о духе-хозяине, духе локуса и генетически восходят прежде всего к представлениям о лешем. Большинство запретов на поведение кладоискателей в лесу (нельзя шуметь, смеяться, ругаться, надевать яркую одежду) в традиционном фольклоре относились именно к лешему.

К.В. Душенко

Константин Душенко

АБСОЛЮТНАЯ ВЛАСТЬ РАЗВРАЩАЕТ АБСОЛЮТНО

Аннотация. Изречение Джона Актона появилось при обсуждении вопроса о моральной оценке исторических деятелей. Высказывания, близкие как по содержанию, так и по форме, имеются у Льва Толстого.

Ключевые слова: Джон Актон; Лев Толстой; политическая власть; крылатые слова.

Abstract. Absolute power corrupts the man absolutely. This dictum of John Acton appeared during one of the discussions related to the moral assessment of historical figures. Dictums close to this one, both in sense and in form, appeared as well in the works of Leo Tolstoy.

Keywords: John Acton; Leo Tolstoy; political power; catch phrases.

«Власть развращает, абсолютная власть развращает абсолютно» – «Power corrupts; absolute power corrupts absolutely».

Так обычно цитируется это изречение, хотя у его автора, лорда Актона, оно выглядело несколько иначе: «Power tends to corrupt...» – «Власть имеет свойство (букв. тенденцию) развращать...»

Джон Актон (1834–1902) – британский политик-либерал и видный историк. Еще он известен тем, что, будучи католиком, выступал против учения о папской непогрешимости. Его знаменитое высказывание содержалось в письме от 3 апреля 1887 г., опубликованном в 1904 г.

Адресат письма, Манделл Крейтон (1843–1901), англиканский священник и профессор Кембриджского университета, к тому времени опубликовал ряд трудов о елизаветинской Англии и истории папства.

Позднее он был рукоположен в епископы и лишь преждевременная смерть помешала ему стать архиепископом Кентерберийским.

В письме к коллеге-историку Актон ставит проблему моральной оценки исторических деятелей:

«Я не могу принять ваш взгляд, что пап и королей следует оценивать иначе, чем прочих людей. <...> Власть имеет свойство развращать, а абсолютная власть развращает абсолютно. Великие люди почти всегда дурные люди, даже если они используют только свое влияние, а не власть; и уж тем более, если учесть, что власть обычно или даже всегда развращает (the tendency or the certainty of corruption by authority). Поэтому нет горшей ереси, чем утверждение, будто высокое положение освящает тех, кто его занимает. <...> Самые великие имена повинны в самых больших преступлениях» (7, р. 372).

Если бы Актон упомянул здесь Наполеона, можно было бы решить, что он только что прочел IV том «Войны и мира», перевод которого вышел в Англии годом ранее. Именно здесь содержится хрестоматийное рассуждение Толстого о величии:

«...Когда действие уже явно противно тому, что все человечество называет добром и даже справедливостью, является у историков спасительное понятие о величии. Величие как будто исключает возможность меры хорошего и дурного. Для великого – нет дурного» (4, т. 12, с. 165).

А 26 июня 1899 г. Толстой записывает в своем дневнике: «...Власть имеющие развратились, потому что имеют власть...» (4, т. 53, с. 221).

Проблема, поставленная Актоном, решалась по-разному. Крупнейший русский историк Василий Ключевский в своих книгах высказывался об исторических деятелях сдержанно, но в афоризмах, писавшихся «в стол», был гораздо свободнее, например: «Чтобы защитить отечество от врагов, Петр опустошил его больше всякого врага» («Афоризмы и мысли об истории», 1889–1899) (1, т. 9, с. 441). Под этим суждением мог бы подписаться и Толстой.

Первая часть высказывания Актона, в сущности, представляла собой цитату из речи Уильяма Питта-старшего. Выступая в палате лордов 9 января 1770 года, он заявил: «Власть имеет свойство развращать умы тех, кто ею обладает» (9, р. 576).

Эта мысль, разумеется, не нова. Уже Плутарх писал:

«[Сулла] по справедливости навлек на великую власть обвинение в том, что она не дает человеку сохранить свой прежний нрав, но делает его непостоянным, высокомерным и бесчеловечным» («Сулла», 30; пер. В. Смирин) (2, т. 1, с. 526).

Притчу о том, что власть не в ладах с моралью, можно найти в сборнике «Гюлистан» (1258) персидского поэта Саади:

«Нам необходим достойный разумный муж, способный управлять государственными делами!» – «Признак достойного и разумного заключается в том, что он не занимается такими делами!» (кн. I, рассказ 15; пер. Р. Алиева) (3, с. 79).

Изречение Актона породило множество вариаций; вот некоторые из них:

«Если власть развращает, то поэзия очищает». (Джон Кеннеди, речь 26 октября 1963 г. в Амхерсте, штат Массачусетс.) (9, р. 47.)

«Если абсолютная власть развращает абсолютно, то как же быть с Господом Богом?» (Ок. 1991 г.; автор неизвестен.) (6, р. 137.)

«Абсолютная вера развращает абсолютно, как и абсолютная власть». (Американский философ Эрик Хоффер, согласно «New York Times Magazine» от 25 апреля 1971 г.) (5, р. 271.)

«Абсолютная секретность развращает абсолютно». (Генеральный инспектор ЦРУ Фред Хиц, интервью в «Нью-Йорк таймс» от 30 июля 1995 г.) (11, р. 611.)

«Свобода тоже развращает, а абсолютная свобода развращает абсолютно». (Автор неизвестен.) (8, р. 276).

Список литературы

1. *Ключевский В.О.* Сочинения: В 9 т. – М.: Мысль, 1987–1990.
2. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 2 т. – М.: Наука, 1994. – (Лит. памятники).
3. *Саади.* Гулистан. – М.: Изд-во восточной лит., 1959. – 716 с.
4. *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. – М.: Худ. лит., 1928–1958.
5. *Billington J.H.* Respectfully Quoted: A Dictionary of Quotations. – Mineola (New York): Dover Publications, 2010. – 520 p.
6. *Brandreth G.* Oxford Dictionary of Humorous Quotations. – Oxford: Oxford univ. press, 2013. – 496 p.

7. *Creighton L.* Life and Letters of Mandell Creighton. – London; New York; Bombay: Longmans, Green, and Co., 1904. – Vol. 1. – 415 p.
8. *John R. Cook.* Dennis Potter: A Life on Screen. – Manchester: Manchester univ. press, 1998. – 389 p.
9. *Kennedy J.F.* The Wisdom of JFK. – New Hardcoverp: E.P. Dutton & Co., 1965. – 128 p.
10. *Knowles E.* The Oxford Dictionary of Quotations. – Oxford: Oxford univ. press, 2001. – 1136 p.
11. *Rawson H., Miner M.* The Oxford Dictionary of American Quotations. – [Без м. и.]: Oxford univ. press, 2006. – 898 p.

Константин Душенко

АНГЕЛЫ НА КОНЧИКЕ ИГЛЫ

Аннотация. Метафора «ангелы на кончике иглы» имеет несколько крайне разнородных источников. Легенда о схоластических дискуссиях на тему «Сколько ангелов уместится на кончике иглы?» создана в Англии XVII в. протестантскими авторами в полемике с католическим богословием.

Ключевые слова: схоластика; ангелы; кембриджские неоплатоники; крылатые слова.

Abstract. The metaphor «angels on the tip of the needle» has several most different meanings. Legend that tells us about scholastic discussions on the theme «How many angles can there be on the tip of the needle?» was created in England in the seventeenth century during the polemic between Protestant authors and the Catholic church.

Keywords: scholasticism; angels; Cambridge Neo-Platonists; catch phrases.

«Схоласты дискутировали о том, сколько ангелов уместится на кончике иглы» (или: «...могут танцевать на кончике иглы»). Порою так пишут даже в ученых трудах.

Что же было на самом деле?

В 1823 г. вышло в свет очередное, расширенное издание «Литературных курьезов» Исаака Дизраэли, отца знаменитого политика Бенджамина Дизраэли. Одна из глав книги называлась «Quodlibets, или Схоластические дискуссии». Здесь сообщалось, что в пародийном романе «Записки Мартинуса Скриблера» (1741) высмеивались темы

дискуссий средневековых схоластов: «Могут ли ангелы перемещаться из одной крайней точки в другую, не проходя через середину между ними?», «Верно ли, что ангелы лучше познают вещи утром?», а также: «Сколько ангелов могут танцевать на кончике чрезвычайно тонкой иглы, не толкая друг друга?» (6, р. 115–116).

«Записки...» были впервые опубликованы в собрании сочинений Александра Попа, хотя почти всю книгу написал шотландский врач и писатель Джон Арбетнот (1667–1735). Здесь действительно приводился список схоластических вопросов, взятых из «Суммы теологии» Фомы Аквинского – главного богословского трактата Средневековья (10, р. 187–188). Но вопроса об ангелах на кончике иглы в «Записках...» не было – тут Дизраэли-старший ошибся.

«Ангелов на кончике иглы» не было и в «Сумме теологии». Фома ставил вопрос иначе: «Могут ли несколько ангелов находиться в одном и том же месте одновременно?» – Нет: «В одном месте может находиться только один ангел» («Сумма...», I/I, 52, 3) (2, с. 98).

В «Сумме теологии» решаются и все остальные вопросы об ангелах и демонах (т.е. падших ангелах):

Велика ли численность ангелов? – Невероятно велика.

Знают ли ангелы наши тайные мысли? – Нет, это ведомо только Богу.

Разговаривают ли ангелы друг с другом? – Да, но не словами, а как бы телепатически, «внутренней речью через посредство понятий ума».

Известно ли прочим ангелам, о чем говорят двое ангелов между собой? – Нет.

Испытывают ли ангелы похотливые пожелания? – Нет.

Скорбит ли ангел-хранитель о бедствиях своего подопечного? – Нет, ибо на все воля Божия.

Был ли высший из падших ангелов (т. е. Сатана) наивысшим из всех? – Вполне вероятно, ведь наивысший ангел имел причины особенно сильно завидовать Богу.

Особенно любопытен ответ на вопрос о том, могут ли ангелы перемещаться из одной точки в другую, не проходя через среднюю точку между ними. Пространственное движение ангелов, замечает Фома, может быть как непрерывным, так и дискретным:

«Если движение ангела дискретно, то он может переходить из одной точки в другую, не переходя через середину между ними» («Сумма...», I/I, 53, 2).

Эта мысль нашла понимание у физиков XX в. как предвосхищение парадоксов теории элементарных частиц.

Но как же все-таки с ангелами на кончике иглы? Неужели Дизраэли-старший их выдумал?

Не совсем. Фома Аквинский жил в XIII в. А в XIV в. в Германии появился мистико-богословский диалог «Сестра Катрей» («Сестра Катерина»). Долгое время он ошибочно приписывался величайшему немецкому мистiku Мейстеру Экхарту.

Сестра Катрей, уже обретшая опыт мистического воссоединения с Богом, беседует со своим духовником:

«...Дочь моя, ученые утверждают, что на небесах тысяча ангелов могут стоять на кончике иглы. Теперь разъясни мне, что это значит». Она ответила: «Ученые правы. (...) Душа, вошедшая в Бога, не имеет ни времени, ни пространства, ни чего-либо еще, что можно выразить словами. Но можно сказать и так, что пространство, занятое любой душой, гораздо больше, чем небо и земля и все сотворенное Богом. Я скажу больше: Бог мог бы сотворить небо и землю еще обширнее, и все же они, вместе со множеством уже сотворенных им существ, были бы меньше, чем кончик иглы, если сравнить их с душой, воссоединившейся с Богом» (5, S. 474; 8, p. 251).

На этот фрагмент указал английский ученый Джордж Макдоналд Росс в 1985 г. (9, p. 495). С того времени обычно считается, что именно эта мистическая метафора, вместе с рассуждениями Фомы, и послужила источником легенды о дискуссиях ученых-схоластов.

Сама легенда родилась в Англии XVII в. под пером протестантских проповедников и публицистов. Однако, считает австралийский ученый Питер Гаррисон, едва ли ее источником был трактат «Сестра Катрей», далекий от всякой схоластики. Более вероятно, что в XVII в. «ангелы на кончике иглы» возникли из игры слов английского языка. Обличая католическую схоластику, протестанты воспользовались каламбурным сближением выражения «needles point» («кончик иглы» в архаическом написании, вместо современного needles') и «needless point» – «бесполезный вопрос» (букв. 'пункт', 'точка') (7, p. 46).

В 1619 г. в Лондоне вышло «Комментированное изложение Первого послания к Фессалоникийцам» англиканского священника Уильяма Слейтера (W. Sclater). Здесь высмеивались темы схоластических дискуссий: «Могут ли многие [ангелы] находиться в одном месте одновременно, и сколько [ангелов] может сидеть на кончике иглы (needles point), и шесть сотен столь же бесполезных вопросов (needlese points)» (7, p. 46).

Еще больше играет словами Эдуард Уиллан в проповеди «О христианском милосердии», прочитанной 18 марта 1649 г. и включенной в сборник «Шесть проповедей» (1651):

«...Изучая что-либо, мы должны руководствоваться не любопытством, чтобы лишь спорить, но христианским милосердием, чтобы вносить успокоение.

Когда был задан вопрос, сколько ангелов могут одновременно стоять на кончике иглы, ответом было: на этом вопросе останавливаться бесполезно. Не будем останавливаться на таких бесполезных вопросах...»

В оригинале сплошная игра слов: «how many Angels might *stand upon a needles point*»; «it was but a *needlese point to stand upon*. Let not us *stand upon such needlese points*...» (11, p. 17; курсив мой. – К. Д.).

В полемическом трактате Уильяма Чиллингуорта «Религия протестантов, верный путь к спасению» (1638) утверждалось, будто католические богословы спорили о том, «может ли миллион ангелов поместиться на кончике иглы» (4, с. 12 первого [непронумерованного] предисловия).

Танцующие ангелы появились чуть позже – в трудах философв-неоплатоников Кембриджской школы. Они не считали вопрос об ангелах на кончике иглы бессмысленным или тривиальным: они утверждали лишь, что этот вопрос неверно поставлен. Неоплатоники, в отличие от Фомы Аквинского (а также от их современника Декарта), полагали, что духовная субстанция имеет пространственную протяженность. Именно поэтому кембриджские философы, полагает Гаррисон, отказались от игры слов, придуманной, чтобы опорочить католическую схоластику.

Кембриджский профессор Генри Мор всерьез интересовался де-монологией и ангелологией. В трактате «Бессмертие души» (1659) он

критиковал ученые школы, которые отрицают пространственную протяженность духовных существ и «спорят о том, сколько их в полной экипировке может одновременно танцевать на кончике иглы» (7, р. 47).

Джозеф Гланвиль из Оксфорда, примыкавший к неоплатоникам, писал: «Тот, кто сказал, что тысяча [ангелов] могут танцевать на кончике иглы, выразился неудачно» («Тщетность догматического мышления», 1661) (ibid.).

Ральф Кедворт оспаривал точку зрения, что «тысячи этих бестелесных существ, или духов, могли бы танцевать одновременно на кончике иглы» («Истинная интеллектуальная система вселенной», ч. 1, 1678) (ibid.).

В XIX в. фраза об ангелах на кончике иглы стала ходячим речением, а в достоверность диспутов на эту тему уверовал каждый мыслящий человек.

Бернард Шоу обратился к этой легенде в предисловии к драме «Святая Иоанна» (1924). Но не для того, чтобы посмеяться над схоластической премудростью, а чтобы напомнить, сколь многое мы сами принимаем на веру:

«В смысле романтического легковерия средневековые доктора теологии, не бравшиеся установить, сколько ангелов могут уместиться на кончике иглы, в подметки не годятся современным физикам, которые с точностью до биллионной доли миллиметра рассчитали положение и размещение электронов в атоме. Ни под каким видом не стал бы я подвергать сомнению точность этих расчетов или само наличие электронов (как бы ни понимать, что это такое). Участь Жанны служит для меня предостережением против подобной ереси. Но почему те, кто верят в электроны, считают себя менее легковерными, чем те, кто верил в ангелов, — это для меня загадка» (3, с. 352; перевод Н. Рахмановой).

Список литературы

1. Ковалева И.В., Семенов А.А. Общая характеристика философии Генри Мора в контексте основных научных и теоретических проблем XVII века // Akademia: Иссле-

дования и материалы по истории платонизма. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. – Вып. 5. – С. 345–364.

2. *Фома Аквинский*. Сумма теологии / Пер. С.И. Еремеева и А.А. Юдина. – Киев: Ника-Центр: Эльга, 2002–2005. – Ч. 1: В 3 т.

3. *Шоу Дж. Б.* Полное собрание пьес: В 6 т. – Л.: Искусство, 1978–1981.

4. *Chillingworth W.* Religion of Protestants a Safe Way to Salvation. – Oxford: L. Lichfield, 1638. – 413 p.

5. *Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts.* – Leipzig: Göschen, 1857. – Bd 2. – 686 S.

6. *Disraeli I.* Curiosities of literature. – London: J. Murray, 1823. – Vol. 1–3.

7. *Harrison P.* Angels On Pinheads And Needles' Points // Notes and Queries. – Oxford, 2016. – N 1. – P. 45–47.

8. *Koetsier T., Bergmans L.* Mathematics and the Divine: A Historical Study. – [Без м. и.]: Elsevier Science, 2004. – 716 p.

9. *MacDonald Ross G.* Angels // Philosophy. – Cambridge, 1985. – Vol. 60, N 234 (october). – P. 495–511.

10. *Pope A.* The Works: В 8 т. – London: Longman, Brown and Co., 1847. – Vol. 5. – P. 187–188.

11. *Willan E.* Six Sermons. – London: R. Roysten, 1651. – 178 p.

Константин Душенко

БАЛЬЗАКОВСКИЙ ВОЗРАСТ

Аннотация. «Бальзаковский возраст» – русская идиома, не существующая в других языках. Это выражение появилось в 1880-е годы, а его самые ранние формы – почти на полвека раньше. Вопреки нередко бытующим представлениям, «бальзаковский возраст» с самого начала понимался так же, как он понимается и теперь.

Ключевые слова: О. Бальзак; Жюль Жанен; А.П. Чехов; крылатые слова.

Abstract. Balzac age is a Russian idiom that does not exist in other languages. This expression appeared in 1880-s and its earlier forms – half of the century before it. Despite the common belief, this expression from the very beginning had the same meaning as it has now.

Keywords: O. Balzac; Joul Janin; A.P. Chekhov.

В справочнике Ашукиных «Крылатые слова» (1955) в качестве источника этого выражения указан роман Бальзака «Тридцатилетняя женщина». Однако здесь же отмечено, что речь идет о «возрасте 30–40 лет» (1, с. 36–37). Мы бы добавили: «и более позднем». Может быть, поначалу «бальзаковский возраст» был меньше?

Роман «Тридцатилетняя женщина» («La Femme de trente ans», 1842) составлен из новелл, которые публиковались с 1830 г. Третья новелла, опубликованная в 1832 г., называлась «В тридцать лет» («À trente ans»); в следующем году она вышла в России отдельным изданием под заглавием «Женщина в тридцать лет».

Но уже в 1836 г. писатель и критик Жюль Жанен заявил об открытии Бальзаком – нет, не тридцатилетней женщины, а «женщины от тридцати до сорока лет, и даже старше!» «Женщина тридцати-сорока лет слыла в прошлом неподвластной страстям, а следовательно, не существовала ни для романа, ни для драмы; сегодня же, благодаря этим триумфальным открытиям, сорокалетняя женщина царит в романе и драме полноправно и единолично. (...) Сорокалетняя женщина вытеснила из литературы шестнадцатилетнюю барышню». (Рецензия на водевиль Ж. Ансело и П. Фуше «Соперница» в газ. «Journal des debats» от 28 ноября 1836 г.; вторая цитата – в переводе Веры Мильчиной.) (19, р. 72; 5, с. 63).

Вера Мильчина по поводу этой цитаты замечает: «Бальзаковской героине, на которую намекает Жанен, было не 40, а 30 лет»; «Именно отсюда [из романа “Тридцатилетняя женщина”] пошло выражение “женщина бальзаковского возраста”, хотя сегодня под ним подразумевают особ более преклонных лет» (5, с. 62).

В действительности женщина, «открытая» Бальзаком, с самого начала виделась в России, как и во Франции, преимущественно сорокалетней. В повести Владимира Соллогуба «История двух калаш» (1839) читаем: «В сорок лет, что ни говори Бальзак, женщина в неприятном положении» (13, с. 17).

В повести Сергея Победоносцева «Милочка» (1845) упоминалась «отцветшая бальзаковская сорокалетняя красавица» (4, с. 156). (Выражение «сорокалетняя красавица» стоит запомнить – мы его встретим ниже.)

Тогда же рецензент «Отечественных записок» повторил слова Жюль Жанена, назвав Бальзака «литературным Христофором Колумбом», который «открыл сорокалетнюю женщину»: «Дайте Бальзаку сорокалетнюю женщину, бледную, желтую, хилую, болезненную, пусть даже она будет с горбом или хромает, – ничего! она вмиг явится очаровательным созданием: романист-парадоксист оденет ее с изысканным вкусом <...>; вы ослеплены, очарованы, пред вами не женщина зрелого возраста, желтая и безобразная, – перед вами ангел, волшебница, сама Венера» (7, с. 2).

В таком случае причем здесь «Тридцатилетняя женщина»?

Прежде всего напомним, что определение «тридцатилетняя» тогдашний читатель понимал как галантное обозначение женщины в возрасте за тридцать, а пожалуй, и далеко за тридцать. Критик парижского «Артистического журнала» язвительно замечал:

«Ни для кого не тайна, что женщина переходит от двадцати девяти лет до шестидесяти без промежутков, и что тридцатилетняя женщина существует только в фантастическом воображении г-на де Бальзака» (рецензия на водевиль Ж.Б. Розье «В тридцать лет, или Рассудительная женщина», 1838) (20, р. 56).

На исходе XIX в. о том же говорил Оскар Уайльд: «Ей все еще тридцать пять с тех самых пор, как ей исполнилось сорок» («Как важно быть серьезным» (1895), пер. И. Кашкина) (14, т. 1, с. 433).

Паспортов тогда не было, и дамы легко сбавляли себе возраст. 32-летняя Эвелина Ганская на первой встрече с Бальзаком выдавала себя за 27-летнюю, т.е. 30-летней она стала лишь в 35 (10, с. 246). В маркизе д'Эглемон, героине новеллы «В тридцать лет» (1832), осведомленные парижане находили сходство с графиней де Берни, возлюбленной молодого Бальзака, а ей в начале их романа было даже не сорок, а сорок пять, и она уже успела стать бабушкой.

Едва ли не центральное место занимает в этой новелле сравнение девушки со зрелой женщиной, причем безусловно в пользу последней. «Тридцатилетняя женщина идет на все, а девушка из девичьего страха вынуждена перед всем отступать». «В эту пору она уже обладает необходимым тактом, умеет затронуть чувствительные струны мужского сердца и прислушаться к их звучанию». «Женщины знают тогда цену любви и дорожат ею, боясь утратить ее; в ту пору душу их еще красит уходящая молодость, и любовь их делается все сильнее от страха перед будущим» (пер. А. Худаковой) (2, т. 2, с. 187, 189, 193).

Гораздо менее известно, что в том же 1832 г. Бальзак воспел и сорокалетнюю женщину – в новелле «Поручение» из цикла «Сцены из частной жизни». Герои новеллы переживают «то время, когда кажутся всего обаятельней женщины известного возраста, иными словами, женщины между тридцатью пятью и сорока годами»; «встречается немало сорокалетних женщин более молодых, чем иные двадцатилетние»; «мы признались друг другу: он – в том, что госпоже такой-то

тридцать восемь лет, а я, со своей стороны, в том, что страстно люблю сорокалетнюю» (пер. М. Столярова) (2, т. 3, с. 49).

Не удивительно, что с 1830-х годов Бальзак – любимый автор не только французских, но и русских дам. В повести Михаила Загоскина «Три жениха» (1835) упоминаются только что доставленные из Парижа в некий губернский город «две французские книги в синей красивой обертке: это были “Сцены из приватной жизни”, сочинение г. Бальзака» (заметим: те самые «Сцены...», в которые включена новелла «Поручение»). Прибывшая из Москвы дама востороженно восклицает: «Но Бальзак!.. Ах, Бальзак!! В Москве нет ни одной порядочной женщины, которая не знала бы его наизусть» (6, с. 72).

В 1838 г. вышла в свет повесть «Сорокалетняя женщина» («La Femme de quarante ans») Шарля де Бернара, друга и ученика Бальзака. В том же году эта повесть – под измененным заглавием «Сорокалетняя красавица» – появилась в «Библиотеке для чтения», самом популярном тогдашнем русском журнале. Повесть Бернара еще более утвердила представление о «бальзаковской женщине» как сорокалетней.

А в следующем, 1839 г., вышел роман Бальзака «Беатриса». Одной из главных героинь романа была сорокалетняя мадемуазель де Туш, «списанная» с Жорж Санд. Бальзак превозносит ее до небес: «Юности свойственно лакомиться зрелыми плодами, а ими богата щедрая осень женщин»; «их преданность безгранична; они слушают вас, они любят вас, наконец, они хватаются за любовь, как приговоренный к смерти цепляется за какой-нибудь пустяк, связывающий его с жизнью; (...) словом, абсолютную любовь можно узнать только через них» (пер. Н. Жаркова) (2, т. 4, с. 281, 282).

Как видим, «бальзаковский возраст» с самого начала понимался так же, как он понимается и теперь. Само это выражение чисто русское: оно неизвестно в других языках, включая французский.

Появилось оно не сразу, а лишь в последние десятилетия XIX в., например, в юмореске Чехова «От нечего делать» (1886): «Ах ты, бесстыдница! Впрочем, что ж? Бальзаковский возраст! Ничего не поделаешь с этим возрастом!»; «Бальзаковская барыня и психопатка» (17, с. 59, 163). Здесь героине 33 года, и ее причисление к «бальзаковским барыням» – отчасти следствие сильнейшего раздражения ее мужа, заставшего ее целующейся с молодым человеком.

Примерно к тому же времени относится эпизод из воспоминаний Марии Павловны Чеховой. Левитан неожиданно объяснился ей в любви; она рассказала об этом брату. Тот ответил: «Ему нужны женщины бальзаковского возраста, а не такие, как ты». Это выражение было тогда новым. «Мне стыдно было сознаться, – вспоминает Мария Павловна, – что я не знаю, что такое “женщина бальзаковского возраста”, и в сущности я и не поняла смысла фразы Антона Павловича» (18, с. 43).

Такой женщиной была, как известно, художница Софья Кувшинникова – прототип чеховской «Попрыгуньи». Их роман с Левитаном начался, когда ей было сорок, а Левитану – двадцать восемь.

В романе Лескова «Некуда» (1864) говорилось о «страстных женщинах бальзаковской поры» («пора» здесь синоним «возраста»), а в очерке Некрасова «Петербургские углы» (1845) – о женщине «в полном цвете бальзаковской молодости, с красными, как бурак, одутловатыми щеками» (9, т. 2, с. 495; 11, т. 7, с. 117).

У Салтыкова-Шедрина, а также у Некрасова и Лескова, «бальзаковская женщина» дается в сугубо ироническом контексте:

«– Сорок годков изволили получить! Самая, значит, пора!

Я делаю чуть заметный знак нетерпения.

– По Бальзаку, это именно настоящая пора любви. Удивительно, говорят, как у этих сорокалетних баб оно знойно выходит...»

«Я, твоя бедная мать, эта сорокалетняя женщина, *cette femme de Balzac, comme dit le Butor!* [бальзаковская женщина, как говорит Butor]». («Благонамеренные речи», гл. «Еще переписка», 1874) (12, с. 317, 319).

Никакого сколько-нибудь известного Бютора не существовало, как не существовало во Франции выражения «*femme de Balzac*».

Прообраз оборота «бальзаковский возраст» мы находим уже в 1837 г. Рецензент одноактной комедии «Дамы-благотворительницы» Феликса Арвера недоумевал, зачем понадобилось автору сделать своих героинь женщинами в зрелых и даже перезрелых годах; женщинами, которые перешли уже бальзаковскую грань женской молодости – роковую грань, за которую уже не цветут никакие розы, и только витают морщины.

Сорокалетняя влюбленная женщина встречалась в литературе и раньше. В XVIII в. Генри Филдинг писал о ней почти так же, как и Бальзак:

«...Благоразумная страсть, которую женщина в этом возрасте чувствует к мужчине, во всех отношениях разнится от пустой детской любви девочки к мальчику, которая часто обращена только на внешность и на вещи ничтожные и преходящие...» («Том Джонс» (1749), кн. I, гл. 11; пер. А. Франковского) (15, с. 56).

Разница только в том, что у Филдинга это чистый сарказм, а вовсе не панегирик.

Леон Гозлан в мемуарном очерке «У Бальзака» (1853) заметил, что Бальзаку удалось «неопределенно продолжить в них [женщинах] возраст возможности любить и особенно быть любимыми» (3, с. 195).

Об этой заслуге французского романиста говорит и русская дама в повести Владимира Зотова «Между Петербургом и Москвою» (1853):

«Мне тридцать пять лет, а со смертью Бальзака кончились в литературе все апотеозы сорокалетних красавиц. [Опять-таки отметим этот оборот, повторяющий заглавие русского перевода повести де Бернара. — К. Д.] Только его гений мог сделать интересно женщину этих лет. Неблагодарные женщины, мы и не подумали воздвигнуть ему памятник в награду за один из самых смелых подвигов, о которых когда-нибудь упоминалось в истории!» (7, с. 21).

Список литературы

1. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. — Изд. 2-е, доп. — М.: Худ. лит., 1960. — 752 с.
2. Бальзак О. де. Собрание сочинений: В 24 т. — М.: Правда, 1960.
3. Гозлан Л. Воспоминания о Бальзаке // Библиотека для чтения. — СПб., 1854. — Т. 123, № 2. — С. 192–211 (7-я паг.). — (Перевод мемуарного очерка «У Бальзака», опубликованного в журн. «Revue Contemporaine», 1853, т. 10.).
4. Живые картины: Повести и рассказы писателей «натуральной школы». — М.: Моск. рабочий, 1988. — 492 с.
5. Жирарден Д. де. Парижские письма виконта де Лоне. — М.: Нов. лит. обзор., 2009. — 496 с.
6. Загоскин М.Н. Три жениха: Провинциальные очерки // Библиотека для чтения. — СПб., 1835 — Т. 10, № 5. — С. 25–100 (1-я паг.).

7. Зотов В. Р. Между Петербургом и Москвою: Рассказ в шести станциях // Пантеон. – 1853. – Т. 8, кн. 4. – С. 1–54 (1-я pag.).
8. Иностранная литература: Новый роман Бальзака // Отечественные записки. – СПб., 1845. – Т. 38, № 1. – С. 2–5 (7-я pag.).
9. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Гослитиздат, 1956–1958.
10. Моруа А. Прометей, или Жизнь Бальзака. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
11. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. – Л. (СПб.): Худ. лит., 1981–2000.
12. Салтыков-Щедрин М. Е. Благонамеренные речи. Еще переписка // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. – М.: Худ. лит.–1971. – Т. 11. – С. 310–343.
13. Соллогуб В. А. Три повести. – М.: Советская Россия, 1978. – 285 с.
14. Уайльд О. Избр. произв.: В 2 т. – М.: Республика, 1993.
15. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша. – М.: Худ. лит., 1973. – 879 с.
16. Французский театр в Париже // Библиотека для чтения. – СПб., 1837. – Т. 21. – С. 118 (7-я pag.).
17. Чехов А. П. От нечего делать (Дачный роман) // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. – М.: Худ. лит., 1979. – Т. 5. – С. 158–163.
18. Чехова М. П. Из далекого прошлого. – М.: Худ. лит., 1960. – 269 с.
19. Janin J. Histoire de la littérature dramatique. – Paris: Michel Lévy Frères, 1858. – Т. 6. – 376 p.
20. Theatre du Vaudeville [Recensio] // Journal des artistes. – Paris, 1838. – № 1 (7 janvier). – P. 56–57. – Rec. ad op.: Rosier M. «A Trente Ans, ou la Femme raisonnable, drame-vaudeville en trois actes». – Mode of access: https://books.google.ru/books?id=0oI_AAAAcAAJ&pg=PP2&lpg=PP2&dq=A+Trente+Ans,+ou+la+Femme+raisonnable,+drame-vaudeville+en+trois+actes&source=bl&ots=W27EA1751A&sig=mwHMI_iXpX8VnzLHXniCAj69JLk#v=onepage&q=A%20Trente%20Ans%20ou%20la%20Femme%20raisonnable%20drame-vaudeville%20en%20trois%20actes&f=false

Константин Душенко

АППЕТИТ ПРИХОДИТ ВО ВРЕМЯ ЕДЫ

Аннотация. Выражение Рабле «Аппетит приходит во время еды» появилось как пародийный «перевод с латинского». Утверждение, будто оно взято из трактата Жерома де Анже «О причинах», ошибочно. Русские аналоги этого изречения второй половины XIX в. восходят к роману Диккенса «Холодный дом».

Ключевые слова: Рабле; Диккенс; схоластика; крылатые слова.

Abstract. The dictum of Rable «Appetite comes with eating» appeared as parodic translation from Latin. The statement that suggests that it comes from the treatise of Jerome de Ange «About the causes» is false. Russian analogues of this dictum originate from the novel of Charles Dickens «Bleak house».

Keywords: Rable; Dickens; scholasticism; catch phrases.

В первом издании «Крылатых слов» Н.С. и М.Г. Ашукиных (1955) об этом изречении сказано лишь, что оно взято из романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», ч. I, гл. 5 (1532) (1, с. 25). Важное уточнение появилось в издании 1996 г. – в разделе «Дополнения», созданном на основе картотеки Ашукиных:

«...Выражение принадлежит французскому епископу Жерому де Анже (?–1538), известному своими полемическими выступлениями против протестантов и употребившему его в своем сочинении “О причинах” (1515)» (2, с. 474).

Эта версия была принята в позднейших русских справочниках. И совершенно напрасно.

В самом романе читаем: «“Аппетит приходит во время еды”, сказал Анже Манский; жажда проходит во время питья» (пер. Н. Любимова) (9, с. 34).

Философ-схоласт Жером де Анже, епископ города Ман, был видным профессором Парижского университета, где, среди прочего, исполнял роль цензора. В старых комментариях к Рабле трактат «О причинах» указан как источник знаменитого выражения. Однако в критическом издании «Гаргантюа и Пантагрюэля» 1970 г. отмечается, что ссылка Рабле на Анже Манского носит иронический характер (15, р. 43).

Так оно и есть. Трактат «О причинах» («De Causis»), как и все тогдашние ученые сочинения, написан на латыни. В разделе I, 1, 5 автор рассуждает о стремлении материи к форме, следуя Аристотелю – главному авторитету поздней схоластики. Язык изложения до крайности темен и изобилует тавтологическими оборотами, такими как «*appetit actu appetendi*», букв.: «стремится действием стремления» (12, t. 2, р. 412).

Рабле не упустил случая спародировать эту формулу, обыграв сходство латинского «*appetitus*» (стремление, влечение) и французского «*appetit*» (аппетит). Так появилось изречение «*L'appetit vient en mangeant*» – «Аппетит приходит во время еды».

Феноменальная эрудиция Рабле известна; и все же удивительно, что он читал даже подобного рода трактаты. Кстати сказать, оборот «*appetit actu appetendi*» де Анже позаимствовал из более ранних схоластических трудов. Он встречается уже в «Вопросах для диспутов» профессора Сорбонны Годфруа де Фонтена («*Quodlibeta*» (1289), VI, 2) (11, р. 175).

Хотя изречение пародирует ученый язык, его содержание вполне серьезно. Та же мысль в другом оформлении встречается у Овидия (7, т. 2, с. 185):

...В нем пища любая

К новой лишь пище влечет.

(«Метаморфозы», VIII; пер. С. Шервинского)

В книге Флёри де Беллингена «Этимология, или Объяснение французских пословиц» (1656) изречение Рабле приписано переводчику

и педагогу Жаку Амьё (1513–1593). В 1557 г. он стал воспитателем принцев – будущих королей Карла IX и Генриха III. Согласно де Беллингену, когда Генрих III вступил на трон, он выполнил просьбу Амьё, дав ему в управление выгодное аббатство. Когда же освободилась еще более выгодная должность епископа Осера, Амьё попросил ее для себя. Король напомнил, что прежде Амьё довольствовался аббатством. Тот ответил: «Ваше Величество, аппетит приходит во время еды» (10, р. 60).

Эта легенда получила широкую известность, хотя истины в ней ни на грош. Амьё стал епископом в 1570 г. при Карле IX (а не Генрихе III), почти 40 лет спустя после выхода в свет романа Рабле.

В 1842 г. Леру де Линси опубликовал «Книгу французских пословиц». Здесь изречение «Аппетит приходит во время еды» приведено как пословица XV в. (14, р. 132). Своих источников де Линси не указал; можно вполне уверенно утверждать, что здесь он ошибся. Тем не менее эта версия нередко встречается в комментариях к Рабле.

В справочнике Михельсона «Русская мысль и речь» (1903–1904) изречение Рабле дано с переводом: «Аппетит является во время еды», а в качестве его русского эквивалента приведено выражение: «Чем больше есть, то больше хочется» (6, т. 2, с. 525).

Подобные выражения появились в русской печати со второй половины XIX в.:

«...Чем больше лечишься [на водах], тем больше хочется лечиться» («Петербургские заметки» в журн. «Отечественные записки», 1854, июль) (8, с. 73);

«Что больше куришь, то больше хочется» (Н. Лейкин, «Веселые рассказы», 1874) (3, с. 426);

«Чем больше жрет, тем больше утроба просит... (...) чем больше пьет, тем больше хочется» (Н. Златовратский, «Устои», 1884) (3, с. 426).

По-видимому, эта конструкция восходит к роману Чарльза Дикенса «Холодный дом» (1853), гл. 20, где приведен «парадокс»: «Чем больше пьешь, тем больше хочется пить». Перевод этой главы появился в «Отечественных записках» в марте 1854 г. и в «Современнике» в мае того же года.

В «Книге французских пословиц» де Линси приведено также «обратное» изречение: «En mangeant l'on perd l'appetit» – «Аппетит проходит (букв. теряется) во время еды» (14, р. 132). Оно, конечно, возникло из фразы самого же Рабле «Жажда проходит во время питания».

У нас эту мудрость изобрели вторично Ильф и Петров. Глава 4 «Одноэтажной Америки» (1936) называется «Аппетит уходит во время еды»; в ней рассказывается о нью-йоркском кафетерии с системой самообслуживания, что для советского человека было в новинку (4, т. 4, с. 31).

Наконец, свою версию предложил Станислав Ежи Лец: «Аппетит приходит во время еды, но не уходит во время голода». («Непричесанные мысли, записанные в блокнотах и на салфетках и прочитанные тридцать лет спустя», 1996.) (13, s. 212).

Список литературы

1. Аиукин Н.С., Аиукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. – 2-е, доп. изд. – М.: Худ. лит., 1960. – 752 с.
2. Аиукин Н.С., Аиукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. – М.: Современник, 1996. – 560 с.
3. Златовратский Н.Н. Избр. произв. – М.: Худ. лит., 1947. – 832 с.
4. Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Худ. лит., 1961.
5. Лейкин Н.А. Веселые рассказы. – СПб.: Колесов и Михин, 1874. – 458 с.
6. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. – М., 1994. – Т. 1–2.
7. Овидий (Публий Овидий Назон). Собр. соч.: В 2 т. – СПб.: Студия биография, 1994.
8. Петербургские заметки // Отечественные записки. – СПб., 1854. – Т. 95, кн. 7. – С. 69–78 (7-я паг).
9. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Правда, 1981. – 560 с.
10. Fleury de Bellingen. L'Étymologie ou Explication des Proverbes François. – Paris: Adrian Vlacq, 1656. – 363 p.
11. Godefroid de Fontaines. Les Quodlibet cinq, six et sept (texte inédit). – Louvain: Institut supérieur de philosophie de l'Université, 1914. – 416 p.
12. La Langue de Rabelais: Civilisation de la Renaissance. – Paris: E. de Boccard, 1922–1923. – Vol. 1–2.
13. Lec S.J. Myśli nieuczesane: odczytane z notesów i serwetek po trzydziestu latach. – Warszawa: Noir sur blanc, 1996. – 270 s.
14. Lincy L. de. Le Livre des proverbes francaies. – Paris: Chez Paulin, 1842. – Т. 2. – 414 p.
15. Rabelais F. Gargantua. – Genève: Droz; Paris: Minard, 1970. – 457 p.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

ЯПОНИЯ ЭПОХИ ЭДО. «ЗОЛОТАЯ ЭРА» СТРАНЫ ВОСХОДЯЩЕГО СОЛНЦА*

Целое столетие с 1478 по 1577 г. в Японии бушевала страшная война, получившая название *Сэнгоку дзидай* (Эпоха воюющих провинций). Местные удельные князья – *даймё* воевали друг с другом, выясняя кто сильнее, и не обращали внимания на то, как разрушается и так довольно хрупкое японское государство. От окончательного хаоса страну спасли три выдающихся полководца: Ода Нобунага, Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу. Последний завершил то, что начали первые двое: разбил армии остальных *даймё* и объединил истекающие кровью провинции.

Токугава захватил власть, но теперь необходимо было ее удерживать. Японский император, который «царствовал, но не правил», пожаловал Токугаве Иэясу титул *сёгуна* – верховного главнокомандующего. Новый *сёгун* разбил остатки оппозиции, а вольных даймё превратил в полностью зависимых от него губернаторов, отвечающих за мир и спокойствие на своих землях. Оставив старую столицу Хэйан (Киото) императору, Токугава перенес собственную резиденцию в бурно развивающийся торговый город Эдо (Токио). Поэтому 264-летний период правления клана Токугава получил название «эпоха Эдо».

В 1637–1639 гг. сёгунатом было принято решение, определившее судьбу государства на долгие годы: испугавшись растущего влияния иностранцев на подданных и крупного восстания японцев-христиан в

* Япония эпохи Эдо. «Золотая эра» Страны восходящего солнца // История моды. – М., 2017. – № 34. – С. 52–98.

одной из провинций, Токугава Иэмицу закрыл страну для остального мира. Под страхом смерти японцам запрещалось покидать острова, а иностранцам (гайдзинам) – появляться где-либо, кроме порта Нагасаки. Такая самоизоляция сильно ударила по экономике, но еще сильнее – по прогрессу. Япония словно застыла в Средневековье, не развиваясь и не модернизируясь.

К первой половине XIX в. Страну восходящего солнца поразил тяжелый кризис, политический, экономический и социальный. В это время Запад потребовал открыть границы. Сопротивляться давлению извне у неэффективного, морально устаревшего правительства сил не осталось. Власть перешла к молодому и решительному императору Мэйдзи, а последний *сёгун* из клана Токугава отрекся от титула. С его уходом закончилась и эпоха Эдо.

Два с половиной века жители Страны восходящего солнца варились в собственном соку, ревностно оберегая себя от любого иностранного влияния. Страшась неизвестного будущего, японцы искали утешения в прошлом, а именно в эпоху *сёгуната* Токугава. Все старое, проверенное веками, было объявлено образцовым, а все новое и неизвестное вызывало недоверие и страх. Традиции возводились в культ, любое отступление от ритуала порицалось и даже сурово наказывалось.

В эпоху Эдо общество было окончательно разделено на четыре класса – воинов, крестьян, ремесленников и торговцев, а модель поведения каждого человека была определена от рождения до смерти, менять социальный статус запрещалось законом. Особую нишу в этой жесткой иерархической структуре занимали император со своими придворными, синтоистские и буддийские священники, актеры, гейши и куртизанки, и именно они зачастую становились проводниками культурной жизни в стране. Главной целью в творчестве стало стремление к идеалу: мастер мог всю жизнь оттачивать один художественный прием, добываясь в нем совершенства.

В конце XVII в. и XVIII в. все большую силу набирает городская культура. Благородное сословие относится к ней презрительно, но для простолюдинов она становится единственной отдушиной в жестко регламентированном мире, где даже думать «не по уставу» было запрещено указом сверху.

Несмотря на сложное иероглифическое письмо, с грамотностью в Японии дело обстояло лучше, чем в тогдашней Европе. В школы (а они часто открывались при храмах и монастырях) ходили дети не только самураев, но и представителей других сословий. Было развито книгопечатание, и довольно-таки дешевые бумажные книги бойко раскупались. Наибольшим успехом пользовались развлекательные жанры: «романы о чувствах», «повести о действительных происшествиях» и «комические романы».

Среди поэтов того периода прежде всего, конечно, нужно назвать Мацуо Басё, наделившего комический жанр трехстиший – хокку – глубиной и лиризмом и поднявшего его на новую высоту.

*Майских дождей пора.
Будто море светится огоньками –
Фонари ночных сторожей.*
(Перевод Веры Марковой)

Одним из самых широко распространенных и любимых видов городского искусства были гравюры в стиле *укие-э* (дословно – «картины плывущего мира», но название можно перевести и как «картины мира мимолетных наслаждений»). Основал этот стиль в первой половине XVII в. художник Иваса Матабей. Сначала гравюры были одноцветными, подкрашенными вручную тушью, потом – двухцветными, пока не стали многокрасочными, создаваемыми в сложной технике многоцветной печати.

«Звездой» *укие-э* раннего периода считался Тории Киёнобу (1664–1729), основатель «школы Тории», который разработал уникальный стиль театральных афиш. Китагава Утамаро (1753–1806) прославился портретами красавиц, а среди пейзажистов стоит назвать Кацусику Хокусая (1749–1860) с его «36 видами горы Фудзи».

В начале XVII в. у кормила власти прочно встал самурай (т.е. профессиональный военный), и по всей стране быстро распространился культ воинов. В самурае японцы того времени видели идеал мужчины: развитый физически и духовно, всецело преданный своему господину, живущий по строгому кодексу чести. Он казался героем из древних легенд. Кодекс воинской чести *бусидо* («путь воина») дикто-

вал самураю всегда быть готовым к смерти и, не колеблясь, совершить самоубийство (*сэппуку*), если того потребуют обстоятельства.

Портрет идеальной японки эпохи Эдо довольно противоречив. С одной стороны, ей предписывалось быть скромной, целомудренной и кроткой, как можно реже покидать пределы женской половины дома и занимать приличную позу даже во сне. Японский «Домострой» («Он-на дайгаку») воспевал три традиционные добродетели: покорность отцу до свадьбы, мужу после свадьбы и сыну во вдовстве. Дочерям и женам самураев традиция также предписывала следовать воинскому кодексу *бусидо* и учиться владеть оружием, чтобы при случае уметь защитить себя и домочадцев.

С другой стороны, реальность была намного сложнее книжных наставлений. Женщины, разумеется, выходили из дома. Они служили в чайных домиках и в домах богатых горожан, шили, наравне с мужчинами убирали рис и торговали в лавке. Была еще такая социальная категория, как гейши и куртизанки, впрочем, отличавшиеся друг от друга. Гейши появились в Японии только в XVII столетии, и прежде всего как артистки развлекательного жанра. Считалось, что они не оказывают никаких других услуг, кроме пения, танцев, игры на музыкальных инструментах и приятной беседы. Куртизанки самого высокого ранга (*таю*) слагали стихи, знали придворный церемониал и могли поддерживать беседу с самыми высокопоставленными гостями. Однако совсем немногим куртизанкам удавалось сделать карьеру *таю* и обрести богатых покровителей. Еще меньшему числу – выйти замуж, открыть свой чайный дом или просто жить на скопленные деньги.

Японцы очень чистоплотный народ. В романе Джеймса Клавелла «Сёгун», действие которого происходит во времена Токугавы Иэясу, попавшие в страну английские моряки удивляются странной прихоти японцев – постоянно мыться, а самураи шокированы «вонючими варварами».

Такая чистоплотность объясняется отчасти жарким климатом, отчасти – синтоистскими ритуалами, основанными на очищении тела и духа. Грязный человек, по мнению японцев, человек порочный, злой и одержим демонами. В японском обществе, как и в индийском, существовала каста неприкасаемых под названием «*эта*» («оскверненные»). Они занимались забоем скота, выделкой шкур, работали му-

сорщиками и золотарями, т.е. в силу профессии ходили грязными. *Эта* жили в особых поселениях и носили специальную одежду, чтобы остальные японцы могли обходить их стороной.

Ритуалы омовения рук и ног были повсеместной практикой, тщательно следили и за чистотой лица. Малейшее пятнышко грязи могло, что называется, лечь несмываемым позором на человека благородного происхождения.

В сельской местности держать себя в чистоте было просто: крестьяне набирали в кадку воды из колодца и, скинув кимоно, тут же и мылись. В домах самураев были устроены специальные банные комнаты с большими бадьями.

А в густонаселенных городах с водными процедурами возникали проблемы: мыться на улицах запрещал закон, а иметь дома бадью, да еще и греть для нее воду могли позволить себе только самые богатые горожане. Выручали общественные бани. Они появились еще в 1591 г. Вода и уголь для ее нагрева стоили дорого и потому отдельные бани для мужчин и женщин просуществовали недолго. Мылись все вместе, голышом, стараясь не глазеть на соседей. Открыты бани были с утра и до позднего вечера, чтобы вернувшись домой после рабочего дня, горожане успели ополоснуться и чистыми ложились спать. Мыться старались ежедневно.

В Японии не принято было строить каменные жилища – из-за постоянных землетрясений такой дом мог превратиться в гробницу для всей семьи. Поэтому из камня возводили крепостные стены, караульные башни и нижнюю часть замков (верхние этажи достраивали уже из дерева). В таких замках не жили, а спасались от врагов. Самураи жили в просторных резиденциях, целиком выстроенных из дерева и окруженных по периметру высокой оградой. Торговцы и ремесленники побогаче также обзаводились деревянными домами, но забор им уже не полагался. А бедняки (в основном крестьяне) строили себе жилища из распространенного и дешевого материала – бамбука, тростника, глины и бумаги. Такой дом получил название «минка» – дословно «дом людей». *Минка* в подавляющем большинстве строили одноэтажными (какое-то время правительство запрещало крестьянам возводить второй этаж) и небольшими по размеру. Дом делили на две части: в одной пол оставался земляным – там готовили на открытом

огне и держали скотину, в другой, с деревянным полом, находились жилые помещения. Раз в год проводили генеральную уборку, снимая внутренние перекрытия, меняя по необходимости в них бумагу, вычищая скопившуюся копоть и грязь. Полы же мыли каждый день, так что доски постепенно приобретали лаковый блеск, хотя на самом деле их не лакировали.

Европейцам, впервые зашедшим в японские жилища, они показались пустыми, почти нежилыми: ни столов со стульями, ни кроватей, ни шкафов и комодов, лишь темное отполированное дерево, еще более белая по контрасту бумага и бежевые циновки. Японский интерьер действительно отличается предельным лаконизмом, а нагромождение вещей и особенно беспорядок считаются зримым отражением распушенности и лени хозяина дома. Но японский дом отнюдь не пуст! Просто все ненужное хитроумно убрано подальше от любопытных глаз.

Сердце традиционного японского дома – очаг – *ирори*, обустроенный в левой половине дома в углублении в деревянном полу. В период Эдо в нем постоянно поддерживали огонь (гасили его только в дни траура), а вечерами вокруг *ирори* усаживались всей семьей, чтобы погреться и насладиться беседами. В богатых домах жилую половину дома застилали толстыми тростниковыми циновками, в бедных – доставали их для гостей и по торжественным случаям. Стулья и диваны японцам были не нужны – с детства их приучали подолгу сидеть на коленях, не испытывая неудобства.

Культура эпохи Эдо во многом сформировала классический облик «старой Японии», какой ее представляют по всему миру: суровые самураи, отчаянные *ронины* (самураи, потерявшие хозяина), обворожительные гейши, бедные сборщики риса... Яркие, притягательные образы прочно вошли из времен Токугава в современную массовую культуру – книги, картины, компьютерные игры и конечно же кино.

Э. Ж.

Ш.М. Казиев

**НАЛОЖНИЦЫ.
ТАЙНАЯ ЖИЗНЬ ВОСТОЧНОГО ГАРЕМА***

Традиционный гарем (от араб. – харам) означает запретное, закрытое, защищенное и недоступное для посторонних. В восточном доме или дворце прошлых веков, называемом сералем (от персидского и турецкого – serai, saraı), харам – это та его часть, где жили женщины – матери, жены, малолетние дети, наложницы, рабыни, а также евнухи. Доступ в гарем имел только глава семьи и его сыновья. Для всех остальных эта часть арабского жилища была строгим табу.

Многоженство, ассоциирующееся в обыденном сознании исключительно с гаремами восточных правителей, не является их основополагающим признаком, поскольку существовало еще до возникновения ислама. На самом деле ислам ограничивает число жен до четырех. При этом каждой жене, ставшей матерью, полагалось предоставить отдельный дом и собственных рабынь, поэтому иметь несколько жен простому мусульманину было накладно. Обычно турки среднего достатка имеют одну законную жену.

Институт наложниц появился значительно позже, во времена халифатов и их завоеваний (VII в.), когда количество прекрасных женщин стало показателем богатства и власти. Девушки, составлявшие гарем халифов, происходили из самых разных земель и были представительницами различных культур. Исламские законы запрещали дер-

* *Казиев Ш.М.* Наложницы. Тайная жизнь восточного гарема. – М.: Алгоритм, 2016. – 240 с.

жать в рабстве свободных мусульман и свободных немусульман, проживающих в исламском государстве. Некоторые девушки приобретались в качестве военной добычи, а другие покупались на рынках рабов. Тогда гарем предназначался для содержания рабынь, но после правления Баязида II (1481–1512) эта традиция изменилась, и жен султаны стали выбирать из обитательниц гарема.

Обитательницы гарема делились на две категории. Первую составляли рабыни, захваченные в набегах. Наибольшее предпочтение отдавали украинкам, русским, черкешенкам и грузинкам.

Вторую категорию представляли турецкие девушки, проданные своими родителями. Специально отобранные евнухи высматривали девочек в возрасте от пяти до семи лет, причем не только в бедных семьях. Попасть в султанский гарем считалось огромной честью, высшей привилегией, и многие знатные люди стремились пристроить своих дочерей во дворец. При этом отец будущей наложницы, подписав бумагу, по которой отказывался от дочери, получал большое материальное вознаграждение. Попадая во дворец, женщины получали другое имя.

Гарему отводилась лучшая часть дворца. Главной задачей архитекторов и прочих устроителей гаремов было создание всевозможных удобств, красоты и особой атмосферы, способствующих наслаждению жизнью. Гарем включал роскошно убранные покои жен и их детей, пышные апартаменты матери-султанши, альковы наложниц, школу принцев, жилища евнухов и слуг, комнаты для отдыха и развлечений, бани, сады, пруды с экзотическими рыбками, бассейны, фонтаны, зверинцы, театр, лечебницы и многое другое.

Любовь султана к его женам, а их было весьма большое число, была разорительна для страны, поскольку все прихоти наложниц, какого бы рода они ни были, полностью удовлетворялись. Гаремы султанов снабжались продуктами, выращенными на особо охраняемых землях, в запретных садах. Рыбу разводили в специальных водоемах. Этим занимались целые подразделения рабов. Торговые агенты двора привозили со всего света лучшее, что могли отыскать, включая драгоценности, ткани и украшения, изысканную парфюмерию и последние европейские новинки в сфере женских пристрастий.

Собрание разных по положению и красоте женщин в замкнутом пространстве, даже если это и роскошный гарем, всегда грозило бурными и непредсказуемыми событиями. Мир и покой в гареме не мог гарантировать даже сам великий повелитель. Это требовало создания особой иерархии, которая хотя бы отчасти поддерживала дисциплину в кипящем страстями дамском обществе. Гаремный кодекс жестко регламентировал взаимоотношения, привилегии, права и обязанности гаремного персонала в зависимости от того, на какой ступени «служебной лестницы» находилась та или иная обитательница сераля.

Главной считалась валиде – мать султана. Ее власть была непрекаема и безраздельна. Ее должны были слушаться все наложницы – одалик (одалиски), из числа которых султан мог себе выбирать жен. Жена в гареме на ступенях иерархии шла следующей после валиде.

Джарийе – это самая низкая ступень иерархии – потенциальные наложницы султана, которые смогли достойно сдать экзамен валиде. Если такой девушке удавалось провести хоть одну ночь с султаном, она становилась гезде (гюзде), что означает «любимая». Если она превращалась в фаворитку, то ей присваивался статус икбаль (икбал), каковых в гареме насчитывалось не более пятнадцати. Свой «уровень» девушка могла улучшить, если ей удавалось забеременеть, и тогда она становилась кадин. Той, кому посчастливилось стать законной женой, получала звание кадын-эфенди. Первая жена именовалась бах-кадина. Эти женщины имели привилегии в виде жалования, собственных апартаментов и рабынь.

Казалось бы, правительницей гарема могла быть одна из законных четырех жен султана, но это не допускалось, поскольку повлекло бы за собой опаснейшие интриги, в которые неминуемо включились бы конкурирующие кланы каждой из жен. Валиде-султан была не только правительницей гарема, но и законодательницей мод. Дамы, посмевавшие одеваться более роскошно или носить более дорогие украшения, рисковали навлечь серьезные неприятности не только на себя, но и на своего супруга. Без ведома валиде-султан в гареме не происходило ни одного значимого события, включая выезды из сераля или посещения родственников. Без ее одобрения никто не мог быть «зачислен» в гарем.

Каждая из главных жен имела собственные апартаменты с соответствующим штатом рабынь, евнухов и т.д. Обычно жены султана

жили на верхних этажах, а прислуга на нижних. Если место одной из жен по какой-либо причине становилось вакантным, его занимала женщина, сумевшая обратить на себя особое внимание султана. За право занять эту вожделенную нишу велась жестокая борьба. Основными претендентками на звание одной из четырех законных жен повелителя были кадины, также находившиеся в привилегированном положении, так как были или беременны, или уже успели произвести на свет принца или принцессу.

Кадины считались признанными, хотя и неофициальными, женами султана.

Категория икбал (счастливые) была переходной от простой гаремной рабыни к уважаемой даме. Такая счастливая перемена судьбы зависела и от случая, и от гаремных интриг. Дюжина очаровательных одалисок, более других преуспевших в гаремных науках, составляли своего рода аристократию прислуги. Для них главным было попасться на глаза султану и остановить на себе его внимание.

Первыми помощницами валиде были кальфы (кальфа – госпожа). Эти старые многоопытные рабыни, в том числе и бывшие наложницы, многое знали и многое умели. Каждая кальфа заведовала отдельным «департаментом»: прислугой, поварами, гардеробом, банщицами, лекарями, певицами, музыкантками и т.д. Были также кальфы – хранительницы печатей, церемониймейстерши, заведующие протоколом, дегустаторши и пр. Кальфы сами покупали юных рабынь, исходя из потребностей своего «департамента», одевали, кормили и, главное, обучали новоиспеченных служанок тонкостям ремесла. Сочувствуя участи несчастных рабынь, которыми когда-то были сами, кальфы брали над ними доброе материнское попечительство. Предвидя, как непросто им будет добиться чего-то в гареме, кальфы не упускали случая выдать рабыню замуж, если появлялась подходящая партия, и даже давали им приданое. Кальфы были хранительницами традиций гарема, его своеобразной культуры и обычаев.

Сотни женщин исполняли в гареме самую черную работу. Они готовили пищу и мыли посуду, шили и стирали, топили бани и убирали помещения. Им сносно платили, а со временем отпускали на свободу. В этот разряд попадали белые и черные женщины, которые, как считалось, не годились ни на что другое.

Как бы ни были строги гаремные правила, но без мужчин в таком большом хозяйстве обойтись было нельзя. На тяжелую мужскую работу брались специально отобранные мужчины, которые, полагали, не способны вызвать у дамского персонала никакого предосудительного интереса. Сверх того принимались меры, чтобы и сами мужчины, допускаясь по крайней необходимости на территорию гарема, не имели возможности увидеть тех, кого им полагалось обслуживать.

Восточный деспотизм требовал, чтобы при царских и вельможных дворах служили лица, лишённые всех человеческих привязанностей. Такими людьми были евнухи. Слово «евнух» происходит от греческого *eunuchos* – скопец. «Библейская энциклопедия» выводит смысл слова «евнух» от соединения слов, означающих «брачное ложе» и «сохранение», т.е. «хранитель ложа». Евнухи не существуют в исламской традиции, их, похоже, не существовало и в арабских странах во времена Пророка. Однако этот варварский обычай был удобен, и использование «безопасных» мужчин как хранителей гаремов прижилось во многих странах.

Личность евнуха в гареме была едва ли не важнейшей, позволявшей функционировать такому социальному институту, как гарем, гарантировавшей его существование и соблюдение всех условностей и традиций. Учитывая их деликатные обязанности по управлению беспокойным гаремом, особую осведомленность, умение хранить тайны, посредничать между мужчинами и женщинами и оказывать хозяевам другие важные услуги, хорошие евнухи ценились очень высоко. В разное время при дворах правителей насчитывалось от нескольких сотен до нескольких тысяч евнухов. Это в основном были эфиопы (абиссинцы), вывезенные из Африки. Среди евнухов существовала своя иерархия. Во главе ее стоял первый евнух императорского дворца, лицо, являющееся как бы маршалом империи, вторым вельможей после великого визиря. Его титул – «Главный привратник дверей счастья». Ему поручалась охрана дверей гарема. У него был свой дворец, свои придворные, лакеи, экипажи, лошади и громадное жалованье. Подчиненные евнухи жили по казарменному порядку – спали вместе в дортуарах, где каждый имел свою кровать, свой комод и свои вещи.

Влиятельных евнухов осыпали подарками как их подопечные, так и гости, которым евнухи оказывали тайные услуги. Евнухи сами гото-

вили себе «смену» из мальчиков-кастратов, которых они покупали на невольничьих рынках. В старости евнухи выходили в отставку и получали пенсию. Некоторые становились баснословно богатыми и жили как вельможи. Они заводили собственных рабов и одалисок и даже женились, чтобы было кому украсить сытую старость.

Болезненная ревность была характерна для большинства евнухов. Не имея шансов рассчитывать на женскую взаимность, евнухи всегда были готовы наказать, а то и вовсе убить любого, кто взглянет на охраняемых ими женщин. Самыми необычными евнухами при дворах были карлики. Один из них прославился тем, что был отпущен и женился на молодой одалиске.

Попадающие в гарем девушки подвергались воспитанию в гаремной академии любви, главной целью которого было всегда и везде быть готовой услужить повелителю, исполнить любой его каприз. Девушек обучали музыке, этикету, кулинарии, искусству одеваться, пользоваться косметикой и доставлять наслаждение мужчине. Для начала девушек придирчиво «сортировали». Природную красоту девушек необходимо было довести до совершенства и научить разжигать страсть повелителя утонченными и изысканными способами. Это было жизненно важной наукой, потому что при дворе было еще множество красавиц, жаждавших внимания повелителя. Лучшие из них своим умственным развитием, талантами и образованием могли соперничать с представительницами высших классов общества.

Гаремные правила регулировали и повседневные наряды наложниц. Жены и фаворитки турецкого султана никогда не появлялись перед ним в одном и том же платье. Никто во дворце не должен был носить шуб, шалей, кофт и проч., полудекорированное платье было форменной одеждой. Только принцессы крови и жены султана имели право тепло одеваться и кутаться. А все кальфы, ученицы и другие должны проходить по залам и большим мраморным лестницам, несмотря на холодный ветер, в легкой одежде. Зимой этот этикет имел печальные последствия для здоровья девушек, которые иногда часами ожидали приказаний какой-нибудь султанши.

Украшения в сералях полагались наложницам «по службе». Они преподносились в дар их повелителем или гостями сераля, желавшими угодить валиде-султан. Подарки и приданое мусульманок как в

прошлом, так и сегодня остаются их безусловной собственностью на всю жизнь. Даже при разводах они не делятся, и муж не имеет на них никаких прав.

В искусстве украшать себя и своих подопечных гаремным кальфам не было равных. Это искусство передавалось по наследству, секреты его старались сохранить в тайне. Всевозможные растения, плоды, минералы, ароматические масла и смолы, экзотические благовония давали безграничный простор фантазиям и экспериментам. Без этих даров Азии и сегодня немыслима парфюмерная промышленность мира, корни которой уходят в «лаборатории» восточных сералей.

Султан был обязан посещать своих главных жен раз в неделю, в строгой последовательности, за которой наблюдал главный евнух. Жены могли меняться «очередью», если были нездоровы или делали вид, что у них недомогание, и уступали «в долг» свою очередь другой жене. В остальные дни султан ничем себя не ограничивал.

Размеренная жизнь гаремов продолжалась до смерти султана. Обычно к тому моменту, когда султан покидал этот мир, престолонаследник уже был известен, и новая мать-султанша возносилась к вершинам могущества вместе со своим сыном. Остальные женщины гарема в двадцать четыре часа после того, как султан испустит последний вздох, должны были собрать свои вещи и покинуть сераль. Оставались только имевшие детей – принцев или принцесс, поскольку государственные соображения не позволяли, чтобы дети вышли из-под надзора подозрительного наследника. Заключение это длилось, пока кадине не исполнится лет пятьдесят. Тогда царствующий султан отдавал в ее распоряжение одну из императорских резиденций и милостию разрешал ей делать все что угодно. Бывших принцесс выдавали замуж за богатых вельмож. Бывших принцев женили на богатых невестах и назначали на хорошие должности. На время все успокаивалось, пока честолюбивые принцы, их матери и лишившиеся привилегий вельможи не решались начать новую борьбу с победившими кланами. Наиболее опытные наложницы оставались в гареме, где воспитывали новое поколение одалисок.

Фаворитки султанов тоже могли быть «отставлены» от гарема. Обычно это было результатом какой-то провинности или интриг соперниц. Почетная отставка влекла за собой выдачу фаворитки замуж

за какого-нибудь чиновника. «Невесте» давали хорошее приданое, оставляли подарки и имущество. Эти девушки были прекрасно образованны, отличались изысканностью манер и были сведущи в дворцовых интригах, так что взять невесту из сераля было очень выгодно для человека честолюбивого или осторожного. Случались и простые отставки, когда бывшая фаворитка получала ограниченное содержание «ветеранки» гарема эмира. Кроме того, ей выплачивалась пенсия, подразумевавшая, что получательница денег не выдаст тайн султанского гарема. Однако, учитывая страсть гаремных див к сплетням, щедроты нового султана могли внезапно иссякнуть. Если отставная красавица не успевала найти себе мужа и обзавестись семьей, ее, как правило, ждала нищета или публичный дом. Но и такая отставка была не самым плохим исходом. Опальная фаворитка запросто могла оказаться и на невольничьем рынке, и в казармах янычаров, и в мешке на дне Босфора.

Дети, были ли они рождены женами или наложницами, становились всеми признаваемыми законными наследниками его султанского величества. По случаю рождения принца устраивались грандиозные торжества с орудийными салютами и фейерверками. Когда рождалась принцесса, торжества были менее пышными. Жены, имевшие сыновей, очень ими дорожили. Сын был основой благополучия и надеждой на лучшее будущее даже для простой рабыни. Случалось, что когда умирал младенец, то вместо него тайно покупали на стороне похожего ребенка. Несчастных матерей не останавливали даже страшные кары, если обман откроется.

За престолонаследие в гареме велись жестокие войны. В Средние века «Законы о наследовании трона» устанавливали, что власть от умершего султана переходит не его сыну, а старшему мужчине из живущих членов семьи. Поэтому султаны старались избавиться от всех членов мужской половины своей родни, чтобы обеспечить трон для собственного отпрыска. Результатом этого в 1595 г. стало страшное кровопролитие, когда Мехмед III по наущению матери казнил девятнадцать своих братьев, включая младенцев, а семерых беременных наложниц своего отца велел завязать в мешки и утопить в Мраморном море.

В 1666 г. Селим II своим указом смягчил суровые уложения законов Завоевателя. По новому указу имперским принцам даровалась жизнь, но до смерти правящего султана им запрещалось участвовать в общественных делах. С этого момента принцев содержали в кафесе (золотая клетка), помещении, примыкающем к гарему, но надежно изолированном от него. Вся жизнь принцев проходила вне всякой связи с другими людьми, кроме нескольких наложниц, у которых были удалены яичники или матка. Если по чьему-либо недогляду какая-то женщина беременела от заключенного принца, ее немедленно топили в море. Принцев охраняли стражники, у которых барабанные перепонки были проколоты, а языки надрезаны. Эта глухонемая охрана могла стать при необходимости и убийцами заключенных принцев. Поэтому каждая кадина и ее двор составляли партию, денно и ночью интригующую и работающую в пользу своего принца.

У султанов, как правило, было много детей. И хотя рождение каждого ребенка становилось праздником, безмерное увеличение потомства не приветствовалось. Женщины из его гарема редко становились матерями, и это результат строгих мер, принятых с целью не допустить чрезмерного увеличения числа потомков султана. Распространенной мерой был произвольный выкидыш: старые рабыни-кальфа вполне владели этим искусством. Надзор за женщиной, удостоившейся чести разделить ложе с падишахом, был очень строг и позволял распознать самые первые симптомы беременности, которая тут же прерывалась. Впрочем, случалось, что бедной одалиске удавалось обмануть бдительность надзирательниц, и тогда она становилась кадиной.

История султанских династий свидетельствует о постоянной опасности заговора, убийства, свержения с престола, что превращало заботу о собственной безопасности в одну из главных «профессиональных» обязанностей султана. Поскольку император во время развлечений с женщинами был особенно уязвим для нападения, то фаворитку, которой предстояло разделить с ним ложе, раздевали донага, заворачивали в накидку и доставляли в императорские покои на спине евнуха, чтобы она никак не смогла бы спрятать на себе оружие.

Юность, красота и нежность юной девушки не могли смягчить жестокость господина. По малейшему подозрению его евнухи получа-

ли приказ устранить ее. Удушение, утопление в Босфоре, истязания – все это довольно часто практиковалось в гареме. Излюбленным способом избавления от соперниц и провинившихся одалисок были яды. Ядами пользовались и евнухи для устранения и нежелательного наследника престола, и многих других, на кого пала немилость повелителя. Умение составлять яды и противоядия ценилось очень высоко. Для защиты от коварных отравителей во дворце существовал кущи-баши. Этот отважный чиновник отвечал за подаваемую султану пищу.

Существует заблуждение, что женщины гаремов были вечными узницами. Это вовсе не так. Гаремные красавицы посещали родных, базары, парки, катались на лодках и т.д. Некоторых дам даже отпускали в небольшие отпуска «по болезни», когда лекари рекомендовали сменить климат для поправки здоровья. На прогулки гаремы выезжали в задрапированных экипажах в сопровождении калф, служанок и под охраной конных евнухов. Выезд султанского гарема представлял собой грандиозную процессию.

В гаремах устраивались и приемы, которые были своего рода смотрами достижений серали и фавориток: великолепные наряды, ослепительный блеск драгоценностей, изменения в иерархии – все это служило поводом для бесконечных обсуждений и многозначительных выводов.

Излюбленным занятием обитательниц гарема были интриги. Матери принцев и принцесс были поглощены заботами о будущем своих детей; те же, кто детей не имел, изобретали хитроумные способы понравиться султану, сделаться матерью и получить законное «повышение по службе». А так как соперниц, желавших таким же образом добыть себе счастье и могущество, в гареме всегда было в избытке, то в ход пускались самые изощренные и хитроумные средства. Очаровательное ангелоподобное создание могло учинить все что угодно – от драки с целью изуродовать конкурентку до государственного переворота.

Видавшие виды калфы щедро снабжали своих пассий рецептами хитроумных интриг. Уроки гаремного соперничества предлагались и в популярных у наложниц книжках, вроде «Тысячи и одной ночи» или «Книги попугая».

Султаны, тратившие огромные средства на роскошь для своего гарема, на армию прислуги для него, вовсе не были застрахованы от неверности своих жен. Некоторые влиятельные сановники даже потакали таким нарушениям гаремного устава. Они ловко управляли тайными страстями, шантажируя их жертв и интригуя при дворе в своих интересах.

Несмотря на бдительную охрану и смертельную опасность, из гаремов довольно часто случались побеги невольниц.

Со временем гаремы уходили в прошлое. Либерально-демократическая революция сделала почти невозможным прежний образ жизни, когда гарем был таким же приятным обыкновением, как кальян и кофе. Теперь и бывшим вельможам не просто стало обеспечивать свою семью. Однако гаремы и по сей день украшают владения некоторых султанов, племенных вождей, диктаторов, императоров, пиратов, наркобаронов и прочих обладателей власти и солидных состояний. Гаремы существуют, и обитают в них отнюдь не только несчастные «рабыни любви», но и вполне современные и довольные жизнью искательницы любовных приключений и больших денег. Традиция не исчезла, но эти модернизированные серали, разумеется, уже не имеют того масштаба и значения, какие были присущи «классическим гаремам». Нынешние гаремы уже не символ власти и не венец могущества, а всего лишь предмет роскоши или вложение капиталов, тайное и не всегда законное.

Т.А. Фетисова

ИНСТИТУТ ПИРА В ОБЩЕСТВАХ ТРАДИЦИОННОГО ТИПА

Сводный реферат

Пир играл значимую роль в упрочении общественных отношений в традиционных обществах. Об этом свидетельствует то, что пир сопровождал все сколько-нибудь важные, с точки зрения социума и человека, события жизни. Хозяин празднеств старался показать свое могущество и богатство, удивляя обилием пищи и одаривая всех присутствующих не только вниманием, но и ценными подарками. Положение пирующих и порядок пира строго регламентировались, являясь средством социальной идентификации. Центральное место за столом занимал человек, наделенный властью. Расположение за столом сотрапезников и последовательность тостов воспроизводили иерархическую гиперструктуру общества.

На традиционном пиру обязательным было присутствие родственников. Исключенность кого-либо из них из пира становилась показателем социального ostracism. Так, выражение «незванный гость» восходит к практике изгнания, наказания человека, более не приглашенного «к общему столу» за какие-либо важные, с точки зрения социума, проступки.

Пир отражал изменения в обществах традиционного типа: если первоначально он был связан с праздничной религиозной церемонией и политическим собранием, в котором участвовала не только элита, но и широкие слои населения, то со временем большое значение приобрел царский пир, воспроизводивший вертикальную стратификацию восточных деспотий, иерархию властвования и подчинения. Царский пир был предназначен для приближенных иерарха, и приглашение на

него считалось высокой честью. Царский пир в большинстве древневосточных обществ имел политические и идеологические функции. На этих пирах принимались важнейшие политические решения, завершались переговоры, утверждались официальные программы приема царей или послов.

Иной характер приобрел пир, ставший обязательным элементом досуга интеллектуальной элиты в средневековом Китае, Корее, Японии. Там он стал прежде всего объектом культурного осмысления.

В Греции эпохи архаики царские пиры служили объединению подданных. Даже в эпоху эллинизма, для которой характерен синкретизм греко-македонской и ряда восточных культурных традиций, царские пиры продолжали давнюю греческую традицию, согласно которой царь выступал в роли общественного благодетеля – эвергета.

Греческий пир (симпосий) являлся неотъемлемым элементом аристократического образа жизни, содружеством равных. На симпозиис происходило состязание в словесных прениях, в пении, в рассказах о спортивных победах и т.д. (1).

Одной из главных функций пира в древнегреческих полисах было воспитание гражданина. Симпосий представлял собой образовательное пространство, организованное через ритуальную повседневность и существующую иерархию «старший – младший». Совместная трапеза давала юношам возможность привлечь к себе внимание более зрелых мужей, увидев в них покровителя, друга или пример для подражания.

Описание общепринятых моделей мышления и поведения на пиру являлось необходимым для констатации правильности всего того, что находится за его пределами: политики, экономики, образования, семьи.

Для тех, кто не претендовал на статус наставника или ученика, присутствие на пирах с обилием вина было проверкой на прочность. Греческие мыслители подчеркивали, что испытание вином имеет педагогический подтекст, поскольку наставление, восприятие учителя учеником спасают от невоспитанности. В частности, Платон утверждал, что вино, во-первых, позволяет узнать характер человека не для праздного любопытства, а для того, чтобы его улучшить и, во-вторых, – приучает к умеренности (основе добродетели) и пониманию того, что

есть золотая середина даже на простом примере правильного смешивания вина и воды (2).

В позднеримский период с разрушением полисной системы педагогический аспект симпосия постепенно стал вытесняться гастрономическим. Для римских симпосиархов пиры превращались в способ демонстрации своего богатства и собственной значимости. Не случайно римское законодательство через многочисленное принятие законов о роскоши стремилось прежде всего ограничить расходы на пиры. Многие римские авторы в своих произведениях критиковали чрезмерность во всех сферах римской жизни, в том числе роскошные пиршества. Позднеантичный автор Макробий в своих «Сатурналиях», описывая пир в рамках ежегодных декабрьских празднеств в честь Сатурна, даже пытался возродить древнегреческую традицию застольного воспитания (2).

В период Средневековья пир как социокультурный феномен остается неотъемлемой частью жизни большинства населения «варварской» Европы. Иерархизм, присущий средневековому мировидению, отразился в устроении пиров на разных «этажах» средневекового общества. Князь пирует с дружиной, бытовали пиры внутри купеческих и ремесленных корпораций, монашеских сообществ, крестьянских и городских миров, семей и дворов. В этих пирах находили выражение как коллективные, так и частные формы социальной жизни.

Особое значение в формирующейся рыцарской культуре играл рыцарский пир – социально-политический институт, посредством которого регулировались многие сферы общественных отношений.

Совместные трапезы как форма общения и взаимодействия разных социально-политических сил обнаруживаются практически на всех уровнях и во всех социально-культурных сферах Древней Руси. Владимир Святославович устраивал для дружины и киевлян пиры, которые служили средством укрепления элиты и решения внутренних конфликтов.

Таким образом, в традиционных и архаических сообществах пир выступал и в качестве способа социальной коммуникации, и как элемент системы управления.

Список литературы

1. *Петкова С.М., Калинина Г.К., Юнусова А.А.* К анализу института пира в обществах традиционного типа: эволюция форм и основные функции. – Режим доступа: <http://www.hist-edu.ru/hist/article/view/2500/2421>
2. *Пичугина В.К.* Воспитание на пиру: Симпосий от Аристофана до Макробия. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vospitanie-na-piru-simposiy-ot-aristofana-do-makrobiya>

Т.А. Фетисова

Т.Л. Скрабина

ФЕНОМЕН КЕЙТ МОСС: ПЕРСОНА И МИФ В СОВРЕМЕННОЙ БРИТАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. Статья посвящена супермодели и актрисе Кейт Мосс, которая, по мнению аналитиков, является одним из самых значимых культурных феноменов современной Великобритании.

Ключевые слова: британская мода; фэшн-индустрия; супермодель; антикультура; гранж; «героиновый шик»; подростковая субкультура; Люсьен Фрейд; Пит Доэрти.

Abstract. This article is devoted to biography of supermodel and actress Kate Moss who is considered to be the most outstanding figure of modern British cultural environment.

Keywords: British fashion; fashion industry; supermodel; anticulture; grunge; heroin addiction; teenage subculture; Lucian Freud; Pete Doherty.

Вряд ли на территории Европы найдется человек, ни разу не видевший лица Кейт Мосс. Карьера британской супермодели продолжается уже более 20 лет – невероятный срок для модельного бизнеса. На счету Кейт Мосс контракты с Gucci, CK, Dolce & Gabbana, Burberry, Versace, Chanel, Dior и др. Единственная из манекенщиц Мосс создала собственный стиль, ее называют эталоном красоты нашего времени, иконой моды и олицетворением современной Британии.

В мир моды британская супермодель вошла в сиротском образе беспризорницы в стиле гранж. Этот образ как нельзя лучше подходил 14-летней Кейт, проблемному подростку из проблемной семьи. Кейт родилась в Кройдене, городке под Лондоном, родители беспрерывно ссорились и, в конце концов, развелись. Подростком Кейт была пре-

доставлена самой себе, с 13 лет пила пиво, курила, под утро возвращалась с вечеринок. «Пока взрослые были на работе, мы шлялись из дома в дом и тырили припрятанное спиртное. Иногда везло – и мы у кого-нибудь находили “косячок”. Дома мне ничего не запрещали» (2, с. 43).

Несмотря на неброскую внешность – худоба, непропорциональное кошачье личико, облик Кейт выделялся в толпе. Этому особому, не всегда связанному с красотой качеству, умению выделяться, Кейт обязана началом своей карьеры. Сара Дукас, агент британского модельного агентства Storm, заметила Кейт в аэропорту JFK (1, с. 1). Она искала новые, непримелькавшиеся лица, типажи внешности. Кейт вместе со своим непутевым семейством возвращалась с Багам. Сара разглядела Кейт и предложила ей подработать моделью во время школьных каникул. Агент Дукас не ошиблась, никому не известная школьница действительно воплощала новый тип женской привлекательности: англосаксонские черты, в которые добавлено немного азиатчины, европейская красота с этнической изюминкой. Первый снимок мисс Мосс сделала фотограф Коринн Дэй, тоже девочка-плохиш, отпрыск неблагополучной семьи. В интервью Коринн говорила, что ее отец грабил банки, а мать содержала бордель – вранье, шитое красными нитками. Романтизация всякого рода неблагополучия – отличительная черта Коринн, на которой Дей и Мосс построили совместную карьеру. Сама в прошлом модель, Коринн находила мир моды невыносимо однообразным и скучным: гляцевые журналы из года в год повторяют одно и то же, модели все на одно лицо. Тогда Коринн взяла камеру и начала снимать изнанку модельной жизни: усталых, изможденных, грустных моделей. Она любила помещать своих персонажей в нереальные, психоделические пейзажи, напоминающие иллюстрации к книге Кэрролла «Алиса в стране чудес». Первое фото 14-летней Кейт появилось на обложке журнала «Face» – подросток в короне из торчащих перьев. Не старлетка, а вождь краснокожих. Огромная улыбка, неровные зубы, чертовщинка в прищуренных глазах. О чем думает эта девочка? Явно не о платье для выпускного вечера. Коринн подписала фото «Третье лето любви», намекая на ностальгию по бунтарским 60-м. Это фото во многом определило имидж Кейт – девочка-аутсайдер, сохраняющая дух эпохи «секс, наркотики и рок-н-ролл».

Известность Кейт принес контракт с модным домом Calvin Klein, в 1992-м году предложившим модели 4 миллиона долларов за съемки в рекламе нижнего белья и парфюма (One, Obsession). По обочинам американских дорог стоял билборд с гипнотизирующим образом гибнущей красоты – юное создание, почти девочка с острыми, торчащими локтями и темными кругами вокруг глаз. Обычно фото моделей пробуждают примитивные чувства: зависть, сексуальное желание, тягу подражать – в конце цепочки срабатывает потребительский инстинкт, мы идем и покупаем, чтобы «быть, как они». Реклама Obsession рождала совсем иные переживания, она приоткрывала потребителю избыточный, шокирующий и наркотический мир моды. Билл Клинтон выступил с осуждением модного дома СК: «Чтобы продавать духи, они рекламируют наркоманию» (5, с. 16). Никакого намека на наркотики в рекламе Obsession не содержалось, но образ беспризорной Кейт как будто взывал к подсознанию, будил запретные, табуированные желания. Скульптор Марк Куинн назвал Кейт «массовой галлюцинацией нашего времени» (2, с. 128), а внук Зигмунда Фрейда художник Люсьен Фрейд пригласил в качестве натурщицы. В моде 90-х благодаря Кейт и Дей обозначилось новое направление – «героиновый шик». Подражая Кейт, модели стремились выглядеть истощенными, иметь хмурый взгляд, припухшие губы. Изнанка моды становилась ее лицом, закулисье – авансценой.

Мосс – первая манекенщица, начавшая карьеру модели, не успев окончить школу. После ее появления на подиумы вышли 14–15-летние подростки, отрешенные создания с детскими косичками и голодными глазами. Волчий взгляд – вот что Кейт всегда считала самым притягательным в своей внешности. У Клаудии Шиффер, Синди Кроуфорд и Линды Евангелисты Кейт учиться было нечему. Красотки, которым дарят яхты, виллы и жемчуга, Кейт никогда не вдохновляли. Она добьется того, что ее портреты будут писать кровью и высекать из чистого золота.

С Мосс Calvin Klein пережил настоящий взлет, продажи модного дома резко возросли, интерес к Obsession был огромный. Да и не так часто президенты высказываются на тему парфюма. Первый же контракт обозначил сильные стороны Кейт: мисс Мосс приносит прибыль, обладает неженской хваткой и умением заполучить баснослов-

ные контракты. Когда Burberry потребовалось оживить интерес к своим гороховым пальто и консервативной клетке, они пригласили Кейт и привлекли молодых покупателей, увеличив прибыль на 30%. Сегодня Кейт символизирует обновление этой старейшей британской марки.

Кейт умеет выглядеть очень по-разному, иногда становясь совершенно неузнаваемой, ей под силу любой образ: беспризорная модель у Calvin Klein, девочка-гарсон у Chanel (духи Mademoiselle), мисс элегантность у Christian Dior, аристократка у Burberry, диковинный цветок у Versace, пылающая сексуальность у Rimmel. Но сколько бы ни снималась Кейт – ее лицо никогда не надоедает.

Появление Кейт Мосс совпало с двумя событиями – волной интереса к британской моде и зарождением стиля гранж. До недавнего времени Британия имела к моде лишь косвенное отношение. В начале 90-х в расписании Лондонской недели моды значилось только 15 британских показов. Для сравнения: в прошлом году их было более 50. Ситуация изменилась с приходом нового поколения дизайнеров: Стеллы Маккартни, Александра Маккуина, Джона Гальяно, Пола Смита. Британская мода перестала быть домашней индустрией, и Соединенное Королевство начало диктовать всему миру стиль уличной одежды. Сейчас Лондон считается главным трендмейкером в области street wear и гордится колледжем Святого Мартина, одной из самых престижных школ моды в мире.

Смит, Гальяно и Маккуин, с их революционными идеями (яркий подкладочный шелк, брюки-бамстеры, сползающие с бедер – а ля рабочий Ист-Энда и др.) появились не на пустом месте. Лондон всегда славился традициями богемной одежды, особенно в области мужского костюма, вспомним хотя бы зеленую гвоздику в петлице у Оскара Уайльда. В Лондоне fashion – не просто бизнес, а особый стиль жизни. Только здесь можно увидеть столь смело и эксцентрично одетых европейцев. Девушки носят мужские вещи – рубашки, пиджаки, шляпы, любят колготки ярких цветов (популярные в России телесные колготки в Лондоне – этнографическая редкость), надевают сапоги на голые ноги и наматывают объемные шарфы поверх легкомысленных платьиц с цветочным принтом. На лондонских улицах много винтажной одежды, отделы винтажа есть во многих британских магазинах, в том

числе и в крупнейшем торговом центре марки Top shop, для которой Кейт на протяжении четырех лет создавала коллекцию городской одежды.

Тогда же, в 90-е годы, в эпоху подъема британской моды, в Америке зародился стиль гранж. В 1993 г. дизайнер Марк Джейкобс показал первую коллекцию гранжа, надев на манекенщиц сарафаны, напоминающие одежду из сиротского приюта, тяжелые армейские ботинки, куртки грязных расцветок, вытянутые свитера-мешки и драные полущубки. Что значат эти чучела? И зачем он напялил на моделей старые коврики от ванной? Гранжеры, одетые в старье, производили на зрителей впечатление бомжей из Гарлема, нарядившихся для поездки на Манхэттен. Но Джейкобс вовсе не фантазировал на тему нью-йоркского дна, он предлагал миру моды новую философию – философию богатой бедности. Он принес на подиум антикультуру уличных подростков, низовой шик, но гранжеры, в отличие от бомжей Гарлема, не носили старые или ветхие вещи, они их имитировали, используя качественные и дорогие ткани. Гранж – стиль высокоразвитой Европы и Америки, мода на новые рваные джинсы и только что сшитые платья из бабушкиных сундуков.

В 1993 г. фланелевые рубашки и жилеты милитари были для высокой моды таким же откровением, как для жителей развалившегося СССР сведения о том, что американские миллионеры ходят в застиранных футболках. Сейчас гранж повсюду: рваные коленки, слишком большие или, наоборот, укороченные свитера, неровные края, необработанные швы и подолы, трикотаж с огромными петлями, юбки, надетые поверх брюк – все эти вещи вошли в повседневность благодаря Джейкобсу.

Кому как не лондонским эстетам было оценить новации нью-йоркского модельера? Кейт Мосс взяла достижения британских дизайнеров, смешала их с гранжем, добавила свою изюминку и получила собственный стиль. Стиль Кейт Мосс – это сочетание, казалось бы, несочетаемых вещей. Она надевает шорты с сапогами, джинсы с бриллиантами, носит куртки-косухи поверх шелковых платьиц, к вечернему платью у нее прилагается дорожная сумка, а жилеты милитари она накидывает на кружева. Кроме того, Кейт ввела в городской обиход принципиально новые вещи: австралийские валенки из овчины

угги, балетки, обтягивающие джинсы, золотые цепочки в несколько рядов. Свой гардероб Кейт не мыслит без мужских жилетов, которые она носит поверх платьев, мужских футболок или просто надевает на голое тело. Кейт считает, что ничто так не красит женщину, как правильно подобранная сумка (вопреки утверждению, что главное – это обувь и прическа). Понятия дресс-код для Кейт не существует, она может выйти в вечернем платье к завтраку или появиться в коротеньком платье в цветочек на красной дорожке Каннского фестиваля. Три четверти гардероба Кейт – винтаж: «Я люблю все старое, кроме старых мужчин. Прекрасная шелковая блузка всегда останется прекрасной шелковой блузкой, сколько ее не носи» (3, с. 57). Кейт, подписавшая контракты с Versace, Chanel, Dior, любит посещать секонд-хэнды и рыться на развалах винтажных ярмарок. Она никогда не брезгует дешевыми сетевыми магазинами. Многочисленные награды за создание собственного стиля и вклад в индустрию моды Кейт не в последнюю очередь получила за умение сочетать дизайнерские вещи и ширпотреб. Ей ничего не стоит выйти из дома в платье от Гуччи и прихватить с собой сумочку за 20 евро. При этом Кейт – единственная манекенщица, которую называют иконой стиля: манера одеваться у нее так же независима от сиюминутных веяний моды, как костюм британской королевы или шляпка и перчатки Одри Хепберн. По мнению журнала «*Harpers bazaar*», Кейт «лучше всего воплощает современную Великобританию, как в свое время ее воплощала принцесса Диана» (5, с. 25). Во всяком случае, та эмоциональная встряска, которую Кейт периодически устраивает британцам, сопоставима – пусть не по положительности эмоций, но по их силе – с волной симпатии к всенародно любимой принцессе.

Стилистические эксперименты взбалмошной супермодели остались бы ее личным делом, если бы не неудержимое желание потребителей копировать Кейт Мосс. Стоит ей появиться в штанах-бананах или мужской майке на два размера больше, как спустя три месяца вам хочется купить такую же. Надень это кто-нибудь другой, вы бы сказали: «Ну и вырядилась, пугало огородное...». Но Кейт – человек, которому тянет подражать. Почему-то увидев ее, мы забываем о собственной индивидуальности, превращаемся в мартышек и с мылом влезаем в скинни-джинсы, которые для нашего 48-го размера не то чтобы са-

мое оно, но ведь все уже носят, – так что наплевать на больно врезающуюся талию и невозможность съесть лишний кусочек. В Кейт есть нечто от приторной кока-колы и вредной организму сигареты: что-то нас к ней тянет, а что – непонятно.

«Посмотрите на наших учителей, – говорит школьница из Кройдена, родного пригорода Кейт, – у них все стены увешаны изображениями Кейт Мосс. Мы все ее фанаты. Я купила черные балетки, когда увидела их на Кейт. Я обожаю жилеты милитари только потому, что она в них так стильно смотрится. Вечером в пятницу мы собираемся и обсуждаем, что наденем в клуб: балетки, мужские жилеты, майки-алкашки – все вещички из ее гардероба» (7, с. 88).

А может, вещи ни при чем? И копировать Кейт хочется вовсе не из-за ее стильности, а по какой-то другой причине? Скажем, потому что она доступна. Клаудия Шиффер и Линда Евангелиста являли собой недостижимый идеал, такими нам не стать никогда – не поможет ни ботокс, ни диета, ни пластическая хирургия. А в Кейт как будто нет ничего особенного, обычная девчонка, зарабатывающая на жизнь показами одежды. Только что неестественная худоба, но это тоже не такая уж большая редкость. «Она ординарна. Ее притягательность – в ее обыкновенности, – говорит британский публицист Морли. – Она маленькая, у нее жесткий взгляд, лицо неправильной формы, и это ее преимущества, потому что люди видят в ней себя. Она выпадает из отчужденного и двуличного мира моды» (7, с. 103). Правда, находятся скептики, утверждающие, что образ Кейт Мосс так легко примерить на себя, потому что за ним – пустота. Режиссер Лоик Прижан: «Когда-то Кейт была, как глоток свежего воздуха, но потом она превратилась в машину для зарабатывания денег. Из аутсайдера стала звездой мейнстрима. В ее взгляде чувствуется пустота, пустота, от которой кружится голова, и как раз это и завораживает» (6, с. 102).

Но даже самые большие охотники представить Кейт Мосс как чудище заурядности, не могут отказать ей в загадочности и энигматичности. И это притом что Кейт никогда не отказывается позировать обнаженной и вряд ли может похвастаться большой приватностью телесного существования. А ведь модели – не кинозвезды, они не могут окружить себя флером таинственности, скрыть изъяны, их тела постоянно разглядывают, полируют миллионы взглядов.

«Кейт – современная версия сфинкса», – говорит нидерландский скульптор Марк Куинн (6, с. 40), создавший несколько изображений супермодели в натуральную величину. Одно из них из чистого золота, весом 50 кг и ориентировочной стоимостью 3 млн долларов, самое крупное золотое изваяние со времен Древнего Египта. Кейт сидит в йоговской позе, закинув ноги за голову, и напоминает многорукого Шиву, золотого идола, божка, протягивающего к вам конечности-щупальцы. Другая Кейт из выкрашенной в белое бронзы изогнулась в акробатической позе, привстала на носочках, уподобившись тарантулу. Многие сочли скульптуру непристойной и даже порнографической. Британский музей выставил золотую статую Марка Куинна по соседству с античными богинями: Кейт современное божество, идеал красоты наших дней. В золотой Мосс, в отличие от мраморных Афродит, нет никакой внутренней жизни, да и позировала Куинну не сама супермодель, а приглашенная натурщица, Мосс лишь пришла в студию, чтобы сделать слепки. Отчего же мы считаем эту женщину красивой? Почему человечество вдруг стало находить прекрасным непропорциональное лицо, плоское тело, широкий нос, большой рот, косо посаженные глаза, мужские скулы? Ведь всего 30–40 лет назад к пластическим хирургам обращались с просьбой сделать аккуратный носик и тонкие губы. «Персона и миф в ней срослись, – говорит Марк Куинн. – Мы ей восхищаемся, потому что ее не знаем, ее образ обращается к нашему коллективному бессознательному. Совершенство, золото, деньги. Кейт это то, чего люди хотят сегодня» (6, с. 41).

Несомненно, что на сегодняшний день мисс Мосс не просто влиятельная фигура мира моды, но и явление британской культуры. «Она не манекенщица, – считает кутюрье Эди Слимман, – это для нее слишком узко. Мода, искусство, поп- и рок-культура – все у ее ног. Она занимается всем и ничем конкретно – именно поэтому она так современна» (4, с. 44).

«В личной жизни Кейт подобна кошке, которая всегда приземляется на четыре лапы», – говорит о своей бывшей подруге актер Джонни Депп (3, с. 105). Вероятно, это качество быстро восстанавливаться после очередного разрыва с мужчиной позволяет Кейт не бояться «опасных связей». В ее огромном донжуанском списке нет ни одного «просто миллионера» или «хорошего мальчика». Кейт окружает себя

людьми искусства, сложными и противоречивыми, как она сама: рокерами, актерами, музыкантами, поэтами. Свою духовную родословную Кейт ведет от прославленных рокеров 60-х годов. Не так давно британская пресса опубликовала сообщение о том, что парижская полиция задержала Кейт и ее бой-френда, гитариста Джимми Хинса, за нарушение тишины и спокойствия на кладбище Пер-Лашез. Парочка целовалась, танцевала рок-н-ролл и горланила песни на могиле Джима Моррисона. Пляски на могиле лидера «Doors» для Кейт – жест естественный и символичный: нарушение кладбищенской тишины – лучший реквием по Джиму Моррисону.

Ни один из романов Кейт еще не заканчивался браком и семейной идиллией. Недавно облетевшее британские таблоиды известие о свадьбе Кейт и Джимми Хинса на Сицилии было опровергнуто Мосс. Читатели светских хроник и желтой прессы опять не дождались: гламурный хэппи-энд откладывается. Сама же Кейт, скупая на интервью и публичные откровения, неоднократно признавалась только в одном – больше всего в жизни она любила Джонни Деппа. Он и Кейт составили стильную пару: оба с резко очерченными скулами, растрепанной гривой волос, жаждой денег, бессмертия и красоты. Папарацци бегали за ними следом, ища сравнение – бесполезное занятие. Если пару Депп – Мосс с кем-то и можно сравнить, то только с Куртом Кобейном и Кортни Лав. После Джонни Деппа Кейт меняла мужчин, как перчатки, в обойму ее кавалеров ненадолго попал Ди Каприо, затем ее часто стали видеть с Джефферсоном Хэком, издателем и редактором популярного журнала «Dazed and Confused». От него Кейт родила дочку Лилу Грейс, но совместной жизни у них не получилось, слишком спокойный Хэк раздражал Кейт своей положительностью.

Незадолго до беременности Кейт высказала желание позировать Люсьену Фрейду, самому дорогостоящему художнику современной Британии. Среди манекенщиц подобная мысль могла прийти, наверно, только Кейт: внук родоначальника психоанализа Фрейд изображает то, что табуировано современными канонами красоты – мешки под глазами, целлюлит, воспаленную кожу, редкие волосы. Британскую королеву Елизавету II Фрейд написал с мужланской челюстью. Вообще-то знаменитостей Фрейд не любит. После королевы Мосс – самый известный персонаж, написанный Фрейдом: «Я пишу портреты лю-

дей, а не изображения, похожие на них. Пишу то, что вижу, а не то, что вы хотели бы, чтобы я видел» (8). «Изображения, похожие на Кейт» видел каждый, ну а как она выглядит на самом деле? Какова Кейт по Фрейду? Беременная обнаженная Кейт облокотилась на белую больничную подушку, у нее непропорциональная маленькая голова, уродливое изможденное лицо, торчащее ухо. Большая шоколадная нога, на которую, как на русалочий хвост, насажено длинное вывернутое тело. Кейт сидит в позе, удобной для беременной, но выглядит рептилией, распластанной на песке. Самое красивое в портрете – ладонь с длинными пальцами. Портрет был продан на аукционе за 7,32 млн долларов.

Если отношения с Джонни Деппом, по всей видимости, глубоко затронули внутренний мир Кейт, то связь с рокером Питом Дозэрти чуть было не стоила ей карьеры. Пит вовлек свою подругу в кокаиновый скандал, после чего многие компании, такие, как H&M, Roberto Cavalli и др., расторгли контракт с супермоделью. Хулиган и скандалист Пит Дозэрти, лидер групп «Libertines» и «Baby shambles», всегда выглядит так, как будто только что вышел из комы. Британцы устали острить на тему: «когда же наконец умрет Пит Дозэрти?». Двойственность глубоко противна лидеру «Libertines» («Распутников»), поэтому с самого начала Пит «жил, как писал, писал, как жил» (9). После школы возлюбленный Кейт устроился могильщиком на кладбище и, сидя на надгробных камнях, читал де Квинси и Бодлера – готовился к карьере «проклятого» поэта. Его несколько раз арестовывали за кражи, дебоши и хранение наркотиков, героин находили даже в крови у его котят. На вопрос, кем он все-таки себя считает – рокером, поэтом, музыкантом, Пит обычно отвечает: «Я ниоткуда и никто никогда не знает куда» (9). По правде сказать, вокал у Пита, в отличие от поэтического дара, слабават, и когда он в одиночестве исполняет композиции «Libertines» и «Baby shambles» со сцены, остается только вслушиваться в тексты. На своих выступлениях Дозэрти застилает сцену британским флагом и усыпает лепестками роз. Как и Кейт, Пит любит эксплуатировать образ беспризорника. В фотосессии для журнала NME он снялся в костюме Оливера Твиста – в лохмотьях под фонарем, в руках баночка ваксы. В стихах Пита то и дело появляются упоминания о злодеях и преступниках, участвовавших в громких лондонских

скандалах XIX в. Но по существу Пит, конечно, не такой уж негодяй, каким хочет казаться, скорее, он – городской эстет, избалованный и инфантильный бездельник. Конечно, он значимая фигура в жизни современного Лондона. Об этом может свидетельствовать такой факт: когда Пит приезжал с концертом в Москву, его выступление посетил Роман Абрамович. Российский олигарх неоднократно слушал Дозэрти в Лондоне и решил не упускать шанс посмотреть на актуального британского рокера в московском клубе.

«Пит талантливый и очень опасный, – признается Кейт, – и поэтому меня к нему влечет» (3, с. 48). Многие сочли, что отношения с Дозэрти наносят урон иконическому образу Кейт. Среди озабоченных репутацией Кейт оказался и «добрый папочка» Хэк. Он убеждал Кейт одуматься и посмотреть на вещи здраво: с Дозэрти она теряет свой лоск и сходит с пьедестала, ее жизнь стала напоминать мыльную оперу. Однако союз с Питом повысил популярность Кейт в среде подростков, тинейджеры обожали эту расхристанную парочку; Кейт даже записала композицию для «Baby shambles».

В 2005 г., в период отношений с Питом, Кейт запечатлела себя на холсте: обезьянка с дымящейся сигаретой, нервный профиль, зыбкий силуэт, в лицо как будто дует сильный ветер. Автопортрет мисс Мосс ушел с аукциона за 67 тыс. долларов. На продажу его выставил Пит, которого к тому времени Кейт уже выгнала из своего дома, поменяв все замки и наняв охранников. В описании говорится, что портрет сделан на холсте губной помадой с добавлением капель крови. Помада, принадлежала Кейт, а кровь – Дозэрти.

Скандал грянул в сентябре 2005 г., когда папарацци сняли 45-минутное видео, в котором Кейт в студии Пита нюхает кокаин. Разумеется, это не Дозэрти приобщил супермодель к наркотикам, Кейт уже лечилась в 1998 г. от зависимости, но публично сообщала, что проблем с наркотиками у нее больше нет. Кейт с Дозэрти потеряла бдительность, хотя и знала, что охота на нее напоминает слежку, устроенную в 90-е годы за принцессой Дианой. Фото с подписью «Кокаиновая Кейт» поместил британский таблоид Daily Mirror, у которого с Кейт были особые счеты. За два месяца до скандала Sunday Mirror выплатил Мосс громадную компенсацию за ложное сообщение о «кокаиновом уик-энде супермодели в Барселоне».

Конечно, известие о том, что модели нюхают кокаин для расслабления, не явилось большим откровением. Наркотики – часть мира моды, за кулисами дефиле следы белого порошка можно увидеть на всех эмалированных поверхностях. Но ведь Кейт – лицо последнего десятилетия, и вряд ли кому-то будет приятно признать, что он считал эталоном красоты женщину с наркотической зависимостью. Кейт помнили и ее высказывания об алкоголе: «Перед показом я обязательно выпиваю, хотя бы бокал шампанского. Даже если это происходит в 10 утра. Кроме того, я никогда не расstaюсь со своей верной спутницей – фляжкой водки» (5, с. 28).

На Кейт посыпались известия о расторжении контрактов. Шведская компания H&M не захотела, чтобы ее вещи, ориентированные на подростков, ассоциировали с моделью-наркоманкой. Вместо Кейт лицом марки стала итальянская модель Мариякарла Босконо, особо подчеркивалось, что Босконо ведет здоровый образ жизни. Christian Dior после некоторых колебаний выступил с заявлением, что прекратит сотрудничество с Мосс, которая являлась лицом коллекции осень-зима 2005–2006 гг. (рекламу коллекции в разгар скандала можно было видеть по всей Европе). Chanel также заявил, что Кейт больше не может представлять парфюм Mademoiselle. Кейт заинтересовался Скотланд-Ярд, пожелавший разобраться, насколько «кокаиновая Кейт» влияет на британских подростков. Заговорили о том, что ее могут лишить прав на воспитание дочери.

В этот момент Кейт действительно висела на волоске, ей пришлось выступить с публичными извинениями и лечь в наркологическую клинику. Но вскоре Мосс нашла способ обратить случившееся себе на пользу: «Наркотики и алкоголь – проблема почти всех фото-моделей. Ты все время должна что-то изображать, не имеешь права даже заболеть. В один прекрасный момент твоя психика ломается, и ты ищешь разгрузки. Когда мозги затуманены, гораздо легче высиживать все эти скучные ужины» (2, с. 11). Ранее Кейт никогда не позволяла себе таких откровений, предпочитая декадентскую иронию на тему погибающей красоты (например, на вечеринку в честь своего тридцатилетия она попросила гостей одеться в костюмы героев новеллы Фицджеральда «Проклятые и прекрасные»).

Депп сравнивал Кейт с кошкой, которая прыгает на все четыре лапы: то, что для других означало бы полный крах, ей только пошло на пользу. Во время скандала мир моды сочувствовал Кейт. Главный редактор французского «Vogue» Оливье Лалани не спешил отрекаться от порочной модели (Кейт появлялась на обложке «Vogue» 30 раз): «Эти фото не могут поставить под угрозу то, что она представляет – икону и модель, у которой за 15 лет работы не было ни одного срыва в карьере» (6, с. 57). Публично вступилась за Кейт и Катрин Денёв: «Кейт – замечательная манекенщица, и если она разрушает свою жизнь кокаином, то это ее личное дело» (6, с. 57).

Но, как это ни парадоксально, больше всего Кейт выиграла в глазах рядовых британцев. Чем, по их мнению, занималась мисс Мосс до того, как разразился скандал? Она просто хорошо проводила время. Прожигала жизнь в клубах и на бесчисленных светских пати. Меняла бойфрендов. Время от времени снималась в рекламе и выходила на подиум. Никакой благотворительности или усыновления африканских детей. А после кокаинового скандала образ Кейт как будто очеловечился, выяснилось, что и супермодели тоже плачут.

После публичных извинений и разрыва с Доэрти доходы Кейт не только не упали, но и увеличились. Всего через полгода после скандала Nison выбрал Кейт лицом рекламной компании нового аппарата: в ролике только камера и обнаженная Кейт. К 2007 г. она получила контрактов больше, чем потеряла. Кроме того, Кейт заявила о себе как дизайнер одежды. Четыре года она создавала коллекции для марки Top shop, повсюду появляясь в придуманных ей самой легких платьицах и туниках. Кейт занимается и парфюмерным бизнесом, выпуская духи Kate by Kate, Velvet Hour, говоря, что на создание ароматов ее вдохновляют самые неожиданные запахи – например, запах бензина, который любит ее дочь Лиля Грейс и без которого Кейт не представляет себе современный Лондон. Сегодня Кейт Мосс занимает второе место (после Жизель Бундхен) в списке самых высокооплачиваемых моделей мира. Она умеет остаться на вершине, дойти до грани и не переступить.

Список литературы

1. Kate Moss на Fashion Model Directory com. – Mode of access: http://www.fashionmodeldirectory.com/models/Kate_Moss/
2. Robert C. Kate Moss. – L.: Carlton Books, 2014. – 143 p.
3. Kate: The Kate Moss book. – N.Y.: Fabien Baron, 2012. – 448 p.
4. Buttolph A. Kate Moss style. – L.: Random house, 2008. – 208 p.
5. Kate Moss by Mario Testino. – Berlin: Taschen, 2014. – 232 p.
6. Salmon Ch. Kate Moss: The making of an icon. – N.Y.: Harper Collins Publishers, 2012. – 128 p.
7. Stegemeyr A. Who is who in Fashion. – N.Y.: Fairchild Books, 2003. – 384 p.
8. Cuddling up, Lucian Freud and Kate Moss, his model muse. – Mode of access: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2089647/Lucian-Freud-Kate-Moss-model-muse-cuddling-up.html>
9. Singer Pete Doerty jailed. – Mode of access: <http://www.bbc.com/news/uk-england-london-13451440>

Виолетта Аскарлова

**КЛИЕНТООРИЕНТИРОВАННОСТЬ
ИЛИ ЧИТАТЕЛЕЦЕНТРИЗМ?
ВОТ В ЧЕМ ВОПРОС***

«Библиотека пытается осмыслить себя как «видимая библиотека», «коммуникативная площадка», «информативный медиацентр» и т.д., а библиотекари категорически отказываются считать себя «последними святыми на Руси», пытаюсь рационализировать свое место в социуме» (с. 13). Начиная с середины XX в. библиотечный читатель пережил череду переименований. Он успел побывать «потребителем информации», «абонентом», «пользователем», а теперь ему предлагается именоваться «клиентом». Библиотека становится «клиентоориентированной». О чем говорит смена терминологических предпочтений?

На Руси с первых десятилетий зарождения книжного дела человек читающий именовался праведником, книжником, философом, что отражало характерное для того времени почитание книжное. Праведность связывалась с книжностью. Затем появились чтецы, призванные не только читать вслух в монастырях, но также проповедовать и толковать текст. Чтецу предъявлялись высокие моральные требования.

И только в конце XVII в. с рационализацией чтения человек читающий обретает новое наименование – читатель; «впервые он называется словом без какой-либо эмоциональной оценки, словом, не выражающим отношения к человеку с книгой, а лишь обозначающим процесс собственно чтения» (с. 14). Считается, что впервые слово

* Аскарлова В.Я. Клиентоориентированность или читателецентризм? Вот в чем вопрос // Человек читающий: Homo legens – 8: Сб. ст. / Рус. ассоц. чтения. – М., 2016. – С. 12–27.

«читатель» встречается в сочинении Григория Котошихина «О России, в царствование Алексея Михайловича».

Ближе к середине XVIII в. у слова «читатель» появляются синонимические обозначения: «охотники до чтения», «охочие до книг», «читать желающие». В XIX в. появились обозначения «любители книг» и «читающая публика». Теперь это в значительной мере были посетители и абоненты библиотек.

Мотивировка открытия публичных библиотек носила гуманистическую и демократическую окраску: они создавались «для всеобщего употребления», «для каждого», «для всех состояний», «для людей недостаточных», «для просвещенного и непросвещенного». Библиотечными деятелями книга понималась как средство просвещения, а не развлечения.

После 1917 г. утвердилась идеология взаимодействия с читателями по принципу «рычагов и винтиков»: «рабоче-крестьянский читатель» – это прежде всего объект руководящего воздействия, материал для создания нового человека.

В последующие десятилетия советской власти идеология взаимодействия «сверху вниз» сохранилась, но характеристика читателя стала более нейтральной.

Ныне все заметнее тенденция называть пользователя библиотеки клиентом, поскольку библиотека предоставляет широкий спектр услуг, не связанных непосредственно с чтением, вплоть до игры в боулинг.

Тут имеет место «некритичный перенос бизнес-терминологии в профессиональный библиотечный лексикон» (с. 22). У бизнеса и библиотеки принципиально иные цели. В бизнесе удовлетворение потребностей клиента – промежуточная цель, а главная – повышение рентабельности. «Клиентоориентированность понимается как ресурс организации, обеспечивающей ее прибыльность» (с. 22).

«Идеология читателецентризма видит целью содействие личностному росту читателя, возвышение его потребностей, признает верховенство его интересов, в то время как клиентоориентированность обращена к интересам организации, предоставляющей определенные услуги» (с. 23).

К.В. Душенко

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ВИКТОРИАНСКАЯ АНГЛИЯ. ВРЕМЯ БЛАГОРОДНЫХ ДАМ И ДЖЕНТЛЬМЕНОВ*

Благодаря тому, что в конце XVIII в. в Англии утвердилась не абсолютная, а конституционная монархия, в начале XIX в. она оказалась в более выгодном относительно других европейских держав положении. Быстрый рост промышленности, практически единоличное господство на море, появление все новых колоний по всему земному шару... Все это привело к периоду Pax Britannica – вершине мирового британского могущества, пик которого пришелся на годы правления королевы Виктории (1837–1901). Англия в XIX в. по многим пунктам была впереди планеты всей: первая железная дорога, первое метро, самый мощный флот. Этому способствовал и тот факт, что после победы над Бонапартом Англия не участвовала в крупных международных конфликтах вплоть до Крымской войны.

На 1840-е годы приходится расцвет чартистского движения, когда рабочий класс взялся отстаивать свои права и интересы. И этот общественный подъем прежде всего оказал влияние на литературу. В поле зрения всех видных писателей оказываются униженные и оскорбленные. В произведениях сестер Бронте, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Э. Гаскел создана целая галерея типажей того времени. Каждый из писателей по-разному объяснял пороки общества, но в одном они сходились – капиталистическое развитие Англии им всем было не по душе.

* Викторианская Англия. Время благородных дам и джентльменов // История моды. – М., 2017. – № 39. – С. 99–146.

У художников и архитекторов середины века такого единодушия не было. Построенные по госзаказу музеи, суды, памятники и знаменитое здание парламента на берегу Темзы, более известное как Вестминстерский дворец (архитектор Чарльз Бэрри), создавались в классическом или готическом стиле. Однако ничего технически нового такие проекты не предлагали. А вот все новшества предложили инженеры-строители. Это они начали использовать новые современные материалы и возводить неведомые для того времени сооружения. Первые железнодорожные вокзалы, построенные из стекла и железа, были абсолютным ноу-хау.

В то время как в архитектуре на авансцену вышли прогресс и современные материалы, в живописи появились творцы, которые черпали вдохновение в искусстве раннего Возрождения. Речь идет о прерафаэлитском братстве, образованном в 1848 г. художниками Данте Габриэлем Россетти, Уильямом Холманом Хантом и Джоном Эвереттом Милле. Члены братства считали, что в середине XIX в. искусство утратило искренность и чистоту. Они всеми силами игнорировали окружавшую их действительность с ее заводами и пароходами и рисовали с фотографической точностью милые их сердцу английские пейзажи и портреты. Первую выставку работ прерафаэлитов критика разгромила в пух и прах. Но вскоре не без помощи видного теоретика искусства, художника и писателя Джона Рёскина (он написал не одну лестную статью о братстве для «Таймс»), их полюбили. И на второй Всемирной выставке в Париже в 1855 г. картины прерафаэлитов пользовались спросом.

В Викторианскую эпоху в обществе сложились представления об основных качествах английского джентльмена. В немалой степени этому способствовал образ жизни и черты характера принца Альберта (1819–1861), мужа королевы Виктории. Альберт и правда оказался идеальным мужем. Он тактично отстранился от решения политических вопросов, хотя в период беременности супруги и в первое время после родов (у них было девять детей) ограждал королеву от важных государственных дел. Альберт был заботливым, деятельным, тактичным. Все эти качества соответствовали образу истинного джентльмена. Невозмутимость, некоторая холодность, способность ничему не удивляться лежали в основе поведения сначала денди, а потом «по

наследству» достались и викторианским джентльменам. С женщинами они общались спокойно, ровно, как в домашней обстановке, так и на людях, галантно опекая их. Джентльмен был немислим без занятий спортом и закалки.

Изначально джентльменами считали мужчин благородного происхождения, владеющих землей. В Средние века так называли представителей нетитулованного дворянства – рыцарей и потомков младших сыновей феодала. Но постепенно критерии стали размываться, начали цениться и образование, и воспитание, и манеры, и чувство собственного достоинства. В XIX в. джентльмены принимают участие в управлении государством, делают военную карьеру.

Считалось, что мужская участь – занятие важными политическими делами, решение денежных вопросов – забирает много сил, поэтому жена должна была облегчить жизнь драгоценного супруга. Об этом девушки слышали от своих матерей, читали в журналах и поучительных книгах. Английское слово «леди» в старину означало «хозяйку», «ту, что замешивает хлеб». В Средние века «the lady» ставили перед именами королевских дочерей и знатных дам. В те времена в английском языке не было женского эквивалента словам «граф», «принц», поэтому все, кроме королевы, были «леди». В период правления Виктории аристократок по-прежнему именовали «леди», и для них существовал неписаный свод правил. Леди были образованны, но в обществе не должны были демонстрировать свой ум, чувства и эмоции.

Брак по любви в период правления Виктории больше не был чем-то из ряда вон выходящим. Сама королева была влюблена в мужа. Несмотря на то что королева долгие годы занималась важными государственными делами, о женщинах она была невысокого мнения и полагала, что допускать их к ответственной работе не нужно. В то время как одни женщины молчаливо потакали во всем мужьям (именно такой, к примеру, была жена Чарльза Диккенса Кэтрин), находились дамы, не готовые быть тенью мужчины. Женщины начали подавать голос. Однако до появления суфражисток, открыто митинговавших в конце века, было еще далеко.

В начале Викторианской эпохи сложился эталон мужской красоты. Привлекательными считались высокие мужчины с тонкой талией, грудью колесом и небольшими ступнями. На создание этого стандарта

и работали фасоны одежды джентльмена. Вещью номер один в мужском гардеробе был сюртук. Его носили мужчины всех сословий. Сюртуки являлись частью повседневной одежды, они были нарочито приталены и длинной до колен. Благодаря такому фасону джентльмен выглядел высоким, худым и статным. До 1850-х годов встречались сюртуки вишневого, бордового, коричневого, темно-зеленого, синего цветов. На рубеже веков цветовая гамма сузилась до черного и серого.

Верхняя одежда в мужском гардеробе середины XIX в. отмечалась разнообразием фасонов. Джентльмены носили сак – короткое, до середины бедра пальто. Встречались одно- и двубортные, бывали модели с капюшонами. Зимой спасало от морозов пальто каррик, отличительной чертой которого был огромный, иногда меховой воротник, ниспадающий на плечи. В межсезонье к услугам мужчин были знаменитые непромокаемые макинтоши, появившиеся в 1836 г., и плащипалето, у которых не было рукавов, а только прорези для рук. А вот модель пальто, появившаяся благодаря законодателю моды 1830–1840-х годов графу Честерфилду в середине XIX в., сохранилась в мужском гардеробе почти неизменной до сих пор. Пальто честерфилд было длинной ниже колен, слегка приталенным, на бедрах – карманы с клапанами, сзади разрез. Шили однобортные или двубортные модели. Особым шиком у викторианских модников было заказать честерфилд с бархатным воротником.

В отличие от консервативных, мало подверженных влиянию времени мужских костюмов, женская мода менялась стремительно. Викторианская жена была «лицом» своего супруга: по тому, как она выглядела, окружающие судили о благосостоянии семейства, о финансовых успехах или неудачах его главы. Поэтому женские туалеты старались создавать роскошными и безупречными во всем. Как и в мужской моде того времени, у дам ценились осиные талии. Вообще на протяжении всей Викторианской эпохи объем талии был настоящим фетишем для дам. Силуэты и фасоны платьев менялись, но мода на осиную талию оставалась неизменной очень долго. Неспроста именно в этот период в истории моды получили распространение самые разнообразные по форме, конструкции и способам изготовления корсеты.

В 1830-е годы на смену однотонным тканям приходят ткани с различными узорами. Популярны восточные мотивы, полосы, цве-

точные орнаменты. В 1840-е годы Британию захлестнула мода на шотландку. Еще десятилетие спустя разнообразие тканей, фактур и рисунков стало просто огромным. Но произошло негласное разделение цветов между разными возрастными группами. Молодежь ходила в нарядах пастельных тонов – розовых, голубых, белых. Старшее поколение выбирало черные, синие, темно-зеленые, темно-красные ткани.

Гардероб состоятельной викторианской леди состоял из домашних (или утренних) платьев, платьев для приемов, платьев для визитов, платьев для прогулок, платьев для ужина, вечерних платьев, бальных платьев, платьев для поездок в экипаже и амазонок. За день англичанка середины XIX в. переодевалась порой по шесть-семь раз, потому что явиться куда-либо в не соответствующем месте комплекте было недопустимо.

Жизнь аристократов была немыслима без огромного количества прислуги. Горничная, экономка, камердинер, лакей, кучер, дворецкий, садовник, конюх, кухарка, няня – все они обеспечивали своим хозяевам спокойное и комфортное существование. Особняком в викторианском доме стояли гувернантки.

Часто сословием, манерами и образованием они были ровней своим хозяевам. Различие заключалось лишь в финансовом положении. Как правило, гувернантками были вынуждены становиться девушки из хороших, но обедневших семей. В те времена заниматься грязной работой образованная женщина не имела права, но и считаться истинной леди наставница детей тоже не могла, ведь знатная дама не должна работать. Из-за этого двойственного статуса домашние учительницы оказывались заложницами ситуации. Это были служанки, с которыми следовало обращаться как с господами. В их обязанности входило учить отпрысков богатых семейств читать, писать. Когда те подрастали, начинались уроки по литературе, истории, географии, иногда математике и естественным наукам, танцам, музыке, рукоделию, а также занимались языками. Гувернантки могли оставить свое место и вернуться в отчий дом, чтобы найти подобающую партию и выйти замуж. В противном случае им приходилось работать гувернанткой всю жизнь, переходя из одного дома в другой. Подходящее место можно было найти по рекомендации, с помощью газетных объявле-

ний. В 1843 г. было образовано Благотворительное заведение гувернанток, с помощью которого они имели возможность устроиться в приличное место. Впоследствии заведение выплачивало пожилым дамам небольшую пенсию и помогало им найти жилье.

Большинство аристократов Англии предпочитали жить в загородных поместьях. Но по долгу службы отцы благородных семейств регулярно приезжали в столицу, как правило, для участия в заседаниях парламента. И тогда светская жизнь в Лондоне начинала бить ключом. Этот период столичного оживления получил название «сезон». В то время как мужчины были заняты государственными делами, их жены обновляли наряды и общались с подругами.

Посещение оперы и театра, поездки на королевские скачки в Аскот и Дерби – все это были мероприятия в рамках сезона. Но самыми важными пунктами программы считались прогулки в Гайд-парке, представление молодых аристократок при королевском дворе, визиты дам друг к другу и, конечно, балы.

Одной из форм времяпрепровождения джентльменов было посещение клубов. Клубная жизнь в Англии зародилась в XVII столетии, но настоящего расцвета достигла в XIX в. Тогда клубы стали сугубо элитарными, престижными. Стать членом клуба было архисложно, но очень почетно. Изначально клубы создавались для заключения пари и карточных игр, но в Викторианскую эпоху функция таких заведений изменилась. Теперь это были места уединения джентльменов, места отдыха от семьи и службы. Личное пространство высоко ценилось в лондонских клубах. Именно поэтому клубы были привилегией избранных, проверенных людей. Так, в некоторые клубы, например «Карлтон», посторонним вход был совсем запрещен, а в другие – дозволен лишь в определенные дни, и то доступными были не все помещения. Нежеланными гостями обычно считались и женщины. Иногда их пускали в святая святых, но только если в клубе устраивали бал или другое мероприятие. Со второй половины XIX в. леди стали создавать и свои собственные клубы. В «Императрицу» и «Грин-парк» принимали только тех, кто был знаком с королевой Викторией лично.

Самыми элитарными и недоступными являлись политические клубы – «Уайтс» и «Брукс» (они существуют и по сей день). Вскоре свои клубы начали создавать не только аристократы, но и средний

класс. Его представители объединялись чаще всего в клубы по интересам. «Атениум» – для писателей, ученых, «Гаррик» – для актеров и литераторов.

Здания клубов внешне довольно схожи. Большинство из них построено в стиле неоклассицизма. Внутреннее убранство, роскошное и пафосное, тоже мало отличалось. Визитеров встречает парадная лестница, к их услугам morning room для чтения газет, курительная, библиотека, зал для карточных игр, столовый зал. Иногда встречались бильярдные. Все было создано для того, чтобы джентльмен чувствовал себя в клубе как дома, а может быть, и лучше.

Э.Ж.

Ксения Бордэриу

**ФРАНЦУЗСКИЕ ИЗДАНИЯ О МОДЕ
И РОССИЙСКИЕ «МОДНЫЕ» ЧИТАТЕЛИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА***

Для российского светского общества чтение нередко ассоциировалось с проведением времени по-французски. Читая или создавая видимость этого, модный человек окружал себя книгами. Гравюры журналов мод изображают книги в качестве модных аксессуаров. Модная публика предпочитала особым образом изданные и оформленные издания: миниатюрные, иллюстрированные, изящно переплетенные. Модные произведения нередко находились в продаже одновременно на французском и русском языках.

С 1770-х годов резко активизируется переводческая деятельность, переводами занимались и дамы. Нередко французские книги и журналы переводились с немецкого. И все же именно французский обычно играл роль языка-посредника: на французском читали Шекспира, Сервантеса, Дефо и Свифта; с этого же языка переводили и большинство мировых классиков.

При книжных магазинах стали открывать публичные библиотеки, где за умеренную цену можно было взять книгу и на неделю, и на год. Библиотека при книжном магазине Н.И. Новикова, на момент ареста издателя, насчитывала 18 тыс. книг (с. 225). В 1790-х годах появились

* *Бордэриу К.* Французские издания о моде и российские «модные» читатели во второй половине XVIII века // Сибирско-французский диалог и литературное освоение Сибири XVII–XX веков: Материалы международного научного семинара. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – С. 218–232.

и первые читальные залы, принадлежавшие немецким и французским книготорговцам. За плату и через залог библиотеками могли пользоваться даже провинциальные читатели.

В последние десятилетия XVIII в. «модное чтение» – это прежде всего чтение романов и повестей. Роман «был своеобразным щеголем в мире книг: привлекательное издание, часто с гравюрами, часто небольшого формата» (с. 228). Не меньшую роль в репертуаре «модных» читателей играли комедии, поэзия, песни, сказки, рассказы о чудесных и необычайных явлениях («фокусы-покусы»), сонники и т. д.

Не только выбор произведений, но и способ чтения позволяет считать «модных читателей» второй половины XVIII в. особой группой. Даже глубокая по содержанию книга могла быть прочитана поверхностно или вовсе не прочитана – использована для игры, а то и просто для того, чтобы вызвать зависть или уважение окружающих.

К.В. Душенко

Наталья Ласкина

**ЛИТЕРАТУРА «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ»
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ:
ЗНАЧИМЫЕ ЛАКУНЫ***

«Прекрасная эпоха» – наименее популярное в России обозначение рубежа веков; гораздо более распространенные клише – «fin de siècle» и «декаданс». Выражение «Прекрасная эпоха», в отличие от разговоров о «декадансе», стало одной из самых неожиданных версий мифологии «золотого века». «Необычна <...> идеализация эпохи, в культуре которой доминировали сумрачные и критические ноты» (с. 390).

Для русской культурной памяти, практически полностью вытеснившей и саму войну, и ее мифологию, именно этот ностальгический комплекс оказался недоступен. Аналогичная во многом ностальгия расцвела в постсоветский период – мифология Серебряного века, 1913 г., «дореволюционной России» и т.д., но образ катастрофы в ней чаще всего локальный, а не общеевропейский, и война по-прежнему остается на периферии.

В западной традиции в идеализации довоенного времени сочетаются «пассеистские» и «прогрессистские» тенденции: на классические образы гармонии «золотого века», не видевшего мировой войны, накладывается тоска по чистому энтузиазму изобретателей и авангардистов, не омраченному еще цивилизационной трагедией. Этот аспект

* Ласкина Н. Литература «Прекрасной эпохи» в современной русской рецепции: значимые лакуны // Сибирско-французский диалог и литературное освоение Сибири XVII–XX веков: Материалы международного научного семинара. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – С. 389–402.

гораздо менее характерен для аналогичной мифологии в русской культуре, в которой футуристические порывы и пафос модернизации ассоциируются в большей степени с ранним постреволюционным периодом.

В мифе о «Прекрасной эпохе» «главным становится не пантеон гениев, а образ максимальной эстетизации жизни, всеобщей вовлеченности в культурный процесс» (с. 391). Если в случае западных традиций можно говорить о более или менее устойчивой общей версии эпохи, единой картине, в которую складываются все версии, от эксплуатации стилистики *art nouveau* массовой культуры до академических интерпретаций раннего модернизма, то для русской культуры такую картину представить невозможно. «Несмотря на снятие искусственных ограничений, действовавших с разной степенью жесткости в советский период, расставленные тогда барьеры так и не были преодолены» (с. 391).

Русскоязычный читатель начала XX в. сравнительно рано получает доступ ко многим актуальным французским текстам, но зависит от индивидуального выбора переводчиков и издателей, которыми, как правило, становились активные участники русского литературного процесса. В советское время идеологический контекст не допускал оформления мифа о «Прекрасной эпохе».

В эмигрантской литературной среде наблюдается аналогичная переоценка ценностей: во-первых, погружение в инокультурную жизнь заставляет обращать внимание на пристрастность и хаотичность своего прежнего ее восприятия; во-вторых, русским писателям за границей приходится ориентироваться в нюансах послевоенной культурной иерархии. «Картина, созданная первичным диалогом, до войны и революции, оказалась стерта в одно и то же время в обеих зонах русской литературы, по обе стороны советской границы, хотя и совершенно по-разному» (с. 393–394).

Главной тенденцией раннего постсоветского отношения к истории зарубежных литератур была тенденция компенсаторная, направленная на быстрое восполнение пробелов, созданных цензурой. Поэтому на первый план в интересах издателей, читателей, да и исследователей и университетских преподавателей выходят «декадентские» и модернистские тексты. Переводится прежде всего популярная литера-

тура. Именно эта тенденция, а не стремление восстановить адекватный образ западного канона, определяла и во многом продолжает определять издательский выбор.

Естественной опорой стала не академическая традиция, а все та же мифология Серебряного века. В значительной степени работа издателей с французской литературой рубежа веков – это прямое воспроизведение особенностей рецепции русских поэтов начала XX в., переводивших или интерпретировавших поэтов французских. Отсюда же сильная доминанта лирики, но при этом малое число авторских сборников.

Никакого возвращения забытых имен и заполнения белых пятен по-настоящему так и не произошло. Новых переводов было сделано очень немного, и поэтому немало значимых авторов остаются неизвестными. Самым ярким примером такой неполной реконструкции стал Морис Баррес, культовый писатель для поколения 1890-х годов, в том числе и для многих русских. То же относится к большинству французских авторов националистического толка: они не проходили через советские фильтры, но не попали и в зону постсоветских интересов.

К.В. Душенко

Т.Л. Скрыбина

**ЭТНОС КАК СТРАТЕГИЯ:
ЭТНИЧЕСКИЙ СТИЛЬ КЕНЗО ТАКАДЫ
В КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЕ 1960–1980-Х ГОДОВ**

Аннотация. Статья посвящена творчеству выдающегося японского дизайнера и модельера Кензо Такады, совершившего «портняжную революцию» в европейской моде 1960–1980-х годов. Создав этнический стиль, Кензо перевернул устойчивые европейские представления о городской эстетике и стал первым азиатским кутюрье в Париже.

Ключевые слова: городская среда; мода 1960-х; этнический стиль; «портняжная революция»; японский дизайн; минимализм; этноклише; эклектичный стиль.

Abstract. This article is devoted to the creativity of outstanding Japanese fashion designer Kenzo Tokado which made a revolution in the European fashion of 1960–1980. Creating an ethnic style, Kenzo changed stable European views on city aesthetics and became the first Asian couturier of Paris.

Keywords: city environment; fashion of 1960-s; ethnic style; design revolution; Japanese design; minimalism; ethnic cliché; eclectic style.

Кензо часто называют первым японским дизайнером, оказавшим влияние на мировую моду. Список его заслуг поистине бесконечен: он создал этнический стиль, объединил Восток и Запад, показал европейцам, что мода может быть не просто высоким шитьем, но и поводом к веселью и импровизациям. Он умело сочетал канон с инновациями, лаконизм – с избыточностью, космополитизм с национальной само-

бытностью. Он проявил свойственную японцам способность ассимилировать и перелопачивать чужое на свой лад. Он был первым японским кутюрье, прорубившим окно в Европу и отнявшим пальму первенства у французов: вслед за Кензо в моду потянулось новое поколение японских дизайнеров – Рей Кавакубо, Иссей Мияке, Ёджи Ямамото. Прежде чем они смогли совершить «портняжную революцию» на парижских подиумах, Кензо немало потрудился. Однако сам мэтр не считает, что у него была какая-то особая миссия: «Я никогда не думал, что мне суждено выполнить высокое предназначение, став проводником восточных идей на Западе и внести новшество в европейскую моду. Все происходило само собой. По натуре я авантюрист. Мой путь состоял из рискованных поступков. Я не думал об успехе и даже не предполагал, что смогу зарабатывать дизайном одежды. Я просто делал, что мне нравилось, не задумываясь о последствиях. Я был безрасчуден» (2, с. 53).

В буквальном переводе фамилия Кензо означает «трижды умный», и когда надоедливые журналисты допекали его вопросом, как это никому не известному японцу удалось взять неприступный бастион *haute couture*, он отшучивался: у меня три ума, один – основной, два – про запас. Кензо был третьим сыном в многодетной семье, и к родовому корню «кен» родители добавили порядковый номер мальчика. Детство Кензо прошло в деревне на юге Японии и было скудным на внешние впечатления – свойственный японцам изоляционизм умножался на бедствия военного времени. Кензо часто вспоминает, каким культурным потрясением стало для него первое знакомство с кино. Свой первый фильм – американский и черно-белый – он увидел в возрасте десяти лет, т.е. тогда, когда многие современные дети уже поддерживали в руках айфон и айпэд. Больше всего десятилетнего мальчика поразил вид кровати – японцы ложатся спать на тюфяк футон, а утром убирают его в стенной шкаф, и спальня превращается в гостиную.

Родители Кензо держали чайный домик, т.е. располагали небольшими, но средствами, и надеялись, что семь их детей получат достойное образование. Проявление индивидуальности в выборе профессии в Японии до сих пор не поощряется, и по настоянию родителей Кензо поступил в университет на отделение английской литературы. Ему

предстояло стать филологом, и это несмотря на то что Kenzo с детства страдал дислексией. Дислектики испытывают непреодолимые трудности с чтением и письмом, текст выглядит для них набором бессвязных знаков, ребусом, к расшифровке которого нужно приложить немислимые усилия. К тому же он давно заметил очевидную закономерность: кто живет в мире слов, не очень-то ладит с вещами, а создавать новые вещи – это то, о чем Kenzo мечтал с 15 лет. Проучившись один семестр, он бросил классический университет ради моды, пожертвовал одним культурным кодом во имя другого. Мода – тот же язык, догадается Kenzo, и если овладеть им, то можно будет выражать себя с помощью ярких и красочных вещей, т.е. в действительности, а не на бумаге. К тому же попав в мир моды, он, дислексик, почувствует себя полиглотом, посредством одежды заговорившим на всех языках: русском, французском, английском, хинди, идиш, фарси; изучив костюмы народов мира, он выведет их на подиум и приспособит к нуждам сегодняшнего дня.

Но прежде чем прийти к успеху, Kenzo прочувствует все прелести своей инаковости: он будет дислексиком в школе, изгоем в колледже, японцем в Париже, белой вороной среди парижских haute couture. Бросив университет, Kenzo подаст документы в токийскую школу кройки и шитья Bunka Gaken, и родители откажут ему в поддержке. Bunka считалась женским заведением, в Японии, как и в СССР, в портнихи шли в основном девушки. Ситуация стала меняться в середине 50-х годов, когда в Японии забурила сфера моды и дизайна. Японки, которым в годы войны пришлось экономить и носить объемные штаны момпэ, вновь надели кимоно, в 60-е годы признанное одним из символов Японии. Страна восходящего солнца заняла ведущую позицию в области радиоэлектроники и поразила весь мир дизайном портативных устройств: телевизоров, плееров, радиоприемников. В этот момент Bunka объявил об отмене гендерных ограничений, и Kenzo стал одним из первых юношей, допущенных обучаться кройке и шитью. Он был единственным парнем в группе и натерпелся обид от своих сокурсниц (ты мужчина или швея-мотористка?). Насмешницы, впрочем, вскоре низко кланялись Kenzo Такаде: по японской традиции так они приветствовали победителя престижного конкурса Soen.

После окончания Bunka Kenzo остался в Токио и был принят на должность дизайнера в универмаг «Sanaï». Но это занятие довольно быстро начало угнетать Kenzo, так как его клиентки хотели одеваться «как в Париже», а «как в Париже» Kenzo не знал, да и никто в Токио не знал. Журналы давали представление об европейской моде, но не о том, как моделировать европейскую одежду. «Когда я работал в Токио, – вспоминает дизайнер, – это не способствовало моей карьере, и я мечтал поехать учиться у европейской моды» (2, с. 203).

Что важнее – желания или возможности? В юности, когда желаний хоть отбавляй, кажется, что первое, но, в действительности, умение страстно желать притупляется с годами, и вот получивший доступ к возможностям человек не знает, как ими распорядиться. Kenzo верил, что сила его желаний поможет открыть многие двери, так и случилось – его мечты о поездке в Париж начали сбываться самым неожиданным образом. Токио готовился к Олимпийским играм, и дом, где жил Kenzo, пошел на снос. На его месте власти планировали соорудить олимпийский объект, и Kenzo получил компенсацию 350 тыс. йен на приобретение нового жилья. Вместо того чтобы озаботиться квартирным вопросом, он купил билет на теплоход, идущий до Марселя. Kenzo планировал добраться из Марселя до Парижа поездом, провести там полгода, посещая показы и осваивая европейское портняжное искусство, а затем вернуться в Японию. Теплоход заходил в Гонконг, Сайгон, Сингапур, Коломбо, Александрию, Барселону, и в итоге, когда Kenzo добрался до Парижа, он был так переполнен экзотическими впечатлениями, что Европа понравилась ему гораздо меньше, чем он ожидал. Он приехал в Париж в середине зимы, стоял промозглый январь, и Kenzo физически ощущал недостаток света, тепла, ярких красок, в том числе и в одежде. Монотонность европейского гардероба – это первое, что он попробует изменить в городской среде, став дизайнером. Ему казалось, что Париж только выиграет, если его чуть-чуть раскрасить, плеснуть краски на мосты, площади и плащи прохожих, подмешать ультрамарина и краплака в благородную асфальтовую гамму.

Kenzo поселился в холодной комнатухе на Монмартре и, не говоря ни слова по-французски, начал осваиваться в новом пространстве. Работал манекенщиком, стриг собак, ходил на дизайнерские курсы

и чувствовал, что для парижан японец, проявляющий интерес к европейской одежде, – это небывалая экзотика. В Париже еще не было автобусов с японскими туристами, японских рестораников и уж тем более не было японских дизайнеров. Экзотика – это я сам, определит Кензо. Вглядевшись в Париж пристальней, он поймет, что одежда – это одна из составляющих странного феномена, называемого западной цивилизацией: книги, кафе, газеты, художественные выставки, застарелые привычки, витамины, транквилизаторы. Он понял, что никуда не хочет уезжать из этого города, он хочет остаться и сделаться его частью: «Ни в одном месте мира я не чувствовал себя так хорошо, как в Париже. Здесь каждый камень, каждый прохожий, каждое облако помогает мне в творчестве, хотя в душе я остаюсь японцем» (5, с. 10).

Деньги закончились довольно быстро, 350 тыс. йен истаяли на глазах. Кензо писал матери, она дважды присылала ему перевод, а на третий раз отказала. Семья и правда не понимала, чего он хочет – ведь в Японии, несмотря на молодость, он достиг определенного положения. Безденежье побудило Кензо отправлять свои рисунки в журналы и шить для разных бутиков, это, конечно, было падением по сравнению с его прежним статусом в Токио. «В Токио я спрашивал у знакомых, побывавших в Европе, можно ли в Париже найти работу, – говорит Кензо, – и все они сказали, что надеяться на хорошее место нет никакого смысла. Но меня сразу же покорила свобода этого города. Свобода общения, поведения, которая царила в Париже в 1965 г., была немыслима в Токио» (3, с. 120).

Впрочем, свобода не распространялась на мир высокой моды, который был по-прежнему чопорен и недоступен. Чем больше Кензо посещал показы haute couture, тем больше убеждался, что в этот рай элегантности и жестких корпоративных правил вход человеку с улицы закрыт. Кому как не японцу разбираться в иерархии, знать, где бог, а где порог. Это был сложный период в жизни Кензо, он понимал, что ни шить, ни показывать одежду так, как это делают европейские кутеры, он не сможет. К тому же у него не было денег на приобретение дорогих материалов, и единственное, что ему оставалось, – это пойти проторенной дорогой и устроиться в один из модных домов. Но он принадлежал к другому поколению – поколению, которое больше не

хотело работать анонимно, в 60-е годы дизайнеры стремились выйти из тени и открыть магазины под своим именем.

Из депрессии, в которую Kenzo начал погружаться, насмотревшись на платья Диора, его вывел Андре Курреж – Kenzo увидел его футуристическую коллекцию. На волне всеобщего увлечения космосом, спутниками и Юрием Гагариным, Курреж показал свою версию инопланетян, в которой многие вещи выглядели как костюмы к научно-фантастическому фильму. Курреж одел моделей в белые полусапожки из винила, в которых удобно месить звездную пыль, в трикотажные комбинезоны, противоударные шлемы и серебристые платья-трапеции. Все это было сшито из недорогой синтетики, всеобщее увлечение которой уже успело породить на свет анекдот о юноше, перемерившем столько синтетических свитеров, что его убило током. После показа Куррежа Kenzo решил использовать свою этническую принадлежность как стратегию. Если в моде инопланетяне, то японцу в Париже успех обеспечен – достаточно просто быть собой, чтобы с легкостью сойти за пришельца.

Через пять лет жизни в Париже Kenzo вместе со своей сокурницей Атсуко Кондо открыли бутик в галерее «Вивьен» на месте бывшего склада винтажной одежды. Магазины Kenzo назывались «Джунгли япошки» Jungle Jup – это звучало так, как будто взял в руки жестянку с разноцветными монпансье и встряхнул ее как следует. «Веселье» – вот слово, которое Kenzo больше всего любит применять по отношению к своим первым коллекциям. Мода может быть веселой – вот одно из главных открытий, сделанных Kenzo, считает креативный директор марки Kenzo в 2000-х годах Антонио Маррас. Интерьер бутика был вдохновлен изображением джунглей художника Анри Руссо. Kenzo и Атсуко сами расписали стены тропическими цветами и изумрудными лианами. Модель из первой коллекции Jungle Jup попадет на обложку «Elle», а еще через год «Vogue» будет писать о бутике Kenzo как о парижском улее модников и совершенно новом типе модного магазина.

На первый показ, состоявшийся в помещении маленького городского пассажа, практически на улице, пришли 50 человек. Kenzo и не предполагал, что он будет заниматься чем-то подобным еще тридцать лет и его прощальное шоу соберет 3 тысячи зрителей, среди которых

окажется весь цвет фэшн-индустрии. В 1970 г. Кензо думал только о том, как просуществовать хотя бы еще пять лет, так как он едва свел концы с концами, заплатив за аренду.

Первые платья Кензо по крою напоминали укороченные кимоно и были сшиты из дешевых хлопчатобумажных тканей, купленных в дисконтах и на блошином рынке. Кензо реабилитирует хлопок в момент повального увлечения нейлоном, и потом будет считать хлопок универсальным материалом, идеально подходящим как для летних, так и для зимних коллекций. Отказ от однотонности, во многом вынужденно продиктованный тем, что в дело шли лоскутки и обрезки, Кензо возведет в принцип. Смешение разных рисунков и стилей, ярких оттенков, цветов, линий – наиболее заметная черта раннего Кензо. Его происхождение плюс желание соединить японское кимоно с западной одеждой станет стимулом к рождению новой гармонии. Модели Кензо были навеяны уличной модой, он давал возможность девушкам поиграть с разными вещами и стилями. «Я понял, – говорит дизайнер, – что женщины хотят быть свободными. Я люблю классические формы, но они фактически монополизировали дизайн одежды» (4, с. 30).

Париж только что пережил революционные события 1968 г., и теперь очередь была за революцией в одежде. Платья Кензо предназначались для вчерашних хиппи, которые еще не успели забыть, что они дети цветов, но уже изрядно подустали от беспробудного секса, наркотиков и рок-н-ролла. Теперь им требовались новые раздражители, не столь опасные, но все же будоражащие воображение. Клиентура Кензо – первое европейское поколение, всерьез вкусившее прелести потребления. В конце 60-х годов молодой человек еще не успевал окончить школу, как у него уже были телевизор, холодильник и фольксваген. Кто-то из бунтовщиков 1968 г. так и написал на стене: «У меня есть телевизор, холодильник, фольксваген, а мне наплевать!» (6, с. 88).

Но большинству все же было не наплевать. В конце 60-х годов выяснилось, что 60% модной одежды покупают подростки в возрасте от 15 до 18, и фэшн-индустрия взяла курс на молодежную моду. Еще десять лет назад женщины были элегантны на старомодный манер, они носили платья из гипюра цвета малинового шербета и ванильного

мороженого, а показы новых коллекций проходили для небольшого круга буржуазных дам. Тогда никому и в голову не приходило, что скоро мода заговорит на языке улицы. «Я начинал в хорошее время, – считает Кензо, – время изменения кодов. Главное, что я сделал – это разбил культурные коды и открыл моду для креативных идей. Важно, что я пришел в моду не изнутри нее самой, а с улицы. Если Сен-Лоран со своими идеями шел на улицу из высокой моды, то я делал все наоборот. Мир моды совсем не интересовало, чем живет средний класс, обыкновенные люди. Я же начал с того, что захотел одеть улицу» (2, с. 53).

В своих поисках Кензо не был одинок, в начале 70-х годов вместе с ним взяли седой мир моды за бороду захотели Мюглер, Готье, Соня Рикель, Ямамото, де Кафельбажак. Они открыли свои ателье в Париже, неподалеку от центрального рынка, вне «золотого треугольника» именитых модных домов. Их усилиями мода из высокого шитья для избранных стала превращаться в средство самовыражения. Они хотели обновить производство готового платья и создать одежду для молодых, массовую, но одновременно креативную. До прихода стилистов-новаторов понятие ансамбля считалось незыблемым. Туфли подбирались в тон сумке, платье сочеталось с плащом, а понятие «костюм» предполагало, что жакет и юбка, сшитые из одного материала, будут носиться вместе. Благодаря Кензо и другим дизайнерам «новой волны» наш гардероб стал состоять из разрозненных вещей, которые легко комбинировать вместе: юбка, жакет, джинсы, свитера, куртки и т.п. Размылись границы стилей: спортивный, деловой, кантри – все стало возможно сочетать со всем без опаски выглядеть чудовищно. Но это потребовало от покупателей некоторой фантазии и проявлений индивидуализма, так как надеть готовый костюм гораздо проще, чем подобрать гардероб из разрозненных предметов. О, ужас, это же дурновкусие, «please yourself» или что изволите! – возмущались сторонники традиций, окрестившие 70-е годы десятилетием дурного вкуса. Они были не так уж далеки от истины: революция и утонченность редко идут рука об руку.

Поняв, что французской публике понравились его европеизированные кимоно, Кензо поехал за новыми идеями в Перу, Грецию, Египет, Индию, Бразилию, и, вернувшись в Париж, создал этнический

стиль. Все то, что впоследствии арт-критики припечатали термином «этноклише» и определили как маленькие этнические слабости усталой и пресыщенной Европы, рождалось в 70-е годы в ателье Кензо.

Этника от Кензо – это испанские болеро, индейская бахрома, мексиканские пончо, брюки из Вьетнама, русские сарафаны, бедуинские плащи аба, индийские штаны паджама. Образы родом из Китая, Японии, Латинской Америки прекрасно соседствовали друг с другом. «Народные костюмы со всего мира имеют много общего. Их легко комбинировать», – говорит Кензо (5, с. 183). Но Кензо не хотел, чтобы модели в его нарядах напоминали выставку кукол народов мира на серванте бывалого путешественника. Он не шил вещи для этно-вечеринок, чайных церемоний и танцев живота и не переодевал европейских женщин в сари и аллады. Кензо сочетал этнику с европейским покроем, умело вписывая элементы фолк-стиля в индустриальную моду. Он понял, что моде пора двинуться с Востока на Запад, и создал всемирный микс с легким японским оттенком. Критика называла одежду Кензо «диффузной», писала, что так могла бы одеваться японка, отправившаяся колесить по свету (6, с. 55).

Кензо ничего не стоило дополнить кимоно скандинавскими и южноамериканскими элементами, китайскую жилетку со стойкой объединить в один ансамбль с хлопчатобумажной юбкой с оборками в стиле кантри, а поверх рубашки с африканской вышивкой накинуть классический пиджак. Он соединил ранее несоединимое: клетку с полоской, горошек с цветочком. Костюм в розочку в сочетании с пальто в разноцветную клетку – визитная карточка Кензо. То, что раньше выглядело как тотальное отсутствие вкуса и мельтешение экзотики, теперь создавало новую гармонию. Кензо инстинктивно почувствовал, что хотят его молодые покупатели, и привнес в моду жизнерадостность и свободу, отменив диктат хорошего вкуса. Он показал европейцам, что с модой можно играть, что она источник веселья и оптимизма, а не свод мертвых правил. Он раздвигал границы привычного понимания французской моды. Среди поклонниц Кензо были Лулу де ла Фалез, муза и спутница Ив Сен-Лорана, жена модельера парижской элиты Луи Ферро.

По существу он создал образ эклектичного космополита. Он и сам был таковым, офранцузившийся японец в брюках клеш, в больших

очках, со стильным каре, в окружении ярких знаменитостей и *it girls* своего времени Тины Чоу и Марисы Беренсон. Тина полуяпонка-полунемка, похожая на экзотический цветок, и Мариса, правнучка Эльзы Скиапарелли, снимавшаяся у Кубрика и Висконти, как нельзя лучше передавали дух Kenzo. А другую свою любимую модель, японку Сайоко Ямагучи, Kenzo как-то одел в русское свадебное платье с красным орнаментом. На вопрос, кто его героиня, Kenzo всегда затруднялся ответить: «Женщина Kenzo – это абстракция. Меня часто спрашивают журналисты, кто моя муза. Но у меня ее нет! Я рисовал модель, пририсовывал ей черную голову с негритянскими чувственными губами, а потом, когда делал русскую коллекцию, рисовал женщину славянского типа» (2, с. 48). В то время когда европейки еще не ходили в шароварах, а азиатки – в джинсах, Kenzo угадал наметившуюся тенденцию: в мегаполисах, где все перемешано, где полно людей разных национальностей, рас, возрастов, мода неизбежно стремится к эклектике, становится молодой, переимчивой, веселой.

«Париж располагал к веселью», – любит повторять Kenzo (2, с. 41). Ему нравилась идея преобразования городского пространства посредством моды, и он вовлекал Париж, его улицы и площади, в свои эксперименты. Однажды засыпал площадь Вектуар золотыми лепестками, а в другой раз украсил мост Понт-Неф гирляндами из тысячи цветов. Он проводил показы в цирке-шапито и выезжал к публике на слоне, которого считает своим талисманом. Водить слона по улицам, т.е. удивлять европейцев масштабами и экзотикой, – излюбленный его прием.

К середине 70-х годов звезда Kenzo засияла очень ярко. Его магазин с изображением розы на стене на площади Вектуар считался одним из самых модных мест Парижа, и в 1976 г. Kenzo зарегистрировал марку под своим именем. Сам он считает это непростым временем – ему пришлось соединить творчество и коммерцию: «Мы несколько лет работали очень небольшой командой, это была почти семья: я, два моих приятеля японца, мой учитель, который тогда тоже оказался в Париже. Мы вместе кроили, шили, отглаживали костюмы. Самым трудным оказался момент, когда спрос на мою одежду начал расти. Надо было нанимать новых рабочих, делать бизнес рентабельным. А я

тогда не знал, где покупать ткани в больших количествах, как организовать производство» (4, с. 101).

В 1983 г. Kenzo запустился с линией мужской одежды. Его мужчина имел реальный прототип: «Мужчина Kenzo, – говорит модельер, – более свободный, чем у других известных дизайнеров. Например, у Сен-Лорана мужчина очень классичен. А у меня был когда-то приятель-фермер, образ которого я всегда держал в голове и придумывал мужские коллекции, ориентируясь на него» (2, с. 57).

Помимо радостной фолк-пестроты, Kenzo привнес в моду революционный силуэт, отказался от молний, застежек, пуговиц, придал европейскому платью асимметрию и свободу японского костюма, за что получил прозвище «деструктивный кутюр». «В обтягивающей одежде японец задыхается. Телу нужно пространство, как в физическом, так и в духовном смысле», – поясняет дизайнер (6, с. 188). Традиционные вещи европейского гардероба – брюки, пальто, жакеты стали в его исполнении свободными, текучими. Он научил европейцев носить береты величиной с кастрюлю, платья-баллоны, «обвисающие» свитера, удлиненные пиджаки. Недавно вернувшиеся в моду рукава «летучая мышь» и рукава-кимоно – тоже его изобретение.

Kenzo был менее радикален, чем другие японцы – Ямамото, Кавакубо, Мияке, – и от того, вероятно, более любим. Его называют самым французским из японских дизайнеров. Откровенных балахонов, горбов, бесформенных мешков и кусков материи с прорезями то ли для ног, то ли для головы он никогда не показывал. Ему совершенно чужд пасмурный концептуализм и философская многозначность японских авангардистов. Всему этому он предпочитает «юмор в коротких штанишках». В его коллекциях полным полно ребячливых, инфантильных силуэтов. Это он придумал платья-свитера, мини-пальто, укороченные штанины, шорты до колена, сочетание коротких пиджаков с широкими брюками.

В 80-е годы дизайн Kenzo стал более сдержанным, спокойным, но он продолжал смешивать восточные традиции с западными стилями. Марка ввела в обиход костюм-пижаму из хлопкового джерси, платья конусом, джинсы, расшитые цветами и яркими узорами, мягкие туфли ярких расцветок, пояса-ленты, вышитые сумки-мешочки, шарфы с букетами цветов. Излюбленные Kenzo цветочные, растительные моти-

вы использовались и в украшениях, преимущественно серебряных, в предметах интерьера, при создании аксессуаров. Тогда же появилась парфюмерная линия, лучшие океанические ароматы которой L'eau Par Kenzo, Kenzo pour home после терпких начальных нот раскрываются прохладой и свежестью, приводят к мощному запаху моря, йода, морских водорослей. Японцы практически не пользуются духами, терпкий, пудровый запах духов для них – дурной тон, и в лучших парфюмерных творениях Кензо слышатся ассоциации с огромным небом, открытым пространством, чистой, нетронутой природой.

В конце 80-х годов, когда Дом Kenzo стоял на одном уровне с такими ультрамодными и роскошными марками, как Диор, Кензо решил, что пора подумать о новом доме, на сей раз не имеющем отношения к одежде. Он купил заброшенную фабрику в районе площади Бастилии и превратил ее в бесспорное произведение искусства, в уголок безмятежности и покоя. Мода текуча, переменчива, и уравновесить ее возможно только вещами прочными и основательными. Когда-то Кензо комбинировал обрезки тканей, а теперь увлекся дизайном интерьера и стал сочетать дерево, стекло, хрусталь, камень. Вместе со своим другом Хавьером де Кастеллой он рисовал эскизы, придумывал светильники, посуду, хрустальные статуэтки Будды. Казалось, что Кензо создавал островок Японии в центре Парижа, но по большому счету он был занят поисками долговечной гармонии. Фарфоровая чашка и серебро с вензелем легко переживут своего хозяина, на память о бабушке мы скорее сохраним ее зеркало, чем пронафталиненное пальто. Японцам вообще претит идея скоротечности, в том числе и в одежде, сама мысль о том, что вещь прослужит недолго, отторгается их культурной традицией.

Дом у Кензо получился трехуровневый и громадный: тысяча триста квадратных метров, три внутренних сада, пруд с карпами, чайный домик. Главное в доме – окна, а за окнами – бамбук, качающийся на ветру: «Природа за окном – мой источник вдохновения. Сидя за столом в кабинете или плавая в бассейне, приятно наблюдать за стеблями, танцующими на ветру» (5, с. 111). Дом Кензо вместил коллекцию этнографических редкостей со всего света, но в нем не было никакой утомительной эклектики – в обстановке, как и в одежде и в ароматах, Кензо приверженец прозрачности, чистоты, кристальности. Домини-

руют хрусталь и черный лак (его любимое сочетание), повсюду Будда и талисман Кензо слон: деревянное кресло в виде слона, ковер «в слониках», гравюры с изображением слонов.

А потом Кензо все с себя сбросил – сначала один дом, затем другой. В 1993 г. он продал свой бренд концерну LVMH, скупавшему модные дома у создателей и их наследников. В 1999 г. Кензо оставил пост креативного директора – ему исполнилось 60 лет, он потерял самых близких людей, друга Хавьера де Кастеллу и Атсуко Кондо, с которым они вместе начинали. Три года Кензо путешествовал по миру, а вернувшись, объявил, что модой он больше заниматься не будет: «Все, что я знал об одежде, я постарался скорее забыть. В этой индустрии все так быстро меняется, что прежние знания уже ничего не значат» (5, с. 112). Дом на площади Бастилии Кензо тоже продал, покупатели наведывались сюда всю весну 2009 г., и в итоге его купил французский кинопродюсер и сценарист Паскаль Бретон. Сам дизайнер переехал в квартиру на Левом берегу, где в окнах вместо пляшущего бамбука – Лютеция, Париж.

Сегодня Кензо занят дизайном интерьера, он создал марку Gokan Кобо, что означает «духовный глаз», марка производит мебель, посуду, столовые приборы. Кроме того, он увлекся изобразительным искусством, берет мастер-классы акварели и возит по миру выставку своих картин, посвященных Но, старинному японскому театру кимоно и масок, хранящихся не одну сотню лет. В отличие от других кутюрье в отставке, изумляющих публику эксцентричными выходками в духе стареющих рок-звезд и экспериментами над собственной внешностью, Кензо остался верен себе – никаких скандалов, спокойствие, улыбчивость, молодое мышление. Интерес не к временному, а к вечному, плюс диета и здоровый образ жизни.

Модой Кензо почти не интересуется. В 2000-х годах арт-директором марки был назначен сицилиец Антонио Маррас, сохранивший эклектичный дух отца-основателя, однако Кензо микс Марраса не одобрял и на его показы не ходил. По мнению Кензо, современная мода слишком технологична и чужда человеческого начала: «В 60-е, 70-е годы мы шили свои модели вручную, и в них была человечность, которой так не хватает современной одежде» (4, с. 23).

Новое назначение на пост креативных директоров Kenzo Умберто Леона и Кэрол Лим, увы, лишь подтвердило эту мысль. Эти калифорнийцы с азиатскими корнями известны своими административными талантами и тем, что превратили демократичный американский бренд Opening Ceremony в крупную международную сеть магазинов с собственным производством. С приходом Леона и Лим стиль Kenzo изменился до неузнаваемости – теперь это практичная и по-американски реалистическая городская одежда «в цветочек». Но несмотря ни на какие перипетии, легенда Кензо по-прежнему жива: во всем мире его имя ассоциируется с праздничным стилем, фейерверком индивидуальности и абсолютom вкуса.

Список литературы

1. *Stegemeyr A.* Who is who in Fashion. – N.Y.: Fairchild Books, 2003. – 384 p.
2. *Sainderichin G.* Kenzo. Universe of fashion. – L.: Thames a. Hadson, 1990. – 79 p.
3. *Мода и модельеры.* – М.: Мир энциклопедии Аванта+Астрель, 2010. – 183 с.
4. *Polan B., Tredre R.* The great fashion designers. – Oxford; N.Y.: Berg, 2009. – 252 p.
5. *Kawamura Y.* The Japanese Revolution in Paris fashion. – Oxford; N.Y.: Berg, 2004. – 208 p.
6. *Slade T.* Japanese fashion cultural history. – Oxford; N.Y.: Berg, 2009. – 308 p.

ЭТНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ МОДЕ XX ВЕКА

Сводный реферат

Понятие «русская мода», как, впрочем, и сам феномен, появляется только в начале XX столетия, поскольку со времен Петровских реформ в России укоренилась европейская мода, которая доминировала в отечественном светском костюме на протяжении двух столетий. И только в середине XIX в. в купеческой среде появляется понятие «русский костюм», но костюм не народный, а адаптированный к мещанской городской среде. Многие состоятельные купцы, желая подчеркнуть свое «народное происхождение», надевали рубахи-косоворотки, тулупы и картузы.

С начала своего рождения во второй половине XX в. – русская мода тяготела к отечественной культурной традиции. Русское традиционное народное платье было востребовано в обществе творческой интеллигенции, особенно среди писателей-славянофилов. Увлечение и погружение в традицию обусловило основной вектор формирования русской моды в начале XX столетия.

Увлечение народным творчеством в художественной среде многие исследователи связывают с негативными последствиями европоцентризма и осознанием «Заката Европы», что стимулировало в России поиски культурного самоопределения и, как следствие, погружение в русскую традицию.

Первая мировая война, а затем Октябрьская революция способствовали актуализации национального самосознания и патриотизма. Профессиональных художников стали привлекать в конкурсы на разработку проектов одежды в национальном стиле. Например, костюм

красногвардейца с шапкой-буденовкой – это профессиональная разработка В. Васнецова. Именно русские художники предложили искать образцы для зарождающейся отечественной моды в народном костюме.

Поисками своего этнокультурного кода во многом объясняется увлечение художников, писателей, композиторов Серебряного века народным фольклорным искусством. Даже в творчестве художников-футуристов, позиционировавших себя в качестве представителей новой формации, присутствовали фольклорные мотивы и элементы русской православной иконописи. Примитивные формы народного искусства и фольклорное творчество было востребовано также символистами, примитивистами, авангардистами. Подобные явления в отечественном искусстве только подчеркивали несостоятельность западных ориентиров для России, поскольку были обращены на аристократию, тогда как традиция ориентировалась на массовые слои демократизировавшегося русского общества.

Именно тенденция народности будет впоследствии развита в творчестве создателей советского искусства. Наиболее ярко это отразится в советской моде.

В первые годы советской власти лидирующим стилем стал конструктивизм, который оказал влияние на многие области культуры. Русские конструктивисты поставили задачу охватить рациональным конструктивным моделированием все сферы жизни человека и сформировать «новую среду». К проектированию костюма обратились такие художники, как А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, А. Экстер и др. Именно русские конструктивисты, базирясь на крое русского народного костюма, предложили инновационный метод конструктивного формообразования (комбинаторику) и принцип конструктивного декора в одежде, который впоследствии стал классикой в европейском моделировании. Такие черты русского народного костюма, как геометричность, лаконичность форм, динамика линий и конструктивных членений, многослойность и монолитность стали активно использоваться не только в отечественной, но и западной моде (1).

Русский стиль, вдохновивший многих дизайнеров начала XX в., пришел в Европу с первой волной русской эмиграции (1910–1920-е годы). Несмотря на то что дизайн Коко Шанель считается проявлением истинно французской элегантности, некоторые модели ее костю-

мов были сделаны в сотрудничестве с русскими. В ее ранних коллекциях можно увидеть и льняные ткани, и русские меха, из которых она шила мантию и шубы. Именно представители русского дворянства привнесли в западную моду искусство вышивания и кружевоплетения, знаменитые платья-рубашки, «рожденные» из русской крестьянской блузы, «боярские» шапки, сапожки и т.д.

В этот период особую актуальность традиционному русскому костюму придавали не только русские аристократы, но и русское искусство. В 1910 г. в Париже прошли «Русские сезоны» С.П. Дягилева. Именно его балеты показали европейцам русскую культуру во всей своей яркости, живости и раскрепощенности. Подтверждением популярности русской культуры в то время был выход в свет супруги короля Великобритании Георга VI в «платье, перефразирующем русские фольклорные традиции».

На популяризацию и распространение русских мотивов в моде первого десятилетия XX в. оказал влияние французский кутюрье Поль Пуаре. Осенью 1911 г. Поль Пуаре вместе с группой манекенщиц отправился с показами по городам Восточной Европы, включая Варшаву, Москву и Петербург. По возвращении во Францию цветы и орнаменты ярких русских изделий вдохновили кутюрье на создание первой в мире коллекции платьев на русскую тему.

Коллекция, названная «Казань», состояла из «русских» вышивок и уборов, сапог и сарафанов, нескольких платьев под тем же названием. Уже вскоре в журнале «Vogue» был опубликован материал, посвященный русской зиме, что свидетельствовало о популярности этого стиля в моде. Европейские дамы любили зимнюю культуру России. У них она ассоциировалась прежде всего с меховыми валенками, рукавичками и пуховыми платками, со всем тем, что их зимней культуре ношения одежды было не свойственно.

Вторым периодом, когда Западная Европа подверглась активному влиянию русского стиля, была эпоха перестройки. Вообще период 1980-х – середины 2000-х годов был очень ярким на события и в мировой истории, и в мировой моде. Растущая глобализация и информатизация общества, а также распад СССР повлекли за собой новую моду на русский стиль.

В 1980-е годы как поклонник русского стиля проявил себя Жан-Поль Готье. В свою Русскую коллекцию осень / зима 1986–1987 гг. он включил модели, украшенные надписями на кириллице. Помимо этого, в коллекции были использованы меха и платья А-образного силуэта.

Другой, не менее знаменитый модельер, Джон Гальяно в начале 90-х годов, когда значение моды в жизни самих россиян было, пожалуй, еще меньше, чем в 20-е годы, создал коллекцию с загадочным названием «Побег юной принцессы Лукреции из большевистской России» (1993). Он был вдохновлен образом русской женщины, описанной в литературе XIX в. Модели костюмов были созданы по образу Анны Карениной, и отличались пышными платьями из тафты, кринолинами и обилием кружев.

Джон Гальяно создал также трилогию коллекций «Анастасия», «Санкт-Петербург» и «Русская матрешка» (осень / зима 2002–2003 г.) после того как в 2001 г. посетил Москву и Санкт-Петербург.

В этих коллекциях он представил свое видение России: для него это и высшее общество XIX в., и русский фольклор, и классическое русское искусство, и модерн.

Несмотря на активный процесс глобализации, в большинстве стран мира интерес к национальным традициям не исчезает и даже возрастает. Глобализация и технологическое развитие, с одной стороны, отделяют человека от традиций, а с другой – стирают границы между культурами. Этническая мода актуальна как способ проявления культурного единства, который показывает традиции не только как экспонат в музее, а как современный значимый элемент культуры, раскрывающейся в моде, крайне актуальной сфере жизни для человека XXI в. (2).

Список литературы

1. Пуланова Н.С. Русская мода как маркер идентичности в первой четверти XX. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-moda-kak-marker-identichnosti-v-pervoy-chetverti-hh-veka>
2. Чернодод А.Б. Русский стиль в европейской моде XX века. Культурологический анализ. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-stil-v-evropeyskoy-mode-xx-veka-kulturologicheskii-analiz>

Т.А. Фетисова

А.Ю. Попова

ЯЗЫКОВАЯ СПЕЦИФИКА «ОБЪЯСНЕНИЯ В ЛЮБВИ» В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ*

Материалом исследования послужили записи, отобранные в социальной сети «В контакте».

«Объяснение в любви» автор характеризует как речевой жанр с пониженной информативностью, в котором на первом месте – элементы этикетные и оценочные, хотя могут присутствовать и элементы императивных жанров (высказывания типа «любви меня»).

Модель жанра составляют:

- 1) обращение любящего (автора) к любимому (адресат);
- 2) образы прошлого и образы будущего рисуют картину того, что было до объяснения (моменты зарождения чувств и т.д.) и что ожидается после (например «любовь до гроба»);
- 3) диктумное содержание – объяснение в любви – типологический признак жанра;
- 4) языковое воплощение элементов жанровой структуры.

«Несмотря на свой виртуальный статус, социальные сети в Интернете формируют вполне реальную социальную среду» (с. 67). Объяснение в любви предполагает знание собеседника, даже если знакомство произошло в Сети, так как объяснение в любви не может быть

* Попова А.Ю. Языковая специфика «объяснения в любви» в социальных сетях // В поисках слова. Открытия минувшего: Сборник научных работ студентов, магистрантов и молодых ученых. Объединенный выпуск № 2 филологов и историков. – М.: МГПУ, 2016. – С. 63–71.

анонимным. Как правило, читателю доступен не весь диалог, а только реплика того, кто в любви объясняется.

«Интернет-пользователи получают возможность переживать свою жизнь на виду у всех, делясь своими радостями и печальями со всем миром, что, вероятно, придает в их глазах их собственным действиям (в том числе речевым) большую значимость» (с. 68).

Объяснение в любви и вообще чувства стали менее интимными, чем раньше; люди все чаще выносят на всеобщее обозрение то что дано для двоих. Примерами могут служить объятия на арене цирка, предложения руки и сердца на табло стадионов, на страницах газет, по телевидению и т.п. «Следовательно, публичность объяснения – признак времени, а не специфика Интернета» (с. 69).

В ситуации объяснения в любви участвуют двое, но жанр «объяснение в любви» регламентирует только реплики одного действующего лица – того, кто произносит признание. Действия того, кому признаются, не имеют стандартизированной формы, да и вообще могут быть не речевыми (поцелуй, объятия и т.п.).

В выражении признания как обязательной составляющей жанра специфически «интернетовскими» является тяготение к развернутым формам с усложненными синтаксическими конструкциями, часто в виде рифмованных строк с обилием тропов и синтаксических фигур.

Среди вариативных компонентов жанра – разного рода комплименты («Ты самый лучший», «Ты такая классная» и т.д.).

Нередко встречается возложение на себя обязательств, например: «Я хочу подарить тебе дочь / С голубыми, как небо, глазами...»

Еще одна специфическая черта объяснения в любви в Интернете – интертекстуальность. «В нашем материале нет ни одного собственно авторского стихотворного текста – все либо заимствованы из текстов известных песен, либо бытуют в Интернете» (с. 70).

Неожиданным для жанра становится и наличие подписи – элемент, свойственный лишь письменным формам.

В «сетевых» объяснениях в любви собственно от Интернета идет только то, что обусловлено письменной формой коммуникации. Остальные черты – следствие не столько технических возможностей, сколько специфики современной коммуникации в целом: вынесение личного и даже интимного на всеобщее обозрение.

К.В. Душенко

Наталья Грифина

СПЕЦИФИКА РЕЧЕВОГО ЖАНРА МОЛИТВЫ В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ*

Молитва, будучи по сути монологом, обладает признаками диалогического жанра (обращения и просьбы к предполагаемому собеседнику).

Молитва активно «живет» в Интернете в самых различных формах – от молитвы «на сон грядущий» до «готовки блюд с молитвой». Многие сайты размещают на своих страницах молитвы на все случаи жизни. В этом реализуется основная функция интернета – поиск информации. В то же время Интернет становится способом привлечения паствы в ряды церкви и «платформой» для общения человека с Богом. Молитва – традиционно устный жанр – получает письменную форму, повторяя таким образом путь языка в целом, а также фольклора.

Молитвы, бытующие в Интернете, можно разделить на четыре основных типа.

1. Канонические («Отче наш» и др.).

2. Новые молитвы, составленные по канонам. Их отличие от канонических – в тематике (например «Молитвы женщин, совершивших аборт»), а также в более конкретном изложении предмета молитвы по сравнению с традиционной молитвой.

* *Грифина Н.А.* Специфика речевого жанра молитвы в интернет-пространстве // В поисках слова. Открытия минувшего: Сборник научных работ студентов, магистрантов и молодых ученых. Объединенный выпуск № 2 филологов и историков. – М.: МГПУ, 2016. – С. 58–62.

3. Новые молитвы в свободной форме. К тому же типу автор относит тексты, обладающие внешними признаками молитвы. В канонической молитве человек обращается к Господу в «скорби». Современный человек обращается к Господу по поводу и без повода, причем молитвы могут быть не только личными, но и групповыми. Тематика подобных молитв безгранична: молитвы о замужестве, молитвы перед учебой, перед работой в сети Интернет, молитвы водителя, врача и т.д.

4. Стилистические пародии на молитвы, например «диетическая» молитва, начинающаяся со слов: «Возлюби салат и обезжиренный творог как саму себя...»

Все эти группы объединяют формальные признаки: стилизация с использованием церковнославянских слов, обращение (например: «Господи») и заключение: «Аминь».

К.В. Душенко

Г.М. Казакова

МЕЙНСТРИМ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

Мейнстрим (англ. main stream – «основное», наиболее сильное течение) – это набор принятых, широко употребляемых, официальных культурных стандартов. Литературный мейнстрим представляет собой тот книжный пласт, который обширный круг читателей отчасти по воле собственных представлений, отчасти в силу традиции считает главным, «основным потоком» в современной литературе.

Это слово вошло в обиход в начале XX в. в Америке. Его авторство приписывают Уильяму Дину Хоуэллсу (1866–1920), романисту, эссеисту, литературному критику, редактору одного из самых влиятельных литературных журналов своего времени The Atlantic Monthly. Со времен У. Хоуэллса закладываются главные принципы мейнстрима: ориентация литературного произведения на демократические ценности и широкую аудиторию, актуальность тематики, реалистичность, акцент не столько на занимательность сюжета, сколько на анализ характеров, нравственных исканий героев.

Впоследствии мейнстрим стал употребляться в любом ведущем направлении искусства, а также любого массового движения общественной жизни.

* Казакова Г.М. Мейнстрим в современной литературе: Культурологический аспект. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/meynstrim-v-sovremennoy-literature-kulturologicheskij-aspekt>

В литературном мейнстриме условно принято выделять *diction* – динамичную, конъюнктурную составляющую (быструю реакцию на изменения читательских вкусов, социальных перемен и общественных ожиданий) и *literature* – фундаментальные, канонические основания, которые, хотя и «легче» «высокого канона», но представляют литературу «серьезную», качественную беллетристику, достаточно многообразную и глубокую по своему содержанию и литературному исполнению.

Для каждого периода мейнстримом является свое литературное течение. Так, в западной и русской литературе XIX в. им был реализм, в советскую эпоху – социалистический реализм и т.д. В настоящее время мейнстримом считается литературное произведение на стыке жанров, отличающееся психологизмом сюжета и характеров героев.

Главным социальным признаком современного мейстрима можно назвать потребность в данном произведении широкой читательской аудитории, которая должна получить свою долю развлечения и комфорта. В отличие от массовой, маргинальной, элитарной, классической и других литературных направлений мейнстрим не укладывается в привычные жесткие рамки литературных стилей. Будучи явлением подвижным и подверженным переменчивому общественному массовому вкусу, он впитал в себя черты многих литературных стилей, примирив их противоречивость по отношению друг к другу.

От массовой культуры литературный мейнстрим вобрал в себя такие качества, как адаптационность, открытость, доступность, масштабность, простота, тривиальность, апелляция к обыденному опыту, обращение к архетипическим образам и пр. Последние десятилетия XX в. внесли в мейнстрим ранее маргинализированные, но отвечающие его общим принципам явления, которые были достаточно апологетическими, несли так называемые общечеловеческие ценности, понятные и близкие среднему читателю.

Мейнстрим также связан с классической / канонической литературой. Первоначально мейнстрим выступает полигоном для новых тенденций, имен, веяний, которые затем либо принимаются общественным сознанием, либо им отвергаются. В случае «укоренения» в коллективном сознании какой-либо тенденции мейнстрима она имеет шанс перейти в разряд «классической», «каноничной». Такова, напри-

мер, история русского авангарда начала XX в. или движение хипстеров середины XX в.

Регулятором процесса «канонизации» в мейнстриме выступают различные международные и национальные премии; сохраняемые до сих пор в обиходе образовательные списки литературы, рекомендованные для чтения школьникам; коммерческие издательства, ориентированные на подобную литературу, а также культурная критика.

Парадокс мейнстрима в том, что, будучи очевидным явлением в литературном процессе, он вызывает огонь критики и пренебрежение со стороны взаимоисключающих направлений. «Канонисты» отвергают его за ангажированность и сиюминутность; авангардисты – за инерционность и эстетическую примитивность; леворадикальные критики – за излишнюю законопослушность и склонность к апологетике; сторонники «высокой литературы» – за коммерческую выгоду и интеллектуальную убогость. Причины этого не столько в конфликтной природе мейнстрима, сколько в общей тенденции современного литературного пространства к полифонизму – разделению на практически не общающиеся между собой сегменты, сектора и рыночные ниши, ориентированные каждый на свою целевую аудиторию.

Т.А. Фетисова

О.О. Карслидис

МОДИФИКАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ТРАНСГЕНОМ» КИНО*

Кинематографисты, столкнувшиеся в начале XXI в. с острым дефицитом оригинальных сценариев, все чаще обращаются к литературным произведениям, чтобы воплотить их на экране. В свою очередь писатели, осознавая, что адаптация их рассказов, повестей, романов средствами кино сулит определенную коммерческую выгоду, легко на это соглашаются.

Предпочтение экранной версии самой книге объясняется тем, что экранизация как визуализированный текст легче воспринимается обществом визуального потребления, нежели текст, рассчитанный на проницательного и вдумчивого читателя.

Другим стал не только читатель – изменилась и сама литература. И перемены эти в значительной степени связаны с модификацией ее как интеллектуального продукта «трансгеном» кино. Имеется в виду практика «кино- и телезаимствований», т.е. создание литературных произведений, приспособленных для переработки их в сценарный материал, этим не пренебрегают многие современные авторы.

Самый очевидный пример – серия книг английской писательницы Джоан К. Роулинг о приключениях Гарри Поттера. Джоан Роулинг тепло встретила все восемь фильмов кинопоттерианы и сама принимала непосредственное участие в их создании.

* Карслидис О.О. Модификация современной литературы «трансгеном» кино. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/modifikatsiya-sovremennoy-literatury-transgenom-kino>

Наблюдается уникальная культурная ситуация, когда зрительский спрос напрямую формирует издательское либо авторское предложение. Однако несмотря на непрерывно совершенствующийся мощнейший инструментарий по воплощению любых иллюзий, есть книги, которые не по зубам сегодняшнему кинематографу. «Ужасным во всех смыслах» представляется критикам и журналистам обретший новую экранную жизнь «Вий», в сценарии которого от Гоголя осталось лишь название.

Без выпрямления в узкий сюжетный коридор сложного лабиринта смыслов действительно невозможно перенести на экран «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, «Замок» Кафки, «Шум и ярость» Фолкнера и др. «Экранная недостаточность» этих и многих других шедевров обусловлена их литературной избыточностью или безупречностью. «Сценарист не может использовать метафоры и сравнения, созвучие и аллитерацию, размер и рифму, синекхodu и метонимию, гиперболу и мейозис, возвышенные тропы. Его работа должна включать в себя все средства, которыми пользуется писатель, но при этом не быть литературной. Произведение литературы является законченным и самодостаточным. А сценарий ждет своего воплощения на экране».

Логика авторов экранизаций вполне понятна: даже если фильм, снятый по книге, получится не вполне удачным, он все равно будет служить для нее бесплатной рекламой и своеобразным стимулятором читательского интереса. Экранизации всегда способствовали актуализации классического наследия и бестселлеризации литературы, которую принято называть современной. Более того, именно они зачастую обуславливают сам факт издания (переиздания) книги или перевода ее на другой язык.

Культ кино в литературе вызывает к жизни ее новые формы – выходящие отдельными изданиями киносценарии уже воспринимаются едва ли не как самостоятельный литературный жанр. Значительный резонанс имеют «новеллизации» – переложенные на язык повествовательной прозы фабулы популярных фильмов. Издательства все чаще используют в оформлении книг, по мотивам которых были сняты фильмы, кадры из этих картин, а в авторские договоры закладывают процент от потенциальной цены от продажи права на экранизацию романа, повести, мемуаров, репортажа.

Экранизации становятся абсолютной нормой бытования литературы. Писатели безжалостно стремятся уложить свои детища в прокрустово ложе кинематографа, подчиняя их законам сценария, что в большинстве случаев способствует росту их тиражей. И, по всей вероятности, этот процесс носит необратимый характер.

Т.А. Фетисова

О.А. Лавренова

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ КУЛЬТУРЫ: ГРАНИ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ Ю.А. ВЕДЕНИНА

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые направления междисциплинарной научной школы Ю.А. Веденина. География искусства включает в себя репрезентацию ландшафтов в визуальных искусствах и литературе (что тесно связано с проблематикой ассоциативных ландшафтов), географию артефактов и памятников, стилей и школ. Ноосферная концепция культурного ландшафта, созданная Ю.А. Ведениным, позволяет рассматривать культуру как географическую реальность, ландшафт – как сферу культуры, позволяет интерпретировать и исследовать культурный ландшафт как текст.

Ключевые слова: география искусства; культурный ландшафт; наследие.

Abstract. Article is devoted to one of the branches of the interdisciplinary scientific school of Yury Vedenin. The geography of art includes the representation of landscapes in visual arts and literature (it's closely connected with the problems of associative landscapes), the geography of artifacts and monuments, styles and schools. Noosphere conception of cultural landscape, created by Yury Vedenin, allows to investigate culture as a geographical reality, to investigate landscape as a sphere of culture and interpret and explore it as a text.

Keywords: geography of art; cultural landscape; heritage.

Юрий Александрович Веденин – один из основателей современной отечественной школы культурной географии, исследователь рус-

ской усадьбы, ноосферной концепции культурного ландшафта и основных теоретических принципов охраны наследия. Под его руководством оформилась научная школа в созданном им Институте Наследия. Все аспекты этой школы охватить в пределах одной статьи невозможно, и здесь будут рассмотрены только вопросы изучения географии искусства и ноосферной концепции культурного ландшафта.

1. География искусства

Книга Ю.А. Веденина «Очерки по географии искусства» (4) стала пионерской работой в отечественной науке. Она посвящена пространственным закономерностям существования и развития искусства. Обладая энциклопедическими знаниями в сфере искусствоведения, автор развернул некоторые его направления в системе географических координат. Исследовалась история стилей и школ (например, нарышкинское барокко), рождавшихся в географически определенных местах и затем распространявшихся в другие регионы и страны. Одна из сфер изучения географии искусства – исследование артефактов и памятников в контексте культурного ландшафта. Эта тема связана с проблемой сохранения наследия и архитектурно-парковых ансамблей. В конце XX в. возникла идея реконструкции первоначального облика парков XVIII в., но при восстановлении начальной планировки уничтожаются все наслоения последующих культурных эпох. Таким образом, вместо сохранения всего богатства наследия появляется «макет в натуральную величину».

Во всемирной практике охраны и изучения наследия важную роль играет понятие *ассоциативный ландшафт*. Это ландшафты, включенные в художественную литературу, изображенные на полотнах известных художников. Чем выше ассоциативная и символическая значимость этих образов, тем насущнее необходимость сохранения их прообразов – реальных ландшафтов. Именно в сфере наследия намечаются точки соприкосновения географии искусства и семиотики культурного ландшафта.

В работе «Очерки по географии искусства» Ю.А. Веденин заложил основные принципы географической интерпретации языкового материала (фольклора, образов литературы), наметил методики извле-

чения культурогеографической информации из текстов. Это идеографическая сетка, структурирующая повествование и выделяющая наиболее значимые географические образы. Это ландшафтная сетка, которая призвана структурировать смыслы культурных образов в соответствии с морфологией географических объектов.

Чуть позже под научным руководством и редакцией Ю.А. Веденина была подготовлена и опубликована книга «Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX века» (17), где использовались и качественный, и количественно-картографический методы анализа поэтических текстов, которые дают возможность классифицировать смысловые нагрузки морфологических элементов культурного ландшафта.

Образ мира в любой культуре имеет выраженную структуру «центр – периферия». Процесс «ментального освоения» пространства культурой характеризуется последовательным накоплением информации о мире. Информация трансформируется в поэтические образы и через них можно проследить формирование географических образов различных регионов и их детализацию. Объективно этот процесс зависит от колонизации или хозяйственного освоения целинных территорий, от возрастания политической или культурной значимости стран на мировой арене. Индивидуальное ощущение пространства творцами художественного слова не только дополняет, но даже видоизменяет коллективные стереотипные представления.

Методика изучения пространства через его отражение в художественной литературе позволяет исследовать процесс ментального освоения пространства и особенности его динамики; стабильную структуру геокультурного пространства, вехи, на которых строится образ мира; смысловое и символическое значения геообъектов и соответствующих топонимов в различные временные периоды.

Таким образом, было положено начало направлению, которое успешно развивалось в Институте Наследия, где было выпущено шесть сборников «География искусства» (5, 6, 7, 8, 9, 10). В стенах института в 2009 г. была проведена первая международная конференция на эту тему. В 2013 г. – в РГГУ, и в 2017 г. – в ГИТР (при участии ИНИОН и РГГУ). Первоначально рассматривались

результаты взаимодействия географической и искусствоведческой дисциплин, а затем к анализу подключились философия, культурология, архитектура, языкознание, ландшафтный дизайн. Стали рассматриваться теоретические проблемы взаимодействия искусства и пространства, онтологии пространственности, роли творческого воображения в создании поэтического или живописного образа территории, роли архитектурного стиля в формировании культурного ландшафта. Традиционно исследовались территориальные факторы формирования художественных школ и художественных произведений, особенности художественного восприятия культурного ландшафта.

Большой блок исследований в этой сфере был посвящен локальным текстам (Московский, Пермский, Крымский и т.д.), где исследователи развивали принципы, предложенные В.Н. Топоровым в хрестоматийной работе «Петербургский текст русской литературы», акцентируя внимание на значении этих текстов для формирования культурных ландшафтов. Топоров был первым, кто во множестве художественных, эпистолярных, фольклорных текстов о Петербурге выявил синтетический свертхтекст, отличающийся смысловой свертхуплотненностью (25, с. 23). Литература вносит свой вклад в формирование культурного ландшафта как палимпсеста.

Ландшафты обладают исторической памятью, и часто именно объекты культурно-исторического наследия служат центральным смысловым элементом композиции пейзажной живописи. Утраченные объекты наследия восстанавливаются и мифологизируются на информационном и вербальном уровне – в живописных полотнах и художественных текстах.

Ю. Лотман писал о том, что культурная память многослойна и между слоями идет постоянный диалог. Так, например, регулярный сад и «заросший» сад имеют свою семантику и эстетику, конструирующую информационный слой искусственно созданного культурного ландшафта. Кажущийся беспорядок «заросшего» сада на самом деле представляет собой продуманное конструирование симулякра природного ландшафта, имеющего романтический флер.

Искусство играет немаловажную роль в формировании имиджа территории, в создании «сети» туристских достопримечательностей.

Оно вносит свой вклад в стереотипы территориальных рефлексий, визуальных детерминант культурного ландшафта.

Карта мира становится своеобразной иконой, отражающей традиционное мирозерцание. В этом пространстве есть место и для попусторонних сил и мифологических персонажей.

Ряд исследований можно объединить термином «геопозитика». Они посвящены разным вариантам сакральных и поэтических пространств. Попытка выразить запредельные категории, архетипы человеческого сознания в пространстве обитания приводит к его сакрализации. В сакральной семантике культурного ландшафта в роли означаемого выступают архетипы, трансцендентальные понятия и категории и соответствующие символы. В таких случаях географическое пространство изображается символически, например, в буддийских иконах (тханках) в большинстве случаев присутствуют горы. Иногда с их помощью конструируется духовное пространство Шамбалы, окруженное по периметру горной цепью и разделенной на секторы. На некоторых тханках изображается пространство конкретных храмов, связанных с жизнью святых, и узнаваемые элементы ландшафта.

Тема географии искусства неизменно продолжает привлекать внимание как естественников, так и гуманитариев. В серии «Humanitas» ИНИОН и РГГУ выпущен новый сборник «География искусства» (11), где ряд статей посвящен тому, как художественный текст становится инструментом познания процессов и явлений, происходящих в геокультурном пространстве. Через искусство исследуется латентная семантика культурного ландшафта, используются семантика архитектурных форм, цветовые, звуко-музыкальные и другие характеристики природной и культурной среды, которые позволяют исследовать значение и смысл места в контексте национальной и локальной культуры.

2. Ноосферная концепция культурного ландшафта, ее интерпретации и развитие

В работах Ю.А. Веденина концепция ноосферы стала теоретическим базисом исследования феноменологического единства ментальной и инструментальной человеческой деятельности и земной поверхности. Это единство позволяет рассматривать культуру как

географическую реальность и географическое пространство, ландшафт – как сферу культуры. По определению Ю.А. Веденина, культурный ландшафт – это целостная и территориально локализованная совокупность природных, технических и социально-культурных явлений, сформировавшихся в результате соединенного действия природных процессов и художественно-творческой, интеллектуально-созидательной и рутинной жизнеобеспечивающей деятельности людей.

Соответственно, процесс формирования культурного ландшафта включает в себя информацию о ландшафте и семиозис географических образов. Именно из концепции, разработанной Ю.А. Ведениным, вырисовывается дальнейшее направление междисциплинарных исследований – вопросы методологии семиотического анализа географических образов и культурных ландшафтов разного таксономического ранга¹, а также разработка методов картографической интерпретации культурного ландшафта как знаковой системы.

В сотрудничестве с Ю.А. Ведениным родилась семиотическая концепция культурного ландшафта (17), который представляет собой знаковую систему, где отдельные географические объекты и / или их топонимы означают некие смысловые категории или архетипы. Информационно-аксиологический подход в рамках ноосферной концепции культурного ландшафта предоставляет широкие возможности как для практических, прикладных разработок в области охраны наследия, так и для теоретико-методологических разработок. «...Информация выступает в качестве важнейшей созидательной силы, определяющей формирование и развитие культурного ландшафта» (4, с. 70). Носители информации – это исторические документы, живописные источники, семантика архитектурных форм, цветовые, звуко-музыкальные, а также другие особенности природной среды, тексты реклам турфирм и анализ рекреационных потоков, данные специальных опросов, которые позволяют исследовать семантику места в контексте национальной и локальной культуры. Исследование подобных разнородных данных способствует в той или иной степени выделению смыслов и

¹ Таксономический ранг – уровень в иерархически организованной системе.

значений, которые в определенном социуме, культуре или субкультуре соответствуют рассматриваемому географическому объекту.

Культурный ландшафт – как голограмма, где в части заложен целостный образ мира, построенный на мифах и трансцендентных категориях, базовых для человеческого сознания. Элементы ландшафта могут рассматриваться как знаки и символы, репрезентирующие те или иные категории, события, смыслы, которые находятся в сложных поливалентных отношениях. Любое «пространство, организованное как средство смысловыражения, превращается в текст, в широком, семиотическом смысле» (26, с. 93). Это многоуровневая система значащих элементов, «которую можно изучать как самостоятельное явление культуры. Более того, благодаря распространению идей семиотики любой феномен культуры <...> можно рассматривать как знаковую систему в той сфере, в какой он ценен не сам по себе, а как объект, запечатлевший знания и умения своих создателей, уровень их цивилизованности, развитость взаимоотношений. А следовательно, все это разного рода тексты» (22, с. 35). В культурном ландшафте как тексте *структурной единицей* может становиться локус / место, но в значении – *локус-символ, локус-сообщение, локус-знак*, – поскольку символическое значение неразрывно связано с конкретной территорией. Открывается возможность эффективного применения в географии культуры гуманитарных методов исследования и разработки теоретических и методологических вопросов изучения культурного ландшафта текстологическими методами.

Текст ландшафта представляет собой культурную ценность и может быть рассмотрен как нематериальное наследие. Наследие (материальное и нематериальное) – наиболее ценная и смыслодержащая часть информационной составляющей ландшафта.

Можно говорить о том, что появляется «новое метапространство, в котором каждому географическому месту соответствует разветвленная сеть доминант и сгустков смысла, построенная как единая, бесконечно поддающаяся анализу и новому синтезу структура» (21, с. 98), дающая простор для множественных культурных интерпретаций, в котором, тем не менее, всегда остается сетка географических констант.

Собственно *история* – один из «авторов» *текста культурного ландшафта* и подразумевает «факт включенности истории (общества) в текст и текста – в историю» (16, с. 432). Топонимика позволяет нам рассматривать культурные ландшафты как свернутые мнемонические программы (19, с. 190).

Документы, хранящиеся в архивах, по мере их публикации и тиражирования, вносят свои коррективы в «ауру» местности, если открываются новые исторические факты. Ярким примером тому может служить героический образ Дальнего Востока, своеобразного вторичного «фронтира» – индустриального освоения территории, – который усиленно создавался средствами массовой информации во второй половине XX в. После 1992 г., когда были открыты архивы, этот образ претерпел изменения, поскольку стала доступной и даже тиражируемой информация о Дальлаге – Дальневосточном исправительно-трудовом лагере – подразделении, действовавшем в структуре ГУЛАГа. Героизм строителей Комсомольска-на-Амуре и БАМа отошел на «задний» план, но это не значит, что данная историческая информация больше никогда не будет востребована – вполне возможно, она через некоторое время послужит основой создания новых образов этой территории, что было бы логично в условиях непростой политической ситуации на Дальнем Востоке.

3. Музеефикация литературных текстов в ландшафте

В историческом контексте культурный ландшафт может рассматриваться как «идеальный продукт» реорганизации многих текстов, который принимает осязаемые формы. Если Новый Завет трактовать и как литературный памятник, беспрецедентный по силе воздействия на образ мира, то храмовый комплекс Нового Иерусалима представляет собой символическую цитату равно как иерусалимского ландшафта, так и событий новозаветной истории.

Ю.А. Веденин вводит категорию «авторские ландшафты», образ которых создан творческим гением. Это «ландшафты, в основе которых лежит мифология, сформированная средствами искусства, религии, народного творчества и существующая как в виртуальном, так и в реальном измерении; связь между виртуальными объектами и их вир-

туальными образами может быть весьма относительной» (4, с. 73). Пример, который Ю.А. Веденин чаще всего приводит в своих трудах – образ Мещеры, созданный в произведениях К. Паустовского, воспевавшего неброскую красоту этого района, – образ, который тиражирован во многих переводах на иностранные языки, и, следовательно, ставший достоянием мировой культуры.

Литературные образы мест и целых районов тем востребованнее, чем выше талант их создателя. Аляска Джека Лондона и Индия Редьярда Киплинга – пожалуй, наиболее яркие и тиражируемые литературные образы, но в них работает не столько «геопозитика», свойственная произведениям Паустовского, сколько «геогероика» – пафос противостояния человека и природной среды, выявляющего героические черты характера литературных персонажей.

Тексты художественных произведений выступают как генераторы смыслов для культурного ландшафта. Ландшафт же со своей стороны может выступать как пространственная развертка¹ смыслов, «упакованных» в литературном произведении, или как сцена для некоего кичевого действия.

Наиболее популярные герои приживаются в самых разных местах. Так, музей Бабы Яги существует как минимум в двух населенных пунктах – Калязине, где это скорее сказочная этнодеревня, чем музей, и в провозгласившем себя родиной Бабы Яги селе Кукобое Ярославской области. Причем в этом случае возрождается даже борьба за «идеологическое» доминирование в ландшафте. Музей Бабы Яги в городе Кириллове близ Кирилло-Белозерского монастыря закрыла Вологодская епархия, расценив его как недопустимую языческую доминанту рядом со святым местом православия.

Музеи литературных героев привносят дополнительные смыслы в изначальный культурный ландшафт. Характерный пример – знаменитый дом по вымышленному адресу Бейкер-стрит, 221 Б, где «жил» Шерлок Холмс. Сейчас на лондонском музее в честь прославленного сыщика висит табличка именно с этим адресом. В Вероне один из старинных особняков XIV в. превращен в «Дом Джульетты», где размес-

¹ Развертка в геометрии – геометрическое преобразование поверхности трехмерной фигуры в плоскую фигуру.

тился музей шекспировских героев. «Джульетта», подобно «Деду Морозу» в Великом Устюге, ведет активную переписку, консультируя в любовных делах. Интересен здесь не столько пиар-ход создателей музеев, сколько информационное поле города, сконцентрировавшего в себе харизматическую силу виртуального литературного / сказочного персонажа.

В Испании самый известный литературный герой имеет не только свой музей в Сьюдад-Реаль (городе, присвоившем себе право быть родиной Дон Кихота), но и туристический маршрут, разработанный по страницам великого романа Сервантеса, где по ходу действия в пространстве обычные таверны, сохранившиеся ветряные мельницы и прочие элементы ландшафта приобретают ауру причастности к событиям, разворачивавшимся в романе.

Сказочные персонажи, созданные на плодородной почве национального культурного ландшафта, сейчас также переживают новое рождение, обретают свой дом в реальном пространстве. В книгах Астрид Линдгрен шведские городские и сельские ландшафты весьма узнаваемы и герои имеют достаточно яркий национальный колорит. В Стокгольме теперь открыт музей ее героев, находясь там можно перемещаться из сказки в сказку. Туве Янсон – также колоритная сказочница, чьи герои укоренены в суровой природе Скандинавии с ее морем, долинами и фьордами, полярными ночами и прохладным летом. И на острове неподалеку от курорта Наантали в Финляндии был создан абсолютно сказочный ландшафт, где в точности воспроизведена долина Муми-троллей.

Иногда привнесенные извне, но чрезвычайно дорогие сердцу читателя литературные герои меняют ландшафт до неузнаваемости, создавая кластеры «инородного», но всечеловеческого пространства, такие, как «Музей Маленького Принца» (Поселок Хаконе, префектура Канагава, Япония). Этот музей окружен небольшим парком, посетители попадают в мир довоенного Прованса или Парижа: вокруг красуются надписи на французском языке, французские домики и французские кафе. Экспозиция посвящена не только Маленькому Принцу, но и его создателю – Антуану де Сент-Экзюпери.

Таким образом, художественные произведения становятся силой, меняющей культурный ландшафт не только на информационно-смысловом, но и на вполне предметном уровне.

Корпус художественных текстов, внутреннее событийное пространство которых соединяется с реальным пространством, достаточно велик. Через искусство культурный ландшафт осмысливается и «означивается» вторично, уже на уровне высокой культуры, культурного наследия. Существует Петербург Ф. Достоевского, Москва и Киев М. Булгакова, Париж В. Гюго. На конкретный культурный ландшафт «выплескивается» хронотоп художественного текста и получается, что «литературный и архитектурный хронотоп перекликаются. Пример – Петербург эпохи Достоевского. Это картина пространства в его временной, социально-психологической окраске. Это архитектурная среда во всей ее многозначности и содержательности» (14, с. 104). Возникают литературные карты Москвы, Петербурга, других городов и даже наиболее информационно насыщенных природных ландшафтов.

Локальные тексты включают место в контекст культуры в целом, в том числе и мировой (в зависимости от уровня текста), структурируют породивший их ландшафт, наполняют его новыми смыслами и образами.

По аналогии с петербургским начал осмысливаться московский текст русской культуры, но многое из того, что было сказано в новых исследованиях о структуре и генезисе московского текста, было уже проговорено Топоровым в компаративистике «Москва – Петербург». Один из наиболее разработанных локальных текстов русской культуры – пермский и уральский тексты (см.: 1). Другой географический предел, положенный в наполненном патриотическим пафосом стихотворении «Клеветникам России», – Таврида. Она вдохновила А.П. Люсого на исследование крымского и кавказского текста (20, 21). Киевский текст русской литературы, вернее, одного из ее мастеров – Михаила Булгакова, представлен в монографии М.С. Петровского (23).

Еще один из реперов современного геокультурного пространства – это рефлексия на тему *«гений и место»*, в которой исследуются образы мест и концепции пространства в произведениях классиков литературы. Наиболее значимым исследованием представляется монография

Петра Вайля «Гений места» (2), которая повествует о линиях органического пересечения творчества художника с местом его жизни. Взаимодействие «гений и место» может рассматриваться как часть локальной мифологии и составляющая локального текста (13).

4. Прочтение текста культурного ландшафта

Полисемантичность топонимов-знаков и их взаимоотношений в пространстве обычно считается обывателем на интуитивном, герменевтическом уровне и далеко не всегда осмысливается, но при этом они в достаточной мере ощущают ее значимость. Чтение текста культурного ландшафта места жительства возможно лишь при некоторой отстраненности взгляда, рефлексии. Для жителя процесс осознания знаковости привычного места сходен с процессом саморефлексии, поэтому большинство «краеведческих текстов» пишутся либо приезжими, либо оторванными волею судеб от родного гнезда уроженцами этого места, которым расстояние помогает понять ранее непознанные смыслы.

Информация о ландшафте, идущая «на экспорт», обеспечивает распространение системы образов в пространстве региона, страны и мира. «Внешние носители информации» о ландшафте – «как труды ученых – исследователей данного ландшафта или отдельных его элементов, так и произведения художников, литераторов, журналистов, кинооператоров и т.д.» (2, с. 72).

Сейчас визуальная информация о месте тиражируется через базу любительских и профессиональных фотографий, размещенных в Интернете. Визуальные образы дальних стран становятся частью интереса. Массовым явлением в Интернете стали блоги современных путешественников, создающих довольно яркие образы ландшафтов.

Некоторые регионы начинают применять новые технологии для презентации себя в интернет-пространстве, в частности, запускаются «бродилки» по трехмерной карте местности, в которых посетитель может считать самую разнообразную информацию. Это своеобразная, упрощенная для пользователя, квинтэссенция процесса чтения текста культурного ландшафта.

Процесс чтения текста – объект пристального внимания философов и культурологов, пытающихся определить, где пролегает граница между чтением и пониманием, являющаяся чрезвычайно важным элементом в когнитивной теории познания, какие параметры в этом процессе определяет текст, а какие – субъект чтения.

«Прочтение» текста культурного ландшафта сходно с методикой моделирования образов места, которая достаточно широко представлена в монографии Д. Замятина (12). Основным принципом таких методик должно быть преобразование латентной информации в пространственно-знаковую модель. «Читатель» выступает как *дешифровщик и интерпретатор* культурных кодов, носителем которых является ландшафт. Это особенно актуально, когда информация была «закодирована» иной культурой или культурой иной исторической эпохи.

Современная культура не только воспринимает (наследует, рефлексировает) созданные ранее и запечатленные в географическом пространстве смыслы, но и вносит свои изменения даже в результате восприятия, если при этом происходит переосмысление сообщений, созданных ранее. В связи с этим по отношению к пространству, семантически упорядочиваемому культурой, подходит понятие *интертекста*, введенное в научный оборот Ю. Кристевой. «...Интертекст следует понимать <...> как пространство схождения всевозможных *цитаций*. <...>...Акт возникновения интертекста должен рассматриваться как результат процедуры “чтения-письма”: интертекст *пишется* в процессе *считывания* чужих дискурсов...» (15, с. 36–37).

Смыслы в интертексте культуры текущие и незакрепленные, постоянно «дрейфующие» от произведения к произведению, от артефакта к артефакту. В культурном ландшафте *происходит фиксация смыслов в пространстве*. Смыслы могут видоизменяться, добавляться или исчезать, но в случае их прикрепленности к месту легко прослеживается и дешифрируется их генезис. Поливалентность значений в пространстве имеет значение «культурной насыщенности», в разной степени коррелирующей с понятием культурного наследия.

Культура, которая сама в постструктуралистской традиции трактуется как текст, семантически сконструировав среду обитания, создает качественно иной мир, наполненный значениями и символами; он

потом становится самоценным, нематериальным наследием особого рода и требует движения в ландшафтно-текстовом пространстве, путешествия реального или виртуального от одного смыслового «узла» к другому.

Список литературы

1. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
2. *Вайль П.* Гений места. – М.: КоЛибри, 2007. – 488 с.
3. *Веденин Ю.А.* Очерки по географии искусства. – М.; СПб.: Институт Наследия: Дмитрий Буланин, 1997. – 224 с.
4. *Веденин Ю.А.* Информационная парадигма культурного ландшафта // Культурный ландшафт как объект наследия. – М.: Институт Наследия; СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 68–81.
5. География искусства. – М.: Институт Наследия, 1994. – Вып. 1. – 160 с.
6. География искусства. – М.: Институт Наследия, 1998. – Вып. 2. – 256 с.
7. География искусства. – М.: Институт Наследия, 2002. – Вып. 3. – 200 с.
8. География искусства. – М.: Институт Наследия, 2005. – Вып. 4. – 274 с.
9. География искусства. – М.: Институт Наследия, 2009. – Вып. 5. – 354 с.
10. География искусства. – М.: Институт Наследия, 2011. – Вып. 6. – 456 с.
11. География искусства: Междисциплинарное поле исследования. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 208 с.
12. *Замятин Д.Н.* Моделирование географических образов. – Смоленск: Ойкумена, 1999. – 256 с.
13. *Замятин Д.Н., Замятина Н.Ю., Митин И.И.* Моделирование образов историко-культурной территории: Методологические и теоретические подходы. – М.: Институт Наследия, 2008. – 760 с.
14. *Иовлев В.И.* Архитектурный хронотоп и знаковость // Семиотика пространства: Сб. науч. тр. Междунар. ассоц. семиотики пространства / Под ред. А.А. Барабанова. – Екатеринбург: Архитектон, 1999. – С. 103–114.
15. *Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 3–48.
16. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
17. *Лавренова О.А.* Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX в. (геокультурный аспект). – М.: Институт Наследия, 1998. – 128 с.
18. *Лавренова О.А.* Пространства и смыслы: Семантика культурного ландшафта. – М.: Институт Наследия, 2010. – 330 с.
19. *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство – СПб., 2002. – 768 с.

20. *Люсый А.П.* Кавказский текст: Плен и месть // География искусства. – М.: Институт Наследия, 2009. – Вып. 5. – С. 75–108.
21. *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе. – СПб.: Алетейя, 2003. – 314 с.
22. *Митин И.И.* Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов. – М.: Ойкумена, 2004. – 160 с.
23. *Петровский М.* Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2008. – 464 с.
24. Текст как явление культуры / *Антипов Г.А., Донских О.А., Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А.* – Новосибирск: Наука, 1989. – 197 с.
25. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство-СПб., 2003. – 616 с.
26. *Чертов Л.Ф.* К семиотике пространственных кодов // Семиотика пространства: Сб. науч. тр. Междунар. ассоц. семиотки пространства / Под ред. А.А. Барабанова. – Екатеринбург: Архитектон, 1999. – С. 93–101.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест
2017 № 4(83)

Редактор-составитель выпуска –
кандидат филологических наук **Кулешова Ольга Валерьевна**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 13/ХП – 2017 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 11,0
Тираж 350 экз. Заказ № 128

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел. / факс (499) 120-45-14

E-mail: inion@bk.ru
Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9