
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вестник
научный журнал

Министерство науки
и высшего образования
Российской Федерации

4 (99)
2021

МОСКВА
2021

УДК 008

ББК 71.0

В 38

Учредители:

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук

**Номер посвящается 200-летию со дня рождения
Ф.М. Достоевского**

Отдел культурологии

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

Редакционная коллегия:

А.В. Дроздова – доктор культурологии, *И.А. Едошина* – доктор культурологии,
Д.Н. Замятин – доктор культурологии, *А.В. Костина* – доктор культурологии,
доктор философии, *И.И. Лисович* – доктор культурологии,
кандидат филологических наук, *И.В. Леонов* – доктор культурологии,
Е.В. Сальникова – доктор культурологии, *А.И. Шмаина-Великанова* –
доктор культурологии, *Л.В. Скворцов* – доктор философских наук, *С.Я. Левит* –
кандидат философских наук, *И.И. Ремезова* – кандидат философских наук,
Г.Н. Андреева – кандидат юридических наук, *Т.Н. Гончарова*.

Ответственный за выпуск – *Т.Н. Гончарова*

**Издание включено в Российский индекс научного цитирования
(РИНЦ)**

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.00

© «Вестник культурологии», 2021
© ФГБУН «Институт научной информации
по общественным наукам РАН», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

<i>Гумерова А.Л.</i> Незавершенность текста как часть авторского замысла: Достоевский и литература фэнтези	9
<i>Евлампиев И.И.</i> Тезис Ф.М. Достоевского «мир спасет красота» и его религиозные и культурные истоки	23
<i>Ковалевская Т.В.</i> Творчество Ф.М. Достоевского и темы власти, любви и метафизического предназначения человека в европейской культуре XIX в.	44
<i>Красавченко Т.Н.</i> Гений и монстр «в доме литературы»: репутация Достоевского в Британии	61
<i>Маркова А.С.</i> Адресаты повествователей в «Записках из подполья» Ф. Достоевского и «Падении» А. Камю.....	87
<i>Соколова Е.В.</i> «Поворот к Достоевскому» у Томаса Манна: «Доктор Фаустус» (1947).....	96

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Соколов В.Г.</i> Космизм в изобразительном искусстве: истоки, сущность и перспективы.....	114
--	-----

МЕТОДОЛОГИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ

<i>Суховский А.В.</i> Zettelkästen Никласа Лумана в культурологических исследованиях	148
--	-----

КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ РОССИИ

<i>Миронова Н.П.</i> Некоторые современные практики репрезентации «пермского звериного стиля» в культурном пространстве Республики Коми	160
---	-----

ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Андреева Г.Н.</i> Конституционный механизм в зеркале зарубежной карикатуры.....	179
--	-----

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Козлов С.А.</i> Современная мода Италии как уникальный социокультурный феномен	201
---	-----

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Калкаева А.Е.</i> Репрезентация образа василиска в фанфиках и ориджиналах русскоязычного Интернета.....	216
--	-----

Russian
Academy of
Sciences

Ministry of Science and
Higher Education of
the Russian Federation

Federal State Budgetary Institution of Science
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences

Herald of Culturology

Scientific journal

N 4 (99)
2021

Published since 1992
4 Issues per year

Moscow
2021

УДК 008

ББК 71.0

В 38

Founders:

Federal State Budgetary Institution of Science
Institute of Scientific Information for Social Sciences
Russian Academy of Sciences

The Department of Culturology

The editor of the Herald:

Chief editor Olga Kuleshova – PhD in Philology

Editorial board:

Alla Drozdova – DSn in Culturology, I. Edoshina – DSn in Culturology,
Dmitriy Zamyatin – DSn in Culturology, Anna Kostina – DSn in Culturology,
DSn in Philosophy, Inna Lisovich – DSn in Culturology, PhD in Philology,
Ivan Leonov – DSn in Culturology, Ekaterina Salnikova – DSn in Culturology,
Anna Shmain-Velikanova – DSn in Culturology, Lev Skvortsov – DSn in Philosophy,
chairman, Svetlana Levit – PhD in Philosophy, Irina Remezova – PhD in
Philosophy, Galina Andreeva – PhD in Law, Tatyana Goncharova.

Responsible for the release
Tatyana Goncharova

**The publication is included In the Russian science citation index
(RSCI)**

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.00

© Herald of Culturology, 2021

© FSBIS «Institute of Scientific Information for
Social Sciences of the Russian Academy of Sciences,
INION RAN», 2021

CONTENTS

THE WORK OF F. M. DOSTOEVSKY IN WORLD CULTURE

<i>Gumerova A.L.</i> Text Incompleteness as a Part of the Author's Idea: Dostoevsky and Fantasy Literature	9
<i>Evlampiev I.I.</i> F.M. Dostoevsky's thesis «the world will be saved by beauty» and its religious and cultural origins.....	23
<i>Kovalevskaya T.V.</i> Dostoevsky and the Motifs of Power, Love, and Human Beings' Metaphysical Destiny in 19 th Century European Culture.....	44
<i>Krasavchenko T.N.</i> Genius and monster in «the house of literature»: Dostoevsky's reputation in Britain.....	61
<i>Markova A.S.</i> Addressees of Narrators in «Notes from the Underground» by F. Dostoevsky and «Fall» by A. Camus.....	87
<i>Sokolova E.V.</i> The Turn to Dostoevsky by Thomas Mann: Doktor Faustus (1947).....	96

PHILOSOPHY OF CULTURE

<i>Sokolov V.G.</i> Cosmism in Fine Art: Origins, Essence and Perspectives	114
---	-----

METHODOLOGY OF CULTURAL STUDIES

<i>Sukhovskii A.V.</i> Zettelkästen of Niklas Luhmann in Cultural studies	148
---	-----

CULTURE OF THE REGIONS OF RUSSIA

<i>Mironova N.P., Ustyantsev G.Yu.</i> Some modern practices of representation of the «Perm animal style» in the cultural space of the Komi Republic	160
--	-----

LAW CULTURE

<i>Andreeva G.N.</i> Constitutional mechanism in the mirror of foreign caricature	179
--	-----

CULTURE OF EVERYDAY LIFE

<i>Kozlov S.A.</i> Modern italian fashion as unique socio-cultural phenomenon	201
--	-----

MASS CULTURE

<i>Kalkaeva A.E.</i> Basilisk and Russian internet-fiction.....	216
---	-----

ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 82.0

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.01

*Гумерова А.Л.**

НЕЗАВЕРШЕННОСТЬ ТЕКСТА КАК ЧАСТЬ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА: ДОСТОЕВСКИЙ И ЛИТЕРАТУРА ФЭНТЕЗИ[©]

Аннотация. Статья посвящена теме незавершенного текста в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в литературе фэнтези XX в. как способу диалога с читателем. Сопоставление произведений и высказываний авторов произведений, оставшихся незавершенными по той или иной причине, показывают, что в тех случаях, когда речь идет не просто о незавершенном, а о принципиально незавершаемом произведении, можно говорить об авторском замысле. Незавершенное произведение вовлекает читателя в творческий процесс.

Ключевые слова: Достоевский; незавершенное произведение; фантастическая литература; створчество.

Получена: 22.07.2021

Принята к печати: 06.08.2021

* Гумерова Анна Леонидовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории литературы ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия, e-mail: gratia4@yandex.ru

Gumerova Anna Leonidovna – PhD in Philology, Senior researcher of M. Gorky Institute of Literature Theory Department of the World Literature of Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: gratia4@yandex.ru

© Гумерова А.Л., 2021

Gumerova A.L.

**Text Incompleteness as a Part of the Author's Idea:
Dostoevsky and Fantasy Literature**

Abstract. The article concerns the problem of the unfinished text in F.M. Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov* and in the fantasy literature of the 20 th century as a form of dialogue with readers. A comparison of works and remarks made by the authors whose works remained unfinished for one reason or another demonstrates that we can speak of a certain creative idea when an intentionally unfinished work is concerned, not just an incomplete one. An unfinished piece draws the reader into the creative process.

Key words: Dostoevsky; unfinished work; fantasy literature; co-creation.

Received: 22.07.2021

Accepted: 06.08.2021

Идея незавершенного – или намеренно незавершенного, принципиально незавершаемого – произведения существует в литературе давно. В статье «О фрагментарности в литературе» Н.Н. Смирнова пишет: «О незавершенном произведении в собственном смысле (равно как и о принципиально незавершаемом) можно говорить, начиная со времени, когда авторитет и традиционистский канон сменяются авторством. Именно тогда замысел постепенно выходит за пределы жанровых канонов и незавершаемость вписывается в систему поэтического мышления» [Смирнова, 2021, с. 35]. В настоящее время идея как незавершенного, так и фрагментарного текста обретает новые черты – читатели могут видеть незавершенное произведение в процессе авторской работы над ним, и незавершенные линии сюжетов становятся предметом обсуждений как читателей, так и исследователей, причем в отличие от продолжающихся журнальных публикаций прежних времен писатель может получить обратную связь от читателей, которая, в свою очередь, может повлиять на дальнейшее развитие сюжета произведения. Очевидно, это каким-то образом меняет литературу, делает диалог писателя с читателем нормой, но нельзя сказать,

что сама ситуация такого диалога не характерна и не осмысливалась уже в литературе.

Так, в определенном смысле эта тема появляется в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Как мы помним, в этом романе открытый финал – сюжет завершается приговором Дмитрию Карамазову за убийство, которого он, очевидно, не совершал, и дальнейшая судьба Дмитрия неизвестна. Попадет ли он на каторгу или ему удастся бежать? Будет ли с ним Грушенька? Что будет с Иваном и Алешей Карамазовыми? Как следует из авторского предисловия, Достоевским предполагался второй роман, который он называет «главным».

Рассмотрим внимательно авторское предисловие к роману.

«Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении. А именно: хотя я и называю Алексея Федоровича моим героем, но, однако, сам знаю, что человек он отнюдь не великий, а посему и предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем? <...> беда в том, что жизнеописание-то у меня одно, а **романов два**. **Главный роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент**. Первый же роман произошел еще тридцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя. Обойтись мне без этого первого романа невозможно, потому что многое во втором романе стало бы непонятным. <...> Разумеется, прозорливый читатель уже давно угадал, что я с самого начала к тому клонил, и только досадовал на меня, зачем я даром трачу бесплодные слова и драгоценное время. На это отвечу уже в точности:тратил я бесплодные слова и драгоценное время, во-первых, из вежливости, а во-вторых, из хитрости: все-таки, дескать, заранее в чем-то предупредил. Впрочем, я даже рад тому, что роман мой разился сам собою на два рассказа «при существенном единстве целого»: познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли **ему приниматься** за второй? <...>. Ну вот и все предисловие. Я совершенно согласен, что оно лишнее, но так как оно уже написано, то пусть и останется» [Достоевский, 1975, с. 5–6].

Как можно видеть, действие «второго романа» отнесено ко времени написания романа, т.е. к современности Достоевского, а соб-

ственno действие романа «Братья Карамазовы» происходит за 13 лет до того. Второй роман – во всяком случае, его возможный сюжет – очевидно существует в сознании читателей и исследователей. Широко распространены рассуждения о том, как могли бы развиваться события во второй части. Например, в массовом сознании глубоко укоренена идея, пошедшая от Суворина, что Алеша Карамазов должен был совершить цареубийство. О причинах появления этой идеи подробно говорится, в частности, в статье Т.А. Касаткиной «“Братья Карамазовы”: Рождество и детство Христа в структуре образа персонажа. Что сказал Достоевский Суворину о продолжении романа?» [Касаткина, 2020, с. 77–78]. Из работ, где мысль о цареубийстве появляется уже как известный факт, можно отметить, например, статью «Эдипов комплекс» в «Словаре культуры XX века» В. Руднева: «В романе “Братья Карамазовы” все братья, так сказать, по очереди убивают отца – омерзительного Федора Павловича. Иван идеологически готовит к этому Смердякова (внебрачного сына Федора Павловича), Дмитрий, который и был ложно обвинен в убийстве, публично заявлял о своем желании убить отца и даже пытался это сделать, а положительный Алеша по замыслу должен был стать народовольцем и убить царя-батюшку (т.е. в конечном счете того же отца)» [Руднев, 2001, с. 585]. Довольно часто отмечается также, что если Алеше Карамазову в «Братьях Карамазовых» 20 лет, то во втором романе, через указанные Достоевским 13 лет, ему было бы 33, и это очевидный намек на возраст Христа. Исследователи обращаются и к судьбе Дмитрия Карамазова – каким образом он мог быть оправдан. В частности, Н.Н. Вильмонт в монографии «Достоевский и Шиллер» пишет, что сюжет романа мог завершиться в соответствии с финалом раздела шестой главы «Братьев Карамазовых», рассказом старца Зосимы «Таинственный посетитель», т.е. покаянием настоящего убийцы и очищением заподозренного Дмитрия: «Мотив никем не заподозренного, “по совести” показавшего на себя убийцы уже использован автором в “малом сюжете” вставной новеллы “Таинственный посетитель”. Но почему бы он не мог быть повторен на полном *forte*, в виде грандиозной, психологически насыщенной репризы? [Вильмонт, 1984, с. 214]. Иными словами, сюжет второго романа активно обсуждается и достраивается с опорой на сюжет и композицию первого – существующего романа. Можно вспом-

нить и другой интересный пример – рассказ Сергея Борисова «Смерть русского помещика», написанный в конце XX в. и представляющий собой мистификацию – впервые он был напечатан под именем Артура Конан Дойля [Борисов]. Это художественное произведение, где автор заставляет Шерлока Холмса искать убийцу Федора Павловича. Сюжет рассказа, замечу, развивается вполне характерно именно для второй половины XX в.: все версии оказываются возможными, убийцей мог быть и Иван, и Алеша, и даже Григорий, и в финале Шерлок Холмс отказывается принимать решение, возвращаясь к первоначальной идее. «Я лишь хотел наглядно показать, что сюжет романа несовершенен, поскольку в ряде случаев нарушены причинно-следственные связи <...> обещаю вам, Уотсон, что постараюсь поскорее забыть эту, возможно, замечательную книгу, которая окончательно убедила меня, что я все-таки ничего не понимаю в литературе, и в будущем анализировать поступки живых людей, а не литературных персонажей» [Борисов]. Такая идея вполне характерна для конца XX в. – см. статью «Семантика возможных миров» в уже упомянутом «Словаре культуры XX века» В. Руднева [Руднев, 2001, с. 390–392].

Роман «Братья Карамазовы» – последний в творческой биографии Ф.М. Достоевского, он был закончен за год до смерти писателя. Это словно еще дополнительно провоцирует читателей представлять этот возможный «второй роман» – который, как легко предположить, Достоевский просто не успел написать.

По словам Т.А. Касаткиной в интервью «Роман “Братья Карамазовы” осознанно писался как завещание», «Этот роман Достоевский писал как последнюю возможность “выговориться весь” и быть наконец услышанным и понятым. <...> Достоевский прекрасно понимал, что с его двумя смертельными болезнями он, в лучшем случае, успеет написать один роман “Братья Карамазовы” – тот, который и был написан. Если посмотреть его письма последнего периода, то видно, насколько хорошо он понимает свое положение и как мучается тем, что оставляет семью почти без средств – и как для него еще и поэтому важно дописать “Братьев Карамазовых” так, чтобы это был бесспорный успех. Дописать именно тех “Братьев Карамазовых”, которые нам известны. По многим исследованиям романа “Братья Карамазовы” очевидно, что роман этот нельзя назвать неудачным – он выглядит композиционно завершенным и выстроенным» [Касаткина, 2021]. За-

мечу, что и в этом контексте возникает образ второго романа: «...второй роман, о котором говорит Достоевский, давно написан, он называется “Евангелие”, недаром главному герою, которому в первом романе 20 лет, ко времени действия второго романа должно исполниться 33 года» [Касаткина, 2021].

Таким образом, можно предположить, что появление «второго романа», желаемого продолжения романа, который не мог быть написан Достоевским, но который, в сущности, в виде разных сюжетов возникает в представлении читателей и исследователей, – тоже цель автора именно в таком виде.

Тема «вымышленного текста», который создается в соавторстве автора и читателя, очень характерна для XX столетия, в том числе для литературы фэнтези. Эта литература с ее парадоксальной реалистичностью описывает такое соавторство как реальный магический процесс. Так, в повести Макса Фрая «Дорот – повелитель манухов» из цикла «Лабиринты Ехо» появляется художественный образ «Библиотеки Мёнина», в которой находятся книги, задуманные и не написанные, и герой может их извлекать оттуда – т.е., в сущности, создавать, делать книгами, становясь таким образом соавтором тому, кто задумал эту книгу [Фрай, 2000, с. 512–513]. А в более раннем произведении Макса Фрая «Идеальный роман», представляющем собой фрагменты произведений в виде жанрового определения, заглавия и финала автор напрямую пишет в предисловии: «Нам показалось, что любое литературное произведение, сокращенное до названия и последнего абзаца, может превратить любимый всеми нами и знакомый с детства процесс чтения в нечто совершенно новое и незнакомое. Имея в своем распоряжении только заголовок и конец литературного произведения, читатель, тем не менее, может пережить в своем воображении чтение всего гипотетического романа, пережить его за одно мгновение, подобно тому, как за одно мгновение перед внутренним взором умирающего проходит вся его жизнь» [Фрай, 1999, с. 7]. В обоих случаях очевидно влияние «Вавилонской библиотеки» и «Сада расходящихся тропок» Борхеса, однако во втором примере процесс сотворчества описан как работающий прием, а в первом примере – в рамках текстовой реальности не возникает сомнения в существовании таких книг и самой библиотеки.

М. Черняк в статье «Категория автора в массовой литературе», говоря о возможностях интернет-литературы в области развития идеи соавторства, совместного творчества, упоминает именно «Идеальный роман» Макса Фрая: «Абстрагированность от собственного текста, некое автоматическое письмо, присущее массовой литературе, сделала возможным существование в Интернете гипертекста “Роман”, в создании которого может участвовать любой пользователь. Сам читатель выбирает варианты развития сюжета, ходы ассоциаций, отсылок, т.е. включается в процесс развития разветвленного другими романного древа. Критики считают, что перспективы этого нового явления настолько безграничны, что могут коренным образом повлиять на всю литературную ситуацию в целом. Человек читающий в системе массовых коммуникаций превращается в человека участующего, человека пишущего. Показателен в этом отношении эксперимент Макса Фрая с его “Идеальным романом”...» [Черняк, 2005, с. 164].

Однако очень ярко тема недописанного, но завершенного и работающего, текста появляется в творчестве Дж.Р.Р. Толкина – причем не только в произведениях, но и в его творческой биографии.

«Лист кисти Ниггля» – сказка-аллегория, в определенном смысле творческий манифест, был опубликован Дж.Р.Р. Толкином в начале 1945 г., во время работы над главным романом «Властелин колец», и, что тоже может быть важно, во время войны. Ниггль – «человек маленький», которому предстоит отправиться в путешествие (т.е. умереть). А еще он – художник, мечтающий написать картину.

«Одна из картин художника беспокоила особо. Он затеял ее когда-то ради одного-единственного подхваченного ветром листка, но вскоре листок превратился в дерево, а дерево принялось расти, да еще как – не по дням, а по часам! Ствол его пустил бесчисленные ветви, на поверхность земли выползли причудливо изогнутые корни. <...> И еще. За Деревом, в просветах между листьями и сучьями, на холсте явственно проступала некая страна. Обозначились леса, а на горизонте соткались и забелели вершины гор. <...> Ниггль утратил интерес к прочим картинам. Если их не удавалось пристроить к большой где-нибудь сбоку, их уделом становилось забвение. Главная же картина мало-помалу достигла таких внушительных размеров, что художник даже обзавелся лесенкой и сновал по ней вверх-вниз: где наложит новый мазок, где сотрет старый...» [Толкин, Лист кисти Ниггля].

Это описание картины Ниггеля вполне соответствует творческому процессу Толкина, так как над своим легендариумом, посвященным разработке мира Средиземья, он работал всю жизнь, однако завершены при жизни им были фактически только два произведения – «Хоббит» и «Властелин колец», причем в этот роман Толкин максимально постарался вставить или упомянуть все, что им так или иначе было написано.

В «Листе кисти Ниггеля» картина Ниггеля не завершена, поскольку Ниггль умирает. В определенном смысле это можно сопоставить с ситуацией *второго романа* «Братьев Карамазовых» – он не может быть написан из-за смерти автора.

После аллегорически описанного чистилища Ниггль, наконец, оказывается в другом месте – в раю или в преддверии рая, но в любом случае в мире своей картины.

«Он не мог оторваться от созерцания Дерева. Все когда-либо нарисованные им листья были на своих местах, но выглядели они скорее так, как он их задумал, а не так, как в итоге запечатлел на холсте. Были среди них и такие, что даже в мыслях у него еще не распустились, так и остались почками, но они могли бы распуститься – просто недостало времени. Все это были хоть и редкостно красивые, но все же самые обыкновенные листья, и на них не было никаких надписей. Тем не менее на каждом значилась дата – отчетливее, чем на листках календаря» [Толкин, Лист кисти Ниггеля].

Иными словами, в finale повести картина оказывается воплощенной и служит для исцеления других, но в некоем ином мире, а в нашем мире от картины остается только один лист.

«Правда, Аткинс сохранил тот странный обрывок холста. Краска с него почти вся осыпалась, остался только один, зато очень красивый лист. Аткинс вставил его в рамку. Потом он завещал Лист городскому музею, и Лист долго висел там в какой-то нише с надписью: «Лист кисти Ниггеля». Мало кто обратил на него внимание» [Толкин, Лист кисти Ниггеля].

С.В. Алексеев в книге «Дж.Р.Р. Толкин» пишет: «“Лист” и о “створчестве”, и о связанной с этим внутренней тревоге автора – гораздо более постоянной и гораздо более глубокой, чем тревога за любое конкретное произведение. Толкин <...> уповал как на приятие его

дара Богом, так и на то, что дар все-таки будет принесен людям» [Алексеев, 2013, с. 187].

Исследователь творчества Толкина Томас Шиппи, характеризуя ситуацию с неопубликованными текстами писателя, сопоставил ее с «Листом кисти Ниггля»:

«За те десять лет, что истекли со времени выхода в свет первого издания “Дороги в Средиземелье”, в свет вышло целых девять томов ранее неопубликованных толкиновских текстов, среди которых есть и отрывки, и самостоятельные произведения. Кроме того, в свет вышел том академических эссе Толкина, куда вошел некоторый новый материал, в том числе “реконструированные” древнеанглийские стихотворения “Исход” и “Финнсбург”. <...> В предыдущем издании, говоря об аллегоричности “Листа кисти Ниггля”, мне не следовало называть “Властелина колец” “Деревом” Толкина, поскольку выяснилось, что на самом деле его “собственное Дерево” было куда более ветвистым» [Шиппи, 2003, с. 14–15].

Парадоксальным образом получается, что если «Властелин колец» – не «дерево», то ситуация, в которой оказался Томас Шиппи при написании первого издания своей работы, выглядит именно так, как в «Листе кисти Ниггля» – от всего «дерева» разработок Толкина по миру Средиземья остался и был им воспринят только один «лист» – собственно роман-эпопея «Властелин колец».

В 1963 г. в письме к полковнику Уорскетту Толкин пишет, размышляя о возможности издания других произведений из своего легендариума: «Я и сам сомневаюсь насчет этой затеи. Притягательность “В.К.”, как мне кажется, отчасти заключается в *намеках и отсылках* (курсив мой. – А. Г.) на более обширную историю на заднем плане» [Толкин, 2004, с. 377]. Здесь можно вспомнить и известное письмо Толкина к Уолдмену, написанное более чем десятью годами раньше, в 1951 г., где он рассуждает о своих намерениях дать «одни легенды <...> полностью, но многие <...> только схематически, как часть общего замысла», оставляя «место для других умов и рук» [Толкин, 2004, с. 167].

В определенном смысле своей цели Толкин достиг: его произведения, как я уже говорила, совершенно отчетливо производят впечатление «незаконченности» (большинству из его произведений, замечу, нет нужды производить такое впечатление – они действительно неза-

кончены) и естественным образом привлекают читателей к продолжению. Однако интересно, что если в «Листе кисти Ниггеля» говорится о фрагментарности как о чем-то, возникшем случайно из-за невозможности передать весь замысел, то в письмах к полковнику Уорскетту и Уолдмену он пишет о том же как о композиционном приеме, возникшем хоть и случайно, но явно работающем для читательской рецепции, применяемом с определенной целью создать в читателях потребность с сотворчества.

Замечу, что в более позднем письме 1966 г. к Джой Хилл, представляющей его интересы в издательстве Allen&Unwin, он пишет о возможном продолжателе «Властелина колец» весьма резко: «Высылаю вам в том же конверте нахальное добавление к моим горестям. Не знаю, как обстоит дело юридически; полагаю, что, поскольку на придуманные имена и названия право собственности не распространяется, закон никоим образом не препятствует этому молодому ослу опубликовать свое продолжение, если он сумеет найти издателя, с хорошей репутацией или сомнительной, согласного взять такую дрянь» [Толкин, 2004, с. 420]. Можно предположить, что возможные продолжения романа «Братья Карамазовы» Достоевского тоже могли бы вызвать гнев автора; хотя, разумеется, иногда и в самых скандальных интерпретациях можно заметить тонкие наблюдения, вполне согласующиеся с текстом «Братьев Карамазовых».

Нельзя говорить ни о прямом влиянии Достоевского на Толкина, ни даже о каком-либо типологическом сходстве: очевидно, что реализм Достоевского, даже если вспомнить как возможное обозначение термин «фантастический реализм» (так его обозначает, например, Мальcolm Джоунс в монографии «Достоевский после Бахтина: исследование фантастического реализма Достоевского» [Джоунс, 1998]), имеет не так много общего с творческим методом Толкина. Однако есть то, что после прочтения «Листа кисти Ниггеля» Толкина может выглядеть более прозрачно и очевидно в романе Достоевского: незавершенность не как случайность или во всяком случае не только как случайность, а как часть авторского замысла, проистекающего отчасти от осознаваемой автором невозможности высказать весь свой замысел, и, как следствие этого, с сотворчеством, вовлечение читателя в авторское творчество как прием, как единственный способ завершить

творческий процесс. Обратим внимание – в авторском предисловии к «Братьям Карамазовым» нет речи о том, что второй роман **будет написан**. О нем говорится как об уже существующем, причем существующем как бы одновременно с первым романом. «Жизнеописание – одно, а романов – два». О втором романе говорится, что он «главный», что его действие должно происходить «в наше время» (т.е. во время Достоевского и его читателей), и очевидно к нему привлекается внимание читателя многочисленными оговорками – которые у Достоевского, о чем уже говорено многоократно, всегда обозначают что-то очень важное. И тем не менее второго романа как текста нет, и некоторые ученые предполагают, что он как текст и не был задуман – Достоевский, как Ниггль, знал, что ему предстоит «отправиться в путешествие».

Но Достоевский делает все, чтобы читатели «восприняли» этот второй роман, чтобы он появился в их сознании. В тексте от автора действительно нет слов, что роман будет написан – зато есть слова «познакомившись с первым рассказом, читатель уже сам определит: стоит ли *ему приниматься* (курсив мой. – А. Г.) за второй?» И это слово можно прочесть так, словно «приняться» за второй роман должен сам читатель.

Необходимо заметить, что мотив сотворчества появляется и во внутрироманной реальности. Так, Алеша Карамазов становится соавтором «Великого инквизитора» Ивана Карамазова: на это указывает Людмила Саракина в статье «Метафизика противостояния в “Братьях Карамазовых”». «“Если можешь потерять со мной еще минут десять, то я б ее тебе рассказал?” – начинает Иван, договариваясь о регламенте. Станный это регламент. Глава “Великий инквизитор”, если ее просто прочитать вслух, занимает отнюдь не десять минут. <...> Ритм и плотность рассказа – вплоть до ключевых слов, сказанных Инквизитором: “Зачем же Ты пришел нам мешать”, – таковы, что и должны составить вместе с предисловием искомые десять минут. <...> Однако, не дослушав финала “Поэмы”, Алеша перебивает Ивана. <...> Алеша задает один за другим еще три вопроса, которые вынуждают Ивана переменить стиль, ритм и темп рассказывания» [Саракина, 2007, с. 535–536]. О главах книги «Русский инок», посвященных житию старца Зосимы и его поучениям, напрямую говорится: «Эта последняя беседа старца с посетившими его в последний день жизни его гостями

сохранилась отчасти записанною. Записал Алексей Федорович Карамазов некоторое время спустя по смерти старца на память. <...> к тому же вся речь старца в записке этой ведется как бы беспрерывно, словно как бы он излагал жизнь свою в виде повести, обращаясь к друзьям своим, тогда как, без сомнения, по последовавшим рассказам, на деле происходило несколько иначе, ибо велась беседа в тот вечер общая, и хотя гости хозяина своего мало перебивали, но все же говорили и от себя, вмешиваясь в разговор, может быть, даже и от себя поведали и рассказали что-либо» [Достоевский, 1975, с. 259–260]. То есть соавторами старца Зосимы выступают и гости, и сам Алеша.

Иными словами, незавершенный, открытый текст представляет собой прямой призыв к сотворчеству. Таким образом, сотворчество как творческий метод появляется и в реалистических романах Достоевского, и в фантастических произведениях Толкина, и в более современной литературе, фэнтези XX в. (если творчество Толкина повлияло на развитие современной литературы фэнтези, то творчество Достоевского оказало влияние на литературу и философию XX в. в целом) и, следовательно, в наиболее ее высоких образцах может становиться не просто новаторским, а необходимым приемом.

Список литературы

- Алексеев С.В. Дж. Р.Р. Толкин. – М. : Вече, 2013. – 416 с.
- Борисов С. Смерть русского помещика. – URL: https://imwerden.de/pdf/borisov_doyle_smert_russkogo_pomeshhika.pdf
- Вильмонт Н.Н. Достоевский и Шиллер. Заметки русского германиста. – М. : Советский писатель, 1984. – 279 с.
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1975. – Т. 14 : Братья Карамазовы. – 511 с.
- Джоунс М. Достоевский после Бахтина: исследование фантастического реализма Достоевского. – СПб. : Академический проект, 1998. – 256 с.
- Касаткина Т.А. «Братья Карамазовы»: Рождество и детство Христа в структуре образа персонажа. Что сказал Достоевский Суворину о продолжении романа? // Наука говорить с другими : сборник научных трудов к 70-летию Владимира Александровича Викторовича / отв. ред. А.В. Кулагин. – Коломна : Гос. соц.-гуманит. ун-т, 2020. – С. 70–81.
- Касаткина Т.А. Роман «Братья Карамазовы» осознанно писался как завещание : Интервью. 25 января 2021 года. – URL: <https://gorky.media/context/roman-bratya-karamazovy-osoznanno-pisalsya-kak-zaveshchanie>

Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М. : Аграф, 2001. – 608 с.

Сараскина Л.И. Метафизика противостояния в «Братьях Карамазовых» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. – М. : Наука. 2007. – С. 523–564.

Смирнова Н.Н. О фрагментарности в литературе // *Studia Litterarum*. – 2021. – Т. 6, № 1. – С. 32–51.

Толкин Дж.Р.Р. Лист кисти Ниггля / пер. с англ. М. Каменкович. – URL: <https://culture.wikireading.ru/801>

Толкин Дж.Р.Р. Письма / пер. с англ. С. Лихачевой под ред. А. Хромовой и С. Таскаевой. – М. : Эксмо, 2004. – 576 с.

Фрай М. Идеальный роман. – СПб. : Азбука, 1999. – 272 с.

Фрай М. Темная сторона. – СПб. : Азбука ; М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 672 с.

Черняк М.А. Категория автора в массовой литературе // Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – С. 152–178.

Шипп Т. Дорога в Средиземелье. – СПб. ; М. : Лимбус-пресс, 2003. – 820 с.

References

Alekseev, S.V. (2013). *Dzh.R.R. Tolkin* [J.R.R. Tolkien]. Moscow : Veche. (In Russian).

Borisov, Sergej. *Smert' russkogo pomeshchika* [The Death of Russian landowner]. Retrieved from : https://imwerden.de/pdf/borisov_doyle_smert_russkogo_pomeshchika.pdf (In Russian).

Vil'mont, N.N. (1984). *Dostoevskij i Shiller. Zametki russkogo germanista* [Dostoevsky and Schiller. Notes of Russian Germanist]. Moscow : Sovetskij pisatel'. (In Russian).

Dostoevskij, F.M. (1975). *Polnoe sobranie sochinenij v 30 t. T. 14. Brat'ja Karamazovy* [Complete Works in 30 v. V. 14. The Brothers Karamazov]. Leningrad : Nauka. Leningradskoe otdelenie. (In Russian).

Jones, M. (1998). *Dostoevskij posle Bakhtina: issledovanie fantasticheskogo realizma Dostoevskogo* [Dostoevsky after Bakhtin. Reading in Dostoevsky's fantastic realism]. Saint Petersburg : Akademicheskij proekt. (In Russian).

Kasatkina, T.A. (2020). «Brat'ja Karamazovy»: Rozhdestvo i detstvo Hrista v strukture obrazu personazha. Chto skazal Dostoevskij Suvorinu o prodolzhenii romana? [The Brothers Karamazov: Nativity and Childhood of the Christ in the Image of the character. What did Dostoevsky say to Suvorin about the continuance of the novel?]. In *Nauka govorit' s drugimi: sbornik nauchnyh trudov k 70-letiju Vladimira Aleksandrovicha Viktorovicha* [Science of talking to others: collection of scientific papers for the 70 th anniversary], 70–81. Kolomna : Gos. soc.-gumanit. un-t. (In Russian).

Kasatkina, T.A. (2021). *Roman «Brat'ja Karamazovy» osoznanno pisalsja kak zaveshhanie. Interv'ju. 25 janvarja 2021 goda.* [The novel «The Brothers Karamazov» was deliberately written as a devise. The interview]. Retrieved from : <https://gorky.media/context/roman-bratya-karamazovy-osoznanno-pisalsya-kak-zaveshhanie> (In Russian).

- Rudnev, V.P. (2001). *Jenciklopedicheskij slovar' kul'tury XX veka* [Encyclopedic dictionary of culture of XX century]. Moscow : Agraf. (In Russian).
- Saraskina, L.I. (2007). Metafizika protivostojanija v «Brat'jah Karamazovyh» [Metaphysics of confrontation in «The Brothers Karamazov»]. In *Roman F.M. Dostoevskogo «Brat'ja Karamazovy». Sovremennoe sostojanie izuchenija* [Roman F. Dostoevsky «The Brothers Karamazov». Contemporary state of study], 523–564. Moscow : Nauka. (In Russian).
- Smirnova, N.N. (2021). O fragmentarnosti v literature [On the fragmentation in literature]. In *Studia Litterarum*, T. 6, (1), (pp. 32–51). (In Russian).
- Tolkien, J.R.R. *List kisti Nigglya* [Leaf by Niggle]. Retrieved from : <https://culture.wikireading.ru/801>. (In Russian).
- Tolkien, J.R.R. (2004). *Pis'ma* [The Letters]. Moscow : Jeksмо. (In Russian).
- Fraj, Maks. (1999). *Ideal'nyj roman* [The Ideal Novel]. Saint Petersburg : Azbuka. (In Russian).
- Fraj, Maks. (2000). *Temnaja storona* [The Dark Area]. Saint Petersburg : Azbuka ; Moscow : OLMA-PRESS. (In Russian).
- Chernjak, M.A. (2005). Kategorija avtora v massovoj literature [Category of the author in popular literature]. In *Chernjak M.A. Fenomen massovoj literatury XX veka* [The phenomenon of popular literature of the twentieth century], 152–178. Saint Petersburg : Izd-vo RGPU im. A.I. Gercena. (In Russian).
- Shippey, T. (2003). *Doroga v Sred'zemel'e* [The Road to Middle-Earth]. Saint Petersburg ; Moscow : Limbus-Press. (In Russian).

*Евлампиев И.И.**

**ТЕЗИС Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «МИР СПАСЕТ КРАСОТА»
И ЕГО РЕЛИГИОЗНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ^{©1}**

Аннотация. В статье доказывается, что тезис «мир спасет красота», который приписывается главному герою романа «Идиот», князю Мышкину, подразумевает женскую красоту. Его смысл связан с гностической концепцией мистического брака, в котором мужчина и женщина, дополняя друг друга, получают возможность явить через себя божественное начало, способное изменить мир. Согласно гностическому Евангелию от Филиппа, мистической супругой Иисуса Христа была Мария Магдалина; в статье обосновывается гипотеза, что именно по этой модели Достоевский описывает отношения князя Мышкина и Настасьи Филипповны.

Ключевые слова: гностическое христианство; мистический брак; Иисус Христос; Мария Магдалина; роман «Идиот».

Получена: 12.07.2021

Принята к печати: 11.08.2021

* **Евлампиев Игорь Иванович** – доктор философских наук, профессор кафедры русской философии и культуры Института философии Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: yevlampiev@mail.ru

Evlampiev Igor Ivanovich – D. Sc. in Philosophy, Professor, Department of Russian Philosophy and Culture, Institute of Philosophy, Saint-Petersburg State University. Saint-Petersburg, Russia, e-mail: yevlampiev@mail.ru

© Евлампиев И.И., 2021

¹ Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ № 21–011–41005.

Evlampiev I.I.

**F.M. Dostoevsky's thesis «the world will be saved by beauty»
and its religious and cultural origins**

Abstract. The article proves that the thesis «the world will be saved by beauty», which is attributed to the protagonist of the novel *The Idiot*, Prince Myshkin, implies female beauty. Its meaning is associated with the Gnostic concept of mystical marriage, in which a man and a woman, complementing each other, get the opportunity to reveal through themselves the divine principle that can change the world. According to the Gnostic Gospel of Philip, Mary Magdalene was the mystical wife of Jesus Christ; The article substantiates the hypothesis that it is precisely according to this model that Dostoevsky describes the relationship between Prince Myshkin and Nastasya Filippovna.

Keywords: Gnostic Christianity; mystical marriage; Jesus Christ; Mary Magdalene; *The Idiot* novel.

Received: 12.07.2021

Accepted: 11.08.2021

В романе «Идиот» красота упоминается часто, и всегда речь идет не о красоте вообще, а о женской красоте. Впервые на какое-то особое содержание в этой красоте намекает Аделаида Епанчина; взглянув на портрет Настасьи Филипповны, она говорит: «Такая красота – сила, <...> с этакой красотой можно мир перевернуть!» [Достоевский, 1974, т. 8, с. 69]. Если с помощью «этакой красоты» можно перевернуть мир, вероятно, его можно с ее помощью и спасти; уже в этой фразе Аделаиды содержится та мысль, которая потом будет обсуждаться героями романа со ссылкой на князя Мышкина.

Прямо эту мысль высказывает Ипполит Терентьев, подтрунивая над князем: «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет «красота»? Господа, – закричал он громко всем, – князь утверждает, что мир спасет красота! А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен. Господа, князь влюблен; давеча, только что он вошел, я в этом убедился. Не краснайте, князь, мне вас жалко станет. Какая красота спасет мир? Мне это Коля пересказал... Вы ревностный христианин? Коля говорит, вы сами себя называете христианином» [там же, с. 317]. Здесь есть явный намек на то, что имеет-

ся в виду женская красота, о которой князь думает, потому что влюблен, но есть и вполне однозначное указание на то, что спасение понимается в религиозном смысле, не случайно Ипполит спрашивает, является ли Мышкин ревностным христианином.

Чтобы правильно понять тезис, приписываемый князю Мышкину, о том, что красота спасет мир, нужно все время иметь в виду вопрос, который одновременно с этим тезисом формулирует Ипполит: «Какая красота спасет мир?» Во всех исследовательских работах, анализирующих эту тему, суждения князя Мышкина ставятся в один ряд со множеством иных суждений героев Достоевского и его самого в «Дневнике писателя» и на основании этого делается вывод, что речь идет вовсе не о женской красоте, а о «Христовой красоте» или нравственной красоте и т. п. [Розенблум, 1991; Новикова, 2007]. Этот прием кажется нам совершенно неправильным и уводящим от решения проблемы; тезис «мир спасется красотой» обсуждается в романе «Идиот», именно в контексте этого романа его и нужно прежде всего анализировать. Здесь же имеется в виду исключительно женская красота.

Пониманию точки зрения Достоевского в этом вопросе помогают работы В.С. Соловьёва на тему красоты и любви. Достоевский познакомился с Владимиром Соловьёвым в 1874 г. и до конца жизни писателя их связывала тесная дружба, которая привела к тому, что философские идеи Достоевского оказывали чрезвычайно большое влияние на философскую систему Соловьёва. В очевидной форме такое влияние присутствует в концепции красоты Соловьёва, которая дает очень органичное философское развертывание тезису Достоевского «мир спасет красота». Главная работа Соловьёва на эту тему «Красота в природе» (1889) имеет в качестве эпиграфа именно эти слова Достоевского. Основные положения этой работы дает естественное развитие указанного тезиса.

Отвергая платоновскую модель понимания красоты, когда она оценивается как проявление высшего начала самого по себе и в противоположности материи, Соловьёв определяет красоту «как преображенение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [Соловьёв, 1988 а, с. 358].

Вопреки традиционной христианской позиции, отдающей предпочтение истине и добру по отношению к красоте, Соловьёв именно

красоту полагает наиболее важным понятием из этой триады: «Рассматриваемая преимущественно со стороны своей внутренней безусловности, как абсолютно желанное или изволяемое, идея есть добро; со стороны полноты обнимаемых ею частных определений, как мыслимое содержание для ума, идея есть истина; наконец, со стороны совершенства или законченности своего воплощения, как реально ощущимая в чувственном бытии, идея есть красота» [Соловьёв, 1988 а, с. 362]. Через красоту «идея», божественное начало мира, наиболее полно и окончательно являет себя в земной действительности, которую она не отрицает, а приводит к совершенству.

Эта мысль еще более резко проведена в работе Соловьёва «Общий смысл искусства» (1890), которая непосредственно развивает идеи работы «Красота в природе». Воспроизведя известный тезис о приоритете добра над красотой (особенно настойчиво провозглашаемый в ортодоксальном христианстве), Соловьёв не соглашается с ним. Он утверждает, что если целью является окончательная победа добра (божественного начала) в мире, то эта победа немыслима иначе как через всеобщее господство красоты. «Если нравственный порядок для своей *прочности* должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей *полноты* и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление, одухотворение, т.е. только в форме красоты. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира» [Соловьёв, 1988 б, с. 392].

Соловьёв не применяет такое понимание красоты и ее значения в мире к собственно женской красоте, которая находится в центре размышлений Достоевского в романе «Идиот». Однако такое применение кажется вполне естественным.

Князь Мышкин в романе предстает как человек, в полной мере воплотивший в себе идеал Христа, в подготовительных материалах к роману самим Достоевским он трижды назван «князь Христос». Несомненно, здесь возникает вопрос о том, как можно понимать это определение и эту аналогию. Интерпретаторы романа, настроенные ортодоксально-христиански, категорически отвергают возможность,

что Достоевский имеет в виду *буквальное* повторение в Мышкине образа Христа. Безусловно, это мнение было бы правильным, если бы мировоззрение Достоевского полностью соответствовало ортодоксальному, церковному христианству – в нем Христос дает уникальный пример воплощения Бога в человеческой личности, и ни один человек не может претендовать на то, что он хотя бы в малейшей мере повторяет в этом смысле Христа. Но в том-то и дело, что мировоззрение Достоевского ничего общего не имеет с церковной традицией, он очень критично относился к ней и придерживался той версии христианства, которую церковь на протяжении всей своей истории преследовала под именем гностической ереси. В реальности это не ересь, а законная версия христианства, которая, в соответствии с данными современной библеистики, видимо, даже в большей степени соответствует подлинному, исходному учению Иисуса Христа, чем ортодоксальная традиция, в которой это учение было радикально искажено за счет внедрения в него главных принципов иудаизма – идеи антропоморфного Бога, идеи Творения и идеи грехопадения [Evlampiev, Smirnov, 2021].

К счастью, до нас дошло достаточно древних памятников, которые позволяют восстановить подлинное учение Христа и понять, как оно развивалось в рамках гностической традиции (гностического христианства), к наиболее значимым можно отнести Евангелие от Иоанна, Апокриф Иоанна, Евангелие от Фомы, Евангелие от Филиппа, Евангелие от Марии, Евангелие от Иуды, Евангелие Истины и др. В гностическом христианстве Бог Отец есть апофатический, несущий (т. е. на имеющий никаких положительных определений, даже определения бытия) Абсолют, который составляет сущность человека и является в бытийной форме человека. Иисус Христос понимается как первый человек, который сумел через себя, через всю свою жизнь полно явить Бога. Поскольку Бог составляет скрытую сущность каждого человека, каждый может стать полностью подобным Христу, точно так же, как и он, явить через себя Бога.

Гностическое христианство стало очень важным источником для европейской философии, самые глубокие и сложные ее системы имели целью восстановление учения Христа в его первозданной форме и развитие его принципов применительно к новым историческим условиям. В ряду наиболее известных мыслителей, развивавших эту

традицию, можно назвать Мейстера Экхарта, Николая Кузанского, Г. Лейбница, немецких философов начала XIX в. (Фихте, Шеллинга, Гегеля), А. Шопенгауэра. Достоевский, безусловно, должен быть поставлен в этот же ряд, более того, он является, вероятно, величайшим гностическим мыслителем всей европейской истории, поскольку абсолютным центром его зрелого творчества стала критика ортодоксальной церковной традиции, именно за то что она исказила учение Христа, и стремление восстановить это учение, чтобы с его помощью объяснить все проблемы современной цивилизации.

Зрелое гностическое мировоззрение Достоевского получило особенно ясное и полное выражение в двух первых его больших романах – в «Преступлении и наказании» и «Идиоте» [Евлампиев, 2020 б]. В связи с этим можно утверждать, что героя второго романа, князя Мышкина, Достоевский мыслил именно как *буквальное повторение* образа Иисуса Христа, но только понятого в его гностически-христианской, а не ортодоксально-христианской трактовке. В качестве наглядного примера именно такого понимания Христа можно привести высказывание одного из героев романа «Бесы», записанное Достоевским в подготовительных материалах к роману: «Вообразите, что все Христы, – ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [Достоевский, 1974, т. 11, с. 192–193]. В первом случае здесь говорится о возможности для людей стать не просто *как* Христы, но *буквально стать Христами*.

При понимании Мышкина как повторения Христа возникает необходимость объяснить большую роль, которую в решении его образа имеет любовь к двум женщинам – к Настасье Филипповне и Аглае Еланчиной. Для Христа, понятого в рамках ортодоксальной традиции, такого рода отношения немыслимы, об этом в свое время выразительно писал В.В. Розанов, осуждая традиционное христианство за негативное отношение к половой сфере в жизни людей: «...как только в половом месте вы поставили *значущую величину*, все равно *единицу* или *дробь*, поставили что-нибудь, – вы отвергли, ниспровергли Евангелие и христианизм. Самая его суть и есть “±0” пола. В этом не “что-нибудь” его, а *все оно*. Церковь до такой степени на этом

яростно настаивает, что ее невозможно ничем так оскорбить, как и действительно нельзя бы ничем ее так ниспровергнуть, как утверждением, намеком, предположением, что в И. Христе или Божией Матери было что-нибудь *настоящее* половое, а не только “схема”, “очерк”, да и то лишь *словесный*, “девы-женщины”, “учителя-мужчины”» [Розанов, 1994, с. 280].

Однако в гностическом христианстве эта сфера оценивается совсем по-другому. Прежде всего нужно сказать, что само женское начало здесь оказывается гораздо более фундаментальным в метафизическом смысле, чем мужское, поскольку два важнейших персонажа гностического мифа имеют именно это качество: Мысль Бога Отца, Пронойя, высшее божественное начало всей реальности (она носит имя Барбело), и София – один из эонов, божественных существ, рожденных Мыслию-Пронойей. София вообще имеет центральное значение для гностического христианства, поскольку именно она совершила «космическую ошибку», породила Демиурга-Ялдобаофа, злого, несовершенного бога, который в свою очередь сотворил нашу земную реальность (это злое божество, согласно гностической мифологии, выдает себя за благого Бога Отца в Книге Бытия Ветхого Завета). История сотворения Адама и Евы, изложенная в Апокрифе Иоанна, также показывает определенное превосходство женщины. Первые люди были созданы Демиургом, поэтому их телесное начало подчинено злу, но дух в них вложила София, и он происходит непосредственно от Бога Отца. Здесь и определяется различие между мужчиной и женщиной: женщина получила всю бытийную полноту высшего божественного начала, но оно скрыто в ней, так что она сама не знает о нем и не может раскрыть в себе; мужчина же получил божественное начало в форме знания о нем, а не в форме бытия, поэтому чтобы достичь полноты явления этого начала в себе, он должен восполнить знание бытием, а это возможно только через соединение-слияние с женщиной в некоем мистическом, сакральном акте.

Всё сказанное объясняет невероятно высокую оценку брака в гностическом христианстве, причем здесь проводится резкое различие между обычным земным браком и мистическим браком, в котором происходит «восполнение» бытия мужчины и женщины через их соединение. В Евангелии от Филиппа мистический, сакральный брак обозначается термином «чертог брачный» и признается важнейшим из

христианских таинств: «Господь [создал] все в тайне: крещение, помазание, евхаристию, выкуп и чертог брачный» [Евангелие от Филиппа, 1989, с. 284]. В результате оказывается, что самая главная задача каждого человека – выявление в себе божественного начала – может быть реализована только через мистический брак, мистическое слияние со своей «половиной». Поскольку Иисус Христос в гностической традиции ничем не отличается от любого другого человека, это утверждение относится и к нему: если он с предельной полнотой осуществил раскрытие Бога в себе, он мог сделать это только в рамках мистического брака с определенной женщиной. В апокрифических Евангелиях в качестве такой женщины выступает Мария Магдалина; самый известный фрагмент на эту тему содержится в уже упомянутом Евангелии от Филиппа: «София, которая называется бесплодной, мать ангелов. И спутница [Сына – это Мария] Магдалина. [Господь любил Марию] более [всех] учеников, и он [часто] лобзал ее [уста]. Остальные [ученики, видя] его [любящим] Марию, сказали ему: Почему ты любишь ее более всех нас? Спаситель ответил им, он сказал им: Почему не люблю я вас, как ее?» [там же, с. 281–282]. Нужно добавить, что подлинный образ Марии Магдалины ничего общего не имеет с поистине клеветническим образом блудницы, какой ей придала католическая традиция. Для этого нет никаких оснований в Евангелиях; отождествление Марии Магдалины с грешницей, которую прощает Христос, и с Марией из Вифании, которая омывает ноги Иисусу, было осуществлено специально для того, чтобы унизить женщину, которая даже по свидетельству канонических Евангелий была единственным человеком, постоянно бывшим с Иисусом и понявшим его учение.

Вернемся к роману «Идиот». Нетрудно заметить, что Достоевский выстраивает отношения князя Мышкина и Настасьи Филипповны по модели отношений Христа и Марии Магдалины, причем первоначально он, вероятно, имел в виду традиционный образ Магдалины как блудницы, на это указывают подготовительные материалы к роману, в которых очень часто указывается на «разврат» Настасьи Филипповны после разрыва с Мышкиным [Достоевский, 1974, т. 9, с. 208, 217, 218, 227, 229] и ее бегство «в бордель» [там же, с. 217, 219, 227, 228, 229, 234]. Однако в окончательном тексте все это исчезло, и Настасья Филипповна изображена как женщина почти святой жизни. Отношения ее с Мышкиным приобретают загадочный характер, нам

кажется, что Достоевский пытается изобразить их по модели гностического мистического брака. В связи с этим нужно обратить внимание на странные слова героев в момент их первой встречи в квартире генерала Иволгина. Войдя в квартиру, Настасья Филипповна приняла князя за лакея, однако через минуту, всмотревшись в него, она неожиданно для себя самой говорит: «Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела?» [Достоевский, 1974, т. 8, с. 89]. В конце всей этой сцены она повторит: «Право, где-то я видела его лицо!» [там же, с. 99]. Князь, еще до встречи с Настасьей Филипповной, только увидев ее портрет, был поражен ее красотой и уже почувствовал к ней любовь, а в момент встречи словно узнает уже виденное ранее лицо:

«— А как же вы меня узнали, что это я?

— По портрету и...

— И еще?

— И еще потому, что такою вас именно и воображал... Я вас тоже будто видел где-то.

— Где? Где?

— Я ваши глаза точно где-то видел... да этого быть не может! Это я так... Я здесь никогда и не был. Может быть, во сне...» [там же, с. 89–90].

Достоевский явно намекает, что князь Мышкин и Настасья Филипповна «от века» предназначены друг другу, и они должны соединиться не обычным земным, а мистическим браком, который может иметь какие-то важные последствия, вплоть до того, что он может повлиять на весь мир, ведь через него в мир войдет божественное, т.е. всемогущее, начало.

На все сказанное можно было бы возразить, что в эпоху Достоевского не были известны те гностические апокрифы, которые известны сейчас, в частности Евангелие от Филиппа, найденное только в 1945 г., поэтому возникает вопрос, откуда писатель мог знать гностическую концепцию мистического брака. На это можно ответить, что указанная концепция в скрытом виде присутствовала в очень известной культурной традиции – в традиции рыцарской, «куртуазной» любви, известной нам по средневековой и новоевропейской литературе. Трубадуры, выдвинувшие идеал любви к Прекрасной Даме в своих стихотворных произведениях, появились в Провансе в XII в., т.е. как раз в тот момент, когда здесь стал формироваться центр еретических

движений, развивавших мировоззрение гностического христианства (катары, альбигойцы). Вероятно, что концепцию мистического супружества как резкой религиозной альтернативы ортодоксальному христианскому негативному отношению к женщине и к половой любви Достоевский прежде всего воспринял в той художественной форме, которую ей придали средневековые рыцарские поэты – трубадуры, труберы и миннезингеры. Хотя он мог познакомиться и с оригинальной версией этой концепции, изложенной в Апокрифе Иоанна; в 1860–1870-е годы содержание гностического мифа можно было найти во французской литературе на основе его подробного пересказа в книге «Против ересей» Иринея Лионского (полный аутентичный текст Апокрифа Иоанна был открыт только в 1945 г.).

В пользу того, что Достоевский именно из литературы, основанной на идеале «куртуазной» любви, позаимствовал знание о гностической концепции мистического брака, свидетельствует тот факт, что в романе «Идиот» Достоевский характеризует отношения Мышкина и Настасьи Филипповны с помощью истории «рыцаря бедного» на тему стихотворения Пушкина, посвященного как раз средневековой рыцарской любви. В стихотворении дан образ рыцаря, который всю жизнь поклонялся идеалу женской красоты и в связи с этим не мог смотреть ни на одну реальную земную женщину. Как отмечено в комментариях к роману в Полном собрании сочинений Достоевского, писатель прекрасно знал текст неопубликованной строфы стихотворения Пушкина, в которой женский идеал, которому поклоняется «рыцарь бедный», оказывается образом Богоматери (писатель воспроизвел по памяти эти стихи в записной тетради 1880–1881 гг.):

Путешествуя в Женеву,
Он увидел у креста
На пути Марию деву,
Матерь господа Христа [Достоевский, 1974, т. 9, с. 403].

На этот же идеал намекали и буквы AMD, которые рыцарь начертал на щите и которые означали Ave Mater Dei («Радуйся, Матерь Божия»). Аглая при чтении стихотворения Пушкина заменяет эти буквы на русские А. Н. Б., что должно означать «Ave, Настасья Барашкова», имея в виду любовь Мышкина к Настасье Филипповне. Та-

кая замена образа Богоматери образом земной женщины, да еще по своей судьбе похожей на Марию Магдалину, выглядит как кощунство, если мы видим в качестве основы и аналога любви Мышкина к Настасье Филипповне католическую версию истории Христа и «Магдалины-блудницы». Трудно поверить, что Достоевский имел в виду этот смысл в сюжете, занимающем весьма значительное место в идейной структуре романа. Если же принять в качестве основы образа Настасьи Филипповны образ Марии Магдалины как мистической супруги Христа, характерный для гностического христианства, этот сюжет приобретает вполне логичный смысл. Более того, в этой замене, точнее, в двух версиях истории «рыцаря бедного» – оригинального, заданного стихотворением Пушкина, и выстроенного писателем в романе, – можно угадать нарочито проведенное, хотя и выраженное символически, противопоставление ортодоксального и гностического христианства. Для рыцаря из стихотворения Пушкина, приверженного ортодоксальной традиции, неземным идеалом может быть только «бесполая» Богоматерь, и поклонение ей означает отказ от всех земных женщин. Для рыцаря, вера которого связана с гностическим христианством, идеалом является одна из земных женщин, которая в вечности предназначена ему в мистические супруги. Именно так понимает отношение Мышкина и Настасьи Филипповны Достоевский, и это точно соответствует гностической интерпретации отношения Христа и Марии Магдалины.

Таким образом, можно прийти к выводу, что в тезисе Достоевского «мир спасет красота» имеется в виду именно *женская красота*, которая значима тем, что она является знаком *присутствующей в женщинах полноты божественного начала*. Именно раскрытие этого начала, его явление в мир, что возможно в мистическом браке мужчины и женщины, – главный фактор спасения мира, – конечно, не мгновенно, но в далекой перспективе истории, когда обычная земная любовь и земной брак, основанный на господстве телесного начала, созданного злым богом-творцом, Демиургом, будет вытеснен мистическим браком.

Для того чтобы уточнить отношения обычного, земного и грядущего мистического брака и получить дополнительные аргументы в пользу правильности нашей интерпретации тезиса Достоевского, снова обратимся к текстам Владимира Соловьёва. Как мы видели, он

очень точно комментирует тезис Достоевского в двух работах, посвященных понятию красоты, прямо утверждая, что красота по своему метафизическому и религиозному статусу выше добра и истины. Однако в этих работах Соловьев имеет в виде красоту явлений природы и искусства, он не прилагает свои выводы к женской красоте и к любви. Немного позже он написал работу «Смысл любви» (1894), специально посвященную философской и религиозной интерпретации половой любви. Здесь он решительно расходится с Достоевским в своих оценках.

Соловьёв видит значение половой любви в том, что она показывает абсолютную ценность индивидуальной человеческой личности: любовь заставляет увидеть присутствие в отдельной личности божественного начала. Однако дальше Соловьёв развивает этот тезис в направлении того самого крайнего платонизма, который он справедливо осуждал в работах о красоте. Подлинным предметом любви он объявляет не конкретную женщину, а божественную Вечную Женственность, которая, по сути, заслоняет свою земную «носительницу»; в результате любовь теряет свою половую сущность и превращается в своего рода мистическое «монашество». Соловьёв прямо утверждает, что конкретный земной предмет любви мужчины имеет гораздо меньшее значение, чем Вечная Женственность, посетившая его: «Небесный предмет любви только один, всегда и для всех один и тот же – вечная Женственность Божия; но так как задача истинной любви состоит не в том только, чтобы поклоняться этому высшему предмету, а в том, чтобы реализовать и воплотить его в другом, низшем существе той же женской формы, но земной природы, оно же есть лишь одно из многих, то его единственное значение для любящего, конечно, может быть и проходящим» [Соловьёв, 1988 в, с. 535].

Соловьёв собственной судьбой продемонстрировал смысл этого тезиса и его последствия для мужчины. Он утверждал, что в юности ему явилась божественная София (та самая, которая занимает центральное положение в гностическом мифе!), и он всю жизнь любил только ее (именно она названа Вечной Женственностью в приведенной цитате); земные же женщины его интересовали только в той мере, в какой он мог видеть в них относительное воплощение своей небесной избранницы. Как свидетельствуют биографы Соловьёва, его интересовали только женщины, которые носили имя София, но ни одна не

заинтересовала в достаточной степени, чтобы отношения с ней перешли бы в реальный любовный роман.

Достоевский не мог согласиться с таким пониманием любви, хотя сама эта модель, полностью устраниющая собственно половой, сексуальный аспект в любви, получила отражение в его творчестве, в том числе в романе «Идиот», где Мышкин прямо говорит: «...я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю» [Достоевский, 1974, т. 8, с. 14]. Но, как нам кажется, писатель отверг такую интерпретацию высшей формы любви и признал в ней страстный элемент *необходимым*, хотя и требующим преображения в какую-то «небесную» форму. Главной проблемой здесь оказывается возможность представить и изобразить эту преображенную, мистическую любовь. Единственный пример такого изображения в творчестве Достоевского дает рассказ «Сон смешного человека», где герой говорит о любви людей совершенного общества, в которое он попал после фантастического путешествия: «У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. Они радовались являвшимся у них детям как новым участникам в их блаженстве. Между ними не было ссор и не было ревности, и они не понимали даже, что это значит» [Достоевский, 1983, с. 113–114]. Но писать сам умаляет вескость этого примера тем, что герой рассказывает еще до того, как он попал на планету совершенных людей, уже отвергает их жизнь и их любовь, именно потому, что она слишком «благостна» и не предполагает мучений: «Есть ли мучение на этой новой земле? На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви» [там же, с. 111–112]. А после того как он «развратил» совершенных людей, и они стали полностью подобны несовершенному земному человечеству, они уже и сами отвергли возможность возвращения к совершенству, если ценой будет утрата несовершенной страстной любви.

Нужно признать, что представления Достоевского о половой любви, преображенной к высшей, мистической форме, но не потерявшей своего страстного элемента, остаются открытой проблемой. Ве-

роятно, он сам так и не решил, возможно ли для человека в его земной форме такое преобразование или невозможно.

Возвращаясь к работе Соловьёва «Смысл любви», нужно отметить, что в отличие от Достоевского, который все-таки признает полюбовь, в ее преображенной форме, способной принести спасение, Соловьёв уверенно идет по пути отрицания такого значения страстной любви. С одной стороны, как уже было сказано, он подменяет любовь к земной женщине любовью к Софии, а с другой стороны, признает любовь двух индивидов радикально ограниченной, не имеющей реальных последствий в историческом процессе «переделки» мира по законам добра и красоты. «Если корень ложного существования состоит в непроницаемости, т.е. во взаимном исключении существ друг другом, то истинная жизнь есть то, чтобы жить в другом, как в себе, или находить в другом положительное и безусловное восполнение своего существа. Основанием и типом этой истинной жизни остается и всегда останется любовь половая, или супружеская. Но ее собственное осуществление невозможно <...> без соответствующего преобразования всей внешней среды, т.е. интеграция жизни индивидуальной необходимо требует такой же интеграции в сферах жизни общественной и всемирной» [Соловьёв, 1988 в, с. 544]. Соловьёв видит возможность дополнения и гармонии тех двух форм любви, которые Достоевский рассматривает в романе: любви ко всем людям в духе идеала Христа и полововой, супружеской любви в ее идеальном выражении. Но главной должна быть признана именно первая форма любви, которая выражает принцип *добра*, а не красоты.

Это может показаться странным, но корень различия между Достоевским и Соловьёвым в вопросе о значении полововой любви непосредственно связан с их различным пониманием идеи бессмертия. В своих поздних работах Соловьёв рассматривал смерть как радикальное зло и радикальное опровержение божественной природы личности. Это убеждение имело не столько теоретические, сколько экзистенциальные основания: в последние годы жизни Соловьёв испытывал нарастающий мистический страх перед смертью. В работе «Смысл любви» он именно смерть рассматривает как очевидное для него опровержение притязаний полововой любви на спасение личности.

«Религиозная вера и нравственный подвиг охраняют индивидуального человека и его любовь от поглощения материальною средой

во время его жизни, но не дают еще ему торжества над смертью. Внутреннее перерождение любовного чувства, исправление извращенных отношений любви не исправляет и не отменяет дурного закона физической жизни не только во внешнем мире, но и в самом человеке. Он *реально* остается по-прежнему ограниченным существом, подчиненным материальной природе. Внутреннее – мистическое и нравственное – соединение его с дополняющей индивидуальностью не может одолеть ни их взаимной отдельности и непроницаемости, ни общей зависимости их от вещественного мира. Последнее слово остается не за нравственным подвигом, а за беспощадным законом органической жизни и смерти, и люди, до конца отстаивавшие вечный идеал, умирают с человеческим достоинством, но с животным бессилием.

Пока индивидуальный подвиг ограничивается только своим ближайшим предметом – исправлением личного извращенного отношения между двумя существами, – он необходимо останется без окончательного успеха и в этом своем прямом деле. Ибо то зло, с которым сталкивается истинная любовь, зло материальной отдельности, непроницаемости и внешнего противоборства двух существ, внутренне восполняющих друг друга, – это зло есть частный, хотя и типичный случай общего извращения, которому подвержена наша жизнь, и не только наша, но и жизнь всего мира.

Действительно спасти, т.е. возродить и увековечить свою индивидуальную жизнь в истинной любви, единичный человек может только сообща или вместе со всеми» [Соловьёв, 1988 в, с. 537–538].

Начиная свое философское творчество в 1870-е годы как верный последователь Достоевского, к концу жизни Соловьёв стал резким критиком той идеи, которая составляла центр философского мировоззрения Достоевского, – его веры в способность отдельной личности оказать радикальное мистическое влияние на весь окружающий мир, направив его к спасению. В романе «Идиот» Достоевский усложнил эту идею, признав, что достичь состояния высшей личности, состояния подобия Христу, мужчина может только через мистическое супружество, через соединение со своей высшей избранницей. Но он сохранил веру в возможность спасения на этом пути, это и выражал принцип «мир спасет красота», т.е. мир спасет высшая, подлинная любовь избранных мужчин и женщин, в своем супружестве повторя-

ющих мистическое супружество Христа и Марии Магдалины. Соловьёв же в поздних работах отказался от всех оригинальных идей, которые во многом были результатом глубокого осмысления творчества Достоевского, и принял самую банальную версию ортодоксального христианства, т.е. из гениального мыслителя, стремящегося разгадать трагические загадки бытия, превратился в заурядного верующего, страшящегося смерти, уповающего на милость Бога и не претендующего ни на что значимое в этой жизни [Евлампиев, 2020 а, с. 319–348].

Внутренняя непоследовательность позднего мировоззрения Соловьёва наиболее наглядно сказывается именно в его представлениях о смерти и бессмертии. В finale работы «Смысл любви» он с нарочитым пафосом рисует «фантастическую» картину: предполагает, что в человечестве появились наконец подлинно великие мужчины и женщины, которые сумели возвысить свою любовь до той мистической формы, которая подлинно спасает всех (по формуле Достоевского!) и дарует совершенство. Но здесь и обнаруживается, по мнению Соловьёва, радикальная «порочность» этого пути: «Предположим нечто совершенно фантастическое, предположим, что какой-нибудь человек так усилил свой дух последовательным сосредоточением сознания и воли и так очистил свою телесную природу аскетическим подвигом, что действительно восстановил (для себя и для своего дополнительного “другого”) истинную целость человеческой индивидуальности, достиг полного одухотворения и бессмертия. Будет ли эта возрожденная индивидуальность наслаждаться своим одиноким блаженством в той среде, где все по-прежнему страдает и гибнет? Но пойдем еще дальше. Пусть эта переродившаяся чета получила способность сообщать всем другим свое высшее состояние; это, конечно, невозможно, поскольку оно обусловлено личным нравственным подвигом, но пусть это будет что-нибудь в роде философского камня или жизненного эликсира. И вот, все живущие на земле исцелены от своих зол и болезней, все свободны и бессмертны. Но чтобы быть при этом счастливыми, им нужно еще одно условие: они должны забыть своих отцов, забыть настоящих виновников этого своего благополучия, потому что, какое бы фантастическое значение ни приписывалось личному подвигу, все-таки нужно было, чтобы тысячи и тысячи поколений своим совокупным собирательным трудом создали ту культуру, те нравственные и умственные построения, без которых задача индивидуального пере-

рождения не могла бы быть не только исполнена, но и задумана. И эти миллиарды людей, положивших свою жизнь за других, будут тлеть в своих могилах, а их праздные потомки будут равнодушно наслаждаться своим даровым счастьем!» [Соловьёв, 1988 в, с. 539].

Эти слова невозможно читать без удивления. Будучи христианским мыслителем, Соловьёв должен был верить в бессмертие, и он должен был бы, прежде чем формулировать последний тезис, задуматься о том, в какой форме было реализовано бессмертие тех «миллиардов людей», о которых он говорит. Или он, действительно, убежден, что эти люди «тлеют в могилах», и никакого бессмертия нет? Если же оно есть, то важно осознать возможность принципиально разного его понимания. Ключевой вопрос здесь в том, где и каким образом продолжают существовать умершие личности после смерти. Согласно церковному учению, они попадают в Царство Небесное и будут ожидать там Страшного суда, после которого произойдет воскресение к новой жизни, о которой трудно говорить, поскольку она совершенно непохожа на нашу земную несовершенную жизнь.

Достоевский придерживался совсем иного понимания бессмертия, смерть для него была не прекращением существования, а трансформацией личности к какой-то новой форме жизни; он был убежден, что умершие люди продолжают жить и бороться за совершенство в нашем земном мире или в неких параллельных мирах, составляющих вместе с нашим земным миром единую вселенную. Наиболее наглядно его концепция проявилась в рассказе «Сон смешного человека», здесь говорится, что люди совершенного общества сохраняли общение с умершими, которые продолжают существовать где-то «рядом» с ними: «У них почти совсем не было болезней, хоть и была смерть; но старики их умирали тихо, как бы засыпая, окруженные прощающими с ними людьми, благословляя их, улыбаясь им и сами напутствуемые их светлыми улыбками. Скорби, слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга спокойного, восполнившегося, созерцательного. Подумать можно было, что они соприкасались еще с умершими своими даже и после их смерти и что земное единение между ними не прерывалось смертию. Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то

насущное, живое и беспрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкоснения с Целым вселенной» [Достоевский, 1983, с. 112]. Как мы видим, Достоевский предполагает, что живущие и умершие будут участвовать на равных в мистическом соединении человечества с «Целым вселенной».

По отношению к обоим сформулированным вариантам понимания бессмертия эмоциональный призыв Соловьёва к воскрешению «предков» является совершенным абсурдом! С точки зрения церковного учения умершие существуют не хуже живущих, ведь они попали в совершенное Царствие Небесное; за какие прегрешения их нужно снова заставлять жить в несовершенном земном мире? В рамках того понимания бессмертия, которое принимает Достоевский, этот призыв имеет еще меньшее смысла: умершие люди вовсе не вышли из общей вечной жизни человечества, они продолжают по мере своих сил вносить свой вклад в общее дело человеческого совершенства, только не в прежнем телесном облике, а в каком-то другом, и, возможно, не в нашей земной части вселенной, а в какой-то иной. Всё процитированное эмоциональное рассуждение Соловьёва наглядно свидетельствует о том, что к концу жизни он потерял не только былую остроту философского мышления, но и уважение к своему великому другу и наставнику. Ведь злая ирония по поводу «переродившейся четы», мистически влияющей на человечество и дарующей ему совершенство, прямо должна быть отнесена на счет Достоевского и его тезиса «мир спасет красота». Впрочем, эти слова Соловьёва важны как подтверждение правильности нашей интерпретации этого тезиса. Не соглашаясь с Достоевским и даже высмеивая его позицию, Соловьев, несомненно, хорошо понимал ее и, значит, передает вполне адекватно в этой ироничной форме.

Достоевский не хуже Соловьёва понимал ужасность и неотвратимость смерти, понимал серьезность возражений, которые она несет против нашей надежды на спасение и божественное совершенство, поэтому он сделал проблему смерти и бессмертия второй важнейшей темой романа «Идиот». Но, в отличие от Соловьёва, он, не отрицая глубокого трагизма смерти, нашел верный путь к ее преодолению –

точнее к преодолению вызываемого ею ужаса; сама смерть не требует преодоления, поскольку на деле не прерывает нашей вечной живой жизни. Однако эта тема выходит за рамки настоящей работы [Евлампиев, 2012, с. 435–490].

Список литературы

- Достоевский Ф.М. Бесы. Рукописные редакции // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Л. : Наука, 1974. – Т. 11. – С. 58–308.
- Достоевский Ф.М. Дневник писателя за 1877 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Л. : Наука, 1983. – Т. 25. – С. 5–223.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л. : Наука, 1974. – Т. 8 : Идиот. – 512 с.
- Достоевский Ф.М. Идиот. Подготовительные материалы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Л. : Наука, 1974. – Т. 9. – С. 140–288.
- Евангелие от Филиппа // Апокрифы древних христиан. Исследование, тексты, комментарии. – М. : Мысль, 1989. – С. 274–295.
- Евлампиев И.И. История русской метафизики в XIX–XX веках. Русская философия в поисках Абсолюта. – 2-е изд. – СПб. : Изд-во РХГА, 2020 а. – 920 с.
- Евлампиев И.И. «Преступление и наказание»: мистический роман о рождении Спасителя в мире злого Демиурга // Соловьевские исследования. – 2020 б. – № 3. – С. 140–156.
- Евлампиев И.И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). – СПб. : Изд-во РХГА, 2012. – 585 с.
- Evlampiev I.I., Smirnov V.N. Dostoevsky's Christianity // Вестник РУДН. Серия Философия. – 2021. – № 1. – С. 44–58.
- Новикова Е. «Мир спасет красота» Ф.М. Достоевского и русская религиозная философия конца XIX – первой половины XX вв. // Достоевский и ХХ век : в 2 т. – М. : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2007. – Т. 1. – С. 97–124.
- Розанов В.В. В темных религиозных лучах // Розанов В.В. Собрание сочинений. В темных религиозных лучах. – М. : Республика, 1994. – С. 95–435.
- Розенблюм Л. «Красота спасет мир» (О «символе веры» Ф.М. Достоевского) // Вопросы литературы. – 1991. – № 12. – С. 142–180.
- Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. – М. : Мысль, 1988 а. – Т. 2. – С. 351–389.
- Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. – М. : Мысль, 1988 б. – Т. 2. – С. 390–404.
- Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Соч.: в 2 т. – М. : Мысль, 1988 в. – Т. 2. – С. 493–547.

References

- Dostoevsky, F.M. (1974). Besy. Rukopisnye redaktsii [Demons. Handwritten editions]. In Dostoevsky F.M. *Polnoye sobraniye sochineniy v 30 tomakh, tom 11* [Complete Works in 30 vols. Vol. 11], 58–308. Leningrad : Nauka. (In Russian).
- Dostoevsky, F.M. (1983). Dnevnik pisatelya za 1877 god [Diary of a writer for 1877]. In Dostoevsky F.M. *Polnoye sobraniye sochineniy v 30 tomakh, tom 25* [Complete Works in 30 vols. Vol. 25], 5–223. Leningrad : Nauka. (In Russian).
- Dostoevsky, F.M. (1974) Idiot [Idiot]. In Dostoevsky F.M. *Polnoye sobraniye sochineniy v 30 tomakh, tom 8* [Complete Works in 30 vols. Vol. 8]. Leningrad : Nauka. (In Russian).
- Dostoevsky, F.M. (1974) Idiot. Podgotovitel'nye materialy [Idiot. Preparatory materials]. In Dostoevsky F.M. *Polnoye sobraniye sochineniy v 30 tomakh, tom 9* [Complete Works in 30 vols. Vol. 9], 140–288. Leningrad : Nauka. (In Russian).
- (Anonymous) (1989). Evangelie of Filippa [Gospel of Philip]. In *Apokrify drevnikh khristian. Issledovanie, teksty, kommentarii* [Apocrypha of the ancient Christians. Research, texts, comments], 274–295. Moscow : Mysl'. (In Russian).
- Evlampiev, I.I. (2020 a). *Istoriya russkoy metafiziki v XIX–XX vekakh. Russkaya filosofiya v poiskakh Absolyuta* [History of Russian metaphysics in the XIX–XX centuries. Russian philosophy in search of the absolute]. 2 nd ed. Saint Petersburg : Russian Christian Humanitarian Academy Press. (In Russian).
- Evlampiev, I.I. (2020 b) «Prestuplenie i nakazanie»: misticheskiy roman o rozhdenii Spasitelya v mire zlogo Demiurga [«Crime and Punishment»: a mystical novel about the birth of the Savior in the world of the evil Demiurge]. In *Solov'evskie issledovaniya* [Soloviev studies], (3), (pp. 140–156). (In Russian).
- Evlampiev, I.I. (2012). *Filosofiya cheloveka v tvorchestve F. Dostoevskogo (ot rannikh proizvedeniy k «Brat'yam Karamazovym»)* [The Philosophy of Man in the Works of F. Dostoevsky (From Early Works to *The Brothers Karamazov*)]. Saint Petersburg : Russian Christian Humanitarian Academy Press. (In Russian).
- Evlampiev, I.I., Smirnov, V.N. (2021). Dostoevsky's Christianity. In *Vestnik RUDN. Seriya: Filosofiya* [RUDN Journal of Philosophy], (1), (pp. 44–58).
- Novikova, E. (2007). «Mir spaset krasota» F.M. Dostoevskogo i russkaya religioznaia filosofiia kontsa XIX – pervoy poloviny XX vekov [«The world will be saved by beauty» F.M. Dostoevsky and Russian religious philosophy of the late XIXth – first half of the XXth centuries]. In *Dostoevskiy i 20 vek : V 2 tomakh. Tom 1* [Dostoevsky and the twentieth century. In 2 volumes. Vol. 1], 97–124, Moscow : Institute of World Literature named after A.M. Gorky RAS. (In Russian).
- Rozanov, V.V. (1994). V temnykh religioznykh luchakh [In dark religious rays]. In Rozanov V.V. *Sobranie sochineniy. V temnykh religioznykh luchakh* [Collected Works. In dark religious rays], 95–435. Moscow : Republic Publ. (In Russian).
- Rozenblyum, L. (1991). «Krasota spaset mir» (O «simvole very» F.M. Dostoevskogo) [«Beauty will save the world» (On the «Symbol of Faith» by F.M. Dostoevsky)]. In *Voprosy literatury* [Questions literature], (12), (pp. 142–180). (In Russian).

Solov'ev, V.S. (1988 a). Krasota v prirode [Beauty in nature]. In Solov'ev V.S. *Sochineniya v 2 tomakh. Tom 2* [Works in 2 vols. Vol. 2], 351–389. Moscow : Mysl'. (In Russian).

Solov'ev, V.S. (1988 b). Obshchiy smysl iskusstva [The general meaning of art]. In Solov'ev V.S. *Sochineniya v 2 tomakh. Tom 2* [Works in 2 vols. Vol. 2], 390–404. Moscow : Mysl'. (In Russian).

Solov'ev V.S. (1988 v). Smysl lyubvi [The meaning of love]. In Solov'ev V.S. *Sochineniya v 2 tomakh. Tom 2* [Works in 2 vols. Vol. 2], 493–547. Moscow : Mysl'. (In Russian).

Ковалевская Т.В.*

**ТВОРЧЕСТВО Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И ТЕМЫ ВЛАСТИ,
ЛЮБВИ И МЕТАФИЗИЧЕСКОГО ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ
ЧЕЛОВЕКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX в.[©]**

Аннотация. В статье рассматривается тип самообожающейся тираннической личности у Ф.М. Достоевского 1) в связи с темой власти и любви в европейской культуре XIX в.; 2) в общем контексте представлений о предназначении человека к божественности (от Нового Завета и учения Отцов Церкви до «Речи о достоинстве человека» Пико); 3) в типологическом сравнении с «Франкенштейном» М. Шелли и «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера, где поднимаются аналогичные проблемы, у всех трех авторов решаемые, однако, различно.

Ключевые слова. Самообожение; Мэри Шелли; Ф.М. Достоевский; Рихард Вагнер; теозис.

Получена: 29.07.2021

Принята к печати: 18.08.2021

* **Ковалевская Татьяна Вячеславовна** – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры европейских языков Института лингвистики Российской государственного гуманитарного университета, Москва, Россия, e-mail: tkowalewska@yandex.ru

Kovalevskaya Tatyana Vyacheslavovna – D. Sc. in Philosophy, Full Professor, Department of European languages, Institute of Linguistics, Russian University for the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: tkowalewska@yandex.ru

Kovalevskaya T.V.

**Dostoevsky and the Motifs of Power, Love, and Human Beings'
Metaphysical Destiny in 19th Century European Culture**

Abstract. The article considers the self-deifying tyrannical personality type in Dostoevsky's works 1) in connection with the topics of power and love in the 19th century European culture; 2) in the overall context of human beings being destined for divinity (from the New Testament and the teachings of Church Fathers to Pico della Mirandola's "The Oration on the Dignity of Man"; 3) in a typological comparison with Mary Shelley's *Frankenstein* and Richard Wagner's *The Ring of the Nibelung* with all three authors resolving this problem each in their own unique way.

Keywords: Self-deification; Mary Shelley; Fyodor Dostoevsky; Richard Wagner; theosis.

Received: 29.07.2021

Accepted: 18.08.2021

Одним из психологических и литературных открытий Ф.М. Достоевского был антигерой «Записок из подполья». «Подпольный человек есть главный человек в русском мире. Всех более писателей говорил о нем я, хотя говорили и другие, ибо не могли не заметить», – подчеркивает писатель [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 407]. Этот персонаж становился предметом весьма противоречивых оценок (см., например: [Никольский, 2011]). Мы предлагаем рассмотреть тип подпольного человека в контексте проблематики власти, любви и метафизического предназначения, ставшей особенно актуальной в европейской культуре XIX в. Мы рассмотрим собственно этот образ, иных героев Достоевского, разделяющих с подпольным человеком его основные черты, а затем проанализируем другие произведения искусства XIX в., где поднимаются аналогичные проблемы, таким образом помещая героев Достоевского в общий контекст европейской культуры XIX столетия.

В образе подпольного человека Достоевский создает «антигероя», которому, однако, отдает полемику с собственными оппонентами. Эта полемика ведется в первой половине повести, и основной ее предмет состоит в том, что для человека «свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз,

своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, – вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 113]. Итак, подпольный человек противостоит позитивистам и, в частности, Огюсту Конту, который утверждал, например, что свобода «состоит в беспрепятственном подчинении законам, применимым в рассматриваемом случае. Когда тело падает, оно показывает свою свободу движением к центру земли, предписанным его природой» [Comte, 1891, р. 160].

Е.И. Кийко в «Полном собрании сочинений» вписывает подпольного человека в длинный ряд «лишних людей» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 376]. Советское литературоведение трактовало этот тип как явление сугубо социальное [Манн, 1962–1978, с. 400–402]. Парадоксальным образом подпольный человек согласился бы с внешними по отношению к нему причинами появления «лишних людей». В его словах постоянно косвенно звучит тема перекладывания ответственности за состояние души человека на внешний мир. «Сколько прекрасных собой детей поступало к нам. Чрез несколько лет на них и глядеть становилось противно», – пишет он о школе, подразумевая, что именно школьное образование и воспитание ответственны за нравственный облик человека. Говоря о воспитанниках школы, он подчеркивает, что поражала «мелочь их мышления, глупость их занятий, игр, разговоров. Они таких необходимых вещей не понимали, такими внушающими, поражающими предметами не интересовались, что поневоле я стал считать их ниже себя» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 139]. Аналогичным образом подпольный человек говорит о себе Лизе: «*Мне не дают... Я не могу быть... добрым!*»¹ [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 175]. Его первый импульс – переложить ответственность за состояние своей души на других: «*Мне не дают*».

В постсоветское время образ «лишнего человека» начали пересматривать, однако далеко не так активно, как можно было бы ожидать. Отмечая, что «хрестоматийная, “школьная” тема “лишних людей” в русской литературе уже не одно десятилетие пребывает в застое», тогда как «важность и самый масштаб ее переоценить трудно»

¹ Здесь и далее, если не указано иначе, курсив мой. – Т. К.

[Виноградов, 2019, с. 190], Виноградов предлагал переоценку данного типа человека в творчестве Гоголя, подчеркивая, что основная задача писателя – «разоблачение душевной пустоты “лишних людей”, прикрывающих свою бесполезность мнимой невозможностью проявить себя в “удушающей” среде» [там же, с. 194], а их положение есть «результат собственного нежелания возрастать в назначенному служении» [там же, с. 196–197] (курсив автора. – Т. К.).

Достоевский, как и Гоголь, видел корень проблемы «лишних людей» в них самих. Так, он пишет о Чацком: «Как это умный человек не нашел себе дела? Они все ведь не нашли дела, не находили два-три поколения сряду. <...> ...не понимаю я, чтоб умный человек <...> не мог найти себе дела. <...> На то и ум, чтоб достичь того, чего хочешь. <...> И если хочешь непременно одним шагом до цели дойти, так ведь это, по-моему, вовсе не ум. Это даже называется белоручничеством. Трудов мы не любим...» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 62].

Но проблема подпольного человека в ином. Он лишний в людских отношениях, он предположительно страдает от непонимания и пренебрежения других людей (одноклассников, сослуживцев, офицера, который толкнул его на бильярде, своего собственного слуги Аполлона), но на самом деле подпольный человек жаждет не взаимной любви или равноправных дружеских отношений с другими людьми, но их полного подчинения себе. Во второй части он признается: «...я и полюбить уж не мог, потому что, повторяю, любить у меня – значило тиранствовать и нравственно превосходить. Я всю жизнь не мог даже представить себе иной любви и до того дошел, что иногда теперь думаю, что любовь-то и заключается в добровольно дарованном от любимого предмета праве над ним тиранствовать» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 176].

Вот как он описывает свои представления о дружбе в школьные годы: «Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать над его душой; я хотел вселить в него презрение к окружавшей его среде; я потребовал от него высокомерного и окончательного разрыва с этой средой. <...> ...но когда он отдался мне весь, я тотчас же возненавидел его и оттолкнул от себя, – точно он и нужен был мне только для одержания над ним победы, для одного его подчинения. Но всех я не мог победить» [там же, с. 140]. Все представления подпольного человека об отношениях с другими людьми сводятся к формуле:

«Власти, власти мне надо было тогда» [Достоевский, 1972–1990, т. 5, с. 173].

В его образе эта тема жажды власти над другим существом выражена с беспрецедентной прямотой, почему мы, собственно, и взяли подпольного человека как отправную точку нашей работы. В «Записках из подполья» также, в более косвенной форме, проявляется метафизический аспект власти у Достоевского. В дополнение к тому, что герой говорит о жажде власти над душой школьного друга, он размышляет и о своих отношениях с Лизой: «Да и как с молодой такой душой не справиться?» [там же, с. 156]. Здесь его голос звучит как голос беса, пытающегося искусить людские души. В другой работе мы уже указывали, что в первой части повести подпольный человек предстает Люцифером, пытающимся заместить собой Бога: его рассуждение о первоначальной причине, которую «злость», определяющая черта подпольного человека, может собой заменить именно потому, что первоначальной причиной не является, представляет собой пересказ второго доказательства бытия Божия у Фомы Аквинского, где опущена заключительная фраза средневекового теолога о том, что первоначальную причину все называют Богом [Kovalevskaya, 2021, р. 108–114]. Таким образом, подпольный человек притягает на власть и место Бога. И это подтверждает читателю несколько вещей.

Центральный конфликт произведений Достоевского – стремление человека стать божеством, проявляющееся из романа в роман. Это Раскольников с его знаменитыми словами «тварь ли я дрожащая или право имею» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322], где тварность равняется оскорблению. Таков Кириллов с идеей о том, что если убить себя без страха, то сразу богом станешь [там же, т. 10, с. 471–472]. Это Шатов, с той только разницей, что место личного Бога занимает «синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца» [там же, с. 198]. Это Верховенский-старший с его, казалось бы, нелепой поэмой, где достраивают Вавилонскую башню, «и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» [там же, с. 9]. Верховенский-младший видит в революции пришествие нового бога [там же, с. 236], а поскольку сам Ставрогин

инертен и реактивен, то основная власть будет принадлежать Петру, новому «апостолу» этого дейстического божества, которое, «освятив» своей санкцией слом старого миоустройства, удалится от управления им, оставив все своему наместнику. Таков Иван Карамазов с его поэмой «Геологический переворот», где основная идея в том, что, откававшись от Бога, люди (прежде всего сам автор поэмы) занимают Его место: «Для Бога не существует закона! Где станет Бог – там уже место Божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено”, и шабаш!» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 84].

Философемы подпольного человека, Раскольникова, Степана Трофимовича, Ивана Карамазова показывают, что в качестве основного атрибута божества герои Достоевского рассматривают мощь, силу, власть. Подобное восприятие противоположения «божественность / человечность» задается еще в Книге Иова, где Бог, отвечая Иову, желающему иметь с Ним состязание, спрашивает, может ли Иов потягаться с Ним в творческой мони (см. главы 38–41).

Любопытно при этом, что смерть не является противоположной божественности. Для некоторых героев (для того же Кириллова) она становится условием обретения этой божественности. Это можно трактовать как попытку притязания на уподобление Христу, ибо «как дети причастны плоти и крови, то и Он также воспринял оные, дабы смертью лишишь силы имеющего державу смерти, т.е. диавола, и избавить тех, которые от страха смерти через всю жизнь были подвержены рабству» (Евр. 2: 14–15), но у Кириллова это более похоже на языческое скандинавское представление о правильной смерти, которая вводит людей в круг богов¹.

¹ В драме А.Г. Эленшлегера «Старкотер» убивший заглавного героя в бою Фрод говорит: «Ты бледен, но не гневен, старый витязь! // Я лишь орудье воли божества. // Ты смерти сам желал; я лишь исполнил // Твое желание... <...> // **Народ**. Он был герой! // **Фрод**. Теперь он полубог» [Эленшлегер, 1840, с. 146]. Русский переводчик В. Дерикер даже смягчил оригинал, где сказано «Теперь он бог» [Oehlenschläger]. Подобные взгляды не являются изобретением Эленшлегера, в «Старшей Эдде» есть аналогичный по смыслу фрагмент: «И когда <Хельги> попал в Вальгаллу, Один предложил ему править всем наравне с ним самим» [Беовульф. Старшая Эдда, 1976, с. 265]. В отличие от «Эдды», с переводом Эленшлегера, опубликованным в популярнейшей «Библиотеке для чтения», Достоевский мог быть знаком.

Эти параллели означают, что представление о предназначенностии человека к божественности периодически возникает в различных культурах, но по-разному в них оценивается и требует различных способов достижения. Так, например, героическая смерть в битве была одним из способов культурно одобренного достижения божественности через собственное усилие человека.

Христианство провозгласило целью человеческого бытия богосъновство. Эта тема проходит через весь Новый Завет и труды Отцов Западной и Восточной Церкви: «А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими, которые ни от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились» (Ин 1:12–13). «Он избрал нас в Нем прежде создания мира, чтобы мы были святы и непорочны пред Ним в любви, предопределив усыновить нас Себе через Иисуса Христа, по благоволению воли Своей» (Ефес. 1:4–5). Аналогичные мысли высказываются в (Гал. 4:4–5) и (Рим. 8:12–17). «Христос Иисус Господь наш, Сын Всеышнего, <...> Который <...> стал сыном человеческим для того, чтобы человек сделался Сыном Божиим?» [Ириней Лионский]. «Ибо “Слово плоть бысть” (Ин. 1:14), чтобы и плоть принесена была за всех, и мы, причастившись Духа Его, могли быть обожены» [Афанасий Великий]. Афонский монах XIV в. Григорий Палама разработал учение об обожении (теозисе), ставшее официальным учением православной церкви [Палама, 2003]. При этом следует отметить, что в христианском богословии всех его изводов свободная воля человека должна быть направлена на то, чтобы подчиниться воле божественной¹.

¹ Обычно утверждается, что у Паламы речь идет о «синергии», т.е. соработничестве воли Божией и человеческой, что представляет собой «третий» путь между аугустинианской и пелагианской точками зрения на соотношение благодати и воли (см., например: [Берсенева, 2012, с. 123]). Понимая, что таким утверждением навлечем на себя критику теоретиков синергии, все же заметим, что постулирование этого «третьего» пути не отменяет четко проговариваемого западной теологией и единственно возможного понимания Бога как абсолютного совершенства, что означает, что Бог ни в чем не нуждается [Copleston, 1993, р. 365], включая и соработничество человека, а в таком случае даже в рамках «синергии» человек все равно приводит свою волю в согласие с волей Бога.

Предназначение человека к божественности декларативно провозглашается в эпоху Возрождения, но теперь как божественный дар постулируется абсолютная свобода воли человека. Бог говорит Адаму:

«“Не даем тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного об раза, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. <...> Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные”. <...> В рождающихся людей отец при рождении вложил семена и зародыши разнородной жизни, и соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нем свои плоды. Возделает растительные, – будет растением, чувственные, – станет животным, рациональные, – сделается небесным существом, интеллектуальные, – станет ангелом и сыном Бога. А если его не удовлетворит судьба ни одного из этих творений, пусть вернется к своей изначальной единичности и, став духом единственным с Богом в уединенной мгле отца, который стоит надо всем, будет превосходить всех» [Пико, 1981, с. 249].

Во всех вышеприведенных философских и богословских контекстах рассматриваются прежде всего отношения по линии «Бог – человек». Разумеется, есть новозаветные контексты (к которым мы обратимся далее), где в один ряд встают отношения между людьми и отношения человека с Богом, но в центр философско-богословских размышлений литературы эти взаимоотношения напрямую выходят, как представляется, только в XIX в.

В 1818 г. публикуется первое издание «Франкенштейна, или Современного Прометея» Мэри Шелли, где проблема моши и власти как основного атрибута божественности уходит на второй план. Роман уже начинается с того, что Франкенштейн постигает тайну создания жизни. «Получив в свои руки безмерную власть, я долго раздумывал, как употребить ее наилучшим образом» [Шелли, 2010, с. 41]. Он надеется, что «новая порода людей благословит <его> как своего создателя; множество счастливых и совершенных существ будут обязаны <сему> своим рождением» [там же]. Однако существо, которое он со-

здаёт, оказывается безобразным, и Франкенштейн отказывается от своего творения, фактически бросает его на произвол судьбы.

Так проблема соотношения божественности и человечности переводится в принципиально иной план: допустим, что человек может сравниться с Богом в мочи. Но оказывается, что он не может сравниться с Ним в любви. Именно вывод о необходимости любви Франкенштейн делает основной моралью своей трагической истории: «Та же одержимость, которая делала меня равнодушным к внешнему миру, заставила меня позабыть и друзей, оставшихся так далеко и не виденных так давно. <...> Если ваши занятия ослабляют в вас привязанности или отвращают вас от простых и чистых радостей, значит, в них наверняка есть нечто не подобающее человеку» [Шелли, 2010, с. 42].

Схожая трактовка темы власти и человеческих отношений предлагается в тетралогии Рихарда Вагнера «Кольцо nibelунга», особенно в предвечерии «Золото Рейна». Вагнер заимствовал образ проклятого кольца из скандинавских мифов, но значительно видоизменил исходный миф. Если в «Младшей Эдде» кольцо просто дает богатство, о власти ничего не говорится, а проклятие делает кольцо смертоносным [Снорри Стурлусон, 2006, с. 73–74], то у Вагнера кольцо не только приносит своему владельцу богатство, но и дает власть над миром – и не совсем ясно, каким образом приходит эта власть.

Вагнер часто прочитывался практически как аллегория осуждения современного буржуазного мира (обзор подобных трактовок см. в: [Лосев, 1968, с. 67–128]), при этом власть однозначно приравнивалась к богатству. Однако взаимоотношения между кольцом, властью и богатством допускают и иные прочтения. Миме говорит о том, что кольцо дает Альбериху знания о том, где искать золото [Вагнер, 2016, с. 45–46], сам Альберих утверждает, что именно золото заставит весь мир, включая богов, дрожать перед ним и его nibelунгами [там же, с. 52], но он повелевает nibelунгами с помощью кольца, которого они боятся [там же, с. 45, 49], и это мало объяснимо тем, что оно просто указывает путь к золоту. Вотан, заполучив кольцо и зная, что все остальное золото Альбериха он отдаст великанам вместо Фрейи в уплату за строительство Вальгаллы, говорит, что теперь у него в руках то, что возвысит его над всем миром [там же, с. 61], хотя трудно пред-

ставить себе Вотана в роли рудокопа, кузнеца или повелителя нибелунгов.

Основная новация Вагнера состоит в мысли, что получить власть можно, только отказавшись от любви¹ (что и делает Альберих). При этом проклятие требует отречения только от любви как чувства, сексуальные отношения не возбраняются: к заключительной части тетралогии у Альбериха есть сын Хаген. И проклятие, которое Альберих налагает на кольцо, – не просто обещание смерти, но обещание жизни в страхе, тревоге и одиночестве, потому что властелин кольца станет предметом всеобщей зависти, а сам будет его рабом:

Пусть того, кто владеет
Этим кольцом,
Снедают заботы, а того,
У кого этого кольца нет,
Пусть грызет зависть! <...>
И пусть оно привлечет
К нему убийцу!
Пусть обреченного
На смерть охватит страх! <...>
Пусть властелин кольца
Будет его рабом... [там же, с. 62].

В этом проклятии связь между золотом и властью также куда менее однозначна, чем утверждается в многочисленных прочтениях тетралогии. Власть, даруемую кольцом, в этих контекстах можно трактовать как некую мистическую силу, вложенную в золото, из которого изготовлено кольцо.

Когда Лосев предлагает свое объяснение основного конфликта тетралогии, он пишет не о кольце, но о Вотане, Зигфриде и их гибели. Кольцо, вынесенное в заглавие тетралогии, и связанная с ним тема власти из истолкования Лосева пропадают. Для него единственное возможное истолкование тетралогии в том, что «человеческая личность изображена здесь в своем наивысшем развитии и самоутверждении, когда она изолировала себя решительно от всего, когда она незаконно

¹ Возможно, предшественником Вагнера отчасти был Вильгельм Гауф, у которого в сказке «Холодное сердце» Михель-Голландец дает богатство в обмен на отказ от человеческого сердца. Вагнер добавляет к богатству мотив власти.

откололась от общечеловеческой правды, когда она богатырски хочет оставаться в своем самодержавии, когда она хочет командовать всем миром и когда она ничтожно гибнет в лоне космической и исторической жизни, убедившись в своем бессилии, убедившись в иллюзорности своих ликующих побед, и сознательно приходит к окончательному и бесповоротному самоотрицанию. Спросим себя, откуда у Вагнера мог появиться опыт подобного самообожествления человеческой личности <...>? Я не знаю, как ответить на этот вопрос, кроме констатирования гибели всей европейской буржуазной индивидуалистической культуры и кроме остройшего чувства у Вагнера обреченности всех ее достижений» [Лосев, 1968, с. 189–190].

Можно спорить о том, насколько такое прочтение обоснованно, но оно весьма любопытно в контексте нашей статьи, которая, собственно, и предлагает ответ на вопрос о том, откуда Вагнер почерпнул опыт самообожествления, титанической борьбы за изолированное существование. Если эта тема присутствует в тетralогии, то Вагнер взял ее из всего развития европейской культуры. Но для нас сейчас важнее то, что проблематику власти Вагнер связывает с отказом от человеческих взаимоотношений. Власть возможна только в отсутствие любви.

Перевод «Франкенштейна» на французский был осуществлен уже в 1821 г., но знакомство с ним Достоевского маловероятно. Вагнера он не любил [Достоевский, 1972–1990, т. 30, с. 100]¹ и не совсем ясно, что из Вагнера он знал. «Кольцо nibелунга» или фрагменты из него напрямую не упоминаются ни у самого Достоевского, ни в дневнике и воспоминаниях его жены, но большим поклонником немецкого композитора был друг Достоевского, композитор и музыкальный критик А.Н. Серов. Он знал Вагнера и его супругу лично и написал ряд статей о его творчестве, включая статью «Нибелунгов перстень» о Вагнере как авторе собственных либретто. Там Серов подробно излагает содержание нескольких опер Вагнера, завершая первым актом «Золота Рейна» [Серов, 1892–1895, т. 3, с. 1531–1535]. Но вне зависимости

¹ О возможных причинах нелюбви Достоевского к Вагнеру и о различиях в их миросозерцании пишет А.С. Гозенпуд [Гозенпуд, 1971, с. 157, 159–160]. С.В. Белов и В.А. Туниманов в комментариях к «Воспоминаниям» А.Г. Достоевской также предполагают, что здесь мог сказаться и тот факт, что Достоевский слышал Вагнера только в концертном исполнении [Достоевская, 1987, с. 449].

от того, насколько Достоевский был знаком с Шелли и Вагнером, всех троих объединяет внимание к проблеме, выходящей на первый план в культуре XIX в., – человек жаждет вселенской власти, но насколько он готов к ней с точки зрения своей способности относиться по-человечески к другим людям? И оставляет ли власть человеку такую возможность? Ведь жажда власти подразумевает желание встать выше другого человека.

Трое рассматриваемых нами авторов по-разному видят выход из центральной для них проблемы. Весь роман Шелли посвящен констатации проблемы, и его сложная трехступенчатая структура (ситуация погони за божественной мощью знаний повторяется трижды – в жажде Роберта Уолтона достичь Северного полюса, на пути которой в конце концов встает желание команды его судна жить, в удачной попытке Франкенштейна создать и оживить человека, а также и в жизни самого его создания, которое называет людскую речь «наукой богов» [Шелли, 2010, с. 78]) неумолимо доносит до читателя мысль о том, что все поступки человека необходимо поверять тем, какое влияние они имеют на других людей.

«Казус Вагнера» (говоря словами Ницше) самый неоднозначный, потому что тетралогия внутри себя не сводится к единой философской концепции, ибо трудно логически свести воедино проклятие кольца и гибель Зигфрида, не подвластного этому проклятию; это словно части различных философских концепций; мысль о самообожении в смерти тоже чужда тетралогии – смерть Зигфрида и самосожжение Брунгильды уничтожают Вальгаллу. Разрешить это противоречие можно, наверное, только следя Т. Манну, который, во-первых, отождествляет содержание оперы прежде всего с музыкальным содержанием, отграничивая его от «фабульного, литературного содержания оперы <...> Либретто для Вагнера – лишь канва для мелодии. Именно мелодия для Вагнера – “это освобождение поэтической мысли”, это содержание оперы, ее философия. Мелодизм Вагнера – это его способ высказывания о мире» [Федоров], а во-вторых, видит творчество Вагнера неким высшим единством, «отсюда переплетенность отдельных замыслов, переход одного замысла в другой, вследствие чего художник <...> никогда не бывает исключительно занят <...> тем произведением, над которым работает в данный момент, а одновременно несет и бремя всего остального. <...> Появляется некая мнимая (лишь напо-

ловину мнимая) планомерность творческой работы, распределяемой на всю жизнь, настолько продуманная, что Вагнер в 1862 году, в разгар работы над “Мейстерзингерами”, в письме из Бибриха к Бюлову как нельзя более определенно предсказывает, что “Парсифаль” будет последним его творением, – предсказывает ровно за двадцать лет до того, как осуществил этот замысел» [Манн, 1961, с. 128]. В таком случае разрешение этой проблемы находится в выходе за ее пределы, в категориях другого мира, в словах «кто хочет между вами быть большим, да будет вам слугою» (Матф. 20:26), в «Парсифале» и мире за пределами мифоэпической вселенной «Кольца...».

Достоевский рассматривает эту проблему под иным углом, нежели Шелли и Вагнер. Позиционируя себя богами, притязающими на божественную же власть, его герои расчеловечивают всех остальных людей. Так, Раскольников не видит в убитой им процентщице человека: «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, злорвущую», на что Соня в ужасе откликается: «Это человек-то вошь!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 320].

Петр Верховенский так описывает Ставрогиной отставного капитана: «Николай Всееволодович называл тогда этого господина своим Фальстафом; это, должно быть <...> какой-нибудь бывший характер, burlesque, над которым все смеются и который сам позволяет над собою всем смеяться, лишь бы платили деньги» [там же, т. 10, с. 148–149]. Читатель уже знает, в чем выражается этот смех над собой, ведь несколькими страницами ранее Лебядкин лично уподобил себя таранту. Для Ивана Карамазова его отец и единокровный брат – нечто вроде мерзких рептилий: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [там же, т. 14, с. 129].

Эти герои не могут общаться даже с теми людьми, кто не должен бы вызывать у них отторжения. Подпольный человек хочет, чтобы Лиза ушла как можно скорее, Раскольников не может выносить присутствия матери и сестры, для Ивана Карамазова отъезд из отцовского дома – свобода, которую он готов отпраздновать шампанским.

Этот конфликт между героями подпольного типа и другими людьми Достоевский помещает в контекст богоопознания. В Первом Послании Иоанна, крайне важном для Достоевского именно в богословском отношении, утверждается взаимосвязь любви и богоопозна-

ния: «Возлюбленные! будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога. Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь» (4: 7–8). В экземпляре Евангелия, принадлежавшем самому писателю, эти стихи были отчеркнуты карандашом [Евангелие Ф.М. Достоевского, 2017, с. 392]. В «Братьях Карамазовых» предлагается обратная последовательность – не любовь от богопознания, но богопознание от деятельной любви: «Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того, как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможет зайти в вашу душу» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 52].

Следовательно, для героев Достоевского отказ от равноправных человеческих отношений – следствие их жажды власти и самообожения, но затем этот отказ становится необходимостью, поскольку стоит им попытаться установить истинно человеческие отношения с другими людьми, как они «рискуют» навсегда отказаться от своих претензий на сверхчеловечность. Они оказываются в ловушке собственных притязаний. Поэтому и подпольный человек, и Раскольников, и Иван так амбивалентны в своих отношениях с другими людьми – обретение подлинно человеческой любви утвердит их в собственной человечности в противоположность божественности, которой они жаждут, а следовательно, приведет их к Богу и окончательно, так сказать, поставит крест на их божественных амбициях.

Создав образ подпольного человека, бессильного деспота, жаждущего в своем мышином подполье тиранической власти вселенского масштаба, Достоевский действительно создал образ «главного человека» не просто в русском мире, но и в европейской культуре своего времени, поскольку одновременно с жаждой власти определяющей чертой подпольного типа становится неспособность к любви и страх перед ней, а неспособность эта, в свою очередь, проистекает из того, что в любви другой человек признается равным любящему и, в богословии Достоевского, таким образом совершается богопознание через образ Божий во всех людях.

Аналогичной проблеме жажды власти и противоположности власти и любви были также посвящены и другие произведения евро-

пейской культуры той эпохи, роман Шелли и оперная тетралогия Вагнера. Вне зависимости от того, знал ли их Достоевский или нет, прослеженная нами типологическая параллель тем важнее, что свидетельствует об улавливаемых разными творцами XIX в. общих путях развития философской и религиозной антропологии эпохи. Подпольный человек XIX в. – это человек, пойманный в ловушку собственной жажды божественности и вселенской, политической и общественной власти, которая тем вернее вырождается в тиранию, поскольку противоположна способности человека искренне любить другого.

Список литературы

- Афанасий Великий.* Послание о постановлениях Никейского Собора. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/poslanie_o_tom_chto_Sobor_Nikejskiy/.
- Беовульф. Старшая Эdda. Песнь о нibelунгах. – М. : Художественная литература, 1975. – 770 с.
- Берсенева Т.П.* Синергия, божественные энергии и свободная воля // Омский научный вестник. – 2012. – № 5(112). – С. 123–125.
- Вагнер Р.* Кольцо нibelунга. – СПб. : Издательский проект Quadrivium, 2016. – 400 с.
- Виноградов И.А.* «Лишиные люди» в русской литературе: слово Гоголя // *Studio Litterarum*. – 2019. – Т. 4, № 3. – С. 188–209.
- Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. – Л. : Музыка, 1971. – 175 с.
- Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. – Л. : Наука, 1972–1990.
- Достоевская А.Г.* Воспоминания. – М. : Правда, 1987. – 544 с.
- Евангелие Ф.М. Достоевского : в 3 т. – Тобольск : Общественный благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2017. – Т. 1. – 622 с.
- Ириней Лионский.* Обличение и опровержение лжеименного знания (Против ерессей). Книга третья. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Irinej_Lionskij/protiv-eresej/3
- Лосев А.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. – М. : Искусство, 1968. – Вып. 8. – С. 67–196.
- Манн Т.* Страдания и величие Рихарда Вагнера // *Манн Т.* Собрание сочинений : в 10 т. – М. : ГИХЛ, 1961. – Т. 10. – С. 102–173.
- Манн Ю.В.* Лишиный человек // Краткая литературная энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 4. – С. 400–402.
- Никольский С.А.* Достоевский и явление «подпольного» человека // Вопросы философии. – 2011. – № 12. – С. 77–87.
- Палама Григорий.* Триады в защиту священно-безмолвствующих. – М. : Канон, 2003. – 380 с.
- Пико делла Мирандола Д.* Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса : в 2 т. – М. : Искусство, 1981. – Т. 1. – С. 248–265.

Серов А.Н. Критические статьи : в 4 т. – СПб. : Типографии Главного управления уделов, 1892–1895.

Снорри Стурлусон. Младшая Эдда. – СПб. : Наука, 2006. – 139 с.

Федоров А.А. Концепция музыки Рихарда Вагнера у Томаса Манна. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/fedorov-koncepciya-muzyki-riharda-vagnera-u-manna.htm>

Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. Последний человек. – М. : НИЦ «Ладомир» : Наука, 2010. – 667 с.

Эленислегер А.Г. Старкотер // Библиотека для чтения. – 1840. – Вып. 41. – С. 35–146.

Comte A. The Catechism of Positive Religion / Richard Congreve (transl.). – London : Kegan, Paul, Trench, Truebner & Co. Ltd., 1891.

Copleston F. A History of Philosophy : in 9 vols. – N.Y., USA: Image Books, 1993. – Vol. 2. – 626 p.

Kovalevskaya T. Dostoevsky and Medieval Theology: Points of Intersection // Достоевский и мировая литература. Филологический журнал. – 2021. – № 1. – Р. 106–123.

Oehlenschläger A.G. Stærkodder // Oehlenschlägers tragoedier. – URL: https://archive.org/stream/oehlenschlgerst00oehlgooog/oehlenschlgerst00oehlgooog_djvu.txt

References

Athanasius the Great. Poslanie o postanovleniiakh Nikeiskogo Sobora. [The Epistle on the Rulings of the Council of Nicea]. Retrieved from : https://azbyka.ru/otechnik/Afanasiy_Velikij/poslanie_o_tom_chto_Sobor_Nikejskiy/ (In Russian).

Beowulf. (1975). Starshaia Edda. Pesn o nibelungakh [Beowulf. Poetic Edda. The Lay of the Nibelungs]. Moscow : Khudozhestvennaia Literatura Press. (In Russian).

Berseneva, T.P. (2012). Sinergiia, bozhestvennye energii i svobodnaia volia [Synergy, Divine Energies, and Free Will]. In *Omskii nauchnyi vestnik* [Omsk Academic Bulletin], (5 (112)), (pp. 123–125). (In Russian).

Dostoevsky, F.M. (1972–1990). *Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t.* [Complete Works in 30 vols.]. Leningrad : Nauka. (In Russian).

Dostoevskia, A.G. (1987). Vospominania [Memoirs]. Moscow : Pravda. (In Russian).

(Anonymous) (2017). *Evangelie F.M. Dostoevskogo: V 3 t. T. 1.* [Fyodor Dostoevsky's New Testament. Vol. 1]. Tobolsk : Obshchestvennyi blagotvoritelnyi fond "Vozrozhdenie Tobolska". (In Russian).

Fedorov, A.A. Kontseptsiia muzyki Rikharda Vagnera u Tomasa Manna [Thomas Mann's Concept of Richard Wagner's Music]. Retrieved from : <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/fedorov-koncepciya-muzyki-riharda-vagnera-u-manna.htm> (In Russian).

Gozenpud, A.S. (1971). Dostoevskii i muzyka [Dostoevsky and Music]. Leningrad : Muzyka. (In Russian).

- Irenaeus of Lyon.* Oblichenie i oproverzhenie lzheimennogo znaniiia (Protiv eresei). Kniga tretia. [Five Books Against Heresies. Book Three]. Retrieved from : https://azbyka.ru/otekhnik/Irinej_Lionskij/protiv-eresej/3 (In Russian).
- Losev, A.* (1968). Problema Rikharda Vagnera v proshlom i nastoiaishchem [The Richard Wagner Problem in the Past and Today]. In *Voprosy estetiki* [Issues in Aesthetics]. Issue. 8, (pp. 67–196). Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
- Mann, Ju. V.* (1962–1978). Lishnii chelovek [The Superfluous Man]. In *Kratkaia literaturnaia entsiklopedia* [Brief Encyclopedia of Literature], Vol. 4, (pp. 400–402). Moscow : Sovetskaya Entsiklopedia. (In Russian).
- Mann, T.* (1961). Stradaniiia i velichie Rikharda Vagnera [Sufferings and Greatness of Richard Wagner], A. Kulisher (transl.). In *Mann T. Sobranie sochinenii: V 10 t.* [Collected Works in 10 vols.], Vol. 10, (pp. 102–173). Moscow : GIKhL. (In Russian).
- Nikolskii, S.A.* (2011). Dostoevskii i iavlenie «podpolnogo» cheloveka [Dostoevsky and the «Appearance» of the Underground man]. In *Voprosy filosofii*, (12), (pp. 77–87). (In Russian).
- Oehlenschläger, A.G.* (1840). Stärkodder, V. Deriker (transl.). In *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading], Issue. 41, (pp. 35–146). (In Russian).
- Palamas Gregory.* (2003). Triady v zashchitu sviazhchenno-bezmolvstvuishchikh [Triads for the Defense of Those Who Practice Sacred Quietude]. Moscow : Kanon Press. (In Russian).
- Pico della Mirandola, G.* (1981). Rech o dostoinstve cheloveka [It's about the dignity of a person], L. Bragina (transl.). In *Estetika Renessansa: V 2 t. T. 1* [Renaissance Aesthetics in 2 vols. Vol. 1], 248–265. Moscow : Iskusstvo Press. (In Russian).
- Serov, A.N.* (1892–1895). *Kriticheskie stati: V 4 t.* [Critical Articles in 4 vols.]. Saint Petersburg : Tipografiia Glavnogo upravlenia udelov Press. (In Russian).
- Snorri Sturluson* (2006). *Mladshaia Edda* [Prose Edda], O.A. Smirnitskaya (transl.). Saint Petersburg : Nauka Press. (In Russian).
- Shelley, M.* (2010). *Frankenstein, ili Sovremennyi Prometei. Poslednii chelovek* [Frankenstein, or The Modern Prometheus. The Last Man], Z.E. Aleksandrova (transl.). Moscow : NITs «Ladomir» : Nauka. (In Russian).
- Vinogradov, I.A.* (2019). “Lishnie liudi” v russkoi literature: slovo Gogolia [“Superfluous People” in Russian Literature: Gogol’s Word]. In *Studia Litterarum. Vol 4, (3)*, (pp. 188–209). (In Russian).
- Wagner, R.* (2017). *Koltso nibelunga* [The Ring of the Nibelung], Iu.E. Smirnov (transl.). Saint Petersburg : Quadrivium. (In Russian).
- Comte, A.* (1891). *The Catechism of Positive Religion*, Richard Congreve (transl.). London : Kegan, Paul, Trench, Truebner & Co. Ltd. (In English).
- Copleston, Frederick.* (1993). *A History of Philosophy in 9 vols. Vol. 2.* Image Books. (In English).
- Kovalevskaya, T.* (2021). Dostoevsky and Medieval Theology: Points of Intersection. In *Dostoevskij i mirovaja literatura. Filologicheskij zhurnal* [Dostoevsky and World Culture. Philological Journal], (1), (pp. 106–123). (In English).
- Oehlenschläger A.G. Stärkodder.* Retrieved from : https://archive.org/stream/oehlenschlgerst00oehlgoog/oehlenschlgerst00oehlgoog_djvu.txt (In Danish).

*Красавченко Т.Н.**

ГЕНИЙ И МОНСТР «В ДОМЕ ЛИТЕРАТУРЫ»: РЕПУТАЦИЯ ДОСТОЕВСКОГО В БРИТАНИИ

Аннотация. Достоевского восприняли в Британии как самого необычного и непостижимого из русских писателей: пророка, мудреца, открывавшего истины жизни и глубины психологии человека, проповедника этики страдания, безумца и монстра, но не романиста в общепринятом смысле. Его выход за пределы принятых в Британии эстетических и социальных норм и помогал британским писателям в их эстетических поисках, и пугал их. Его романы казались бесформенными, «текучими пудингами» (Г. Джеймс), опасными для британской прозы. Его этические нормы, основанные на этике православия, противостояли английской культуре, ориентированной, главным образом, на протестантскую этику, – действие, индивидуализм, стремление к благоденствию, счастью. В статье анализируется восприятие Достоевского О. Уайльдом, Р. Стивенсоном, Г.К. Честертоном, А. Беннетом, Д. Голсурси, модернистами – В. Вулф, Э.М. Форстером, Д.Г. Лоуренсом, Т.С. Элиотом, У. Льюисом, Д.М. Марри, а также С. Моэмом и М. Брэдбери. Несмотря на двойственное отношение, Достоевский,

* *Красавченко Татьяна Николаевна* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: tatianakras@mail.ru

Krasavchenko Tatyana Nikolaevna – DSn in Philology, Leading Researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: tatianakras@mail.ru

хоть и не без скрипа, вошел в британский пантеон иностранной литературы.

Ключевые слова: русская и английская литература; межкультурная коммуникация; национальная культурная матрица.

Поступила: 27.07.2021

Принята к печати: 18.08.2021

Krasavchenko T.N.
**Genius and monster in «the house of literature»:
Dostoevsky's reputation in Britain**

Abstract. Dostoevsky was perceived in Britain as the most unusual and incomprehensible of Russian writers, a prophet, a sage who discovered the truths of life, the depths of human psychology, a preacher of suffering, madman and monster, but not a novelist in the conventional sense. His going beyond aesthetic and social national standards helped British writers in their aesthetic quest and scared them. His novels seemed shapeless, «fluid puddings» (H. James), dangerous to the norms of the British prose. His ethical standards, based on the ethics of Orthodoxy, opposed English culture, which focused mainly on Protestant ethics – action, individualism, pursuit of well-being, happiness. The author of the article analyzes the perception of Dostoevsky by O. Wilde, R. Stevenson, G.K. Chesterton, A. Bennett, by modernists – V. Woolf, E.M. Forster, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, W. Lewis, D.M. Murry, as well as W. Somerset Maugham and M. Bradbury. Despite the ambivalent attitude towards him, Dostoevsky entered the British pantheon of foreign literature, although not without a squeak.

Keywords: Russian and English literature; intercultural communication; national cultural matrix.

Received: 27.07.2021

Accepted: 18.08.2021

В 1870–1880-е годы Достоевского в Британии знали мало. Статья русиста Уильяма Ролстона в журнале «Атенеум» о творчестве писателя – от «Бедных людей» до «Бесов» в 1875 г. [Ralston, 1875, p. 609] и его же некролог о Достоевском в журнале «Academy» (vol. 19, N 467) 16 апреля 1881 г. погоды не сделали. Но на британцев, как и на всю Европу, произвела впечатление книга «Русский роман» (1886) французского дипломата и писателя Эжена М. де Вогюэ; в английском

переводе она вышла лишь в 1913 г., но в 1880-е годы Париж лидировал на культурной арене, и многие британцы читали литературные новинки на французском. В главе «Религия страдания» Вогюэ представил страдание как специфическую тему Достоевского [Vogüé, 1913, р. 204]. Позднее британские критики писали, что «Достоевский выполз со страниц де Вогюэ как существо с другой планеты, “ненормальное и могучее чудовище”, колосс, воплощение темной примитивной России, “подлинный скиф”» [Lord, 1970, р. 3].

В 1880-е годы Достоевский интересовал британских читателей, прежде всего, как хроникер экзотичной и дикой русской жизни, где «чувствия и обычаи мысли совершенно иные», чем у них [Kaye, 1992, р. 25]. В 1912 г. критик Перси Лаббок, защитник «формы против бесформенности», в дальнейшем автор известной книги «Мастерство романа» (1921), развел эту мысль: Достоевский «по складу ума и литературному методу гораздо дальше от западной культуры, чем любой из двух великих романистов <Толстой и Тургенев>...» [Lubbock, 1912, р. 269].

Как ни парадоксально, но Достоевского, познавшего глубины страдания и нужды, одним из первых в Британии оценил эстет и гедонист Оскар Уайльд. Он опубликовал (тогда рецензии печатались анонимно) 28 (15) мая 1886 г. в лондонской *The Pall Mall Gazette* рецензию «Русский реалистический роман» – о переводе с русского на английский писателем и поэтом Фредериком Уишуо (1854–1934) романа «Преступление и наказание» [Wilde, 1886, р. 5; Ипатова, 2003, с. 250–265]. Уайльд сразу уловил в романе главное: Россия – это другой мир, мир страдания и смирения, по этико-эстетическим критериям далекий от английской культуры. Но, вероятно, в рассуждениях Раскольникова он нашел близкие себе идеи о людях обычных и неординарных, о необходимости оправдания греха, совершенного неординарным человеком. В рассказе «Преступление Артура Сэвила» (1887) Уайльд «примерил» на своего персонажа идею «рока преступления», но сюжет не трогал автора за живое, и он перевел его в русло «нелепости», «неоправданных страхов» и предрассудков. Тема преступления органичнее в романе «Портрет Дориана Грея» (1891). Казалось бы, Дориан, в отличие от Раскольникова, убил художника Бэзила Холлурда непродуманно, спонтанно, но очевидно, что подсознательно он готовился к этому. Затем Дориана (как и Раскольникова) мучает мысль о

его преступлении, и (в духе Достоевского) возникает идея двойничества, ведь Холлорд – создатель рокового портрета Дориана: умер художник – умирает и модель, выживает только Искусство (это уже идея Уайльда). Так, вольно или невольно следуя по стопам Достоевского, Уайльд создал сложный рисунок преступления, до тех пор не свойственный английской литературе.

В 1887 г. вновь в переводе Уишуо вышел роман «Униженные и оскорбленные», а 2 мая (19 апреля) 1887 г. в рецензии, опубликованной в той же *The Pall Mall Gazette*, Уайльд в духе европейских критериев того времени о романисте как «блюстителе формы» пишет о своем предпочтении Тургенева; Достоевский, на его взгляд, «не такой утонченный художник»; <...> у него иные достоинства: яростный накал страстей и мощь чувств, дар раскрывать глубинные тайны души и потайные источники жизни», «глубокий психологизм» [Wilde, 1887, р. 11], и «сколь бы безжалостен ни был Достоевский в своем методе как художник, как человек он *сострадает* [здесь и далее курсив мой. – T. K.] нам всем: тем, кто творит зло, и тем, кому оно наносит ущерб» [Ibid]. Уайльда поразил свойственный миру русских «феномен боли», «страдания». О «русской боли», ее архаике он написал в эссе «Критик как художник» (1891): «...в истерзанной России неожиданно возродился дух Средневековья, захватив нас на минуту своим бескомпромиссным *восприятием жизни как боли*, – я разумею не исторические Средние века, но определенный душевный настрой» [Уайльд, 1993, с. 307]. Уайльда явно задела русская тема «страдания». Возможно, подсознательно у него возникло предчувствие личных страданий. Хотя осознанно он не ожидал их, и признание его вины судом присяжных в мае 1895 г. было для него неожиданностью, тем более что судья назвал все пункты обвинения недоказанными. Привыкший к восхищению и успеху, Уайльд считал себя личностью необычной, которой многое позволено, и недооценил куль «приличия» и ханжество нравов «средних викторианцев», а из них и состоял совет присяжных.

«Записки из Мёртвого дома» Достоевского были ему известны. Они вышли под названием «Погребённые заживо, или Десять лет каторжных работ в Сибири» (*Buried alive, or ten years of penal servitude in Siberia*) в английском переводе Мари фон Тило в 1881 г., а в 1888 г. как «Жизнь на каторге в Сибири» (*Prison life in Siberia*) в переводе Х. Сазерленда Эдвардса. Возможно, Уайльд читал французский пере-

вод книги. Андре Жид вспоминал разговор с Уайльдом в Берневале во Франции, где тот поселился после тюремы: «Не без робости осведомляюсь, читал ли он “Записки из Мёртвого дома”. Он не дает прямого ответа и произносит: “Русские писатели – люди совершенно изумительные. То, что делает их книги такими великими – это вложенная в их произведения жалость. <...> O, dear, жалость – это замечательная вещь; но я не знал ее прежде... Я каждый вечер благодарю Бога за то, что он позволил мне ее узнать. Ибо *в тюрьму я вошел с каменным сердцем*, думая только о наслаждении, теперь же мое сердце окончательно надломилось; в мое сердце вступила жалость и я понял теперь, что это самая великая, самая прекрасная вещь из всех существующих на свете”» [Жид, 1994, с. 156]. Тут, конечно, точнее перевести не «жалость», а «сострадание».

За «преступление против нравственности» Уайльд провел в своем «мертвом доме» 1895–1897 гг.; мир для него перевернулся. В исповеди, известной под названием *De Profundis* («Из бездны» – начало покаянного псалма, читаемого как отходная над умирающим; изд. 1905), написанной Уайльдом – заключенным С 33 в Редингской тюрьме, очевидно, что автор ощутил свои мучения как «Голгофу вселенскую», а страдание как «высшую ступень совершенства». Христос открыл ему: нет различия между чужой и своей жизнью, и тем давал человеку безграничную личность, «личность Титана». «Прозрение» Уайльда привело к тому, что в английской литературе зазвучали новые для нее ноты. В статье 1907 г. «О веселом ремесле и умном веселии» Вяч. Иванов заметил: «И декадент-эллинист Оскар Уайльд должен, покорный закону варварской души, стать предателем идеи эстетического индивидуализма во имя идеи соборной» [Иванов, 1979, с. 74]. В поэме «Баллада Редингской тюрьмы» (1898), написанной Уайльдом во Франции в конце 1897 г., авторское «я» почти неотделимо от «мы» остальных узников. Тут важно еще одно высказывание Уайльда, зафиксированное А. Жидом: «Обещайте мне в будущем никогда не писать ‘Я’... Видите ли, в искусстве нет места для первого лица» [Жид, 1994, с. 159]. Таким образом, жизнь и Достоевский вывели Уайльда на новые этико-эстетические рубежи.

«Преступление и наказание» как криминальный роман произвел впечатление не только на Уайльда. Он вызвал, по мнению Мириэн Магвайр (Университет Эксетера), существенные изменения в британ-

ском «романе об убийстве», о чем свидетельствует творчество Роберта Луиса Стивенсона и Г.К. Честертона: они читали Достоевского во французском переводе (он вышел в 1884 г.), а затем и в английском [Maguire, 2012, p. 149–162]. Романист Джордж Мур назвал Достоевского Эмилем Габорио (французский родоначальник детективного жанра) «в философском соусе» (цит. по: Leatherbarrow, 1995, p. 25).

Стивенсон в рассказе «Маркхейм» (1884, опубл. 1885) заимствовал у Достоевского сюжет об убийстве и признании преступника, а также лихорадочную атмосферу повествования и «вспышки памяти», но в целом рассказ – слабое подобие русского предшественника: мотивы преступника неясны, нет душевных переживаний, психологической глубины, идеологических конфликтов. Однако Достоевский не давал покоя Стивенсону, и в письме другу, историку культуры Джону Э. Саймонду он заметил: «Раскольников – величайшая из книг, прочитанных мною за последние десять лет <...> она меня почти добила. Это просто как болезнь» [цит. по: Knowlton, 1916, p. 450]. И под воздействием Достоевского он написал повесть «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) – о таинственных источниках зла в душе человека. Эпизод насилия Джекила над девочкой наводит на мысль об «Униженных и оскорбленных», где Нелли – жертва жестокости и похоти взрослых. Рассказ свидетеля о сэре Дэнверсе Кэри, избитом Джекилом до смерти, напоминает сон Раскольникова о забитой до смерти лошади. Но, в отличие от Достоевского, добро и зло у Стивенсона четко разделены: Джекил и Хайд – альтернативы бытия человека.

Как и Достоевского, темы двойничества, безумия и свободы вошли интересовали Г.К. Честертона. «Прототипом» детектива в его творчестве был, как не без оснований считает М. Магвайр, Порфирий Петрович, основызывающийся в расследовании на интуиции, изучении несоответствий и эффекте неожиданности. Детективы Достоевского и Честертона склоняют преступников к раскаянию, ибо понимают их «страдания» [Maguire, 2012, p. 157].

Воздействие Достоевского на традицию британской криминальной прозы не скомпрометировало его репутацию как автора романа идей и способствовало развитию в дальнейшем столь почитаемого в Британии детективного жанра.

Отсутствие широкого интереса к Достоевскому в 1880–1900 гг. объясняют усилившейся в конце XIX в. провинциальностью Британии: «Новую европейскую мысль не допускали в Англию, как будто в стране был карантин» [Hynes, 1968, р. 308]; мало кто знал русский, его не изучали в университетах до 1880-х годов; даже к 1920-м годам существовало лишь несколько программ [Brewster, 1954, р. 149]. Британцы зависели от переводов. Автор первой английской «Истории русской литературы» (1882) Чарлз Тёрнер, лектор Императорского университета (Санкт-Петербург), упомянул о Достоевском лишь как о друге Некрасова [Ibid].

С начала XX в. определяется доминанта восприятия Достоевского не как писателя, а как философа, пророка, мудреца. И этому не мало помогли известные в Англии русские авторы. Дмитрий Мережковский в книге «Толстой: человек и художник» (Tolstoy as man and artist), вышедшей в английском переводе в Лондоне в 1902 г., упрекнул англичан за то, что они не оценили Достоевского как «поэта евангелической любви», но не преминул отметить его небрежный язык и «утомительно растянутые сюжеты» [цит. по: Davie, 1965, р. 77]. И русские политэмигранты содействовали двойственному отношению к писателю. Часто выступавший в Англии с лекциями по русской литературе Петр Кропоткин в книге «Идеалы и действительность в русской литературе» (1905) назвал Достоевского величайшим писателем, но сожалел, что тот уделял мало внимания литературной форме, писал слишком быстро, в его романах царила атмосфера «сумасшедшего дома», и сомневался, станут ли их читать в Англии [Kropotkin, 1915, р. 168–170]. Когда его друзья Сергей Степняк и Феликс Волковский вдохновили Констанс Гарнет заняться переводами русских писателей, то она начала в 1890-е с переводов Гончарова, Толстого, Тургенева. Вероятно, сложившееся в Британии мнение о Достоевском как авторе менее понятном и совершенном, чем Тургенев, определило более позднее появление переводов его сочинений. Заметим, что и позднее у Д. Святополка-Мирского, оказавшего существенное воздействие на британскую русистику, в его авторитетной «Истории русской литературы» (1927) сохранился стереотип о равнодушии Достоевского к литературному мастерству [Mirsky, 1927, р. 346, 358].

В пробуждении интереса британцев к Достоевскому сыграли роль три литератора: Морис Бэринг, Эдвард Гарнет и Арнольд Беннет.

Бэлинг, дипломат, ученый-классик, бывавший в России, еще в 1903 г. призывал перевести романы Достоевского, но ему объяснили, что «в Англии на него спроса нет» [Muchnic, 1939, p. 49]. Гарнет, муж К. Гарнет, в 1906 г. написал в журнале *Academy* о Достоевском как о психологе, исследующем лабиринты сознания, назвал «Братьев Карамазовых» величайшим романом (в отличие от Вогюэ, не принявшего этот роман) и сожалел об отсутствии английских переводов [Garnett, 1906, p. 202–203]. Бэлинг в имевшей успех книге «Вехи русской литературы» (1910) вывел Достоевского из ниши «исторической диковины», которой его хотел ограничить влиятельный литературный критик Джордж Сейнтсбери, назвал Шекспиром [Baring, 1910, p. 26] и с миссионерским пылом призывал учиться у него любви и состраданию [Baring, 1910, p. 252, 262], хотя и он отметил, что Достоевский писал «небрежно» [Baring, 1910, p. 151]. Переводов Достоевского требовал в 1910 г. и самый влиятельный в то время литературный журналист, писатель А. Беннет [Tonson, 1910, p. 518–519].

И вот в 1912 г. в переводе Констанс Гарнет вышел роман «Братья Карамазовы», давший импульс возникновению «культа Достоевского» в Англии. «Культ» существовал в 1912–1921 гг. и представлял собою сложный феномен, охватывавший интерес к открытиям психоанализа, мистике и художественному эксперименту. Русские балеты и «культ» Достоевского были в центре «русской лихорадки» в Британии в 1910-е годы. Писатель Фрэнк Суиннертон вспоминал, что «каждый литератор или псевдолитератор в Лондоне вцеплялся в перевод Гарнетт “Братьев Карамазовых”» и с восторгом поглощал его [Swinnerton, 1956, p. 144]. Но обычно читатели не находили в нем признаков традиционного жанра романа, отождествляли автора с персонажами и везде обнаруживали свидетельства психического дисбаланса. Отторжение Достоевского, даже отвращение к нему очевидно в суждении вроде бы не чуждого английским декадентам и эстетам писателя Эдмунда Госса (1849–1928), заметившего в 1926 г., что представители британской литературной элиты были «подвержены магии этого эпилептического монстра», в чьих произведениях сконцентрировался «кокаин и морфий современной литературы» [цит. по: Muchnic, 1939, p. 139].

Джон Голсуорси и Арнольд Беннет – писатели «нового поколения» 1900-х – прокламировали интерес к психологии человека, меха-

низмам сознания, но в поисках равновесия между постижением внешних и внутренних реальностей застряли в «переходе» между викторианцами и модернистами. Беннет (1867–1931), успешный романист, критиковавший британскую «островную» культурную изоляцию, на протяжении 20 лет (1910–1931), отзывался о Достоевском как о великом писателе, вписывал его в контекст европейской литературы, но в своем творчестве даже не пытался «откликнуться» на него, видимо, сознавая несоизмеримость дарований. Поначалу он, правда, предполагал «ужасному пафосу» Достоевского Тургенева с его «спокойствием и изысканной мягкой красотой» (эссе «Тургенев и Достоевский», 1910) [Bennet, 1917, p. 209, 212–213]. Но позднее, в эссе «Некоторые приключения с русской литературой» (1916) признался, что «Братья Карамазовы» (во французском переводе) изменили его «как человека», и Достоевский, воплощавший саму жизнь, «спас» его от «тургеневизма» [The Soul of Russia, 1916, p. 84–86]. Беннет находил у Достоевского любовь к человечеству, сострадание, правду, трагическое мицоридение и выход из сферы литературы в сферу «морали» и «жизни». По инициативе Беннета (с его предисловием) в Лондоне в 1925 г. в английском переводе вышла книга (1923) его друга Андре Жида о Достоевском. Ирония крылась в том, что Беннет и Жид воспринимали его по-разному. Для Жида он – не христианский моралист, а романтический пророк, передавший двойственность, разногласия в человеке. А для Беннета Достоевский – бастинон защиты от «бессердечности» «модернистов-аморалистов», сосредоточенных на форме.

Голсуорси, в 1910–1920-е годы считавшийся первым среди британских романистов, в 1929 г. получивший высшую британскую награду «Орден за заслуги» (Order of Merit), а в 1932 г. – Нобелевскую премию, ценил Тургенева. В творчестве Достоевского он находил воплощение хаоса современного мира, отсутствие самоконтроля, сдержанности, несоответствие джентльменскому коду декорума. Хотя после выхода книги Бэлинга «Вехи...» в письме Э. Гарнету от 24 апреля 1910 г. он заметил, что Толстой и Достоевский достигают высот, недоступных Тургеневу [Garnett, 1934, p. 177–179], а прочитав в 1910 г. «Идиота», «Бесов», «Братьев Карамазовых» (на французском), в эссе «Смутные размышления об искусстве» признал, что «нет более глубокого, фантастического писателя, чем Достоевский» [Galsworthy, 1912, p. 272]. Но в отличие от Тургенева и Толстого, Достоевский так и не

стал для него «своим» – 15 апреля 1914 г. он написал Э. Гарнету: «Читая *Братьев Карамазовых* второй раз. <...> Местами, конечно, занятно, но, Бог мой! – какие бессвязность и многословие, какой парад монстров...» [Galsworthy, 1912, p. 217]. И в 1932 г., за шесть месяцев до смерти, заметил, что Достоевский ниже Толстого как философ и художник, усомнился в его универсальности и значении, хотя и признал его поразительный дар интуиции [Marrot, 1935, p. 804]. По мнению американского критика Питера Кея, русская литература создала у Голсуорси «комплекс неполноценности»; и даже на пике популярности он, член «клуба писателей-джентльменов – гуманистов» [Kaye, 1992, p. 165], скептически оценивал свои писательские достижения, сознавая, что, следуя коду джентльмена, принес искусство в жертву викторианским понятиям долга и пристойности. Социальный тип мировосприятия «затормозил» его превращение в модерниста [Kaye, 1992, p. 180].

Русская литература как иной эстетический и этический мир стала живым источником для британских модернистов и укрепила их в мнении о том, что их предшественники – и викторианцы, и эдвардианцы – А. Беннет, Г. Уэллс, Д. Голсуорси излишне сконцентрированы на социальном поведении, поверхностных деталях. Русские писатели, как писала в эссе «Перечитывая Мередита» (1918) Вирджиния Вулф, обладают «совершенно новой концепцией романа», гораздо более объемной, трезвой и глубокой, чем британская, позволяющей показать «жизнь человека широко и глубоко, с оттенками чувств и тонкостью мысли» [Woolf, 1987, p. 273]. Однако и модернисты относились к Достоевскому амбивалентно.

В. Вулф, впервые прочитав Достоевского – «Преступление и наказание» во французском переводе в 1912 г., – в письме другу (Литтону Стрейчи) сразу признала его «величайшим из писателей» [Woolf, 1978, p. 5]. Далее она читала его уже в переводах К. Гарнет [Rubenstein, 2009, p. 13]. И 22 октября 1915 г. после прочтения «Идиота» записала в дневнике: Достоевский «творит чудеса, тонко изображая переживания и ужасные страдания» обычных людей, но «часто стиль кажется мне невыносимым» [Woolf, 1977–1984, p. 172–173]. Со временем Вулф не меняла мнение, но по-иному расставляла акценты.

Пик ее интереса к Достоевскому, 1921–1925 гг., – период ее новаторских модернистских экспериментов – романов «Комната Джей-

коба» (1921) и «Миссис Дэллоувей» (1925). Тогда она начала учить русский и вместе с русским эмигрантом Самуилом Котелянским, вероятно, вторым по значимости (после К. Гарнет) переводчиком русской литературы, перевела исповедь Ставрогина и наброски незавершенного романа Достоевского «Житие великого грешника» (отдельное издание 1922 г.). Изучение русских оригиналов с помощью черновых переводов Котелянского, как пишет британская исследовательница Клэр Дэвисон, позволило Вулф постичь другой тип мышления и способы его выражения в слове и побудило к литературно-лингвистическому эксперименту. Она не владела русским настолько, чтобы переводить оригинал (тут ее выручал Котелянский), но зато мастерски владела английским. Ее дар повествования, чувство ритма позволили создать выразительную английскую прозу, адекватную текстам Достоевского. Вулф смело отказалась от «правильного английского» и передала в переводе стиль «неотшлифованной» русской прозы, воспроизводящей жизнь сознания. Анализ, осуществленный К. Дэвисон, выявил образец техники «потока сознания» в переводе Котелянским и В. Вулф исповеди Ставрогина. Они сумели воспроизвести инверсированный синтаксис писателя, характерное для него повторение слов. И если прежде связи Достоевского с модернизмом прослеживались лишь на уровне психологической ткани его романов, то теперь «сплетение ходов мысли» в переводе исповеди Ставрогина обнаружили линию, идущую от Достоевского к Вулф, Джойсу, использовавшим технику «потока сознания». «Диалогически прочувствованные» переводы, сделанные Вулф и Котелянским, опередили восприятие Достоевского критикой – «в англоязычных странах оно изменилось лишь после появления переводов работ Бахтина» [Davison, 2014, р. 78].

Вулф испытывала к Достоевскому амбивалентные чувства. Она восхищалась его психологической глубиной, масштабом и интенсивностью чувств, воспроизведением процесса мышления. Его новаторские стратегии стимулировали ее эксперименты с внутренним монологом, потоком сознания и персонажами-двойниками. Болезненные темы сумасшествия и самоубийства были созвучны сумеречной стороне ее опыта. Возможно, Вулф сблизило с Достоевским то, что они оба страдали от «хронической нервной болезни», от смен настроения и депрессии (Достоевский еще и от эпилепсии), что порождало склон-

ность к изображению разбалансированных душевных состояний, например, эмоциональной тревоги и безумия в «Миссис Дэллоуэй» и других романах, к введению двойников (Кларисса Дэллоуэй – Септимус); проза Достоевского убедила Вулф в том, что «всё» – даже сумасшествие и саморазрушение – может быть темой художественной литературы [Woolf, 1988, р. 36]. Вулф импонировало и то, что в мире Достоевского нет социальных или возрастных ограничений: ребенок и нищий, поэт и светская женщина интересны и полны тонких чувств и переживаний.

Романы Достоевского, на ее взгляд, взрывали традиционные представления о человеке, заставляли англичан принять более сложную модель его психики, признать, что человек может одновременно любить и ненавидеть, и нет четкого разделения хорошего и плохого. Достоевский подводит ее к мысли, что на английские повествовательные традиции наложили отпечаток обычая нации, основанные на материализме и строгой социальной иерархии, его романы сметали условности английской литературы. Но эстетическая небрежность творчества Достоевского была ей чужда, и со временем ее неприятие его «бесформенности» и избыточной эмоциональности усиливалось. «Величайший из романистов – Достоевский – всегда <...> пишет плохо» [Woolf, 1988, р. 174].

В эссе «Этапы литературы» (Phases of Fiction, 1929) она уже не воспринимала творчество Достоевского как «освобождающую силу»; теперь она боялась, что «готические интриги» и лихорадочные эмоции (такие, как в «Бесах») могут привести к тупику, художественному и цивилизованному, к фатальной для искусства утрате контроля над повествованием. Со временем расхождения между Вулф и Достоевским стали непреодолимыми. В 1933 г. она заметила в дневнике, что «больше не может читать» его [Woolf, 1977–1984, р. 172–173]. Теперь она стремилась вывести роман с его «низким происхождением» на уровень поэзии с ее концентрированным языком, красотой стиля, четкостью формы [Kaye, 1992, р. 95]. В дневнике она записала замечание Т.С. Элиота о «гибельности» Достоевского для английской литературы [цит. по: Rubenstein, 2009, р. 39].

Конечно, Вулф изначально была человеком другой, чем Достоевский, культуры; она писала всегда о жизни верхнего слоя британского среднего класса с ее правилами декорума. П. Кей полагает, что

Достоевский послужил ей поддержкой против эдвардианцев, но «ее поезд достиг бы того же пункта назначения и без него» [Kaye, 1992, р. 67, 192]. Но, пожалуй, ближе к истине Р. Рубинштейн: без Достоевского Вулф не достигла бы того, чего достигла [Rubenstein, 2009, р. 34]. И главное тут не только в том, что Достоевский «расковал» ее, открыл ей новые формы выражения, не только в его близости к технике потока сознания, а в том, что, опередив А. Бергсона и Уильяма Джеймса, он подвел Вулф к новому «обращению с временем» при изображении субъективных переживаний персонажей. На важных, ранних этапах своего творчества и некоторое время потом она была творчески «одержима» Достоевским. Хотя, конечно, в целом у нее была другая температура творчества.

Близкий В. Вулф по группе «Блумсбери» романист Эдвард Морган Форстер (1879–1970) относился к Достоевскому также двойственno. Он ценил открытие Достоевским новых путей в литературе, преодоление социальных барьеров, проникновение в глубины сознания, откровенное изображение страсти, метафизическое начало и в книге «Аспекты романа» (1927) писал о неприложимости к Достоевскому «обычных критериев». Сравнив «Братьев Карамазовых» с романом Джордж Элиот «Адам Бид», Форстер назвал его «пророком», а ее – «проповедником»: ведь в центре внимания Джордж Элиот – лишь ее героиня, тогда как у «Достоевского персонажи и ситуации важны не просто сами по себе, они всегда означают нечто большее» [Forster, 1927, р. 132–133], он выходит на общечеловеческий уровень. Но и для Форстера Достоевский, слишком далекий от английских традиций и ценностей, может служить лишь творческим стимулом, но как образец он опасен, и в рецензии на сборник «Честный вор и другие рассказы» в переводе К. Гарнет Форстер написал: «У него свой психологический метод, он замечателен. Но нам не годится» [Forster, 1919, р. 5].

Двойственным было и отношение к Достоевскому Д.Г. Лоуренса (1885–1930), радикального критика цивилизации, иррационалиста, обращавшегося к «зову крови», к подсознанию, инстинкту, интуиции и, в отличие от других модернистов, несмотря на новаторство и эксперименты, имевшего успех у читателя. У него был свой «миф»: он был убежден, что в XX в. произошел «раскол целности мировосприятия» человека. Лоуренс принадлежал поколению, ставшему свидетелем «крушения рационализма и западных логоцентрических способов мыш-

ления», «на авансцену выдвинулось ницшеанское понимание сути человека как диалектического единства рацио и таинственного мира природных инстинктов» – подлинной жизненной силы [Soboleva, 2017, р. 189]. Борьба с бесплодным рацио и наследием пуританизма, стремление к физическому освобождению нашли у Лоуренса объективный коррелят в понятии русского как модели человеческого «я». Некоторое время Россия казалась Лоуренсу источником энергии, способным в силу своей лиминальности, своей культурной гибридности возродить европейскую культуру, но вскоре он пришел к выводу, что она даже больше других поражена болезнью раскола между умом и чувствами. И объяснил это тем, что Россия, страна «здоровых варваров» допетровской эпохи, позже других пойдя путем западной цивилизации, слишком быстро подверглась влиянию западных идей, идеалов и изобретений: «Слишком внезапный бросок в цивилизацию, как правило, убивает» [Lawrence, 1936, р. 390].

В Достоевском Лоуренс увидел писателя, который разрывался между «христианской любовью», рацио и «чувственностью», «зовом плоти», но вместо создания плодотворного единства довел их до разрушительных крайностей в образах князя Мышкина, Зосимы – с одной стороны, Дмитрия Карамазова и Рогожина – с другой, а также Ивана Карамазова с его гипертрофией рацио [Lawrence, 1988, р. 282]. Отождествляя Достоевского с его персонажами, Лоуренс считал, что писатель не достиг гармонии и был еретиком в храме искусства, ибо смешивал в романах разнородные начала: высокое и низкое, трагедию и комедию, идеальное и фарс. Лоуренс неустанно критиковал Достоевского в эссе, письмах, прозе, и тем не менее испытывал к нему сложное чувство – любовь-ненависть, начиная с прочтения в 1910 г. во французском переводе «Преступления и наказания» [Chambers, 1935, р. 123].

В 1914 г., накануне Первой мировой войны, Лоуренс познакомился с Котелянским, который перевел «Легенду о Великом инквизиторе» и убедил Лоуренса написать предисловие к ней (книга вышла в 1930 г.) [Lawrence, 1935, р. 5–23]. В нем Лоуренс изложил теорию лидерства, родственную Раскольникову и ницшеанской идеи сверхчеловека, которую разрабатывал с начала 1920-х годов. Он разделял позицию Инквизитора с его критикой Христа и признавал, что массам нужнее не свобода, а хлеб, тайна, чудо, авторитет, культ для поклоне-

ния. Лоуренсу виделось государство, руководимое избранными. На его взгляд, демократичное христианство, делая ставку на человека, переоценивает его возможности и предлагает недостижимый идеал, тогда как Инквизитор принимает людей такими, какие они есть и не связан дьяволом, просто он жертвует нереальным идеалом ради блага человечества.

Современники находили черты сходства между Достоевским и Лоуренсом. Тут весьма характерна рецензия на роман Лоуренса «Нарушитель» в «Атенеуме» в 1912 г., где отмечались «психологическая насыщенность» и «поэтический реализм в духе Достоевского» [Two realists, 1912, p. 613–614]. Сравнение с ним мучило Лоуренса, ему всю жизнь казалось, что тень Достоевского как конкурента по миссии спасения человечества преследует его.

С 1913 г. Лоуренс дружил с литературным критиком, «неоромантиком» Джоном Миддлтоном Марри, который экзальтированно относился к Достоевскому и считал себя его «личным представителем», «медиумом». В монографии «Федор Достоевский» (1916) он писал, что Достоевский не был романистом в обычном понимании, его искусство несоизмеримо «с обычными формами искусства», он – визионер и его романы следует читать в мистическом ракурсе [Murphy, 1924, p. 52–55]. Марри относился к романам Достоевского как к священному писанию с ницшеанскими смыслами и восхвалял Ставрогина как полубога за его гордую волю, бунт против жизни, циничное отрицание идеалов [Murphy, 1924, p. 190], а Алёшу Карамазова как защитника человечества, подобного Христу. Как и Лоуренс, Марри полагал, что Достоевский разделял взгляды своих наиболее своевольных персонажей, нарушителей норм [Murphy, 1924, p. 52]. Книга привела к расколу в отношениях Лоуренса и Марри, по сути «отрекшегося» от Лоуренса с его дионасийством и культом тела.

Достоевский произвел глубокое впечатление и на Т.С. Элиота (1888–1965), поэта, критика, философа культуры, поэзия которого в 1910–1920-е годы изменила, по крайней мере на некоторое время, направленность англоязычной поэзии, а критика существенно повлияла на англоязычное литературоведение. С Достоевским Элиота в 1910–1911 гг., когда он изучал в Сорбонне французскую литературу, познакомил его куратор Аллен-Фурнье: Достоевский был тогда в центре внимания французских литераторов. И Элиот прочел во француз-

ском переводе «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братьев Карамазовых». Эти романы играли важную роль в размышлениях Элиота о природе творчества. В письме из Марбурга от 19 июля 1914 г. американскому поэту Конраду Айкену, с которым он подружился в Гарварде, Элиот, пожаловавшись на отсутствие вдохновения, интеллектуальный «запор» (*constipated intellectually*), заметил: одни говорят, для творчества необходимы боль, страдание, другие – счастье: «Думаю, и те и другие ошибаются: необходимо <...> спокойствие некоего рода (здесь и далее курсив Т.С. Элиота. – *T. K.*) и иногда его дает боль. Такое спокойствие должно быть знал Достоевский <...>, когда, спасаясь от голода, невероятно быстро создавал свои шедевры» [Eliot, 1988, p. 42–43]. Но, словно полемизируя с «русской идеей» о благотворности боли, страдания, Элиот пишет: импульс вдохновению дает счастье, когда «человек не озабочен мелочами, когда он счастлив, то скорее способен оценить трагическое; и существует вдохновение только для счастливых» [Ibid., p. 43].

Британские литературоведы считают «Преступление и наказание» источником центральной идеи стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрука» – о расколотой душе героя, его неспособности вписаться в современное общество [Soboleva, 2017, p. 272–275], он бездействует, словно «не живет», и полон сомнений: «Разве я посмею потревожить мирозданье?». Гамлетовская нерешительность, колебания Пруфрука близки тревожному состоянию ума Раскольникова, хотя степень их способности «смельчаком» различна. В обоих произведениях присутствует библейский мотив Лазаря как образца духовного возрождения, но у Достоевского оно происходит с помощью Сони Мармеладовой. Пруфрок же даже *не осмеливается* грешить и ему отказано в искуплении и возрождении.

А 23 июля 1917 г. Элиот из Лондона написал своей американской кузине Элеанор Хинкли: «Живу в одном из романов Достоевского, <...> а не Джейн Остин. Я не был на поле битвы, но видел много странного, подписывал чек на двести тысяч фунтов [Элиот работал тогда в банке Ллойда. – *T. K.*], когда вокруг падали бомбы; все это кажется мне сном. И наиболее реальными были танцы, на которые мы пошли несколько дней назад» [Eliot, 1988, p. 189]. То есть ощущение повседневной жизни как чего-то необычного, «на острье ножа», как сна, который, как всякий сон, должен закончиться, – это для Элиота

жизнь по Достоевскому, нормой для него остается нечто приятное, радостное – английское – танцы и Остин для него квинтэссенция английской литературы, противоположной миру Достоевского.

Соболева и Э. Ренн полагают, что Достоевский с его идеей греха и искупления через религию был близок Элиоту и в 1930–1940-х годах, когда тот начал создавать христианскую поэзию («Четыре квартета») и драму; в духовных переживаниях центральных героев всех его пьес они находят параллель Достоевскому [Soboleva, 2017, р. 305–307].

Со временем Элиот оценил метафизическое начало в творчестве Достоевского и в эссе 1934 г. о позднеэлизаветинском поэте Джоне Марстоне написал: «Мы иногда чувствуем в словах и поведении персонажей Достоевского, что они живут одновременно на уровне, который нам знаком, и на каком-то ином уровне реальности, закрытом для нас: их поведение кажется не сумасшедшим, но согласующимся с законами некоего мира, который мы не можем постичь» [Eliot, 1951, р. 229]. И такая оценка в общем контексте суждений Элиота о литературе была высшей похвалой.

В романе «Тэрр» (1918) еще одного модерниста – Уиндема Льюиса рецензенты обнаружили воздействие Достоевского, прежде всего в ницшеанском образе немецкого художника Крейслера, пытающегося подчинить мир, перекроить его по своим меркам и смешивающего искусство и жизнь. Т.С. Элиот заметил, что «стало уже общим местом сравнивать Льюиса с Достоевским» [Eliot, 1918, р. 105]. В одной из обычных в то время анонимных рецензий (ее автором была писательница Ребекка Уэст) говорилось, что роман «напоминает о Достоевском хотя бы потому, что сосредоточен на душе и содержит персонаж огромного морального значения, достойный встать рядом со Ставрогиным» [West, 1918, р. 506–507], хотя, как отмечала критика, Ставрогин и Крейслер существенно отличаются друг от друга, скорее можно найти переклички между другим персонажем Льюиса – Биценко (Bitzenko) и Петром Верховенским, а роман в целом рассмотреть как пародию в стиле Достоевского и найти в нем элементы «Записок из подполья» [Wagner, 1957, р. 242].

Литература британского модернизма – элитарный феномен. А как реагировали на Достоевского писатели не «элитарные», имевшие успех у широкого читателя, скажем, Уильям Сомерсет Моэм

(1874–1965), одаренный «копировальщик жизни», блестящий, остроумный рассказчик?

«Жизнь, описываемая английскими и французскими романистами, – вспоминал он в “Записных книжках”, – была давно знакомой; я, как и другие мои современники, устал от нее. <...> Познакомившись с Достоевским (прочел “Преступление и наказание” в немецком переводе), я был захвачен и потрясен. Там я нашел то, что по-настоящему имело для меня значение...» [Моэм, 2001, с. 70–71, 76].

В романе «Рождественские каникулы» (1939) Моэм противопоставил два мира – русский и британский, представленный Чарли Мейсоном, прекраснодушным 23-летним выпускником престижного Кембриджского университета, и его счастливой семьей, живущей на ренту от своей маленькой «империи недвижимости». В Париже, куда Чарли впервые приехал на Рождество без родителей, он встретил молодую женщину из семьи русских эмигрантов – Лидию. Моэм воплотил в ней типаж русской героини «по Достоевскому». Ее муж, француз, Робер Берже, убил человека и получил 15 лет каторги. Лидия сознает его человеческую ничтожность, но с русским максимализмом идет на крайнее унижение – становится проституткой в публичном доме, чтобы страданием искупить и облегчить страдания «однажды и навсегда» любимого ею мужа. Неистовство чувств Лидии, ее максимализм пугают Чарли. Ему кажется все это нецивилизованным, архаичным, а сама Лидия – существом иной породы: она живет в аду, радуется страданию и унижению и принимает их, не утрачивая достоинства. Христианское понимание страдания как очищающей искупительной жертвы роднит Лидию с Сонечкой Мармеладовой. В сущности Лидия – своеобразный симбиоз Сонечки и Настасьи Филипповны: она уничижила десять тысяч франков, ради которых ее муж совершил убийство, как «грязные» деньги и улику. Подобно Ивану Карамазову, она не может верить в Бога, допускающего страдания стольких людей, в частности убийство большевиками ее отца, ни в чем не повинного профессора экономики. Писатель симпатизирует искренней, непосредственной Лидии. Для нее искусство – это спасение, т.е. красота, которая, по Достоевскому, спасет мир, а для Чарли оно – лишь еще одно удовольствие среди множества других. Несмотря на сочувствие Лидии, здравый смысл не позволяет Чарли принять ее веру в то, что «страдание искупает зло». Изображенное «по Достоевскому», само-

пожертвование Лидии представлено в романе как нечто, лишенное здравого смысла и ненужное – именно так его воспринимает (вслед за писателем) Чарли.

Тема страдания занимала Моэма с середины 1890-х годов, когда он начал работать врачом в Ламбете, одном из самых бедных районов Лондона, и быстро понял, что страдания не облагораживают человека [Моэм, 2001, с. 21]. А в 1917 г. записал: «У меня не вызывает ничего, кроме ужаса, культ страдания, который с недавних пор так вошел в моду. Отношение к нему Достоевского мне претит. В свое время я видел достаточно страданий и немало вынес сам... Не помню случая, чтобы страдания сделали человека лучше. <...> Я сам перенес бедность, неразделенную любовь, разочарования, потерю иллюзий, отсутствие перспектив, непризнание и притеснения и знаю, что все это делало меня завистливым и жестоким, раздражительным, эгоистичным и несправедливым. Благополучие, успех, счастье сделали меня лучше... Страдания подавляют личность <...> страдание – это зло» [Моэм, 2001, с. 89–92]. Моэму и его герою Чарли, представляющим протестантский британский мир с его этикой здравого смысла и действия, русская этика страдания чужда.

В романе есть еще один персонаж «по Достоевскому» – Саймон Фенимор, друг Чарли, – парижский корреспондент британской газеты. Стремящийся к самоутверждению, непривлекательный, циничный, хотя и не лишенный способностей, он культивирует в себе силу воли, жестокость, аскетизм; он – разновидность «человека из подполья», людей он называет овцами, рабами, которым нужны лидеры или хозяева, демократия для него пустая выдумка; все, на его взгляд, решает сила. В.А. Скороденко назвал Саймона «среднеевропейским гибридом Петра Верховенского с Дзержинским» [Скороденко, 1989, с. 17].

В «Рождественских каникулах» Моэм, как и Элиот, противопоставил Достоевского и Джейн Остин как воплощение двух форм жизни – кошмар «жизни по Достоевскому» и упорядоченную английскую жизнь: Чарли читает «Мэнсфилд-Парк» и его (как и Моэма) восхищают царящие в нем здравый смысл, мягкая ирония и язвительный юмор. После прощания с Лидией на перроне в Париже Чарли непривычно взволнован, но, ступив на английскую землю, выдохнул с облегчением. Однако позднее, дома, он понял, что пережитый им в Париже «кошмар» на самом деле – действительность, в сравнении с ко-

торой все самообман. Так, Моэм, сопоставляя в романе два мира, выявляет преимущества и недостатки каждого из них. В русском мире больше внутренней свободы, силы духа, меньше условностей, чем в британском мире. Лидия, живущая на «дне», нравственно выше наивного, «не битого жизнью» Чарли; она открывает ему, что жизнь многообразна и не укладывается в привычные для его семьи «лекала».

Россия и русская литература привлекают Моэма как нечто качественно иное. В России больше чувств, эмоций, страсти, но ее «итог» – Дзержинский, террор, трудовые лагеря и смерть. Чарли, как и Моэм, понимает, что жить в «русском мире», полном страдания, невозможно. И в «Записных книжках», и в «Рождественских каникулах» очевидно восприятие Моэмом русского мира сквозь призму романов Достоевского, полемика с ним и в то же время одержимость им. Но в 1954 г. в сборнике «Десять романов и их создатели» 80-летний Моэм вновь обратился к Достоевскому, к «Братьям Карамазовым», назвал этот роман «нереалистическим произведением», отказал писателю в целостности восприятия жизни [«Английские писатели...», 1981, с. 273] и в сущности отрекся от него – русский мир явно утратил интерес для Моэма.

Во второй половине XX в. американские переводчики перевели книгу М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1929, 1963): в 1973 г. – Р. Уильям Ротсел, в 1984 г. – Кэрил Эмерсон. Стало ясно, что Достоевский создал новый жанр – полифонический роман, сочетающий элементы карнавала, мениппеевской сатиры и отвечающий сложности современного мира с его плюрализмом идеологий и социального опыта; в этом романе персонажи не безголосые рабы, а свободные люди, равные их создателю.

Малcolm Брэдбери (1932–2000), известный писатель и литературовед второй половины XX в., уже по-иному отнесся к Достоевскому. Только его из русских писателей он включил в свою книгу «Современный мир. Десять великих романистов» (1988). Чтобы понять Достоевского, понадобился, как он заметил, весь опыт истории XX в., но ни один из его крупных писателей не избежал воздействия Достоевского [Bradbury, 1989, р. 31, 32]. «Следы его разнообразного, необычайного и в высшей степени психологического и экзистенциального творческого воображения» – повсюду в современной литературе. Жанр психологического романа, романа сознания и подсознания

почти всем обязан ему, что признавали и Пруст и В. Вулф. <...> Роман типа “Улисса” Джойса – о масштабном, всеобъемлющем городе принадлежит традиции его скептического и фантастического реализма» [Bradbury, 1989, p. 52]. Брэдбери ценил Достоевского прежде всего как автора повести «Записки из подполья», персонаж которой с его горькой, ироничной исповедальностью «огромной тенью нависает над современной литературой» (по сути это ее «антагонист»), а также романа «Преступление и наказание». В Раскольникове Брэдбери видит предтечу «супергероя», убежденного в своей исключительности и праве совершить любой поступок, неважно, ради себя или истории, он – современный интеллектуал, отчужденный и не находящий себе места в современной городской цивилизации [Bradbury, 1989, p. 30, 31]. Для Брэдбери Достоевский – великий романист, кардинально обновивший не только содержание, но и форму традиционного романа [Ibid, p. 33]. И словно возвращаясь к истокам восприятия Достоевского в Британии, он называет «Преступление и наказание» «одной из самых глубоких детективных историй и величайших в этом жанре» [Bradbury, 1989, p. 43] и, возможно, «первым современным романом», «метафизическим триллером» [Bradbury, 1989, p. 41], задуманным писателем как психологическое исследование преступления. Для Брэдбери взгляд на Достоевского как «нероманиста» – в далеком прошлом: он – великий романист, создавший «новую форму – ‘полифонический роман’» и современный метод» – «фантастический реализм» [Ibid, p. 40], который дал творческий импульс Брэдбери в его романе «В Эрмитаж» (2000).

* * *

Подводя итоги, заметим, что в сравнении с восприятием и принятием в Британии Тургенева, Толстого и Чехова Достоевский оказался слишком необычным для британских писателей первой половины XX в., в нем увидели серьезный «вызов» традиционной британской культуре. Его биография – тюремный опыт, эпилепсия, увлечение азартными играми – шокировали. В нем долго не видели художника, поскольку было принято представление о романе как жанре, в котором царит авторский голос. Проза Достоевского казалась дисгармоничной, разноголосой, хаотичной. И тем не менее Достоевский дал мощный творческий импульс английской литературе.

Список литературы

- Английские писатели о литературе. – М. : Прогресс, 1981. – 285 с.
- Жид А. Достоевский. Эссе : пер. с франц. – Томск : Водолей, 1994. – 288 с.
- Иванов Вяч. Собр. соч. [В 4 т.] / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель : [Foyer Oriental Chretien], 1979. – Т. 3. – 916 с.
- Ипатова С.А. Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // Pro memoria: Памяти академика Г.М. Фридлендера (1915–1995). – СПб. : Наука, 2003. – С. 250–271.
- Моэм С. Записные книжки / пер. Е. Нарышкиной. – М. : Вагриус, 2001. – 189 с.
- Скороденко В.А. Практическая эстетика Уильяма Сомерсета Моэма, или Секреты творчества // Сомерсет Моэм У. Искусство слова. О себе и других. Литературные очерки и портреты. – М. : Худ. лит., 1989. – С. 3–22.
- Уайльд О. Избранные произведения : в 2 т. / пер. с англ., сост. и вступ. ст. Н. Пальцева. – М. : Республика, 1993. – Т. 2. – 542 с.
- Baring M. Landmarks in Russian literature. – L. : Methuen, 1910. – 316 p.
- Bennet A. Books and Persons: Being Comments on a Past Epoch, 1908–1911. – L. : Chatto & Windus, 1917. – 337 p.
- Bradbury M. Dostoevsky // Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers. – L. : Penguin, 1989. – P. 27–52.
- Brewster D. East-West Passage: A Study in Literary Relationship. – L. : George Allen and Unwin, 1954. – 328 p.
- Chambers J.D.H. Lawrence: A Personal Record. – L. : Jonathan Cape, 1935. – 234 p.
- Russian Literature and Modern English fiction / Davie D. (ed.). – Chicago ; L : Chicago Univ. press, 1965. – 244 p.
- Davison C. Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S.S. Koteliansky. – Edinburgh : Edinburgh univ. press, 2014. – 208 p.
- Eliot T.S. «Tarr» // The Egoist. – 1918. – Sept., vol. 5, N 8. – P. 105–106.
- Eliot T.S. Selected essays. – L. : Faber and Faber, 1951. – 516 p.
- Eliot T.S. The Letters / Ed. by Eliot V. – L. : Faber and Faber, 1988. – Vol. 1: 1898–1922. – 639 p.
- Forster E.M. The End of the Samovar // Daily News. – 1919. – 11 November. – P. 5.
- Forster E.M. Aspects of the Novel. – L. : Harcourt, Brace, and World, 1927. – 251 p.
- Galsworthy J. The Inn of Tranquility. – N.Y. : Charles Scribner's sons, 1912. – 278 p.
- Garnett E. A Literary Causerie: Dostoevsky // Academy. – 1906. – N 71. – P. 202–203.
- Letters from John Galsworthy 1900–1932 / Garnett E. (ed.). – L. : Jonathan Cape, 1934. – 255 p.
- Gissing G. Collected Works on Charles Dickens / Ed. James S. – Surrey : Grayswood press, 2004. – 293 p.

- Hynes S.* Edwardian Turn of Mind. – Princeton : Princeton Univ. press, 1968. – 444 p.
- Tonson J.* (Arnold Bennet). Books and Bookmen // New Age. – 1910. – 31 March. – P. 518–519.
- Kaye P.* Dostoevsky and English Modernism. 1900–1930. – Cambridge : Cambridge Univ press, 1992. – 256 p.
- Knowlton E.C.* A Russian Influence on Stevenson // Modern philology. – Chicago : Chicago Univ. press, 1916. – Vol. 14, iss. 8. – P. 449–454.
- Kropotkin P.A.* Ideals and Realities in Russian Literature. – N.Y. : Knopf, 1915. – 364 p.
- Lawrence D.H.* Introduction // *Dostoevsky F.* The Grand Inquisitor / Trans. by S.S. Koteliansky. – L. : Martin Secker, 1935. – P. 5–23.
- Lawrence D.H.* Phoenix / Ed. McDonald E.D. – L. : Heinemann, 1936. – 852 p.
- Lawrence D.H.* Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays / Ed. Herbert M. – Cambridge : UP, 1988. – 552 p.
- Dostoevskii and Britain* / Leatherbarrow W.H. (ed.). – Oxford ; Providence : Berg, 1995. – 312 p.
- Lord R.* Dostoevsky: Essays and Perspectives. – L. : Chatto & Windus, 1970. – 254 p.
- [*Lubbock P.*] Dostoevsky // TLS. – 1912. – 4 July. – P. 269–170.
- Maguire M.* Crime and Publishing: How Dostoevskii Changed the British Murder // A people passing rude: British responses to Russian culture / Ed. by A. Cross. – Cambridge : Open book publishers, 2012. – P. 149–162.
- Marrot H.V.* The Life and Letters of John Galsworthy. – L. : Heinemann, 1935. – 820 p.
- Mirsky D.S.* A History of Russian Literature: From the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky. – N.Y. : Knopf, 1927. – 390 p.
- Muchnic H.* Dostoevsky's English Reputation (1881–1936). (Smith College studies in Modern languages, v. 20, nos. 3–4). – Northampton : Smith college, 1939. – 350 p.
- Murry M.F.* Dostoevsky. A Critical Study. – N.Y. : Russell, 1924. – 263 p.
- [*Ralston W.*] Fedor Dostoevsky // The Athenaeum. – L., 1875. – 6 Nov., N 2506. – P. 609.
- Rubenstein R.* Virginia Woolf and the Russian Point of View. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2009. – 265 p.
- Soboleva O., Wrenn A.* From Orientalism to Cultural Capital: The Myth of Russia in British Literature of the 1920 s. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2017. – 354 p.
- The Soul of Russia / Stephens W. (ed.). – L. : Macmillan, 1916. – 307 p.
- Swinnerton F.* Background with Chorus: A Footnote to changes in English literary fashion between 1901–1917. – L. : Hutchinson, 1956. – 256 p.
- Two realists: Russian and English // Athenaeum. – 1912 6. – 1 June, N 4414. – P. 613–614.
- Vogüé E.M. de.* The Russian Novel. – L. : Chapman and Hall Ltd, 1913. – 337 p.
- Wagner G.* Wyndham Lewis. A Portrait of the Artist as the Enemy. – L. : Routledge & Kegan Paul, 1957. – 363 p.
- [*West R.*] Tarr // The Nation. – 1918. – Aug. 10, Vol. 23, N 19. – P. 506–508.

[Wilde O.] Russian Realistic Romance // The Pall Mall Gazette. – 1886. – May 28, Vol. 43, N 6614. – P. 5.

[Wilde O.] A Batch of Novels // The Pall Mall Gazette. – 1887. – Vol. 45, N 6902. – P. 11.

Woolf V. The Letters / Ed. Nicolson N., Trutmann J. – N.Y. : Houghton Mifflin, 1978. – Vol. 2 : 1912–1922. – 664 p.

Woolf V. The Diary / Ed. Bell A.O. – N.Y. : Harcourt Brace Jovanovich, 1977–1984. – Vol. 4: 1931–1935. – 420 p.

Woolf V. The Essays / Ed. McNeillie A. – L. : Hogarth press, 1987. – Vol. 2 : 1912–1918. – 448 p.

Woolf V. The Essays / Ed. McNeillie A. – L. : Hogarth press, 1988. – Vol. 3 : 1919–1924. – 413 p.

References

(Anonymous) (1981). Angliiskiye pisateli o literature [English writers about literature]. Moscow : Progress. (In Russian).

Gide, A. (1994). *Dostoevskiy. Essays* [Dostoevsky. Essay], translated from French. Tomsk : Vodolei. (In Russian).

Ivanov, Viach. (1979). *Sobr. soch. [V 4 m.J. V. 3.* [Collected works [In 4 volumes]. V. 3], D.V. Ivanov & O. Deshart (ed.). Brussels : [Foyer Oriental Chretien]. (In Russian).

Ipatova, S.A. (2003). Neizvestnaya retsenziya Oskara Wilde na «Prestupleniye i nakazaniye» [Unknown review by Oscar Wilde on «Crime and Punishment»]. In *Pro memoria: Pamiatni akademika Fridlendra (1915–1995)* [Pro memoria: In memory of academician G.M. Friedlander (1915–1995), 250–271. Saint Petersburg : Nauka. (In Russian).

Maugham, S. (2001). *Zapisniye knizhki* [Notebooks], Narishkina E. (transl.). Moscow : Vagrius. (In Russian).

Skorodenko, V.A. (1989). Prakticheskaya estetika Williama Somersta Maughama, ili sekreti tvorchestva [The Practical aesthetics of William Somerset Maugham, or the secrets of creativity]. In *Somerset Maugham. Iskusstvo slova. O sebe i drugikh. Literaturnye ocherki i portreti* [Somerset Maugham W. The art of the word. About yourself and others. Literary essays and portraits], 3–22. Moscow : Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Wilde, O. (1993). *Izbrannye proizvedeniya: V 2 t.* T. 2. [Selected works: In 2 volumes. V. 2], N. Paltsev (trans. from English; comp. and the introduction of art.). Moscow : Respublika. (In Russian).

Baring, M. (1910). *Landmarks in Russian literature*. London : Methuen. (In English).

Bennet, A. (1917). *Books and persons: Being comments on a past epoch, 1908–1911*. London : Chatto & Windus. (In English).

Bradbury, M. (1989). Dostoevsky. In *Bradbury M. The Modern world. Ten Great writers*. London : Penguin. (In English).

Brewster, D. (1954). *East-West passage: A Study in literary relationship*. London : George Allen and Unwin. (In English).

Chambers, J. (1935). *D.H. Lawrence: A personal record*. London : Jonathan Cape. (In English).

- Davie, D. (ed.) (1965). *Russian literature and modern English fiction*. Chicago a. London : Chicago Univ. press. (In English).
- Davison, C. (2014). *Translation as collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S.S. Koteliansky*. Edinburgh : Edinburgh univ. press. (In English).
- Eliot, T.S. (1918). «Tarr» In *The Egoist* (105–108). Sept. vol. 5. (8), (pp. 105–106).
- Eliot, T.S. (1951). *Selected Essays*. London : Faber and Faber. (In English).
- Eliot, T.S. (1988). *The Letters*. Eliot V. (ed.). Vol. 1: 1898–1922. London : Faber and Faber. (In English).
- Forster, E.M. (1919). The End of the samovar. In *Daily News*. 11 November, (pp. 5). (In English).
- Forster, E.M. (1927). *Aspects of the Novel*. London : Harcourt, Brace, and World. (In English).
- Galsworthy, J. (1912). *The Inn of tranquility*. New York : Charles Scribner's sons. (In English).
- Garnett, E. (1906). A Literary causerie: Dostoevsky. In *Academy*, (71), (pp. 202–203). (In English).
- Garnett, E. (ed.) (1934). *Letters from John Galsworthy 1900–1932*. London : Jonathan Cape. (In English).
- Gissing, G. (2004). *Collected works on Charles Dickens*, James S. (ed.). Surrey : Grayswood press. (In English).
- Hynes S. (1968). *Edwardian turn of mind*. Princeton : Univ. press. (In English).
- Jacob Tonson (A. Bennet). (1910, 31 March). Books and bookmen. In *New Age*. (6), (pp. 518–519). (In English).
- Kaye, P. (1992). *Dostoevsky and English modernism. 1900–1930*. Cambridge : Univ. press. (In English).
- Knowlton, E.C. (1916). A Russian influence on Stevenson. In *Modern philology*. Vol. XIV, iss. 8, (pp. 449–454). Chicago : Univ. press. (In English).
- Kropotkin, P.A. (1915). *Ideals and realities in Russian Literature*. New York : Knopf. (In English).
- Lawrence, D.H. (1935) Introduction. In *Dostoevsky F. The Grand Inquisitor*. S.S. Koteliansky (trans.), 5–23. London : Martin Secker. (In English).
- Lawrence, D.H. (1936). *Phoenix*. McDonald E.D. (ed.). London : Heinemann. (In English)
- Lawrence, D.H. (1988) *Reflections on the death of a Porcupine and other essays*. Herbert M. (ed.) Cambridge : UP. (In English).
- Leatherbarrow, W.H. (ed.) (1995). *Dostoevskii and Britain*. Oxford, Providence : Berg. (In English).
- Lord, R. (1970). *Dostoevsky: Essays and perspectives*. London : Chatto & Windus. (In English).
- [Lubbock, P.] (1912, 4 July). Dostoevsky. In *TLS*, 269–270. (In English).
- Maguire, M. (2012). Crime and publishing: How Dostoevskii changed the British murder. In *A people passing rude: British responses to Russian culture*, A. Cross (ed.), 149–162. Cambridge : Open book publishers. (In English).
- Marrot, H.V. (1935). *The life and letters of John Galsworthy*. London : Heinemann. (In English).

- Mirsky, D.S. (1927). *A History of Russian Literature: From the earliest times to the death of Dostoyevsky*. New York : Knopf. (In English).
- Muchnic, H. (1939). *Dostoevsky's English reputation (1881–1936)*. (*Smith College studies in Modern languages*, v. 20, nos. 3–4). Northampton : Smith college, 1939. (In English).
- Murry, M. (1924). *F. Dostoevsky. A Critical study*. N.Y.: Russell. (In English).
- [Ralston, W.] (1875, 6 Nov.). Fedor Dostoevsky. In *The Athenaeum*. (2506). London. (In English).
- Rubenstein, R. (2009). *Virginia Woolf and the Russian point of view*. New York : Palgrave Macmillan. (In English).
- Soboleva, O., Wrenn, A. (2017). *From orientalism to cultural capital: The Myth of Russia in British literature of the 1920 s*. Frankfurt am Main : Peter Lang. (In English).
- Stephens, W. (ed.) (1916). *The Soul of Russia*. London : Macmillan. (In English).
- Swinnerton, F. (1956). *Background with chorus: A Footnote to changes in English literary fashion between 1901–1917*. London : Hutchinson. (In English).
- (Anonymous) (1912, 1 June). Two realists: Russian and English. In *Athenaeum*, (4414), (pp. 613–614). (In English).
- Vogüé, E.M. de (1913). *The Russian novel*. London : Chapman and Hall Ltd. (In English).
- Wagner, G. (1957). *Wyndham Lewis. A Portrait of the artist as the enemy*. London : Routledge & Kegan Paul. (In English).
- [West, R.] (1918, Aug. 10). Tarr. In *The Nation*. Vol. 23. (19). (pp. 506–508). (In English).
- [Wilde, O.] (1886, May 28). Russian realistic romance. In *The Pall Mall Gazette*. Vol. 43. (6614), (pp. 5). (In English).
- [Wilde, O.]. (1887). A Batch of novels. In *The Pall Mall Gazette*. Vol. 45. (6902), (pp. 11). (In English).
- Woolf, V. (1978). *The Letters. Vol. 2. 1912–1922*. Nicolson N., Trutmann J. (ed.). New York : Houghton Mifflin. (In English).
- Woolf, V. (1977–1984). *The Diary. Vol. 4. 1931–1935*. Bell A.O. (ed.). New York : Harcourt Brace Jovanovich. (In English).
- Woolf, V. (1987). *The Essays. Vol. 2. 1912–1918*. London : Hogarth press. (In English).
- Woolf, V. (1988). *The Essays. Vol. 3. 1919–1924*. McNeillie A.L. (ed.). London : Hogarth press. (In English).

*Маркова А.С.**

**АДРЕСАТЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЕЙ
В «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
И «ПАДЕНИИ» А. КАМЮ[©]**

Аннотация. В статье рассматриваются образы читателей, адресаты произведений «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и «Падение» А. Камю. Художественный образ повествователей каждого из разбираемых произведений неотделим от адресата. Вместе они образуют единое стилистическое целое каждого из произведений. Влияние «чужого слова» на главных героев становится ключевым элементом для их раскрытия как персонажей и личностей, что выражается в адресном монологе.

Ключевые слова: чужое слово; «Записки из подполья»; «Падение»; адресат; образ читателя; образ повествователя.

Поступила: 28.07.2021

Принята к печати: 17.08.2021

Markova A.S.

**Addressees of Narrators in «Notes from the Underground» by
F. Dostoevsky and «Fall» by A. Camus**

* *Маркова Анна Сергеевна – аспирантка по направлению «Теория литературы. Текстология» кафедры Теоретической и исторической поэтики Российской государственной гуманитарной университета, Москва, Россия, e-mail: lirel@yandex.ru*

Markova Anna Sergeevna – postgraduate student in the direction of Theory of Literature. Tekstology of the Department of «Theoretical and Historical Poetics» of the Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, e-mail: lirel@yandex.ru

Abstract. The article examines the images of readers, addressees, works «Notes from the Underground» by F. Dostoevsky and «Fall» by A. Camus. The artistic image of the narrators of each of the analyzed works is inseparable from the addressee. Together they form a single stylistic whole for each of the works. The influence of «someone else's word» on the main characters becomes a key element for their disclosure as characters and personalities, which is expressed in a targeted monologue.

Keywords: someone else's word; «Notes from the Underground»; «Fall»; the addressee; the image of the reader; the image of the narrator.

Received: 28.07.2021

Accepted: 17.08.2021

Может ли личность познать самое себя вне диалогового контекста? И если это принципиально невозможно (а именно этой мысли придерживается М.М. Бахтин, полагая, что голос «внутреннего человека» может зазвучать лишь в диалоге [Бахтин, 2016, с. 382]), то какую роль в формировании целостной личности играет адресат? Может роль адресата позволить увидеть преемственность и художественное родство литературных произведений, принадлежащих к разным культурам и эпохам?

Сопоставляя произведения «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и «Падение» А. Камю, исследователи, в том числе и О.А.Джумайло, нередко говорят о тематической и поэтической преемственности [приводится по: Джумайло, 2012, с. 77]. Однако именно роль адресата является тем основополагающим, архитектоническим элементом, который не только формирует личность главного героя в обоих произведениях, но и заставляет его полностью раскрыться, показать своего «внутреннего человека» читателю. Также заметим, что наличие адресата подразумевает диалоговое общение, которое не сводится к сюжетному, в строгом смысле, диалогу, а заключается в дихотомии «я – другой».

Как отмечает М.М. Бахтин, «другой» – это сонм голосов, оценок и суждений, который ощущается главным героем как «чужая воля» [приводится по: Бахтин, 2016, с. 358]. «Чужая воля» формирует категорию свободы как в «Записках...», так и в «Падении», а также вынуждает персонажей произносить «последнее слово о себе» [там же, с. 354] – по мысли М.М. Бахтина, исповедальное самоопределение,

ориентированное на противоположную оценку себя другими, – что заставляет читателей адресовать к самим себе экзистенциальные вопросы.

Категория свободы и диалог

Стремление к свободе, к познанию себя как самостоятельного субъекта, наделенного волей и возможностью волеизъявления, заложено в самой диалогической форме.

Если рассматривать диалог и монолог как дихотомию, то монологическая форма подразумевает авторитарную позицию, которая не учитывает иного мнения. В статье «Диалог согласия» В.И. Тюпа, анализируя работы М.М. Бахтина, высказывает мысль, что «монологизм» не только присваивает права на «последние слово», но и лишает субъект его душевной глубины, его «внутреннего человека». И то и другое может быть раскрыто только в диалоговом общении. В.И. Тюпа также отмечает, что российской культуре свойственна монологическая стратегия подчинения, выраженная в просьбе или приказе [приводится по: Тюпа, 2005].

Бунт «человека из подполья» против идеи тотального господства разума, о котором пишет в своей статье Т.В. Ковырзенкова, выражен структурно – архитектонически – в обращении к адресату. Попытка главного героя «продемонстрировать несоизмеримость свободной, противоречивой и иррациональной человеческой природы с рационалистическим гуманизмом» [Ковырзенкова, 2013, с. 339] заключается не столько в озвучивании своей позиции, а в самом факте звучания слова не с авансцены, а как бы с последнего ряда, в стремлении быть услышанным вопреки всему.

Обратная сторона диалогового общения заключается в зависимости от чужого слова, что приводит к диалектическому противоречию. Свобода немыслима в монологической форме, но диалогическая приводит к зависимости от «чужого слова» и от воли «другого».

И «человек из подполья» решительно хочет освободиться от этого гула голосов – от этих «всех», от «другого». И в этом тоже звучит бунт – в провокационных фразах и замечаниях (например, о Клеопатре и золотых булавках). Прорезается голос личности и чувствуется желание субъекта обрести подлинную свободу от всего и ото всех.

К подобной свободе стремится и герой «Падения». Вступая в диалог с адресатом (посетителем бара), он старается обозначить границы, отделяющие его как личность от всех остальных и определяющие его самого. Именно поэтому он уточняет, что бармен (которого он бесцеремонно обзывает гориллой) говорит только по-голландски. Именно поэтому он напрямую спрашивает у собеседника о его достоинстве и, узнав, что тот вполне обеспечен, интересуется, делится ли он с нуждающимися: «Нет? Значит, вы из тех, кого я называю саддукеями»¹. Заметим, что саддукеи, последователи древнееврейской философской школы, были известны роскошным образом жизни и отрицанием посмертия. И в простой фразе уже звучат укор, зависть и даже ксенофобия.

Принципиальное неравенство социальных и экономических условий порождает то же противопоставление «я – они» («другой»), что и в «Записках из подполья».

Диалоговая форма, представленная более явно, сюжетно, так же, как и в «Записках...» помогает формировать героя как свободную личность, не явленную читателю в самом начале, но постепенно раскрывающую, постигаемую в диалоге. Таким образом, свобода волеизъявления, оценки себя и других позволяет «внутреннему человеку» обрести право голоса.

Обращение к «другому» как обретение голоса «внутреннего человека»

Будучи собирательным образом русского интеллигента, показанного далеко не с самых положительных его сторон, главный герой «Записок из подполья» отличается снобизмом, высокомерием, нежеланием действовать, злопамятностью, неприкрытой жестокостью по отношению к слабому. Но вместе с тем такое отношение к миру делает и самого персонажа одиноким и несчастным, запертым в темнице своего «подполья», дарующей ему только мнимое ощущение безопасности.

Преодолеть состояние отчужденности – прежде всего от самого себя, прийти к пониманию и видению себя со стороны – «человеку из

¹ Камю А. Падение. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=13020>

подполья» помогает адресат, в диалоге с которым он слышит «чужое слово». И под действием этого слова, некоего «дурного взгляда», его речь меняется, как и речь другого героя Достоевского, Макара Девушкина. М. М. Бахтин точно определяет такое взаимодействие с «другим»: «Под этим чужим взглядом и корчится речь Девушкина. Он, как и герой из подполья, вечно прислушивается к чужим словам о нем» [Бахтин, 2016, с. 312].

И, предвосхищая реакцию этого «другого», «человек из подполья» иронизирует, оправдывается, настаивает и защищается: «Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек...»¹; «Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается иль не желается вам это слышать, почему я даже и насекомым не сумел сделаться»²; «Вы кричите мне (если только еще удостоите меня вашим криком)...»³. Он, словно находясь под ярким светом софита, вынужден ориентироваться на «зрителя» и обнаруживать в себе самом не самые лестные черты.

Читая произведение, мы воспринимаем главного героя как человека нам не очень приятного. Есть в его характере и жесткость, и унижение, которое паче гордости, и заносчивость. Возникает аналогия с Иудушкой Головлевым, с его главной чертой, по мысли А.В. Кузнецова, пустоустроем [приводится по: Кузнецов, 2020, с. 163–165]. Казалось бы, как и Иудушка Головлев, главный герой «Записок из подполья» может предложить миру лишь камень, полагая, что это хлеб [приводится по: Кузнецов, 2020, с. 164; Салтыков-Щедрин, 1972, с. 119]. Но «человека из подполья» уберегает от бесплодности существования исповедальный характер его записок, его «последнее слово о самом себе», адресованное абстрактным «господам», отправленное, как письмо в бутылке, «другому» – участнику диалога.

Герой «Падения» тоже переживает свое преображение под воздействием «чужого слова» буквально на глазах у читателя, которого А. Камю заставляет принять точку видения собеседника. Если у Ф.М. Достоевского адресат представлен эксплицитными «господами»,

¹ Достоевский Ф.М. Записки
<https://ilibrary.ru/text/9/p.8/index.html>

из

подполья.

–

URL:

² Там же.

³ Там же.

то в произведении французского автора это – персонаж. Создается впечатление, что А. Камю предвосхитил диалоги в компьютерных играх от первого лица, когда к игроку обращаются иные персонажи игры как к давнему приятелю, являющемуся частью их мира, хотя сам игрок с этими персонажами еще и незнаком. Это выражается не только в обращении, но в ответах, услышанных нарратором, что еще больше создает эффект погружения в атмосферу повествования: «Надеюсь, вы не счтете навязчивостью, если я предложу помочь вам?»¹; «Ну вот, принесли нам наконец джин. За ваше здоровье!»².

Главный герой «Падения» не кажется мизантропом, а рассуждения об особенностях «блудливой» жизни Европы воспринимаются как клише. Описание философских бесед на пиру является частью европейской литературной традиции, которая восходит к дошедшим до нас греческим и римским текстам (вспомним, например, «Пир» Платона и «Сатирикон» Петronия).

Однако у А. Камю в «Падении» пьяная беседа становится только внешним обрамлением произведения, позволяющим одновременно создать диалоговый контекст и акцентировать внимание на главном герое, который, по мнению М.А. Сазонова, отличается любовью к лицедейству и всегда готов поломать комедию, «но не бескорыстно: “самобичевание исподволь переходит в обвинение, грехи одного исподволь перекладываются... на других”» [приводится по: Сазонов, 2010, с. 84; Камю, 1989, с. 32].

Заметим, «ломать комедию» героя заставляет тот же свет софитов, что и подвигает на исповедь «человека из подполья». Диалоговый контекст и наличие адресата – внимания со стороны слушателя – воз действуют на героя «Падения». Его так же начинает корежить под влиянием «чужого слова» и взгляда конкретной личности, что в конце концов (в этом принципиальное различие двух произведений) сводит исповедь к театру абсурда.

«Последнее слово о себе» для главного героя «Падения» становится обличительным, что не умаляет той художественной силы, с которой оно сказано, и лишь подчеркивает эстетическую задачу художественного произведения. «Человек падения» так же, как «человек

¹ Камю А. Падение. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=13020>

² Там же.

из подполья» имеет некоторые сходства с Иудушкой Головлевым, но его голос лишен искренности, необходимой для исповедального текста, а без этого – миру достается летящий в «других» камень.

Выводы

Наличие адресата в обоих произведениях формирует диалогическую форму повествования, которая позволяет обозначить и раскрыть категорию свободы через структурную дихотомию «диалог – монолог», а также посредством ориентации на «чужое слово» выявить и выразить «внутреннего человека» главных героев «Записок из подполья» и «Падения».

Место адресата в художественном целом произведения становится ключевым моментом для понимания центрального персонажа произведения. В «Записках из подполья» задана ориентация на абстрактное обращение к «господам», которое, в сущности, подразумевает наличие целого сонма голосов, но ни одного конкретного. «Человек из подполья» вынужден прислушиваться к ним, ощущать на себе «дурной взгляд» и отвечать. Но то, что эти голоса не принадлежат конкретной личности, позволяет герою вести исповедальное повествование и в диалоге высказать такое последнее слово о самом себе, которое вызывает у читателя скорее сострадание, чем осуждение.

В «Падении» обращение к персонажу, к конкретной личности, лишает героя возможности быть до конца искренним и заставляет «ломать комедию», сводя исповедь к абсурду.

Однако именно адресат становится тем элементом повествования, который позволяет звучать голосу «внутреннего человека». Без адресата, вне диалогового общения, персонажи обоих произведений не могли бы существовать. Главные герои обоих произведений ищут оценку себя другими – как возможность познать самих себя – и находят ее в глазах читателя. Именно это заставляет уже самого читающего обратиться к себе и задуматься над экзистенциальными вопросами.

Список литературы

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2016. – 416 с.

Джумайло О.А. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в истории зарубежного исповедально-философского романа // Известия Южного федерального университета. – 2012. – № 4. – С. 74–85.

Достоевский Ф.М. Записки из подполья. [Электронный ресурс]. – URL: <https://ilibrary.ru/text/9/p.8/index.html> (Дата обращения: 20.07.21)

Камю А. Падение. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=13020> (Дата обращения: 21.07.21)

Камю А. Избранное : сборник / пер. с франц.; составл. и предисл. С. Великовского. – М. : Радуга, 1989. – 464 с.

Ковырзенкова Т.В. Трагедия «подпольной» свободы в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» / Московский государственный педагогический университет // ПРЕПОДАВАТЕЛЬ XXI ВЕК. – 2013. – № 2–2. – С. 336–342.

Кузнецов А.В. «Пустоутробие» как основа образа Иудушки Головлева // Сборник статей XXXIV Международного научно-исследовательского конкурса. – 2020. – С. 163–165.

Сазонов М.А. Традиции полифонической прозы Ф.М. Достоевского в романе А. Камю «Падение» / Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка // ВЕСЦІ БДПУ. СЕРЫЯ 1. ПЕДАГОГІКА. ПСІХАЛОГІЯ. ФІЛАЛОГІЯ. – 2010. – № 3. – С. 84–87.

Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений : в 20 т. / АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский Дом) ; ред. коллегия: С.А. Макашин (гл. ред.) [и др.]. – М. : Художественная литература, 1972. – Т. 13 : Господа Головлевы. 1875–1880. Убежище Монре-по. 1878–1879. Круглый год. 1879–1880 / [тексты подгот. В.Н. Баскаков, В.Э. Боград, Д.М. Климова ; примеч. сост. В.В. Прозоров, В.А. Мысляков, П.С. Рейфман]. – 814 с.

Тюна В. И. Диалог согласия // Новый филологический вестник. [Электронный ресурс]. – 2005. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-soglasiya> (Дата обращения: 14.08.21).

References

Bahtin, M.M. (2016). *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Saint Petersburg : Azbuka-Attikus. (In Russian).

Dzhumajlo, O.A. (2012). «*Zapiski iz podpol'ya*» F.M. Dostoevskogo v istorii zareubezhnogo ispovedal'no-filosofskogo romana [«Notes from the Underground» by F.M. Dostoevsky in the history of the foreign confessional and Philosophical Novel]. In *Izvestiya yuzhnogo federal'nogo universiteta* [Izvestia of the Southern Federal University], (4), (pp. 74–85). (In Russian).

Dostoevskij, F.M. *Zapiski iz podpol'ya* [Notes from the underground]. Retrieved from : <https://ilibrary.ru/text/9/p.8/index.html> (In Russian).

- Kamyu, A. *Padenie* [Fall]. Retrieved from : <https://www.litmir.me/br/?b=13020> (In Russian).
- Kamyu, A. (1989). *Izbrannoe: Sbornik* [Favorites: Collection], S. Velikovsky (transl. frm. French; compiled and foreword). Moscow : Raduga. (In Russian).
- Kovyrzenkova, T.V. (2013). Tragediya «podpol'noj» svobody v povedi F.M. Dostoevskogo «Zapiski iz podpol'ya» [The tragedy of «underground» freedom in the story of F.M. Dostoevsky «Notes from the underground»]. In *Moskovskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet. PREPODAVATEL' XXI VEK* [Moscow State Pedagogical University. TEACHER OF THE XXI CENTURY], (2–2), (pp. 336–342). (In Russian).
- Kuznecov, A.V. (2020). «Pustoutrobie» kak osnova obrazu Iudushki Golovleva [«Pustoutrobie» as the basis of the image of Judushka Golovley]. In *Sbornik statej XXXIV Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo konkursa* [Collection of articles of the XXXIV International Research Competition], 163–165. (In Russian).
- Sazonov, M.A. (2010). Tradicii polifonicheskoi prozy F.M. Dostoevskogo v romane A. Kamyu «Padenie» [Traditions of the polyphonic prose of F.M. Dostoevsky in the novel «The Fall» by A. Camus]. In *Belorusskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet imeni Maksima Tanka. VESCI BDPU. SERYYYa 1. PEDAGOGIKA. PSIHALOGIYA. FILALOGIYA* [Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank. VESTI BSPU. SERIES 1. PEDAGOGY. PSYCHOLOGY. PHILOLOGY], (3), (pp. 84–87). (In Russian).
- Saltykov-Shchedrin, M.E. (1972). *Sobranie sochinenij: V 20 t. / AN SSSR, IRLI (Pushkinskij Dom)* [Collected works: In 20 volumes / USSR Academy of Sciences, IRLI (Pushkin House)]; editorial board: S.A. Makashin (chief editor) [et al.]. T. 13. *Gospoda Golovley. 1875–1880. Ubezhishe Monrepo. 1878–1879. Kruglyj god. 1879–1880* [Vol. 13. Gentlemen Golovlevs. 1875–1880. Monrepos ' hideout. 1878–1879. All year round. 1879–1880] (the texts are prepared. V.N. Baskakov, V.E. Bograd, D.M. Klimova; primech. sost. V.V. Prozorov, V.A. Myslyakov, P.S. Rejfman)]. Moscow : Hudozhestvennaya literatura. (In Russian).
- Tyupa, V.I. (2005). Dialog soglasiya [The consent dialog]. In *Novyj filologicheskij vestnik* [The New Philological Bulletin]. Retrieved from : <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-soglasiya> (In Russian).

*Соколова Е.В.**

**«ПОВОРОТ К ДОСТОЕВСКОМУ» У ТОМАСА МАННА:
«ДОКТОР ФАУСТУС» (1947)**

*Посвящается памяти
Соломона Константиновича Апта (1921–2010),
глубокого знатока немецкой литературы
и творчества Томаса Манна,
одного из авторов русского перевода
романа «Доктор Фаустус» (1959),
к 100-летию со дня рождения*

Аннотация. В статье показано смещение центра «русского космоса» Томаса Манна от Л.Н. Толстого к Ф.М. Достоевскому в середине 1940-х годов на фоне перелома в ходе Второй мировой войны, работы над романом «Доктор Фаустус» (1947) и предисловием к американскому изданию избранных произведений Достоевского (1945). Дан краткий обзор отечественных исследований, затрагивающих интертекстуальные переклички романа «Доктор Фаустус» с произведениями Ф.М. Достоевского. Выявляется параллелизм между динамикой «отпадения от Бога» Адриана Леверкуна в XIV–XXV главах «Доктора Фаустуса», фактами обращения Манна к текстам Достоевского и

* Соколова Елизавета Всеволодовна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая Отделом литературоведения ИНИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: Lizak2000@mail.ru

Sokolova Elizaveta Vsevolodovna – PhD in Philology, leading researcher, head of department of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: Lizak2000@mail.ru

развитием контрнаступления Советской армии на Запад в 1944–1945 гг., как они отражены в эссе «История создания “Доктора Фаустуса”: роман одного романа» (1949).

Ключевые слова: русско-немецкие литературные связи; рецепция русской литературы XIX в.; Томас Манн и Достоевский; Томас Манн и Толстой; «Доктор Фаустус»; С.К. Апт.

Поступила: 1.08.2021

Принята к печати: 15.08.2021

Sokolova E.V.

**The Turn to Dostoevsky by Thomas Mann:
Doktor Faustus (1947)**

*In memory of Solomon Apt (1921–2010) –
a deep connoisseur of European literature
and of Thomas Mann's life and work,
the author of Russian translation
of “Doctor Faustus” (1959), –
on the centenary of his birth*

Abstract. The article examines how the center of the «Russian space» by Thomas Mann shifts from L.N. Tolstoy towards F.M. Dostoevsky in the mid-1940s while he was working on Doctor Faustus (1947) and the preface for the American edition of selected works of Dostoevsky (1945) – in the historical context of a turning point during the Second World War. It also gives a brief overview of domestic research on intertextual relations between Doctor Faustus and some works of F.M. Dostoevsky, and notes significant parallelism between dynamics of Adrian Leverkühn's «falling away from God» in chapters XIV–XXV of the novel, Thomas Mann's addressing to some Dostoevsky's works and development of the Soviet army's counteroffensive to the West in 1944–1945 (as presented by Thomas Mann in «The story of a novel: the genesis of “Doctor Faustus”», 1949).

Keywords: Russian-German literary relations; the German reception of 19th century Russian literature; Thomas Mann; Dostoevsky; «Doctor Faustus»; Solomon Apt.

Received: 1.08.2021

Accepted: 15.08.2021

Русская культура и прежде всего русская литература значили для Томаса Манна (1875–1955) чрезвычайно много: «по глубине восприятия», «по полноте <...> духовных связей с нею» Манн «превосходил всех немецких писателей своего поколения» [Мотылева, 1975, с. 6]. И хотя отголоски творчества многих русских писателей – значимых тем и ключевых образов, интонаций и стилистических находок, биографий, человеческих черт и способов видеть вещи, – выявляются исследователями в огромном большинстве его художественных текстов [Леман, 2018, с. 148–149], речь можно вести даже не о художественных или мировоззренческих влияниях, а о «спасительной» роли, которую сыграла в его становлении как большого писателя XX в. «святая» русская литература [Жеребин, 2013, с. 45–46].

Помимо Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова (о каждом из них Манн написал литературно-критические эссе¹), И.С. Тургенева² (которого в начале творческого пути считал наряду с Толстым одним из двух своих «мифических наставников» [Апт, 1972, с. 30]), важно назвать Д.С. Мережковского³ и А.М. Горького (чьи «Воспоми-

¹ О Толстом: «Гёте и Толстой» (1922, 1932) (Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität [Mann, 1955b, Bd 10, S. 157–273]); «Анна Каренина. Вступительная статья к американскому изданию сочинений Л. Толстого» (1939) (Anna Karenina. Einleitung zu einer amerikanischen Ausgabe von Leo Tolstoi (1939) [Mann, 1955b, Bd 10, S. 274–292]); «Толстой: К 100-летию со дня рождения» (1928) (Tolstoi. Zur Jahrhundertsfeier seiner Geburt [Mann, 1955b, Bd 11, S. 185–190]).

О Достоевском: «Достоевский – но с осторожностью» (Dostojewski – mit Massen, 1946 [Mann, 1955a, Bd 10, S. 617–635]).

О Чехове (и Достоевском): «Опыт о Чехове» (Versuch über Chekhov, 1954 [Mann, 1955a, Bd 10, S. 311–337]).

² Влияние Тургенева на Т. Манна хорошо исследовано, в особенности немецкими учеными. См., напр.: Hoffmann A. Thomas Mann und Turgenev // I.S. Turgenew und Deutschland. Materialien und Untersuchungen / Hrsg. von Ziegengeist G. Bd 1. – Berlin, 1965. – S. 330–349; Reed T. Mann and Turgenev: A First Love // German life and letters. – 1964. – 17. – P. 313–318; Gerigk H.-J. Turgenjew unterwegs zum Zauberberg // Thomas Mann Jahrbuch. 1995. – 8. – S. 53–69; Laage K.E. Turgenev-Zitate bei Thomas Mann. Zum 100. Todestag Ivan S. Turgenev // Zeitschrift zur slavischen Philologie. – 1983. – 43. – S. 55–81.

³ Мережковскому Манн обязан не только способом противопоставлять друг другу Толстого и Достоевского (ему была хорошо известна работа Д.С. Мережковского «Толстой и Достоевский», 1902), но отчасти и самой формулировкой идеала грядущего синтеза «животного» и «божественного» в

нания о Льве Николаевиче Толстом»¹ служили ему важным источником сведений о личности русского классика). О «русских связях» Томаса Манна написано много работ², продолжают появляться новые исследования [Жеребин, 2013; 2019], и в центре обширного «русского слоя» его литературной вселенной исследователи нередко обнаруживают своеобразный «русский диполь» – с двумя полюсами, соотносимыми соответственно с Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским (Г.М. Фридлендер, Т.Л. Мотылева, Ю. Леман и др.).

Переводчик романа «Доктор Фаустус» на русский язык и автор двух книг о Томасе Манне [Апт, 1972, 1980] С.К. Апт отмечал, что Толстой всегда оставался для Манна «вершинным образцом эпического искусства» [Апт, 1980, с. 118]. Ни о каком другом «ненемецком художнике» не высказывался Манн так подробно и постоянно, как об этом «по-медвежьи мощном» титане эпоса [Mann, 1955b, Bd 10, S. 619]. Неизменный и упорный интерес к Толстому в самые разные периоды творчества (от «Будденброков», 1901, до «Избранника», 1955) проявлялся у Манна даже несмотря на подчеркнуто скептическое его отношение к морализаторству Толстого, которого называл «пророком» «возвращения в Азию» [Mann, 1955b, Bd 10, S. 265], чьих педагогических идей не разделял, и чью религиозность обозначал то как «неклассическое язычество» [Mann, 1955b, Bd 10, S. 262], то как «дикое в глубине христианство» [Mann, 1955b, Bd 10, S. 261].

Уже в период работы над «Будденброками» (1897–1901) Толстой в роли «мифического наставника»³ давал начинающему писате-

человеке, которая, как отмечает А.И. Жеребин, в последних абзацах эссе «Гёте и Толстой» практически повторяет данную Мережковским [Жеребин, 2019].

¹ Горький М. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. – Петербург : Издательство З.И. Гржебина, 1919. – 58 с.

² См., напр.: Hofmann A. Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. – Berlin : Akademie Verlag, 1967. – XXII, 397 S.; Schulz E.W. Thomas Manns Beziehungen zur russischen Literatur // Schulz E.W. Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte / Hrsg. von Schulz E.W. – Neumünster, 1968. – S. 106–130; Мотылева Т.Л. Томас Манн и русская литература. – М. : Знание, 1975. – 64 с.; Баринова Е.В. «Русские концепты» в творчестве Томаса Манна в 1890–1920-х годах : 10.01.03, дис... канд. филолог. наук. – 2007. – 185 с.

³ «Мы были молоды и хрупки и культа ради поставили на своем столе портреты мифических наставников. Какие же это были портреты? Иван Тургенев, меланхолическая голова артиста, и ясонополянский Гомер, вид патриарха, одна рука за

лю «образец эпического искусства»¹. В «Волшебной горе» (1924) наряду с техникой лейтмотивов, «подсмотренной» у Толстого, слышна характерная для Достоевского тематическая полифония [Леман, 2018, с. 149], а в центральном философском споре между Сеттембрини и Нафты просматривается «структурная аналогия с контрастным сравнением Гёте и Толстого» [Леман, 2018, с. 147], особенно заостренным во второй редакции эссе «Гёте и Толстой» (1932). Чертты Толстого нередко видят в образе Нафты, который олицетворяет в «Волшебной горе» «византийско-азиатский, анархический принцип» в противоположность европейскому гуманизму, не без иронии delineированному идейному противнику Нафты – Сеттембрини. С.К. Апт отмечает черты Толстого в образе мингера Пепперкорна, который во многом выражает манновский «идеал солнечной витальной бессознательности» [Эбаноидзе, 2018, с. 44] и в последней главе представляет жизненную альтернативу для Ганса Кастропа. Созвучие с Толстым раскрывается не напрямую, а через образ парящего в небе орла, вернее, через отношение к нему Пепперкорна, которое воспроизводит отношение Толстого к коршуну, зависшему над курами, – в похожем эпизоде, рассказанном А.М. Горьким в «Воспоминаниях о Льве Николаевиче Толстом» [Апт, 1980, с. 120]. Наблюдение о созвучии двух эпизодов показательно, уверен С.К. Апт, поскольку раскрывает то значение, каким обладала для Манна фигура Толстого: ведь именно Пепперкорн представляет в «Волшебной горе» самостоятельный «третий путь», не обусловленный двумя противопоставленными друг другу путями «азиатского анархизма» (Нафта) и «классического» европейского гуманизма (Сеттембрини). «Самим фактом своего существования, необъяснимым волшебством жизненной силы, своей победи-

поясом мужицкой рубахи... Экзотические наставники и кумиры, их мифу служилась служба гордой и ребяческой благодарности. Один дал взаймы лирическую точность своей обворожительной формы для первых наших шагов в прозе и первой самопроверки. А что укрепляло нас и поддерживало, когда наша хрупкая молодость взвалила на себя труд, который пожелал стать большим, чем то, чего она сама желала и что входило в ее намеренья? Моралистическое творчество того, другого, с широким лбом, того, кто нес на себе исполинские глыбы эпоса, Льва Николаевича Толстого» (пер. С.К. Апта, цит. по: [Апт, 1972, с. 30]).

¹ В одном из писем Манн признавался, что работа над романом «продвигалась с трудом, и лишь ежедневное чтение Толстого укрепляло в нем желание продолжать писать» [Леман, 2018, с. 146].

тельной естественностью и цельностью» [Апт, 1980, с. 121] Пепперкорн словно опровергает обоих, и С.К. Апт видит здесь аналогию с восприятием Манном личности самого Толстого¹.

Однако отношение это нельзя назвать безоблачным и однозначным. Даже в 1928 г. (в речи к его 100-летнему юбилею), когда Манн видел в Толстом «союзника в борьбе с иррационализмом... с тем идеологическим дурманом, опьяняясь которым Европа фашизовалась, а Германия становилась все более беззащитной перед гитлеровцами» [Апт, 1980, с. 144], он констатировал тем не менее некоторую «духовную неполноценность» Толстого – через его неспособность понять Достоевского («В Достоевском Толстой, конечно же, ничего не понял» [Mann, 1955b, Bd 11, S. 187]). А в начале 1930-х годов во второй редакции эссе «Гёте и Толстой» последний с его «диким в глубине христианством» предстает уже явной антитезой мудрому педагогу Гёте, которому, по Манну, удалось осуществить синтез природы и духа и который поэтому остается истинным воспитателем немецкой нации на пути к гуманности, в то время как Толстому в его мире «азиатской России» и «могучего Востока» [Леман, 2018, с. 156] подобный синтез в полной мере не удался. В связи с Толстым Манн, кажется, все время задавался вопросом: «Сила жизни и истинное величие, величие и сила – в какой мере они совпадают?» [Mann, 1955b, Bd 11, S. 189] и, по С.К. Апту, так и не сумел до конца преодолеть глубокое внутреннее предубеждение против того из полюсов антитезы «жизненной силы» и «духа», которое сам же делегировал Толстому, сказав о нем в юбилейной речи: «Какая благословенная жизнь! До трагизма, до священного трагикомизма благословенная силой, а не духом»² [Mann, 1955b, Bd 11, S. 189].

Та же антитеза «жизни» и «духа» лежит и в основе манновского противопоставления Толстого Достоевскому. В «Гёте и Толстой» оба

¹ Известны слова Томаса Манна, произнесенные, по свидетельству его дочери Эрики, 2 августа 1914 г. в ответ на известие о начале Первой мировой войны: «Странная вещь, но будь старик еще жив – ему ничего не надо было бы предпринимать, только быть на свете, только находиться в Ясной Поляне, – и этого не случилось бы, это бы не посмело случиться...» (цит. по: [Апт, 1980, с.123]).

² В подтверждение той же мысли С.К. Апт приводит цитату из писем Манна 1945 г., где про Толстого сказано: «Я видел в нем всегда только творчески могучую природную силу, но не дух» (цит. по: [Апт, 1980, с. 131]).

ититульных титана (в начале Манн акцентирует внимание на том, что считает для Гёте и Толстого общим) олицетворяют «природу, телесное здоровье, наивную поэзию» и как носители этих качеств противопоставляются Шиллеру и Достоевскому, соотнесенным «с духом, телесной хрупкостью, поэзией сентиментальной» [Апт, 1980, с. 129]. Но если в 1922 г., в первой редакции эссе, Манн писал, что «не отдает предпочтения ни той ни другой стороне» [Апт, 1980, с. 137], то уже в юбилейной речи о Толстом утверждает определенное духовное преимущество над ним Достоевского: ведь если Толстой «ничего не понимал в Достоевском», то Достоевский понимал Толстого как никто и дал «самый прекрасный и самый глубокий анализ “Анны Карениной”» [Mann, 1955b, Bd 11, р. 187].

Таким образом, Толстой и Достоевский в определенном смысле воплощают для Манна антитезу духа и природного дара, которая в разных ракурсах исследуется в романе «Доктор Фаустус» – и в динамике центрального образа (немецкого композитора Адриана Леверкуона, воплотившего проблему соотношения гениальности и болезни), и в разговорах персонажей второго ряда (включая и спор Инститориса и Швердтфегера о том, что в большей степени заслуживает признания: «усилие духа или природный дар» [Апт, 1980, с. 131]), и в кульминационной XXV главе, где по итогам разговора Леверкуона с чертом заключается довольно странная сделка.

В «Истории создания “Доктора Фаустуса”» (1949) Манн констатирует, что в период работы над романом¹ наблюдал у себя «решительный перевес интереса к гротескно-апокалиптическому миру страданий Достоевского над более глубокой в иное время тягой к гомеровскому дару Толстого» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 261]. Это и понятно: мировая война, действительность трагична и полна страданий, апокалиптические настроения сильны. Связь между кризисными периодами мировой истории и ростом интереса к Достоевскому у Томаса Манна отмечали многие. Так, Г.М. Фридлендер фиксирует такое «возвращение к Достоевскому» дважды – как раз в периоды Первой и Второй мировых войн. Причем если в первый раз Т. Манна интересуют прежде всего размышления Достоевского о Германии и ее культурных традициях, то во второй – «изображения назревающего кризиса фаустов-

¹ С 23 мая 1943 г. по 27 января 1947 г. [Mann, 1955c, Bd 12, S. 197, 333].

ского начала европейской культуры» в больших романах [Фридлендер, 1997, с. 5]. Е.В. Баринова в своей диссертации о «русских концептах» в творчестве Томаса Манна (2007) выделяет три подобных периода: 1890-е годы, годы Первой и Второй мировых войн¹.

В последний раз имелся еще и формальный повод: обещание, данное американскому издательству «Диал Пресс» (Dial Press), где готовилось издание избранных повестей русского писателя (The Short Novels of Dostoevsky, 1945), написать для него вступительную статью. Этот заказ подтолкнул Томаса Манна вновь погрузиться в чтение Достоевского (параллельно с работой над собственным романом). В дневниках и письмах есть сведения о том, что тогда он читал и заново перечитывал повести «Дядюшкин сон», «Вечный муж», «Записки из мертвого дома», «Записки из подполья», «Село Степанчиково и его обитатели», романы «Игрок», «Идиот», «Преступление и наказание», «Бесы» и «Братья Карамазовы» [Леман, 2018, с. 148]. В «Истории создания “Доктора Фаустуса”» Манн зафиксировал только, что перечитывал «Братьев Карамазовых» (особенно подробно диалог Ивана Карамазова с чертом в гл. IX Однинадцатой книги [Mann, 1955c, Bd 12, S. 228]), «Дядюшкин сон» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 261] и «Записки из мертвого дома» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 329]. Если верить приведенной там хронологии, то к «сцене с чертом» из «Братьев Карамазовых» Манн обращался, работая над XIV главой «Доктора Фаустуса» – той, где впервые определено и ясно звучит тема отдаления Леверкуна от Бога² (а значит, по христианскому канону, происходит его «разворот» в сторону черта). По собственному признанию, Манн прорабатывал соответствующую сцену из Достоевского «с такой же отстраненной внимательностью, с какой вновь и вновь продирался через “Саламбо” прежде, чем приступить к написанию “Иосифа”» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 228], – тем самым подчеркивается, насколько

¹ Баринова Е.В. «Русские концепты» в творчестве Томаса Манна 1890–1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2007. – С. 11.

² «Уже в начале четвертого семестра я понял по некоторым признакам, что мой друг еще до первого экзамена оставит богословский факультет», – завершает эту главу рассказчик Серенус Цайтблом [Манн, 2015, с. 91].

важна была (символически, образно, идейно) эта сцена для его собственного замысла¹.

Действительно, именно глава XXV, воспроизводящая разговор Адриана Леверкюна с чертом, в разных смыслах оказывается кульминационной в «Докторе Фаустусе»: в частности, в ней до логического завершения (воплощения) доведена динамика «отпадения от Бога» титульного персонажа. А едва лишь с ней было «покончено»², Манн в «Истории создания «Доктора Фаустуса»» фиксирует, что перечитывал «Дядюшкин сон». А вот в «Записки из мертвого дома» он погрузился уже позднее – в один из дождливых последних дней 1946 г., параллельно работая над последними главами «Доктора Фаустуса» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 329] – включая и развязку в XLVII главе³, где неудачная попытка публичной исповеди Адриана завершается ударом, как у Ницше в Турине, и безвозвратным погружением в молчание на долгие 10 лет до самой смерти. Таким образом, завязка «сюжетной линии» отпадения Леверкюна от Бога (XIV гл.), ее кульминация (XXV гл.) и развязка (XLVII гл.) маркированы в «Истории создания «Доктора Фаустуса»» чтением Достоевского. При этом в главах XXV и XLVII выделена также тема молчания (см., напр.: [Апт, 1980, с. 256–260]) в ракурсах, также, вероятно, пришедших из Достоевского.

Еще одна параллель привлекает внимание в «Истории создания «Доктора Фаустуса»». Работа писателя над главами XIV–XXV, в которых развернуто отдаление Леверкюна от Бога (начиная с XIX главы ставшее необратимым), происходила на фоне стремительного наступления Советской армии на Запад после перелома в ходе Второй мировой войны. Так, в параллель к XIX главе (где описана фатальная, но при этом выбранная осознанно встреча Леверкюна с haetera Esmeralda) сообщается, что сданы Минск (3.07.1944), Лемберг (26.04.1944),

¹ О параллелизме между названной сценой из Достоевского и разговором с чертом из XXV главы «Доктора Фаустуса» см., напр.: *Sugden J.N.K. Thomas Mann and Dostoevsky: A study of Doctor Faustus in comparison with the Brothers Karamazov* : Phil. Diss. – Cambridge, 1982.

² «...20-го февраля 1945 года я с чувством огромного облегчения завершил разговор с чертом (Teufelsgespräch). Он занял 22 машинописных страницы» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 250].

³ Во всяком случае, как отмечает Томас Манн, к Новому 1947 году глава эта еще не обрела свой окончательный вид [Mann, 1955c, Bd 12, S. 329].

Брест-Литовск (28.07.1944), с «невероятной скоростью форсирована река»¹ [Mann, 1955c, Bd 12, S. 233]. И складывается впечатление, что в этой «точке» текста (как и в хронологически соответствующей ей XIX главе) «демоническим силам» разом сдано очень многое – как если бы вдруг востребованы были долги, до поры до времени не взимавшиеся, пока в XV–XVIII главах падение Адриана лишь подготавливалось.

Здесь же звучит впервые вопрос о капитуляции Германии, а буквально через две страницы русские уже «стоят под Варшавой, грозят Мемелю» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 235], почти дописана XXI глава, которую и манновский рассказчик Цейтблом предваряет сводкой военных действий на фоне замаскированного иронией сожаления об упущеных возможностях². В XXI главе Леверкюн противопоставляет «искусство» «правде», к ужасу гуманиста Цейтблома, отождествляя его с холодным «фаустовским» познанием и нанося тем самым ощущимый удар именно по идеалам «святой русской литературы» (в лице Достоевского).

А в самом начале работы над XXII главой делаются уже «заметки к разговору с чертом» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 238–239]: и движение Леверкюна навстречу «русскому черту» набирает обороты – как и продвижение Советской армии на Запад: долгое время оно оставалось почти не ощущимым, теперь вдруг пошло полным ходом. Оба процесса развиваются стремительно – настолько, что сообщение о завершении «разговора с чертом» 20 февраля 1945 г. кажется совершенно не подготовленным [Mann, 1955c, Bd 12, S. 250], как и упоминание в том же абзаце о «русских», которые, оказывается, стоят уже в 30 милях от Берлина, собирая огромные силы пехоты и тяжелого вооружения для завершающего удара. Выпущено требование о капитуляции фашистского режима. Состоялась Ялтинская конференция. Это конец. *The End* называется статья, которую пишет Манн для американской прессы – о немецкой национальной катастрофе. «Германия и немцы» – известная его речь, адресованная американским слушателям. Однако переживание «национальной катастрофы», конечно, требует времени,

¹ Висла, форсированная советскими войсками в последней трети июля 1944 г.

² «Мою работу сопровождает продвижение московитов на Украине, нашей “будущей житнице”, и эластичный отход наших войск на линию Днепра, – вернее, моя работа сопровождает названные события» [Манн, 2015, с. 125].

и вскоре после завершения XXV главы в работе над романом следует остановка: длительный – около трех месяцев – перерыв.

Тут-то и подходит срок, когда следует исполнить заказ на вступительную статью о Достоевском: и в июле 1945 г., вскоре после празднования победного на сей раз Дня независимости, «простуженный и уставший» Томас Манн «выдал 24 страницы за 12 дней», чтобы «в последнюю треть месяца, переломив ход болезни и сперва лишь выздоравливая, а затем – набинаясь сил» «вернуться к Фаустусу» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 265].

«Достоевский – но с осторожностью» [Mann, 1955a, Bd 10, S. 617–635] называется его статья, и заканчивается она рассказом о некоем друге писателя, который в ответ на сообщение Манна о намерении дать предисловие к американскому изданию Достоевского со смехом предостерег его: «Только будьте поосторожнее! А то напишете о нем книгу!» [Mann, 1955a, Bd 10, S. 635]. «Я сохранял осторожность» [там же], – завершает свой текст о Достоевском Томас Манн, чтобы с облегчением, как мы видели выше, вернуться к вымыщенному Леверкюну.

Однако несмотря на его «осторожность», Достоевского иногда называют среди прототипов Адриана Леверкюна¹. Во многом из-за болезни, которую Манн поставил едва ли не в центр собственной реконструкции личности русского писателя. Назвав Достоевского и Ницше «братьями по духу» [Mann, 1955a, Bd 10, S. 619], он хоть и уделил определенное внимание преемственности идей (от Достоевского к Ницше), но в первую очередь сосредоточился на ролях в их

¹ Вообще, среди прообразов Адриана Леверкюна называют многих выдающихся людей, однако Ф. Ницше, А. Шёнберг и сам Томас Манн в этом качестве наиболее популярны [Карельский, 1999, с. 293]. От Ницше Леверкюну достался мятежный дух и многие обстоятельства жизни: болезнь, вероятный способ заражения, история со сватовством через друга, чередование творческих экстазов и мучительных болей, внезапный удар и длительное «дожитие» во тьме духа (под присмотром матери). Шёнберг (помимо воли) отдал ему свою технику музыкальной композиции, основанную на сериях из 12 соотнесенных только друг с другом тонов. Как и в других романах Манна, обнаруживаются переклички с писательской судьбой и личностью самого Манна (напр., его «холодность», отстраненность). Среди прототипов Леверкюна называют и других композиторов, в первую очередь, авторов «Фаустианы»: это и Р. Вагнер, и австрийский композитор Гуго Вольф (1860–1903), писавший к тому же «глупости о Достоевском» [Mann, 1955c, Bd 12, S. 191]), Бетховен, Шуберт, Гуно и др.

жизни болезней – эпилепсии у Достоевского и прогрессивного паралича у Ницше, – которым оба они, как «с осторожностью» утверждается в эссе, во многом обязаны, вероятно, гениальными прорывами если не в сферы духа, то уж как минимум за пределы человеческой морали.

Гениальность (как особенно интенсивная работа духа) и болезнь в их непреодолимой взаимообусловленности – одна из главных тем «Доктора Фаустуса» – раскрывается прежде всего через образ Леверкюна. Наряду с явными параллелями из биографии Ницше в копилку этого образа ложатся и отдельные черты жизненной драмы самого Достоевского, и особенности его персонажей – включая тех, кто, как и их автор, страдали от «священной болезни»¹ (Смердяков, князь Мышкин, возможно, Кириллов, дающий в «Бесах» довольно точное описание «эпилептической ауры», и др.)

И хотя не лишено оснований наблюдение А.И. Жеребина о том, что «анархист Толстой, бунтующий против Петра, предвосхищает композитора-анархиста Адриана Леверкюна» [Жеребин, 2019, с. 277], чаще исследователи сопоставляют центральный образ «Доктора Фаустуса» с личностью и персонажами Ф.М. Достоевского – в первую очередь, апеллируя к «Братьям Карамазовым»².

Именно сцену с чертом из Достоевского называет «главным свидетельством творческой рецепции “Братьев Карамазовых”» в романе Манна. Юрген Леман и так суммирует сходства в видениях Ивана Карамазова и Адриана Леверкюна [Леман, 2018, с. 149]: в обоих случаях черт представлен, с одной стороны, двойником героя, с другой – аллегорически представляет окрашенный психической болезнью чрезмерный интеллектуализм (у Достоевского) или болезнь как источник творческой продуктивности (у Томаса Манна). Оба, Иван Ка-

¹ Примечательно, что и болезнь, и русская литература объединены у Томаса Манна общим эпитетом – «святая», «священная»: die heilige russische Literatur, die heilige Krankheit [Mann, 1955a, Bd 10, S. 618].

² См. об этом: Sugden J.N.K. Thomas Mann und Dostoevsky: A study of *Doctor Faustus* in comparison with the *Brothers Karamazov* : Phil. Diss. – Cambridge, 1982; Haber K. Das Teufelsgespräch in *Doktor Faustus*. Ein Beitrag zur Dostoevsky-rezeptions Thomas Manns. Regensburg, 1996; Wegner M. Zu den Teufelsgestalten bei Thomas Mann und Fedor Dostojewski // Dostojewski Studies. – 1988. – Vol. 9. – URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/09/033.shtml>

рамазов и Адриан Леверкюн, ощущают во время разговора болезнь и бессилие, обоих бьет дрожь, и, хотя они будто ждали, что черт явится им, в начале встречи убеждают себя тем не менее, что происходящее – просто бред. В обоих случаях черт высказывает сокровенные мысли собеседников: для Ивана Карамазова это сомнения в бытии Бога, для Леверкюна – вполне манновские догадки (из эссе «Достоевский – но с осторожностью») о связи между болезнью и творчеством, а также соображения о принципиальной вторичности всей современной культуры и неизбежном скором ее конце. Отражают друг друга ход разговора, его фазы, переменчивость и невнятность облика демонического собеседника, некоторые детали его одежды (кефка, клетчатые предметы одежды). И хотя у Достоевского (в отличие от Манна) до договора с чертом дело не доходит, сделка, заключенная Леверкюном, в контексте канонического «Фауста» тоже кажется странной: уступая то ли черту, то ли болезни свою человеческую душу, взамен он получает возможность в оставшееся ему земное время вдохновенно творить нечто, если не совершенно новое (подобное в современном мире невозможно), то хотя бы небывалое и грандиозное... Различия наиболее ощутимы, пожалуй, в «главных вопросах» (и тех «высотах», с которыми они ассоциируются): Ивана Карамазова волнуют вопросы высшего порядка – об оправдании Бога, границах и смысле человеческой свободы, в то время как разговор Леверкюна не покидает плоскости соотношения аполлинического и дионасийского в искусстве (вновь напоминая о Ницше), места искусства в современном мире и «экстаза вдохновения» как предмета торговли.

С.К. Апт специально обращает внимание на то, что именно в «разговоре с чертом» достигает «порога сознания» значимая в «Докторе Фаустусе» тема молчания. Начиная с этого места она будет звучать постоянно (один из маркеров – фамилия хозяев Пфейфферинга, нового обиталища Леверкюна, где тот в конце концов встретит свою ницшеанскую «смерть духа» практически на руках у хозяйки: *Schweigestil* – рус. «Замолчи!»), но своей кульминации мотив молчания достигнет лишь в XLVII главе, когда после неудачной попытки молчаливой в каком-то смысле исповеди (которую никто не в состоянии выслушать и услышать) дух немецкого композитора умолкнет уже безвозвратно.

У Достоевского в разговоре с чертом тема молчания хоть и затронута, но как бы в обратном направлении: молчать о происходящем не входит в намерения Ивана, напротив, для него переживаемый эпизод тесно связан с говорением, с возможностью «оправдать себя перед собою». Это он сам требует молчания от черта, «ловя» того на озвучивании своих скрытых мыслей и решений. Иначе обстоит дело с Леверкюном, который с самого начала направляет императив молчания на себя – разговору с демоническим собеседником предпосланы слова: «Если что знаешь – молчи. Буду молчать, хотя бы лишь из стыда, и чтобы людей пощадить, ну да, из социальной деликатности» [Манн, 2015, с. 157]. Пытаясь разобраться, что стоит у Манна за «социальной деликатностью», С.К. Апт отвергает простую версию о нежелании «выздоровевшего» рассказывать о «галлюцинации», явившейся ему в состоянии болезни, и высказывает предположение, что здесь кроется «Леверкюново – или Манновское? – нежелание, Леверкюнова – или Манновская? – неспособность говорить о проблемах, затронутых в диалоге с чертом, иначе как в той форме, которую обеспечил этот фантастический диалог. При этом причина такой неспособности (нежелания) не разъясняется» [Апт, 1980, с. 257], хотя интуитивно, конечно, понятна и видится уходящей корнями в «немецкую катастрофу».

Второй (после «Братьев Карамазовых») текст Достоевского, с которым исследователи охотно сопоставляют «Доктора Фаустуса», – это «Бесы». Г.М. Фридлендер, например, разъясняет параллель на сдержанном уровне, указывая на значимое сходство Леверкюна со Ставрогиным: подобно тому как в «Бесах» через Ставрогина, в «Докторе Фаустусе» через образ Леверкюна разворачивается жизнь отрицателя духа вместе с «роковыми последствиями» для него самого, окружающих «людей и всей культурной, семейной и общественной жизни» в целом [Фридлендер, 1997, с. 16]. При этом создатели обоих романов, по Фридлендеру, понимают духовный «нигилизм» как сопротивление духу, представляющее собой «трагическое, угрожающее всем основам человеческой жизни явление» [там же], в основе которого – «потеря веры в “живую жизнь” и в Бога» (акцентируется у Достоевского), в «гуманистические ценности и общезначимые, нерушимые моральные нормы» (акцентируется у Манна) [там же].

В рамках недавней конференции «Тексты и контексты: “Доктор Фаустус” Т. Манна» (23–24 июня, 2021, МГУ) А.Ф. Строев (Париж-

III, Новая Сорbonna) отметил аналогию между Леверкюном и почтовым чиновником Лямином из «Бесов», который ведь не только «выдумал новую особенную штучку на фортепьяно» под «смешным названием “Франко-пруссская война”» (где мелодии «Марсельезы» и песенки «Мой милый Августин» сначала звучат параллельно, затем начинают переплетаться, и, в конце концов «прусская» мелодия побеждает французскую), но и, приняв сначала участие в убийстве Шатова, признался затем в преступлении, предав остальных членов кружка.

Вслед за М.М. Бахтиным, который в «Проблемах поэтики Достоевского» заметил, что в «Докторе Фаустусе» «очень многое навеяно» полифонизмом Достоевского и указал на соответствие музыки Леверкюна «музыкальной идеи» Тришатова из «Подростка»¹, в связи с «Доктором Фаустусом» называют также и этот роман Достоевского. Тем более что в дневниковых записях Манна есть указание на стилистическое сходство нарочито неуверенного, замедленного начала «Подростка» и повествовательной манеры Серенуса Цейтблома [Леман, 2018, с. 151].

Однако несмотря на множество фактических, стилистических, идейных перекличек русский писатель назван в романе «Доктор Фаустус» лишь однажды [Манн, 2015, с. 278]. Достоевского (даже не его самого, а «ставящие в тупик» высказывания о нем Гуго Вольфа²) упоминает незадачливый импресарио Фительберг, забредший в Пфейфферинг в надежде залучить в число своих подопечных также и Леверкюна. Но строго говоря, этого единственного упоминания достаточно, чтобы обеспечить определенного рода «алиби»: Леверкюн – это не Достоевский, поскольку в его вселенной Достоевский уже существует.

И если А. Шёнбергу требуемую дистанцию от столь спорного персонажа (одновременно с защитой его авторских прав) обеспечива-

¹ Бахтин М.М. Собрание сочинений в семи томах. – М. : ИМЛИ РАН : Русские словари : Языки славянской культуры, 1996–2010. – Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960–1970-х годов, 2002. – С. 249 (сн.).

² «Глупости о Достоевском» (Dummheiten über Dostoevsky) в письмах австрийского композитора Гуго Вольфа (1860–1903) обнаружил и сам Томас Манн [Mann, 1955c, Bd 12, S. 190].

ет приписка в конце романа¹, сделанная Манном позднее по настоянию композитора, то у Ницше подобного «алиби» нет вовсе: несмотря на множество созвучий биографии и внутренней жизни Леверкуна с идеями и обстоятельствами жизни Ницше (включая гипотетические), в тексте философ не назван ни разу. И не его ли роль в каком-то смысле воспроизводит тогда у «осторожного» Томаса Манна Адриан Леверкюн?

Когда-то в прошлом спасение от «духовной смерти» пришло к юному Томасу Манну в равной степени через «святую русскую литературу» и учение Ницше [Жеребин, 2013; 2019]. Теперь в «Докторе Фаустусе» над немецким духом (в образе Леверкуна на фоне катастрофы Германии) нависла реальная угроза духовной смерти. И значит, оба прежних спасителя должны быть призваны вновь (что и сделано Манном в «Докторе Фаустусе»). Вот только призваны они на помощь или «к ответу»?

Список литературы

Источники

Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. С. Апта, Н. Ман. – М. : ФТМ : ACT, 2015. – 350 с.

Mann T. Dostoewski – mit Massen (1946) // Mann T. Gesammelte Werke. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1955 a. – Bd. 10. – S. 617–635.

Mann T. Gesammelte Werke: in 12 Bde. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1955 b.

Mann T. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans (1949) // Mann T. Gesammelte Werke. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1955 c. – Bd. 12. – S. 178–335.

Исследования

Апт С.К. Над страницами Томаса Манна. – М. : Сов. писатель, 1980. – 394 с.

¹ «Нелишне уведомить читателя, что манера музыкальной композиции, о которой говорится в главе XXII, так называемая двенадцатизвуковая, или серийная, техника, в действительности является духовной собственностью современного композитора и теоретика Арнольда Шёнберга и в некоей идеальной связи соотнесена мною с личностью вымышленного музыканта – трагическим героем моего романа. Да и вообще многими своими подробностями музыкально-теоретические разделы этой книги обязаны учению Шёнберга о гармонии» [Манн, 2015, с. 349].

Апт С.К. Томас Манн. Биография. – М. : Молодая гвардия, 1972. – 352 с. – (Жизнь замечательных людей. Серия биографий; вып. 7 (514)).

Жеребин А.И. Томас Манн и «Юношеский миф русской литературы» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2013. – Т. 72, № 1. – С. 45–51.

Жеребин А.И. Немецко-русская утопия Томаса Манна («Гёте и Толстой») // Новый филологический вестник. – 2019. – Т. 48, № 1. – С. 273–281.

Карельский А.В. Долг гуманности: романы о художниках в немецкой литературе эмиграции // Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литературу. – М. : РГГУ, 1999. – Вып. 2 : Хрупкая лира: лекции и статьи по австрийской литературе XX в. – С. 263–300.

Леман Ю. Русская литература в Германии: восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII в. до настоящего времени / пер. Н. Бакши и А. Жеребина. – М. : Изд. Дом ЯСК, 2018. – 480 с.

Мотылева Т.Л. Томас Манн и русская литература. – М. : Знание, 1975. – 64 с.

Фридлендер Г.М. «Доктор Фаустус» Т. Манна и «Бессы» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 14(1997). – С. 3–16. – URL: <https://fedordostoevsky.ru/pdf/dmi14.pdf>

Эбаноидзе И.А. Томас Манн // История литературы Германии XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2018. – Т. 1 : в 2 кн., кн.2 : Литература Германии между 1918 и 1945 годами / под ред. В. Седельника, Т. Кудрявцевой. – С. 17–55.

References

Istochniki

Mann, T. (2015). Doktor Faustus [Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Told by a Friend]. Moscow : FTM : AST. (In Russian).

Mann, T. (1955). Gesammelte Werke: in 12 Bde. [Collected Works: in 12 vol.]. Berlin : Aufbau-Verlag. (In German).

Issledovaniya

Apt, S.K. (1980). Nad stranicami Tomasa Manna [Reading Thomas Mann]. Moscow : Sovetskij Pisatel', 1980. (In Russian).

Apt, S.K. (1972). Tomas Mann. Biografija [Thomas Mann. The Biogrpahy]. Moscow : Molodaja gvardija. (In Russian).

Zherebin, A.I. (2013). Tomas Mann i «Junosheskij mif russkoj literatury» [Thomas Mann and «The youthful myth of Russian literature»]. In Izvestija Rossijskoj Akademii Nauk. Serija literatury i jazyka [Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Literature and Language Series], v. 72, (1), (pp. 45–51). (In Russian).

Zherebin, A.I. (2019). Nemetsko-russkaia utopia Tomasa Manna («Gete i Tolstoi») [The German-Russian Utopia of Thomas Mann (“Goethe and Tolstoy”)]. In Novyi filologicheskii vestnik [New Philological Bulletin], v. 48, (1), (pp. 273–281). (In Russian).

Karel'skij, A.V. (1999). Dolg gumannosti: roman'y o hudozhnikah v nemeckoj literaturne jemigracii [Duty of Humanity: novels about artists in German emigration literature]. In A.V. Karel'skij. Metamorfozy Orfeja: besedy po istorii zapadnyh literatur. Vypusk 2, 263–300. Moscow : RGGU. (In Russian).

Leman, Ju. (2018). Russkaja literatura v Germanii: vosprijatie russkoj literatury v hudozhestvennom tvorchestve i literaturnoj kritike nemeckojazychnyh pisatelej s XVIII v. do nastojashhego vremeni [Russian literature in Germany: the perception of Russian literature in artistic creation and literary criticism of German-speaking writers from the 18th century until now], N. Bakshi & A. Zherebin (transl.). Moscow : Izdatelskij Dom JaSK. (In Russian).

Motyleva, T.L. (1975). Tomas Mann i russkaja literatura [Thomas Mann and Russian literature]. Moscow : Znanie. (In Russian).

Fridlender, G.M. (1997). «Doktor Faustus» T. Manna i «Besy» Dostoevskogo [«Doctor Faustus» by T. Mann and «Demons» by Dostoevsky]. In Dostoevskij. Materialy i issledovanija. T. 14 [Dostoevsky. Materials and research. V. 14], 3–16. Saint Petersburg : Nauka. (In Russian).

Jebanoidze, I.A. (2018). Tomas Mann [Thomas Mann]. In Istorija literatury Germanii XX veka. T.I: v 2 kn. Kn. II: Literatura Germanii mezhdu 1918 i 1945 godami [The History of German literature of the twentieth century. Vol. I: in 2 books. Book II: Literature of Germany between 1918 and 1945], V. Sedelnik, T. Kudryavtseva (ed.), 17–55. Moscow : IMLI RAN. (In Russian).

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК [7.067:17]:[1/14:140.8] DOI: 10.31249/hoc/2021.04.07

*Соколов В.Г.**

КОСМИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ИСТОКИ, СУЩНОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ[©]

Аннотация. Работа посвящена космизму в художественном творчестве, ставшему важнейшим направлением, обозначившим высокое искусство как один из способов познания мира и человека. Раскрыты глубинная сущность, философские основы космизма в изобразительном искусстве, представленные в контексте существования и развития тех новых воззрений, которые несли художники-космисты и которые связаны с символизмом инобытия и иными состояниями материи, неизбежностью духовной эволюции человечества и в целом с идеями Нового мира, Нового человека и Новой красоты.

Ключевые слова: космизм; искусство; красота; инобытие; мышление; материя; познание.

Получена: 12.04.2021

Принята к печати: 17.06.2021

* *Соколов Владислав Георгиевич* – кандидат философских наук, культуролог, старший научный сотрудник Объединенного научного центра проблем космического мышления Международного центра Рерихов. Москва, Россия, e-mail: falcon_V69@mail.ru

Sokolov Vladislav Georgievich – PhD, specialist in cultural studies, senior researcher of the Unified Scientific Center for Space Thinking Problems of the International Centre of the Roerichs, Moscow, Russia, e-mail: falcon_V69@mail.ru

Sokolov V.G.

Cosmism in Fine Art: Origins, Essence and Perspectives

Abstract. This work is devoted to cosmism in art, as it has become a particularly significant artistic style, clearly identifying high art as one of the ways of conceiving the world and man. It reveals the deep essence and the philosophical foundations of cosmism in visual arts. All that is presented in the context of those new views that were carried by artists-cosmists and which are associated with the symbolism of otherness and other states of matter, the inevitability of the spiritual evolution of mankind and, in general, with the ideas of the New World, New Man and New Beauty.

Keywords: cosmism; art; beauty; otherness; thinking; matter; perception.

Received: 12.04.2021

Accepted: 17.06.2021

Абсолютизация красоты и мистерия творчества¹

Роль искусства во все времена была велика, причем в большей или меньшей степени оно оказывало свое тонкое влияние на мировоззрение современников и потомков. Достаточно вспомнить яркую эпоху становления христианского миропонимания и ту роль, которую играли в этом процессе эстетические представления. При этом христианские мыслители в эстетике многое заимствовали в греко-римской философской традиции (например, у Пифагора, Платона, Аристотеля, Плотина, Цицерона, Горация и др.). Уже в поздней Античности была активно развита идея уподобления высшего Начала (или Бога в религиозном мышлении) художнику; перешла она и к христианским мыслителям. «Совершенно в эстетическом смысле понимал творение мира Ириней Лионский (II в.), – отмечает крупнейший исследователь византийской культуры, философ, историк эстетики В.В. Бычков. – Одним из первых в христианской эстетике он увлекся пифагорейско-платоническим мотивом “Книги премудрости” и активно развивал его на христианской почве. Бог творил мир с помощью

¹ Статья проиллюстрирована некоторыми произведениями художников-космистов (нач. XX – нач. XXI в.).



Илл. 1. Геннадий Карепов. Поющий Ангел. 2004¹

своего “художественного” Логоса в соответствии с мерой, числом (ритмом), порядком, гармонией» [Бычков, 1991, с. 17]. Интересно и сравнение Иринеем Лионским человеческого тела с инструментом художника, а души – с самим художником. «Взаимодействие их друг с другом подобно творческому акту» [там же, с. 19]. Вообще у ранних христиан к познанию творчества проявился немалый интерес, на что указывает то важное место, которое во всей их философии занимают понятия (как образные выражения) – «художественное творчество, художник, искусство» [см.: там же, с. 19]. Надо сказать, что и позднее, в IV в., византийские мыслители, работая над детальным, системным воплощением нового миропонимания, постоянно апеллировали к искусствам. Время II–VIII вв. – это эпоха патристики, представлявшей собой корпус философских, теологических, политico-социологических идей раннехристианских мыслителей. Представителей этого направления мысли как раз немало занимала сфера эстетики. В духе *своего* мировоззрения они пытались осмыслить красоту в ее абсолютном выражении, отождествляя ее с Богом; она каким-то непостижимым образом притягивала к себе, вызывая высокое чувство любви. Эта любовь к красоте выступала одной из важных составляющих сложного процесса постижения Высшего, или Бога.

¹ Русские космисты XX–XXI веков: живопись, графика, скульптура. Каталог выставки. – М. : Международный центр Рерихов, 2013. – С. 87.

Хорошо известное в наши дни явление невозможности словесного описания сущности выдающегося художественного феномена, когда отдельные грани его понимания зреют и развиваются где-то глубоко внутри, на уровне высоких чувств, было знакомо и многие века назад, порой отображаясь лишь в скромной фиксации этих невыразимых ощущений. Красота и гармония форм были выше возможности их словесного запечатления, что является свидетельством проникновения Творца в область высших идей, как и его способности воплотить эти идеи и образы в материю нашего, земного, бытия. Это как два мира с разными состояниями материи, размерностью и соответствующей энергетикой. Проникновение из низшего в высший возможно, но необходимо иметь к тому внутреннее соответствие, иными словами, особую духовную развитость своего внутреннего мира, или высокий уровень культуры, большое сердце. История сохранила немало случаев такого проникновения, или, говоря иначе, соприкосновения разных по эволюционному уровню миров через человеческое сердце, запечатленных в жизнеописаниях великих художников, творивших картины, скульптуры, иконы и т.д. В связи с этим большое значение имеет осмысление самого феномена творчества (в его высоком понимании), более того, его эволюционного значения для человека, для его внутренней тонкой структуры, в глубинах которой формируется культура – основа многоаспектного развития человека-микрокосма.

Шли века, но поиск в заданном еще в глубокой древности направлении не прерывался. Менялись виды мышления, изменялись названия, рождалась новая терминология, но суть поиска человеком Высшего начала в себе и в окружающем Мироздании, в его стройной организованности оставалась все той же. И в какие бы термины ни облекал человек это Высшее, называя его всеобщим Законом Мироздания, Богом, Космическим Разумом и т.п., насущная потребность устремления к Нему, если говорить в целом, никогда не изменялась. Ибо сам познающий чувствовал в себе Его часть, ощущал собственную сопричастность к жизни космических глубин и высот, к пронизы-



Илл. 2. Николай Рерих. Матерь Мира. 1924¹

вающей все бытие силе вселенских законов, порой отображая это свое извечное предоощущение в творческих озарениях, перенесенных на художественные полотна, облеченные в стройный ритм стихотворных строк, отраженных в философских доктринах и научных теориях.

Говоря о творчестве, нельзя не вспомнить глубокие исследования его граней, осуществленные таким выдающимся философом и ученым, как П.А. Флоренский (1882–1937). Это был смелый, опередивший свое время исследователь, «хорошо понимавший искусство как важнейший способ познания», обладавший важным качеством синтеза, связавший своей пытливой мыслью «устройство мироздания с внутренним пространством самого человека» [Шапошникова, 2004, с. 62–63]. В своей работе «Иконостас» П.А. Флоренский осуществляет исследование соприкосновения мира видимого с невидимым. Мыслитель исходил из важнейшего принципа двойственности, носителем которого выступает сам человек, т.е., – как границы этого соприкосновения, так и собственно реальности видимой и невидимой. В кон-

¹ Сибирское периховское общество. – URL: <https://www.sibro.ru/photo/roerich-shewwholeads/n-k-rerikh-mater-mira/> (дата обращения: 24.05.2021).

тексте концепции двойственности Флоренский проникает в суть такого и по настоящее время в полной мере не постигнутого явления, как творчество, понимание которого неотделимо от познания невидимого, куда являющийся его носителем человек («ибо и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом» [Флоренский, 2003, с. 3]) может проникать, после чего он отображает эти впитанные, восхитившие его внутренний мир отблески незримого в конкретных символических образах.



Илл. 3. Феодосия Иванова. Огонь миров¹

Здесь можно отметить, что определенный символизм, присутствующий в художественном творчестве, выступает результатом творческого прикосновения мастера к иным состояниям материи, его проникновения в те сферы еще не познанного бытия, в которых его дух наполняется высокими образами и соответствующими вибрациями иной материальности, после чего, нисходя оттуда, облекает собственный опыт такого проникновения в те или иные символы [см.:

¹ Сибирское перикховское общество. – URL: <https://www.sibro.ru/photo/roerich-shewwholeads/n-k-rerikh-mater-mira/> (дата обращения: 24.05.2021).

Флоренский, 2003, с. 20–21]. П.А. Флоренский пишет о «ядре человеческого существа» [там же, с. 38], которое «преобразует собою, как творческою формою, всю эмпирическую личность, весь состав человека, его тело» [там же, с. 38]. Скорее всего, здесь идет речь о духе человека, способном творчески преобразовывать материю плотного состояния, совершенствуя ее, придавая ей иное, утонченное, качество. Подчеркивая, что невидимое «не где-то далеко от нас, но окружает нас» [там же, с. 48], ученый в этом контексте отводит особую роль человеческому сердцу; только оно, учитывая, что человек преимущественно не задумывается над реальностью невидимого, чувствует, по-своему воспринимает жизнь инобытия в его различных состояниях материи.

П.А. Флоренский принадлежал к интереснейшей, сложной и переломной эпохе в истории России, когда в ее пространстве на рубеже XIX–XX вв. начались процессы, приведшие к такому явлению в культуре, как Серебряный век. Это время было ознаменовано ярким расцветом искусства, философии и началом формирования новой научной мысли. Следует подчеркнуть огромную роль понимания важного принципа двойственности. Выдающийся современный ученый и мыслитель-космист Л.В. Шапошникова в своем предисловии к многотомному изданию философской системы Живой Этики, сыгравшей ключевую роль в развитии научно-философских идей русского космизма, отмечает: «Русская философия Серебряного века и научная мысль XX столетия были тем духовно-культурным пространством, в котором началось движение к правильному пониманию двойственности. И это связано в первую очередь с возвращением человеку в философии и научной мысли его внутреннего мира, точнее, осознания двойственности этого мира. <...> Именно человек, осознавший себя, в состоянии понять свою двойственность, в которой заключены не только дух и материя, но и небесное и земное, мир плотный и мир тонкий, мир эволюции и мир инволюции, мир Высший и мир низший. В данном случае именно он, человек, – главный инструмент эволюции, без которого и невозможен эволюционный процесс одухотворения материи, переход ее из одного состояния в другое, более высокое, достижение миров более высокого измерения. <...> Согласно системе познания Живой Этики, место связи с иными мирами, откуда идет к нам не только энергетика, но и нужная нам познавательная информация,

находится в нашем сердце. Именно оно служит центром нашего сознания и носителем двойственности. Еще в древности сердце отождествляли с Солнцем. Сердце – перекресток, где сходятся дух и материя, небесное и земное, инобытие и наш мир. Из этого вытекает, что и наше сознание формируется на взаимодействии надземного и земного» [Шапошникова, 2003, с. 44–50].

К истокам и сущности космизма в искусстве

Итак, в последние более чем три десятка лет в художественном творчестве все большее значение обретает направление, которое в свое время получило название «космизм». Здесь заметим, что при внимательном изучении искусства, нельзя не признать его знаниевую составляющую. Иными словами, знание становится важной частью нашей жизни не только благодаря достижениям эмпирической науки, чисто теоретическим разработкам или философским размышлением, но и с участием искусства. Последнее также выступает по-своему эффективным и значимым способом познания. В нем, например, важную роль играют интуитивные озарения, которые, как известно, значительно опережают познание эмпирическое. Не случайно крупный индийский философ и музыкант Хазрат Иняйт Хан отмечал: «...Интуиция,



Илл. 4. Михаил Потапов. Портрет старшей дочери Эхнатона Меритатон. 1977¹

¹ Шапошникова Л.В. Улыбка Нефертити. О творчестве М.М. Потапова // Культура и время. – 2011. – № 4. – С. 124.

работающая посредством Красоты, созданной в различных формах линии, цвета и ритма, называется искусством» [цит. по: Шапошникова, 2001, с. 60].

Космизм как направление в художественном творчестве выступил яркой составляющей и собственно продолжением того духовного поиска, который охватил Россию в конце XIX – начале XX в. Важной основой данного процесса стала красота, причем в ее самом высоком понимании. Можно утверждать, что интерес современной зрительской аудитории к космизму в искусстве не имеет отношения к моде, преходящей по своей сущности, но вызван ощущением чего-то изначального, гармоничного и светлого, того, что всегда присуще природе человека, космичной в своих глубинах. В данном контексте надо отметить, что в свое время, в 1998 г., в стенах Музея имени Н.К. Рериха (Москва) прошла представительная международная общественно-научная конференция «Искусство как способ познания», по результатам которой вышел соответствующий сборник (см.: [Искусство как способ познания..., 1999]). В целом же рассмотрению различных граней такой обширной темы, как космизм в изобразительном искусстве, посвящен целый ряд работ (например, см.: [Шапошникова, 2001, 2003, 2011, 2013; Маточкин, 2004; Кантемиров, 2004; Козар, 2004]). Однако вместе с тем нельзя сказать, что на сегодняшний день мы имеем достаточное количество глубоких исследований этого кардинального явления культуры. К сожалению, таковых остается пока очень немного (в сравнении с масштабом самого явления), и среди них, безусловно, особое место необходимо отвести трудам Л.В. Шапошниковой, которые можно назвать программными для данной исследовательской области.

Ситуация осложнена еще и тем, что в наше время существуют работы, которые обнаруживают лишь чисто внешнее сходство с творениями художников-космистов, но на самом деле не имеют к данному виду творчества никакого отношения. Иными словами, даже умело изображать «нечто», будучи охваченным вдохновенным подражанием, – это еще не значит быть художником-космистом. В целом же такие вещи хорошо чувствуются интуитивно, причем это могут подтвердить одновременно несколько человек, смотрящих на подобное произведение и, что важно, имеющих опыт взаимодействия с таким направлением в искусстве. «Космизм» в художественном творчестве, так сказать, ненастоящий, отраженный лишь во внешней форме, но

лишенный внутреннего содержания, распознается на уровне тонкого, чувственно-знаниевого постижения. Кроме того, в образе подобных «художников» могут выступать и люди с далеко не высокими нравственными принципами, что неизменно оставляет свой след на самом произведении, делая его совершенно неубедительным.

Итак, нам предстоит ответить на вопрос, что же это за явление – космизм в искусстве, где его сущностные корни и какова его роль? В этом вопросе содержится и достаточно глубокое отношение к самому искусству, явлению, еще в полной мере непознанному.

На холстах художников-космистов находят отображение иные пространства сложной космической реальности, которые оказываются связанными с привычным для нас окружающим миром, нашей действительностью. В этих творениях отражены аспекты неведомой нам жизни, мы видим человеческие и в то же время неземные лица, часто красивые, взор которых привносит в наш, земной, мир частицу жизни этого инобытия, его манящую несказуемость. Порой художник, словно свидетель, запечатлевает события, происходящие, как кажется, где-то очень далеко от нашей планеты, но которые в то же время почему-то столь близки и понятны нам. Созерцая это запечатление и переносясь мыслью и сердцем в сферы высшего бытия или в пространства иных, прекрасных миров нашего трехмерного Космоса, человек как бы



Илл. 5. Б. Айвори. Госпожа Лун¹

¹ Шапошникова Л.В. Тернистый путь Красоты. – М. : Международный центр Рерихов, 2001. – Изобр. № 345.

обращается к глубинам собственной природы, столь же сложной, как и определенные аспекты самой космической реальности. Великое единство в Космосе, о котором писали мыслители всех времен, здесь актуализируется с особой силой. Кроме того, в результате соприкосновения с такого рода творчеством возникает желание поразмышлять об одном, пожалуй, самом интригующем и удивительном феномене, который называется воображением. Речь, разумеется, не о выдумке, не об искусственном мысленном конструировании, но о том процессе, который в определенной мере как раз и иллюстрирует собой один из результатов все того же великого космического единства, при котором воображение сливается с отображением существовавшей когда-то или существующей ныне реальности. При этом мы не можем утверждать, что в пространствах иной размерности, мирах иной материи прошлое, настоящее и будущее так же разделены, как и в нашем трехмерном мире, ибо, объективно говоря, пока еще очень мало знаем о том, что находится за пределами столь привычного нам плотноматериального окружения. И в этом плане творчество художников-космистов может выступать определенным свидетельством, результатом того опыта, который оказывается доступным человеку-микрокосму.

Надо отдельно отметить, что космизм в художественном творчестве, идет ли речь о живописи, рисунке, видах росписи, скульптуре, барельефе и т. п., – это, разумеется, далеко не только сюжеты, связанные с теми или иными гранями физического Космоса, а также его техническим освоением. Прежде всего, мы говорим о раскрытии посредством обычных приемов творчества глубинной, одухотворенной сущности явления, можно сказать, того аспекта, который стоит за физической формой изображаемого объекта или процесса (портрета, земного пейзажа, исторического действия, космического тела или события и т. д.).

Как замечает Л.В. Шапошникова, одной из основных идей, сформировавшихся в пространстве космического мышления, или космизма, является рассмотрение Космоса не только с точки зрения астрономического понятия, но «во всем его энергетическом богатстве и многообразии состояний материи» [Шапошникова, 2004, с. 68]. Все, что мы видим вокруг, пронизано принципом двойственности, т.е. имеет свою незримую основу, скрытую причину тех или иных явлений нашей действительности. Этую основу может почувствовать и запечат-



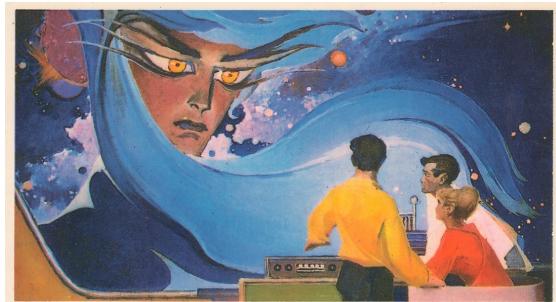
Илл. 6. Алексей Леонов. Афродита. 2003¹

леть в плотноматериальных формах, а также облечь в символы чуткий аппарат настоящего мастера. Здесь заметим, что эта невидимая основа или причина оставила заметное запечатление в древнейшей мифологии, этических учениях и философских системах, дошедших до нас из глубины многих тысячелетий.

К космизму относится и особый род произведений искусства, напрямую связанный с астрономической тематикой или с освоением ближнего космического пространства в нашу эпоху, а, быть может, в далеком будущем, когда человечество сможет либо посредством связи, либо физически преодолевать огромные расстояния с помощью технических средств, которые уже давно предвидены рядом интереснейших и глубоких авторов серьезной научно-фантастической литературы. (К слову, никакой фантастики в этом случае нет, термин неудачный, совершенно не отражающий суть явления; известны удивительно точные отраженные в литературном творчестве предвидения будущих событий, например технических достижений, сбывшиеся позднее). Почему речь идет далеко не о всех, но об особом роде произведений данной тематики? Здесь все тот же существенный момент: к таковым относятся лишь работы, соответствующие одному из главных признаков художественного космизма, а именно – раскрытию глубоко внутренней сущности изображаемого, можно сказать, души объекта или явления, находящегося в потоке общего эволюционного

¹ Алексей Леонов: офиц. сайт. – URL: <https://leonov.idea.in.ua/galereya/category/5-zhenskie-obrazy?start=8> (дата обращения: 17.05.2021).

процесса со всеми своими сложностями, испытаниями и, разумеется, достижениями. Одним из выдающихся, ярких и достаточно редких художников-космистов, сумевших показать данный аспект рассматриваемого здесь общего явления, на полотнах которого живо и убедительно предстает будущее человечества, устремившегося к новым, очень далеким, горизонтам освоения космического пространства, а также к новым, полезным для человечества, достижениям в целом в науке, стал Геннадий Голобоков. Его необыкновенно сложный, наполненный нечеловеческими усилиями преодоления препятствий



Илл. 7. Геннадий Голобоков. Великое Кольцо Вселенной. Контакт¹

творческий путь как художника и человека охватывал 50–70-е годы прошлого века – время мощнейшего устремления советских людей к лучшему будущему и освоению ближнего Космоса. Он был одним из тех, кто своей мыслью, силой духа и творческими запечатлениями вносил собственный немалый вклад в приближение этого лучшего будущего. Все идет через человека – таков один из важных принципов философии космизма.

Более столетия космизм в искусстве прокладывает непростой (с точки зрения исторических событий) путь к сердцам своих современников. Одновременно он выступает и следствием самого зова времени, конкретной эпохи и в то же время находится вне какого-либо

¹Через тернии к звездам! Знакомьтесь: поэт и художник Геннадий Голобоков / Kriorus. – URL: <https://kriorus.ru/photo/Cherez-ternii-k-zvezdam-Znakomtes-poet-i-hudozhnik-Gennadiy-Golobokov> (дата обращения: 18.05.2021).



Илл. 8. Геннадий Голобоков. Земная белка¹

этапа истории, неся в себе те основы, которые относятся к непреходящим ценностям, как то: работа во имя общего блага, высокие знания, приоритет нравственных принципов, устремление к высшему началу бытия и т.д. Искусство, пронизанное космизмом, через узнаваемые и инообычайные формы утверждает в окружающей действительности (сколь бы несовершенной она ни была) ценность истинной красоты и образ нового, более совершенного уклада жизни, задавая определенный вектор стремления всем, кто находит в своем внутреннем мире отклик на такой вид творчества. Причем этот уклад вполне может обрести реальное осуществление, но только при условии, что осознание необходимости собственного качественного изменения прочно завладеет внутренним миром человека.

Эти идеи нового мира и человека, а также немалой роли искусства в таком их преображении завладели умами многих выдающихся деятелей в конце XIX – начале XX в., когда в России началась духовная революция (согласно мысли Л.В. Шапошниковой, – «революционные изменения в духовно-культурном поле» [Шапошникова, 2004, с. 67]; данная духовная революция привела к сложению Серебряного века в культурном пространстве России), в результате которой было положено начало формирования нового космического мышления.

¹ Через тернии к звездам! Знакомьтесь: поэт и художник Геннадий Голобоков / Kriorus. – URL: <https://kriorus.ru/photo/Cherez-ternii-k-zvezdam-Znakomtes-poet-i-hudozhnik-Gennadiy-Golobokov> (дата обращения: 18.05.2021).

В становлении этого нового вида мышления приняли участие многие выдающиеся философы, ученые, деятели искусства. Среди них были: В.С. Соловьев, К. Фламмарион, К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А.Н. Скрябин, Н.А. Бердяев, Н.К. Рерих, Е.И. Рерих, А. Эйнштейн, А.А. Блок, П. Тейяр де Шарден, П.А. Флоренский, Н. Бор, А.Л. Чижевский и многие другие. Из художников это: М.К. Чюрлёнис, Н.К. Рерих, С.Н. Рерих, П.С. Уткин, К.Ф. Юон, члены художественного объединения «Амараевелла»: П.П. Фатеев, В.Н. Пшесецкая, А.П. Сардан, С.И. Шиголев, Б.А. Смирнов-Русецкий, В.Т. Черноволенко и другие творцы. По своим задачам и смыслу духовная революция выступает как явление масштабное, так как имеет отношение, прежде всего, к качественному изменению, повышению уровня, мышления и сознания человека в определенную эпоху.

Согласно концепции Л.В. Шапошниковой (см.: [Шапошникова, 2004]), в истории человечества последовательно сложились четыре культурно-исторических вида мышления, или сознания: мифологический, религиозный, научный (имеется ввиду эмпирическая, грубо-материалистическая, механистическая наука), космический. Каждый из этих видов обладал своими особенностями, имел конкретную эпоху и формировался в пространстве предшествующего вида (кроме мифологического – здесь иная ситуация, иной тип источника). Наконец, каждому из видов мышления предшествовала своя духовная революция.

Как известно, в давние эпохи тоже был своего рода космизм, и здесь может возникнуть вопрос: в чем же тогда отличие (по большому счету)? Да, был «изначальный космизм древней мысли» [там же, с. 65], свидетельства которого обильно присутствуют в философских доктринах Индии, Египта, Ирана, Греции и других историко-культурных областей давних эпох. Но когда мы говорим о космическом мышлении, или космизме, не случайно определяется время его возникновения концом XIX – началом XX в.: именно тогда, наряду с удивительным расцветом философии, искусства происходил важнейший процесс зарождения новой мысли в науке (а как мы помним, космический вид мышления формировался в глубинах предыдущего, т.е. научного вида), складывались принципиально новые взгляды относительно самой материи, в науку входило понятие духа человека и т.д. Кроме того, в то время заметно проявилась важная тенденция к синтезу эмпиричес-



Илл. 9. Нина Волкова. Дева. Из серии «Звездный пояс жизни». 1999¹

кого научного и метанаучного способов познания (например, если говорить о науке, то в трудах таких выдающихся ученых, как К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А. Эйнштейн, П. Тейяр де Шарден, Н. Бор, А.Л. Чижевский и др.). «Настал момент понять, – писал в первой половине ХХ в. П. Тейяр де Шарден, – что удовлетворительное истолкование универсума, даже позитивистское, должно охватывать не только внешнюю, но и внутреннюю сторону вещей, не только материю, но и дух. Истинная физика та, которая когда-либо сумеет включить все-стороннего человека в цельное представление о мире» [Шарден, 1987, с. 40]. Необходимый и актуальный процесс осмыслиения «всестороннего человека» оказался крайне сложным и драматичным в науке и философии прошлого века. И упомянутый выше метанаучный способ познания – явление очень знаковое в данном процессе; это очень древнее направление, демонстрирующее метод познания через внутреннее, духовное, пространство человека и обуславливающее формирование более широких по сравнению с экспериментальной наукой взглядов на материю. Синтез эмпирического научного и метанаучного способов познания представляет собой новую систему познания, которая является важнейшим составляющим элементом космического мышления, или

¹ Русские космисты ХХ–XXI веков: живопись, графика, скульптура. Каталог выставки. – М. : Международный центр Перихов, 2013. – С. 111.

космизма, в целом. (Подробнее о сути самого термина «метанаука», а также о синтезе эмпирического научного и метанаучного способов познания, ярко проявившемся в творчестве русских ученых и философов первой половины XX в., см.: [Шапошникова, 2004; Шапошникова, 2003].) Здесь также целесообразно привести такой фрагмент из аналитического исследования Л.В. Шапошниковой, который как бы подчеркнет все вышесказанное: «К сожалению, до сих пор мы рассматриваем космическое мышление как одно из направлений современной мысли, забывая о том, что каждый вид мышления формировался в недрах предыдущего и затем складывался как господствующее направление. В космизме XX в. мы имеем не частное направление, а начало (а может быть, уже не начало) общего процесса замены одного вида глобального мышления другим. Мнение о том, что космизм есть только часть научного мышления, в самой своей сути неверно. Космизм, или космическое мышление, много шире по своим концепциям современного научного мышления. Нам предстоит еще осознать, что последнее лишь часть уже формирующегося нового мышления, из которой в будущее перейдут ее лучшие познавательные элементы» [Шапошникова, 2004, с. 67]. Таким образом, космическое мышление потому и «новое» (помимо самого смысла «нового вида мышления»), что по своему развитию и сущности – это более высокий уровень в сравнении с вышеупомянутым космическим мироощущением древних эпох.

Не случайно данная статья была начата с некоторых аспектов культурной, в частности художественной, жизни конца Античности и самого начала европейского Средневековья. Ибо понятие Высшего начала, в каких бы видах мышления ни развивалось, за исключением научного (возникло относительно не так давно, в XVII–XVIII вв.; имеется в виду наука, рассматривающая лишь очень узкий спектр бытия материи и основанная на эксперименте), всегда сопутствовало человеку, будучи, как уже отмечалось, лишь обличенным в *разную терминологию*, соответствующую какому-либо виду мышления, или сознания. «И мифологическое сознание, и религиозное в своем творчестве имели связь с Богом, Высшим, Космосом. Слова могут быть самыми разными, но космическое содержание их оставалось одним и тем же. Пришедшее им на смену научное мышление было лишено подобных свя-



Илл. 10. Олег Высоцкий. Око Вселенной. Из серии «Дальние Миры»¹

зей, а следовательно, и соответствующих методологических установок» [Шапошникова, 2004, с. 54]. Здесь можно заметить, что в наше время ученые-космисты обращаются к осмыслинию Высшего начала в Космосе как реальной основы бытия. Например, выдающийся современный физик-космолог и философ-космист Л.В. Лесков на основании разбора ряда аргументов в своей книге «Пять шагов за горизонт» [Лесков, 2003] считает гипотезу о Космическом Субъекте, или Коллективном Мировом Разуме, вполне обоснованной.

Очень показательно, что рубеж XIX–XX вв. был наполнен как бы особой энергетикой подвижнической деятельности выдающихся творцов, ибо любые эволюционные изменения идут через человека, его внутренний мир. На этом пути рождались глубокие предчувствия незаметно, невидимо наступавшего обновления, что, например, тонко отразилось в таких строках А. Блока: «Небо – в зареве лиловом, / Свет лиловый на снегах, / Словно мы – в пространстве новом, / Словно – в новых временах». Вместе с тем надо учитывать, что время это было очень полярным в столкновении разных сил – ведущих его участников вверх или ниспровергающих в бездну, оно было для многих современников туманным в плане ориентиров, обоснованно беспокойным во многих разноплановых предчувствиях особо одаренных и тонких натур, ощущавших к тому же и личную ответственность за свои творческие предчувствия («искусство – ноша на плечах», как писал

¹ Дальние миры. – URL: <https://artstudio.ee/галерея/дальние-миры/> (дата обращения: 23.05.2021).

А. Блок). Эти творцы новой науки, философской мысли, новых форм в искусстве каждый по-своему, уловили неизбежность таких перемен, в вихре которых формировалось что-то новое и важное, складывалось новое космическое мировоззрение. Контуры этого мировоззрения выводила и кисть художников-космистов. Огромное значение их творчества состояло в том, что, учитывая жестокое сопротивление внешнего окружения той исторической реальности, которая в первые десятилетия XX в. была охвачена тяжелейшими испытаниями, эти художники смогли не только воплотить идеи нового человека, нового мира и новой (в смысле – более утонченной) красоты, но и своим жертвенным трудом проложить путь творцам грядущих времен. Именно их энергия и воля, проявленные в самое тяжелое время XX в., соединили их настояще с будущим, в котором живем мы. И как раз в наше время можно видеть продолжателей творческих исканий прошлого, которые несут те же идеи, расширяя горизонты нашего мироощущения.

Per aspēra ad astra

Когда речь идет о качественных мировоззренческих изменениях, необходимо учитывать, что сознание человека быстро не меняется. В связи с этим процесс формирования, развития и распространения космического мышления довольно длительный, время, в которое мы живем, пронизано им. Данный процесс продолжится и в будущем, ибо определенная стадия развития космического мышления занимает не менее нескольких столетий. Ввиду этого духовная революция, начавшись в России более века назад, продолжается и в наше время. Этому существует немало подтверждений в современном научном и философском знании. Одним из ярких тому свидетельств выступает собственно сам космизм в искусстве, ныне заметно распространенный. Важно отметить, что, будучи неотъемлемым от духовной революции, космизм в художественном творчестве повторил ее сложный путь в XX в., встретив как непонимание, так и сильное сопротивление со стороны существовавшего определенный исторический период тоталитарного режима.

Далее в настоящей работе впервые в научно-философской мысли обосновывается периодизация духовной революции в России. С конца XIX в. до социальной революции 1917 г., которая постепенно

вовша в противостояние с революцией духовной (тема последней основательно разработана в трудах Л.В. Шапошниковой; например, см.: [Шапошникова, 1998; 2001; 2003; 2004; 2005]), продолжался первый этап духовной революции в России. В то же время силы, которые в дальнейшем создадут для развития космического мышления крайне сложную обстановку, окрепли не сразу, вызревая в течение 1920-х годов. Поэтому и после 1917 г. еще были определенные условия для развития тех новых идей, которые художники-космисты запечатлевали своим творчеством, выходя за пределы обычного, видимого аспекта бытия в широкое пространство творчества космической эволюции. В последующие годы, вплоть до начала 1950-х годов, духовная революция была в глубоком «загоне», в своеобразном подполье. При этом,



Илл. 11. Микалоюс Чюрлёнис. Соната пирамид. Скерцо. 1908¹

если мы рассмотрим художественное творчество того времени, ни о каком символизме инобытия и раскрытии внутренних духовных основ человека не могло быть и речи – уже в 1930-е годы все это было вытеснено грубой материей социалистического реализма.

В послесталинское время начали вновь проявляться ростки духовной революции, знаменуя собой как бы ее вторую волну. Однако при том что жесткий тоталитарный режим уходил в прошлое, духовная революция вышла из подполья далеко не во всей открытости и широте, – еще были живы идеологические штампы, которые с особой

¹ Шапошникова Л.В. Тернистый путь Красоты. – М. : Международный центр Рерихов, 2001. – Изобр. № 182.

силой довлели над искусством. Между тем в 1960–1980-е годы творчество, несущее новые формы красоты, продолжалось, но это происходило без привлечения внимания общественности, не выходя на широкое обозрение, живя лишь во внутреннем мире, а также мастерских немногочисленных художников и тех, кто понимал их искусство. Среди этих творцов были и выжившие после сталинских репрессий представители «Амаравеллы» – Б.А. Смирнов-Русецкий, В.Т. Черноволенко, П.П. Фатеев. Они по-прежнему оставались верны принципам своего творчества и тем удивительным идеям, которые оно несло.



Илл. 12. Виктор Черноволенко. Лучистые мысли. Из цикла «Сокровища жизни». 1966¹

С течением времени космизм в художественном творчестве постепенно обретал новое пространство свободы, особенно ярко проявившись в конце XX – начале XXI в. Духовная революция, обладая большим духовным и творческим потенциалом, рассчитанным на длительное время, вступала на рубеже тысячелетий в новую фазу своего развития. Именно в 1990–2000-е годы космизм в искусстве обрел новый импульс и новые, более благоприятные условия для своего про-

¹ Шапошникова Л.В. Тернистый путь Красоты. – М. : Международный центр Рерихов, 2001. – Изобр. № 300.

явления. И это происходило, несмотря на сложный, полный противоречий и неопределенности процесс становления свободного самовыражения художников, на очень тяжелые, довлевшие на социум, экономические условия, на непростую в целом ситуацию в культуре. Можно утверждать, что этот новый этап развития космизма в художественном творчестве стал возможным благодаря тонкой, неуничтожимой энергетике предшествовавших творцов, напитавших образами надземной и земной красоты как историческое время, через которое они прошли, не изменив своим идеалам и убеждениям, так и свое пространство.

Надо сказать, что с 1990-х годов своего рода магнитом для художников-космистов становится Центр-музей имени Н.К. Рериха в Москве, созданный по инициативе Святослава Николаевича Рериха – младшего сына выдающегося русского художника, ученого и мыслителя. С.Н. Рерих продолжил развивать то же космическое направление в творчестве, которое было начато его отцом – Николаем Константиновичем – одним из инициаторов космизма в искусстве. В этом уникальном музее, долгие годы возглавлявшемся его бессменным генеральным директором Л.В. Шапошниковой, было проведено немало выставок произведений художников-космистов, а также собрана уникальная коллекция данного направления в искусстве.

За гранью видимого: творчество российских художников и скульпторов конца XX – начала XXI в.

Одна из особенностей творчества художников-космистов – их обращение к природе Света – его прочувствование и, возможно, в какой-то мере постижение. Под понятием «Свет» здесь подразумевается особая энергия, высокого уровня эволюции, присутствующая как в Макрокосме, так и в тонкой структуре человека-микрокосма. С точки зрения философии космизма она может быть разной по своему виду, однако речь идет об эволюционно высокой энергетике. Нацеленный на попытку раскрыть (или хотя бы приоткрыть) внутреннюю сущность какого-либо явления в Мироздании, космизм в художественном творчестве в какой-то мере и с помощью своих способов несения информации дает представление об этой тонкоэнергетической реальности Света как одном из проявлений высоких в своем развитии обла-

стей Макрокосма, в том числе и связанных с нашей планетой, а так же как о проявлении невидимой жизни духовного мира микрокосма. Через запечатленную в разных формах искусства энергетику этого Света можно как бы прочувствовать волны и ритмы высших миров, вступающих во взаимодействие с внутренней природой человека, при этом можно уловить и ход мысли самого художника о природе Света, о его значении и роли во внутреннем мире и эволюции микрокосма, о его присутствии в других царствах Природы. К таким произведениям относятся работы Александра Маранова, Олега Высоцкого, Геннадия



Илл. 13. Александр Маранов. Зимняя сказка. 2004¹

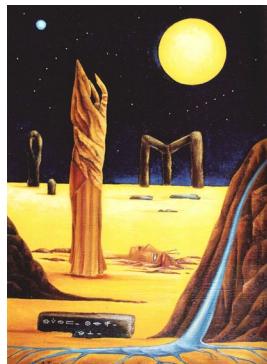
Карепова, Елены Войновой, Галины Соколовской, Геннадия Тищенко, Лолы Лонли и др.

В данном контексте можно вновь обратиться к византийской эстетике, важнейшей составляющей которой выступает категория Света, глубоко осмысленная в разработках Псевдо-Дионисия Ареопагита (предположит. V–VI вв.), Симеона Нового Богослова (серед. X – пер. пол. XI в.), Григория Паламы (кон. XIII – серед. XIV в.) и др. С точки зрения данных разработок речь идет о некой невидимой (в подавляющем большинстве случаев) физическим зренiem тонкой субстанции (в

¹ Художник-космист Александр Маранов / Artifex. — URL: <https://artifex.ru/живопись/художник-космист-александр-маранов> (дата обращения: 20.05.2021).

отличие от привычного, видимого света), высокой по своей природе и отождествляемой с понятиями прекрасного, образа благости, высшего содержания того или иного явления, высшего знания и т.п. Возможно полагалось, что интуитивно этот Свет воспринимается многими (разумеется, это зависит от уровня духовного развития человека), ибо он, будучи скрытым в каком-либо явлении, выступает основным содержанием, например, всех высоких образов, символов и т.д. Византийские мыслители на языке повсеместно бытавшего в ту эпоху религиозного вида мышления пытались понять и объяснить сущность явления (если говорить в общих чертах, то они в этом немало преуспели), которое в современной нам терминологии обозначается понятиями особого рода энергии и иной, утонченной, как правило, физически невидимой материи (в сравнении с привычной материей более плотного состояния), постигнуть которые наука так или иначе, в большей или меньшей степени пытается как минимум с XIX в. и по сей день. Словом, как уже отмечалось выше, суть постигаемого явления остается все той же, и разница лишь в том, с позиции какого вида мышления и, как следствие, соответственно какого набора понятийных категорий и методов будет осуществляться познание его природы.

Возвращаясь к современным художникам-космистам, отметим, что они в своем творческом вдохновении могут преодолевать само время, столь значимое в нашем привычном, физическом мире, и переноситься в глубь веков, высветляя оттуда живые картины прошлого. Сюжеты из земной истории, в том числе ее малопознанных и практически неисследованных слоев, включая древнейшие исторические периоды, образы из легенд и мифологии в сочетании с сакральной символикой или традиционным народным орнаментом выходят из глубокой древности... Это происходит далеко не только в самой своей форме, но и в той информации, которую они несут через тысячелетия и которая может вдохновлять или предупреждать, раскрывать тайны внутреннего бытия человека и направлять к основам его эволюционного пути, приоткрывать завесу очевидности над еще во многом не познанной действительностью... Примером такого творческого проникновения за завесу времени выступают работы Михаила Потапова, Нины Волковой, Алексея Дм. Леонова, Любови Талимоновой, Феодосии Ивановой, Александра Рекуненко, Лолы Лонли, Василия Вятыча и др.



Илл. 14. Любовь Талимонова. Старое забытое место. 2008¹

Среди нездешних форм, многогранно представленных в творчестве художников-космистов, находят свое яркое проявление лики одухотворенного Космоса – прекрасные, большеглазые женские и мужские образы, в том числе жители планет иных звездных систем или земляне далекого прекрасного будущего: творцы и охранители, мудрецы и вожди, правители, ученые и люди искусства, а также – невидимые проявления пока практически неизвестных нам царств Природы Земли. Яркими примерами таких запечатлений выступают работы



Илл. 15. В. Каргаполов. Фея. 1994¹

¹ Русские космисты XX–XXI веков: живопись, графика, скульптура. Каталог выставки. – М. : Международный Центр Рерихов, 2013. – С. 144.

Александра Белова, Геннадия Тищенко, Галины Яремчук, Светланы Капитоновой, Феодосии Ивановой, В. Каргаполова и др. Эти представители прошлого и будущего Земли, инообытия – как пространств иного состояния материи (нашей ли планеты или миров других космических тел), так и физических миров иных звездных систем, – убедительны, реалистичны в своей нездешности, добры и красивы, а потому особенно близки нам. Ибо красота (как внешняя, так и внутренняя) –



Илл. 16. Геннадий Тищенко. Аэлита. (Фрагмент). 1973²

она красота всюду и ее магнит, вне всякого сомнения, играет эволюционную роль (в том числе и в виде зовущего примера) во всех пространствах беспредельного Мироздания. Данные образы привлекают особое внимание еще и ввиду своей относительной редкости в нынешнем информационно-изобразительном пространстве, где, к сожалению, очень часто можно встретить образы разных степеней несовершенства в плане внутренней деградации и внешнего безобразия. Между тем даже по обычной логике как раз степени совершенства в Космосе должны быть безграничны; в нем все пребывает в процессе движения, совершенствования и сотрудничества: в мир плотной, ви-

¹ Шапошникова Л.В. Тернистый путь Красоты. – М. : Международный центр Рерихов, 2001. – Изобр. № 321.

² Тищенко Г. Герои фантастики. Иллюстрации Геннадия Тищенко к фантастическим произведениям. [Набор художественных иллюстраций].

димой материи проникают импульсы из высших сфер космической реальности, сближаются сами миры, и все это чувствует тончайший аппарат художника – мастера кисти или слова, который первым несет нам знание о нездешнем. Здесь заметим, что для космизма в изобразительном искусстве, благодаря способности художника проникать своим внутренним взором в иные, более высокие, сферы бытия, свойственна профетичность [подробнее см.: Шапошникова, 2001]; такое искусство опережает то время, в котором творит художник, что зачастую способствует достаточно сложному восприятию и даже непониманию его произведений.

На протяжении всей истории человечества у самых разных народов, во всех частях света зов высшего находил отклик у сильных духом – тех, кого мы называем мудрецами, героями и подвижниками. Они приходили в наш мир как создатели новых учений и носители высоких



Илл. 17. Михаил Потапов. Портрет Эхнатона. 1988¹

знаний, как религиозные реформаторы и неведомые отшельники, как выдающиеся ученые и вожди народов, как те, кого принято именовать культурными героями. Без их жертвенного подвига и напряженного труда, свойственного им значительного опережения своей эпохи, не

¹ Шапошникова Л.В. Улыбка Нефертити. О творчестве М.М. Потапова // Культура и время. – 2011. – № 4. – С. 128.

было бы духовного развития человечества, не сформировались бы в нем основы самой культуры – главного стержня его космической эволюции. Их великие облики ярко запечатлены художниками-космистами в живописи и скульптуре, о чем свидетельствуют работы Юрия Кузнецова, Михаила Потапова, Святослава Периха, Алексея Дм. Леонова, Юрия Ушкова и др.).

Миссия искусства

Утверждение красоты земных и надземных форм, реальности тонкой структуры человека и возможности преображения его внутреннего мира, вселенских ритмов бытия и великого смысла самой жизни имеет глубокие причины своего проявления в искусстве. Так, красота, согласно космическому мировоззрению, есть особая, утонченная и высокая в своем качестве энергия, идущая на Землю из иных уровней многомерного Космоса, зарождающаяся в самых эволюционно высоких его пространствах. Эволюция человека, планеты и всей Вселенной осуществляется благодаря одному из важнейших принципов Мироздания и его творческой силе – красоте, объединяющей в себе все, что идет высоким путем совершенствования. Она несет ту гармонию, без которой невозможно претворить хаос в Космос, или Порядок, о каких бы проявлениях бытия мы бы ни говорили, включая и внутренний мир самого человека. Красота напитывает его дух высокой



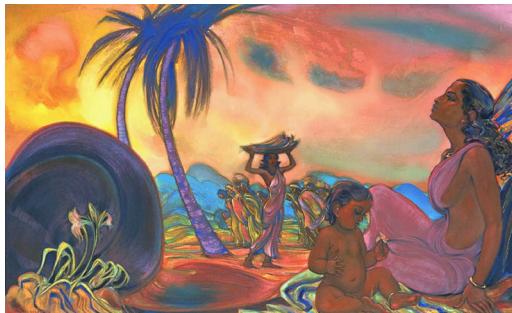
Илл. 18. Александр Белов. Богиня Леля. 2012¹

¹ Русские космисты XX–XXI веков: живопись, графика, скульптура. Каталог выставки. – М. : Международный центр Перихов, 2013. – С. 70.

энергетикой этой гармонии, укрепляя внутреннее пространство культуры человека, способствуя возвращению в нем лучших сердечных качеств, способствуя росту, или расширению, его сознания (это все глубоко связанные явления; в этом плане см.: [Соколов, 2012]). Дан-ный рост необыкновенно важен для человека, так как расширенное сознание – это необходимое условие восприятия эволюционно новых знаний, для которых нужно соответствующее вместилище, образно говоря, почва. И здесь роль высокого искусства художников-космистов, которое способно напитывать внутренний мир человека лучшими образами, может быть вполне значимой: такое искусство обладает силой зарождения в человеке положительных импульсов, которые могут стать ведущими помощниками в непростом процессе его самоусовершенствования, а значит – и в продвижении его созна-ния, что в свою очередь будет со временем способствовать восприя-тию нового знания. Здесь все очень тонко взаимосвязано, и искусство, разумеется, в его высоком понимании, способно в этом плане играть свою роль.

Отсюда следует понимание того, сколь большой вред приносит разного рода художество, наполненное антиподами красоты – безобразием, злостью и общим, тотальным ощущением мрака. При этом к данной категории не относятся случаи, когда художник отображает несовершенство окружающей его реальности, используя для этого разного рода неприглядные формы и соответствующую общему за-мыслу символику. Крик его души не имеет ничего общего с иным случаем – искусственным, неуместным и основанным лишь на своем эгоизме и желании изобразить нечто безобразное.

Вообще, подлинное искусство, красота и внутренняя культура человека оказываются объединенными теснейшими узами. Искусство и категория прекрасного имеют большое практическое, можно ска-зать, эволюционное, значение, и силу их жизненности, самой необхо-димости для внутреннего роста человека еще предстоит осмыслить. Одним из немногих, кому удалось это сделать в XX в., причем сделать очень глубоко, был великий русский художник, просветитель-гуманист, философ и педагог С.Н. Рерих. Святослава Николаевича можно справедливо назвать крупным философом красоты и глубоким знатоком человека, самой жизни. Не случайно своего рода жизненным



Илл. 19. Святослав Перих. Вечная жизнь. 1954¹

девизом мыслителя была его знаменитая фраза «будем всегда стремиться к Прекрасному». Смысл этих слов, очень практических и жизненных, настолько обширен и многогранен, что об этом можно было бы написать отдельную большую работу. Здесь же еще раз подчеркнем эволюционную связь красоты и внутренней культуры человека. «Почему так важно искусство? Почему столь необходимы гуманитарные предметы? – писал С.Н. Перих. – Потому что они имеют дело с культурой внутреннего человека, и, создавая красоту, художник не может не возвыситься сам, так как любой поиск совершенства в нашем творческом выражении непременно оказывает глубокое влияние на наше внутреннее “я”, на нашу личность. Мы становимся тем, о чем мы думаем, а думая о Прекрасном, мы возвышаем себя до более высокого состояния» [Перих, 2007, с. 138].

Само по себе высокое искусство – это, как уже отмечалось, один из способов познания мира и человека, имеющий метанаучный характер, т.е. идущий через внутренний мир человека-микрокосма. Последний же в сущности своей неотъемлем от Макрокосма, его различных состояний материи и энергии, и в этом плане – от многообразных обменных процессов. Ценность подлинного искусства в том и состоит, что его инициатор (творец) – это художник с развитым уровнем культуры, иными словами, – духа и сердца, который обладает, согласно космическому закону соответствия, способностью воспринимать мно-

¹ Перих С.Н. Искусство и Жизнь. – М. : Международный центр Перихов, 2007. – С. 229.

гие стороны бытия Вселенной, различные уровни составляющей ее материи, проникая своим духовным взором в такие области, которые неподвластны чисто эмпирическому постижению. Оттуда он и приносит в наш земной мир образы инобытийной красоты, столь же реальной, как и красота окружающей нас действительности, и, главное, в определенной мере достижимой в том будущем, которое может создать лишь человек высокой культуры. Важно то, что искусство художников-космистов направляет сознание к самой возможности эволюционного преображения человека, отражая грани великого космического единства, в котором всегда есть высший, ведущий пример. Также отметим, что настоящее искусство рождается не только из способности творца прочувствовать гармонию и высокий по своему уровню ритм, выступающие основами красоты, но и из ощущения огромной ответственности за качество, смысл и последствия своего творчества.



Илл. 20. Александр Рекуненко. Богиня Сарасвати. 1989¹

Идущее из древности и развиваемое в современной научно-философской мысли знание о взаимодействии Макрокосма и микрокосма должно быть осмыслено во всей своей многогранности, красоте и ответственности за это осознание. Одним из ярчайших свидетельств такого взаимодействия выступает способность человека к подлинному

¹ Александр Рекуненко: официальный сайт художника. – URL: http://rekunenko.inc.ru/photo_44.htm (дата обращения: 19.05.2021).

творчеству, которое может возникнуть лишь при соприкосновении внутреннего мира земного творца с миром более высокого состояния материи и соответствующих космических ритмов. Такое соприкосновение порождает тот дар человечеству, которым по праву может считаться истинное искусство, в частности художественное творчество космистов, несущее в мир Свет высокой культуры и богатейшие проявления красоты – все то, без чего невозможна наша эволюция.

Список литературы

Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. – Киев : Путь к Истине, 1991. – 407 с.

Искусство как способ познания : материалы международной общественно-научной конференции. 1998 / ред. кол.: П.С. Гуревич, Т.И. Мурашкина, Л.В. Шапошникова, А.Л. Яншин. – М. : Международный Центр Рерихов, 1999. – 304 с.

Кантемиров Б.Н. Космическая тема в живописи как форма общественного сознания // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века : материалы международной научной конференции. 2003 : в 3 т. – М. : Международный центр Рерихов, 2004. – Т. 3. – С. 376–382.

Козар В.А. Творческий синтез в искусстве и поиск новых форм жизни // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: материалы международной научной конференции. 2003 : в 3 т. – М. : Международный Центр Рерихов, 2004. – Т. 3. – С. 311–333.

Лесков Л.В. Пять шагов за горизонт. – М. : Экономика, 2003. – 262 с.

Маточкин Е.П. Космичность искусства и Живая Этика // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века : материалы международной научной конференции. 2003 : в 3 т. – М. : Международный центр Рерихов, 2004. – Т. 3. – С. 406–420.

Рерих С.Н. Искусство и жизнь / пер с англ. Т.В. Кожевниковой, И.И. Нейч. – М. : Международный центр Рерихов, 2007. – 330 с.

Соколов В.Г. Культура и космическая эволюция человека. – М. : Международный центр Рерихов, 2012. – 186 с.

Флоренский П.А. Иконостас. – М. : АСТ, 2003. – 205 с.

Шапошникова Л.В. Великое путешествие : в 3 кн. – М. : Международный центр Рерихов, 2005. – Кн. 3 : Вселенная Мастера. – 1088 с.

Шапошникова Л.В. Град Светлый. Новое планетарное мышление и Россия. – М. : Международный центр Рерихов, 1998. – 192 с.

Шапошникова Л.В. Земное творчество космической эволюции. – М. : Международный центр Рерихов, 2011. – 956 с.

Шапошникова Л.В. Космическое мышление и новая система познания // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века : материалы международной

научной конференции. 2003 : в 3 т. – М. : Международный центр Рерихов, 2004. – Т. 1. – С. 52–81.

Шапошникова Л.В. Метаисторическая живопись Н.К. Рериха. – М. : Международный центр Рерихов, 2013. – 448 с.

Шапошникова Л.В. Тернистый путь Красоты. – М. : Международный центр Рерихов, 2001. – 752 с.

Шапошникова Л.В. Философия космической реальности [вступ. ст.] // Живая Этика. Листы Сада Мории. Кн. 1. Зов. – М. : Международный центр Рерихов, 2003. – С. 5–165.

Шарден П. *Тейяр де*. Феномен человека / пер. с франц. Н.А. Садовского. – М. : Наука, 1987. – 240 с.

References

- Bychkov, V.V. (1991). *Malaya istoriya vizantiyiskoy estetiki* [A small history of Byzantine Aesthetics]. Kiev : Put' k Istine. (In Russian).
- Gurevich, P.S., Murashkina, T.I., Shaposhnikova & L.V., Yanshin, A.L. (eds.) (1999). *Iskusstvo kak sposob poznaniya: materialy mezhdunarodnoy obshchestvenno-nauchnoy konferentsii. 1998* [Art as a way of cognition: materials of the international socio-scientific conference. 1998]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).
- Kantemirov, B.N. (2004). Kosmicheskaya tema v zhivopisi kak forma obshchestvennogo soznaniya [The cosmic theme in painting as a form of social consciousness]. In *Kosmicheskoe mirovozzrenie – novoe myshlenie XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 2003. V 3 t. T. 3* [Cosmic worldview – new thinking of the XXI century: materials of the international scientific conference. 2003. In 3 v. V. 3], 376–382. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian)
- Kozar, V.A. (2004). Tvorcheskiy sintez v iskusstve i poisk novykh form zhizni [Creative synthesis in art and the search for new forms of life]. In *Kosmicheskoe mirovozzrenie – novoe myshlenie XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 2003. V 3 t. T. 3*, [Cosmic worldview – new thinking of the XXI century: materials of the international scientific conference. 2003. In 3 v. V. 3], 311–333. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).
- Leskov, L.V. (2003). *Pyat' shagov za gorizont* [Five steps beyond the horizon]. Moscow : Ekonomika. (In Russian).
- Matochkin, E.P. (2004). Kosmichnost' iskusstva i Zhivaya Etika [Cosmicity of Art and Living Ethics]. In *Kosmicheskoe mirovozzrenie – novoe myshlenie XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 2003. V 3 t. T. 3*, [Cosmic worldview – new thinking of the XXI century: materials of the international scientific conference. 2003. In 3 v. V. 3], 406–420. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).
- Rerikh, S.N. (2007). *Iskusstvo i zhizn'* [Art and Life], T.V. Kozhevnikovoy, I. I. Neych (trnsl. from Engl.). Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).
- Sokolov, V.G. (2012). *Kul'tura i kosmicheskaya evolyutsiya cheloveka* [Culture and the cosmic evolution of man]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).
- Florenskiy, P.A. (2003). *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow : AST. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (2005). *Velikoe puteshestvie. V 3 kn. Kn. 3. Vselennaya Masa-tera* [A great journey. In 3 books. Book 3. The Master's universe]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (1998). *Grad Svetlyy. Novoe planetarnoe myshlenie i Rossiya* [The Hail is Light. New Planetary Thinking and Russia]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (2011). *Zemnoe tvorchestvo kosmicheskoy evolyutsii* [The earthly creativity of cosmic evolution]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (2004). *Kosmicheskoe myshlenie i novaya sistema poznaniya* [Cosmic thinking and a new system of cognition]. In *Kosmicheskoe mirovozzrenie – novoe myshlenie XXI veka: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 2003. V 3 t. T. 1* [Cosmic worldview – new thinking of the XXI century: materials of the international scientific conference. 2003. In 3 v. V. 1], 52–81. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (2013). *Metaistoricheskaya zhivopis' N.K. Rerikha* [Metahistorical painting by N.K. Roerich]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (2001). *Ternistyy put' Krasoty* [The Thorny Path of Beauty]. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Shaposhnikova, L.V. (2003). *Filosofiya kosmicheskoy real'nosti* [vступительная статья] [Philosophy of cosmic reality [introductory article]]. In *Zhivaya Etika. Listy Sada Morii. Kn. 1. Zov* [Living Ethics. The leaves of the Garden of Moria. Book 1. The Call], 5–165. Moscow : Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov. (In Russian).

Sharden P. Teyyar de (1987). *Fenomen cheloveka* [The phenomenon of man], N.A. Sadovskogo (trans. from French). Moscow : Nauka. (In Russian).

МЕТОДОЛОГИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ

УДК 168.522 167.5 025.354

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.08

*Суховский А.В.**

ЗЕТТЕЛКАСТЕН НИКЛАСА ЛУМАНА В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ[®]

Аннотация. В статье рассматриваются области применения картотеки в культурологических исследованиях. Затрагивается вопрос об эвристическом потенциале баз знаний и о способах создания серендиности. Особое внимание уделено технике управления знаниями Никласа Лумана (Zettelkästen).

Ключевые слова: Культурологические исследования; базы знаний; управление знаниями; эвристика; серендиность; картотека.

Поступила: 23.05.2021

Принята к печати: 14.06.2021

*Sukhovskii A.V.
Zettelkästen of Niklas Luhmann in Cultural studies*

Abstract. The article considers the fields of application of index cards in cultural studies. The question of the heuristic potential of

* Суховский Андрей Владимирович – кандидат культурологии, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: reziprok@narod.ru

Sukhovskii Andrei Vladimirovich – PhD in Culturology, associate professor of the Department of Advertising and Public Relations at St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. St. Petersburg, Russia, e-mail: reziprok@narod.ru

knowledge bases and the ways to create serendipity is touched upon. Particular attention is paid to the knowledge management technique of Niklas Luhmann (Zettelkästen).

Keywords: cultural studies; knowledge bases; knowledge management; heuristics; serendipity; index cards, slip-box.

Received: 23.05.2021

Accepted: 14.06.2021

Современная информационная цивилизация характеризуется повышенной сложностью и комплексностью знаний. Ориентироваться в потоке данных становится все трудней. С одной стороны, можно наблюдать тенденцию к большей специализации, с другой – требование к интегративности, так как быть специалистом только в одной сфере уже недостаточно. Вероятно, этим в первую очередь и обусловлен возрастающий интерес к разным техникам управления знаниями (knowlege management).

Особую роль эта тенденция играет в сфере междисциплинарных исследований. Диалог между разными областями науки возникает, с одной стороны, как отклик на обнаруженные точки соприкосновения, с другой – как предчувствие, интуиция возможных сближений.

Культурология в комплексе гуманитарных дисциплин представляет особенно наглядный пример вызовов и возможностей подобного диалога. Междисциплинарность становится здесь установкой, важной для развития самой дисциплины.

Можно представить себе безбедное развитие математики или филологии без особых контактов с другими областями науки (хотя и это будет спорным). Однако культурология принципиально диалогична. Поэтому здесь особенно важны техники и приемы обнаружения неожиданных связей.

Культуролог почти как частный сыщик Дирк Джентли из фантастического романа Дугласа Адамса убежден, что нужно воспринимать мир холистически. Всё взаимосвязано. По крайней мере, при изучении второй природы это не кажется преувеличением. Мир культуры представляет бесконечные взаимовлияния, созвучия, переплетения смыслов. Как в теории шести рукопожатий, вы можете провести линию от одного явления к другому всего за несколько

шагов. Проблема, однако, в том, что большинство этих связей слишком слабы и не обладают эпистемологической ценностью.

Подлинные находки возможны там, где дискретность знаний вынуждает совершать скачки, преодолевать лакуны, продвигаться к истине стохастически. Естественно, это не отменяет, а лишь опосредует строгое дискурсивное мышление. Однако здесь справедливо замечание канадского физиолога Ганса Селье, писавшего: «Инстинкт порождает мысли, не осознавая способы мышления, интеллект же пользуется мыслями, но не способен их создавать» [Селье, 1987, с. 64].

В открытиях особенно ценными оказываются приемы, связанные с эвристикой и серендипностью. Последний термин требует некоторых пояснений. Несмотря на то что понятие возникло давно (его ввел в оборот Хорас Уолпол в середине XVIII в.), активно феномен серендипности начали обсуждать только в наши дни.

Термин «серендипность» восходит к названию персидской сказки «Три принца из Серендипа». В повествовании герои случайно делали неожиданные и удивительные открытия. С легкой руки Уолполя в англоязычной традиции за термином «серендипность» закрепилось значение ненамеренной и неожиданной счастливой находки. Конечно, термин «эвристика» тоже связан с находкой. Собственно, греческое слово εύρηκα и означает возглас – «Нашёл!». Однако эвристика отличается от серендипности тем, что первое – это интуитивное решение поставленной задачи, а последнее – это ответ на вопрос, который еще не сформулирован. Всё происходит как в старой шутке о том, что сначала таблица Менделеева приснилась Пушкину, но он ничего не понял.

Серендипность требует прозорливости, способности осознать ценность открытия, нешаблонного мышления. Разумеется, она больше зависит от случая, от везения. Но все же это не совсем неуправляемый процесс. Можно создать условия, в которых вероятность интересных находок повышается.

Одним из главных инструментов здесь выступает картотека с заметками и экспериментами. Чем богаче и разнообразнее будет эта база знаний, чем больше она будет соответствовать принципу междисциплинарности, тем больше шанс на обнаружение неожиданных сочетаний.

Ярким примером потенциала картотеки стала научная деятельность немецкого социолога Никласа Лумана. В его архиве

хранится 90 000 карточек, посвященных теории медиа, политологии, социологии, культуре. За свою академическую карьеру он написал более 70 книг и 500 статей и связывал свой успех, прежде всего, с картотекой.

Луман не придумал какого-то особого названия для своей техники ведения архива заметок. Немецкое слово *zettelkästen* означает буквально «ящики для карточек» или «карточек»¹. Тем не менее сегодня это слово все чаще начинают ассоциировать именно с подходом Лумана. Существуют разные варианты интерпретации его картотечной системы. Несмотря на то что в Германии проделана огромная работа по оцифровке лумановского архива, остается много вопросов и источниковедческих загадок².

В западной гуманитаристике картотеке Лумана посвящены десятки статей и даже несколько книг. В англоязычной среде популяризации метода во многом способствовала работа Зёнке Аренса [Ahrens, 2017]. Значительный раздел, посвященный картотеке Лумана, можно найти в исследовании Маркуса Краевски [Krajewski, 2011]. Довольно подробный разбор техники заметок у Лумана осуществил также Йоханнес Шмидт [Schmidt, 2016]. Сегодня существуют верные адепты аналогового варианта системы и те, кто пытается модифицировать метод для цифрового формата. Ведется множество дискуссий по поводу того, что является квинтэссенцией системы, обеспечивающей ее продуктивность. Однако в самом общем виде картотека Лумана – это сеть заметок, соединенных гиперссылками.

Конечно, Луман не был ни первым, ни единственным ученым, использовавшим потенциал картотеки. В исследованиях культуры картотека давно является популярным инструментом. Так, например, Умберто Эко пишет в советах студентам: «...карточка – это капиталовложение. Оно должно обслужить первоначальную цель, но в будущем, если дальнейшие занятия не будут нами оставлены, должно

¹ Вопреки распространенному в Интернете написанию, корректной формой является множественное число – *zettelkästen*. Речь ведь идет о каталожных ящичках. Именно так этот термин использовал сам Луман [Luhmann, 1981].

² Цифровой вариант картотеки Лумана доступен на сайте: niklas-luhmann-archiv.de. – URL: <https://niklas-luhmann-archiv.de/bestand/zettelkasten/inhaltsuebersicht> (дата обращения 22 мая 2021 года).

работать и на более глобальную стратегию. И в последующие годы, и в последующие десятилетия» [Эко, 2004, с. 185].

До эпохи компьютеров бумажная картотека была единственным эффективным инструментом организации знаний. Она была привычным антуражем научной деятельности и способом мышления. Выдающийся советский ученый Александр Александрович Любищев отзывался о картотеке так: «Следует стремиться к тому, чтобы по возможности большая часть данных исследования так или иначе сводилась в форме картотек» [Любищев, 1991, с. 9].

Почему картотека? Чем она эффективнее, скажем, обычных тетрадей?

Во-первых, карточки позволяют работать с информацией дискретно. Исследователь может тасовать, комбинировать разные идеи. Картотека представляет собой интеллектуальное лего, из элементов которого можно выстраивать разные конфигурации. Информация обретает модульный характер, что облегчает работу над будущими статьями или книгами.

Во-вторых, карточки вынуждают быть предельно краткими, а это дисциплинирует мысль. Размер обычной карточки – А6. При заполнении с одной стороны на нее помещается максимум 60–100 слов.

Разбиение текста на смысловые отрезки – это необходимое условие, если материал требует легкой навигации. Модульность карточек позволяет создать эффективную ссылочную систему. Чем детализированнее смысловая карта, тем легче путешествие.

Это открытие было совершено задолго до наступления цифровой цивилизации. Первыми удобную навигационную систему получили значимые для культуры тексты – Библия, произведения Гомера, Платона, Цицерона и других античных авторов.

Примечательно, что библейский текст изначально существовал без разбивки на главы и стихи. Греки и римляне не использовали даже пробелов между словами и знаков препинания.

Однако цитатность христианской культуры обусловила нужду в удобной системе ссылок. Феномен дискретности информации напрямую связан с цитатностью. К XI в. Библия получила устоявшуюся разбивку на главы. К XV–XVI вв. главы были разбиты на стихи – мелкие фрагменты текста.

Современные издания Библии снабжены ссылочным аппаратом на каждой странице и краткой симфонией (конкордацией слов). Это классический пример того, как можно организовать сложную информацию.

Остается удивляться, что эта практика разбиения текста осталась практически невостребованной у современных авторов и издателей. Активно ее использовали лишь немногие (один из примеров – Людвиг Витгенштейн).

Любая картотека – это наиболее последовательное воплощение принципов нелинейного текста. Но чем же тогда примечательна картотека Никласа Лумана?

Луман отказался от системы распределения карточек по категориям и алфавиту, знакомой всем по библиотечным каталогам. Вместо этого каркасом картотеки стали ссылки и особая система нумерации.

Как писал Луман, «для содержимого каталога, для расположения карточек, для его духовной жизни, крайне важно, что была избрана не систематическая организация, соответствующая темам и подтемам, а фиксированное место для каждой карточки» [Luhmann, 1981, p. 222–223] (перевод мой. – A. C.).

Правда, принцип отказа от категорий соблюдался Луманом не строго. При анализе его картотеки видно, что номера карточек служили метаданными. Каждой теме был присвоен определенный номер. Например, с цифры 17 начиналась нумерация карточек, посвященных феномену идеологии. Если к теме нужно было добавить новые записи, в архиве появлялись карточки под номерами 17,1 или 17,1 b24.

Ближайшей аналогией нумерации Лумана могут служить иерархические списки. Для обозначения исследовательских тем он использовал номера 1, 2, 3 и т.д. Когда нужно было начать новую тему, Луман просто брал следующий порядковый номер. Дальше он «приращивал» нумерацию, чередуя буквы и цифры. Если в какой-то теме появлялись дополнительные записи, они нумеровались как подпункты – 1,1, 1,2 и т.д. Информация, которая не умешалась на одной карточке, получала продолжение на следующей. Луман помечал это буквами – 1,1 a, 1,1 b, 1,1 c. В случае, когда определенную мысль нужно было развить, Луман вклинивал

дополнительные карточки, помечая их иерархическую зависимость – 17,1 b9.

Данная техника позволяла исследователю свободно ветвить структуру тем и при этом сохранять надежную навигацию. Для последней в картотеке использовались карточки с индексами и многочисленные перекрестные ссылки.

Может возникнуть вопрос – чем эта система лучше традиционного распределения информации по отсекам или папкам? Похоже, единое пространство архива Лумана позволяло легче ориентироваться в массиве данных. Растущее количество вложенных папок очень быстро стало бы ощутимым посредником. В бумажной картотеке с помощью папок невозможно создать сложную тематическую структуру и сохранить при этом эргономичность.

Стоит отметить, что дизайн Zettelkästen был во многом обусловлен его аналоговым характером. Современные компьютерные приложения позволяют обойти многие затруднения, возникающие при работе с бумажными карточками. Однако вопрос о том, какая часть системы Лумана нуждается в модификации, не так прост. Похоже, именно аналоговый вариант картотеки натолкнул Лумана на ряд важных приемов работы с информацией.

Принципы краткости записей, пересказа своими словами, обязательности ссылок логически следуют из самого устройства бумажной картотеки.

Бумажная карточка заставляет формулировать мысли по-другому, нежели безразмерное полотно компьютерного экрана. Ее формат, да и сама запись от руки вынуждают к экономичности, лапидарности записей. Этим же обусловлен и отказ от обильного цитирования. Лимит бумажной карточки понуждает взять из источников только то, без чего совершенно не обойтись.

Эти обстоятельства сопутствуют реализации основной цели Zettelkästen – быть агрегатором новых текстов, а не просто справочником. Заметки на карточках – это микроблоки будущих статей и книг.

Как мы уже отмечали выше, дискретность записей в картотеке облегчала построение сети гиперссылок. Это позволяло добавить системе дополнительную гибкость. Хотя нумерация карточек у Лумана не была полностью абстрагированной от содержания, она не

была и намертво связана с ним. Решая, куда прописать новую заметку, можно было подсоединить ее к существующей ветке рассуждений.

Но что если заметка тематическиозвучна нескольким темам? В случае подобных дилемм Луман принимал произвольное решение, но при этом снабжал карточку ссылкой на другую цепочку заметок. Очевидно, что именно эта гипертекстовость и является отличительной особенностью *Zettelkästen*. Как отмечал Луман, «Каждая заметка – это просто элемент, который получает свое качество от сети ссылок и рефералов в системе. Заметка, не включенная в сеть, затеряется и забудется в архиве» [Luhmann, 1981, p. 225] (перевод мой. – A. C.).

Сегодня существует множество компьютерных приложений, позволяющих создать электронный аналог *Zettelkästen* Лумана. Такие приложения как Zkn3 и Synapsen стремятся воспроизвести в цифре аналоговый вариант картотеки. Приложения Zettlr, The Archive, Zetteldeft (на базе Emacs), Tiddlywiki, Obsidian, Logseq и др. пытаются модифицировать изначальную технику Лумана. Гибкость и простота системы позволяют реализовать ее во множестве вариаций. Полный список приложений, так или иначе ассоциирующихся с *Zettelkästen*, уже сегодня насчитывает несколько десятков.

Естественно, цифровые программы существенно расширяют возможности изначальной системы. К услугам пользователя мгновенный поиск текста с нужным понятием, автозамена, фильтрация по критериям. Работа с папками и тегами в цифровой среде тоже принципиально иное. Очевидно, что техника Лумана нуждается сегодня во вдумчивой ревизии. Однако для начала следует досконально изучить ее оригинальную версию и понять, какие элементы являются ключевыми для построения творческой работы.

Это возвращает нас к вопросу о серендиности. Каким образом *Zettelkästen* обеспечивает исследователя «странными сближениями»?

Очевидно, что сама анатомия картотеки способствует неожиданным находкам. В технике Лумана это бесконечно ветвящаяся сеть, похожая на переплетающиеся корни деревьев. Идеи бросают отростки в разных направлениях. Появляются карточки с замысловатыми номерами – 57,4 e7 b4 fa. Здесь подходит слово *ризома*, популярное в постмодернистской философии.

Как писал Умберто Эко в «Заметках на полях имени розы», «Абстрактная модель догадки – лабиринт. <...> Ризома так устроена,

что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки – это пространство ризомы» [Эко, 2000, с. 628–629].

Именно ради этого эффекта Луман, вероятно, и отказался от тематической организации архива. Одно хранилище использовалось для всего, чтобы обеспечить буквальное сталкивание и перемешивание идей.

Сами ссылки не только маркировали имеющиеся связи, но и помогали обнаружить новые. Один из исследователей творчества Лумана – Маркус Краевски – отмечает, что «Незаметные, но регулярно поставленные гиперлинки производят обильные решения, а комбинаторная логика превращает эксцерпты в систему зависящих друг от друга доводов» [Краевски, 2010, с. 160].

Справедливости ради нужно заметить, что свойство серендипитности характерно не только для лумановской техники. Любая картотека позволяет исследователю удерживать в поле внимания разные факты и проводить параллели. Советский ученый и методолог Генрих Саулович Альтшуллер в одной из работ писал, что «Хорошая картотека – не только “блок памяти”. Собранные вместе факты, сведения и т.п. с какого-то момента вступают во взаимодействие. При этом выявляются новые закономерности, появляются новые идеи. Картотека выполняет роль своеобразного реактора, в котором сталкивается и взаимодействует информация» [Альтшуллер, 1976].

Луман утверждал, что через несколько лет усердной работы с картотекой происходит ее качественная трансформация. *Zettelkästen* становится альтер эго, компетентным собеседником, коммуникационным партнером.

Для того чтобы возник комулятивный эффект и количество перешло в качество, необходимо соблюдение нескольких условий.

1. В картотеке нужно собрать достаточно много материала.
2. Между карточками необходимо выстроить осмыслиенные связи.
3. Материал должен быть максимально разносторонним.

Последний пункт требует междисциплинарного характера картотеки и, похоже, является критическим для обеспечения серендипитности. Справедливым в связи с этим кажется замечание

Ганса Селье о круге чтения ученого: «Чем больше вы знакомитесь с литературой, не имеющей прямого отношения к вашей специальности, в том числе с философской и художественной, тем более обостряется ваша способность к значимым открытиям» [Селье, 1987, с. 324]. Селье дает свои наставления будущим физиологам, но для представителей гуманитарных специальностей они тем более справедливы.

Сходным образом о междисциплинарном характере картотеки как основе серендиности пишет Чарльз Миллс: «Воображение часто начинает активно работать, когда в наше поле зрения попадают два вроде бы ничем не связанных между собой элемента, которые затем оказываются вместе, и между ними обнаруживаются неожиданные связи» [Миллс, 2001, с. 228].

В культурологических исследованиях потенциал картотек сложno переоценить. Здесь мы видим идеальное совпадение формы и содержания, круга задач и средств их решения. В своем *Zettelkästen* Луман размышлял о темах близких для культурологии и наглядно продемонстрировал, как с помощью картотеки осуществляются счастливые находки и совершаются открытия. Остается надеяться, что значимость этой темы отразится в ближайшее время и в материалах культурологических конференций, и – что еще важнее – в программах учебных курсов.

Список литературы

- Альтшуллер Г.С. Теория и практика решения изобретательских задач / под ред. Г.С. Альтшуллера.* – Горький, 1976. – 3 с. – URL: <https://www.altshuller.ru/engineering/engineering1.asp>
- Любичев А.А. Материалы в помощь начинающим научным работникам: учебное пособие к спецкурсу.* – Ульяновск : УГПИ им. И.Н. Ульянова, 1991. – 112 с.
- Краевски М. Коммуникация с бумажными машинами: о картотеках Никласа Лумана // Логос.* – М., 2010. – № 1. – С. 145–163.
- Миллс Ч.Р. Социологическое воображение / пер. с англ. О.А. Оберемко ; под общей редакцией и с предисловием Г.С. Батыгина.* – М. : Издательский дом NOTA BENE, 2001. – 264 с.
- Селье Г. От мечты к открытию: Как стать ученым.* – М. : Прогресс, 1987. – 368 с.

Эко У. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки / пер. с итал. Е.А. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2004. – 301 с.

Эко У. Имя Розы. Роман. Заметки на полях «имени Розы». Эссе. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 677 с.

Ahrens Sönke. How to Take Smart Notes: One Simple Technique to Boost Writing, Learning and Thinking – for Students, Academics and Nonfiction Book Writers. – CreateSpace, 2017. – 178 p.

Krajewski. Paper machines : about cards & catalogs, 1548–1929. – Cambridge : The MIT Press, 2011. – 224 p.

Luhmann N. Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht // Öffentliche Meinung und sozialer Wandel. Für Elisabeth Noelle-Neumann. – Opladen : Westdeutscher Verlag, 1981. – S. 222–228.

Schmidt J.F.K. Niklas Luhmann's Card Index: Thinking Tool, Communication Partner, Publication Machine // Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe. – Leiden ; Boston : BRILL, 2016. – P. 289–311.

References

Altshuller, G.S. (1976). *Teoriya i praktika resheniya izobretatelskikh zadach* [Theory and Practice of Inventive Problem Solving], G.S. Altshuller (ed.). Retrieved from: URL : <https://www.altshuller.ru/engineering/engineering1.asp> (In Russian).

Lyubishev, A.A. (1991). *Materialyi v pomosch nachinayuschim nauchnym rabotnikam: uchebnoe posobie k spetskursu* [Materials to Assist Beginning Researchers: Textbook for a Special Course]. Ulyanovsk : UGPI im. I.N. Ulyanova. (In Russian).

Kraevski M. (2010). *Kommunikatsiya s bumazhnyimi mashinami: o kartotekah Niklasa Lumana* [Communicating with Paper Machines: On the Card Indexes of Niklas Luhmann]. In *Logos*, (1), (pp. 145–163), Moscow. (In Russian).

Mills, Ch.R. (2001). *Sotsiologicheskoe voobrazhenie* [The Sociological Imagination]. O.A. Oberemko (transl.). G.S. Batyigina (ed). Moscow: Izdatelskiy dom NOTA BENE. (In Russian).

Selye, G. (1987). *Ot mechty k otkrytiyu: Kak stat uchyonym* [From Dream to Discovery: How to Become a Scientist]. Moscow : Progress. (In Russian).

Eko, U. (2004). *Kak napisat diplomnuyu rabotu. Gumanitarnye nauki* [How to write a thesis. Humanities]. E.A. Kostyukovich (transl.). Saint Petersburg : Simpozium. (In Russian).

Eko, U. (2000). *Imya Rozyi. Roman. Zametki Na Polyah «imeni Rozyi». Esse* [The Name of the Rose. A Novel. Notes on the Margins of «The Name of the Rose». Essays]. Saint Petersburg: Simpozium. (In Russian).

Ahrens, Sönke. (2017). *How to Take Smart Notes: One Simple Technique to Boost Writing, Learning and Thinking – for Students, Academics and Nonfiction Book Writers*. Create Space. (In Englishg).

Krajewski, Markus. (2011). *Paper machines : about cards & catalogs, 1548–1929*. Cambridge : The MIT Press. (In Englishg).

Luhmann, N. (1981). *Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht* [Communication with note boxes. A field report]. In: *Öffentliche Meinung und sozialer*

Wandel. Für Elisabeth Noelle-Neumann [Public opinion and social change. For Elisabeth Noelle-Neumann]. Opladen : Westdeutscher Verlag. (In German).

Schmidt, Johannes F.K. (2016). Niklas Luhmann's Card Index: Thinking Tool, Communication Partner, Publication Machine. In *Forgetting Machines: Knowledge Management Evolution in Early Modern Europe*, 289–311. Leiden, Boston : BRILL.

КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ РОССИИ

УДК 398.3:7.042

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.09

*Миронова Н.П. ^{*1}, Устьянцев Г.Ю. ^{*2}*

НЕКОТОРЫЕ СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПЕРМСКОГО ЗВЕРИНОГО СТИЛЯ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕСПУБЛИКИ КОМИ[®]

Аннотация. Авторы статьи рассматривают проблему репрезентации пермского звериного стиля (ПЗС) в современных культурных практиках и деятельности национальной творческой интеллигенции. На основе произведений графического и цифрового искусства исследователи выделяют основные векторы переосмысления и модели интерпретации ПЗС в современном культурном пространстве Республики Коми. Авторы рассматривают ПЗС как символическую составляющую современных эстетических ценностей в культурном пространстве Республики Коми, акцентируя связь между данным направлением

^{*1} *Миронова Наталья Петровна* – кандидат исторических наук, науч. сотр. Отдела гуманитарных междисциплинарных исследований ФИЦ Коми НЦ УрО РАН, Сыктывкар, Россия, e-mail: sidnap@mail.ru. orcid.org/0000-0002-1432-7528

Mironova Natalia Petrovna – PhD in Historical, research scientist of the department of interdisciplinary studies in the Humanities of the Komi National Research Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Syktyvkar, Russia, e-mail: sidnap@mail.ru. orcid.org/0000-0002-1432-7528

^{*2} Устьянцев Герман Юрьевич – Аспирант Центра европейских исследований Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия, e-mail: ustyan-93@mail.ru^{https://orcid.org/0000-0003-0655-3127}

Ustyantsev German Yurievich – Post-graduate student of the Center for European studies of the N.N. Miklukho-Maklaya Institute of ethnology and anthropology of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: ustyan-93@mail.ru^{https://orcid.org/0000-0003-0655-3127}

© ¹ Миронова Н.П., ² Устьянцев Г.Ю., 2021

в графическом искусстве и интересом современной общественности к проявлениям национальной культуры, а также роли символики ПЗС в формировании оригинального бренда региона. Методологическая основа работы – этносимволизм и теория перформативности.

Ключевые слова: пермский звериный стиль (ПЗС); коми; символ; этническое самосознание; этнофутуризм.

Поступила: 24.05.2021 Принята к печати: 15.06.2021

Mironova N.P., Ustyantsev G.Yu.

**Some modern practices of representation of the «Perm animal style»
in the cultural space of the Komi republic**

Abstract. The authors of the article consider the problem of representation of the Perm Animal style (PZS) in modern cultural practices and activities of the national creative intelligentsia. Based on the analysis of works of graphic and digital art, the researchers identify the main vectors of reinterpretation and models of interpretation of CCD in the modern cultural space of the Komi Republic. The authors consider CCD as a phenomenon of modern aesthetic values of the Komi Republic, emphasizing the connection between this element of graphic art and the interest of the modern public in the manifestations of national identity.

Keywords: Perm animal style (PZS); Komi, symbol; ethnic identity; ethnofuturism.

Received: 24.05.2021

Accepted: 15.06.2021

Под пермским звериным стилем (далее – ПЗС) в археологии понимают разновидность бронзовой художественной пластики, распространенной в Западной Сибири и Камско-Вятском бассейне в период VII в. до н.э. – XII в. н.э., основным художественным элементом которой является зооморфный орнамент [Грибова, 1975, с. 4–5]. Исследователи сходятся на местном происхождении пермского звериного стиля в регионе проживания коми, при этом данное явление включает в себя целый ряд локальных вариантов звериного стиля Приобья, Прикамья, Европейского Северо-Востока [там же]. Основными элементами пермского стиля являются зооморфные образы (ящеры, утки, голо-

вы лосей), антропоморфные изображения голов, женские фигуры, фигуры шаманов [Autio, 2001, р. 166–183].

Исследования Пермского звериного стиля в различных направлениях гуманитарного знания – археологии, этнографии, культурологии, имеют обширную историографию. Как отмечает этнограф О.В. Игнатьева в статье «К проблеме изучения пермского звериного стиля», впервые данная традиция была описана на примере ювелирной техники в трудах амстердамского бургомистра Витсена [Игнатьева, 2001, с. 24]. Описание предметов материальной культуры коми, орнаментированных ПЗС, продолжает затем С. Ешевский в статье «Заметки о пермских древностях» [Ешевский, 1859]. Существенный вклад в изучение ПЗС внес Ф.А. Теплоухов, предложивший одну из первых классификаций литьевых образов на металлических изделиях. В середине XX в. поворотным явлением в исследовании ПЗС стала публикация книги этнографа А.П. Смирнова «Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья» [Смирнов, 1952, с. 189–225]. Не менее важной вехой в истории изучения ПЗС стал выход книги Л.С. Грибовой «Пермский звериный стиль (проблемы семантики)» в 1976 г. Историко-генетический подход к ПЗС отображен в работе В.А. Оборина «Древнее искусство народов Прикамья», изданной в 1976 г. В целом в советской историографии преобладали семиотический и историко-генетический подходы к исследованию ПЗС. Е. И. Оятева в монографии «Пермский звериный стиль в сокровищнице Государственного Эрмитажа» предпринимает попытку реконструкции мифологического мировоззрения коми на основе многоаспектного анализа ПЗС [Оятева, 2009, с. 6–52].

Современные же исследователи культуры рассматривают ПЗС не только как археологическое и этнографическое явление, но в более широком историко-антропологическом направлении. Исследователи отмечали его (ПЗС) художественную ценность: «сочетание стремительности, эмоционального накала, экспрессии и буйной фантазии со спокойным реализмом и подчиненностью орнамента природным пропорциям в фантастических образах определяет своеобразие пермского звериного стиля...» [Оборин, 1976, с. 22]. Само географическое определение «пермский» является достаточно условным.

На наш взгляд, междисциплинарный подход способен расширить представления о ПЗС, создать подспорье для его более многосторон-

ронней интерпретации, выделения его семиотических и перформативных компонентов. Особенно актуальными становятся проблемы функционирования образов ПЗС в контексте этнофутуризма, а также его символического значения в транслировании этнической идентичности и формировании регионального бренда Республики Коми, который приобрел особую значимость в 2021 г. в рамках празднования 100-летия государственности Республики Коми.

Направление в искусстве, которое ретранслирует графические образы традиционной культуры финно-угорских народов, в том числе и ПЗС, принято обозначать термином «этнофутуризм». Изначально это направление было специфическим финно-угорским явлением, зародившимся в Эстонии конце 1980-х годов [Kolcheva, 2015, p. 231]. Это был период поиска, акцентуации и создания новых идентичностей на постсоветском пространстве. Данное социальное явление выразилось также в появлении новых художественных направлений, одним из которых стал этнофутуризм. Данное художественное направление обозначило общую тенденцию к «возрождению» финно-угорских культур и идентичностей, так называемый «финно-угорский ренессанс».

Под этнофутуризмом в отечественной науке понимают «систему освоения внутренних пластов пространства культуры» [Котылев, 2014, с. 43], современную интерпретацию архаических мифов, традиционного орнамента и этнических символов. Символика ПЗС давно «вышла за пределы» дискурса археологических памятников и «традиционного» орнамента: зооморфную и антропоморфную символику используют для оформления внутренних интерьеров, вывесок и украшения зданий. В художественном искусстве авторы обращаются к ПЗС с целью подчеркнуть «этничность» и «аутентичность» своего произведения или обогатить его художественное содержание. Часто элементы ПЗС можно встретить на страницах книг, посвященных вопросам этнической истории и локальной культуры. Более того, ПЗС становится частью интернет-пространства, особенно ресурсов, освещающих вопросы мифологии и этнографии коми и других финно-угорских народов.



Илл. 1. Пример «косовременивания» ПЗС – значки в стилистике празднования 100-летия государственности Республики Коми (фото из группы «Сувениры из Коми»¹)

ПЗС становится частью современной культуры, приобретает новые смыслы и интерпретации. На наш взгляд, уместно говорить о ПЗС как об одном из символов идентичности современных коми, так как многие представители данной этнической общности ассоциируют локальную культуру с представлениями об археологии, традиционным орнаментом и вышивкой. Графика, как и ритуал, могут означать принадлежность человека и общности к определенной культуре, пространству, транслировать этническую и региональную идентичность.

Этнофутуризм воссоздает новое пространство мифа («неомифологизм», «новая мифология») [Уколова, 2009, с. 18] путем актуализации мифологических символов. «Неомифологизм – мифотворчество по мотивам традиционной мифологии, реактуализация мифологического типа мышления» [Колчева, 2019, с. 68]. Особый акцент в финно-угорском этнофутуризме авторы делают на эпических сюжетах, космологических мифах, переосмыслении полулегендарной этнической истории. В контексте этнофутуризма коми наиболее частым художественным элементом являются орнаменты и образы ПЗС. Стилистически этнофутуризм близок таким направлениям, как магический реализм, постреализм [Шибанов, 2007, с. 165], постмодернизм. Э.М. Колчева видит истоки этнофутуризма в «позднесоветском национальном неоромантизме» [Колчева, 2019, с. 68]. При этом стилистические особенности этнофутуризма в исследовательской литературе конкретно не определены.

¹ URL: https://vk.com/komi_suvener



Илл. 2. Сувенирная продукция с официальной символикой празднования 100-летия государственности Республики Коми (дизайнерская композиция с элементами ПЗС и других элементов традиционной культуры коми) (фото из группы «Сувениры из Коми»¹)

Антрополог С. Ларсен пишет об особой «перформативной реальности», под которой подразумевает пространство взаимодействия между зрителями и автором [Larsen, 2014, p. 25]. В контексте проблемы идентичности перформативное искусство может транслировать идеи групповой солидарности [Hausner, 2016, p. 99]. На наш взгляд, мифические образы, использованные в творчестве этнофутуристов, из объектов искусства трансформируются в объекты перформативного пространства [Hornborg, 2017, p. 21], становятся трансляторами этнокультурных установок.

Исследователь Дж. Ф. Моулин формирует понятие фольклорного перформативного искусства [Moulin, 2017, p. 227]. По его мнению, искусство, вдохновленное этническими мотивами, играет двойную функцию: консервации традиций и ее репрезентации в туристической сфере (перед сторонними наблюдателями) [Moulin, 2017, p. 226–228]. Что касается этнофутуризма, то данное стилистическое направление нацелено не на консервацию традиций, а скорее на их новое модернистское воплощение.

Интересную функцию этнофутуризма подчеркивают Б.В. Анфоногенов и И.М. Прохоренко – создание современной «городской культуры» [Анфоногенов, 2015, с. 74] и ликвидацию пропасти между традиционной и урбанистической культурой финно-угорских народов

¹ URL: https://vk.com/komi_suvener



Илл. 3. Металлические кулоны, использующие элементы ПЗС
(фото из группы «Сувениры из Коми»¹)

[Прохоренко 2008, с. 267]. По нашему мнению, этнофутуризм не является частью какой-то особой городской культуры: он скорее нацелен на «осовременивание» этнических традиций и встраивание локальных традиций в более широкий круг мифологических представлений.

Авторы ретранслируют образы, ассоциируемые с уральской мифологической традицией, ее «автохтонным» восприятием. Символизм и сюжеты визуального искусства выступают основой отображения новых идентичностей [Прохоренко, 2008, с. 264]. «Этническая идентификация выражается через архаические орнаменты, узоры, антропоморфные изображения, культовые сюжеты» [Кудрявцев, 2016, с. 120]. Используя образы божеств, героев и демиургов, «новое этническое искусство» актуализирует новые идентичности [Kencis, 2015, р. 55–75], в случае с ПЗС – этническую идентичность народа коми. Современное искусство, вдохновленное фольклором, подчеркивает уникальность и самобытность этнической группы [Kencis, 2015, р. 76].

Важная функция этнофутуризма и ПЗС, выделяемая авторами, – противостояние глобализму и массовым трендам в искусстве [Уколо-ва, 2009, с. 13]. Этнофутуристическое искусство претендует на то, чтобы быть частью «локальной глобализации» в противовес массовой [там же]. По мнению Э.М. Колчевой, «этнофутуризм вливается в более массовые процессы культурной идентичности и обогащает своими открытиями поп-культуру» [Колчева, 2008, с. 5]. На наш взгляд, дан-

¹ URL: https://vk.com/komi_suvenir

ное утверждение разнится с масштабностью этнофутуристического искусства, которое остается частью элитарной культуры.

Этнофутуризм не случайно ассоциируется, в первую очередь, с живописью. В творчестве современных коми художников отражены особенности современного этнического самосознания, выраженные в акцентуализации элементов ПЗС. Рассмотрим несколько примеров этнофутуристического искусства. Так, в работах художника Павла Микушева нашли отражение зооморфные мотивы, сочетающиеся с космическими и героическими символами. Частыми персонажами полотен художника (как и других представителей этнофутуризма) становятся медведи, водоплавающие птицы, вороны, лоси, олени, рыбы, а также абстрактные антропоморфные образы.



Илл. 4. Павел Микушев «Три мира»

В картине художника «Три мира» отражены, по задумке автора, космогонические и эсхатологические воззрения народов коми на мироздание. Верхний, небесный мир символизирует птица, средний мир, мир животных и человека, – медведь, подземный мир – рыба. Трехмерное пространство мифологического мира выступает частым сюжетом этнофутуристических картин [Kreuger, 2017, p. 130]. Лейтмотивом картины является традиционный коми орнамент.



Илл. 5. «Свадьба рыбы и медведя», Павел Микушев

В работе «Свадьба рыбы и медведя» использован похожий художественный прием – использование традиционного коми орнамента на фоне. На данном полотне автор показал симбиоз двух природных начал: земли и воды (подземного мира?), представленных в звериных образах.



Илл. 6. «Путешествие в иное», Павел Микушев

Картина «Путешествие в иное» отсылает зрителя к образу камлающего шамана, совершающего «путешествие» к миру духов и предков. В качестве посредника между разными «уровнями реальности» выступает мифическая рыба, с помощью которой антропоморфный персонаж покидает реальный мир, устремившись в иномерное пространство.

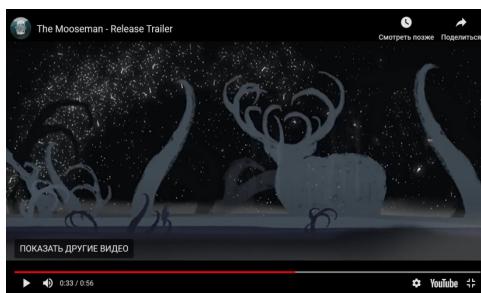
ПЗС становится источником вдохновения для создателей национальных анимационных фильмов, которые воплощают мифологиче-

ские и эпические сюжеты. В анимационном проекте «Йыркап» 2014 г., повествующем о мифическом рыбаке, представлен ряд характерных для ПЗС зооморфных образов: медведь, олень, водоплавающая птица, выступающие как разумные актеры мифического сюжета.



Илл. 7. Фрагмент анимационного фильма «Йыркап» 2014, реж. А. Попов

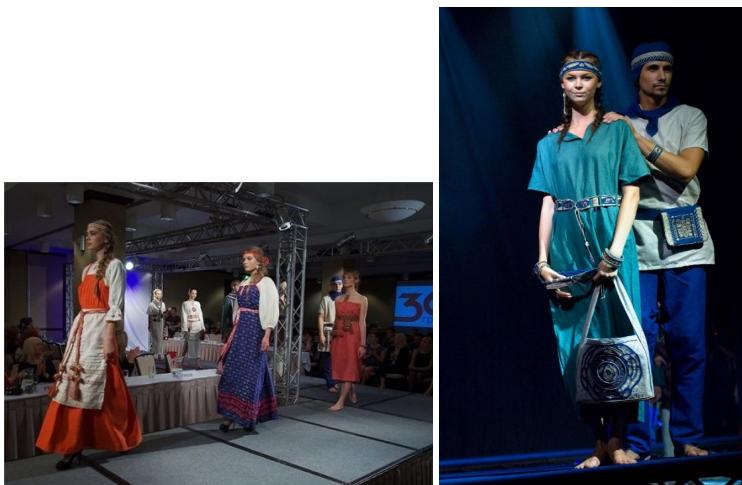
В наши дни ПЗС нашел отражение в информационных развлекательных технологиях, привлекая внимание широких слоев населения к этнической тематике. Так, в 2017 г. была разработана игра на коми языке *The mooseman* («Человеколось»), основанная на представлениях народа коми о шаманизме и мире духов. В анимации разработчики использовали зооморфные и антропоморфные изображения, характерные для стилистики ПЗС.



Илл. 8. Фрагмент тизер-трейлера видеоигры *The mooseman* 2017 г.

В настоящие дни элементы традиционной коми вышивки и пиктографии можно видеть в одежде, рекламе, дизайне, сувенирной про-

дукции. Ярким примером репрезентации этнических образов в культурной жизни Республики Коми последних лет стала одежда коми дизайнера Валентины Сундуковой, вдохновленная этническими мотивами традиционной одежды финно-угорских народов Севера.



Илл. 9. Фото коллекции В.А. Сундуковой

В коллекциях дизайнера представлены мужские и женские костюмы, по сочетанию цветов, фактурам и вышивке напоминающие традиционную одежду народов Севера. В примере с модой речь идет не только о переосмыслении этнической культуры, но и о потенциальной интеграции ее в современную массовую культуру. На наш взгляд, свое место в модной индустрии может найти и ПЗС, учитывая востребованность звериных мотивов в стилистике современной одежды. Оригинальным образом мотивы ПЗС обыграны также в творчестве мастерской «Пермский период»: ремесленники внедряют зооморфные мифические мотивы (медведя, волка и т.д.) в предметы быта¹.

ПЗС, помимо прочего, находит свое отражение и в региональной сувенирной продукции.

¹ Материалы сайта: <https://tass.ru/v-strane/6984804>



Илл. 10. Пермский звериный стиль в сувенирных украшениях из дерева (кулон), из металла (подвеска) (фото из группы «Сувениры из Коми»¹)

Первые национальные коми сувениры, вероятно, были представлены народными мастерами Коми АССР на районных выставках традиционных ремесел и промыслов, которые стали регулярно проводиться с конца 1950-х годов. Массовое производство национальной сувенирной продукции в Коми АССР зарождается лишь в первой половине 1970-х годов, когда было создано Сыктывкарское экспериментальное объединение народных художественных промыслов, а также образованы предприятия художественных промыслов в городах Ухта и Инта [Шарапов, Чувьюров, 2020, с. 317].

Увеличение туристического потока в Республику Коми в начале 2000-х годов и развитие рынка сувенирной продукции способствовали возрастанию спроса на сувениры.

Расширение ассортимента сувенирных изделий происходило в основном за счет разнообразных стилизаций – появляются различные коробки, туесы, футляры из бересты, магнитики на берестяной основе с изображением государственной символики и гербов городов Республики Коми.

¹ URL: https://vk.com/komi_suvener



Илл. 11. Летящая птица – герб Республики Коми – в сувенирных изделиях из металла
(фото из группы «Сувениры из Коми»¹)

Фотографии сувенирной продукции с государственной символикой Республики Коми

По мнению ряда исследователей, в презентациях этнических образов в массовой сувенирной продукции стало характерно увлечение откровенными декоративными фейками по мотивам народного изобразительного искусства и фольклора, которые можно обозначить термином «историко-культурное фэнтези», все чаще появляются нехарактерные для местной традиции «художественные» образы и авторские «этнические» композиции: деревянный олень «Я из Коми»; «Коми Лось с флагом РК», узорчатые, текстильные, объемные композиции в виде подушек и зооморфных фигур «Я из Коми», «Я люблю Коми», «Хитрый хариус» и другие авторские дизайнерские разработки [Шарапов, Чувыюров, 2020, с. 318].

Также отмечается, что мастера-прикладники Республики Коми увлечены конструированием новых «этнических» образов и символов, которые, по их мнению, могут стать яркими брендами или торговыми марками региона на рынке сувенирной продукции [там же]. Безусловно, данные мнения имеют место быть, но необходимо учитывать и тот факт, что изготовление сувенирной продукции ориентировано на современный рынок и эстетические предпочтения покупателя. Естественно, что стилизованные интерпретации этнических образов будут более понятны, особенно для молодежи, и востребованы современным покупателем.

¹ URL: https://vk.com/komi_suvenir



Илл. 12. Актуальный молодежный сувенир – медицинская маска с символикой празднования 100-летия государственности Республики Коми (фото из группы «Сувениры из Коми»¹)

Как мы видим, образы ПЗС функционируют в современном культурном пространстве Республики Коми и как символы древности и архаичности, аутентичности в работах современной интеллигенции, и активно участвуют в формировании бренда региона. Можно сделать вывод об ассоциативной связи ПЗС с концептами «этничности» и «аутентичности» у современных коми. ПЗС в настоящее время находится на этапе переосмысливания региональной общественностью. Он активно внедряется в элитарную культуру посредством деятельности национальной творческой интеллигенции, которая вдохновляется этническими образами, создает новую систему художественных ценностей. Однако говорить о массовом интересе общества к «символам прошлого» и внедрении ПЗС в культуру массового потребления на данный момент затруднительно. Мы выделяем художественно-эстетическую, коммерческую функции ПЗС, функцию репрезентации мифологического мировосприятия (посредством зооморфных и антропоморфных образов), этносимволическую (маркирование предметов искусства «этнической» принадлежностью), функцию перформативности этнорегиональной идентичности авторов и носителей культуры.

¹ URL: https://vk.com/komi_suvener

Список литературы

- Анфоноценов Б.В. Критика этнофутуризма в Удмуртии // Финно-угорский мир. – 2015. – № 3(24). – С. 74–77.
- Грибова Л.С. Пермский звериный стиль: проблемы семантики / Академия наук СССР, Кomi филиал, Институт языка, литературы и истории. – М. : Наука, 1975. – 148 с.
- Ешевский С.В. Заметки о Пермских древностях // Пермский сб. – М., 1859. – Кн. 1. – С. 132–142.
- Игнатьева О.В. К проблеме изучения пермского звериного стиля // Труды КАЭЭ ПГПУ. – Пермь : Изд-во ПГПУ, 2001. – Вып. 1/2. – С. 24–31.
- Игнатьева О.В. Деятельность А.Е. и Ф.А. Теплоуховых в отношении собирания и исследования пермского звериного стиля // Труды КАЭЭ ПГПУ. – Пермь : Изд-во ПГПУ, 2003. – С. 123–127.
- Игнатова А.М., Черных М.М., Игнатов М.Н. Современные интерпретации Пермского звериного стиля в художественных изделиях из синтетических минеральных сплавов // Фундаментальные исследования. – М. : ООО Издательский дом «Академия естествознания», 2013. – № 10/7. – С. 1611–1616.
- Колчева Э.М. Этнофутуризм как явление культуры / Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО «Марийский гос. ун-т», Фак. культуры и искусств. – Йошкар-Ола : МарГУ, 2008. – 163 с.
- Колчева Э.М. Становление неомифологизма в марийском изобразительном искусстве в позднесоветский период // Вестник Казанского университета культуры и искусств. – 2019. – Вып. 3. – С. 68–73.
- Котылев А.Ю. Сто лет этнофутуризма в Республике Коми // Человек. Культура. Образование. – Сыктывкар : Сыктывкарский государственный университет им. Питирима Сорокина, 2014. – № 1(11). – С. 41–52.
- Кудрявцев В.Г. Творчество Измаила Ефимова в контексте этнической идентификации // Финно-угорский мир. – 2016. – № 4. – С. 117–121.
- Оборин В.А. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. – Пермь : Кн. изд-во, 1976. – 189 с.
- Оятева Е.И., Игнатьева О.В., Белавин А.М. Пермский звериный стиль в сокровищнице Государственного Эрмитажа : монография / Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Пермский гос. пед. ун-т». – Пермь : ПГПУ, 2009. – 159 с.
- Прохоренко И.М. Этнофутуризм и футуризм: к вопросу отсутствия преемственности между явлениями // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 63–1. – С. 264–268.
- Смирнов А.П. Очерки древней и средневековой истории народов Среднего Поволжья и Прикамья. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 276 с.
- Теплоухов Ф.А. Древности Пермской чуди в виде баснословных людей и животных // Пермский край. – Пермь, 1893. – Т. 2. – С. 3–74.
- Уколова М.С. Феномен этнофутуризма в современной культуре: автореферат дис. канд. философ. наук: 24.00.01. – Казань, 2009. – 29 с. – [Электронный ресурс]. – URL: https://new-dissert.ru/_avtoreferats/01004365834.pdf

Шарапов В.Э., Чувыюров А. А. Традиционные технологии в воспроизведстве этнических символов и образов (на примере современных национальных сувениров из Республики Коми) // Этнокультурная идентичность: феноменология и вариативность в контекстах истории XIX–XXI веков : материалы Девятнадцатых Международных Санкт-Петербургских этнографических чтений. – СПб. : Российский этнографический музей, 2020. – С. 316–321.

Шибанов Л.В. Этнофутуризм: между архаическим мифом и европейским постмодернизмом // Вестник Удмуртского университета. Серия 5: История и филология. – Ижевск : Удмуртский государственный университет, 2007. – Вып. 5 (1). – С. 163–168.

Autio E. The Permian Animal Style. Folklore [Electronic resource]. – Tartu, 2001. – Vol. 18/19. – 186 p. – URL: <https://folklore.ee/Folklore/permian.pdf>.

Hausner S.L. The Performance of Ritual Identity Among Gurungs in Europe // Journal of Ritual Studies. – 2016. – Vol. 30, N 1. – P. 99–108.

Hornborg A. Interrituality as a Means to Perform the Art of Building New Rituals // Journal of Ritual Studies. – 2017. – Vol. 31, N 2. – P. 17–27.

Kencis T. The Role of Folklore in the Formation of Latvian Visual Art // Folklore. – 2015. – Vol. 62. – P. 55–80. – [Electronic resource]. – Mode of access : <https://folklore.ee/folklore/vol62/kencis.pdf>

Kolcheva E.M. Formation of Ethno-Futurism at the Turn of the XX–XXI Centuries // Mediterranean Journal of Social Sciences. – 2015. – N 6(3). – P. 231–236.

Kreuger A. Ethno-Futurism Leaning on the Past, Watching for the Future // Afterall A Journal of Art Context and Enquiry. – 2017. – N 43. – P. 116–133.

Larsen K. Possessing Spirits and Bodily Transformation in Zanzibar: Reflections on Ritual, Performance and Aesthetics // Journal of Ritual Studies. – 2014. – Vol. 28, N 1. – P. 15–29.

Lindberg C. Magical Art – Art as Magic // Anthropos. – 2016. – Bd. 111, N 2. – P. 601–607.

Moulin J.F. Touristic Encounters: Imag (in)ing Tahiti and Its Performing Arts // A Distinctive Voice in the Antipodes : Essays in Honour of Stephen A. – Wild : ANU Press, 2017. – P. 267–306.

Siikala A.-L., Ulyashev O. Hidden Rituals and Public Performances: Tradition and Belonging among the Post-Soviet Khanty, Komi and Udmurts. – Helsinki : Submitted to Finnish Literature Society, 2011. – 365 p. – (Studia Fennica Folkloristica).

References

Anfonogenov, B.V. (2015). Kritika etnofuturizma v Udmurtii [Criticism of ethnofuturism in Udmurtia]. In *Finno-ugorskij mir* [Финно-угорский мир], (3 (24), (pp. 74–77). (In Russian).

Gribova, L.S. (1975). Permskij zverinyj stil' (problemy semantiki) [Perm animal style (problems of semantics)]. In *Akademija nauk SSSR, Komi filial; Institut jazyka, literatury i istorii* [Academy of Sciences of the USSR, Komi branch; Institute of Language, Literature and History], 4–5. Moscow : Nauka. (In Russian)

- Eshevskij, S.V. (1859). *Zametki o Permskikh drevnostyah* [Notes on Permian antiquities]. In Permskij sb. Kn. 1 [Perm collection, Book 1], 132–142. Moscow. (In Russian).
- Ignat'eva, O.V. (2001). *K probleme izucheniya Permskogo zverinogo stilya* [On the problem of studying the Perm animal style]. In *Tr. Kamskoj arheologo–etnograficheskoy ekspedicii* [Proceedings of the Kama Archaeological and Ethnographic expedition], Vyp. 1–2, (pp. 24–32). Perm' : Izd-vo PGPU. (In Russian).
- Ignat'eva, O.V. (2003). *Deyatel'nost' A.E. I F.A. Teplouhovyh v otnoshenii sobiranija i issledovaniya permskogo zverinogo stilya* [Activity of A.E. and F.A. Teplouhovs in relation to the collection and research of the Perm animal style]. In *Tr. Kamskoj arheologo–etnograficheskoy ekspedicii* [Proceedings of the Kama Archaeological and Ethnographic expedition], (3), (pp. 123–127). Perm' : Izd-vo PGPU. (In Russian).
- Ignatova, A.M., Chernyh, M.M. & Ignatov M.N. (2013). *Sovremennye interpretacii Permskogo zverinogo stilya v hudozhestvennyh izdeliyah iz sinteticheskikh mineral'nyh splavov* [Modern interpretations of the Permian animal style in art products made of synthetic mineral alloys]. In *Fundamental'nye issledovaniya* [Basic research], (10–7), (pp. 1611–1616). Moscow : OOO Izdatel'skij dom «Akademiya estestvoznanija». (In Russian).
- Kolcheva, E.M. (2008). *Etnofuturizm kak yavlenie kul'tury. Federal'noe agentstvo po obrazovaniyu, GOU VPO «Marijskij gos. un-t», Fak. kul'tury i iskusstv.* [Ethnofuturism as a cultural phenomenon. Federal Agency for Education, State Educational Institution «Mari State University», Faculty of Culture and arts]. Joshkar-Ola : MarGU. (In Russian).
- Kolcheva, E.M. (2019) *Stanovlenie neomifologizma v marijskom izobrazitel'nom iskusstve v pozdnesovetskij period* [The formation of Neo-Mythologism in the Mari fine Art in the late Soviet period]. In *Vestnik Kazanskogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan University of Culture and Arts], Vyp. 3, (pp. 68–73). (In Russian).
- Kotylev, A. Yu. (2014). *Sto let etnofuturizma v Respublike Komi* [One Hundred Years of ethnofuturism in the Komi Republic]. In *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Person. Culture. Education], (1(11)), (pp. 41–52). Syktyvkar : Syktyvkarskij gosudarstvennyj universitet im. Pitirima Sorokina. (In Russian).
- Kudryavcev V.G. (2016). *Tvorchestvo Izmaila Efimova v kontekste etnicheskoy identifikacii* [Creativity of Izmail Efimov in the context of ethnic identification]. In *Finno-ugorskij mir* [Finno-Ugric world], (4), (pp. 117–121).
- Oborin, V.A. (1976). *Drevnee iskusstvo narodov Prikam'ya. Permskij zverinyj stil'* [The ancient art of the peoples of the Kama region. Permian animal style]. Perm' : Kn. izd-vo. (In Russian).
- Oyatseva, E.I., Ignat'eva, O.V., Belavin, A.M. (2009). *Permskij zverinyj stil' v sokrovishchnice Gosudarstvennogo Ermitazha : monografiya; Federal'noe agentstvo po obrazovaniyu, Gos. obrazovatel'noe uchrezhdenie vyssh. prof. obrazovaniya «Permskij gos. ped. un-t»* [Perm animal style in the treasury of the State Hermitage: monograph; Federal Agency for Education, State Educational Institution of Higher Education. education «Perm State Pedagogical University»]. Perm : Izd-vo PGPU (In Russian).
- Prohorenko, I.M. (2008). *Etnofuturizm i futurizm: k voprosu otsutstviya preemstvennosti mezhdu yavleniyami* [Ethnofuturism and futurism: on the issue of the lack of continuity between phenomena]. In *Izvestiya Rossiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena* [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], (63–1), (pp. 264–268). (In Russian).

- Smirnov, A.P. (1952). *Ocherki drevnej i srednevekovoj istorii narodov Srednego Povolzh'ya i Prikam'ya* [Essays on the ancient and medieval history of the peoples of the Middle Volga region and the Kama region]. Moscow : Izd-vo AS USSR. (In Russian).
- Teplouhov, F.A. (1893). *Drevnosti Permskoj chudi v vide basnoslovnyh lyudej i zhivotnyh* [Antiquities of the Permian Chud in the form of fabulous people and animals]. In *Permskij kraj* [Perm Region], Vol. 2, (pp. 3–74). Perm' (In Russian).
- Ukolova, M.S. (2009). *Fenomen etnofuturizma v sovremennoj kul'ture* [Tekst] [The phenomenon of ethnofuturism in modern culture [Text]] : avtoref. dis. ... PhD in philosophy : 24.00.01. Kazan. Retrieved from : https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004365834.pdf (In Russian).
- Sharapov, V.E., Chuv'yurov, A. A. (2020). Tradicionnye tekhnologii v vosproizvodstve etnicheskikh simvolov i obrazov (na primere sovremennoy nacional'nyh suvenirov iz Respubliki Komi) [Traditional technologies in the reproduction of ethnic symbols and images (on the example of modern national souvenirs from the Komi Republic)]. In *Etnokul'turnaya identichnost': fenomenologiya i variativnost' v kontekstakh istorii XIX–XXI vekov: Materialy Devyatnadcatykh Mezhdunarodnyh Sankt-Peterburgskikh etnograficheskikh chtenij* [Ethnocultural identity: phenomenology and variability in the contexts of the history of the XIX–XXI centuries: Materials of the Nineteenth International St. Petersburg Ethnographic Readings], 316–321. Saint Petersburg : Rossijskij etnograficheskij muzej. (In Russian).
- Shibanov, L.V. (2007). Etnofuturizm: mezhdu arhaicheskim mifom i evropejskim postmodernizmom [Ethnofuturism: between Archaic Myth and European Postmodernism]. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya 5* [Bulletin of the Udmurt University. Series 5], Issue 5 (1), History and Philology, (pp. 163–168). Izhevsk : Udmurtskij gosudarstvennyj universitet. (In Russian).
- Autio, E. (2001). *The Permian Animal Style. Folklore* vol. 18/19. Tartu. Retrieved from : <https://folklore.ee/Folklore/vol18/permian.pdf>. (In English).
- Hausner, S.L. (2016). The Performance of Ritual Identity Among Gurungs in Europe. In *Journal of Ritual Studies*, Vol. 30, (1), (pp. 99–108). (In English).
- Hornborg, A. (2017). Interrituality as a Means to Perform the Art of Building New Rituals. In *Journal of Ritual Studies*. Vol. 31, (2), (pp. 17–27). (In English).
- Kencis, T. (2015). The Role of Folklore in the Formation of Latvian Visual Art. In *Folklore*. Vol. 62, (pp. 55–80). Retrieved from : <https://folklore.ee/folklore/vol62/kencis.pdf> (In English).
- Kolcheva, E.M. (2015). Formation of Ethno-Futurism at the Turn of the XX–XXI Centuries. In *Mediterranean Journal of Social Sciences*, (6(3)), (pp. 231–236). (In English).
- Kreuger, A. (2017). Ethno-Futurism Leaning on the Past, Watching for the Future. In *Afterall A Journal of Art Context and Enquiry*, (43), (pp. 116–133). (In English).
- Larsen, K. (2014). Possessing Spirits and Bodily Transformation in Zanzibar: Reflections on Ritual, Performance and Aesthetics. In *Journal of Ritual Studies*. Vol. 28, (1), (pp. 15–29). (In English).
- Lindberg, C. (2016). Magical Art – Art as Magic. In *Anthropos*. Bd. 111, (2), (pp. 601–607). (In English).

Moulin, J.F. (2017). Touristic Encounters: Imagining Tahiti and Its Performing Arts. In *A Distinctive Voice in the Antipodes: Essays in Honour of Stephen A. Wild*, 267–306. ANU Press. (In English).

Siikala, A.-L., Ulyashev O. (2011). *Hidden Rituals and Public Performances: Tradition and Belonging among the Post-Soviet Khanty, Komi and Udmurts*. (Studia Fennica Folkloristica). Helsinki : Submitted to Finnish Literature Society. (In English).

ПРАВОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК 347.782

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.10

*Андреева Г.Н.**

КОНСТИТУЦИОННЫЙ МЕХАНИЗМ В ЗЕРКАЛЕ ЗАРУБЕЖНОЙ КАРИКАТУРЫ

Аннотация. Широкое применение термина «механизм конституции» в статье сопоставлено с изображением конституции в виде механизма в зарубежных карикатурах. Проанализированы карикатуры, в которых конституция изображена в виде: детали (составной части) более крупного механизма; неизвестного устройства (механизма); корабля (морского транспортного средства) и автомобиля. Небольшой «перечень» видов изображений конституции предопределяется, по мнению автора, с одной стороны, тем, что конституция в большей степени и легче ассоциируется с книгой или свитком, с другой – тем, что механизация во второй половине XX – начале XXI в. уже уступила свою ведущую роль другим технологиям, более сложным для воплощения в карикатуре. Отмечено соответствие отсутствия изображения высокоскоростных транспортных средств природе конституции.

Ключевые слова: конституция; механизм; карикатура.

Получена: 22.05.2021

Принята к печати: 11.06.2021

* *Андреева Галина Николаевна – кандидат юридических наук, ведущий научный сотрудник, ИИИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: galinaandr@rambler.ru*

Andreeva Galina Nikolaevna – PhD in Law, leading researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: galinaandr@rambler.ru

Andreeva G.N.

Constitutional mechanism in the mirror of foreign caricature

Abstract. The wide use of the term «constitutional mechanism» in the article is compared with the image of the constitution in the form of a mechanism in foreign cartoons. Caricatures are analyzed, in which the constitution is depicted in the form: details (an integral part) of a larger mechanism; unknown device (mechanism); ship (marine vehicle) and car. A small «list» of types of images of the constitution is predetermined by the author, on the one hand, by the fact that the constitution is more and more easily associated with a book or scroll, on the other hand, by the fact that mechanization in the second half of the twentieth and early 21 st centuries has already ceded its leading role to other technologies that are more difficult to implement in caricature. It was noted that the lack of image of high-speed vehicles corresponds to the nature of the constitution.

Keywords: constitution, mechanism, caricature

Received: 22.05.2021

Accepted: 11.06.2021

В современной правовой науке для характеристики различных государственно-правовых явлений нередко используется терминология, в большей мере свойственная техническим наукам. К их числу относится и термин «механизм». В «Словаре русского языка» механизм определяется как «внутреннее устройство (система звеньев) машины, прибора, аппарата, приводящее их в действие» [Ожегов, 1990, с. 352]. Другие значения этого слова определены в этом Словаре как переносные. Так, второе (и переносное) значение слова «механизм» – «система, устройство, определяющее порядок какого-то вида деятельности», и в их числе в качестве примера приведено словосочетание «государственный механизм».

Юристы широко используют термин «механизм», изучая различные стороны организации государства. Они исследуют «механизм государственной власти» [Попова, Сивкова, 2020, с. 14–19], «механизм конституционной государственности» [Ковальски, 2011], «механизм народовластия» [Сырых, 2014, с. 80–87] и др. Отдельные аспекты организации государственной власти также могут характеризо-

ваться как механизмы. Например, описываются и анализируются «механизмы прямой демократии» [Reyes Negrete, 2018; Welp, 2008].

В таком же переносном значении слово «механизм» широко используется и применительно к самой правовой науке, например, большая группа юристов исследует понятие и содержание «механизма правового регулирования» [см. об этом: Моисеева, 2021, с. 43–48]. В правовой науке ведется дискуссия о соотношении различных правовых механизмов, например, «механизм правового регулирования» и «механизм гражданско-правовой защиты» [Исаков, 2013], «механизм правового регулирования» и «механизм процессуально-правового регулирования» [Никитин, Козаченко, Агаджанян, 2019] и т.д. При этом нередко один механизм в праве рассматривается в качестве части другого механизма, например механизм правовой охраны как часть механизма правового регулирования [Волковская, 2008, с. 9–12], таким образом, при построении правовых понятий и категорий применяется «матрещечный» принцип использования понятия механизма.

Нетрудно также заметить, что применение термина «механизм» к разным правовым явлениям свидетельствует о разном содержании, вкладываемом в данное понятие. Например, механизм реализации конституции, т.е. способ, которым обеспечивается действие конституционных норм, отличается от «механизма правового регулирования» как совокупности приемов создания правовых норм, соответствующих целям правового регулирования тех или иных общественных отношений.

Если от общих для права в целом понятий перейти к понятийному аппарату науки конституционного права, которая наиболее детально исследует проблематику конституции, то здесь обнаруживается также широкое использование понятия «механизм». Учеными обстоятельно разрабатывается понятие механизма конституции [Ferreyra, 2014, р. 359–410]. Исследуются различные конституционные и (несколько шире) конституционно-правовые механизмы: реализации конституционных прав и свобод [Пибаев, Симонова, 2020, с. 31–50], обеспечения экологической безопасности [Сухова, 2020, с. 1057–1063], обеспечения государственной целостности [Уханкин, 2010] и т.д. При этом сама конституция может выступать частью другого правового механизма, например, правового механизма противодействия коррупции [Стребкова, 2020, с. 262–265].

Возникает вопрос, с чем связано такое широкое использование термина *механизм* в правовой науке? Описание конституции как механизма восходит к давней традиции проводить аналогию между механизмами и человеческими социальными структурами [Исаев, 2019, с. 119]. Промышленная революция и индустриализация сделали механизмы привычной частью человеческого бытия. Механизмы, машины, будучи эффективными в работе, рождали желание добиться эффективного результата и такой же степени предсказуемости в государственном управлении и применении права. Под впечатлением от них постепенно формируется представление и миф о машине как механизме, по аналогии с которым можно наладить и общественные отношения, прежде всего, в области государственного управления. Под его влиянием возникает идея «мегамашины власти» [Исаев, 2019, с. 120]. Механистическое понимание социальных процессов распространяется все шире и охватывает в том числе юриспруденцию, поскольку для государства важно, чтобы право действовало «механически», без «сбоев». В научной сфере влияние этих идей получило отражение в понятийном аппарате, в том числе в виде конституционных механизмов. Поскольку термин «механизм конституции» благодаря органам конституционного контроля и политикам оказался «на слуху», образ конституции как механизма карикатуристы не могли оставить без внимания. Однако в отличие от правовой науки, которая использует данное понятие для описания сложных взаимодействий норм и институтов, а также процессов реализации права, карикатуристы используют внешнее сходство конституции с механизмами, чтобы передать хотя и цельное, но сиюминутное впечатление роли и места конституции в конкретной политической ситуации. Таких карикатур немного, можно выделить несколько их видов.

Образ конституции в карикатурах в виде части более крупного механизма

Если рассматривать конституцию в более широкой перспективе, с точки зрения ее места в организации управления обществом, то она превращается в составную часть государственного механизма. Этот механизм также может быть изображен в виде механизма, например,

транспортного средства, а конституция тогда становится одной из его деталей.

Иллюстрацией такого изображения конституции в виде важной, но не главной детали, обеспечивающей работу государственной машины, является карикатура, посвященная попыткам проведения конституционной реформы в Шри-Ланке (илл. 1).



Илл. 1. Джихан де Чикера (Gihan de Chickera). Новая конституция

Эта карикатура нарисована талантливым шриланкским актером и карикатуристом, получившим в 2012 г. премию года по карикатуре, Джиханом де Чикера. Главный персонаж в данной карикатуре часто появляется в его рисунках, узнаваем по своим габаритам и выражению лица: это чиновник или политик. Рука другого персонажа, которая нажимает на тормоз, мешая быстрому движению вперед (на которое нацелен главный персонаж), показывается из-под шафрановой кашай – традиционной одежды буддийских монахов. С помощью такого приема карикатурист, с одной стороны, создает сатирический образ политика, с другой – достаточно политкорректно изображает монаха, поскольку мы его не видим, есть только его рука. Эта карикатура, датированная 31 октября 2017 г., относится к моменту, когда правительство страны заявило о необходимости проведения конституционных реформ, чтобы построить «более сильную и более яркую Шри-Ланку», в частности, разделив страну на штаты вместо провинций и сделав их более самостоятельными, но буддийские священнослужители выступили против предполагаемых изменений, поскольку сочли их разрушающими единство страны, и пригрозили забастовками [Johnson, 2017]. Таким образом, хотя на карикатуре написано «новая конституция», речь идет на самом деле только о работе над кон-

ституционным проектом. Однако в целом, поскольку новая конституция не принята, карикатура отражает ситуацию действующей на тот момент редакции Конституции Шри-Ланки 1978 г. с изменениями 2015 г. Автомобиль, возможно автобус, частью рулевого механизма которого служит новая конституция, выступает в качестве олицетворения управления государством в целом. Характерно, что конституция представляет собой рулевую колонку – достаточно устойчивую часть механизма рулевого управления, которая позволяет рулить, но насколько эффективно – это видно из описанной с помощью карикатуры ситуации.

Образ конституции как некоего устройства (механизма)

Конституция Великобритании является уникальным явлением в конституционном праве. Она состоит из разнородных составных частей и при этом воспринимается юристами Великобритании как вполне целостное явление, поскольку они ее рассматривают ретроспективно, обращая внимание на то, как и когда сформировались ее отдельные части.

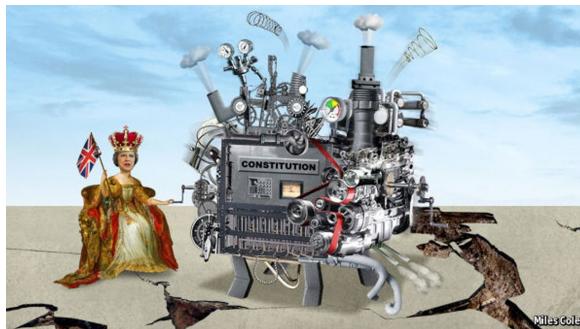
Британские юристы выделяют три вида норм британской конституции: статутное право, общее право и обычай (его важной частью является парламентский обычай) [Hood Philips, Jackson, 2001, р. 18]. Нормы статутного права содержатся в актах Парламента, но последние по сути обобщают и кодифицируют прецедентное право (в рамках которого в свою очередь интерпретируются нормы статутов, что обеспечивает эволюционное развитие правовой системы Великобритании). К числу важнейших конституционных статутов относят Акт об урегулировании 1700 г., Акты о парламенте 1911 и 1949 гг., Акт о престолонаследии 1947 г., Великую хартию вольностей 1215 г., Билль о правах 1688 г. и целый ряд других. Акт о правах человека 1998 г. инкорпорировал в правовую систему Великобритании принципы, начала и нормы Конвенции о защите прав человека и основных свобод 1950 г. [Иванова, 2014, с. 119–128]. Общее право создается судами и это является их конституционным полномочием, которое они реализуют на основе конституционных принципов, прежде всего принципа *stare decisis*, т.е. «неукоснительно придерживаясь решенного ранее». Таким образом создаются судебные прецеденты, содержащие осново-

полагающие начала организации государства и защиты прав человека: *Ashby v. White*, 1703 г. (*ubi ius ibi remedium*¹); *Att.-Gen. v. Wilts United Dairies*, 1922 (отсутствие права взимать деньги без согласия Парламента); *Campbell v. Hall*, 1774 (отсутствие полномочия законодательствовать по отношению к колониям, имеющим представительные ассамблеи) и многие другие. Конституционные обычаи в Великобритании (т.е. обычаи, отвечающие критериям, выработанным судебной практикой страны) также имеют древние исторические корни, это один из критериев обычая, он должен «существовать с незапамятных времен» (*since time immemorial*). Английские юристы, объясняя большую роль конституционного обычая, отмечают, что эта составная часть появилась еще во времена норманнского завоевания (1066), когда конституция в целом имела форму обычая [Hood Philips, Jackson, 2001, р. 18].

Конституционные обычаи регулируют сферу полномочий и взаимоотношения монарха, парламента и правительства и внесены в специальный перечень, хранящийся в библиотеке палаты общин, к ним относятся, в частности, такие обычаи, как: договоры не будут ратифицированы до принятия парламентом соответствующего закона; монарх действует по совету своих министров; все законопроекты о налогообложении должны исходить из палаты общин, только премьер-министр дает советы монарху о роспуске парламента и др. [подробнее см.: Яровая, Дерябин, 2018, с. 39].

Разнообразие источников Конституции Великобритании объясняется тем, что «сущность британской конституции таится в особенностях процесса ее формирования и развития. В отличие от конституций других современных государств она не является творением какого-либо конкретного парламента или короля, а представляет собой результат естественно-исторической эволюции государственного строя Англии, а с 1707 г. – Великобритании. Содержание британской конституции составлялось постепенно в течение столетий, путем накопления идей, принципов и норм, вырабатывавшихся практикой политической жизни или формулировавшихся в текстах законодательных актов» [Томсинов, 2013, с. 8].

¹ *Ubi ius ibi remedium* (лат.) – где закон, там и защита.



Илл. 2. Майлс Коул (Miles Cole). Конституции Великобритании

Разнородный состав Конституции Великобритании, включающий разные по времени появления части, нашел яркое выражение в карикатуре Майлза Коула. Механизм конституции, изображенный на карикатуре, в своей видимой части состоит из разнообразных пружинок, трубочек, приборов, шестеренок, приводных ремней и т.д. Королева, сидя на троне, то ли держится за ручку, напоминающую ручку механических бытовых кухонных приборов, то ли подкручивает ее одной рукой, а в другой руке она держит британский флаг, чем подчеркивается ее роль как символа британской монархии. Ее уверенный вид контрастирует с ситуацией, когда почва, на которой она сидит и на которой расположен «механизм» конституции, покрыта трещинами, причем, похоже, не только глубокими, но и распространяющимися на большие расстояния. Художник в этой карикатуре-коллаже выразил критическое отношение к ситуации в целом в королевстве, но сама конституция в этой карикатуре, не смотря на всю странность и допотопность изображенного механизма, выглядит вполне функционирующей и достаточно целостной, что с этой точки зрения соответствует представлениям значительной части английских юристов.

Образ конституции в виде корабля (водного транспортного средства)

Конституция достаточно легко ассоциируется с плывущим по морю жизни кораблем. Эта ассоциация и образ конституции в виде корабля появились в карикатурах еще на заре конституционализма в

США. Хотя в этой стране обычно в карикатурах конституцию изображают в виде легко узнаваемого свитка со словами «We the People...»¹, копирующими рукописный текст оригинала Конституции, образ морского транспортного судна для конституционного акта также стал использоваться очень рано, встречаются даже карикатуры, посвященные статьям Конфедерации – первому конституционному документу США, принятому в 1777 г. (илл. 3).



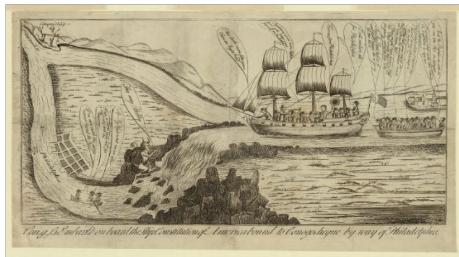
Илл. 3. Неизвестный автор. Плавание, полное препятствий. Карикатура, посвященная проблемам Статей Конфедерации

Полномочия органов власти Конфедерации были ограниченными (особенно отрицательно сказывалось отсутствие полномочий по налогообложению), а некоторые принципы организации изначально были неудачными (например, принцип равного представительства от разных по численности населения штатов). В результате функционирование Конфедерации не было оптимальным и постоянно сталкивалось с трудностями. Это и отражено в карикатуре в виде волн с надписями, отражающими основные проблемы организации Конфедерации.

Образ конституции в виде парусного корабля был также использован в карикатуре, посвященной переносу в 1790 г. резиденции центральных конфедеративных органов власти из Нью Йорка в Вашингтон, в то время столицу Филадельфии (илл. 4). Карикатурист критически оценивает перенос резиденции и остро сатирически обличает вы-

¹ Начальные слова преамбулы Конституции США.

годы, которые получит Филадельфия от этого переезда. Для подчеркивания возникающих на этом пути соблазнов использован образ дьявола и водопада с камнями¹. Желание избежать преимуществ, получаемых штатом, в котором расположена столица, перед другими штатами, позднее привело к созданию федерального округа, который не входит ни в один из штатов, – одна из характерных особенностей территориальной организации США, воспринятая многими странами.



Илл. 4. Неизвестный автор. Конгресс на борту корабля конституции по пути в Филадельфию

Изображения судов парусного флота встречаются и охотно обыгрываются американскими карикатуристами и в настоящее время. Как представляется, сохранению данной традиции способствует то, что в США до сих пор в боевом составе американского флота числится легендарный парусный корабль, названный в честь Конституции США *USS Constitution*. Он был спущен на воду в 1797 г. и до сих пор находится на плаву. Корабль участвовал в боевых действиях во время различных войн, его дважды пытались отправить на слом, но отстояли граждане, которые видели в нем историческую ценность, в 1900 г. с ними согласился и Конгресс США, утвердив проект сохранения его в качестве музеиного корабля. Корабль является одним из объектов на

¹ Подробное описание этой карикатуры имеется на сайте Библиотеки Конгресса США. – URL: <https://www.loc.gov/item/2008661718/>

исторической Тропе свободы США¹, соответственно, известен широкому кругу американских граждан, и периодически его образ появляется в современных карикатурах, когда художники хотят подчеркнуть время создания Конституции США – 1787 г. – как старейшего действующего конституционного акта в мире.



Илл. 5. Легендарный корабль *USS Constitution* (1997 г., Wikipedia), являющийся источником вдохновения для американских карикатуристов

Так, в 2012 г. американский карикатурист изобразил Конституцию США в виде парусного судна, которое уходит в плавание (илл. 6). На карикатуре на борту корабля с названием «Конституция» находятся животные, причем «каждой твари по паре» (два бегемота, две обезьянки, два жирафа, две акулы, два слона) в сопровождении старца с посохом. Таким образом она отсылает к известной библейской притче о корабле Ноя, на котором он спасался от потопа. Скорее всего в этом случае имеется в виду все-таки отправление в новое конституционное плавание, связанное с выборами президента Соединенных Штатов, которые пришлись на этот год. Тем более что в 2012 г. была страшная засуха, которая является скорее антитезой потопу.

¹ Подробно история данного судна представлена на сайте его музея. – URL: <https://ussconstitutionmuseum.org/discover-learn/history/>



Илл. 6. Неизвестный автор. Без названия

В виде современного лайнера конституция изображена на карикатуре Р.Дж. Мэтсона, посвященной процедуре импичмента (илл. 7). По мнению карикатуриста, «корабль» Конституции, на котором расположено здание Капитолия (в данном случае символизирующее палату представителей), в прямом смысле на всех парах (на которых написано «импичмент») несется к огромному айсбергу с надписью «Сенат». Тем самым в карикатуре содержится намек на порядок проведения импичмента по Конституции США, согласно разд. 2 ст. I которой именно палате представителей «принадлежит право возбуждать преследование о порядке импичмента»¹, вместе с тем Сенату «принадлежит исключительное право осуществления суда в порядке импичмента» (разд. 3 ст. I Конституции США)². Процедура принятия решения в порядке импичмента достаточно сложная и требует согласия двух третей присутствующих сенаторов. В силу этого при разном партийном большинстве в двух палатах процедура импичмента, успешно начатая палатой представителей, не может быть завершена в Сенате. Это и имело место в сентябре 2019 г., когда демократы, имеющие большинство в палате представителей, объявили о начале процедуры импичмента против действующего в то время Президента республиканца Д. Трампа, однако в это время большинство в Сенате

¹ Конституции зарубежных государств. – М. : Издательство БЕК, 2000. – 349 с.

² Там же.



Илл. 7. Р.Дж. Мэтсон (R.J. Matson). Импичмент

принадлежало республиканцам. Начало процедуры импичмента в этой ситуации имело характер скорее политического демарша и попытки заработать дополнительные голоса избирателей в преддверии выборов. Это и имел в виду карикатурист.

У этой карикатуры есть также широко известная художественная аллюзия с гибелю «Титаника» (прежде всего благодаря одногодческому американскому фильму-катастрофе 1997 г., снятому режиссером Дж. Кэмероном), который столкнулся с айсбергом. Тем самым карикатурист намекает, что политическая затея с импичментом закончится крахом. Но, разумеется, это только отдаленный намек на крушение «Титаника», поскольку на самом деле сам «лайнер» конституции при этой процедуре не страдает, поскольку эта процедура прямо предусмотрена положениями Конституции.

Для американского зрителя в данной карикатуре присутствует и много других аллюзий, которые рождают изображения зданий. В частности, изображение здания Капитолия имеет свой богатый культурный, исторический и конституционно-правовой контекст, поскольку первый камень в его фундамент заложил один из отцов-основателей государства Дж. Вашингтон. Спроектированное Т. Уолтером здание украслено снаружи скульптурными композициями на темы свободы, мудрости и цивилизованного правления, а изнутри – художественными росписями. Под центральным куполом расположен Национальный скульптурный зал с обширным собранием картин и статуй исторических деятелей [Глэнси, 2007, с. 368–369]. Данное архитектурное сооружение создано под сильным влиянием величественных сооружений Древнего Рима. Таким образом, изображение Капитолия напоминает зрителям о том, каким значимым памятником

американской истории и культуры оно является. Любопытно решение карикатуристом вопроса об изображении Сената. Поскольку он находится тоже в Капитолии, но в северном крыле (палата представителей расположена в южном крыле Капитолия), карикатурист расположил на лайнере изображение Капитолия в таком ракурсе, при котором ближе всего к зрителю находится южное крыло и центральная ротонда с огромным куполом, а северное крыло минимизировано (обрезано и находится дальше всего от зрителя). При этом более детальное изображение северного крыла, в котором заседает Сенат, вынесено на вершину айсберга. Тем самым подчеркнуто, что две палаты Конгресса США при проведении процедуры импичмента самостоятельны.

Образ конституции в виде автомобиля

Легковой автомобиль в настоящее время является если не общедоступным, то широко распространенным транспортным средством, поэтому его изображение на карикатурах в качестве механизма, олицетворяющего конституцию, вполне ожидаемо. Легковые автомобили в карикатурах встречаются в двух вариантах: архаичном и относительно современном.

Самый подчеркнуто архаичный вариант представлен карикатурой о Конституции Филиппин 1987 г. (илл. 8).



Илл. 8. Дутерте настаивает на конституционной реформе Конституции 1987 года времен президентства Кори Акино

Транспортное средство с надписью «Конституция 1987 г.» изображено нарочито карикатурно, как допотопное, сделанное из дерева,

что особенно подчеркивают рогатины, соединяющие втулки колес, а сами колеса – это по сути валы, вырезанные, видимо, из стволов деревьев. Навес от солнца сделан из шкуры животного (на это указывают рваные края) и закреплен веревками на палках. Экзотичное ручное животное (динозавр?), сидящее на сиденье, и птица, напоминающая птеродактиля, – на крыше, бусы из клыков, украшающие шею женщины-водителя, и довершающая картину кость какого-то животного под ее носом (продетая в ноздри?) создают картину глубокой старины периода первобытнообщинного строя. Учитывая то, что босые ноги женщины находятся на земле, это скорее своеобразный велобег, чем автомобиль, имитация автомобиля. Этому персонажу противостоит персонаж, изображенный в виде мужчины в западном костюме и с газетой, который советует персонажу в транспортном средстве «обновиться». Казалось бы, карикатура достаточно убедительно показывает, что Конституция Филиппин 1987 г. устарела, но все не столь однозначно.

На самом деле сатирический заряд карикатуры состоит в изображении сильно искаженной картины реальности, как бы с позиции президента Дутарте, сходство с которым несомненно имеет персонаж в костюме. Как известно, Конституция Филиппин 1987 г. была принята в период президентства Марии Корасон Кохуангко-Акино (обычно называемой Кори Акино). Эта конституция существенно ограничила полномочия президента, восстановила двухпалатный парламент, подробно урегулировала права и свободы человека и гражданина. Президент Акино предпринимала значительные усилия по установлению гражданского мира в стране в условиях мятежей и активности сепаратистских движений, а в экономической области – по созданию современной рыночной экономики.

Что же касается президента Филиппин Родриго Дутерте, то он является далеко не однозначной политической фигурой, склонен к силовым решениям проблем, часто путем смертной казни без суда и следствия, за что его неоднократно критиковали правозащитники. Так что вопрос о том, что именно надо «upgrade» и кто более цивилизованный – зависит от политических взглядов зрителя.



Илл. 9. (@RcSullan. Карикатура на тему изменения Конституции Шри-Ланки

На карикатуре, представленной в илл. 9, мы вновь (год спустя после событий, отраженных в карикатуре на илл. 1) оказываемся в центре политических дебатов вокруг принятия новой Конституции Шри-Ланки, которое позволило бы стране, по мнению правительства, двигаться дальше. В качестве транспортного средства выбрано такси, чем подчеркивается публичный характер данного акта. Вместе с тем данное транспортное средство явно не в порядке, у него подтекает, судя по цвету вытекающей жидкости, топливный бак, отпал бампер, защищающий машину от ударов, и стоит она не на колесах, а на подпорках. Вполне закономерен в этом смысле вопрос персонажа, олицетворяющего обычного гражданина, «поедет ли она?». Юмористичен и ответ водителя: «Она поедет... Но не нужно...», что означает, что разногласия все еще не преодолены.

Заключение

В правовой науке термин «механизм» широко применяется в разных аспектах и к различным правовым явлениям, в том числе к конституции. Если сравнить многообразие использования термина «механизм» по отношению к конституции в науке и в карикатурах, то становится очевидным количественный и содержательный «разрыв» между анализом конституционного механизма правовой наукой и художественным воплощением идеи. В первом случае это абстрактное понятие, изучаемое в разнообразных взаимосвязях и с точки зрения внутренней структуры. Во втором – способ дать яркую образную кар-

тинку текущего политического момента. Можно выделить относительно небольшое число механистических образов конституции в современных карикатурах: конституция как деталь (составная часть) более крупного механизма; конституция как некое неизвестное устройство (механизм); конституция в виде корабля (морского транспортного средства); конституция в виде автомобиля. Такой небольшой «перечень» механизмов конституции предопределяется, как представляется, с одной стороны, тем, что конституция в большей степени ассоциируется с книгой [Андреева, 2020, с. 8–29]. С другой стороны, тем, что механизация во второй половине XX – начале XXI в. уже уступила свою ведущую роль другим технологиям, которые в большей степени «на слуху» у карикатуристов, но которые не так просто совместить с образом конституции (например, цифровые технологии) или проще использовать с другими образами конституции (например, современную технологию операции липосакции применить к образу конституции в виде женщины [Андреева, 2019, с. 23–24, 28]). Достижения в сфере космических технологий не получили отражения в карикатурах, по крайней мере автору данной статьи не встречался образ конституции в виде ракеты или космического корабля (хотя теоретически такую карикатуру можно представить для показа отрыва конституционных положений от земных дел), и даже если такая карикатура существует в какой-то стране, то она носит единичный характер. Также не встречаются в карикатурах изображения конституции в виде скоростных, гоночных вариантов автомобилей. Это обстоятельство, как представляется, связано с консервативным характером данного акта, который по своей природе призван стабилизировать конституционный строй, придать ему основательность и создать долговременный фундамент для правового регулирования в стране. Само по себе использование образа конституции в виде транспортного средства или движущегося механизма свидетельствует о стремлении автора карикатуры показать ее реализацию на практике как движение, о его желании раскрыть, в каком направлении движется конституционное развитие или как оно оценивается сторонниками или противниками конституции. Теоретически понятно, что это движение не может быть слишком стремительным при нормальном течении дел, и из бытовых наблюдений за различными механизмами понятно, что слишком ускорившийся механизм склонен к перегреву и даже взрыву, а чрезмерно

разогнавшееся транспортное средство может попасть в аварию. Эти очевидные, напрашивающиеся рамки для изображения конституции в качестве механизма, вытекающие из природы перечисленных выше образов конституции-механизма, легко просматриваются в проанализированных примерах карикатур.

Список литературы

Андреева Г.Н. «Женский» образ конституции в карикатурах // Сб. научн. трудов I Международного форума по искусствоведению и культурологии (15 ноября 2019 г., г. Москва). – М., 2019. – С. 14–31.

Андреева Г.Н. Образ конституции в виде книги в произведениях изобразительного искусства // Вестник культурологии. – М., 2020. – № 3. – С. 8–29.

Волковская Л.С. Механизм правовой охраны как часть механизма правового регулирования // Вестник Московского университета МВД России. – М., 2008. – № 2. – С. 9–12.

Глэнси Дж. Архитектура. – М. : Астрель : АСТ, 2007. – 512 с.

Иванова И.К. Акт о правах человека 1998 г.: Инкорпорация Конвенции о защите прав человека и основных свобод в правовую систему Соединенного Королевства // Труды Института государства и права РАН. – 2014. – № 6. – С. 119–128.

Исаев И.А. «Машина власти» или легализация техники // Lex Russica. – 2019. – № 15 (146). – С. 119–143.

Исаев Н.П. Механизм правового регулирования и механизм права // Право и общество. – 2013. – № 2(6). – С. 43–48.

Ковальски Е.С.Ч. Общая теория становления и эволюционирования механизма конституционной государственности в Польше: дис. ... д-ра юрид. наук. – СПб., 2011. – 381 с.

Моисеева О.В. Классические подходы к исследованию механизма правового регулирования : вопросы теории // Сб. научных трудов Всероссийской научно-практической конференции «Становление и развитие профессии юриста: наследие поколений (памяти юристов-фронтовиков посвящается)» (29–30 октября 2020 г.). – Тамбов, 2021. – С. 43–48.

Никитин Д.А., Козаченко Б.П., Агаджанян А.В. К вопросу о соотношении механизма правового регулирования и механизма процессуально-правового регулирования // Теория государства и права. – 2019. – № 2 (14). – С. 74–78.

Ожегов С.И. Словарь русского языка: 70 000 слов. – М. : Русский язык, 1990. – 921 с.

Пибаев И.А., Симонова С.В. Алгоритмы в механизме реализации конституционных прав и свобод: вызовы цифровой эпохи // Сравнительное конституционное обозрение. – М., 2020. – № 6 (139). – С. 31–50.

Попова В.В., Сивкова Л.А. Некоторые аспекты механизма государственной власти в Республике Коми: конституционные основы и действующее законодатель-

ство // Вестник Коми республиканской академии государственной службы и управления. Серия: Государство и право. – Сыктывкар, 2020. – № 27. – С. 14–19.

Стребкова Е.Г. Конституция в правовом механизме противодействия коррупции в России и мире // Материалы XIII Международной научно-практической конференции «Взаимодействие власти, бизнеса и общества в правотворческой деятельности» (Саратов, 02 июля 2020 г.). – Саратов, 2020. – С. 262–265.

Сухова Е.А. К вопросу о конституционно-правовых основах механизма обеспечения экологической безопасности // Материалы XV Международной школы-практикума молодых ученых-юристов (27 мая 2020 г.). – М., 2020. – С. 1057–1063.

Сырых В.М. Совершенствование механизма народовластия по Конституции Российской Федерации // Либеральная конституция России 1993 г.: Проблемы смены. Материалы научно-экспертной сессии (Москва, 06 декабря 2013 г.). – М., 2014. – С. 80–87.

Томсинов В.А. Развитие британской конституции в XX – начале XXI в. (статья первая) // Вестник Московского университета. Серия 11: Право. – 2013. – № 2. – С. 3–23.

Уханкин В.В. Конституционно-правовой механизм обеспечения государственной целостности Российской Федерации : монография. – Калининград : Калининградский юридический институт, 2010. – 154 с.

Яровая М.В., Дерябин Ф.Ю. Историко-правовые аспекты формирования неписаной части конституции Великобритании // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия Юридические науки. – М., 2018. – № 1 (29). – С. 34–46.

Ferreira R.G. Sobre la la constitución. Concepto, composición y mecanismos // Revista de derecho político. – Madrid, 2014. – № 86. – P. 359–410.

Hood Phillips O., Jackson P. Constitutional and administrative Law. – L. : Sweet & Maxwell, 2001. – 855 p.

Johnson C. Sri Lanka: Constitutional Reform Planned (Nov. 28, 2017). – URL: <https://www.loc.gov/law/foreign-news/article/sri-lanka-constitutional-reform-planned/> (дата обращения 10.05.2021)

Reyes Negrete J. Consultas populares en México: ¿Un mecanismo real de participación ciudadana? // Letras jurídicas: revista de los investigadores del Instituto de Investigaciones Jurídicas U.V. – Veracruz, 2018. – N 37. – P. 117–130.

Welp Y. La participación ciudadana en la encrucijada. Los mecanismos de democracia directa en Ecuador, Perú y Argentina // Íconos: Revista de Ciencias Sociales. – 2008. – N 31. – P. 117–130.

References

Andreeva, G.N. (2019). «Zhenskij» obraz konstitucii v karikaturah [The «female» image of the Constitution in cartoons]. In *Sb. nauchn. trudov I Mezhdunarodnogo foruma po iskusstvovedeniyu i kul'turologii (15 noyabrya 2019 g., g. Moskva)* [Collection of scientific works of the I International Forum on Art Criticism and Cultural Studies (November 15, 2019, Moscow)], 14–31. Moscow. (In Russian).

Andreeva, G.N. (2020). Obraz konstitucii v vide knigi v proizvedeniyah izobrazitel'nogo iskusstva [The image of the Constitution in the form of a book in works of fine

art]. In *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], (3), (pp. 8–29). Moscow. (In Russian).

Volkovskaya, L.S. (2008). Mekhanizm pravovoj ohrany kak chast' mekhanizma pravovogo regulirovaniya [The mechanism of legal protection as part of the mechanism of legal regulation]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta MVD Rossii* [Bulletin of the Moscow University of the Ministry of Internal Affairs of Russia], (2), (pp. 9–12). Moscow. (In Russian).

Glensi, Dzh. (2007). *Arhitektura* [Architecture]. Moscow : Astrel' : AST. (In Russian).

Ivanova, I.K. (2014). Akt o pravah cheloveka 1998 g.: Inkorporaciya Konvencii o zashchite prav cheloveka i osnovnyh svobod v pravovyyu sistemu Soedinennogo korolevstva [Human Rights Act 1998: Incorporation of the Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms into the legal system of the United Kingdom]. In *Trudy Instituta gosudarstva i prava RAN* [Proceedings of the Institute of State and Law of the Russian Academy of Sciences], (6), (pp. 119–128). (In Russian).

Isaev, I.A. (2019). «Mashina vlasti» ili legalizaciya tekhniki ["The machine of power" or the legalization of technology]. In *Lex Russica*, (15 (146)), (pp. 119–143). (In Russian).

Isakov, N.P. (2013). Mekhanizm pravovogo regulirovaniya i mekhanizm prava [The mechanism of legal regulation and the mechanism of law]. In *Pravo i obshchestvo* [Law and society], (2 (6)), (pp. 43–48). (In Russian).

Koval'ski, E.S. Ch. (2011). *Obshchaya teoriya stanovleniya i evolyucionirovaniya mekhanizma konstitucionnoj gosudarstvennosti v Pol'she: diss. na soiskanie uch. stepeni doktora yuridicheskikh nauk* [The general theory of the formation and evolution of the mechanism of constitutional statehood in Poland: diss. for the academic degree of Doctor of Law]. Saint Petersburg. (In Russian).

Moiseeva, O.V. 2021). Klassicheskie podhody k issledovaniyu mekhanizma pravovogo regulirovaniya: voprosy teorii [Classical approaches to the study of the mechanism of legal regulation: questions of theory]. In *Sb. nauchnyh trudov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Stanovlenie i razvitiye professii yurista: nasledie pokolenij (pamyati yuristov-frontovikov posvyashchetsya)» (29–30 oktyabrya 2020 g.)* [Collection of scientific works of the All-Russian scientific and practical Conference «Formation and development of the legal profession: the legacy of generations (dedicated to the memory of front-line lawyers)» (October 29–30, 2020)], 43–48. Tambov. (In Russian).

Nikitin, D.A., Kozachenko, B.P. & Agadzhanyan, A.V. (2019). K voprosu o sootnoshenii mekhanizma pravovogo regulirovaniya i mekhanizma processual'no-pravovogo regulirovaniya [On the question of the relationship between the mechanism of legal regulation and the mechanism of procedural and legal regulation]. In *Teoriya gosudarstva i prava* [Theory of State and law], (2 (14)), (pp. 74–78). (In Russian).

Ozhegov, S.I. (1990). *Slovar' russkogo jazyka: 70 000 slov* [Dictionary of the Russian language: 70,000 words]. Moscow : Russkij jazyk. (In Russian).

Pibaev, I.A., Simonova, S.V. (2020). Algoritmy v mekhanizme realizacii konstitucionnyh prav i svobod: vyzovy cifrovoy epohi [Algorithms in the mechanism of realization of constitutional rights and freedoms: challenges of the digital era]. In *Sravnitel'noe konstituci-*

onnoe obozrenie [Comparative Constitutional Review], (6 (139)), (pp. 31–50). Moscow. (In Russian).

Popova, V.V., Sivkova L.A. (2020). Nekotorye aspekty mekhanizma gosudarstvennoj vlasti v Respublike Komi: konstitucionnye osnovy i dejstvuyushchee zakonodatel'stvo [Some aspects of the mechanism of state power in the Komi Republic: constitutional foundations and current legislation]. In *Vestnik Komi respublikanskoy akademii gosudarstvennoj sluzhby i upravleniya. Seriya: Gosudarstvo i pravo* [Bulletin of the Komi Republican Academy of Public Service and Management. Series: State and Law], (27), (pp. 14–19). Syktyvkar. (In Russian).

Strebkova, E.G. (2020). Konstituciya v pravovom mekhanizme protivodejstviya korupcii v Rossii i mire [The Constitution in the legal mechanism of combating corruption in Russia and the world]. In *Materialy XIII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Vzaimodejstvie vlasti, biznesa i obshchestva v pravotvorcheskoj deyatel'nosti»* (Saratov, 02 iyulya 2020 g.) [Materials of the XIII International Scientific and Practical Conference «Interaction of government, business and Society in law-making activities» (Saratov, July 02, 2020), 262–265. Saratov. (In Russian).

Suhova, E.A. (2020). K voprosu o konstitucionno-pravovyh osnovah mekhanizma obespecheniya ekologicheskoy bezopasnosti [To the question of the constitutional and legal foundations of the mechanism for ensuring environmental safety]. In *Materialy XV Mezhdunarodnoj shkoly-praktikuma molodyh uchenyh-yuristov* (27 maya 2020 g.) [Materials of the XV International School-Workshop of Young Legal Scientists (May 27, 2020)], 1057–1063. Moscow. (In Russian).

Syryh, V.M. (2014). Sovremenstvovanie mekhanizma narodovlastiya po Konstitucii Rossijskoj Federacii [Improving the mechanism of democracy under the Constitution of the Russian Federation]. In *Liberal'naya konstituciya Rossii 1993 g.: Problemy smeny. Materialy nauchno-ekspertnoj sessii* (Moskva, 06 dekabrya 2013 g.) [Liberal Constitution of Russia 1993: Problems of change. Materials of the scientific expert session (Moscow, December 06, 2013)], 80–87. Moscow. (In Russian).

Tomsinov, V.A. (2013). Razvitie britanskoy konstitucii v XX – nachale XXI v. (stat'ya pervaya) [The development of the British Constitution in the XX-early XXI century (article one)]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 11. Pravo* [Bulletin of the Moscow University. Episode 11. Right], (2), (pp. 3–23). (In Russian).

Uhankin, V.V. (2010). *Konstitucionno-pravovoj mekhanizm obespecheniya gosudarstvennoj celostnosti Rossijskoj Federacii: Monografiya* [The constitutional and legal mechanism of ensuring the state integrity of the Russian Federation: A monograph]. Kaliningrad : Kaliningradskij yuridicheskiy institut. (In Russian).

Yarovaya, M.V., Deryabin, F. Yu. (2018). Istoriko-pravovye aspekty formirovaniya nepisanoj chasti konstitucii Velikobritanii [Historical and legal aspects of the formation of the unwritten part of the Constitution of Great Britain]. In *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya «Yuridicheskie nauki»* [Bulletin of the Moscow City Pedagogical University. The series «Legal Sciences»], (1 (29)), (pp. 34–46). Moscow. (In Russian).

Ferreyyra, R.G. (2014). Sobre la la constitución. Concepto, composición y mecanismos [About the constitution. Concept, composition and mechanisms]. In *Revista de derecho politico* [Journal of political law], (86), (pp. 359–410). Madrid. (In Spanish).

Hood, Phillips O., Jackson, P. (2001). *Constitutional and administrative Law*. London : Sweet & Maxwell. (In English).

Johnson, C. Sri Lanka: Constitutional Reform Planned (Nov. 28, 2017). Retrieved from : <https://www.loc.gov/law/foreign-news/article/sri-lanka-constitutional-reform-planned/>

Reyes, Negrete J.(2018). Consultas populares en México: ¿Un mecanismo real de participación ciudadana? [Popular consultations in Mexico: A real mechanism for citizen participation?]. In *Letras jurídicas: revista de los investigadores del Instituto de Investigaciones Jurídicas U.V.* [Legal letters: journal of the researchers of the Institute of Legal Research U.V.], (37), (pp. 117–130). Veracruz. (In Spanish).

Welp, Y. (2008). La participación ciudadana en la encrucijada. Los mecanismos de democracia directa en Ecuador, Perú y Argentina [Citizen participation at the crossroads. Direct democracy mechanisms in Ecuador, Peru and Argentina]. In *Íconos: Revista de Ciencias Sociales* [Icons: Journal of Social Sciences], (31), (pp. 117–130). (In Spanish).

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

УДК 7.011

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.11

*Козлов С.А.**

СОВРЕМЕННАЯ МОДА ИТАЛИИ КАК УНИКАЛЬНЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН[©]

Аннотация. В статье сделана попытка комплексного междисциплиниарного рассмотрения ключевых аспектов современной итальянской моды в качестве уникального социокультурного феномена. Отмечены региональные различия, присущие моде Северной и Южной Италии. Анализируются истоки эстетического и мировоззренческого выбора выдающихся модельеров: Д. Армани, Д. Версаче, Р. Кавалли, Д. Дольче и С. Габбана, Ф. Рагацци и др.; особое внимание уделяется таким качествам их уникального наследия, как трудолюбие, постоянный творческий поиск, синтез традиций и новаций, «философия совершенства», продуктивное использование новейших технологий и информационных коммуникаций. Рассмотрены основные причины высокой популярности итальянской моды в современной России; сделаны выводы о ее значимости для мирового культурного и художественного наследия.

Ключевые слова: итальянская мода; ведущие итальянские модельеры; мировое социокультурное наследие.

Козлов Сергей Алексеевич – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории РАН, Москва, Россия, e-mail: sa-kozlov@yandex.ru

Kozlov Sergej Alekseevich – DSc in Historical, leading researcher of the Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: sa-kozlov@yandex.ru

© Козлов С.А., 2021

Поступила: 10.04.2021

Принята к печати: 24.04.2021

Kozlov S.A.
**Modern italian fashion
as unique socio-cultural phenomenon**

Abstract. The article attempts a comprehensive interdisciplinary consideration of the key aspects of modern Italian fashion as a unique socio-cultural phenomenon. Regional differences inherent in the fashion of Northern and Southern Italy are noted. The article analyzes the origins of the aesthetic and ideological choice of outstanding fashion designers: D. Armani, D. Versace, R. Cavalli, D. Dolce and S. Gabbana, F. Ragazzi, etc.; special attention is paid to such qualities of their unique heritage as hard work, constant creative search, synthesis of traditions and innovations, «philosophy of perfectionism», productive use of the latest technologies and information communications. The main reasons for the high popularity of Italian fashion in modern Russia are considered; conclusions are drawn about its significance for the world cultural and artistic heritage.

Keywords: Italian fashion; leading Italian fashion designers; world socio-cultural heritage.

Received: 10.04.2021

Accepted: 24.04.2021

Отдельные аспекты богатейшего социокультурного и художественного опыта, накопленного современной итальянской модой, ранее уже нашли отражение в научной литературе. Отметим здесь, прежде всего, содержательные исследования последних лет, в которых рассматриваются различные вопросы, касающиеся fashion-индустрии Италии, освещдающие ее тесную связь с культурно-историческим наследием этой страны и традиционной ментальностью [Горина, 2016, с. 94–105; Мюллер Веласкес, 2020; Акинина, 2020; и др.]. Вместе с тем заслуживает научного внимания попытка комплексного анализа современной итальянской моды в контексте междисциплинарных подходов, что, возможно, позволит лучше понять «секрет» ее могучего притяжения – социокультурного, художественного, эстетического и духовно-нравственного.

Прежде всего, разнообразнейшая творческая палитра итальянских модельеров во многом детерминирована цветом. Именно он определяет «настроение» и эмоциональный отклик (своего рода «мелодию души») как отдельных работ, так и конкретных коллекций: не случайно выдающийся французский композитор XX в. О. Мессиан подчеркивал теснейшую связь музыки и цвета [см.: Гудимова, 2016, с. 75–76]. Если использовать музыкальную терминологию, то можно говорить об особой, уникальной «цветовой экспрессии», присущей современной итальянской моде, многокрасочной и завораживающей разноликой...

Вместе с тем ментальные и социокультурные региональные различия, присущие всей Италии, четко проявляются и здесь: уроженцы Юга в основном ориентируются на характерный культурный архетип «южан», более открытых, эмоциональных и чаще проявляющих эмпатию, чем уроженцы Севера; отсюда – более «жизнерадостные» цветовые элементы и художественные находки.

Примечательно, что стиль компаний самых узнаваемых итальянских модельеров в мире Доменико Дольче и Стефано Габбана в настоящее времяочно ассоциируется с уличной модой Южной Италии и Сицилии, в которую они привнесли буйство новых красок, светлый и яркий оптимизм, наконец, экспрессию и эротизм путем смелого использования кружев, принтов и изумительных вышивок. Влияние уличной культуры четко прослеживается в смелых коллекциях молодого бренда Sunnei (один из его основателей, Симон Риццо, – уроженец Калабрии).

На эстетический выбор одного из самых известных модельеров мира Д. Версаче во многом повлияла родная ему природа. Он отмечал в одном из последних в своей жизни интервью, что, поскольку родом из Калабрии, самой бедной части Италии, он и его земляки любят, «чтобы всего было много и все было бы красиво» [цит. по: Бай, 1997].

Говоря об особенностях моды северных и южных провинций Италии, вполне логично анализировать их также сквозь призму идей философа М. Мерло-Понти, который отмечал: «Поскольку вещи и мое тело сплетены в единую ткань, необходимо, чтобы видение тела... осуществлялось в вещах... Качество, освещение, цвет, глубина – все это существует там, перед нами, только потому, что пробуждает отклик в нашем теле, воспринимается им» [Мерло-Понти, 1992, с. 15].

Отсюда – яркий и светлый чувственный колорит многих «экстравертных» коллекций модельеров-«южан». Эта же черта нередко отличает и мастеров моды Центральной Италии. Выделим здесь работы уроженца солнечной Тосканы Роберто Кавалли – удивительно жизнерадостные, порою эпатажные и на грани китча. По признанию модельера, его вдохновляют, прежде всего, природа (зачастую орхидеи и бабочки) и женщины, а в творчестве должны оставаться тайна и воображение.

Что же касается модельеров Северной Италии (прежде всего, Милана и Венеции), то в их коллекциях (преимущественно «интровертных»), на наш взгляд, не только явственнее проявляется рациональное начало (зачастую олицетворяемое сдержанной и строгой элегантностью), но и гораздо чаще, чем у «южан», звучит тревожная нота Вечности, тесно связанная с высокими интеллектуальными и духовными запросами, с поиском ответов на заветные вопросы судьбы и Бытия.

Пожалуй, лучше всего об отличительных свойствах итальянской моды сказал великий модельер Джорджо Армани, когда выделял особенности своего бренда: «...мне по-прежнему близко то, что просто и понятно... Главная наша задача на будущее – соответствовать духу времени, сохраняя все основные черты: естественность, элегантность, прямоту и благородство» [цит. по: Статьева, 2016]. К этому можно добавить также поразительное сочетание роскоши – и комфорта, простоты – и безукоризненного кроя, достоинства – и ноток задорного эпатажа...

Многие итальянские модельеры, обслуживая нужды потребительского рынка, отнюдь не забывают о главном – о Красоте (неразрывно связанной с гуманизмом, эмпатией и патриотизмом: притяжение родных «корней» – мощно и неодолимо...), о воспитании чувства прекрасного, при этом проявляя твердость духа и нравственное мужество, последовательно отстаивая верность тесно связанным с историческим прошлым традициям. Так, Д. Армани подчеркивал: «Думать о своем прошлом полезно – это помогает изменить свое отношение ко многим вещам, изменить настоящее» [цит. по: Статьева, 2016; см. также: Молх, 2008]. Связь прошлого с настоящим особенно отличает творческий «почерк» креативного директора Gucci Александра Микеле, который не раз подчеркивал, что его излюбленный прием – изба-

вить одежду от груза банальности – вновь и вновь обращаться к Истории, одновременно преображая и свою личность. В итоге одежда выступает как бесконечная возможность создания новых смыслов и важнейший социокультурный элемент созидания: из Хаоса путем пассионарного творческого импульса рождается Божественная Красота, а полифония моды постепенно перерастает в полифонию интеллекта и души.

Примечательно, что именно неразрывная связь Прошлого с Современностью (вечного и повседневного начал) на протяжении целого ряда столетий более всего изумляла приезжавших в Италию иностранцев: именно в этом уникальном симбиозе («неувядаемой юности прошлого») они видели едва ли не главную социокультурную особенность этой страны, отражение ее общемирового культурного наследия [подробнее см.: Козлов, 2013; см. также: Акинина, 2020, с. 22–28].

Отнюдь не случайно официальный рекламный слоган Италии, представленный в 2007 г. и спроектированный британской фирмой Landor Associates, – «Italy leave sits mark» («Италия оставляет след»). Огромное внимание уделяется в стране также пропаганде различных региональных брендов.

Примечательно, что ставка на творческий синтез разнообразных культурно-исторических традиций и новаций характерна, *de facto*, для всей обширной fashion-индустрии Италии, включая фирмы, чьи профессиональные интересы выходят далеко за рамки традиционного для моды производства одежды, обуви, предметов интерьера и ювелирных изделий. Так, девизом одной из ведущих итальянских компаний в сфере «оружейной моды» – компании F.A.I.R.® – является слоган «Традиции и технологии». В целом же практически все оружейные бренды этой страны (в том числе знаменитая Beretta («Fabbrica d'Armi Pietro Beretta») – старейшая оружейная компания в истории человечества, основанная в 1526 г. и известная в наши дни также маркетингом одежды) четко ориентируются именно на традиционные «вкусы» любителей охоты по всему миру.

Ряд известных итальянских модельеров создали и парфюмерные коллекции, что отнюдь не случайно: как подчеркнула Л. Биаджотти, духи являются «одеждой души»!

Огромное внимание уделяется спорту; выделим здесь, в частности, продукцию бренда Sergio Tacchini (основанного 1960 г. бывшим теннисистом Серджио Таккини) и Moncler S.p.A.

Характерным элементом итальянской моды в контексте ее постоянного интереса к историческому прошлому и национальной памяти является винтаж.

Кроме того, о тесной связи моды с традициями свидетельствует также то большое внимание, которое модельеры и дизайнеры страны проявляют по отношению к семейным традициям, причем это относится и к работе в рамках отдельных брендов, и к рекламным компаниям.

В Италии существуют уникальные коллекции, связанные с историей национальной моды и дизайна, в том числе Музей моды и костюма в миланском дворце Морандо, Музей дизайна в Милане (открыт в конце 2007 г. как часть Триеннале – выставочного пространства и одновременно культурного института) и одно из самых крупных в мире частных собраний пуговиц коллекционера и историка моды Франко Якасси, хранящихся и экспонирующихся в его миланской галерее Vintage Delirium (ее посещают в поисках вдохновения многие модельеры и дизайнеры: К. Ферраны, Д. Тордини и др.). Отметим также шесть посвященных моде музеев во Флоренции, а именно: единственный в Италии музей, посвященный одежде, – Galleria del Costume, персональные музеи Гуччи, Капуччи и Сальваторе Феррагамо, а также Музей текстиля и музей Фонда Черрателли на вилле Рончони (богатейшая коллекция костюмов, созданных для театра и кино).

Вместе с тем необходимо отметить, что основа современных успехов итальянской моды была заложена местными модельерами во второй половине XX столетия, когда на фоне крупных достижений страны (подъема экономики; яркого, но кратковременного расцвета киноискусства; упрочения национальной самоидентификации и др.) им удалось не только преодолеть «идейно-исполнительский контекст» прославленных парижских кутюрье, но и во многом превзойти их, что доказала вся история европейской моды рубежа XX–XXI вв. Умело использовали они в своих коллекциях (преимущественно в рамках вестиментарной моды и ювелирных коллекций) образы и мотивы прошлого, включая литературу и богатейшее декоративно-прикладное искусство Италии XVI–XIX вв.

Особое внимание уделяется многоликим женским образам (асексуальный стиль бренда Gucci конца XX в., скорее, исключение из правил): именно женщины, по-прежнему зачастую воплощая иррациональное начало (о чем говорил Сильвио Берлускони), в настящее время все активнее стремятся к полноценному самовыражению (как правило, либо ярко-экспрессивному, либо, напротив, романтичному, и, наконец, деловому). Как отмечала одна из самых титулованных итальянских модельеров Лаура Биаджотти (которую называют «королевой кашемира»), стремящаяся к красоте женщина должна, во-первых, избрать для себя ведущий цвет; во-вторых, выбрать своего модельера-стилиста, знающего все желания заказчицы; и, в-третьих, понимать, что мода, выступающая как своего рода коллекционирование, – это прежде всего качество: лучше иметь несколько вещей высочайшего качества, чем множество дешевых случайных вещей.

Что же касается самих итальянок, то для них мода, чаще всего, является страстью (одним из жизненных приоритетов), а отнюдь не элементарным желанием хорошо выглядеть в глазах окружающих и себя самой. Вместе с тем местные модельеры, как правило, руководствуются принципом, который лучше всего сформулировала известный дизайнер Элизабетта Франки: «Женственность нельзя прятать».

Примечательно, что, согласно некоторым оценкам экспертов, итальянский бренд Marni (главный дизайнер Консуэло Кастильони) является самым любимым среди «интеллектуальных» модниц современной России (зачастую «business woman»), высоко ценящих, в частности, меховые изделия, бижутерию и парфюм этой фирмы.

Основатели и руководители итальянских домов моды, как правило, исключительно уважительно относятся ко всем своим клиентам; исключения здесь крайне редки – выделим, в частности, Франко Москино, активно использовавшего поп-арт как источник вдохновения, но при этом постоянно глумившегося над «вкусом» массового потребителя. Особое внимание уделяется передовым технологиям: так, в 2005 г. Р. Кавалли, украсив мобильный телефон «зебровым» принтом, вместе с другими модельерами и дизайнерами (в том числе Д. Армани) ввел в культурно-бытовой лексикон понятие «фэшн-телефон».

При этом ручная работа по-прежнему оказывается незаменимой, поскольку обеспечивает как высочайшее качество, так и сильнейшее эстетическое и эмоциональное воздействие на потребителя: например,

успехи известного итальянского бренда Bottega Veneta связаны, прежде всего, с кожей intrecciato, в которой используется сложнейшая техника ручного ткачества. Сафьяновую и текстурированную кожу успешно применяет в своих изделиях бренд Prada. В целом же искуснейший ручной труд итальянских ремесленников по-прежнему является предметом заслуженной гордости индустрии моды Италии. Кроме того, именно естественность и натуральность – главные тренды в итальянской моде последних лет.

В то же время недостаточно продуманная репрезентация известных итальянских брендов порою приводит к серьезным имиджевым рискам, косвенно оказывая воздействие и на межнациональные экономические и культурные связи, и на доминанты общественного сознания. Так, «неуважительная по отношению к китайской культуре реклама итальянского бренда Dolce & Gabbana... привела к отказу от вещей этого бренда многих известных людей и уменьшению доверия к бренду» [Демшина, 2020, с. 21]. Для моды Италии, ориентированной как на национальные традиции, так и на диалог культур (характерный пример – работы в стиле необарокко рубежа ХХ–ХХI вв. Д. Дольче и С. Габбана, Р. Кавалли и др.), и в целом управляемой исключительно профессионально (см., напр.: Андреева, 2006), такие случаи все же единичны. Вместе с тем эксцентричное пренебрежение устоявшимися правилами и стереотипами – не столь уж редкое явление в итальянской моде (коллекции бренда Miu Miu, созданного Миуччей Прадо в 1993 г., и др.), однако оно крайне редко переходит в откровенный китч.

Одним из главных факторов всеобщего признания итальянской моды, бесспорно, является уникальный творческий потенциал ее создателей – личностей необычайно трудолюбивых и исповедующих «философию перфекционизма», креативно-пассионарных, исключительно разносторонних, постоянно открытых ко всему новому, – но при этом, как правило, опирающихся на традиции. Все они свято чтут национальные и семейные «корни»: так, Лаудомия Пуччи, владелица одного из первых великих итальянских Домов моды Emilio Pucci (специализирующегося на прет-а-порте) во время презентации в московском ЦУМе своей новой коллекции аксессуаров в 2017 г. подчеркивала, что больше всего любит Флоренцию и Москву; что ее прабабка была русской и оставила ей в наследство большое собрание Фаберже.

Владельцы и ведущие сотрудники ряда известных итальянских брендов продуктивно используют богатейший информационно-коммуникативный потенциал динамичной современной эпохи, в том числе социальные сети и Instagram. В частности, обращает на себя внимание успешная деятельность в этом направлении Франческо Рагацци – арт-директора Moncler S.p.A., а также основателя и дизайнера Palm Angels, одного из самых популярных молодых брендов в мире. Последний «симбиоз» (нашедший отражение и в сотрудничестве этих различных по стилю компаний) весьма примечателен: в начале XXI в. происходит интенсивный культурный обмен, в том числе идеями и эмоциями в fashion-индустрии. Именно через Интернет зачастую проходит в наши дни общение творцов моды с покупателями-комьюнити (в основном представителями молодого «урбанистического поколения»).

Выделим впечатляющие достижения такого важнейшего сегмента итальянской индустрии моды, как развитая и сложная структура рекламных и PR-агентств, специализированных СМИ и fashion-консультантов: именно через нее достижения моды оперативно становятся объектами как всеобщего достояния, так и тщательного анализа, включая научные разработки в области маркетинга. Отметим также многочисленные частные галереи-лаборатории, где зачастую набираются идеи, сил и опыта молодые модельеры и дизайнеры. В Риме регулярно проводится Неделя моды –Altarome, главными задачами которой являются, с одной стороны, поддержка молодых талантов, а с другой – успешное продвижение всего, что делается в Италии в области моды. Что же касается гораздо более знаменитой Недели моды в Милане, которая проводится с 1979 г., то она по праву является третьим по дате проведения модным показом из «Большой четверки» (Париж, Нью-Йорк, Милан, Лондон), авторитетнейшим форумом и подлинным праздником Ее Величества Моды. Милан, где располагаются штаб-квартиры наиболее культовых Домов моды, даже спорит за право называться самым модным городом мира.

В итоге Италия стала одним из ведущих лидеров на мировом fashion-рынке, в том числе в сфере прет-а-порте, опирающейся на социокультурные и художественные вкусы «мейнстримных» групп потребителей, включая многочисленных жителей мегаполисов (см. также о бренде Emporio Armani: Андреева, 2006, с. 130).

Наконец, отметим, что современная итальянская мода оказывает глубокое социокультурное воздействие и на такие сферы жизни европейского общества (в основном, разумеется, в более «цивилизационно близких» итальянцам средиземноморских странах Евросоюза), как наука, искусство, политика, идеология, религия, питание и многие другие. Эти важные аспекты – предмет специального научного анализа.

В настоящее время нередко раздаются пессимистические выводы экспертов и журналистов, касающиеся кризиса, якобы переживающего итальянской модой. Эти заключения отчасти опираются на объективные процессы, включая приобретение известных итальянских брендов крупными китайскими, арабскими и французскими группами компаний. Проблема, действительно, существует, и главный тревожащий многих социокультурный вопрос заключается в следующем: удастся ли итальянской моде уже при новых владельцах сохранить свой самобытный характер, основанный на сохранении уникальных этнокультурных традиций и пассионарных творческих подходах? Он по-прежнему остается без ответа. Вместе с тем важнейшее значение имеет сохранение социальной ответственности перед людьми: как подчеркнул в одном из интервью Ферруччо Феррагамо, для его семейной компании (прославленной во всем мире Salvatore Ferragamo, творцы которой к 1960-м годам фактически создали все стили и типологии современной обуви) исключительную роль играет тот фактор, что все компоненты производятся только в Италии: у них три тысячи человек, есть и другие связанные с ними предприятия, и людей, которые трудятся здесь уже полвека, нельзя подвести, поскольку именно их самоотверженный труд обеспечил все достижения бренда [Интервью с Ферруччо Феррагамо, 2016].

Что же касается современной России, то в ней итальянская мода весьма популярна именно в силу своей красоты (так, зарубежные модельеры не раз выделяли существующую в нашей стране «традицию красоты»), элегантности, женственности, многоцветия и оптимизма, а также опоры на традиции (включая этнические мотивы), что отчасти отвечает ценностям российской ментальности [см. также: Тишков, 2010; Ушаков, 2020]. К тому же россиян и итальянцев сближают качества души, которые И.А. Ильин охарактеризовал как «сердечное созерцание» (близкое по духу к гуманистическим идеалам эпохи Возрождения), «духовность инстинкта» и «благодатную радость»: именно

они позволяют глубоко проникать в тайны Красоты, видеть в повседневности – грядущее, одновременно давая человеку шанс реализовать свое мирское призвание, а в условиях современности – надежно защищая его от порочных искушений массовой культуры.

Вместе с тем дальнейшему росту популярности итальянской моды в нашей стране препятствуют такие тенденции, как низкий уровень жизни (и, как следствие, потребления) многих россиян, постепенное превращение статусных интерпретаций гламура в России в «культурный императив» более материально обеспеченных групп населения, а также негативные элементы массовой культуры [Злотникова, 2020] и медленное, но неуклонное снижение генетического интеллекта в Европе на протяжении XX в. [Ушаков, 2020, с. 230], сопровождающееся маргинализацией общества.

Сыграли отрицательную роль и беспримерные в истории человечества лишения и утраты, перенесенные населением России в XX столетии. Вытеснение духовно-религиозных и нравственных ориентиров советской идеологией, стремительная дегуманизация социума, обесценивание индивидуальности и самой человеческой жизни, в конце XX в. – внедрение «шоковой терапии», а в начале XXI столетия очередное глобальное geopolитическое противостояние – неминуемо привели и к «обеднению» вкуса наших соотечественников, и к утрате традиционных художественных и эстетических ценностей [см. также: Журавлев, Грнов, 2013; Журавлев, Грнов, 2019], и к замедлению процессов интеграции России в общеевропейское культурное пространство. Особенно пострадали именно те аксиологические свойства души, на которые в это же время в основном продолжала опираться итальянская мода (в том числе вера в традицию, в христианские идеалы), что, наряду с ментальностью, предопределило ее светлый, жизнерадостный характер.

Современная действительность, связанная с пандемией и оказавшая глубокое воздействие на развитие fashion-индустрии [Сафронова, Балланд, 2020], также отнюдь не способствует социальному оптимизму и самореализации через частную инициативу, а именно последний фактор во многом определяет позитивную установку пассивных россиян (как правило, относительно молодых, динамичных и открытых к восприятию нового) по отношению к жизнелюбивой моде Италии.

Историк В.В. Шелохаев отмечает: «Тенденции мирового развития определяют не индексы цен, а одухотворяющие человечество идеи и великие личности, их продуцирующие и осуществляющие» [Шелохаев, 2019, с. 394]. Вся история итальянской моды в XX – начале XXI в., а также тенденции ее современного развития убедительно доказывают верность этого важного социокультурного вывода. Творчество не только выдающихся модельеров Италии (Д. Армани, Д. Версаче, Р. Кавалли и др.), но и множества молодых творцов современной моды этой страны наглядно демонстрирует всему человечеству значимость опоры на традиционный опыт при условии его динамичного синтеза с новациями (отнюдь не отрицающим, впрочем, позитива эклектики и коллажа), что, в свою очередь, позитивно отражается на экономике и культуре, включая уровень национального самосознания и самоуважения. Именно благодаря указанным факторам итальянская мода зачастую воспринимается носителями массового сознания других стран в качестве некоего эстетического и художественного эталона, а порою – и эталона культуры.

Даже драматические события, связанные с пандемией, отнюдь не привели к утрате этих приоритетов (см. также: Сафонова, Балланд, 2020, с. 239). Примечательно, что синтез культурно-исторических традиций и передовых технологий, Запада и Востока характерен также и для современного итальянского дизайна, как и мода, прославившего культурные достижения этой страны во всем мире и столь же тесно связанного с изобразительным искусством.

«Квинтэссенцию» же рассматриваемой нами аксиологической установки, свойственной творцам fashion-индустрии, пожалуй, образно и емко сформулировал знаменитый миланский ресторатор Джанкарло Кальчолари. По его мнению, найти выход из жизненного тупика можно, лишь воспитывая в себе страсть к жизни. Поскольку наша прекрасная планета функционирует вопреки призывам к забвению искусства и идеалов Возрождения, необходимо по-прежнему культивировать в себе поэтическое начало и любознательность доверчивого ребенка. Именно здесь заключается залог самостоятельности личности: постоянный интеллектуальный поиск – достойная альтернатива «конформистскому болоту», духовной смерти индивидуума и социума в целом. Этому принципу верны и ведущие деятели итальянской fash-

ион-индустрии; так, Валентино Гаравани подчеркивал, что он всегда творит для романтиков.

Страсть к Жизни, к Творчеству; незримые, но целительные флюиды Преображения-обновления; отрицание безликой массовой культуры и «глянца» – вот то, чему и поныне учит нас как Италия в целом, так и ее удивительная мода, щедро одаривая при этом чувством свободы и душевного равновесия...

«Социокультурный код» итальянской моды – это, прежде всего, созидание нового с опорой на традиции прошлого, динамичная аксиологическая установка на реализацию светлых позитивных качеств человеческой личности, жизнелюбие-полифония творческих усилий; восприятие Человека как свободного вершителя своей судьбы, но лишь сквозь призму Бога, Родины, национальной ментальности. Ничего бездумно не копировать, но брать лучшее из своего собственного природного и историко-культурного наследия, отбрасывая при этом излишества и критически оценивая себя, постоянно творчески обновляя – вот, пожалуй, главное, чему учат нас сегодня и уникальный самобытный мир итальянской моды, и ее великое катарическое очарование, и именно в этом культурно-цивилизационном выборе – главный непреходящий социокультурный завет для современников и потомков...

Список литературы

Акинина Р.Д. Продвижение итальянских брендов в мире: инновационные приемы. – Бо-Бассен ; Роз-Хилл : LAPLAMBERT Academic Publishing, 2020. – 88 с.

Андреева А.Н. Портфельный подход к управлению дизайнерскими брендами в фэшн-бизнесе: кейсы Armani Group и Gucci Group // Российский журнал менеджмента. – СПб., 2006. – Т. 4, № 3. – С. 125–154.

Бай Е. Богат, знаменит. Что еще надо, чтобы тебя убили? // Известия. – М., 1997. – № 132 (17 июля). – С. 6.

Горина К.В. География индустрии моды и красоты : учебное пособие / отв. К.В. Горина, А.Н. Новиков. – Чита : ЗабГУ, 2016. – 136 с.

Гудимова С.А. Музыкальная Вселенная Оливье Мессиана // Культурология. – 2016. – № 4(79). – С. 69–81.

Демшина А.Ю. «Точка зрения» в современных медиа как феномен культуры // Вестн. Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 1(42). – С. 18–22.

Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по плану: история моды и моделирования одежды в СССР, 1917–1991. – М. : ИРИ РАН, 2013. – 494 с.

Журавлев С.В., Гронов Ю. Мода по-советски: роскошь в стране дефицита. – М. : ИстЛит, 2019. – 624 с.

Злотникова Т.С. Соблазны и отторжения массовой культуры: российский опыт. – М. : Согласие, 2020. – 620 с.

Интервью с Феррурччо Феррагамо. – 2016. – URL: <https://pozneronline.ru/2016/06/15873/> (дата обращения: 6.03.2021).

Козлов С.А. «Родной дом нашей души»: восприятие Италии русскими людьми в XIX – начале XX в. // «Друг – зеркало для друга» : российско-итальянские общественные и культурные связи, X–XX вв. / отв. ред. И.В. Поткина; Российская академия наук, Институт российской истории. – М., 2013. – С. 244–275.

Мерло-Понти М. Око и дух. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.

Молхо Р. Быть Армани. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 348 с.

Мюллер Веласкес Д.П. Влияние феномена «Сделано в Италии» на итальянскую культуру моды // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 1. – С. 113–116.

Сафронова И.Н., Балланд Т.В. Мода на грани переосмысления // Евразийское Научное Объединение. – М., 2020. – № 6–3(64). – С. 239–242.

Стафьева Е. Джорджио Армани: «Женщинам не нужно больше сражаться». – 2016. – URL: <https://www.buro247.ru/fashion/interview/dzhordzho-armani-intervyu.html> (дата обращения: 4.03.2021).

Тицков В.А. Национальная идентичность и духовно-культурные ценности российского народа. – СПб. : СПбГУП, 2010. – 25 с.

Ушаков Д.В. Менталитет и социально-экономические достижения стран // Вестн. РАН. – 2020. – Т. 90, № 3. – С. 224–231.

Шелохаев В.В. Дневник историка (2015–2018). – М. : Политическая энциклопедия, 2019. – 495 с.

References

Akinina, R.D. (2020). *Prodvizhenie ital'yanских brendov v mire: innovacionnye priemy* [Promoting Italian brands in the world: innovative techniques]. Bo-Bassen; Roz-Hill: LAPLAMBERT Academic Publishing. (In Russian).

Andreeva, A.N. (2006). Portfel'nyj podhod k upravleniyu dizajnerskimi brendami v feshn-biznese: kejsy Armani Group i Gucci Group [Portfolio approach to the management of designer brands in fashion business: cases of Armani Group and Gucci Group]. In *Rossijskij zhurnal menedzhmenta* [Russian Journal of Management], T. 4, (3), (pp. 125–154). Saint Petersburg. (In Russian).

Baj, E. (1997, 17 jul). Bogat, znamenit. Chto eshche nado, chtoby tebya ubili? [Rich, famous. What else does it take to get you killed?]. In *Izvestiya* [Izvestia]. (132), (p. 6). Moscow. (In Russian).

Gorina, K.V. (2016). *Geografiya industrii mody i krasoty* [Geography of the fashion and beauty industry], K.V. Gorina, A.N. Novikov (accountable). Chita : ZabGU. (In Russian).

- Gudimova, S.A. (2016). Muzykal'naya Vselennaya Oliv'e Messiana [The Musical Universe of Olivier Messiaen]. In *Kul'turologiya* [Culturology], (4), (pp. 69–81). (In Russian).
- Demshina, A. Yu. (2020). «Tochka zreniya» v sovremennyh media kak fenomen kul'tury ["Point of view" in modern media as a cultural phenomenon]. In *Vestn. Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture], (1), (pp. 18–22). (In Russian).
- Zhuravlev, S.V., Gronov, Yu. (2013). *Moda po planu: istoriya mody i modelirovaniya odezhdy v SSSR, 1917–1991* [Fashion according to plan: the history of fashion and clothing modeling in the USSR, 1917–1991]. Moscow : IRI RAN. (In Russian).
- Zhuravlev, S.V., Gronov, Yu. (2019). *Moda po-sovetski: roskosh' v strane deficit* [Fashion in the Soviet way: luxury in the country of scarcity]. Moscow : «IstLit». (In Russian).
- Zlotnikova, T.S. (2020). *Soblažny i ottoržheniya massovoj kul'tury: rossijskij opyt* [The temptations and rejections of popular culture: russian experience]. Moscow : «Soglasie». (In Russian).
- (Anonymous). (2016). *Interv'yu s Ferruchcho Ferragamo* [Interview with Ferruccio Ferragamo]. Retrieved from : URL : <https://pozneronline.ru/2016/06/15873/> (In Russian).
- Kozlov, S.A. (2013). «Rodnoj dom nashej dushi»: vospriyatiye Italii russkimi lyud'mi v XIX – nachale XX v. ["The native home of our soul": the perception of Italy by Russian people in the XIX-early XX century]. In *Drug – zerkalo dlya druga: rossijsko-ital'yanskie obshchestvennye i kul'turnye svyazi, X–XX vv.* ["A friend is a mirror for a friend: Russian-Italian social and cultural relations, X-XX centuries], I.V. Potkin (ed.) ; Russian Academy of Sciences, Institute of Russian History, 244–275. (In Russian).
- Merlo-Ponti, M. (1992). *Oko i duh* [The eye and the spirit]. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).
- Molho, R. (2008). *Byt' Armani* [Be an Armani]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).
- Myuller Velaskes, D.P. (2020). Vliyanie fenomena «Sdelano v Italii» na ital'yanskuyu kul'turu mody [The impact of the "Made in Italy" phenomenon on Italian fashion culture]. In *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts], (1), (pp. 113–116). (In Russian).
- Safronova, I.N., Balland, T.V. (2020). Moda na grani pereosmysleniya [Fashion on the verge of reinvention]. In *Evraziskoe Nauchnoe Ob"edinenie* [Eurasian Scientific Association], (6–3), (pp. 239–242). Moscow. (In Russian).
- Staf'eva, E. (2016). *Dzhordzhio Armani: «Zhenshchinam ne nuzhno bol'she srazhat'sya»* [Giorgio Armani: "Women don't need to fight anymore"]. Retrieved from : <https://www.buro247.ru/fashion/interview/dzhordzho-armani-intervyu.html> (In Russian).
- Tishkov, V.A. (2010). *Nacional'naya identichnost' i duhovno-kul'turnye cennosti rossijskogo naroda* [National identity and spiritual and cultural values of the Russian people]. Saint Petersburg : SPbGUP. (In Russian).
- Ushakov, D.V. (2020). Mentalitet i social'no-ekonomicheskie dostizheniya stran [Mentality and socio-economic achievements of countries]. In *Vestn. RAN* [Bulletin of the RAS], T. 90, (3), (pp. 224–231). (In Russian).
- Shelohaev, V.V. (2019). *Dnevnik istorika (2015–2018)* [Diary of a historian (2015–2018)]. Moscow : Politicheskaya enciklopediya. (In Russian).

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

УДК. 82–9

DOI: 10.31249/hoc/2021.04.12

*Калкаева А.Е.**

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ВАСИЛИСКА В ФАНФИКАХ И ОРИДЖИНАЛАХ РУССКОЯЗЫЧНОГО ИНТЕРНЕТА

Аннотация. В работе рассматриваются особенности описания василиска и его функций в фанфиках и ориджиналах интернет-архива «Книги фанфиков» (ficbook.net). Отмечена тенденция к проработке авторами мотиваций сверхъестественного персонажа. В фанфиках, ориджиналах и современных профессиональных художественных произведениях все больше проявляется субъектность василиска.

Ключевые слова: василиск; фанфик; ориджинал; современная литература; фанфикшн.

Получена: 10.07.2021

Принята к печати: 12.08.2021

Kalkaeva A.E.
Basilisk and Russian internet-fiction

Abstract. The article focuses on basilisk's description and description of his functions in the fanfiction of the Ficbook (ficbook.net) archive. It is noticed that the image of Basilisk acquires agency in modern fiction as well as in the texts of modern literature.

* *Калкаева Анна Евгеньевна* – младший научный сотрудник ИИОН РАН, Москва, Россия, e-mail: kalkaeva@mail.ru

Kalkaeva Anna Evgenievna – junior researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: kalkaeva@mail.ru

Keywords: basilisk; internet-fiction; fanfiction; originals; modern-fiction.

Received: 10.07.2021

Accepted: 12.08.2021

На протяжении всей своей классической истории, которая известна по античной литературе и источникам позднего Средневековья, василиск (от греч. «βασιλίσκος», «маленький царь») описывался как небольшое, но грозное создание, способное поражать все живое своим прикосновением, укусом, взглядом или запахом. Долгое время его представляли в облике змеи, однако начиная примерно с XII в. становится известным его другой образ, сочетающий внешние черты змеи и петуха. В современной культуре василиск, представая в разных обличьях, время от времени наделяется взглядом, способным обращать в камень (см. напр., ролевую игру *Neverwinter Nights: Shadows of Undrentide*, 2003, о других примерах речь пойдет ниже).

Опираясь на данные google.trends за 12 месяцев (проверено 22.07.2021), василиска можно назвать менее популярным фантастическим зверем в медийном русскоязычном пространстве, чем дракон или пегас¹. Образ василиска, появившись в книжной серии «Сага о Ведьмаке» (первая книга, сборник «Последнее желание», *Ostatnie życzenie*, была опубликована в 1993 г.) А. Сапковского, в книге «Гарри Поттер и Тайная комната» (Harry Potter and the Chamber of Secrets, 1998) Дж. Роулинг и в некоторых других произведениях классиков XX в., продолжает привлекать внимание интернет-пользователей, часть которых составляют представители сообщества фанатов.

В пространстве русскоязычного Интернета василиск предстает существом с довольно эклектичным набором функций и черт облика².

¹ Интересно сравнить эти данные с названиями фанфиков и оридиналов сайта *fickbook.net*: на июль 2021 г. василиск встречается в 55 названиях, пегас – в 44, единорог – в 176, дракон – в 3132 названиях (актуально на 25.07.2021).

² Заметим, что некоторые большие корпорации содействуют складыванию эклектичной картины. Так, в мобильной версии поисковика Google пользователь может увидеть другие варианты запросов (People also ask) с предлагаемыми ответами со ссылкой на тот или иной сайт. Среди запросов есть и такой: «Что может делать ящерица Василиск» (ответ предлагается со странички «Василиска шлемоносного», проверено 22.07.2021).

Неоднородность образа василиска, видимо, связана со сложной историей его развития. Современный читатель может ознакомиться с ней хотя бы на странице Википедии. Существует множество других современных неакадемических энциклопедий, которые, как замечает А.Г. Юрченко, автор монографии в двух частях о василиске, часто представляют собой набор отрывочных сведений об этом фантастическом существе, изложенных довольно непоследовательно [Юрченко, 2021, с. 172–173]. Впрочем, авторы некоторых подобных энциклопедий приводят в своих статьях список литературы и источников. Однако и они бывают не застрахованы от ошибок в том случае, если им попадается не самый достоверный материал.

Интернет-энциклопедии, часто не имея жестких границ в отношении объема, могут позволить себе упоминания и исторических источников, и современных художественных произведений (см., напр.: *bestiary.us*). Авторы интернет-энциклопедий, представители «коллективного разума» (понятие теоретика культуры П. Леви [Levy, 1997]), способны устраивать обсуждения своих статей, предлагая новые источники информации и внося некоторые правки.

В настоящей статье будет рассмотрен образ василиска в интернет-историях, в фанфиках и ориджиналах, опубликованных на сайте «Книги фанфиков» (*ficbook.net*), крупной русскоязычной интернет-платформе сетевой фанатской литературы.

Создатели фанфикшн являются частью фанатской культуры, которую классик исследований медиа и «культуры соучастия» Г. Дженкинс определяет как «культуру фанатов и поклонников, существующую за счет неформальных экономических средств, основанную на различных заимствованиях из коммерческой культуры» [Дженкинс, 2019, с. 43].

Произведения фанфикшн создаются с опорой на конкретные существующие тексты, «канон», кроме того, их авторы могут учитывать «фанон», «поле референций, наработанное уже самими фанфикшн-произведениями» [Самутина, 2017]. Фанфика могут быть написаны в рамках одного фандома, иначе говоря, сообщества фанатов определенных текстов. В других случаях фанфика могут сочетать в себе элементы двух или нескольких вселенных (в таких случаях их называют кроссоверами).

Ориджиналы, в свою очередь, не базируются на чужом авторском мире [Шавлюк, 2017]. Тем не менее ориджиналы нередко создаются представителями сообщества фанатов. Этот жанр встречается на некоторых русских фандомных платформах (ficbook.net, fanfics.me) и международных сайтах (напр. archiveofourown.org).

Авторы фанфиков, читатели по своей природе, нередко бывают знакомы с довольно широким (и непрерывно увеличивающимся) кругом источников. Тем не менее предположим, что специфический образ василиска, описанный в книгах Дж. Роулинг, мог оказаться воздействие на образ василиска и в других текстах, не относящихся к фандому «Гарри Поттера». Книги о мальчике-волшебнике можно назвать одними из самых известных фантастических произведений конца 1990-х годов и начала XXI в. Опираясь на более ранние исторические источники, писательница создала собственный образ василиска: в работах Дж. Роулинг василиск описывается как огромная ядовитая змея, не только убивающая взглядом желтых глаз, но и способная, в случае преломления этого взгляда в зеркальной поверхности, обратить живое существо в камень. Вселенная Дж. Роулинг, визуализированная чередой чрезвычайно популярных экранизаций, могла оказать некоторое воздействие и на ландшафт воображения своих читателей. Другая задача статьи заключается в том, чтобы проследить на материале фанфикшн и ориджиналов трансформацию образа василиска, существа, которое в классических источниках описывается авторами отстраненно.

В первой части статьи будет кратко описано сообщество фикрайтеров, читателей и авторов. Затем будут перечислены основные известные вехи развития образа василиска (с которыми вовлеченные участники сообщества и иные интересующиеся пользователями Интернета могут быть знакомы в том числе и по различным энциклопедиям, и по справочникам «высокой литературы», наподобие «Бестиария» А. Сапковского). Наконец, будет проведен анализ образа василиска в выборке из 48 любительских произведений, которые 1) отнесены к старейшему фандому в русскоязычном Интернете Гарри Поттера (нас интересует, насколько василиск будет отвечать соответствующему канону); 2) отнесены к другим фандомам (в каноне некоторых из них есть четкий образ василиска, в других василиск может не упоминаться); 3) отмечены авторами как ориджиналы.

Авторы фанфикши

Специалист в области современной культуры Н.В. Самутина в статье «Великие читательницы» замечает, что исследователи популярной культуры нередко включают в поле рассмотрения и ее создателей, «как правило, хорошо образованных, технически продвинутых, творческих участников в высшей степени рефлексивной современной коммуникации, включающей в себя весь опыт массовой культуры XX века» [Самутина, 2013]. Со временем пространство фандомов расширялось, – в том числе за счет прихода более молодых читательниц и читателей, иногда менее грамотных в отношении русского языка, чем первые фикрайтеры в пространстве русскоязычного Интернета [Самутина, 2013, с. 153]. Сейчас аудитория разных фандомных интернет-площадок, в том числе и архива «Книги фанфиков», весьма разнородна. Их авторы обладают сведениями о сверхъестественных существах, полученными из разных источников: из энциклопедий, игр, художественных произведений. Фикрайтеры нередко изучают мифологию разных народов, при этом описывая сверхъестественного персонажа, они порой могут подключать собственное воображение.

Автор фанфика, как и любой автор, проделывает исследовательскую работу, которая может сочетаться с творческой в неопределенных пропорциях: с одной стороны, он может исследовать пустоты [чужой] авторской вселенной, при этом придерживаясь рамок того или иного устоявшегося в сообществах фикрайтеров поджанра: слэш и др. Как отметила писательница Л. Горалик в своем эссе, опубликованном еще в 2003 г., существует и другая стратегия, противоположная описанной выше: автор описывает вещи, которые намеренно идут вразрез с каноном. В таком случае фанфик помечается как «альтернативная вселенная» (Alternative Universe, AU) [Горалик, 2003]. Подобные стратегии актуальны и для русскоязычных фанатских сообществ в 2021 г.

Трансформация образа василиска. Доступные источники

Перед тем как перейти к фанфикам и ориджиналам, кратко перечислим несколько этапов, связанных со становлением современного образа (или, вернее, образов) василиска. Первые известные источники,

в которых упоминается имя василиска, относятся к I в. н.э. В «Естественной истории» (Naturalis Historia, I в. н.э.) Плиний Старший, упомянув предварительно катоблепаса, – существо, по мнению римского автора, несущее смерть тем людям, что посмотрят в его глаза, – пишет о василиске:

«Такой же силой обладает и василиск, родиной которого является провинция Киренаика. В длину он не более двенадцати локтей, с белыми пятнами на голове, расположенными как бы в форме диадемы. Своим свистом василиск обращает в бегство всех змей и продвигается вперед не при помощи бесчисленных извивов, как прочие змеи, но высоко приподнимая середину тела. Он уничтожает кустарники не только своим прикосновением, но и дыханием; сжигает траву, крушит камни. Его сила губительна для других животных» (пер. И.Ю. Шабаги [Плиний Старший, 2012, § 33, с. 210]). В поэме «Фарсалия» (Bellum civile sive Pharsalia, I в. н.э.), произведении совсем иного жанра, чем работа Плиния, Лукан описывает происхождение из крови Медузы разных змеев: кроме прочих, из крови появляются аспид и василиск, «и без яда губящий» (пер. Л. Остроумова, [Лукан, 1993, с. 126]).

В более поздних источниках с василиском связывают мотив, который встречается в легенде об убийстве Медузы горгоны Персеем. В сборнике «Римские деяния» (Gesta Romanorum, вероятно, конец XIII – начало XIV в.) изложен эпизод, в котором Александр Македонский приказывает при помощи зеркала вывести из строя василисков, охраняющих город [Повесть о рождении и победах..., 2006, с. 186].

Особенным моментом в биографии василиска стало позднее Средневековье. Теофил Пресвитер в «Списке различных искусств» (Schedula diversarum artium, приблизительно нач. XII в.) описал процесс выведения василиска из яйца старого петуха, высиженного жабой. Умерщвленные василиски должны были использоваться как компонент алхимического процесса [Alexander, 1963, р. 177]. Современные исследователи замечают, что под «василиском» мог скрываться иной зашифрованный ингредиент [Юрченко, 2021, с. 45–46]. Однако некоторые авторы поняли текст буквально и с этих пор в источниках начал появляться другой образ василиска: создания с петушиными чертами в облике.

В восточноевропейских городских легендах василиск представлен и как охранитель кладов, внешность которого совмещает змеиный

хвост, элементы облика жабы, индюка и других животных. В такой ипостаси его можно увидеть в польских источниках, там же иногда упоминается его способность обращать людей своим взглядом в камень [Белова, 1995, с. 65]. Заметим эту особенность, поскольку в известных средневековых и античных источниках, включая перечисленные выше, василиск примечателен скорее *смертельным*, чем *обращающим в камень* взглядом. Это не совсем удивительно, поскольку последняя особенность является скорее областью мифологических представлений, а василиска нередко рассматривали как существо, которое может существовать в действительности.

Необходимо упомянуть и другой мифологический образ – змее-видного духа-обогатителя, активно фиксировавшегося собирателями в том числе славянского фольклора XIX в. Считалось, что духа- (или, вернее, демона-) обогатителя можно вывести из яйца петуха или черной курицы. Появившийся обогатитель должен был приносить своему хозяину богатства, в то время как хозяин его кормил – кашей, блинами, молоком или яичницей [Левкиевская, 1996].

Во второй половине XX – начале XXI в. василиск начинает появляться в книгах популярных авторов: в том числе в авторских справочниках «Книга вымышленных существ» Х.Л. Борхеса и М. Геррero (публикация первой версии книги, «Учебника по фантастической зоологии», *Manual de zoología fantástica*, относится к 1957 г.), «Бестиарий» А. Сапковского (*Bestiariusz Sapkowskiego*, 2001), художественных произведениях «Посох и шляпа» Т. Пратчетта (*Sourcery*, 1988), «Василиск» Х. Эллисона (*Basilisk*, 1972) и «Гарри Поттер и Тайная комната» Дж. Роулинг (*Harry Potter and Chamber of Secrets*, 1998). Эта выборка не может быть полностью репрезентативной. Отметим, однако, что из всех упомянутых произведений только в «Тайной комнате» василиск обращает своих жертв в камень. В «Книге вымышленных существ» тем не менее Х.Л. Борхес подчеркивает связь между «убийственным действием его [василиска. – А. К.] взгляда» и глазами горгон: «Лукан рассказывает нам, что из крови одной из них произошли все змеи Ливии» [Борхес, 1994, с. 13].

Во всех упомянутых произведениях василиск описан отстраненно, как смертельно опасное экзотическое или инфернальное чудовище. В «Василиске» Х. Эллисона и «Тайной комнате» Дж. Роулинг он в

некоторой степени не самостоятелен и действует, подчинившись хозяину.

Посмотрим подробнее, как этот персонаж описан в произведениях Дж. Роулинг. Василиск появляется во второй книге «Гарри Поттер и Тайная комната», кроме того, его описание встречается в «Фантастических тварях» (Fantastic Beasts and Where to Find Them, 2001 г.), книге, опубликованной в 2001 г.

В «Тайной комнате» василиск предстает огромной змеей «ярко-ядовитого зеленого цвета», «по крайней мере в двадцать футов длиной» [Rowling, 1999, p. 303]. Возможно, на василиска «Гарри Поттера» оказал влияние образ василиска из произведения Т. Пратчетта «Посох и шляпа», где чудовище обладает змеиным, по всей видимости, телом длиной в двадцать футов [Pratchett, 1988]. Вернемся к василиску, описанному Дж. Роулинг. Он способен убить свою жертву взглядом. В том случае, если взгляд будет непрямым, жертва должна окаменеть. Особые отношения объединяют василиска с пауками и фениксами: первые убегают при его приближении, вторые представляют для василиска угрозу¹. Василиск упоминается и в переводе четвертой книги «Гарри Поттер и Кубок Огня» (Harry Potter and the Goblet of Fire, 2000), но в оригинале речь идет о кокатриксе (с²), другом фантастическом существе, крайне похожем на василиска в его змеепетушином обличии, – по словам Гермионы, кокатрикса отлавливали участники Турнира 1792 г. [Rowling, 2000, p. 238].

В книге «Фантастические звери и места их обитания» приводится более подробная информация по сверхъестественному змею: упоминается, что василиск был впервые выведен греческим заклинателем (parselmouth) при помощи жабы и куриного яйца (chicken egg). Василиск снова описан как огромная (достигающая пятидесяти футов) змея. Другой отличительной чертой – алым пятном – обладают самцы василиски. У василисков есть особенно ядовитые клыки, а взгляд их желтых глаз несет мгновенную смерть. Василиск способен поедать «всех млекопитающих и птиц, и почти всех рептилий» и живет не-

¹ В некоторых античных источниках упоминается, что василиски боятся ласку или петуха (см.: [Плиний Старший, 2012], [Aelian, 1958, Vol. 3, p. 31]).

² Эта подробность, знакомая тем, кто хоть раз набирал «кокатрикс» в интернет-поисковике, не упоминается в книге.

сколько столетий. Наконец, упоминается, что василисков запретили выводить в Средние века, но, впрочем, их никто особенно выводить и не стремился, поскольку эти существа подконтрольны только заклинателям [Rowling, 2001, р. 3–4].

Наконец, в рассказе «Школа чародейства и волшебства в Ильверморни» (Ilvermorny School of Witchcraft and Wizardry) 2016 г., не издававшемся на русском языке, упоминается рог василиска – в качестве составной части волшебной палочки Салазара Слизерина [Rowling. Ilvermorny School...].

Василиск Дж. Роулинг оставался безмолвным загадочным чудовищем, подобно другим своим собратьям, описанным в многочисленных исторических источниках. Однако в художественных произведениях ХХI в. авторы все больше стремятся раскрыть образ василиска иначе. Так, в рассказе писательницы Э. Херезиньской «Посмотри мне в глаза» (Spojrz mi w oczy, 2015), который был создан в рамках проекта «Польские легенды. Allegro», и в интернет-романе русского автора А. Ардовой «Вернуть невесту. Ловушка для попаданки» (2021) василиски обладают человеческой формой и ведут беседы. Змей в произведении белорусской писательницы Т. Корсаковой «Печать Василиска» (2010) также говорит с персонажем книги, но делает это через гонца. О психологизации василиска в первом произведении пишет М. Невечежал, замечая, в свою очередь, что это наблюдение совпадает с концепциями, изложенными в работе К. Ковальчик «Сказка в зеркале поп-культуры» (Baśń w zwierciadle popkultury) [Niewieczerzał, 2019]; [Kowalczyk, 2016]). В короткометражном фильме «Польские легенды: Операция “Василиск”» зритель слышит речь чудовища, недоступную другим персонажам: василиск предстает одиноким существом, которое хотело бы поиграть с людьми, однако те от его взгляда превращаются в камень.

Обретение василиском субъектности в пространстве популярной культуры совпадает с тенденцией описывать отрицательных персонажей с другой, непривычной стороны. Эта специфическая особенность современного постмодернизма отчасти связана с тем, что многие социальные группы, которые считались маргинальными или не соответствующими иногда мифической, но признанной норме, постепенно становятся видимыми. В искусстве это обстоятельство в том числе проявляется раскрытием с непривычной стороны тех персона-

жей, которых до этого авторы описывали отстраненно и однобоко. Так, в книге Г. Магвайера «Злая» (Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West) описана история отвергаемой обществом зеленокожей девушки Эльфабы. Главная героиня этой книги известна широкому читателю по роману Л. Баума «Удивительный волшебник из страны Оз» (The Wonderful Wizard of Oz, 1900) как не вызывающая особых симпатий Злая Ведьма Запада. Л. Баум в своей книге описывает Ведьму как злобную и жадную волшебницу, показывая лишь ее негативные стороны [Баум, 1993].

Василиск в фанфиках и ориджиналах

Настоящее небольшое исследование основано на выборке из 48 текстов (прозаических и стихотворных) интернет-архива оригинальной и фанатской публицистики «Книги фанфиков». 18 текстов выборки относятся к ориджиналам. 23 текста относятся к мирам Дж. Роулинг (22 – к «Гарри Поттеру», один – к «Фантастическим зверям»). Семь текстов относятся к другим фандомам. Поскольку выборка не всеохватывающая, некоторые из текстов, где появляются василиски, рассмотрены не были. Тем не менее перечислим несколько фандомов, к которым относятся подобные тексты: фандомы книг Т. Корсаковой «Печать Василиска», М. Петросян «Дом, в котором...» (2009), сериалов «Шерлок» (2010), «Сверхъестественное» (2005), вселенных «Как приручить дракона» (книги издавались с 2004 г., анимационный фильм вышел в 2010 г.), «Польские легенды» (бумажный сборник и первый фильм проекта вышли в 2015 г.), футбола и мифологии. Все тексты выборки были опубликованы между 2011 и 2021 гг., среди них есть и проза, и стихотворные формы.

Василиск и фандом Гарри Поттера

Рассмотрим образ василиска в фанфиках фандома «Гарри Поттера». В ограниченной выборке фантастический персонаж встречается в трех ипостасях: 1) упоминаются части василиска как ингредиент волшебной палочки (Pandashenny. Феникс и василиск); 2) василиск предстает как фантастическое зооморфное существо; 3) василиск предстает как антропоморфное существо: это либо анимаг, способный

изменять свой облик, либо человек, который принимает имя василиска или становится им.

В большинстве фанфиков василиск сохраняет свои опасные качества, которые упоминаются в произведениях Дж. Роулинг: смертоносный взгляд (взгляд, преломляясь в зеркале, заставляет жертву окаменеть – в выборке по фандому «Гарри Поттера» жертва превращается в камень в трех рассказах) и клыки. Общее описание его облика совпадает с описаниями в книге: огромная змея с желтыми глазами. В некоторых случаях в облике василиска могут добавляться детали, не соответствующие буквальному его описанию в книге: красная костяная корона, гребни на голове [Таня Белозерцева, Львиный след на снегу]; [малыш ааргх, Титанобоя v.s. Василиск: бой чудовищ].

В одном фанфике Гермиона читает сведения о сверхъестественном существе, описанные в свитке пергамента со ссылкой на Плиния Старшего: «На его голове – белое пятно, напоминающее диадему. Его длина – не больше 30 сантиметров» (автор в сноске ссылается на статью «Кто такой василиск» на сайте «Живая планета»). Тем не менее настоящий василиск, с которым сталкиваются герои, обладает огромным размером, – отвечая требованиям канона [Anfisssa, Я – Альbus Бессмертный 2. Василиск].

Канону может соответствовать и происхождение василиска. Как сообщает Keredoss в своем фанфике: «он был восхищен, великий, опасный, гордый, именно так бы выглядел василиск, если бы не мозги, что достались именно этому представителю, от курицы» [Keredoss, Василиск].

Перейдём к василискам, представленным как антропоморфные существа. В рассказе Луночки форму василиска принимают анимаги – волшебники, способные превращаться в животных [Луночка. Рин Василиск]. В рассказе Агалиорепта василиском оказывается «попаданец», перенесшийся в мир «Гарри Поттера». Поначалу он все еще имеет человеческий облик: длинные белые волосы, яркие зеленые глаза. Однако, как предупреждают героя, ему предстоит постепенно превратиться в василиска [Агалиорепт. Василий-Василиск?].

В отдельных случаях описание василиска соединено с темой любви (что, как мы увидим ниже, характерно и для некоторых ориджиналов). Особые отношения, которые связывают василиска с фениксом в книге, в фанфике автора Сердитое Енотико становятся от-

ношениями любовными. При этом в тексте подчеркивается неразрывность этих персонажей [Сердитое Енотико. Василиск и Феникс].

Подведем некоторые итоги анализа текстов фандома «Гарри Поттера». Облик василиска соответствует тому, как он представлен в каноне, за исключением небольших дополнений вроде петушиного гребня. Василиск сохраняет свои смертоносные функции: особенно часто упоминается гибель от его взгляда, нередко – его ядовитые клыки. Отдельно стоит заметить, что в некоторых фанфиках повествование ведется от лица василиска, объясняются мотивы его действий, подробно описываются его чувства, нераскрытые в произведениях Дж. Роулинг. Так, в одном юмористическом стихотворении передаются страдания чудовища: сначала невольной жертвой ищущего любви василиска становится девушка (она умирает, встретившись с ним взглядом), затем и сам змей погибает, не сумев объяснить Гарри Поттеру свои миролюбивые намерения [Лютикмилова. Васю жалко!].

Василиск и другие фандомы

Два текста «Книги фанфиков» относятся к фандому книги Т. Корсаковой «Печать василиска». В оригинальной книге василиск появляется как каменная статуя: огромная змея обвивает каменную же обнаженную девушку. Согласно рассказам персонажа-этнографа, живой василиск тоже обитает где-то рядом – в озере. Изредка змей просыпается, «чтобы забрать то, что положено ему по договору», который он много лет назад заключил с графиней Анастасией Бежицкой, сгласившейся стать его женой [Корсакова, 2010, с. 102–103].

В этом произведении василиск поражает живых существ своим взглядом, но делает это не только по собственной воле, поэтому для переговоров с человеком змею приходится посыпать гонца. Сам его образ, видимо, испытал влияние фольклорных мотивов, в то же время в книге прослеживаются следы классических представлений о василиске. В одном эпизоде персонажи книги обсуждают, почему, согласно легенде, василиск выглядит как змея, но не как гибрид петуха и жабы [Корсакова, 2010, с. 93–94].

Фанфик «Невеста Полоза»¹ передает эмоциональное состояние Настасьи накануне и во время венчания с василиском. Василиск предстает перед ней в облике ее возлюбленного Святослава (этот персонаж отсутствует в книге). Иные особенности василиска не описаны [Рихтер Аллен. Невеста Полоза].

Стоит упомянуть фанфик, кроссовер двух произведений, основанных на славянском фольклоре: сказа П.П. Бажова «Медной горы хозяйка» и вселенной «Польских легенд». Здесь, как и в фильме «Операция “Василиск”», озвучены мысли василиска, неспособного найти товарища, который не превратится в камень. Тем не менее в фанфике он все-таки встречает персонажа, с которым может взаимодействовать, не опасаясь его потерять [aguatoftana, Radinger (бета). Под рукой твоей].

Перейдем к фанфику – драбблу (зарисовке), отнесенному к фандому мифологии. В драббле описываются страдания человека Василиска, возникшего из крови Медузы горгоны. Убивающий взглядом, он подвергается остракизму. Один царь, недовольный отказом юноши снять повязку с глаз, приказал бросить его в тюрьму. Избавившись от стражников своими силами, юноша убивает себя. На месте погребения Василиска вырастает яблоня. Когда царь срывает яблоко, вновь появляется необычный юноша и вырывается у правителя из груди сердце [Virgin Soul. Имя ему было Василиск]). Этот мотив нам встретится еще в одном тексте.

В нескольких фанфиках описываются василиски, хотя в каноне оригинальных произведений они не представлены. Во всех рассмотренных подобных текстах василиск способен обращать в камень своим взглядом. В фанфике «Коллекционер демонов» от хорватского футболиста, представленного в образе василиска, ожидалось, что он обратит нападающих в камень (и заодно остановит взглядом мяч в полете) [Waterloo_to_Arcady. Коллекционер демонов].

В фанфике вселенной «Как приручить дракона» описываются василиски, способные обращать в камень и испускать яд. Их называют детьми Мидгарда: главные герои этой вселенной являются викингами

¹ Такое же название носит песня группы «Мельница» с альбома «Зов крови», 2006 г. В «Печати Василиска» змея время от времени называют полозом [Корсакова, 2010].

[Andriyasov, АйраЗ00. Василиск]. Автор другого фанфика, отнесенного к фандому сериала BBC «Шерлок», говорит о василисках как о древних ящерицах, способных взглядом превращать неприятеля в камень. Ящерицы-василиски вымерли, однако некоторые люди унаследовали от них эту особенность [Балалайка в кустах. Генетический казус]. В другом фанфике этого фандома, «Однажды в Мицландии», василиски снова описываются похожими на ящериц. При этом упоминается, что они способны обращать живых существ в камень: когда-то – василиски, обитатели одного замка, неудачно попытавшись захватить власть в стране, «не вынеся поражения, покончили с собой, посмотревшись в зеркала» [Дама строгих правил. Однажды в Мицландии]. Название этого текста, как указывает автор, отсылает к повести Дж. Даррелла «Говорящий сверток» (The Talking Parcel, 1974). В повести рассказывается о стране, захваченной кокатриксами (cockatrices, в русском издании 1990 г. эти создания были переведены как василиски [Даррелл, 1990]). Кокатриксы, обладатели, как пишет автор, драконьих хвостов и петушиных тел, не умеют обращать в камень взглядом [Durrell, 1978].

Василиск и ориджиналы

Теперь рассмотрим образ василиска в ориджиналах. В большинстве текстов сверхъестественное существо сохраняет свою смертоносную функцию: убивает василиск преимущественно при помощи яда и глаз. Распространена и способность превращать свою жертву в камень (ею обладает змей в стихотворении Sylwanas, британец Джеймс в драме Akane Kuriama [Sylwanas, Василиск]; [Akane Kuriama. Василиск]), всего эта способность упоминается в восьми текстах из выборки 18 ориджиналов. Можно предположить, что косвенно эта подробность связана с влиянием образа василиска из «Тайной комнаты». Отметим тем не менее, что в этих текстах василиск обходится без отражающих поверхностей, которые во вселенной «Гарри Поттера» необходимы для того, чтобы жертва окаменела.

Не во всех рассмотренных текстах подробно описывается облик василиска. В некоторых произведениях упоминаются лишь его броня, когти и лапки. В шести ориджиналах из 18 василиск описывается как змей, по большей части огромных размеров. В четырех текстах васи-

лиск обладает петушиными чертами, в одном василиски описываются как огромные ящеры. В нескольких текстах василиск человекоподобен. В тексте Рейдзи василиск появляется в виде вихря и затем принимает форму человека [Рейдзи. Василиск].

Большинство авторов выборки описывают василиска как инфернальное или смертельно опасное существо. В одном тексте он, как огромный драконопетух, появляется перед ведьмами, которые пытались вызвать черта, и называет себя суженым одной из них [Зона Сорокина. Жених по ошибке].

Василиск представляет огромную опасность для людей. Автор Rubied так описывает потенциальную угрозу василиска: «Его дух мог привязаться к человеку, порабощая его разум, пожирая и истощая его изнутри, пока не сведет в могилу» [Rubied. Василиск].

В стихотворении Альтаир аль Наир василиск напоминает восточноевропейского духа-обогатителя: он сопровождает человека, показывая ему клад. Василиск рассказывает о своих пристрастиях в еде («Я люблю молоко, и на завтрак яйцо – можно всмятку, а можно вкрутую»)¹, упоминает о своем гребне, что, возможно, является отсылкой к его происхождению из куриного / петушиного яйца. Вместе с этим василиск способен реализовать и функцию змея-«горгона»: превратить человека в камень одним лишь взглядом, когда тот захочет его покинуть. Мотивировка василиска в этом случае напоминает рассказы о демонах-помощниках, которые не могут оставить своего хозяина (подробнее о демонах-помощниках см.: [Левкиевская, 1996]):

Прошиплю, обвиваясь вдоль мраморных плеч:
«Я чудовище – это не новость...
Я дал слово тебя защищать и беречь –
И я выполню клятву на совесть [Альтаир аль Наир. Василиск].

В этом стихотворении примечательна субъектность василиска. Он ею, впрочем, обладает и в некоторых других ориджиналах. Один из примеров: василиск Мафцуурин высказывает свое возмущение после того, как его вызвали по ошибке вместо черта [Зона Сорокина. Жених по ошибке].

¹ Подобной пищей, согласно мифологическим представлениям, кормят духа-обогатителя [Левкиевская, 1996].

Сравнительно небольшое число авторов пишут о василиске сочувственно. В стихотворении Леся описаны страдания василиска, случайно превратившего в камень девушку. Обив ее, сверхъественное существо умирает [Лесь. Василиск]. Василиск упоминается и как возлюбленный или жених в нескольких стихотворениях сайта: соединение с ним непременно грозит человеку смертью и / или превращением в хтоническое существо (см., напр.: [Клубок Ниток. Василиск]).

Заключение

Сначала ответим на вопрос, сформулированный в начале статьи: является ли образ василиска «Гарри Поттера» доминирующим для ориджиналов и фанфиков, которые не относятся к этой вселенной. Предположим, что «Тайная комната» Дж. Роулинг могла популяризовать а) способность василиска обращать живых существ в камень; б) облик василиска как огромной змеи.

С первым утверждением стоит быть весьма осторожным. Эта яркая деталь далеко не всегда упоминалась в других популярных произведениях второй половины XX в. Однако помимо «Гарри Поттера» существует и другой популярный образ василиска, обращающего в камень. Он встречается в польском городском фольклоре, и как минимум один фанфик на ficbook.net описывает образ опасного существа, четко соотносясь со вселенной «Польских легенд».

Говоря об образах василиска в ориджиналах, не будем забывать, что они находятся под воздействием не только книг, но и других материалов, от исторической литературы до интернет-энциклопедий. Тем не менее в ориджиналах чаще встречается образ василиска, представленного как огромная змея «Гарри Поттера», но не как змея поменьше, описанная у Плиния Старшего. Следовательно, василиск Дж. Роулинг мог оказывать влияние на ориджиналы. Однако «Гарри Поттер» не первое произведение, где это фантастическое существо представлено в таком виде. Размеры его могли быть вдохновлены обликом василиска из «Посоха и шляпы» Т. Пратчетта. Тем не менее фандом «Гарри Поттера» представлен в русскоязычном Интернете гораздо шире, чем фандом Т. Пратчетта.

Другая задача статьи заключалась в рассмотрении трансформации образа василиска в фанфиках и ориджиналах. Как неоднократно

замечали исследователи, одна из стратегий авторов фанфикшн заключается в заполнении пустот известных вселенных. Известные произведения XX в., упомянутые в статье, как и многие тексты традиционной культуры, в крайне редких случаях описывали субъектность василиска. Однако некоторые авторы фанфиков и ориджиналов ведут повествование, подробно останавливаясь на чувствах фантастического существа. Эмоциональная вовлеченность читателя, которую предполагают многие подобные тексты, позволяет авторам фанфикшн глубоко проработать образ василиска. Василиск обретает субъектность не только в фанфиках, но и в ориджиналах, где также ценится эмоциональное вовлечение и автора, и читателя. В современных профессиональных произведениях также все больше внимания уделяется описанию мотивации сверхъестественного существа и, в некоторых случаях, реабилитации отвергнутых персонажей. В свою очередь этот процесс интегрирован в более масштабное явление. Социальные группы, ранее невидимые и лишенные голоса, все больше обретают субъектность в глобальном информационном поле.

Список литературы

Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель маскультуры в диалоге с медиаконтентом // Новый мир. – 2003. – № 12. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/12/kak-razmnozhayutsya-malfoi.html (доступ проверен 17.08.2021).

Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / пер. с англ. А. Гасилина. – М. : РИПОЛ классик, 2019. – 384 с.

Левкиевская Е.Е. Славянские представления о способах коммуникации между тем и этим светом // Концепт движения в языке и культуре. – М. : Индрик, 1996. – С. 185–212.

Самутина Н. Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. – 2013. – Т. 12, № 3. – 59 с.

Самутина Н. Практики эмоционального чтения и любительская литература (фанфикшн) // НЛО. – 2017. – № 1. – С. 246–469.

Шавлюк В.Б. «Фанфикшн»: от жаргонизма к термину // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2017. – № 1. – С. 245–249.

Юрченко А.Г. Василиск: алхимическая мутация. – СПб. : Евразия, 2021. – 224 с.

Alexander R.McN. The Evolution of the Basilisk // Greece & Rome. – 1963. – Vol. 10, N 2, Oct. – P. 170–181.

Jenkins H. Fandom, Negotiation, and Participatory Culture // A Companion to Media Fandom and Fan Studies, ed. by Paul Booth. – Hoboken, NJ : Wiley Blackwell, 2018. – P. 11–26.

Kowalczyk K. Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej. – Wrocław : Polskie Towarzystwo Ludoznaucze. Ługowska, 2016. – 248 p.

Levy P. Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace. – Cambridge, Mass. : Perseus Books, 1997. – 255 p.

Niewieczewicz M. Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend // Literatura Ludowa. – 2019. – P. 32–39.

Источники

Баум Л. Удивительный волшебник страны Оз. Дороти и волшебник в стране Оз / пер. с англ. С. Белова. – М. : Московский рабочий, 1993. – 319 с.

Белова О.В. Василиск // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общей ред. Н.И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995. – Т. 2. – С. 65–66.

Борхес Х.Л. Книга вымыщленных существ. – СПб. : Азбука-классика, 1994. – 379 с.

Dаррелл Дж. Говорящий сверток : сказочная повесть / пер. с англ. Н. Рахмановой ; рис. М. Беломлинского. – Л. : Детская литература, 1990. – 189 с.

Лукаш М.А. Фарсалия, или поэма о гражданской войне. – М. : Научно-изд. центр. «Ладомир» – «Наука», 1993. – 348 с.

Манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах» / пер. А.А. Морозова ; ред. и прим. А.В. Винера // Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музеиных художественных ценностей (ВЦНИИЛКР). Сообщения. – М., 1963. – Вып. 7. – С. 66–184.

Плиний Старший. Естественная история. Кн. VIII, 152–186 / пер. и comment. И.Ю. Шабаги // Труды Кафедры древних языков. Вып. 3. Труды Исторического ф-та МГУ. Вып. 53. Серия 3. *Instrumenta studiorum*: 24. – М. : Индрик, 2012. – С. 186–227 (§§ 1–141).

Повесть о рождении и победах Александра Великого / пер. с лат. и ст.-фр., сост., вступ. ст. и ком. Н. Горелова. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 256 с.

Aelian. On the characteristics of animals / translated by A.F. Scholfield. – Cambridge : The Loeb Classical Library, 1958.– Vol. 3. – 441 p.

Borges J.L., Guerrero M. Manual de zoología fantástica. – Mexico City : Fondo de Cultura Económica, 1957. – 159 p.

Ellison H. Basilisk. The Book of Ellison // The Magazine of Fantasy and Science Fiction. – 1972. – August. – P. 4–20.

Cherezińskiej E. Spojrz mi w oczy // Legendy polskie. red. Cetnarowski M. – Warszawa, 2015. – P. 28–71.

Durrell G. The Talking Parcel. – L. : Collins, 1978. – 190 p.

Maguire G. Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West. – New York : ReganBooks, 1995. – 448 p.

Pratchett T. Sourcery. – L. : Victor G Ltd, 1988. – 260 p.

Rowling J.K. Harry Potter And the Chamber of Secrets. – New York : Arthur A. Levine books. an imprint of scholastic Press, 1999. – 338 p.

Rowling J.K. Harry Potter and the Goblet of Fire. – New York : Arthur A. Levine books. an imprint of scholastic Press, 2000. – 734 p.

Rowling J.K. Fantastic Beasts and Where to Find Them. – L. : Bloomsbury Publishing, 2001. – 128 p.

Sapkowski A. Bestiariusz Sapkowskiego. – Warszawa : superNOWA, 2001. – 207 p.
Sapkowski A. Ostatnie życzenie. – Warszawa : superNOWA, 1993.

Интернет-источники

(доступ ко всем источникам проверен 30.07.2021)

Ардова А. Вернуть невесту. Ловушка для попаданки. – URL:

<https://litnet.com/ru/book/vernut-nevestu-lovushka-dlya-popadanki-b349783>

Корсакова Т. Печать Василиска. – ЛитРес, 2010. – 320 с. – URL:

<https://www.litres.ru/tatyana-korsakova/pechat-vasiliska/chitat-onlayn/>

Rowling J.K. Ilvermorny School of Witchcraft and Wizardry. – URL:
<https://www.wizardingworld.com/writing-by-jk-rowling/ilvermorny>

Фанфики вселенной Дж. Роулинг

Агалиорепт, Ийона (бета). Василий-Василиск? – URL:

<https://ficbook.net/readfic/6303043>

Малыш ааргх. Титанобоа v.s. Василиск: бой чудовищ. – Режим доступа:

<https://ficbook.net/readfic/9092288>

Сердитое Енотико. Василиск и Феникс. – URL:

<https://ficbook.net/readfic/7511499>

Луначка. Рин Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/2642513>

Лютикмилова, Женя Лиса (бета). Васю жалко! – URL:
<https://ficbook.net/readfic/5091048>

Таня Белозерцева, Львица Лилия (бета), Скарамар (бета). Львиный след на снегу. – URL: https://ficbook.net/readfic/10045626/25853118#part_content

Anfissasa. Я – Альбус Бессмертный-2. Василиск. – URL:
https://ficbook.net/readfic/3965645/10562670#part_content

Keredoss. Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/5086867>

Pandashenny. Феникс и василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/2104020>

Другие фандомы

Балалайка в кустах. Генетический казус (Шерлок. BBC). – URL:
https://ficbook.net/readfic/4923730/12715505#part_content

Дама строгих правил. Однажды в Мифландии (Шерлок. BBC). – URL:
<https://ficbook.net/readfic/3661742/9579279>

Рихтер Аллен. Невеста полоза (Корсакова Татьяна «Печать василиска»). – URL: <https://ficbook.net/readfic/2116271>

aguatoftana, Radinger (бета). Под рукой твоей (Бажов Павел «Медной горы Хозяйка», Польские Легенды (кроссовер)). – URL: <https://ficbook.net/readfic/8475207>

Andriyasov, Айра300. Василиск (Как приручить дракона). – URL: https://ficbook.net/readfic/9860318/25404722#part_content

Virgin Soul, anestheticbeechnut (бета). Имя ему было Василиск (мифология). – URL: <https://ficbook.net/readfic/355826>

Waterloo_to_Arcady. Коллекционер демонов (футбол). – URL: <https://ficbook.net/readfic/9984446>

Ориджиналы

Альтаир аль Наир. Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/1777239>

Зона Сорокина. Жених по ошибке. – URL: <https://ficbook.net/readfic/10983137/28248095>

КлубокНиток. Василиск. – Режим доступа : <https://ficbook.net/readfic/4247408>

Лесь. Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/1120966>

Рейди. Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/2087069>

Akane Kuriama. Василиск. – URL:

https://ficbook.net/readfic/8754254#part_content

Rubied. Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/4787099>

Sylwanas. Василиск. – URL: <https://ficbook.net/readfic/1328842>

References

Goralik, L. (2003). Kak razmnozhayutsya Malfoi. Zhanr «fehnfiK»: potrebitel' masskul'tury v dialoge s media-kontentom [How the Malfoys breed. The fanfiction genre: consumer mass culture in dialogue with media content]. In *Novyi mir* [New World], (12). Retrieved from : https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/12/kak-razmnozhayutsya-malfoi.html (In Russian).

Jenkins, H. (2019). *Konvergentnaya kul'tura. Stolknovenie starykh i novykh media* [Convergence Culture: Where old and New Media Collide], A. Gasilina (transl. fr. English). Moscow : RIPOL klassik. (In Russian).

Lekvievskaya, E.E. (1996). Slavianskie predstavleniya o sposobakh kommunikatsii mezhdu tem i etim svetom [Slavic Beliefs on Communication between This and the Other World]. In *Konsept dvizheniya v iazyke i kul'ture* [The Concept of Movement in Language and Culture], T.A. Agapkina (ed.), 185–212. Moscow : Indrik. (In Russian).

Samutina, N.V. (2013). Velikie chitatel'nye: fanfikshn kak forma literaturnogo opыта [The Great Female Readers: Fan Fiction as a Literary Experience]. In *Sociologicheskoe obozrenie* [Russian Sociological Review] V. 12, (3), (pp. 137–194). (In Russian).

Samutina, N. (2017). *Praktiki ehmotsional'nogo chteniya i lyubitel'skaya literatura (fanfikshn)* [Practices of Emotional Reading and Amateur Literature (Fanfiction)]. NLO. (In Russian).

- Shavlyuk, V.B. (2017). «Fanfikshn»: ot zhargonizma k terminu [«Fanfiction»]: From a Slang Word to the Term]. In *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, (1), (pp. 245–249). (In Russian).
- Yurchenko, A.G. (2021). *Vasilisk: alhimicheskaja mutacija* [Basilisk: Alchemical Mutation]. Saint Petersburg : Evrazija. (In Russian).
- Alexander, R.McN. (1963, Oct.). The Evolution of the Basilisk. In *Greece & Rome*, Vol. 10, (2) (pp. 170–181). (In English).
- Jenkins, H. (2018). Fandom, Negotiation, and Participatory Culture. In *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Paul Booth (ed.), 11–26. Hoboken, NJ : Wiley Blackwell. (In English).
- Kowalczyk, K. (2016). *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni zbiór Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimów w przestrzeni kultury popularnej* [Fairy Tale in the Popular Culture. Renarrations of Kinder- und Hausmärchen Fairy Tale Collection by Wilhelm and Jacob Grimm in the Popular Culture]. Wrocław : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze. Ługowska. (In Polish).
- Levy, P. (1997). *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge, Mass. : Perseus Books. (In English).
- Niewieczerał M. Stare i nowe miasto. Przyszłość bohaterów warszawskich legend [The Old and New Town: The Future of Warsaw Legendary Characters]. Literatura Ludowa, 2019. (In Polish).
- Baum, L. (1993). Udivitel'nyj volshebniy strany Oz. Doroti i volshebniy v strane Oz [The amazing Wizard of Oz. Dorothy and the Wizard of Oz], S. Belov (transl. frm English). Moscow : Moskovskij rabochij. (In Russian).
- Belova, O.V. (1995). Vasilisk [Basilisk]. In *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskij slovar': V 5 t.* [Slavic antiquities: An ethnolinguistic dictionary: In 5 volumes], N.I. Tolstoy (general ed.), 65–66. Moscow : Mezhdunarodnye otnosheniya. (In Russian).
- Borhes, H.L. (1994). *Kniga vymyshlennyh sushchestv* [A book of fictional creatures]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).
- Darrel, Dzh. (1990). *Govoryashchij svertok: Skazochnaya povest'* [Talking Bundle: A fairy tale story], N. Rahmanova (transl. fr. English). Leningrad : Detskaya literatura. (In Russian).
- Lukan, M.A. (1993). *Farsaliya, ili poema o grazhdanskoj vojne* [Pharsalia, or a poem about the civil war]. Moscow : Nauchno-izd. centr. «Ladomir» – «Nauka». (In Russian).
- Viner, A.V. (ed. and note) & Morozov, A.A. (transl.) (1963). Manuskrift Teofila «Zapiska o raznyh iskusstvah» [Theophilus manuscript «A note on different arts»]. In *Vsesoyuznaya central'naya nauchno-issledovatel'skaya laboratoriya po konservacii i restavraci muzejnyh hudozhestvennyh cennostej (VCNILKR). Soobshcheniya*. [All-Union Central Research Laboratory for the Conservation and Restoration of Museum Art Values. Messages]. Issue 7, 66–184. Moscow. (In Russian).
- Plinij Starshij. (2012). *Estestvennaya istoriya*. Kn. VIII, 152–186 [Natural history. Book VIII, 152–186], I. Yu. Shabagi (trans. and comment.). In *Trudy Kafedry drevnih yazykov. Vyp. III. Trudy Istoricheskogo f-ta MGU: Vyp. 53. Seriya III. Instrumenta studiorum: 24* [Proceedings of the Department of Ancient Languages. Issue III. Proceedings of the His-

- torical Faculty of Moscow State University: Issue 53. Series III], (pp. 186–227 (§§ 1–141)). Moscow : Indrik. (In Russian).
- Gorelov, N. (trans. fr. Latin, old French, prep. of an introduce. article and comm.). (2006). *Povest' o rozhdenii i pobedah Aleksandra Velikogo* [The story of the birth and victories of Alexander the Great]. Saint Petersburg : Azbuka-klassika. (In Russian).
- Aelian. (1958). *On the characteristics of animals*, A.F. Scholfield (transl.), Vol. III. Cambridge : The Loeb Classical Library.
- Borges, J.L. & Guerrero, M. (1957). *Manual de zoología fantástica* [Fantastic zoology handbook]. Mexico City : Fondo de Cultura Económica. (In Spanish).
- Ellison, H. (1972, Aug.). Basilisk. The Book of Ellison. In *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 4–20.
- Cherezińska, E. (2015). *Spójrz mi w oczy* [Look into my eyes]. In *Legendy polskie* [Polish legends], Cetnarowski M. (ed), 28–71. Warszawa. (In Polish).
- Durrell, G. (1978). *The Talking Parcel*. London : Collins. (In English).
- Maguire, G. (1995). *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West*. New York : ReganBooks. (In English).
- Pratchett, T. (1988). *Sourcery*. London : Victor G Ltd. (In English).
- Rowling, J.K. (1999). *Harry Potter And the Chamber of Secrets*. New York : Arthur A. Levine books. an imprint of scholastic Press. (In English).
- Rowling, J.K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. New York : Arthur A. Levine books. an imprint of scholastic Press. (In English).
- Rowling, J.K. (2001). *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. London : Bloomsbury Publishing. (In English).
- Sapkowski, A. (2001). *Bestiariusz Sapkowskiego* [Bestiary Of Sapkowski]. Warszawa : superNOWA. (In Polish).
- Sapkowski, A. (1993). *Ostatnie życzenie* [Last wish]. Warszawa : superNOWA, 1993. (In Polish).

Информация для авторов

Научный журнал «Вестник культурологии» – рецензируемое научное издание ИНИОН РАН.

Журнал учрежден в 1992 г. Выходит с периодичностью четыре номера в год.

Журнал индексируется в РИНЦ.

Полнотекстовый архив журнала с 2000 г. размещен на платформе Научной электронной библиотеки:
<http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

Рукописи направляются в адрес редакции посредством системы подачи рукописей на сайте журнала по адресу:
<http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

– или на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru в электронном виде в формате *. doc, *. docx или *. rtf.

К рассмотрению принимаются *ранее не опубликованные (и не находящиеся на рассмотрении в других журналах и сборниках)* научные статьи и аналитические обзоры.

Текст должен быть хорошо вычитан. Статьи, содержащие ошибки и опечатки, к рецензированию и публикации не принимаются.

Рукопись проходит обязательное рецензирование по модели «двойное слепое рецензирование». О результатах рецензирования автору сообщается по электронной почте.

Все поступившие в редакцию журнала научные статьи и аналитические обзоры проверяются на наличие plagiarisma.

Редакция оставляет за собой право на научную и литературную правку рукописи.

Право принятия решения о соответствии/несоответствии поступивших в редакцию статей профилю, концепции и тематике журнала принадлежит главному редактору и ответственному редактору (редактору-составителю текущего номера).

Об очередности опубликования статей, получивших положительные отзывы рецензентов, принимает решение редколлегия.

Научные статьи и аналитические обзоры в журнале публикуются бесплатно.

Общий объем текста одной статьи / обзора не должен превышать 1 печатный лист.

Подробное описание процедуры работы над статьей, требования, предъявляемые к рукописям, тематика журнала, состав редколлегии и редакционного совета представлены на странице журнала на официальном сайте ИНИОН РАН по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

В соответствии с договором оферты автор статьи / обзора предоставляет Издательству ИНИОН РАН на безвозмездной основе на срок действия авторского права, предусмотренного законодательством РФ, неисключительную лицензию на использование созданной автором статьи / обзора для опубликования в журнале

В подтверждение своего согласия на публикацию в журнале автор направляет на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru скан подписанного акцепта в формате PDF.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ
научный журнал
2021 № 4 (99)

**Адрес редакции и издания: 117997, г. Москва,
Нахимовский проспект 51/21.
ИИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаева
Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 12.XI.2021. Формат 60 x84/16
Бум. Офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. 15,0 л. Уч.-изд. 12,0 л.
Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ № 72

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023

**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. : (925) 517-36-91
E-mail: shop@inion.ru**
Отпечатано по гранкам ИИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов
ул. Чернышевского, д. 88, литер У