

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дай жест

4 (67)
2013

МОСКВА
2013

УДК 008
ББК 71.0
К 90

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

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: Галинская И.Л., гл. ред., и др. – М., 2013. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – **№ 4 (67)** / Ред.-сост. вып. Галинская И.Л. – 232 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

УДК 008
ББК 71.0

ISSN 2073-5588

© ИНИОН РАН, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>В.В. Гетьман. И.А. Ильин о значении искусства в духовном становлении человека</i>	<i>7</i>
<i>Н.С. Комарова. Особенности формирования мультикультурного общества в современной России</i>	<i>10</i>
<i>Н.В. Жукова. Изменение культуры и новая образовательная парадигма</i>	<i>14</i>
<i>Л.А. Сыченкова. Федор Иванович Шмит: Культурно-историческое прочтение биографии и его теории циклического развития искусства</i>	<i>17</i>
<i>И.В. Желтикова, Д.В. Гусев. Ожидание будущего: Утопия, эсхатология, танатология</i>	<i>34</i>
<i>Р. Линтон. Культурные основания личности.....</i>	<i>51</i>

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>А.П. Давыдов. Социокультурный анализ социальной динамики России.....</i>	<i>54</i>
---	-----------

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Наскальные мультки</i>	<i>57</i>
---------------------------------	-----------

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>И. Грудзинская-Гросс.</i> Милош и Бродский: Магнитное поле	58
<i>Е.В. Жеребкова.</i> Городская скука и деревенская лень в поэзии А.С. Пушкина	61
<i>Пьер Байяр.</i> Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали	63
<i>Л.А. Трахтенберг.</i> Предметный мир русской рукописной пародии XVII–XVIII вв.	66
<i>И.Л. Галинская.</i> Спустя 60 лет. (Обзор).....	72
<i>А. Константинов.</i> Русь читающая. Много ли читают россияне	85
<i>М.А. Занина.</i> Метафоризация в научно-популярном дискурсе	87
<i>С.Г. Горбовская.</i> Флоробразы в поэзии Теофиля Готье до 1850-х годов	89

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Зеркало просветленного духа. (Обзор)	91
<i>Виктор Бычков.</i> Софийность искусства	111

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>Л.В. Суярко.</i> Миф и символ	121
<i>Татьяна Каширина.</i> Единорог	123
<i>М. Пастуро.</i> Цветок для короля: Вехи средневековой истории геральдической лилии	125
<i>Виталий Махлин.</i> «Современность» в круге понимания. К семантике «нового» в Новое время	127
<i>Т.И. Чепелевская.</i> Вещь из мира массовой культуры: «Магниты»	131

<i>О.В. Белова.</i> Предметы иудейского культа в поверьях и магических практиках славян (по материалам экспедиций 2004–2010 гг.)	134
<i>Михаил Иванов.</i> «Чурики». Судьба ритуального жеста	139
<i>М. Пастуро.</i> Рождение гербов	144
<i>М. Пастуро.</i> От герба к флагу	149

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>М. Пастуро.</i> Рыжий: Средневековая иконография Иуды	153
--	-----

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

<i>Дэвид Доббс.</i> Непоседливые гены	156
---	-----

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

<i>Г.П. Федотов.</i> Будет ли существовать Россия?	161
--	-----

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Мишель Пастуро.</i> Появление шахмат в Западной Европе	163
---	-----

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

<i>А.А. Никифорова.</i> Проблема сохранения нематериального наследия	168
<i>Е.В. Килимник.</i> Музееведческий анализ средневекового замка ..	171

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

<i>Константин Мильчин.</i> Картинки для книжек	173
<i>И.Э. Клюканов.</i> Коммуникативный универсум	175

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>Максим Кранс.</i> Пиджак и его предки	180
<i>Л.А. Черная.</i> Вещь в пространстве русской придворной культуры XVII в.	182
<i>Н.А. Мицюк.</i> «Сделай добро, Христа ради!» Организованная и частная благотворительность дворянок в провинции во второй половине XIX в.	188
<i>А.В. Белова.</i> Гендерный анализ детства в пространстве дворянского дома и дихотомия частного и общественного в России XVIII – середины XIX в.	190

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Олег Ковалов.</i> Культура ленинградского фильма. Краткий курс	193
<i>Римгайла Салис.</i> «Нам уже не до смеха...»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова	198
<i>Н. Друбек.</i> Вещь в немом кино – Бауэр, Кулешов и Барнет	211
<i>Борис Нелепо.</i> Ничья земля. Португальское кино	221

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Е.Н. Яркова.</i> Стратегии межкультурной коммуникации: От монолога к диалогу	223
---	-----

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Б.В. Дашидоржиева.</i> Введение в лакунологию	226
<i>Н.К. Малинаускене.</i> Классические языки в контексте лингвокультурологии	228
<i>К.С. Миронова.</i> Репрезентация концепта «собственность» в русской и английской языковых картинах мира в контексте проблем эффективной коммуникации	230

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

В.В. Гетьман

И.А. ИЛЬИН О ЗНАЧЕНИИ ИСКУССТВА В ДУХОВНОМ СТАНОВЛЕНИИ ЧЕЛОВЕКА *

Иван Александрович Ильин (1882–1954) – русский религиозный философ, общественный деятель, теоретик и историк культуры и искусства. В 1922 г. он был вынужден эмигрировать из России, сначала в Берлин, а затем (1938) переехал в пригород Цюриха. Являясь профессором Русского научного института и членом-корреспондентом Славянского института при Лондонском университете, он вел активную педагогическую деятельность; читал курсы: «История этических учений», «Введение в эстетику», «Религиозная идея восточного православия». Особым предметом его научных интересов являлись вопросы христианской этики, философии искусства, художественного творчества. И самое главное – глубокая взаимосвязь вопросов этики и эстетики.

И.А. Ильин доказал, что путь духовного самосозидания каждой отдельной личности неповторим и индивидуален, так как человек, по его определению, «есть личный дух». Дух и духовное являются синонимами совершенства и самосовершенствования. Для того чтобы сохранить внутренний мир от деградации, необходимо овладеть искусством образовывать свой духовный опыт, приобщаясь к высшим ценностям бытия, внутренне устремляясь к «горней» чистоте жизни. Духовный опыт, таким образом, является основой формирования духовно целостной личности, ее особой «душевно-духовной» ауры – пространства и источником самосовершенствования.

* Гетьман В.В. И.А. Ильин о значении искусства в духовном становлении человека // Искусство и образование. – М., 2013. – № 1. – С. 87–93.

И.А. Ильин наделил образ духовного человека такими качествами, как воля к самосозиданию, способность управлять своим развитием и формировать свой характер, видеть свой жизненный путь глазами «духовного сердца» и действовать свободно и с любовью. Он подчеркивал важность и таких качеств, как самостоятельность, умение свободно и творчески принимать решения и идти к достижению поставленной цели. Формирование этих качеств осуществляется в процессе воспитания и самовоспитания. Поэтому задачу педагогического воздействия И.А. Ильин видел в том, чтобы воспитание перешло в самовоспитание и вывело человека в режим автономного самосовершенствования, так как вне духовной автономии самосозидание невозможно.

Особое значение в духовном становлении личности И.А. Ильин отводит художественно-эстетической сфере, в частности творческому процессу постижения духовной сущности произведения искусства. Он рассматривает искусство как «служение и радость». «Служение» – это способность свободно и вдохновенно творить, ибо свобода дает право творить по вдохновению, а вдохновение есть «обретение подлинной художественной необходимости», т.е. путь духовного прозрения. «Радость» – духовная радость – это устремленность через преодоление творческого страдания, поиска к духовному озарению и созданию произведения. И.А. Ильин подчеркивает, что радость – это духовное состояние, которое может достигнуть только тот художник, «кто помышляет о прекрасном, о пении из глубины, о целомудренном вдохновении» (цит. по: с. 90), т.е. тот, кто творит из внутренней «духовной очевидности», «сердечного созерцания». Поэтому создание произведения есть не произвольный процесс, а творческий акт служения и радости. Он определяется совестью художника, так как последний, по словам И.А. Ильина, предстоит и ответственен перед «высшей совестью». Исходя из этого философ пишет: «Художник призван вести и возносить душу человека, ибо он есть воспитатель» (цит. по: с. 90). Таким образом, воспитательная, духовно-нравственная функция искусства сформулирована мыслителем совершенно определенно.

И.А. Ильин считал, что духовная болезнь века заключается в том, что «люди внимают искусству духовно глухим умом и созерцают искусство духовно слепым глазом. Поэтому от всего искусства они видят одно чувственное марево и утеху» (цит. по: с. 92). Однако художник, замечает он, творит для «чувствующих и стра-

дающих, духовно ищущих и томящихся мыслью людей» (цит. по: с. 92).

Искусство в понимании Ильина есть одно из наиболее действенных средств самосовершенствования человека. В разработанной им методике духовно-нравственного восхождения личности к идеалу произведения искусства играют роль содержательного фактора в достижении цели. На основе этого Ильин определяет главную педагогическую задачу самосозидания посредством искусства: человеку необходимо научиться сосредоточивать себя в искусстве «не на том, что нравится, а на том, что на самом деле хорошо» (цит. по: с. 92). Он пишет, что душа человека созревает и мудреет именно тогда, когда жизнь ставит ее перед вопросом: «По милу хорош или по хорошу мил?» Понимание того, что все хорошее на самом деле стало хорошим и для меня, означает, по его мнению, вступление личности в полосу духовной зрелости, ибо «качество побеждает душу». Вся духовная культура и все великое искусство, подчеркивает он, основано на принципе «по хорошу мил». Исходя из этого И.А. Ильин сформулировал главное правило самосовершенствования в процессе постижения произведения искусства: «Не останавливаться на уровне “нравится” и удовлетворения, а идти дальше, уходя в созерцание объективного совершенства... перед которым ты оказываешься осчастливленным учеником» (цит. по: с. 93). Таким образом, слова И.А. Ильина еще раз доказывают, что духовно-творческое изучение произведений искусства дает человеку возможность непрерывного самосозидания и духовного восхождения к постижению вневременной истины, заключает автор.

Э.Ж.

Н.С. Комарова

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО ОБЩЕСТВА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ*

Принцип мультикультурализма в миграционной политике отдельных государств появился во второй половине XX в. как противопоставление нацизму и колониальной системе. Акцент делался на равноправное сосуществование разных культур в рамках одной страны без полной ассимиляции. Данный подход стал также антиподом модели «плавильного котла» (от англ. *melting pot*), где предполагается слияние всех культур в одну. Такой подход распространен в США.

Мультикультурализм является одним из аспектов толерантности, заключающимся в требовании параллельного существования культур в целях их взаимного проникновения, обогащения и развития в общечеловеческом русле массовой культуры. Идея мультикультурализма выдвигается главным образом в высокоразвитых странах Европы, где издавна существует высокий уровень культурного развития. В современной Европе мультикультурализм предполагает прежде всего включение в ее культурное поле элементов культур иммигрантов из стран «третьего мира» (в том числе из бывших колоний европейских стран).

Вместе с тем нарастающие в последнее время социально-экономические противоречия заставили правительства отдельных стран пересмотреть свои программы в отношении мигрантов. Так,

* *Комарова Н.С.* Особенности формирования мультикультурного общества в современной России // Вестник Уральского института экономики управления и права. – Екатеринбург, 2012. – № 3. – С. 71–74.

лидеры Евросоюза – Германия и Франция, на которых приходится более трети ВВП ЕС и почти треть населения ЕС, фактически констатировали провал политики мультикультурализма и отказ от нее.

ФРГ и Франция являются странами привлекательными для иммиграции на протяжении многих лет. Безусловно, в силу экономических причин изначально страны-реципиенты были заинтересованы в притоке рабочей силы. Однако с течением времени увеличение числа мигрантов, особенно исповедующих ислам, стало вызывать большое недовольство коренного населения. Так, 68% французов и 75% немцев считают, что мусульманам не удалось интегрироваться в западное общество, а более 40% убеждены, что адепты ислама представляют собой угрозу их национальной идентичности (с. 71).

Подобные опасения не лишены оснований. Этнический состав Германии и Франции может значительно измениться в обозримом будущем. Так, рождаемость немцев упала до 1,3 ребенка на женщину. Среднестатистическая турчанка репродуктивного возраста имеет 3,47 ребенка. Сегодня иностранцы и граждане ФРГ в первом поколении составляют 18% населения страны, из них 26% (или 5% общего населения) – это выходцы из исламских стран. Согласно прогнозам, через пару поколений это соотношение может измениться. Так, к 2050 г. в Германии останется лишь 50% этнических немцев (с. 72).

Францию, по некоторым прогнозам, могут ждать еще более радикальные изменения. В настоящее время рождаемость француженек составляет 1,5 ребенка на женщину против 3,2 на одну женщину иностранного происхождения. Причем этот показатель варьируется в зависимости от страны происхождения. Например, женщины из Алжира имеют в среднем 5 детей, из Турции – 4,3, из Марокко – 4,4 (с. 72). При сохранении такой тенденции доля этнических меньшинств во Франции увеличится в разы, впрочем, и в настоящее время Франция выступает в этом отношении рекордсменом: на сегодня число иностранцев составляет 19,6% от общего населения страны (с. 72).

В настоящее время перед Россией стоят те же задачи, что и перед странами Европы, в частности Францией и Германией. А именно проблемы, связанные с непрекращающейся миграцией из стран СНГ, неопределенной миграционной политикой в РФ, а также возникновением новых конфликтных ситуаций между принимающим

обществом и мигрантами. На то, что эти вопросы актуальны для современной России, указывает стабильный рост этнофобий, направленных, в первую очередь, против представителей народов Кавказа, многие из которых являются гражданами страны.

На основании анализа результатов различных исследований можно было бы заключить, что общественное мнение в России отдает приоритет ассимиляционной модели. По данным ВЦИОМ, в 2002 г. среди тех, кто выразил крайнее неприятие лозунга «Россия для русских», подавляющее большинство составили представители других национальностей (с. 72).

Но было бы неверно не учитывать существующих предпосылок для мультикультуральной модели. Мультикультуралистские тенденции в российском обществе, с одной стороны, обусловлены многонациональным составом населения страны, наличием национально-территориальных субъектов Федерации. С другой – мультикультуралистский комплекс проблем актуален для России в связи с иммиграцией из стран СНГ. Проблемы иммиграции приобретают особое значение и в контексте переживаемого Россией демографического спада.

Вместе с тем российская социально-экономическая ситуация, в частности безработица, создает не очень благоприятную атмосферу для развития этнических отношений. Проблемы мультикультурализма связаны также и с процессом построения в России гражданского общества, которое немыслимо без толерантного отношения друг к другу отдельных граждан и всевозможных групп, их умения приходить к согласию и учитывать взаимные интересы. По логике вещей мультикультурализм должен способствовать формированию в России толерантной политической культуры. Однако не следует забывать о недостатках мультикультурализма как концепции. По мнению М. Волчковой, «обе западные модели: и ассимиляции, и мультикультурная – уже не отвечают современным вызовам. Тем не менее российские этносоциологи продолжают настойчиво обсуждать, к какой из этих моделей должна стремиться Россия» (цит. по: с. 73–74).

Действительно, в современной российской ситуации ни одна из моделей не может быть принята однозначно позитивно: мультикультурная модель вызывает критику большинства, а ассимиляционная модель не удовлетворяет этнические меньшинства, в первую очередь те народы, для которых Россия – страна исконного проживания.

Опыт таких стран как Германия и Франция заставляет задуматься о возможных последствиях политики мультикультурализма в современной России. Сегодня в Европе все чаще слышатся призывы укрепить истинно французские или истинно немецкие ценности в обществе, что фактически означает отказ от политики культурного равноправия и уклон в сторону модели полной ассимиляции мигрантов.

В связи с этим остается непонятной позиция российских властей в отношении сложившейся ситуации. Создается впечатление, что они не хотят серьезно решать существующую проблему. А это значит, что подлинный кризис межнациональных отношений, связанный с нарастанием криминального беспорядка со стороны мигрантов, который власти предпочитают не замечать, а зачастую и поощряют, России еще предстоит испытать.

Э.Ж.

Н.В. Жукова

ИЗМЕНЕНИЕ КУЛЬТУРЫ И НОВАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПАРАДИГМА*

В наиболее общем определении «культура» рассматривается как совокупность достижений человечества в производственной, общественной и умственной деятельности. В культуру включаются: продукты материального и умственного труда, система социальных норм и учреждений; духовные ценности; совокупность отношений. Явно или неявно в этот список включаются также особенности поведения, сознания и деятельности людей в конкретных сферах общественной жизни (труд, познание, быт).

Человечество живет в разнообразном культурном пространстве. Разнообразие проявляется во всех сферах жизни каждого народа – разных религиях, философии и искусстве.

Абрахам Мольтен предлагает рассматривать культуру как интеллектуальное «оснащение», которым располагает каждый отдельный человек в тот или иной момент, а также как структуру знаний, которыми он обладает как член социальной группы. Он считает, что мышление порождается культурой и питается ею, по-разному комбинируя элементы знаний, хранящихся в памяти каждого ее представителя (с. 60).

С позиций Ю.М. Лотмана, культура – это единый семиотический механизм, объект интеллектуального типа. Культура как целое обладает особым аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки новых сообщений на принципиально новых язы-

* Жукова Н.В. Изменение культуры и новая образовательная парадигма // Вестник Уральского института экономики, управления и права. – Екатеринбург, 2012. – № 3. – С. 60–65.

ках, т.е. создания новых идей. Совокупность этих качеств позволяет рассматривать культуру как коллективный интеллект. Он вторичен по отношению к индивидуальному (не исторически, а структурно) и представляет собой устройство, созданное историей человечества. Его механизмы выявлены в языках культуры и закреплены многочисленными текстами (с. 61).

Мы, пишет Н. Жукова, исходим из понимания культуры, предложенного Н.С. Розовым: «Культура – способ организации и развития человеческой жизнедеятельности, реализующейся через процессы использования, преемственности и развития образцов с помощью специальных социальных структур и институтов» (цит. по: с. 61).

Образование и культура как совокупности внешних условий познавательной деятельности субъекта являются информационной функциональной структурой развития «образа человека культуры».

Многие считают, что главная задача образования – дать широкие и глубокие фундаментальные знания, которые позволяют человеку хорошо ориентироваться в усложняющемся мире, самому находить новые знания, необходимые для решения практических задач. Но все больше таких, кто рассуждает практично: обществу важна хорошо выполненная работа, в результате которой будет все больше хороших товаров и услуг; хорошая работа требует хорошо образованных специалистов; для этого и необходимо образование, но оно должно давать, прежде всего, специальные знания.

Отсюда различные философские концепции образования: одни – за его фундаментальность, другие – за узкую специализацию. В первом случае образование выполняет общекультурную функцию, во втором – конкретно-прикладную.

В.С. Библер пишет, что в Новое время целью и смыслом школы (речь идет о средней школе) было сформировать человека образованного, а в канун XXI в. смысл школы – участие в жизни «человека культуры».

В России, по мнению В.М. Розина, наблюдаются три основные тенденции в сфере образования. Во-первых, это мировая тенденция в смене основной парадигмы образования: кризис классической модели и системы образования, разработка новых фундаментальных педагогических идей в философии и социологии образования, в гуманитарной науке, создание экспериментальных и альтернативных школ. Во-вторых, движение отечественного образо-

вания в направлении интеграции в мировую культуру: демократизация школы, установление взаимосвязи с основными созревающими субъектами культуры, создание системы непрерывного образования, гуманизация и компьютеризация образования. Третья тенденция связана с восстановлением и дальнейшим развитием традиций русской школы и образования (с. 64).

В современном мире, считает Н.В. Жукова, происходит становление новой образовательной парадигмы. Ее становление – это преодоление в теории и на практике целого ряда основных противоречий между развивающейся культурой и доминирующим пока традиционным способом «передачи» человеку накопленного социального опыта.

В заключение автор формулирует следующие выводы.

1. Живая человеческая культура передается от поколения к поколению в результате человеческого общения и взаимодействия, которые влияют на формирование языка, речи, мышления и являются основой развития морально-нравственных, духовных оснований личности.

2. Образование направлено на формирование и развитие способности субъекта ориентироваться в этом мире, быстро откликаться на те изменения, которые возникают в культурно-историческом пространстве его жизни, и самостоятельно создавать в своем внутреннем контексте собственный «образ мира».

3. Образование человека не сводится к тому, чтобы наполнить его какой-либо совокупностью знаний, умений и навыков, оно предполагает проживание ситуации сотворчества и творчества в конкретной культурной среде.

Э.Ж.

Л.А. Сыченкова

**ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШМИТ: КУЛЬТУРНО-
ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ БИОГРАФИИ И ЕГО
ТЕОРИИ ЦИКЛИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА***

Федор Шмит – выдающийся культуролог, изучавший проблемы Античности, византиноведения, истории отечественного искусства от древности до Новейшего времени, музеолог, специалист по детскому творчеству, автор оригинальной теории циклического развития искусства. Расцвет его творческой деятельности пришелся на переломную эпоху начала XX в. Идеи Ф. Шмита вдохновили советского искусствоведа Р.Б. Климова на создание «теории стадийного развития искусства». Наследие Шмита многогранно, но не достаточно изучено современной культурологией.

Открытие Ф.И. Шмита началось в 1970-е годы ленинградскими учеными (сначала А.В. Банк и Л. Новожиловой, затем профессором М.С. Каганом и его ученицей Н. Ушаковой), обратившимися к наследию забытого искусствоведа. Неопубликованные произведения и переписка ученого впервые были собраны и представлены в биографической рукописи его дочери – Павлы Федоровны Шмит. Долгое время образ ученого воссоздавался по воспоминаниям дочери, архивным документам, его эпистолярному наследию. Впервые публикация биографии Ф.И. Шмита, основанной на воспоминаниях его дочери, была осуществлена В.Н. Прокофьевым в 1980 г.

* *Сыченкова Л.А.* Федор Иванович Шмит: Культурно-историческое прочтение биографии и его теории циклического развития искусства // *Шмит Ф.И.* Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – С. 789–861.

Важное уточнение в биографии ученого (уточнение даты его смерти) было сделано киевским искусствоведам В.А. Афанасьевым в 1992 г. на основании документов, обнаруженных в архивах ОГПУ, сообщавших, что Ф. Шмит был расстрелян в 1937 г. Ранее считалось, что Ф. Шмит умер в лагере в возрасте 64 лет в 1941 г. от «старческой дряхлости» (как сообщали официальные документы).

Биографии Шмита было уделено много внимания в монографии С.Л. Чистотиновой (1994) и в археографическом исследовании Е.Ю. Басаргиной (1999). На рубеже 2000-х годов начался новый этап в биографистике Ф. Шмита. Появились материалы, позволяющие по-новому осветить некоторые факты жизни и профессиональной деятельности Шмита.

В этом плане много дает изучение истории ряда научных институтов, где Шмиту пришлось работать: Русского археологического института в Константинополе (1895–1914), Российского (государственного) института истории искусств (1913–1929) и Академии истории материальной культуры в Ленинграде. История ГИИИ прекрасно освещена в специальном исследовании ученицы академика И.П. Медведева – Е.Ю. Басаргиной.

Общая теоретическая концепция развития искусства Ф. Шмита осмыслена в настоящее время достаточно полно, в то время как вклад его в исследование детского творчества еще не оценен по достоинству. В историографии пока не получил достойной оценки опыт Ф. Шмита в области методики преподавания истории античного искусства школьникам, неизвестной остается разработанная Ф. Шмитом методика обучения детей истории искусства в школе.

Современные украинские искусствоведы и историки представляют новую историографическую традицию по осмыслению наследия и деятельности Ф. Шмита. Высоко оценивая вклад ученого в развитие национального византиноведения и искусствоведения, они одними из первых обозначили новое направление в изучении наследия Ф. Шмита: тему его научной школы. И это не случайно, так как именно в украинский период жизни Ф. Шмита, в Харькове и Киеве, у него формируется круг учеников и последователей.

Интерес к творческому наследию Ф. Шмита обнаруживается и в современной узбекской историографии, отмечающей заслуги Ф. Шмита в изучении среднеазиатского искусства, как и других ссыльных русских интеллигентов 1930-х годов.

Не все компоненты творчества Шмита изучены в настоящее время одинаково. Без внимания осталась его концепция русского искусства, исследования по филогенезу художественно-изобразительного мышления детей. Не оценен его вклад в дело по сохранению культурного наследия, не осмыслен интересный опыт по развитию новой модели искусствоведческого образования.

Формирование мировоззрения Шмита и направления его научных поисков во многом были связаны с теми местами, в которых приходилось ученому жить и работать в разные моменты своей жизни.

Санкт-Петербург – город, где родился Ф. Шмит, окончил немецкую классическую гимназию св. Екатерины и в 1894 г. поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Студенческая молодость была полуголодной. В университете сразу определился его научный интерес – история искусств. По окончании университета Ф. Шмит был оставлен на кафедре. Строгой научной школы ученый так и не прошел. Но то направление, которое представлял его наставник А. Прахов в искусствоведении, стало для Шмита сознательным самоопределением в науке. Но и А.В. Прахов, и другие наставники Ф. Шмита не были теоретиками. И ученому, работая в области теории искусствоведения, приходилось доверять лишь своей интуиции и изобретать новые научные подходы. Позднее в статье 1933 г. он сформулировал свое отношение к разным методологическим подходам в русском искусствоведении.

С мая 1901 по июнь 1904 г. Ф. Шмит был профессорским стипендиатом Ф. Успенского. Ф. Успенский буквально навязал Ф. Шмиту сложнейшую тему византиноведения о Кахриэ-Джами. Работа о Кахриэ-Джами стала трудным испытанием для молодого ученого, но принесла ему признание. С момента публикации книги о Кахриэ-Джами в 1906 г. Ф. Шмит становится известным византиноведом.

В 1904–1908 гг. Шмит преподавал древние языки в Петергофской гимназии имени императора Александра II. 14 июля 1908 г. был назначен ученым секретарем Российского археологического института в Константинополе (РАИВК) и переехал вместе с семьей в Константинополь. В марте 1909 г. Ф. Шмит защищает в Петербурге магистерскую диссертацию, посвященную византийским мозаикам мечети Кахриэ-Джами.

В марте 1912 г. в Афинах Шмит участвовал в конгрессе востоковедов вместе с прославленными европейскими византинистами: Боллем, Хейзанбергом, слушал доклад Шарля Диля.

В константинопольский период Ф. Шмит сумел установить контакты со многими зарубежными учеными, опубликовал серию статей по византийской проблематике в европейских журналах, участвовал в научных форумах, поездках по Италии, Греции, Болгарии, Сирии. Это сделало его известным в широких научных кругах.

В 1912 г. в Харькове начинается самостоятельная преподавательская деятельность ученого. Это один из самых плодотворных творческих этапов в его жизни. Интеллектуальная среда университетского города – центра научной и художественной жизни юга дореволюционной России – оказалась благоприятной для реализации творческих замыслов. Ф. Шмит работает в должности заведующего кафедрой теории и истории искусств Харьковского университета, отличающейся сложившимися традициями преподавания и изучения истории искусств. В Харькове формируется круг учеников Шмита. Он был интересным преподавателем, обладал магией личности, или харизмой.

В это время написаны основные труды Ф. Шмита. Переход к теоретическим вопросам искусствознания впервые был обозначен в его книге «Законы истории» (1916). Но первая попытка показала слабость теоретических оснований ученого. Продолжая исследования в этом направлении, Ф. Шмит пишет в 1919 г. книгу «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция», где излагает свою теорию эволюционно-циклического развития искусства. Одновременно он участвует в нескольких экспедициях Ф.И. Успенского.

В этот период выявились два новых направления творчества ученого: искусство Древней Руси и Украины, теория и история музейного дела и изучение детского художественного творчества. В 1920 г. Ф. Шмит создал лабораторию по изучению этапов развития изобразительного мышления детей при Психоневрологическом институте в Харькове. Сильное влияние на эти исследования оказала биоэнергетическая теория. Лаборатория стала основой «Музея детского художественного творчества», открытого в Харькове в 1920 г. Тексты-рисунки рассматривались Ф. Шмитом как этапы эволюции изобразительного мышления человечества. Был собран колоссальный материал: около 30 тыс. рисун-

ков детей от года до 13–14 лет, из простых семей, детских садов и приютов.

В 1915 г. Ф. Шмит разработал собственную методику преподавания курса истории античной культуры и античного искусства в гимназиях. Предложенный Ф. Шмитом способ описания искусства древних греков был апробирован в процессе преподавания истории искусства. Типологически обобщенные образы античного искусства с яркими примерами хорошо усваивались учениками гимназий и студентами. На основании собственного опыта преподавания предмета он установил не только то, какие сюжеты требуют комментариев, но и то, что в течение академического часа ученики могут воспринимать продуктивно всего 8–12 картинок.

Во время Первой мировой войны, оказавшись в немецком плену, Ф. Шмит получил от немецкого руководства предложение: остаться в Германии и работать в Берлинском университете, но он решил вернуться в Россию.

Отношение к советской власти было у Шмита далеко не однозначным. Он считал себя буржуазным интеллигентом, никак не связанным с пролетариатом. В июне 1919 г. он подписал коллективное письмо харьковской интеллигенции с протестом против красного террора и был приговорен условно к трем годам принудительных работ. После этого, спасаясь от преследования, в 1921 г. переезжает в Киев, где к тому времени был избран действительным членом Всеукраинской академии наук (ВУАН). В 1922 г. Ф. Шмита назначают ректором Археологического института, и одновременно он преподает в различных вузах Киева.

В Киеве Ф. Шмит занимается реставрацией Софийского собора. В августе 1923 г. он назначен его директором. Но ему не суждено было осуществить свои планы: националистически настроенные украинцы мешали восстановлению памятника общеславянской культуры, пытаясь утвердить только свои узконациональные ценности. Должным образом развернуть в Киеве научную работу Шмит не смог.

В книге «Почему и зачем рисуют дети» были систематизированы результаты исследований харьковской лаборатории. Ф. Шмит прокомментировал образцы детских рисунков, подтверждавших его теорию.

Материальное положение Шмита было бедственным. Условия быта советских ученых 1920-х годов никак нельзя сравнивать с условиями жизни, стабильностью положения и социальными га-

рантиями профессуры в дореволюционной России. Возрастал идеологический гнет в науке, и у советской профессуры того времени появился статус потенциального классового врага. Ф. Шмита тяготила неуверенность в завтрашнем дне, тревога и страх за судьбу близких.

В 1924 г. Ф. Шмит был назначен директором Государственного института истории искусств в Ленинграде. Институт был уникален, аналогов в России не было, а на Западе ближе всего по программе к нему стоял Немецкий художественно-исторический институт во Флоренции. Институт сохранял традиции старой классической школы искусствознания, слыл «цитаделью формализма». В нем был собран весь цвет российской гуманитарной мысли и велась большая преподавательская и научная работа. Ежегодные сборники института выходили в издательстве «Academia».

Шмитом было продолжено дело по созданию факсимильных фресок старинных церквей, начатое еще при В. Зубове. Шмит остался в памяти студентов как хороший преподаватель. Им был написан учебник для студентов, по которому они учились вплоть до 1930 г. – времени начала гонений на ученого. В эти годы Шмит дважды посетил Германию, возглавлял выставку древнерусского искусства 1926 г.

Российские антиковеды середины 20-х годов не восприняли теорию Ф. Шмита. Для этого времени характерен полифонизм взглядов на античное искусство, отсутствие единства мнений. Отвергалась сама идея поиска универсальной формулы античного искусства. Антиковеды-классики называли себя «фактопоклонниками» и изучали античное наследие в старой парадигме, прибегая к антикварным, коллекционным методам либо к эстетическому описательству. Эти ученые не были склонны к созданию типологического образа античного искусства.

Ф. Шмит оказался не понятым ни коллегами, искусствоведами старшего поколения, ни искусствоведами-марксистами. Его называли «красной вороной» или злобно критиковали «антисоветскую идеалистическую сущность» ученого. Шмит искренне пытался понять марксистскую теорию, для этого он самостоятельно перевел отрывок из известного произведения Маркса. Представители старой школы не могли простить Ф. Шмиту его стремление прокомментировать свою концепцию в свете марксистского учения. Но критика искусствоведов и историков старшего поколения была

мягкой по сравнению с критикой, обрушившейся на Ф. Шмита в конце 20-х годов со стороны социологов искусства: В.М. Фриче, И.Л. Маца, А.А. Федорова-Давыдова, И. Хвостенко, А. Гастева и др.

В это время «марксистом» Ф. Шмит определенно не был. Маркса он считал «просто экономистом, написавшим книжку о Капитале». Ф. Шмит в 1925 г. только приступил к изучению работ Маркса, чтобы постичь сам метод. Шмит хотел перебросить мост от экономики Маркса к искусствоведению. Подобная смелость помогла Ф. Шмиту продвинуться дальше своих современников в исследовании закономерностей развития искусства.

В конце 1929 г. в связи с изменившейся политической ситуацией в стране несколько раз вставал вопрос о закрытии института. Ф.И. Шмит безуспешно пытался его «защитить» и в 1931 г. был уволен; ГИИИ вскоре реорганизовали и закрыли. Одно из последних мест работы Ф. Шмита в Ленинграде – Государственная академия истории материальной культуры (ГАИМК). Работая в ГАИМК, Ф. Шмит организует и возглавляет экспедицию в Крым 1930–1931 гг., в Эски-Кермен. Результаты экспедиции были очень удачные. Раскопками заинтересовались различные ведомства. Но повторную экспедицию в Эски-Кермен ученому провести не удалось.

26 ноября 1933 г. он был арестован в Ленинграде по «делу РНП» (ст. УК58–10, 11). Ф. Шмит обвинялся в осуществлении руководства «украинским филиалом организации», готовившим вооруженное восстание с целью отторжения Украины и присоединения ее к Германии. Он был осужден на пять лет ИТЛ с заменой высылкой в Казахстан (Акмолинск) на тот же срок. В Акмолинске Ф. Шмит был лишен возможности работать, числился статистиком Стройконтроля, некоторое время преподавал историю и географию в средней школе.

В 1935 г. Ф.И. Шмита перевели в Ташкент, где он был принят в Государственный музей искусств УзбССР на должность научного консультанта по вопросам русского и европейского искусства, занимался изучением художественной культуры Средней Азии. Шмит в это время производит впечатление человека глубоко подавленного, морально сломленного. Два последних года Ф. Шмита поддерживала любая возможность работы по специальности. В Ташкенте Шмит писал научные статьи, участвовал в организации и проведении художественных выставок, добился разрешения

на поездку в Самарканд, где исследовал архитектурный ансамбль Регистан, купол мавзолея Гур-Эмир. Он с азартом взялся за составление каталога художественного музея в Ташкенте, который так и не был опубликован. В 1937 г. Ф. Шмит уволен с последнего места работы. По доносу в НКВД о «контрреволюционном» характере прочитанных им лекций вновь арестован и приговорен к расстрелу.

Шмитом была создана школа искусствознания, лидером и признанным авторитетом которой был он сам. Методологические принципы, «подходы», определенные Ф. Шмитом, предусматривали непосредственное изучение памятника. Ученики пытались применять его синтетическую методологию при изучении конкретных вопросов искусства, в музеологии, при изучении детского творчества. Никто из его учеников не продолжил главное дело учителя – не занимался темой «циклической концепции». Но все его ученики овладевали в полном объеме методикой типологических обобщений даже при проведении конкретных исследований и становились профессионалами.

Во введении ко всем собственным книгам Шмит, как правило, излагал причины своего внимания к новой теме. Но, следуя культуре оформления ссылок 1920-х годов, он практически не указывает точные названия произведений, что создает трудности в определении источников цитирования. Осуществление реконструкции предполагаемого подстрочника к переиздаваемым произведениям Ф. Шмита позволяет выявить круг теоретических источников, специальных исследований, внушительный перечень художественных образов, отложившихся в его профессиональной памяти.

Первые тезисы своей концепции Ф. Шмит изложил в 1915 г. в программе одной из публичных лекций, прочитанных в Харькове. В этой лекции ученый формулирует законы развития искусства: «Закон периодичности. Закон преемственности и инерции. Закон перемещения центра». Ф. Шмит подчеркивает всеобщий характер этих законов. Уже тогда он делает предположение о распространении этих законов и на социально-политическую историю.

Свидетельством энциклопедической образованности Ф. Шмита является знание выдающихся примеров научной систематизации XIX в. – эволюционной теории Ч. Дарвина, системы химических элементов Д.И. Менделеева. Вне всякого сомнения, на формирование мировоззрения Ф. Шмита повлиял начавшийся в евро-

пейской науке на рубеже XIX–XX вв. процесс разрушения классической картины мира. Он жадно впитывал все знания, которые были ему необходимы для понимания законов развития искусства. Поражает эрудированность автора в вопросах физики, математических теорий, физиологии, психологии. Новейшие достижения в области естествознания были представлены в его книгах именами Г. Гельмгольца, У.Ж.Ж. Леверье, Г. Минковского, М. Ферворна, К. Гесса и К. Фриша.

В качестве теоретических источников Ф. Шмит использует богатое наследие европейской философии от Декарта до Канта и современной ему русской философии от Т.И. Райнова до А.И. Введенского. Автор концепции циклического развития искусства обнаруживает в книге прекрасное знание русской историографии, используя примеры из трудов В.И. Модестова, С.М. Соловьёва, Н.И. Кареева, Б.А. Тураева и С.Ф. Ольденбурга.

Подтверждением высокого профессионализма Ф. Шмита является знание широкого круга специальной литературы по искусствоведению, византиноведению, русскому искусству. Ф. Шмит внимательно следил за развитием западноевропейской теории искусств, представленной именами Ж.Б. Дюбо, А.Г. Баумгартена, И. Тэна, Дж. Рёскина, С. Рейнака, Г. Вёльфлина. Из европейских теоретиков искусства Ф. Шмит отдавал предпочтение немцам, потому что немецкая искусствоведческая школа была самой передовой на тот момент и немецкий язык был родным для Ф. Шмита. Однако Ф. Шмит свободно владел и другими европейскими языками: итальянским, французским.

Ф. Шмиту были досконально известны труды русских представителей истории и теории искусств от А.В. Прахова до В.К. Мальмберга. Ученый демонстрирует глубокие познания и в области смежных областей гуманитарного знания, откуда относительно недавно – в середине XIX в. – выделилось искусствоведение. Ф. Шмит не просто сохранял тесные связи с археологией как наукой, но и стал своим человеком в кругу современных ему русских и украинских археологов. К моменту создания «главной» концепции Ф. Шмит уже приобрел научный авторитет в кругу российских и западных византинистов.

Классическое образование Шмита давало ему возможность свободно ориентироваться в мире образов зарубежной и отечественной художественной классики. В своих книгах Ф. Шмит цити-

ровал Гомера, Горация, Данте, И.-В. Гёте, Э. По. Примерами из русской классики насыщены почти все книги Ф. Шмита. В контекст размышлений ученого удачно вписывались отрывки из произведений русской поэзии, персонажи русской прозы XIX–XX вв.

Будучи профессионалом самой высокой квалификации в области истории мировой культуры, Ф. Шмит стремился избегать субъективных оценок модернистских направлений в искусстве XX в.

Стремление Ф. Шмита избавить историю искусства от обывательских оценок и руководствоваться объективным анализом стало одним из его основных методологических принципов. Вместе с тем вполне допустимо, что как человек своего времени Ф. Шмит искренне радовался свежим темам, поиску новых способов отражения картины мира и человеческих страстей. Ф. Шмит, вероятно, не мог не замечать, что произведения пролетарского искусства по своему оптимистическому настрою, космическому осмыслению прошлого и настоящего резко диссонировали с декадентским настроением в искусстве рубежа XX в.

В тексте книг Ф. Шмита есть упоминания важнейших для него «идейных вдохновителей»: Дж.-Б. Вико, Ч. Дарвин, Л.Н. Толстой. Ф. Шмит изучил объемный труд Дж. Вико в оригинале – на итальянском языке, задолго до появления его перевода на русский язык в 1940 г. Русский ученый первым решился применить идею великого неаполитанца к процессам развития искусства, хотя концепции «циклизма» витали в интеллектуальном пространстве России начала XX в. Ф. Шмиту была известна концепция Н.Я. Данилевского (1889) и ее критический разбор, осуществленный Н.И. Кареевым.

Понятие «культурно-исторический мир» Ф. Шмита удивительным образом совпадает по содержанию с понятием «культурно-исторический тип» Данилевского – Кареева. Но в этих «заимствованиях» определенно присутствует компонент творческого переосмысления и развития понятия. В отличие от Н.Я. Данилевского, который считал основой культурного типа общность языка, Ф.И. Шмит объединяющим моментом культурного мира считал факт «осознания своего культурного единства». Ф. Шмит выделил шесть циклов в истории искусства, Н.Я. Данилевский во всеобщей истории – 9–12. Историческое существование «культурных типов» у Н. Данилевского занимает примерно

равные временные промежутки. Ф. Шмит в последних своих теоретических работах стал настаивать на разной «скорости» прохождения циклов разными народами.

В 1928 г. Ф. Шмит установил «закон ускорения» в прохождении каждого цикла историческими народами. Кроме истощения творческих сил, на которые также указывал и Н. Данилевский, Ф.И. Шмит называет еще и внешний фактор гибели культур – приход варваров.

Научную методологию Ф. Шмита можно отнести к синтетической, междисциплинарной методологии, получившей название «исторического синтеза». Вдохновителем ее считается французский философ Анри Берр. Но Ф. Шмит не был знаком с теорией А. Берра. С другим немецким вариантом теории «культурно-исторического синтеза» Ф. Шмиту удалось познакомиться в 1932 г., когда он переосмысливал самостоятельно пройденный путь к синтетической методологии. В работах немецкого историка К. Лампрехта он обнаружил сходство своих исканий с положениями культурно-исторической концепции знаменитого лейпцигского профессора.

В то время, когда Ф. Шмит обратился к теории, он жил в Харькове и имел мало возможностей для знакомства с литературой, выходившей в России и за ее пределами. Харьковский профессор поставил перед собой проблемы, задуматься о которых заставили студенты и слушатели. Он хотел объяснить, почему искусство развивается так, а не иначе. Продвигался к новой теории, преодолевая границы антикварно-описательной методологии XIX в. В своих «методологических замечаниях для историков искусств» 1925 г. Ф. Шмит пытался конкретизировать основные принципы. Он уже уверенно заявлял, что все этапы изучения памятника, начиная с установления его подлинности, определения техники и материала, сюжета, вида искусства, являются лишь «предварительной работой».

«Иконографической» аналитикой, по мнению Ф. Шмита, нельзя пренебрегать, но надо помнить и о том, что историки, «чрезмерно увлеченные» этим методом, часто оказывались в «ловушках» безвыходных тупиков. Ф. Шмит считал, что историку нельзя останавливаться на этом этапе. «Переплавив» все известные ему новейшие достижения немецких искусствоведов, русский ученый

решил продвигаться дальше. Следующим шагом на пути интерпретации памятников должно было стать, по мнению Ф. Шмита, осмысление его на уровне «стилистического анализа».

Методологический прорыв Ф. Шмита состоял в том, что он весь арсенал фактов, наблюдений, добытых к этому времени искусствоведческой наукой, решил препарировать через принцип «история – проблема», который позднее выдвинули французские историки-анналисты. В сферу анализа Ф. Шмита попадали только те источники, те художественные образы, которые помогали ему ответить на заданные вопросы. Шесть художественно-стилистических проблем, выдвинутых Ф. Шмитом, были по сути главными вопросами к культурным эпохам. Найденные автором «примеры» из истории искусства раскрывали способы их художественно-пластического разрешения.

Ф. Шмит решительно отказался от описательно-повествовательного подхода в истории искусства. Он создал оригинальную картину развития художественного процесса, представленную в совершенно неожиданном ракурсе. Целостное восприятие «полотна» истории искусства и понимание необычной логики «сюжета» требовало от читателя хорошо развитого воображения, индивидуального багажа зрительных образов. Осуществление авторского замысла предполагало переход на новую ступень интерпретации фактов, и Ф. Шмит прекрасно осознавал, что работа такого уровня обобщения была по силам только «историку-синтетику», т.е. способному использовать достижения не только «формального искусствознания», но и новейшие подходы в области археологии, психологии, социологии.

Ф. Шмиту удалось блестяще реализовать сравнительно-диахронический метод. Ученый сопоставлял стили, эпохи, страны, художественные школы. Ф. Шмит демонстрировал не только свое безупречное владение фактическим материалом, но и умение сравнивать достижения разных культурных миров, удаленных как во времени, так и в пространстве.

Федор Шмит не только вынашивал мечту о новой концепции, но и значительно раньше французских искусствоведов-медиевистов приступил к реализации проекта по «сравнительной истории» в области художественной культуры.

Концепцию Ф. Шмита можно рассматривать в контексте русской идеи «синтеза искусств», которая в начале XX в. была «рас-

творена» в российском интеллектуальном пространстве. Общие моменты по определению сущности этой концепции можно встретить у Н.И. Рожкова, В.М. Фриче, И.И. Иоффе, П. Флоренского.

Идея «синтеза искусств» позволяла Ф. Шмиту решить задачу по созданию интегрированного способа рассмотрения всех видов искусств и отдельных художественных феноменов через единый художественный «стиль эпохи». Новый метод лежал на границе нескольких гуманитарных знаний, соединявшей в себе все известные способы интерпретации художественных феноменов и явлений через стилевое единство. Прodelав свой сложный путь, русские гуманитарии, в числе которых был и Ф. Шмит, вышли на теорию «исторического синтеза» через «синтетическую историю искусств» самостоятельно и почти одновременно с передовым научным миром Западной Европы.

Нельзя упускать из виду, что в начале 1920-х годов заметное влияние на корректировку концепции Ф. Шмита оказала марксистская методология истории. Свои взгляды на марксизм Ф. Шмит излагал не только в книгах, но и в статьях, большей частью оставшихся неопубликованными.

В начале 30-х годов Ф. Шмит проанализировал известный отрывок из работы Карла Маркса «Введение. К критике политической экономии». Российский ученый верно уловил основную идею Маркса об относительной самостоятельности развития некоторых форм духовной культуры. Ф. Шмит назвал положения этой статьи непреложным правилом для историков искусства. Анализ К. Маркса, осуществленный Ф. Шмитом, поражает смелостью выводов.

В истории формирования концепции Ф. Шмита просматриваются четыре этапа. Первый этап (Харьков, 1914–1916 гг.) связан с подготовкой книги под видом учебника – «Законы истории». Второй этап – изложение теории в книге 1919 г. «Искусство». Третий этап (начало 1920-х годов) – выход нового варианта теории в книге «Искусство», 1925 г. Сделана первая попытка связать концепцию циклического развития искусства с методологией марксизма. Четвертый этап (после 1925 и до 1933 г.), в течение которого Ф. Шмит, отвечая на критику со стороны ортодоксальных марксистов, пытался найти подтверждение своим прежним выводам в теории марксизма. С этой целью Ф. Шмит читал в оригинале, на

немецком языке, и комментировал ранее неизвестные в России работы К. Маркса, так называемые письма Ф. Энгельса «об историческом материализме» начала 1890-х годов. Это увлечение марксизмом привело в значительной степени к упрощению, схематизации собственных творческих открытий Шмита. Последний драматический период в жизни Ф. Шмита неблагоприятно отразился на авторской корректировке концепции. Колоссальные усилия затратил ученый для доказательства своей верности марксистской концепции искусства.

В основу своей цикло-фазовой периодизации культуры Ф.И. Шмит положил форму (способ) художественного мышления эпохи. Форма мышления (идеалистическая или реалистическая) в зависимости от поставленной формально-пластической проблемы определяла «стиль» искусства, который в конечном итоге был стилем культуры. В истории искусства Ф. Шмит выделил шесть художественно-пластических проблем, которые последовательно разрешает человечество в процессе своего развития. Это проблемы: ритма, формы, композиции, движения, пространства, света. По проблемам он разделил историю искусства на циклы. Каждый цикл получил название художественного стиля, соответственно разрешившего ту или иную проблему в искусстве (например, ирреализм – проблему ритма, идеализм – проблему формы и т.п.).

Стилевая цикло-фазовая периодизация истории искусства Ф. Шмита не совпадала не только с известными к тому времени искусствоведческими периодизациями, но с формационным, марксистским делением. Согласно его концепции, первый цикл относится к палеолиту, второй – к неолиту, третий цикл охватывает искусство ассиро-вавилонской Месопотамии, династического Египта, минойского Крита, Индии и Китая. Культура и искусство античной Греции, согласно типологии Ф.И. Шмита, охватывали IV цикл («реализм»), европейская культура Средневековья и Нового времени укладывалась в V цикл («иллюзионизм»), а культура Новейшего времени – в VI цикл («импрессионизм»).

Ф.И. Шмит, предполагая, что ему могут быть предъявлены обвинения «в отрицании единой нити в истории человечества» и «европоцентризме», в новом варианте теории 1925–1928 гг. более последовательно проводил идею преемственности и взаимовлияния культур.

Ф. Шмит находит убедительные примеры способов решения художественно-пластических проблем. Сопоставляет, сравнивает разные культурные эпохи по сходству приемов. Древние греки, по его мнению, наиболее полно реализовали свой гений в решении проблемы движения, о чем свидетельствуют их достижения в области скульптуры. Однако одновременно греки решили и другие сопутствующие проблемы: проблему «формы» (победив фронтальность); создали «канон» пропорций человеческого тела; в области композиции изобрели ритмически-осмысленное обрамление изображения – рамку.

Выделение художественной доминанты каждой эпохи позволило Ф. Шмиту сформулировать «закон диапазона». Новый теоретический подход позволил ему сделать открытие о специфике художественного мышления каждого культурно-исторического периода. «Закон диапазона» означает, что определенному человеческому обществу присуще стремление к определенным художественным стилям, а также к решению и оформлению этих проблем определенными художественно-образными средствами. Согласно этому правилу можно сказать, что диапазону художественных способностей греков соответствовали проблемы формы, движения и композиции.

Русская историография, вероятно, способствовала размышлениям Ф. Шмита о «мериле» или «критериях» прогресса в культуре и искусстве. Вопрос о том, как определить признаки «кризиса» или «расцвета» в художественной культуре, был более чем актуален в «эпоху русского модерна». Ф.И. Шмит вывел этот вопрос в плоскость размышлений о «прогрессе в искусстве», заявляя, что понятие о прогрессе как о движении от худшего к лучшему носит обывательский характер и неверно само по себе.

Восхищаясь гением греков, Ф. Шмит вынужден был констатировать предел их возможностей. Некоторые художественные проблемы оказались неразрешимыми для эллинов, так как не соответствовали их творческому диапазону. Ф.И. Шмит отмечал отсутствие психологической и индивидуальной портретной характеристики в греческой скульптуре вплоть до эпохи эллинизма. Греческие ваятели стремились создать не портрет, а маску с типичной «архаической улыбкой». На эту особенность греческой пластики одновременно со Ф. Шмитом обратил внимание и О. Шпенглер.

Ф. Шмит рассмотрел всю историю западноевропейского искусства как этапы решения выделенных им художественно-стилистических проблем. Своеобразное решение проблемы «пространства» Ф. Шмит разглядел в средневековой живописи, показав «условности» и «несуразности» их мастерства с точки зрения восприятия пространства человеком Новейшего времени. В качестве примера ученый приводил стенопись у Джотто. Такой подход позволил Ф. Шмиту заметить сходство в приемах передачи иллюзии пространства у художников средневековой Европы и Древней Руси.

Ф. Шмит сформулировал еще ряд теоретических положений, имеющих практическую значимость для современного культуроведения: «закон перемещения центров», «закон преемственности» и «закон периодичности» в культуре. Ф.И. Шмит сформулировал так называемый «закон диапазона», который означает, что для определенного человеческого общества характерно стремление к определенным художественным проблемам, а также решение и оформление этих проблем определенными художественно-образными средствами. Замедление темпов развития того или иного культурно-исторического мира Ф. Шмит связывал с преобладанием консервативных традиций над новациями. Классическими примерами замкнутого, изолированного развития культуры на протяжении тысячелетий были для Шмита Китай и Япония.

В одной из своих работ Ф. Шмит попытался изобразить графически темп культурного развития у разных народов. «Скорость» развития определяется tg угла восхождения. В этой схеме две оси координат, где горизонталь означает время, а вертикаль – уровень развития культуры. Следовательно, у каждой культуры есть свой угол восхождения. Есть народы, например эскимосы (или негры Тропической Африки), пребывающие и сейчас на уровне палеолита, «линия» которых идет практически горизонтально, а есть народы, «линии» которых круто поднимаются вверх.

В письме 1927 г. к Б.С. Бутнику-Северскому он очертил красным карандашом «линию» России, которая круто поднимается вверх, скорость ее развития значительно превышает скорость развития остальных стран. Для того чтобы преодолеть три цикла, России понадобилось всего 900 лет. Линия России подходит к VI циклу около 2000 г., причем раньше Европы... Шмит предсказывал России великое будущее.

Теория Ф. Шмита осталась незавершенной. В 1920-е годы у Ф. Шмита уже не было нормальных материальных условий для сосредоточенной работы, тщательной проверки и оформления результатов исследований. Советская наука в области теории искусствознания, историографии, музееведения, истории древнерусского искусства в последующие годы стала развиваться совсем по другому пути.

О.В. Кулешова

И.В. Желтикова, Д.В. Гусев

ОЖИДАНИЕ БУДУЩЕГО: УТОПИЯ, ЭСХАТОЛОГИЯ, ТАНАТОЛОГИЯ*

Монография посвящена проблемам ожидания будущего, представленного в философии, религии и культуре разных эпох. По отношению к будущему авторы видят два принципиально различных ракурса уточнения его неопределенности – онтологический и социальный. «Оба этих ракурса указывают на антропологическое измерение будущего, которое присутствует в человеческом ожидании» (с. 4). Как подчеркивают авторы во введении, ожидание будущего в истории культуры, религии и философии принимало различные формы – от утопических проектов до эсхатологических систем.

Помимо введения, монография содержит четыре главы и заключение.

В главе первой представлена **антропологическая и социальная рефлексия образа будущего**. В частности, образ будущего описывается как *исследовательская парадигма*. Отмечается, что применение в социально-философских исследованиях понятия «образ будущего» вызвано стремлением осмыслить не само будущее, а то, как именно оно видится в том или ином настоящем. «Например, исследователи утопии, определяя утопические модели как образы идеального будущего, рассматривали зависимость их содержания от социально-культурного контекста и времени создания» (с. 10).

* Желтикова И.В., Гусев Д.В. Ожидание будущего: Утопия, эсхатология, тананология: Монография. – Орел: ФГБОУ ВПО «ОГУ», 2011. – 194 с.

Одним из первых, кто стал использовать словосочетание «образ будущего» в качестве самостоятельной категории, был нидерландский социолог Ф. Полак. В своей работе 1961 г. «The Image of the Future»¹ он определил «образ будущего» как позитивную модель ожидаемого будущего, подчеркивая именно образный, а не рациональный характер представлений о будущем. Однако авторы подчеркивают несколько иное значение слова «образ» в данном словосочетании, отмечая, что это слово обозначает «не только и не столько художественный образ, закрепляющий воззрения на будущее в произведениях искусства, а скорее умозрительность и целостность представлений о будущем. По существу, образ будущего – это обобщение исследователя, выделяющего медиану ожиданий отдельных социальных групп, общества в целом в конкретной исторической и социокультурной ситуации» (с. 10–11). Ссылаясь при этом на книгу К. Касториадиса «Воображаемое установление общества»², авторы обнаруживают определенные параллели между понятиями «образ будущего» и «социальное воображаемое» Касториадиса. Последнее не есть образ чего-то существующего, а представляет собой «необусловленное творчество» в социально-исторической области. Образ будущего видится авторам по аналогии с «социальным воображаемым» как «отражение социальных устремлений, надежд или страхов перед будущим, как интуиция социальных возможностей» (с. 12). Это понятие используется также для обозначения определенных позиций во взглядах на будущее, характерных для конкретных социальных групп. «Однако природу образа будущего... следует искать не в области индивидуальной психологии, а скорее в “коллективном бессознательном” (в интерпретации Лакана) и феноменах общественного сознания» (там же). Образ будущего, по словам авторов, интересен не тем, что в какой-то степени предвосхищает или направляет будущее, а тем, что он характеризует настоящее, в котором функционирует. Итак, образ будущего – это «элемент социальной реальности, элемент настоящего, который выражает видение данным социумом темпорального горизонта социальных возможностей» (там же). По

¹ *Polak Fr.* The image of the future. Enlightening the past, orientating the present, forecasting the future / Transl. from the Dutch. – Leyden: Sythoff; N.Y.: Oceana, 1961. – Vol. 1. – 456 p.; Vol. 2. – 376 p.

² *Касториадис К.* Воображаемое установление общества: Пер. с фр. – М.: Гнозис: Логос, 2003. – 479 с.

характеру социальных ожиданий мы можем судить о доминировании в них представлений о возможном, вероятном развитии событий (реалистически ориентированные прогнозы), размышлений о должном состоянии общества и путях его достижения (утопии), опасений нежелательного развития событий.

Авторам представляется продуктивным рассмотрение утопии как социального идеала, направленного в будущее, образа желаемого будущего. «Сходным образом рассматривает утопию К. Мангейм, отмечавший, что так называемая “оторванность” утопии от жизни означает определение позитивного вектора в развитии общества, который с позиции социального настоящего оценивается как маловероятный. Мангейм полагал, что изучение утопий позволяет увидеть, какое будущее казалось желательным для прошлых поколений людей» (с. 18). Изучение социальных ожиданий позволяет понять, как общество в целом или отдельные его группы относятся к актуальной социальной реальности, насколько оправдывают тот образ жизни, который ведут, желают его изменения или стагнации. «Рассмотрение прогнозов, утопий, эсхатологических идей должно помочь оценить степень удовлетворенности настоящим положением дел, определить самооценку социума, установившиеся в нем представления о цели общественного развития, общественные идеалы и ценности. Образ будущего, выражая одну из сторон общественного самосознания, позволяет понять, как общество оценивает свою жизнеспособность» (с. 19). Оценить настоящее состояние социума поможет также исследование представлений о будущем с позиции их эмоциональной насыщенности. В книге выделяются три типа эмоционального отношения к будущему – *надежда, страх и безразличие* – и соответственно отмечается историческая преемственность в смене различных этапов данного отношения. Образ будущего, вызывающий надежду, теснейшим образом связан с утопией (Т. Мор, Т. Кампанелла, Ф. Бэкон, И. Кант, К. Маркс, Вико, Кондорсе, Вольтер). На рубеже XIX и XX вв. появляется отчетливый страх перед грядущим (Ж. Верн, О. Хаксли, Д. Оруэлл, Р. Бредбери). На рубеже XX и XXI вв. появляются признаки безразличия по отношению к будущему. Одним из тех философов, в чьем творчестве отчетливо проявилась эта тенденция, является Жан Бодрийяр, который в своей книге «Прозрачность Зла»¹ впервые заговорил о настоящей «неустремленно-

¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла: Пер. с фр. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.

сти» в будущее. В московской лекции 1996 г. Бодрийяр сравнивал текущее время с помойкой истории, в хаосе которой скапливается «не только пройденное нами и отошедшее в прошлое, но и все текущие события; не успев закончиться, они тут же лишаются всякого смысла» (цит. по: с. 21). Авторы отмечают, что если позитивно окрашенный образ будущего свидетельствует о стабильном настоящем, вселяющем надежды членам данного социума, то страх перед будущим или безразличие по отношению к нему могут указывать на различные дисфункции социума.

В главе первой рассматривается также *антропологический поворот в эсхатологии*, отмечается, что в современном обществе наблюдается «повышенное, выходящее за рамки обычного и в чем-то даже нездоровое внимание к вопросам эсхатологии» (там же), своеобразный «эсхатологический бум». Эсхатологизм выступает уже не просто в качестве особенности интеллектуальной моды нашего времени, а «становится отчетливой универсальной чертой современного общественного сознания...» (с. 21–22). Эсхатологический дискурс современности неоднороден, он отличается широтой и разнонаправленностью: «Наряду с идеями конечности мира и смертности человечества эсхатология содержит и идеи реализации смысла истории, качественного преобразования природы мира и человека. Другими словами, эсхатологию вселенской катастрофы дополняет эсхатология надежды» (с. 23). Как подчеркивают авторы, культура, философия и наука сегодня пронизаны острым эсхатологическим мироощущением, что часто объясняется чувством кризисности, непрочности бытия человека и общества. «Мировоззренческий вакуум, утрата традиционных религиозных и семейных ценностей ведет к широкому распространению депрессивных состояний, способствующих эсхатологическому мироощущению. Кажется логичным, что повышенный интерес общества к этой проблеме свидетельствует о нарастании неблагополучия в духовной и душевной сферах современного человека. Но такая точка зрения, как и идея восприятия эсхатологических настроений в качестве маркера ситуации социокультурного кризиса, не учитывает всей глубины проблемы. В частности, за пределами внимания оказываются предпосылки эсхатологического мироощущения человека, заложенные во внутреннем мире личности» (с. 24).

Антропологический ракурс интерпретации темы конца света стал ее яркой отличительной чертой. В частности, известным немецким ученым В. Панненбергом сама эсхатология рассматрива-

лась как учение о гибели «антропологического космоса». Угроза небытия, о которой свидетельствует эсхатологический дискурс, придает бытию личности предельную остроту, обнажает его сущностные основания. «Другими словами, антропологический поворот в эсхатологии приводит к отражению внутреннего мира человека в ситуации предельного обострения его сущностных оснований. В такой трактовке эсхатология служит задаче поиска возможных путей выхода из антропологического кризиса нашего времени, способов восстановления целостности “антропологического космоса” и выработки соответствующей мировоззренческой системы» (с. 27).

В XX в. эсхатологические ожидания человека становятся предметом исследований многих гуманитарных и социальных наук. Но отдельного разговора заслуживает, по мнению авторов, философский эсхатологический дискурс, в рамках которого выделяются три ракурса рассмотрения: 1) *онтологический* (вопросы космологии, проблемы природы времени, осмысление конца мира в контексте физической картины мира); 2) *социально-философский* (проблемы истории и историософии, социальной философии); 3) *антропологический* (поиск путей преодоления негативных тенденций, связанных с антропологической катастрофой современности).

Завершая главу первую, авторы пишут о *социокультурной специфике образов будущего*, отмечая, что содержание образа будущего в отношении к конкретному обществу может быть раскрыто путем анализа культурных феноменов различного уровня: научных прогнозов, социальных проектов, литературных утопий, научной фантастики, политических партийных программ, материалов прессы и т.д. «При этом предпочтение должно отдаваться источникам, транслирующим в большей степени коллективные, нежели индивидуальные установки» (с. 33). С этой позиции практически идеальным источником изучения архаических представлений, содержащих социальные ожидания, является миф. «Рассматривая миф как продукт первобытного мышления, чья ментальность связана с коллективными представлениями, мы имеем перед собой богатый материал для анализа как образа будущего, так и образа смерти архаического общества» (с. 34–35).

Глава вторая посвящена рассмотрению **позитивных ожиданий в образе будущего**. Одной из устойчивых форм надежд на

лучшее является утопия. Ссылаясь на книгу Э.Я. Баталова «В мире утопии»¹, авторы отмечают, что утопический идеал не всегда должен быть направлен в будущее. «Нас же интересуют только те утопические образы, которые для их создателей ассоциировались с будущим, обнаруживая их позитивные надежды» (с. 53). Одним из главных вопросов при исследовании утопии в качестве образа будущего авторы считают определение его природы. «Определяя происхождение утопического образа будущего, мы хотели бы в первую очередь указать на его психологическую природу. То, что любому человеку свойственно стремление к лучшему и именно это лучшее он хотел бы в первую очередь видеть в будущем, позволяет предположить универсальность социальных устремлений» (с. 54). Нетрудно составить список «стандартного» набора социальных пожеланий, присутствующих в утопии. «Достаток, справедливость, возможность для самореализации человека, здоровье и долголетие – вот те пять принципов, к претворению в жизнь которых стремится любая утопия. Однако конкретное наполнение каждого из этих пожеланий допускает бесконечное количество вариаций» (там же).

Важнейшей составляющей позитивного образа будущего является интегрированная в него система ценностей. Она имеет решающее значение в конкретизации идеалов достатка, справедливости, самореализации, здоровья и долголетия и их иерархического взаиморасположения. «В значительной степени система ценностей определяется социокультурным контекстом, однако в своем конечном виде зависит от гораздо большего количества факторов» (с. 57).

Для определения *природы утопического образа будущего* авторы используют такое понятие, как «надежда», отмечая, что одним из крупнейших исследователей надежды, ее онтологического статуса, в том числе и социальной надежды, выраженной в утопии, является немецкий философ XX в. Эрнст Блох. В своей книге «Принцип надежды»² он утверждает, что утопия есть не что иное, как «удивительно красивая модель будущего мира» (цит. по: там же). Надежда как компас указывает на те социальные возможно-

¹ Баталов Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопич. сознании и утопич. экспериментах. – М.: Политиздат, 1989. – 319 с.

² Bloch E. Das Prinzip Hoffnung. – Fr. a. M.: Suhrkamp, 1985. – 1655 S.

сти, реализация которых оценивается субъектом надежды как желательная. «Формирование утопического образа будущего свидетельствует о том, что его авторы находят в окружающей их социальной реальности позитивные стороны, тенденции, достойные продолжения» (с. 58).

Глава вторая завершается рассмотрением *социального и политического ракурсов* утопического образа будущего, при этом делается экскурс в историю социально-политического развития России XIX–XX вв. В частности, отмечается, что особое место в образе будущего России принадлежит либеральной идее. Для анализа специфики функционирования либеральной идеи в отношении ее к образу будущего России авторы считают наиболее показательным творчество Б.Н. Чичерина, типичного представителя русского либерализма XIX в. Сверхценностью, не требующей обоснования, выступает для него свобода. Идея свободы является основанием моделирования социальных отношений в социуме. Однако у авторов вызывает удивление принципиальный отказ Чичерина обозначить сколько-нибудь зримо тот социальный идеал, защитником которого он себя позиционирует. «В статьях мыслителя не только не поднимается вопрос о конкретных формах общества, воплотившего в себе идеал свободы, он однозначно высказывается о принципиальной вредности подобных размышлений. С его позиции, любые попытки описания “светлого будущего” являются опасным прожектерством, уводящим человека от общественно полезных дел» (с. 75). В целом говоря о либеральной идее, авторы констатируют отсутствие связи ее с каким-либо образом будущего России XIX в. «Имея своих приверженцев, либерализм не смог стать, по крайней мере в XIX веке, социальным идеалом даже для небольшой группы своих сторонников» (с. 77).

Когда в образе будущего находит позитивное отражение некая идея, как это было с идеей славянского объединения, это свидетельствует, в первую очередь, о ее актуальности, включенности в иерархию ценностей данного общества. «Образ будущего, активно использующий определенную социальную доктрину, доказывает ее востребованность социумом, свидетельствует о том, что она соответствует определенным тенденциям его развития... Найдя зримое воплощение в образе будущего, она становится более понятной и потому обладает несравненно большей субъективной значимостью для членов социума. В этом случае можно говорить о

том, что абстрактная идея превращается в зримо очерченный, наполненный жизненными чертами социальный идеал» (с. 77).

В главе третьей речь идет об **эсхатологических ожиданиях человека**. В частности, исследуются *эсхатологические ожидания в мифологии и религии*. Рассматривается проблема судьбы человека в эсхатологическом мифе. Дается характеристика специфики мифологического сознания. В частности, в центре внимания авторов — ожидание, каким оно выступает в мифологическом мышлении. «Говоря об ожидании, мы обозначаем данным термином особенность интенции человеческого сознания, направленного на будущее как представление о том, что может или должно произойти» (с. 81). По мнению авторов, первое, что должно быть исследовано на предмет выявления ожидания, нашедшего выражение в мифах, — это присутствующая в них эсхатология. «Природа эсхатологии в мифологическом сознании существенно отличается от трактовки эсхатологических идей в более поздних религиозных и философских доктринах» (там же). Ссылаясь на слова Е.М. Мелетинского, авторы отмечают определенный «зеркальный параллелизм» с космогонией, который характерен для трактовки эсхатологии в мифологическом сознании. Космогония описывается как переход от первоначального хаоса к упорядоченной благоустроенной вселенной в форме борьбы с хтоническими силами. «История мира — вечная борьба между Космосом и Хаосом, олицетворениями порядка и стихийности, неупорядоченности. В эсхатологическом сценарии процесс космогонии приобретает обратную направленность, что проявляется в доминанте хаоса и предельном обострении существующих в мире противоречий. Поэтому эсхатология в мифе не вписывается в рамки линейного восприятия истории. Восприятие мировой процессуальности ориентировано на циклизм, вечность и возобновляемость Вселенной. Признание конечности мира связано с его периодической воспроизводимостью после катастрофической гибели» (с. 82).

Авторы обращаются к рассмотрению вариантов индивидуальной и общей эсхатологии в различных мифологических системах. В частности, среди образов, присутствующих в эсхатологических ожиданиях индоевропейских народов, центральное место отводится последней битве, в которой боги сражаются с демонами и хтоническими чудовищами, а люди выступают союзниками обеих противоборствующих сторон в зависимости от собственного жиз-

ненного выбора. «Последняя битва завершает череду катастроф и бедствий, выступающих в виде предельного обострения всех существующих в мире противоречий» (с. 84). Другими ключевыми мотивами эсхатологического мифа индоевропейских народов являются гибель мира от воды, олицетворяющей Хаос, и очищающей стихии огня.

Эсхатологические ожидания мифов, как замечают авторы, сродни ожиданию смены времен года, не предполагающему альтернативность порядка или вопрос о его причине. «Поэтому нет существенной разницы между концом мира в индуизме, наступающим в связи с естественным “старением” космоса, и в германо-скандинавской мифологии, где конец мыслится связанным с нравственным упадком... Поэтому мы можем констатировать отсутствие интереса в мифах к социальному будущему» (с. 88).

Большой интерес, с точки зрения авторов, представляет эсхатологическая интерпретация образа человека в мифологическом сознании современности. При этом они подчеркивают необходимость терминологического уточнения понятия «современная мифология». «Границы современности в приложении к мифологии хронологически достаточно условны, их можно интерпретировать как средство локализации мифологии в пространстве культуры современного общества. Архетип конца, гибели мира мифологически осмысливается как в архаических обществах, так и в современном обществе» (с. 89). Авторы отмечают, что интерпретация образа человека современным мифологическим сознанием подчеркивает его кризисный и переходный, лиминальный характер. «Трактовка образа человека двойственна, она сочетает разнонаправленные концепты финализма и миллениаризма. Эсхатологический образ человека в первую очередь ассоциируется с нарастанием в его природе деструктивных начал, что проявляется в его дегуманизации» (там же). Кризис природы человека связывается с неконтролируемым развитием техносферы, угрозой разрушительного применения достижений научно-технического прогресса.

Эсхатологическая трактовка человека в современной мифологии «является антропологической проекцией архетипа конца мира, одним из вариантов архетипа катастрофы (катастрофы человеческой природы в данном случае). В то же время взгляд на человека сопровождается и утверждением неизбежности воссоединения отчужденных начал, так как эсхатологизм подразумевает и сознание

оптимизма относительно будущего человека в контексте преобразования его природы, и осознание утвержденности бытия человека в запредельности» (с. 91).

В главе третьей рассматриваются также *религиозные эсхатологические концепции*, при этом в основном речь идет о христианском мировоззрении. Понимание эсхатологии в христианской традиции существенно отличается от трактовки темы конца света в мифологическом сознании. Для христианства характерна «эсхатология истории», которая ведет отсчет не от «начала мира», а от осевых, ключевых моментов истории человечества, отрицает циклизм и неизменность мироздания. «Эсхатологизм христианского мировоззрения подразумевает высокий уровень напряженности эсхатологического сознания, направленность на вопросы конечности существования человека и человечества» (там же). Само значение эсхатологизма в христианском мировоззрении связано с решением двух важнейших задач: 1) раскрытием подлинного смысла и высокого онтологического статуса мирового исторического процесса; 2) утверждением высокого онтологического статуса личности. «Эсхатология ставит единую всемирную цель, в достижении которой человек играет абсолютно необходимую роль, что объясняет и высокий онтологический статус человека в иерархии мира» (с. 96). Авторы подчеркивают, что эсхатологизм, сыгравший столь важную роль в формировании христианского мировоззрения, связан в первую очередь не с темами возмездия или гибели человечества, а с социальной или творческой активностью человека и потому «сохраняет свою эвристичность и актуальность в мировоззренческих поисках современности» (там же).

Глава третья содержит анализ проблемы *философской рефлексии эсхатологических ожиданий человека*. Рассматриваются концепции таких мыслителей, как Н.Ф. Федоров и Н.А. Бердяев. В частности, анализируется идея Федорова о преодолении смерти в масштабе всего мироздания с целью реализации подлинного эсхатологического сценария христианства. «Последний выступает не в форме глобальной катастрофы и гибели существующего мира, а в исполнении смысла и назначения истории» (с. 97–98). Сама тема эсхатологии у Федорова раскрывается прежде всего в антропологическом ракурсе: конец истории обусловлен преобразованием физической природы человека, достижением человеком нового онтологического статуса (преображением). «Такое преобразенное,

выводящее за рамки природной ограниченности человечество, уже характеризуется как “сверхчеловечество”, особое, постисторическое и эсхатологическое его состояние» (с. 104). Авторы замечают, что такой подход к истории и раскрытие эсхатологии как конца истории опираются на идею Федорова об условном характере апокалиптических пророчеств. «Апокалиптические пророчества не являются безусловным и неизбежным сценарием будущего, а выступают в качестве предупреждения несовершеннолетнему, по определению Н.Ф. Федорова, человечеству. Они подталкивают его к творческой активности и подлинной реализации своей сущности – к проекту воскрешения умерших поколений» (там же).

В философском творчестве Н.А. Бердяева эсхатология заняла, по словам самого философа, центральное место, «явно или скрыто сопровождала все ключевые для него вопросы – проблемы творчества, личности, свободы, религии» (с. 105). Постановка эсхатологической проблемы как центральной задачи в рамках его философской системы связана для Бердяева с его пониманием специфики религиозной философии, восполняющей ограниченность и односторонность как теологии, так и материалистической философии. По мнению Бердяева, «слабость метафизических систем прошлого была в том, что они не были эсхатологическими. В то же время слабость эсхатологии богословских систем заключалась в их гносеологической и метафизической наивности. Поэтому философ формулирует в качестве своей основной задачи гносеологическое и метафизическое обоснование эсхатологии, которая связывает проблему конца мира с идеей объективации, которую он считал своей основной философской идеей» (там же).

В главе третьей также анализируется трактовка проблем эсхатологии в религиозно-философском творчестве С.Н. Булгакова. «Для его философского наследия, охватывающего различные периоды творчества, характерны несколько очень важных установок, которые вместе с тем составляют яркую, самобытную черту всей отечественной религиозно-философской мысли. Среди них – отказ от жесткого разграничения проблемных полей философского и богословского дискурса, а также пронизанность всего философствования мотивами антропологизма и эсхатологизма» (с. 110–111). Как отмечают авторы, все аспекты человеческого творчества, к анализу которых прибегал Булгаков, образуют содержание истории как единого временного процесса и органической связи всего

существующего. «Ключевой характеристикой истории в ее трактовке Булгаковым является ее конкретность (как конкретность тварного времени). В отличие от дурной бесконечности формального времени, история имеет границы, необходимо предполагает и начало, и конец, которых совершенно не знает абстрактное время» (с. 112–113).

Важнейшим моментом в булгаковской эсхатологии является предупреждение об опасности «смещения планов», т.е. переноса царства будущего века из трансцендентной реальности в имманентную, в сферу земной истории (как ее завершение). Такую точку зрения Булгаков определял как хилиастическую, рассматривая хилиазм в качестве противоположности эсхатологизму. Эта антиномия является ключевой для понимания проблемы человека в истории. «Само сопряжение тем эсхатологии и антропологии носит для Булгакова далеко не случайный характер. Акцентированная философом отнесенность эсхатологии к сфере личностно переживаемого опыта раскрывает его взгляды на проблему конечной судьбы человека в принципиально новом ключе» (с. 115). Плодотворным, с точки зрения Булгакова, прочтением эсхатологии является ее понимание в антропологическом ключе: «...как интимного человеческого переживания, экзистенциального ощущения непрочности бытия человека и мира» (с. 120).

Глава третья завершается рассмотрением *проблемы эсхатологических ожиданий в эпоху постмодерна*. Анализируется проблема судьбы человека в концепциях конца истории Ф. Фукуямы, И. Валлерстайна и С. Хантингтона.

Глава четвертая посвящена теме **образа смерти как горизонта индивидуальных ожиданий**. В частности, рассматривается *соотношение образа будущего и образа смерти в масштабе социального ожидания*. Социальные ожидания как видение будущего конкретным обществом уникальны. «Эта их уникальность вытекает из переплетения событий настоящего, образующих неповторимое социальное бытие, и конкретно-исторического представления о его продолжении в будущем» (с. 139). По-иному обстоит дело с индивидуальными ожиданиями. «Являясь не только личностью, индивидуальностью, но и представителем человеческого рода, каждый человек несет в себе “общеродовую” программу, накладывающую отпечаток на ожидания, связанные с будущим» (там же). Естественной границей индивидуальных ожиданий выступает

смерть. «С позиции конкретного человека, смерть является предельным горизонтом индивидуального человеческого бытия, границей личного будущего. В этом плане смерть не только трагический финал жизни, но и своеобразная гарантия от бесконечных социальных потрясений» (с. 140). Для конкретного человека ожидание будущего преломляется через представления собственной смерти. «То, насколько человек надеется быть задействован в будущем, зависит от того, как долго он рассчитывает прожить и как именно он представляет свое посмертие» (с. 140–141). И смерть, и будущее, рассмотренные в качестве ожидания, как предугадывание этих несуществующих пока состояний, «могут служить параметрами, характеризующими время и место своего формирования. Функционирование любого социума включает сведения о прошлом и моделирование будущих событий, их возможность и желательность. С помощью таких представлений социальное настоящее встраивает себя во временную и событийную последовательность, создавая целостный темпоральный фон, необходимый для самоосмысления социума» (с. 141–142). В то же время в любом обществе транслируются конкретные представления о смерти, существуют ритуалы, включающие социум в отношения по поводу смерти его членов. Используя эти стереотипы, каждый человек формирует собственное представление о смерти, выступающее пределом индивидуального будущего, границей его личного освоения.

Можно различить в образе смерти три типа представлений, влияющих на эмоционально-смысловое отношение к этому феномену. 1. Визуальные и персонифицированные образы, вызываемые смертью в конкретном обществе – могилы, кладбища, склепы, костры, пещеры, погребальная символика, а также олицетворения смерти – Аид и Цербер. 2. Конкретные отношения к событию смерти – эмоциональные переживания по поводу собственной смерти и смерти родных и близких, а также действия, связанные с этими событиями. 3. Ожидания того, что последует за актом смерти – от ритуалов погребения тела и его дальнейших метаморфоз до ожиданий, распространяющихся на нематериальное бытие человека: душу, дела, память.

Глава четвертая содержит описание *трансформации образа смерти и посмертия в различных типах фантастических повествований*. В любом обществе присутствует комплекс культурных

элементов, призванный помочь в интерпретации феномена смерти. Культурные стереотипы, паттерны и символы образуют механизмы защиты от непонимания смерти, чреватого экзистенциальной фрустрацией. «Так общество задает, а культура транслирует стереотипы восприятия не только смерти, но и других экзистенциальных состояний, для которых на индивидуальном уровне невозможно или трудно подобрать интерпретацию» (с. 144). Акт смерти практически не поддается освоению индивидуальным сознанием. Не имея возможности пережить смерть и составить о ней мнение на основании собственного опыта, человек не может избавиться от попыток ее понимания, возможно, в силу того, что смерть является предельным горизонтом индивидуального бытия.

Одной из форм социального освоения смерти являются выработка и запечатление ее образа во всевозможных дискурсивных практиках. Особое место в трансформации общекультурного образа смерти принадлежит произведениям, рассчитанным на широкую аудиторию. Массовая литература выражает идеи, особенно активно функционирующие в обществе. Из всего спектра повествовательных жанров авторы выбирают фантастические произведения, условно объединяя этим понятием всю литературу от сказок и мифов, романтической фантастики и фэнтези до научной фантастики и философской прозы – все произведения, в которых описывается мир, онтологически и логически отличный от реального. «Обращение к фантастическим жанрам при анализе образа смерти представляется нам оправданным в силу исходной непознаваемости объекта отражения. В конечном счете любое размышление о смерти, ее интерпретация, объяснение опираются на фантазию в большей степени, чем на знание... В этих произведениях мы надеемся увидеть динамику общекультурных образов смерти яснее, чем в других типах повествований о смерти» (с. 146).

Динамику образа смерти в европейской культуре авторы пытаются проследить на примере детской литературной сказки. «Пример этот представляется нам показательным, поскольку сама онтология сказочного мира во многом сохраняет связь с ранними мифологическими повествованиями и представлениями о “порядке вещей”, законах мира, в том числе и законах смерти. В отличие от народной, сюжетные линии литературной сказки достаточно часто оказываются связанными со смертью и посмертным бытием» (с. 149). В качестве одного из наиболее ярких примеров этой связи

приводится известная сказка Г.Х. Андерсена «Русалочка». Центральной темой ее является стремление главной героини к преодолению смерти: Русалочка проникается мечтой о бессмертной душе и вечной жизни, которую может дать только любивший ее человек. Именно поэтому женитьба ее возлюбленного принца на принцессе является для Русалочки не только эмоциональным, но и экзистенциальным потрясением – «это означает для Русалочки смерть не только безвозвратную, но и безвременную» (с. 149). Однако по законам жанра драматизм повествования разрешается благодаря верности Русалочки своей любви, которая вознаграждается переходом героини после смерти в духи света – «разряд существ, способных собственными поступками, а не волей человека заслужить бессмертие» (там же). В этой сказке, как и во всех других, Андерсен демонстрирует разработку христианского понимания смерти, в котором посмертное бытие признается приоритетным по отношению к жизни. Авторы приводят также примеры из сказок Урсулы Ле Гуин и Астрид Линдгрен. В частности, они приходят к выводу, что у Линдгрен, как и у Андерсена, смерть означает переход в другую реальность, но в отличие от христианской трактовки она не позиционируется как качественно высшая.

Современный пример обращения к теме смерти в литературной сказке – серия книг о юном волшебнике Гарри Поттере английской писательницы Джоан Роулинг. Драматизм судьбы Гарри связан с тем, что в младенчестве ему удастся остаться в живых после смертельного магического нападения, тогда как родители его погибли, и он даже не помнит их. Тоска по ним заставляет Гарри искать возможности встречи с ними, задаваться вопросом о сущности смерти. «Проблема природы смерти и возможности преодоления ее границ актуализируется от книги к книге, по мере того как за порог смерти переходят близкие Гарри люди... Таким образом, несмотря на настойчивые попытки героев интерпретировать смерть, мы наблюдаем их безрезультатность... Основным лейтмотивом размышлений о смерти у Роулинг выступает утверждение ее необратимости. Можно предположить, что герметичность границ смерти не дает возможности ее понимания» (с. 154–155).

На основе сравнительных исследований ряда произведений авторы прослеживают тенденцию изменения образа смерти в детской литературной сказке XIX–XX вв. Отмечается, что с какого-то момента образы смерти «оказываются функционально не востребо-

ванными или же неприменимыми в сегодняшней ситуации. Ссылаясь на слова английского культуролога Дж. Горера, авторы отмечают такой феномен, как отказ европейского и американского общества от траурного ритуала. «На собственном примере исследователь с удивлением обнаруживает неготовность современного ему общества принимать участие в отношениях, вызванных смертью» (с. 158).

Авторы приходят к выводу, что современные примеры обращения к образу смерти в сказочных повествованиях обнаруживают общую для культуры в целом тенденцию к игнорированию смерти. Эта тенденция отмечена рядом исследователей в различных областях европейской культуры начиная с середины XX в., и она продолжает свое развитие. «Фантастические произведения последних лет позволяют, на наш взгляд, говорить о формирующейся мифологеме “уничтожения страны мертвых”, которая отчетливо характеризует те трансформации, которые претерпевает восприятие смерти в современной культуре... Страна мертвых, привлекательная как замысел, воплотившись, приобретает отталкивающие черты. Жизнь после смерти становится ловушкой, из которой мертвых могут освободить только живые. На место псевдобытия посмертного существования рассматриваемая мифологема возводит подлинное и окончательное небытие» (с. 161–162).

Завершая главу четвертую, авторы вновь обращаются к проекту будущего Н.Ф. Федорова, но анализируют его уже более детально.

В заключение делается попытка обрисовать две возможные тенденции будущего – позитивную, касающуюся изменений в области самосознания западного человека, и негативную, относящуюся к преобладанию катастрофических и финалистских мотивов. Отмечается, что эсхатология как учение о конце мира, имеющая два психологически выраженных полюса – полюс страха и полюс надежды, в сознании современного западного человека приобретает характер исключительно страха будущего, острого, хотя часто неосознаваемого. «Человек, отказываясь от надежды на будущее, от позитивного полюса эсхатологических ожиданий, часто приходит к отказу от сознательного отношения к будущему вообще: “после нас хоть потоп”, и в крайней форме – к страху перед будущим, футурофобии» (с. 177). Убежденность в неизбежности конца света, уверенность в преходящем характере земной жизни

могут обернуться отказом от активного участия в социальной и культурно-исторической деятельности, утратой человеком собственной сущности. «Характер такого влияния можно оценить как крайне деструктивный. Однако феномен эсхатологических ожиданий носит слишком сложный и многоаспектный характер, чтобы можно было рассматривать рефлексию проблемы конца мира и человека только в таком ключе» (с. 177). В книге подчеркивается, что помимо полюса страха в ожидании будущего существует и полюс надежды. Намечается ряд позитивных тенденций, которые могут определить путь самоидентификации человека будущего. «Основной из них является тенденция многотождественности в осознании личного Я, при которой человек направлен не на утверждение своей самости, принципиальной отдельности от других, а на воплощение как можно большего числа своих способностей, стремление к реализации предельно большого числа доступных ему возможностей» (с. 184). Вторая тенденция нового пути самоощущения человека связана с формированием виртуального неперсонального субъекта, который «определяется выполняемой им функцией, конкретной направленностью и приемами деятельности и при этом не характеризуется ни объективной необходимостью возникновения, ни устойчивой самоидентичностью, ни стабильным составом входящих в него личностей» (там же). Конкретный человек может соотносить себя с таким неперсональным субъектом в одном из многих вариантов своих проявлений. «Наиболее устойчивым элементом нового самосознания должно стать ощущение связи человека с окружающей его планетарной системой, единства с другими формами жизни» (там же).

И.И. Ремезова

Р. Линтон

КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ*

Американский антрополог Ральф Линтон полагает, что культура «представляет собой организованную группу поведенческих образцов» (с. 75). Он ограничивает часть своего исследования теми организованными группировками, которые способны функционировать в качестве независимых культураносителей. Общество и семья имеются всюду, где бы ни жили люди. Так что все члены общества, признающие общую ценностную систему, полностью разделяют ядро культуры. Однако же в обществе имеются внутренне организованные группы индивидов. Семейные группировки объединяют небольшой круг индивидов обоих полов и всех возрастов.

Каждое общество представляет собой «агрегат меньших по размеру организованных групп» (с. 77). Это профессиональные союзы, ложи, церкви и т.д. Социальные классы также могут функционировать в качестве первичных обществ. Первичные общества подразделяют свой членский состав на разные категории, базирующиеся на возрастных и половых различиях. Кроме того они подразделяются на семейные группы и *ассоциационные группы*. Последние устанавливаются на основе общего интереса.

Что касается половозрастных категорий, то их семь: *младенец, мальчик, девочка, взрослый мужчина, взрослая женщина, старик, старуха*. Правда, иногда отдельной группой признаются *подростки*, поскольку по своим физиологическим особенностям они отличаются и от детей, и от взрослых. В семейных группах интересы

* Линтон Р. Культурные основания личности // Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. – М.: Петроглиф, 2011. – С. 74–114.

аутсайдеров считаются второстепенными по сравнению с интересами членов семьи. В ассоциационных группах членский состав обычно ограничивается индивидами одного пола и примерно одного возраста. Они формируются не только на основе общего интереса, но и на основе конгениальности. Автор реферируемого материала приводит в качестве примера «Общество равнинных индейских мужчин», являющееся танцевальным коллективом, а иногда «осуществляющее полицейские функции» (с. 87).

Далее автор обращается к проблеме индивида и к тому, как индивид связан с культурой своего общества. Связь индивида с множественными социальными системами определяется его *статусом* по отношению к системе и его *ролью*, которая является динамическим аспектом статуса, т.е. то, что должен делать индивид для подтверждения своего статуса. Последние бывают *активными* и *латентными*.

Автор реферируемой работы приводит конкретный пример. *Статус* продавца в магазине, когда он стоит за прилавком, является *активным*. Когда же он удаляется в комнату отдыха для перекура и встречается там с другими продавцами, его статус становится *латентным* (с. 91). Когда же наступает время закрывать магазин, статус продавца отходит в сторону. Дома у него активизируется новый набор статусов, семейных, и он действует в роли взрослого мужчины, отца.

«Роль культуры в формировании личности изучалась антропологами главным образом в неевропейских обществах. Дело в том, что нормы личности в различных обществах различны, хотя у членов любого общества всегда будет обнаруживаться значительный набор общих элементов личности» (с. 96). Общие личностные элементы образуют в совокупности конфигурацию, которую автор называет *базисным типом личности* данного общества. Каждое общество имеет свой особый базисный тип личности. Индивиды из разных социальных слоев (благородное сословие, простолюдины, рабы) называются *статусными личностями* (с. 97). Такие личности в разных обществах также отличаются в различных аспектах от аналогичных личностей других обществ. Как доминирующий фактор в установлении базисных типов личности разных обществ автор рассматривает культуру. Но, конечно, имеются и иные факторы, в число которых входит физиология индивида и его взаимоотношения с другими индивидами.

В заключение работы Ральф Линтон отмечает, что «все общества включают нетипичных индивидов, чьи личности выпадают из нормального диапазона изменчивости, существующего для данного общества. Причины появления таких отклоняющихся личностей пока еще не вполне понятны» (с. 113).

И.Л. Галинская

СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

А.П. Давыдов

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ СОЦИАЛЬНОЙ ДИНАМИКИ РОССИИ*

Доктор культурологии, ведущий научный сотрудник Института социологии РАН Алексей Платонович Давыдов рассматривает логику социально-культурных типов – от иррационального типа к рациональному.

В ответ на современный кризис теоретической социологии автор реферируемой брошюры предлагает социокультурный анализ динамики общества. В российском менталитете конкурируют три методологии анализа человеческой реальности: религиозная, народническая и личностная (с. 7). Элементы социокультурного анализа через идею поиска «середины» создавали Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Сорокин, а в последние годы – А.С. Ахиезер. Настоящая брошюра является продолжением их труда (с. 7).

Эмигрировавший в Америку в 1922 г. выдающийся русский социолог Питирим Александрович Сорокин (1889–1968) проанализировал динамику смены социально-культурных типов в Европе, США и России с IV–X вв. до XX в. от иррационального (по Сорокину, «идеационального») к рациональному (по Сорокину, «сверхчувственному») в работах о человеке, цивилизации и обществе. Наблюдалось «снижение доли религиозно-духовной этики и нарастание светской, рационально-чувственной в общественной рефлексии» (с. 9). В России это происходило и в художественной литературе (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов), и в литературной критике (В.Г. Белинский).

* *Давыдов А.П.* Социокультурный анализ социальной динамики России. (Предмет и основы методологии). – М.: Гуманитарий, 2012. – 48 с.

Автор реферируемой брошюры отмечает рост в России нецерковного способа веры в конце XX – начале XXI в. «Происходит переход от родового сознания к личностному», формируется «срединная культура» (с. 10). На Западе этот процесс начался еще в эпоху Античности, а в России – в первой половине XIX в. Формируется личность, средний класс, культура личности. Автор пишет, что говоря о России как о культуре личности, «можно сказать, что мы сегодня живем в культурную эпоху Пушкина» (с. 10). Он считает, что о том социокультурном процессе, о котором писал П. Сорокин, впервые сообщил еще библейский Новый Завет, когда наряду с «возлюби Бога своего» говорилось и «возлюби человека» (с. 11). Через это раздвоение была поставлена задача синтеза божественного и человеческого. В эпицентре новозаветного мышления и европейской культуры оказалась не оппозиция «дух – ratio», а «традиция – инновация». В XXI в. эта тенденция становится формой глобализации.

Древнегреческие философы ставили задачу «одновременно понять многообразие мира как результат расчленения целого, всеобщего, а всеобщее – как единство частей» (с. 13). В Новое время (XVI – первая треть XIX в.) законы существования являются общими для Бога, природы и человека. В экзистенциальном мышлении (XIX–XX вв.) связь между всеобщим и единичным происходит через «экзистенцию» человека. Для социокультурного анализа (конец XX–XXI вв.) основание мышления – «способность человека к рефлексии, т.е. к мышлению по поводу логики своего мышления» (с. 14).

Ментальность, т.е. образ мыслей, совокупность духовных установок, общая духовно-эмоциональная настроенность человека, определяет способ принятия решений. Основной ее вопрос – мера внутренней свободы индивида. Обсуждая этот вопрос, философы и психологи на протяжении столетий зачастую придерживались противоположных точек зрения. Социокультурный анализ основан на положении о том, что культура дуальна: «ночь–день, друг–враг, добро–зло, верх–низ, плюс–минус» и т.д. Но и человек двойствен, он несет в себе как консервативное, так и инновационное, причем «двойственность человека проявляется в его субъективности» (с. 26).

Основные черты русской культуры таковы: соборность и авторитарность; локализм; установка на синкретизм; познавательно-

моральный конструкт «должное / сущее»; эсхатологический комплекс; манихейская составляющая; мироотречная или гностическая установка; сакрализация статуса власти, ее положения над законом; партиципация, т.е. прилепление к господствующему смыслу как к спасительному; мифологизация реальности; эмоциональное мышление; экстенсивная доминанта; идея России как империи; репрессия; милитаризация повседневности (с. 30–33).

Общество есть специфическая часть культуры; оно и неразрывно связано с культурой, и автономно от нее. Оно находится не вне культуры, а внутри. Автор реферируемой брошюры считает, что социальная динамика России такова: «статика / традиция / дух / культура – динамика / инновация / ratio / общество» (с. 35). Одна из логик культуры – это инверсия, т.е. обращение то к одному полюсу оппозиции, то к другому. Медиация (от лат. *medium* – середина) есть поиск середины, она противостоит инверсии.

Смысл социокультурного противоречия состоит в поиске критики ценностей, меры-середины, т.е. края между «духом» и «разумом». Противоречие между исторически сложившейся культурой и формирующимся гражданским обществом, между коллективным бессознательным народа и индивидуализмом личности именуется *социокультурным расколом*. О цикличности исторической динамики России по схеме «катастрофа–смута–попытка развития–застой–катастрофа...» писал, в частности, А.С. Ахиезер в работе о критике исторического опыта России.

Срединной культурой автор брошюры именуется результат медиации как поиска середины. Элементы понятия «срединная культура» появились в русской мысли в начале XX в.: Н. Бердяев, Б. Вышеславцев, С. Булгаков, С. Аскольдов, Н. Лосский (с. 40). Первые шаги в области поиска смыслов культуры и общества, в определении элементов социокультурного анализа сделали М. Бахтин, Ю. Лотман, М. Мамардашвили и А. Ахиезер. Такой анализ может иметь большое будущее для российского общества, заключает А.П. Давыдов (с. 40).

И.Г.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

НАСКАЛЬНЫЕ МУЛЬТИКИ*

Искусство мультипликации изобрели художники каменного века, считает французский ученый Марк Азима. Первым к таким поразительным выводам пришел археолог Ле Мирай из Тулузского университета при изучении наскальных угольных рисунков в пещере Шове на юге Франции. Их возраст около 32 тыс. лет. В пещере в основном изображены животные ледникового периода – дикие лошади, первобытные быки и шерстистые носороги. У некоторых из них две головы, восемь ног и раздвоенные хвосты.

Древние художники намеренно накладывали одно изображение на другое. Благодаря этому при мерцающем свете костра возникала иллюзия, что животное бежит, опускает голову или взмахивает хвостом. Недавно Марк Азима представил еще одно доказательство своей теории: костяной диск, возраст которого 15 тыс. лет, из пещеры Ложери-Бас. Его диаметр около четырех сантиметров, в центре просверлено отверстие, а с двух сторон выгравирована фигура козули или козы. На одной стороне животное стоит, на другой – лежит, поджав ноги. Вместе с художником Флораном Ревером ученый изготовил копию этого артефакта и продел через отверстие нить таким образом, что при ее натяжении диск начинает вращаться и изображение на нем словно оживает.

Ревер считает это устройство прообразом тауматропа, изобретенного астрономом Джоном Гершелем в 1824 г. Эта оптическая игрушка стала популярной в Викторианскую эпоху (ее название можно перевести с греческого как «чудо-вращалка») и представляет собой диск с двумя рисунками на каждой стороне. При быстром вращении создается эффект движущейся картинки.

С.Г.

* Наскальные мультики // ГЕО. – М., 2013. – № 3. – С. 28.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И. Грудзинская-Гросс

МИЛОШ И БРОДСКИЙ: МАГНИТНОЕ ПОЛЕ*

Профессор Принстонского университета литературовед Ирена Грудзинская-Гросс рассказывает о двух поэтах: Чеславе Милоше и Иосифе Бродском и об их дружбе. В предисловии литовский поэт Томас Венцлова отмечает, что книга Ирены Грудзинской-Гросс является первой и очень удачной попыткой рассмотреть польскую и русскую ключевые фигуры современной поэзии (с. 5).

Чеслав Милош (1911–2004) и Иосиф Александрович Бродский (1940–1996) познакомились и подружились в США, будучи эмигрантами, когда польский поэт искал переводчика своих стихотворений на русский язык. Это произошло в 1972 г.

Чеслав Милош родился в Литве в шляхетской семье, жил в Вильне, Варшаве, Кракове. В 1951 г. обратился к французским властям с просьбой о политическом убежище. Десять лет он провел во Франции, а с начала 60-х годов преподавал славянские литературы в университете Беркли в Калифорнии. В 1980 г. Милош был удостоен Нобелевской премии по литературе. Скончался в Кракове 24 августа 2004 г., где и похоронен.

Иосиф Бродский был на 29 лет моложе Милоша. Он родился в Ленинграде и жил там на протяжении почти 32 лет. В 1964 г. был сослан за «тунеядство» в Архангельскую область, вернулся в Ленинград через полтора года. В 1972 г. он эмигрировал, вначале в Австрию и Англию, а затем – в США. В 1987 г., будучи американ-

* *Грудзинская-Гросс И.* Милош и Бродский: Магнитное поле: Пер. с пол. – М.: НЛЮ, 2013. – 204 с.

ским подданным, получает Нобелевскую премию. Скончался в США 28 января 1996 г. Похоронен в Венеции.

Милош и Бродский общались по-английски, но объединяли их и «общие» балтийские связи: мать Милоша знала литовский язык, мать Бродского – латышский язык (с. 26). И для Милоша, и для Бродского дружба была ценна тем, что это есть романтический культ, который в прошлом олицетворяли Мицкевич и Пушкин. Эмиграция Милоша была весьма сложной. Польские эмигранты писали на него доносы как на советского агента, присланного внедриться в среду поляков на Западе. Приезд Бродского на Запад был триумфальным: «Через две недели после приезда на Запад Бродский оказался в окружении мировой поэтической элиты» (с. 57).

Бродский и Милош часто вместе выступали в Америке на поэтических вечерах, но помимо этого виделись они редко. Дело в том, что несмотря на искреннюю приязнь, поэты не были очень близки, а «в вопросах личного характера оба проявляли сдержанность» (с. 75).

Бродский и Милош относились к политике по-разному. Бродский не соглашался с делением на Запад и Восток, был против вмешательства политики в культуру, и при этом он отрицал само понятие «Центральная Европа», а по отношению к Советскому Союзу применял слово «Империя». Милош был горячим сторонником идеи Центральной Европы. Он считал, что страны, находящиеся между Германией и Россией, объединяет «общее бурное прошлое и общее культурное наследие» (с. 115).

Автор реферируемой книги именует Бродского «гражданином трех империй»: родился в Советской империи, умер гражданином Американской империи, похоронен на территории Римской империи (с. 129). Милош считает Америку «страной величайшего и ярчайшего изгнания» (с. 132). Он называет Америку страной крайностей, «страной богачей и нищих, где множество тюрем и множество несчастных неудачников», где ведется «дьявольская борьба за существование» (с. 133). А для Бродского «центральная идея американской действительности – автономия человека» (с. 139).

Большую часть своей жизни Милош и Бродский провели в эмиграции, в США. Милош сам переводил на английский язык свои стихи, а «Бродский под конец жизни начал писать по-английски» (с. 142). В вышедших в США при жизни Бродского

сборниках поэзии «A Part of Speech» («Часть речи», 1980) и «To Urania» («К Урании», 1988) ряд стихотворений написан им по-английски, а многие переведены самим поэтом.

Милош в США писал свои стихи по-польски и сам переводил их на английский язык, когда его не устраивала работа переводчика. Благодаря «полному контролю Милоша над переводом и публикацией англоязычных версий своих стихов голос Милоша по-английски точно так же узнаваем, как и по-польски» (с. 160). Милош признавал, что эмиграция очистила его язык, но не коснулась «родной речи» (с. 163).

В основе дружбы между Чеславом Милошем и Иосифом Бродским, хоть они были так непохожи друг на друга, лежала схожесть жизненной ситуации – поэт в изгнании, обращенный одновременно в прошлое и в будущее, к родине и к чужбине. «Их объединяло осознание масштаба данного им таланта и связанной с этим ответственности», – заключает Ирена Грудзинская-Гросс (с. 196).

И.Л. Галинская

Е.В. Жеребкова

ГОРОДСКАЯ СКУКА И ДЕРЕВЕНСКАЯ ЛЕНЬ В ПОЭЗИИ А.С. ПУШКИНА*

Одной из наиболее традиционных и устойчивых оппозиций в русской литературе еще со времен сентиментализма была оппозиция «город – деревня», в основе которой лежали мотивы скуки и лени. Противопоставление этих двух пространств и стилей жизни нашло свое отражение в творчестве наиболее значительных писателей, в том числе и Пушкина. Но, унаследовав от литературы XVIII в. тематический комплекс «скуки и лени», Пушкин качественно изменил характер данной оппозиции, что было связано с различными причинами. Однако главной из них стал медленный, но глубокий перелом в литературной культуре начала XIX в., связанный с переходом от готового слова к неготовому и нашедший свое воплощение в творчестве поэта.

В своем раннем творчестве Пушкин в целом оставался в рамках культуры готового слова и следовал привычным для этой культуры смысловым комплексам. Там, где есть противопоставление город – деревня, там, как правило, возникало противопоставление «скука – лень». И очевидно, что при всем многообразии контекстов слово «скука» имело негативную эмоциональную окраску, негативные коннотации, тогда как «лень» – исключительно положительные. Здесь проявляется типичная для поэзии XVIII – начала XIX в. идея противопоставления уединенной мирной жизни в аскетичной глуши пустой и напыщенной жизни в роскошных

* Жеребкова Е.В. Городская скука и деревенская лень в поэзии А.С. Пушкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – СПб., 2012. – Вып. 3. – С. 37–43.

городских залах. В пушкинских текстах того времени можно видеть следование традициям «готового слова», когда относительно ограниченный набор литературных клише подбирается в зависимости от замысла.

Однако в процессе творческого взросления Пушкин постепенно преодолевает рамки культуры готового слова, которые не могут не препятствовать его литературным исканиям. С начала 20-х годов XIX в. в его произведениях происходит смешение понятий, образующих два выделенных смысловых блока: описание одного и того же поэтического пространства или одного и того же явления художественного мира составляется как из слов, ранее образывавших поэтический синонимический ряд к «скуке», так и из слов – спутников «лени». Граница между некогда разделенными по сфере употребления понятиями стирается.

Скука, покинув город, утратила свою пространственную привязанность и стала атрибутом не места пребывания лирического героя, а его души. Лени теперь не исключает скуку, она противопоставлена «делам», а скука может проявляться там, где есть ранее исключавшие ее спутники лени – наслаждение и, косвенно, покой («Скука – отдохновение души»). Более того, если раньше скука определялась как бесовское наваждение, то теперь скука сама порождает бесов («...тогда со скуки, // Как арлекина, из огня // Ты вызвал наконец меня. // Я мелким бесом извивался...») Если раньше скука понималась как отсутствие любви, то теперь она сопровождает любовь («Любви невольной, бескорыстной // Невинно предалась она... // Что ж грудь моя теперь полна // Тоской и скукой ненавистой?...»).

Снятие противопоставления «скука – лень» сыграло свою роль в разрушении оппозиции между городом и деревней, одним из основных атрибутов которой постепенно стала именно скука.

Пушкин лишает слово свойственной ему стилистической закреплённости, в результате чего это слово утрачивает свои стилистические коннотации и сливается с реальностью, начиная обозначать вещный мир.

Т.А. Фетисова

Пьер Байяр

**ИСКУССТВО РАССУЖДАТЬ О КНИГАХ,
КОТОРЫХ ВЫ НЕ ЧИТАЛИ***

Преподаватель университета Париж-VIII Пьер Байяр (род. в 1954 г.) – автор почти двух десятков книг, профессиональный литературовед, знаток психоанализа. Реферируемая книга П. Байяра переведена на многие языки.

Книга состоит из трех глав, пролога и эпилога. В прологе автор объясняет, что *«непрочитанность»* отнюдь не сводится к тому, что книгу даже не открывали. Он относит к обширной группе «непрочитанных» книг те, о которых вы слышали, а также книги, которые вы просто пролистали, и книги, содержание которых напрочь забыли. О таких книгах повествуется в первой главе. Так, в романе австрийского писателя Роберта Музиля (1880–1942) «Человек без свойств» второстепенный персонаж, библиотекарь, говорит, что он сам книг не читает, а знает о них по каталогам, заглавиям и оглавлениям. Его цель – ухватить самую суть книги, ее положение по отношению к другим книгам (с. 26).

Французский поэт Поль Валери (1871–1945) считал, что достаточно пролистать книгу, чтобы посвятить ей целую статью. В посвященной памяти Марселя Пруста (1871–1922) статье Валери признавался, что он «лишь бегло ознакомился» с одним томом «Поисков утраченного времени» (с. 30). Так же Валери относился и к другим французским писателям, ибо его интересовало не произведение в целом, а лишь сама «идея» (с. 39).

* *Байяр П.* Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали. – М.: Текст, 2012. – 189 с.

В романе «Имя розы» итальянского постмодерниста Умберто Эко говорится о таинственном сочинении, имевшемся в средневековой монастырской библиотеке, которое никому не давали читать. Впоследствии выясняется, что это второй том «Поэтики» Аристотеля. Книга была увлажнена ядом, отчего те, кто пытались ее читать, умирали от отравления.

Французский философ и писатель Мишель де Монтень (1533–1592) признавался в «Опытах», что у него память о прочитанном стиралась «последовательно и неуклонно» (с. 60). Монтень забывал не только то, о чем говорится в чужих книгах, но и собственные писания забывал «не хуже, чем все остальное» (с. 64).

Во второй главе П. Байяр говорит о ситуациях, когда люди рассуждают о книгах, которых они не читали. В романе английского писателя Грэма Грина (1904–1991) «Третий» автор, не читавший книг, о которых он должен рассуждать, «выступает перед публикой, не читавшей книг, которые написал он сам» (с. 80). Это явление называют «диалогом глухих», что случается, когда собеседники говорят о тех книгах, которых они не читали.

Пересказывая содержание книги французского антрополога Лоры Боханнан о том, как она знакомила людей нигерийского племени тив с шекспировским «Гамлетом», Пьер Байяр приходит к выводу о правильности того, что люди племени тив не поверили в появление тени отца Гамлета. А ведь многие шекспироведы давно выдвигают теорию, что Гамлет стал жертвой галлюцинации. В детективе «Фердино Селин» Пьера Синьяка рассказывается, что издатель поставил и свою фамилию на понравившуюся ему рукопись. А в фильме американского режиссера Гарольда Рамиса «День сурка» говорится, что в беседе о книге, которую вы не читали, достаточно знать одну реплику из нее, чтобы удовлетворить ожидания собеседника.

В третьей главе реферируемой монографии даются советы о том, как себя вести в беседе о непрочитанной книге. Основной совет – не следует стесняться, а мнение о книге можно составить «по тому, что мы знаем о ее авторе» (с. 122). В романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» Пьер Байяр находит типы не-чтения. Это и суждение о книге без прочтения ее, и суждение о книге после пролистывания, и суждение о книге на основании того, что о ней говорят другие (с. 138). В романе японского писателя Нацумэ Сосэки «Ваш покорный слуга кот» описывается ситуация, когда два собе-

седника обсуждают книгу, которую оба они не читали. В этом случае ни один из них не может знать, лжет ли другой.

В заключительной части третьей главы реферируемой монографии обсуждается текст Оскара Уайльда «Критик как художник», в котором утверждается, что достаточно и десяти минут, чтобы познакомиться с книгой. «Держаться подальше от книги – вот лейтмотив размышлений Уайльда о чтении и литературной критике» (с. 176).

В эпилоге Пьер Байяр пишет, что «создавать собственные произведения – это логичное и благотворное направление развития для тех, кто учится рассуждать о непрочитанных книгах» (с. 181).

Реферируемую работу завершает послесловие переводчицы Алины Поповой, в котором говорится, что монография Пьера Байяра представляет собой «свежее и довольно глубокое исследование по теории чтения» (с. 185).

И.Л. Галинская

Л.А. Трахтенберг

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ ПАРОДИИ XVII–XVIII вв.*

Статья посвящена трем пародийным произведениям, созданным в XVII – первой половине XVIII в.: это «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом» и так называемые «Юмористические куранты», или «авизии». Предметный мир их особый: он интересен тем, что вещей в них по существу нет. Это произведения, где вещи теряют свое предметное качество, и само размывание, рассеяние, разрушение предметного мира приобретает эстетическое значение.

В этих пародиях установка на целостность и непротиворечивость художественного мира исчезает, привычные предметы теряют свои очертания, и на их место встают внутренне противоречивые образы, каждый из которых – для читателя загадка. Притом в каждом из пародийных произведений трансформация предметного мира происходит особым образом.

Например, пародийный «Лечебник на иноземцев» состоит из десяти «рецептов», в которых описываются невероятные способы приготовления лекарств. Один из этих «рецептов» таков: *Взять мостового белого стуку 16 золотников, мелкого вешняго топу 13 золотников, светлого тележного скрипу 16 золотников, а принимать то все по 3 дни не етчи, в четвертый день принять в полдни, и потеть 3 дни на морозе нагому, покрывшись от солнечнаго жаркого луча неводными мережными крылами в одно-*

* Трахтенберг Л.А. Предметный мир русской рукописной пародии XVII–XVIII веков // Концепт вещи в славянских культурах. – М.: Институт славяноведения РАН, 2012. – С. 150–156.

рядь. А выпотев, велеть себя вытереть самым сухим дубовым четвертным платом, покамест от того плата все тело будет красно и от сердца болезнь и от утробы теснота отидет и будет здоров (цит. по: с. 151).

Пародийный «рецепт» (а точнее, первая его часть) в соответствии с типовой структурой пародируемого жанра построен по кумулятивному принципу: он открывается перечислением «ингредиентов», которые требуется использовать, чтобы приготовить лекарство. Описания этих «ингредиентов» в большинстве своем однотипны по семантико-синтаксической структуре: это количественно-именные сочетания, где сначала следует название вещества, которое требуется *взять*, а затем указывается требуемое количество. Подлинные рецепты XVII в. так и строились. Но здесь, в пародии, на место тех предметов и веществ, которые тогда использовались в медицине, встают не вещества, а действия и состояния: *мостового стуку, тележного скрипу, воловаго рыку, свиного визгу* или *сухова крещенского морозу*. Место предметных имен, которые использовались в соответствующей позиции в пародируемом жанре, занимают имена препозитивные; их соседство с мерами веса создает семантическое противоречие. Когда мы читаем: *взять мостового белого стуку 16 золотников*, перед нами и вещество, и действие.

Это не единственное семантическое противоречие в примерах такого рода. Помимо того, что звук измеряется мерами веса, ему еще приписывается цвет или размер; для этого к определению, указывающему на субъект, место или время действия (*тележный скрип, мостовой стук, вешний топ*), добавляется еще одно: *белый стук, мелкий топ, светлый скрип*. Впрочем, есть примеры, в которых такого дополнительного противоречия нет: вовсе без второго определения – *воловаго рыку 5 золотников* – или с определением, которое семантически не противоречит определяемому слову, – *курочья высокого гласу пол фунта*. Подобных названий много, они следуют одно за другим; они однотипны, и в каждом заключены противоречия. Так, в другом пародийном «рецепте» перечисляются *густово медвежъя рыку 16 золотников, толстого орловаго летанья 4 аршина, крупнаго кошечья ворчанья 6 золотников* и т.д.

Кумулятивная структура формирует читательское ожидание; однако автор нарушает однообразие этого ряда, включая в него компоненты, построенные по иным структурно-семантическим

моделям, как, например, *горносталыя яйца желток*. Кроме того, за пародийными названиями предметов следуют названия действий – и они не подчинены общему семантическому принципу: *потеть 3 дни на морозе нагому, покрывишись от солнечного жаркого луча неводными мережными крылами в однорядь или взять москворецкой воды на оловянном или на серебряном блюде, укрошить в два ножа и выпить* (цит. по: с. 152).

Но и на этом литературная игра не заканчивается, наоборот, она приобретает иной масштаб. В первой части текста автор задал общее правило, общую структуру пародийного рецепта (эта структура, как уже было сказано, соответствует композиционному образцу пародируемого жанра). Но во второй части пародии он от этой структуры отказывается, и в ряд «рецептов» включается, например, такой совет: *Есть и пить довольно, чего у кого привольно, сколь душа примет, кому не умереть – немедленно живота избавит*, или еще один: *А буде которой иноземец заскорбит рукою, провертеть здоровую руку буравом, вынять мозгу и помазать болная рука, и будет здрав без обеих рук* (цит. по: с. 152).

Таким образом, в пародийном «Лечебнике на иноземцев» происходит постепенное, поэтапное разрушение художественной условности. Оно начинается с разрушения предметного мира, с замены настоящих предметов и веществ, о которых говорится в подлинном лечебнике, мнимыми, но на этом не завершается: сам эстетический принцип мнимости, вымышленности предметов сначала утверждается как композиционная основа произведения, а затем вытесняется другими приемами его структурно-семантической организации. Это микроструктура и макроструктура; и на низшем, и на высшем уровне организации текста автор ведет с читателем игру, обманывая его ожидания и нарушая известные ему правила: в первом случае правила пародируемого жанра, во втором – правила самого пародийного текста, которые он же только что и установил.

Другая пародия той же эпохи – «Роспись о приданом», намного более пространная, может показаться текстом громоздким и аморфным, с неясной, нечеткой структурой. Подобно своему образцу – подлинной росписи приданого, «Роспись...» пародийная – это пространный список разнообразных предметов. Он производит впечатление на читателя уже своим размером: в нем более ста строк раешного стиха, в каждой из которых назван какой-нибудь

предмет, часто не один. «Роспись о приданом» производит впечатление богатства, разнообразия, обилия, впечатление избытка вещественности. Однако оно оказывается обманчивым, потому что предметы, которые названы здесь, вымышленные, несуществующие, сами по себе мнимые – такие, как *юпка с рукавами, опушена блохами, липовые штаны да две дубовые простыни, жениху дюжина рубаш моржовых да дюжина порток ежовых* (с. 153), а иногда и реальные, но такие, что в подлинную роспись приданого они не могли бы войти, например, *пять аришин паутины да поларишина гнилой холстины*. Среди предметов такого рода названы еще *шолуди сыпучи болезни подучей, лихоратки трясухи*. Названия предметов действительных и мнимых чередуются, так что среди фантастических вещей оказываются скрыты реальные, например в таком контексте: *Липовые два котла, да и те згорели до тла. Сосновой кувшин да везовое блюдо в шесть аришин. Дюжина тарелок бумажных да две солонки фантажных. Парусинная кастрюлька да табачная люлька. Дехтярной шандал да помойной жбан* (цит. по: с. 153).

Такое чередование, вводящее читателя в заблуждение, – еще один прием в литературной игре. Если в основе «Лечебника на иноземцев» последовательно проведенные семантические принципы создания вымышленного, абсурдного мира, то в «Росписи о приданом» разные абсурдные образы сменяют друг друга в непредсказуемой последовательности, и эстетическое воздействие этого текста определяется самим их разнообразием.

Еще одна пародия примерно того же времени – пародийные «авизии», или «Юмористические куранты». Жанром-источником для них послужили известные тогда в России под этим названием европейские газеты, которые уже в XVII в. переводились для сведения царя, но понемногу и распространялись в списках. Если в «Росписи о приданом» мы видим нагромождение несуществующих предметов, то здесь перед нами – невероятные события. Как и «Лечебник...», и «Роспись...», пародийные «авизии» строятся по кумулятивному принципу: они состоят из коротких статей-«известий», каждая из которых характеризуется замкнутостью, некоторой композиционной завершенностью (насколько о ней можно говорить в рамках произведения как художественного целого). В каждом известии – одна-две фразы, и в каждом сообщается о каком-то невероятном происшествии. Привычные предметы

теряют здесь свои обыкновенные качества и наделяются новыми, им несвойственными, присущими объектам из другого ряда. Например, неодушевленные предметы олицетворяются: в начале текста сообщается о том, что *копенгагенская круглая башня на сих днях пойдет замуж*. Неподвижные вещи приходят в движение: *Город Кадикс выконопатели и вывели на море, стоят наякирях и дожидаются способных ветров итти в Галандию* (цит. по: с. 154).

Эти примеры сравнительно просты, но есть и сложные, в которых реализовано не одно, а несколько семантических противоречий. Вот один из них: *От Визии острова много вылетело осетров и на ратуше гнезда повили и высидели куликов; шерсть на куликах свиная, а величиною з барана, а голос дикого гуся* (цит. по: с. 154).

Здесь сначала осетры, уподобляясь птицам, летят, выют гнезда и высиживают птенцов – действительно птенцов, т.е. птиц, а не рыб, но тут же мы узнаем, что эти птицы – не птицы, потому что они покрыты шерстью, но и это еще не все: далее следует гиперболическая характеристика их размера, которая также дается с помощью гротескного сравнения, а завершает краткий рассказ еще одно парадоксальное уподобление – дикому гусю. Автор апеллирует и к зрительному восприятию, и к слуховому, предлагая нам и представить, как выглядят эти существа, и услышать их голос; однако одно не соответствует другому, и образ распадается под тяжестью противоречий. Таким образом, перед нами постепенное разрушение предметной иллюзии: медленное смещение образа из одного ряда в другой, последовательность сдвигов, каждый из которых сам по себе создает фантастическое сочетание, но которые производят особенно сильный эффект своим соединением, напластованием этих фантастических, гротескных слияний. Такой пример не один – аналогичным образом построены и другие пародийные сообщения: *У единого мещанина в ранжереях 74 кувшина росцвели и стручки поспели, в которых находитца довольно стерледей живых, в том же ранжереи колодещь, и в нем трактирной дом с великим убором и с цветами;*

Рыбаки много наловили огурцов и солят в патоке, пересыпают известью, а цытроны из вещей еще не вынимают. Там же репу варят и прядут и намерены из нее делать сукна, дай с рыбы шерсть стригут, и для того на море строятца новая шляпная фабрика (цит. по: с. 154).

В подобных примерах тенденция к концентрации, сосредото-

чению противоречий достигает апогея. Здесь множество парадоксов скапливается на небольшом текстовом пространстве, ограниченном рамками всего лишь одного сложного предложения. По мере его чтения картина в сознании читателя меняется несколько раз; шаг за шагом одно фантастическое предположение сменяет другое, и каждое следующее предположение, вступая в противоречие с предыдущим, ставит читателя в тупик, так как оно едва соотносено с тем, которое он встретил буквально в той же строке; последовательность сменяющих друг друга и наслаивающихся друг на друга противоречий едва позволяет читателю охватить их в едином восприятии.

Итак, все три произведения – «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом» и «Юмористические авизии» – реализуют одну и ту же эстетическую тенденцию: к стиранию, размыванию, разрушению предметности, к самоуничтожению художественной реальности. При этом в игре противоречий отрицание предметной сущности вещей, которые в них изображены, – лишь первый ход: каждое из произведений – это цепь парадоксов, где правило, закономерность, некоторая структурная норма, которая стремится установить порядок в парадоксальном вымышленном мире, пусть даже не отождествляя его с реальным, а напротив, противопоставляя его реальному, – такая норма если и успевает определиться, то для того, чтобы сразу же оказаться нарушенной.

Однако возможно ли, мыслимо ли, представимо ли теоретически саморазрушение эстетического мира и может ли он быть внутренне противоречив? Едва ли: ведь художественный мир целостен по определению уже тем самым, что он художествен. Поэтому следует говорить не об отсутствии целостности, но лишь об ином ее качестве; в данном случае, в случае пародий, она такова, что органически включает в себя собственное отрицание. Но это и важно: это самоотрицание, саморазрушение и является в данном случае эстетическим заданием; именно ради того, чтобы произвести такое впечатление на читателя, эти произведения создавались. В игре мнимости и истины, в чередовании правдоподобия и фантастики, в соединении разрушения и становления мы и находим суть их художественного своеобразия и источник их эстетического достоинства.

С.Г.

И.Л. Галинская

СПУСТЯ 60 ЛЕТ
(Обзор)

В 2009 г. в Великобритании было опубликовано продолжение романа Дж.Д. Сэлинджера «Ловец во ржи» (4). Как только автор этого продолжения, шведский литератор и издатель Фредрик Колтинг, подал заявку на публикацию продолжения романа Дж.Д. Сэлинджера в США, американский писатель обратился в суд. После многомесячной судебной тяжбы продолжение знаменитого романа запретили издавать в Америке и Канаде, но не в Европе и не в переводах.

Роман «60 years later. Coming through the rye» вышел в Англии под псевдонимом *Джон Дэвид Калифорния*. Вторая часть его названия «60 лет спустя. *Проходя через рожь*» заимствована из стихотворения шотландского поэта XVIII в. Роберта Бёрнса, которое стало песней. Переводчица романа Дж.Д. Калифорнии Е. Петрова позаимствовала часть названия из перевода этой песни С.Я. Маршакom: «*Вечером во ржи. 60 лет спустя*» (2).

Биография Фредрика Колтинга, т.е. Дж.Д. Калифорнии, изложена на суперобложке русского перевода романа. Там говорится, что литератор родился у шведской матери и американского отца в США, в Калифорнии, куда родители заехали с бродячим цирком. Вначале в Швеции он работал могильщиком, а потом стал писать сценарии короткометражных фильмов и отчеты о своих путешествиях для нескольких международных журналов. Роман «Вечером во ржи. 60 лет спустя» является его первым художественным произведением. В романе имя персонажа уже не Холден Колфилд, а **мистер К.**, и ему не семнадцатый год, а все 76 лет, он дряхлый старик. В английском тексте аннотация состоит всего из двух стро-

чек: «Неправомочное вымышленное исследование отношений Дж.Д. Сэлинджера и его самого Знаменитого Персонажа». В русском тексте эта аннотация вынесена на отдельную страницу и переведена так: «Несанкционированные вымышленные наблюдения за отношениями между Дж.Д. Сэлинджером и его Самым Знаменитым Героем». А в качестве аннотации предлагается краткая биография Сэлинджера и также краткое изложение содержания продолжения «Ловца во ржи».

На обложке английского продолжения романа «Ловец во ржи» рассказывается, что он будто бы написан самим Сэлинджером, т.е. писатель делает то, что он должен был сделать давным-давно: «Спустя 60 лет после своего дебюта в качестве великого американского антигероя мистер К. возвращен на страницы своим создателем без дурацкого разъяснения, по какой причине это сделано» (4).

Труд Дж.Д. Калифорнии, как и роман «Ловец во ржи», является романом-монологом, причем его будто бы пишет сам Джером Дэвид Сэлинджер, которому (опять-таки будто бы) принадлежат и напечатанные курсивом отрывки мыслей писателя о себе и о своем герое. При этом роман Ф. Колтинга начинается с серьезного посвящения настоящему Дж.Д. Сэлинджеру как «самому потрясающему выдумщику из всех, с кем вас только сводила жизнь» (2, с. 9; 4, с. 5).

Первая глава романа состоит из одной короткой фразы, принадлежащей его герою мистеру К. Он открывает глаза и просыпается. Вторая глава состоит из двух фраз, которые якобы принадлежат Сэлинджеру. Писатель думает, что наконец-то по прошествии многих лет он решился вернуть Холдена Колфилда.

В следующих главах романа мистер К. вспоминает свои сны, в которых ему привиделось, что он находится в чужой комнате, что родители будут о нем беспокоиться, что на письменном столе стоят фотографии людей, которых он видит впервые, и т.д. и т.п. При этом он ощущает постоянный старческий перестук в голове.

Мистер К. находится в доме для престарелых «Саннисайд». Это нечто среднее между гостиницей и больницей, по его определению. Проснувшись, мистер К. отправляется в столовую позавтракать, где оказывается в компании такого же старика. Здесь приводится вроде бы комментарий Сэлинджера, который сожалеет о том, что героя его романа постигла подобная участь, и считает себя виновным в этом.

Мистер К. принимает решение сбежать из дома для престарелых, т.е. точно такое же решение, какое он принял 60 лет тому назад, когда убежал из школы Пэнси, а она также, по его теперешнему мнению, смахивала на богадельню. Рассуждения, с которых начинается шестая глава романа, вроде бы принадлежат Сэлинджеру. Он говорит, что голос «Ловца во ржи» долго его преследовал, как фоновый шум, а теперь он должен вернуть героя, чтобы его уничтожить. Но мистер К. тем временем надел пиджак, набросил на шею шарф и навсегда покинул дом престарелых.

Сэлинджер как персонаж романа по этому поводу замечает, что повествование рождается то ли само собой, то ли кто-то должен его создавать. Вот и мистер К., в прошлом Холден Колфилд, был создан и отлит из крови автора «Ловца во ржи», отчего в определенном смысле он есть сын Сэлинджера, его собственность. И писатель снова собирается вернуть К. на те же улицы, где он дал ему жизнь. На этот раз, полагает Сэлинджер у Дж.Д. Калифорнии, он будет действовать быстро и решительно.

Тем временем мистер К. приехал на автобусе в центр Нью-Йорка и сидит в кафе, пытаясь придумать, чем же теперь заняться. Он решает побродить по городским улицам и в конце концов приходит к дому, где жил в молодости. Новая хозяйка впускает его и он благодарит ее за то, что может прикоснуться к прошлому. Но реплика, якобы вложенная в уста Сэлинджера, неоднозначна: «Разгуливает себе в прошлом, которого нет и в помине, оглядывается на жизнь, которая даже никем не прожита» (2, с. 102).

Выйдя из своего бывшего дома, мистер К. продолжает бродить по Нью-Йорку, и после того как он едва не погиб от сорвавшейся с лесов железной болванки, дозванивается до своего прежнего знакомого по школе Пэнси Стрэдлейтера и встречается с ним. Бывший юнец Стрэдлейтер теперь седой как лунь старик, морщинистый, с обвисшей кожей. Спустя 60 лет разговаривать им не о чем, и вскоре Стрэдлейтер скрывается. Но комментарий романного Сэлинджера налицо. Он теперь полностью убежден в том, что пора уже закончить описание несуществующего персонажа.

А персонаж все еще продолжает бродить по Нью-Йорку и заходит в парк, где в это время года безлюдно. Правда, появляется какая-то женщина, которая садится на соседнюю скамейку. Эпизод заканчивается тем, что женщина бросает в мистера К. нож, но тот падает, не долетев до цели. Женщина промахнулась. Мистер К.,

который за один день дважды избежал смерти, берет такси и едет на Мэдисон-авеню, где поселяется в старом отеле «Рузвельт» и ложится спать. В завершение этой главы Сэлинджер рассказывает, как он пишет роман о мистере К. Стопка листов растет, но слова уже не служат ему, как служили прежде, отчего его герой становится неуправляемым.

Следующая глава романа является центральной. Мистер К. посещает кладбище, где похоронена его жена Мэри, где оставлено место и для него. Он решает, что ему следует воссоединиться с Мэри, отчего все его дальнейшие действия подчинены этому решению. Мистер К. покупает черный костюм в магазине смокингов, поскольку хочет быть похороненным рядом с женой в приличном виде. В отеле он переодевается в новый костюм и отправляется топиться туда, где река Гудзон впадает в залив Ист-Ривер. К. перебрасывает ноги через перила и падает в воду.

Мистер К. приходит в себя в каком-то подвале, и выясняется, что он был вытащен за волосы из воды бывшей его ученицей по имени Чарли (Charlie). По этому поводу романский Сэлинджер думает, что в его произведение вмешался случай, и решает продолжать писать дальше (2, с. 170).

Мистера К. в подвале кормит бульоном бабушка Чарли. К. засыпает, а вскоре, проснувшись, просит принести его одежду. Девушка выполняет просьбу, они с Чарли уходят, хватают такси и приезжают в гостиницу «Рузвельт». Тут Дж.Д. Калифорния снова передает слово придуманному им Сэлинджеру. Тот принимает решение продолжать писать о мистере К. до тех пор, пока сам будет чувствовать такую необходимость.

Мистер К. и Чарли сидят в ресторане отеля «Рузвельт». Когда они решили пройтись после еды, Чарли признается, что видела, как он прыгнул в воду, чтобы утопиться. В следующей главе мистер К. продолжает общаться со своей ученицей Чарли, которая младше его на 50 лет. Она вспоминает, что была когда-то влюблена в него, а он хочет от нее отделаться, но это как-то у него не получается. Они заходят в магазин, где Чарли покупает меховую ушанку, а мистер К. – красную охотничью шапку с козырьком, какая была у него в романе «Ловец во ржи».

На следующее утро Чарли все еще находится в гостиничном номере мистера К. Они спускаются в лифте к завтраку, а затем берут такси и едут погулять в Центральный парк. Там мистер К. те-

ряет сознание. Вскоре он приходит в себя, и они решают пойти в кино. После фильма возвращаются в отель, но утром, проснувшись, он Чарли в номере не обнаруживает, она ушла, оставив записку о том, где они встретятся вечером. На месте встречи мистер К. знакомится с уличным продавцом букинистических книг, старых виниловых пластинок и рисунков. Словом, «бомжом при искусстве» (2, с. 207).

Наконец появляется Чарли. Мистер К. предлагает ей пойти поужинать в японский ресторан. Они возвращаются в отель, и тут мистер К. то ли засыпает, то ли снова теряет сознание. Когда он приходит в себя, в комнате находятся Чарли и ее юный приятель. Они занимаются сексом, а мистер К. вновь теряет сознание. Когда он очнулся, Чарли и юноши в комнате уже не было. Следует комментарий Сэлинджера о том, что он крепко его держит и не собирается отпускать (2, с. 234).

Утром мистер К. снова направляется к реке и понимает, что ему нужен справочник для самоубийц, но таких справочников в библиотеках не держат. Тогда он идет в аптеку и покупает какие-то таблетки. В голове у него опять раздается перестук, как барабанная дробь. Он берет такси и едет в парк, хочет «подставить лицо предзакатному солнцу, чтобы с этим уйти» (2, с. 241). Размышляет о сыне, вспоминает родителей, Алли, Д.Б. и Фиби, а с супругой Мэри надеется скоро увидеться. Он воображает, что все они собрались вместе, в одной комнате. Мистер К. выплевывает горькие, уже пережеванные таблетки и отправляется в Музей естествознания, что рядом с парком.

Присоединившись к группе экскурсантов, среди которых и чета японцев, мистер К. вместе со всеми входит в морозильную камеру, куда помещают экспонаты животных во время смены экспозиции (2, с. 249). На подставках вдоль стен стоят чучела зверей, а к потолку поднимается облако бело-ледяного тумана. Когда все экскурсанты выходят из морозильной камеры, К. решает в ней остаться, но это заметила японка, которая смотрит на него с ужасом.

Все экскурсанты уходят, а мистер К. ложится на деревянный щит, на котором стоит на лапах огромное чучело медведя. Цель уже близка: «...спина, ноги, лицо – все задубело, кроме головы» (2, с. 252). Итак, последнее пристанище – морозилка в центре Манхэттена. Тут его начинает кто-то тормошить. Это японка вернулась, расталкивает его и выводит на чистый воздух, на тротуар.

Мистер К. не знает, «благодарить ее или проклинать» (2, с. 255).

Он снова в отеле «Рузвельт». То засыпает, то просыпается, то снова теряет сознание и видит сына, озаренного золотым сиянием. Сын еще маленький мальчик, они подбирают разные камешки и шишки в кемпинге и складывают в рюкзаки. Но мистера К. лихорадит, пот льет с него ручьями, дрожит все тело. Тут же предлагается якобы комментарий Сэлинджера: «Чтобы литературный персонаж расхворался? Это же абсурд» (2, с. 262).

Мистер К. спит. Ему снится, что он плывет на плоту с сестрой Фиби. Она прыгает в воду и дрейфует прочь от плота, ее длинные седые волосы стелются по воде, но вскоре намокают и тонут, а мистера К. вдруг затягивает в глубокую черную дыру. Когда он просыпается, чувствует, что лихорадка прошла, что он здоров. А тут снова комментарий Сэлинджера, который хочет, чтобы К. «убрался назад, в перо, из-под которого он вышел», и называет его «марионеткой на ниточках» (2, с. 267–268).

Следующая глава предвещает встречу героя и писателя, т.е. мистера К. и Сэлинджера. К. решает покинуть отель, но тут приходит горничная убирать в номере. Они беседуют, и женщина, которой уже перевалило за шестой десяток, вспоминает, что нашла в комнате старый блокнот для записей, и отдает его мистеру К. Блокнот потрепанный, с ветхими уголками, а в правом верхнем углу обложки имеются три буквы, выведенные от руки: J.D.S. (2, с. 274).

К. садится в автобус, который мчит его на север, в сторону местечка Корниш. Там он показывает инициалы на обложке блокнота почтальону в почтовом фургоне, и тот без малейшей заминки указывает, куда мистеру К. следует держать путь, т.е. к дому J.D.S. — Джерома Дэвида Сэлинджера. Он звонит в дверь и замирает. А за дверью стоит писатель и думает, что в течение долгих 60 лет его герой незримой тенью витал рядом с ним. Теперь он тут, за дверью, и писатель даже не представляет, как он выглядит (2, с. 282–283). В этой главе наряду с описанием того, что происходит в доме писателя, несколько раз излагаются мысли Сэлинджера, которые придумал Дж.Д. Калифорния.

А тем временем Сэлинджер привел К. в свой кабинет, а сам сел за пишущую машинку. Пока К. рассматривает книги на полках, писатель берет тяжелое бронзовое пресс-папье в виде собаки и намеревается стукнуть им К. по голове, говоря себе, что он

слишком долго ждал его прихода. Они оба начинают плакать. Мистер К. в конце концов решает уйти и выходит за порог дома писателя.

Во время пребывания мистера К. в его кабинете Сэлинджер думает о том, что он-то настоящий, а К. — это плод его воображения, хотя и ставший стариком. Бронзовую собаку Сэлинджеру держать тяжело, и он боится ее выронить, полагая при этом, что для К. собака будет последним, «что он увидит в своем родном выдуманном мире» (2, с. 291). Он крепче сжимает собаку, чтобы ударить К., но при этом соображает, что это его собственный сын, который «весь составлен из чернильных корпускул, пригнанных одна к другой», и великолепен, а он чуть было не взял грех на душу (2, с. 294). Он понимает, что отрекся от собственного сына, что заслуживает за это жестокой кары и говорит себе, что очень любит сына, что теперь он будет охранять каждый его шаг (2, с. 298).

Мистер К. между тем отправляется на автобусе из Нью-Йорка в Филадельфию. Там, в доме престарелых под названием «Земляничная поляна» живет теперь его сестра Фиби. Романый Сэлинджер по этому поводу размышляет о том, что К. и Фиби следует воссоединиться, ибо иначе К. «потеряет свою целостность» (2, с. 307). Мистера К. не пускают к Фиби, поскольку часы посещения закончены, и предлагают прийти завтра. К. возвращается на автовокзал, где, случайно взявшись рукой за журнальный стенд, падает вместе с журналами на пол и теряет сознание.

Наутро К. снова едет к сестре Фиби, у которой от старости голова плохо работает, и она спрашивает его, знают ли папа и мама, что он сбежал из дома для престарелых. Она не полностью отдает себе отчет в том, что происходит, но тоже убегает из своего дома для престарелых и едет с братом в Нью-Йорк. Там они поселяются в первом попавшемся отеле под названием «Мариотт», где К. то ли во сне, то ли в бреду видит всех своих родных и знакомых, а также — молодого человека за стойкой, который есть полная копия К. 60-летней давности. В предпоследнем комментарии Сэлинджер якобы признается в том, что бывшая сноровка ему изменила: он печатает одно, а выходит совсем другое, повторяется, путает действующих лиц, словом, полная неразбериха (2, с. 331).

Мистер К. и Фиби ночуют в гостинице «Мариотт», а утром отправляются в парк, туда, где карусель. «Лошадки те же самые, что и 60 лет назад» (2, с. 337). Они кружатся, и К. теряет сознание.

Последний комментарий, приписываемый Сэлинджеру, таков: «Вот и конец. Остается буквально пара строчек, а я так и не знаю, как исправить то, что должно быть исправлено». Эти последние слова адресованы его сыну К. Он извиняется за все, напоминает К., что всегда его любил, что тот навсегда – в любом месте и при любых обстоятельствах – останется частицей его самого (2, с. 339).

Концовка романа представляет собой изложение многочисленных бредовых видений мистера К.

Критики и литературоведы уже начали рассматривать продолжение «Ловца во ржи», рассказывать о его авторе Фредрике Колтинге, о введении им в продолжение романа в качестве литературного персонажа писателя Сэлинджера и о судебном разбирательстве в связи с публикацией романа.

Судья района Манхэттен в Нью-Йорке Дебора Бэтс в своем заключении запретила как публикацию, так и рекламу и распространение книги Джона Дэвида Калифорнии (т.е. Фредрика Колтинга) на территории Соединенных Штатов Америки, пишет в газете «Нью-Йорк таймс» С. Чан (5). Хотя имя Холдена Колфилда в этом продолжении «Ловца во ржи» ни разу не упоминается, у читателя книги не может быть абсолютно никакого сомнения в том, что мистер К. – это и есть Холден Колфилд, которому уже за семьдесят, т.е. это ставший стариком один из самых известных литературных персонажей в американской прозе.

Юристы Ф. Колтинга пытались утверждать, что роман «60 лет спустя. Проходя через рожь» совсем не нарушает авторское право, поскольку является критической литературной пародией, но судья Дебора Бэтс категорически отвергла этот аргумент. В связи с таким решением судьи Фредрик Колтинг написал в Интернете, что он потрясен, поскольку никогда не думал, «что в Соединенных Штатах могут запрещать книги» (5). А его юрист Эдвард Розенталь заявил, что такое решение не позволяет читателям ознакомиться с книгой и самим определить, добавляет ли роман Колтинга-Калифорнии что-либо к их пониманию писателя Дж.Д. Сэлинджера и его художественного творчества. Юрист Сэлинджера Марсия Паул вообще отказалась комментировать решение судьи Д. Бэтс.

Таким образом, подлинный Дж.Д. Сэлинджер (1919–2010) дважды обращался к органам американской юстиции за защитой своего авторского права: по поводу книги Я. Гамильтона «В поис-

ках Дж.Д. Сэлинджера» (8) и по поводу продолжения романа «Ловец во ржи». Согласно «Закону об авторском праве» («Copyright Act», 1976) в США существует несколько правил «честного использования» чужого произведения. Во-первых, говорится о «цели и характере» («purpose and character») такого заимствования. Во-вторых, речь идет о том, какую часть работы используют. И наконец, требуется сообщение об эффекте продажи на потенциальном рынке полученного произведения, т.е. его стоимости и сведений о результатах продаж (9).

Указанный закон также разъясняет, что разница между «честным использованием» («fair use») и нарушением авторского права может быть неясной и почти не поддающейся определению. Ведь не существует специфического набора слов, выражений или высказываний, которые можно было бы безопасно использовать без всякого на то авторского разрешения. Словом, нет абсолютной границы, разделяющей «честное использование» и нарушение авторского права (9).

В статье, напечатанной в журнале «Американская литература», Д. Пекченино пишет, что на сайте этого закона в Интернете было сказано, что защита авторского права длится на протяжении всей жизни автора плюс еще 70 лет для работ, созданных после 1 января 1978 г. В 1998 г. это правило было несколько изменено. Теперь 70 лет уменьшили до 50 лет после смерти автора (9). Что касается продолжения романа «Ловец во ржи», то Д. Пекченино сообщает, что апелляционный суд признал в сентябре 2009 г. решение первоначального суда полностью соответствующим закону (9).

Обсуждая появление романа «60 лет спустя. Проходя через рождь», критик Ричард Дейвис полагал, что попытка Колтинга-Калифорнии идти по стопам Сэлинджера – это «задача чрезвычайно трудная и неблагодарная» (6). Ведь, пытаясь писать «Ловца во ржи-2», Колтинг сам поставил себя в невыигрышную ситуацию. Рецензия Р. Дейвиса была опубликована еще до обращения Дж.Д. Сэлинджера в суд, но критик был уверен в том, что писатель-затворник Сэлинджер бросит вызов Колтингу, а все бесчисленные поклонники «Ловца во ржи» будут встревожены тем, что какой-то тип из Гётеборга осмелился оживить иконографический образ Холдена Колфилда.

Р. Дейвис считает, что Колтинг-Калифорния, видимо, надеял-

ся, что старческая версия Холдена Колфилда получится великолепной, отчего его текст пестрит типичными выражениями Холдена. Здесь и «все такое прочее» («and all»), и другие выражения да словечки, употребляемые Холденом Колфилдом в романе «Ловец во ржи». Версия Колтинга-Калифорнии, по мнению Р. Дейвиса, ошеломительно запутанная. Так, мистер К. вначале едва может ходить, а впоследствии преодолевает в Нью-Йорке значительные расстояния, притом что у него слабый мочевой пузырь, отчего он мочится в подъездах, на улице, в парке, а также в собственные штаны.

Первоначальная реакция в ходе прочтения романа «60 лет спустя. Проходя через рожь», согласно Р. Дейвису, состоит в том, что книга кажется просто безобидной чепухой, и американскому писателю не стоило бы обижаться. Но когда Колтинг-Калифорния посылает мистера К. в Корниш на встречу с Сэлинджером, то введение образа последнего в текст продолжения романа является и смешным, и волнительным. Неужели Колтинг воображал, что писатель-затворник, не позволяющий Голливуду и телевидению касаться своих художественных произведений, будет радоваться продолжению своего романа. Книга «60 лет спустя. Проходя через рожь» обречена на забвение, заключает критик (6).

Когда английский литературный критик Алиса Флуд печатала в газете «Гардиан» свое сообщение о выходе в свет продолжения «Ловца во ржи», она уже давно знала, что Сэлинджер выступил против публикации этой книги (7). Алиса Флуд вспоминает, что Сэлинджер не разрешал Голливуду создавать фильмы по его произведениям после того, как в 1950 г. киноверсия рассказа «Дядюшка Виггили в Коннектикуте» получила нелестные отзывы кинокритиков. Все это не мешает ей рассуждать о том, что думает сам шведско-американский автор Джон Дэвид Калифорния относительно выпущенной им в маленьком издательстве «Windupbird Publishing» книге «60 лет спустя. Проходя через рожь».

Колтинг-Калифорния полагает, что персонаж его романа мистер К. все еще является Холденом Колфилдом, поскольку он точно так же бродит по городу и точно так же имеет собственный взгляд на окружающую действительность. Мистер К. вроде бы уже стал старше и мудрее, но по-прежнему он не имеет ответов на многие загадки жизни. Созданный автором в книге Сэлинджер сравнивает Холдена Колфилда с листом бумаги, на котором начали писать

рассказ, а затем положили его в коробку и глубоко закопали в землю. А теперь, спустя 60 лет, можно выкопать эту коробку и продолжать сочинять рассказ.

Дж.Д. Калифорния сообщил, что он написал продолжение «Ловца во ржи» только потому, что всегда думал о том, что же произошло с Холденом Колфилдом в его дальнейшей жизни. Он также добавил, что пытался относиться к статусу Дж.Д. Сэлинджера и его Холдена Колфилда весьма почтительно, как к знаменитым американским иконам.

Еще до того, как Дж.Д. Сэлинджер подал на него в суд, Колтинг-Калифорния сказал, что он очень надеется на то, что писатель будет доволен его книгой и что ему очень хотелось бы узнать мнение писателя о том, как он изобразил Холдена Колфилда и его будущее. Алиса Флуд заключает свою статью так: «По-видимому, Калифорния вовсе не должен был молча ждать окончания этой волшебной сказки», т.е. реакции американского писателя на публикацию продолжения романа «Ловец во ржи» (7).

Вера Копылова в статье в газете «Московский комсомолец» пишет, что книга Дж.Д. Калифорнии есть плагиат, причем не только по закону, но и «по понятиям» (3). Дело в том, что английский текст романа «Вечером во ржи. 60 лет спустя» изобилует прямыми цитатами из «Ловца во ржи». Автор статьи считает, что история старого Холдена Колфилда, т.е. мистера К., написана замечательно, но «язык, образы, общий стиль принадлежат не Джону Калифорнии, а Джерому Сэлинджеру» (3). Если К. – это Колфилд, то его жизнь почти с 17 и до 76 лет является пустотой, о ней в романе ничего не рассказывается. Старик К. «остался таким же, как тот подросток, которого обожают многие поколения читателей во всех странах: прямолинейным, бесхитростным, с глубоким внутренним сознанием, которое пытается приспособиться к этому миру, но пока еще, благодаря чистоте своей юности, идет ему перпендикулярно» (3).

Старый дед мистер К. говорит языком подростка Колфилда, ибо Дж.Д. Калифорния копирует текст «Ловца во ржи». «Но если ты и в старости Колфилд, то ты просто дед в маразме», – пишет В. Копылова (3). Она считает, что Фредрик Колтинг, т.е. Дж.Д. Калифорния, обожает роман Сэлинджера, но при этом персонаж его романа «Вечером во ржи. 60 лет спустя» занимается примитивным философствованием, которое всегда было чуждо Дж.Д. Сэлинджеру.

Говоря о переводе романа Колтинга-Калифорнии на русский язык, В. Копылова отмечает, что переводчица Е. Петрова была вынуждена копировать перевод «Ловца во ржи», выполненный в свое время Ритой Райт-Ковалевой. Правда, это мнение не совпадает с точкой зрения ответственного редактора перевода книги Ф. Колтинга на русский язык Александра Гузмана, который в комментарии к статье В. Копыловой хвалит перевод Елены Петровой за принятие тех же стилистических решений, которые свойственны были Р. Райт-Ковалевой.

В статье Олега Дарка в американском журнале «Русская литература» («Russian Literature») говорится, что, когда Сэлинджер подал в суд на автора продолжения «Ловца во ржи», обвинив его в плагиате и грабеже, дело слушалось много месяцев. Автору вменено было не упоминать в тексте название романа Сэлинджера и заменить имя главного героя его первой буквой – К. (Холден Колфилд) (1). О. Дарк также напоминает, что имя «мистер К.» в тексте у Дж.Д. Калифорнии вызывает ассоциацию с героем незаконченного романа Франца Кафки «Замок» (1922), в котором имя героя – К.

О. Дарк пишет, что при чтении романа Колтинга-Калифорнии каждого человека не оставляет ощущение искусственности и одновременно малоизбирательности в придумывании «нового существования старому герою» (1). Так, встреча мистера К. и Стрэдлейтера, теперь двух стариков, оказывается вялой, маловыразительной, производящей впечатление, что Калифорнии не хватило воображения. В романе два главных героя: мистер К. и «автор» (т.е. Сэлинджер), который согласно решению суда не имеет имени. А основной сюжет строится «на своеобразной любви-ненависти автора к герою» (1).

Самыми трогательными и трепетными страницами продолжения «Ловца во ржи» О. Дарк считает выделенные курсивом монологи романного Сэлинджера. Стремление мистера К. уйти из жизни О. Дарк объясняет тем, что герой постоянно ощущает в себе приток другой силы, **чужого в себе**, т.е. раздвоение. Встреча мистера К. с придуманным Калифорнией писателем Сэлинджером является, по мнению О. Дарка, «стилизацией под детективное расследование», причем эта стилизация нарочито нелепая, наивная и фарсовая (1). Концовка романа после встречи мистера К. со своей сестрой Фиби, впавшей в детство, чрезвычайно затуманена. Что ждет мистера К. – санаторий, кладбище, инобытие? О. Дарк предлагает читателю «нужное подчеркнуть» (1).

В аннотации к русскому переводу романа Дж.Д. Калифорнии спрашивается: «Что же такое “Вечером во ржи. 60 лет спустя” – уважительное посвящение автору-легенде, объяснение в любви к его бессмертному творению или циничная эксплуатация чужого шедевра? Решать – вам». Думается, что ответ содержится в самом вопросе: это, несомненно, есть эксплуатация чужого шедевра.

Список литературы

1. *Дарк О.* Джон Дэвид Калифорния. Вечером во ржи. 60 лет спустя. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/35320/?expand=yes#expand>
2. *Калифорния Дж.Д.* Вечером во ржи: 60 лет спустя. – СПб.: Домино; М.: Эксмо, 2012. – 352 с.
3. *Копылова В.* Не над пропастью не во ржи // Московский комсомолец. – М., 2012. – № 29 (35), 10–16 февраля. – С. 20.
4. *California J.D.* 60 years later. Coming through the rye. – Great Britain, Ldn.: Windupbird Publishing Ltd, 2009. – 277 p.
5. *Chan S.* Judge rules for J.D. Salinger in «Catcher» copyright suit. – Mode of access: <http://www.nytimes.com/2009/07/02/books/02salinger.html?ref=jdsalinger>
6. *Davies R.* Review of 60 years later: Coming through the rye. – Mode of access: <http://www.abebbooks.com/books/coming-through-catcher-rye/60-years-ater.shtml>
7. *Flood A.* «Catcher in the rye» sequel published, but not by Salinger. – Mode of access: <http://www.guardian.co.uk/books/2009/may/14/catcher-in-the-rye-sequel>
8. *Hamilton Jan.* In search of J.D. Salinger. – London: Minerva Press, 1988. – 222 p.
9. *Pecchenino D.* «If you want to know the truth»: Fair use, authenticity, and J.D. Salinger // American literature. – Durham, 2011. – Vol. 83, September, N 3. – P. 597–619.

А. Константинов

**РУСЬ ЧИТАЮЩАЯ.
МНОГО ЛИ ЧИТАЮТ РОССИЯНЕ***

Корреспондент журнала «Русский репортер» Андрей Константинов публикует сведения о российском и мировом книгоиздании и чтении.

В 2012 г. общий тираж книг, выпущенных в России, составлял 4,5 тыс. экземпляров, причем на 20% уменьшился средний объем книги. Россияне читали в 2012 г. меньше, чем в 1990-е годы: тогда читали пять книг за три месяца, а ныне читали за три месяца четыре книги (с. 58).

Согласно опросу ВЦИОМ, около 83% россиян имеют домашнюю библиотеку. Однако в половине случаев домашняя библиотека не превышает ста книг, хотя три процента россиян ответили, что в их библиотеке имеется свыше тысячи книг.

По данным различных источников, основные показатели российского и мирового книгоиздания стремительно падают. «Книги становятся короче, времени на чтение все меньше», а основной помехой чтению бумажных книг оказывается Интернет (с. 58). Дело в том, что книгоиздатели начали переходить с бумажных носителей на электронные. А. Константинов пишет, что *семь из десяти* россиян уже читают книги в электронном виде.

Аналитический центр Юрия Левады при Федеральном агентстве по печати и массовым коммуникациям выявил основные причины перехода от чтения бумажных книг к чтению книг электронных. Более половины опрошенных сообщили, что в Интернете

* *Константинов А.* Русь читающая. Много ли читают россияне // *Русский репортер*. – М., 2013. – № 15(293), 18–25 апр. – С. 58–59.

нужную книгу можно получить гораздо быстрее, чем, скажем, добираться до библиотеки или магазина. Второй причиной является нежелание тратить деньги, ибо в Интернете книги получают бесплатно, да к тому же там можно найти то, чего в продаже вообще нет. В транспорте читать электронную книгу удобнее, чем перелистывать бумажный экземпляр.

Интересны данные о том, сколько часов в неделю в мире люди отдают чтению. Так, в Индии люди читают более десяти часов в неделю, в России – семь часов в неделю, в Канаде, Германии, США и Великобритании чтение доходит до пяти часов в неделю, а в Южной Корее на чтение тратится всего три часа в неделю (с. 58).

Пользователи русского Интернета любимым жанром художественной литературы считают фантастику. Предпочтения тут напрямую связаны с полом и возрастом. Люди старшего поколения предпочитают исторические романы, а женщины – еще и русскую классику (с. 59).

Российская книжная палата сообщила в начале 2013 г., что общий тираж выпущенных в России книг в 2012 г. упал на 12%.

И.Г.

М.А. Занина

МЕТАФОРИЗАЦИЯ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ ДИСКУРСЕ*

Метафоризация выполняет важную роль в фиксации новых научных знаний. Когда имеющиеся средства научного языка не позволяют исследователю высказать то новое, что он открыл, он прибегает к метафоре, что дает возможность адресату понять новизну знания.

Однако автор эталонного текста должен строить его таким образом, чтобы читатель его правильно понял, т.е. отбор, обработка и способ речевого воплощения научной информации осуществляются с учетом фактора адресата, ведь коммуникация возможна в том случае, когда перцепиент и реципиент обладают общим набором определенных принципов.

Выразительность термина создается разными способами. Самый очевидный путь – использование термина, в основе которого уже лежит метафора. При этом необходимо заметить, что одни и те же термины в различных контекстах означают разные вещи, и значение метафорического термина можно узнать только из контекста.

Сегодня в разных профессиональных сферах деятельности функционируют свои метафоры, которые помогают раскрыть сущность нового объекта на основании его сходства с другим объектом, уже известным в другой области знания. Можно привести пример архитектурных метафор, которые используются в профессиональ-

* Занина М.А. Метафоризация в научно-популярном дискурсе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – СПб., 2012. – Вып. 3. – С. 72–77.

ном дискурсе архитектором, а также в речи индивида: храм души, базис мышления, финансовый фундамент, агрессивные балконы, экспрессия здания и т.д.

По мере открытия новых фактов происходит устранение неоднозначности некоторых терминов и появление новых. Так, часть подобных новообразований остается авторским индивидуальным средством образного раскрытия того или иного понятия, а употребление других приобретает стабильный характер, что приводит к созданию нового термина – таким образом некоторые научные понятия получают привычные фиксированные формы. Например, термин «дырка» в значении «дефектный электрон» впервые был употреблен В. Гейзенбергом в 1931 г. По мере использования термина в специальной литературе ощущение его новизны стерлось и он начал употребляться без кавычек.

Случается также (особенно при переводе с иностранного на русский), что читатель или слушатель не видит в тексте метафору и переводит метафорическое выражение или термин отдельными словами, что указывает на профессиональную некомпетентность адресата. К тому же сложность восприятия таких словосочетаний связана с неоднозначностью в их толковании.

«Таким образом, при восприятии метафоры происходит поиск исходного образа, положенного в ее основание, с опорой на предшествующий опыт взаимодействия человека с окружающим миром. В метафоризации задействованы аналоговые, логические, ассоциативные механизмы человеческого мышления. Активизируется воображение, оперирующее образами, что позволяет создавать смыслообразы. При таком понимании процесса метафоризации и его «продукта», метафоры или метафорического выражения, главным механизмом конструирования метафор представляется личность «конструктора»: именно она определяет мотив выбора того или иного выражения, а креативное мышление, «развитое воображение и личный опыт позволяют сводить в единой ассоциации весьма далекие друг от друга реальные объекты» (с. 76).

Т.А. Фетисова

С.Г. Горбовская

ФЛОРОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ ТЕОФИЛЯ ГОТЬЕ ДО 1850-х годов*

Теофиль Готье (1811–1872), один из идеологов литературного течения «Современный Парнас», в 1830-е годы, находясь под влиянием В. Гюго, публикует сборник «Первые стихи», в котором, на первый взгляд, продолжает романтическую традицию «живописного стиля», с большим мастерством описывая красоту загородных пейзажей. Но в этом видимом продолжении традиции В. Гюго у Т. Готье все немного иначе. В стихах этого сборника начинает звучать тема закрытого пространства, желание поэта укрыться от людских глаз. Казалось бы, описывается живая природа, однако природный пейзаж застывает, превращаясь в пейзаж акварельный – картина живая преобразуется в запечатленную.

Готье стремится к новому. В 1835 г. он объявляет, что искусство должно создаваться только ради самого себя, быть «неинтересованным». Романтизм для него оказался переполненным политикой и религией. Именно в культе «искусства для искусства» Готье находит идеал и смысл жизни. Его идея создания чистого искусства нередко трактуется неточно: парнасцев рассматривают как поэтов, посвятивших себя исключительно форме стиха. Однако за главным лозунгом поклонения *Красоте* скрывается целый ряд серьезных фундаментальных тем, повлиявших на поэзию второй половины XIX в., – тем, которые позднее будут использоваться символистами: мотив домашнего искусственного сада и домашних

* Горбовская С.Г. Флоробразы в поэзии Теофиля Готье до 1850-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. – СПб., 2012. – Вып. 3. – С. 24–29.

растений; тема теплиц и оранжерей, которая вытекает из мотива «закрытых окон», воспеваемого в противовес открытому окну в поэзии В. Гюго, через которое в кабинет поэта проникает живая природа (в виде виноградной лозы или плюща). Подобный «анти-натурализм» был обусловлен распадом представлений о единстве мира, связи культуры, религии и природы. Культура, ее общепланетарное наследие становятся главным источником вдохновения поэтов.

Т. Готье, Ш. Леконт де Лиль, Ж.-М. Эредиа и Ш. Бодлер заражают поэтов конца века также темой экзотического, фантазийного путешествия, темой иной, невиданной нематериальной природы, вплоть до природы внутри сознания человека: в глазах, в душе, в мыслях. В творчестве П. Верлена, С. Малларме, Ж. Роденбаха, М. Метерлинка возникают такие образы, как «сад внутри глаз», «теплицы грусти», «сад души» и др.

1840-е годы – время путешествий Т. Готье по Италии, Испании, Греции, Турции – можно обозначить как годы обучения «культу Красоты». Он стремится видеть прекрасное в далеких странах и воспеть удивительные «формы и цвета». При этом он писал: «Я ненавижу деревню: все какие-то деревья, земля, травка-муравка! Какое мне до них дело?... я отдаю предпочтение картине перед воспроизводимым на ней оригиналом...» (с. 27). Путешествие для Готье – это не слияние с полями и лесами в духе романтиков, а что-то вроде похода в гигантский музей с целью набраться впечатлений, чтобы вернуться домой и предаться творчеству. При этом для Готье и его видения чистого искусства важно описание «искусственных» пейзажей, позаимствованных пейзажей-реминисценций. Поэт оглядывается не на живую природу, а на литературно-художественную, на фитоним внутри системы искусства.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ЗЕРКАЛО ПРОСВЕТЛЕННОГО ДУХА (Обзор)

«Зеркало просветленного духа» – так называется единственное сочинение в истории китайского театра, целиком посвященное теории актерского мастерства и сценического искусства *куньюй*. Труд Хуан Фань-чо (3), написанный в конце XVIII в., подводит итог предшествующему опыту, накопленному в течение многих столетий историей, теорией и театральной критикой.

Название труда Хуан Фань-чо совпадает с заголовком основного раздела, в котором содержится зерно его театральной теории – канон сценического образа. Автор подчеркивает, что название – не просто удачно выбранный образ, как это часто бывало в сочинениях китайских авторов, – оно имеет концептуальное значение. В кратком послесловии Хуан Фань-чо специально привлекает к этому внимание: «Как называется книга? Ее название – “Зеркало просветленного духа”. Надо проникнуть в ее суть и не делать из нее праздное чтение <...> Обращаясь к <деянию> духа как к зеркалу, надо стремиться к еще большему просветлению. Тогда во всех перипетиях жизни свободно достигнешь Дао» (цит. по: 3, с. 26–27). Определяя профессиональную и человеческую миссию актера, автор призывает его нести слово истины людям, отвращая их от зла и наставляя к добру. Идя по стопам Будды, нужно слить воедино мысль, слово и деяние.

Важно для понимания трактата и понятие «пустое сердце», тесно связанное с категорией Просветленного духа. В Китае идея пустоты как одного из главных свойств просветленного сердца была разработана даосской философией. Лао-цзы характеризует

пустоту как «максимум сосредоточенного достижения» человеческого духа. «Покой есть просветленность, просветленность есть пустота, пустота есть недеяние», – говорит Чжуан-цзы (цит. по: 3, с. 30). Согласно даосской концепции, пустота – необходимое условие познания, она же – конечная цель его: человек, стремящийся к знанию, должен очистить свое сердце, «разбить свое знание», чтобы запомнить новое. В одном из стихотворений знаменитого поэта Бо Цзюй-и говорится: для того, кто наделен свойством пустоты ушеля, нет ничего, что он не воспринял бы.

Зеркало – еще один элемент, входящий в название трактата. В театре волшебные свойства зеркала позволяют использовать его как прием сценической условности, который переносит героев от сна к яви. Издревле зеркало рассматривалось в Китае как миниатюрная копия Вселенной. Согласно космологическим представлениям древности, копия эта обладала всеми свойствами, присущими Вселенной. Эта концепция утверждается уже в первых упоминаниях о зеркалах – «Ицзине», «Шуцзине» и других старинных трактатах. Соприкасаясь с тайной *инь-ян*, зеркало попадает в сферу Дао. В трактате Хуан Фан-чо понятие «сокровенное Дао» встречается как критерий высокого мастерства актера. Посредником между актером и Дао выступает зеркало, перед которым тренируется актер и которое «совмещает» в себе утилитарную, магическую и эстетическую функции.

В даосско-буддийской философии личности спокойная и неподвижная поверхность зеркала, как и зеркальная гладь воды, уподобляется природе истинного человека, способного Просветленным духом постичь скрытую суть вещей.

Театральная теория учила актера искать правильный и добродетельный путь, ведущий к гармонии с абсолютными законами бытия.

Китайская культурная традиция различает высокие и низкие виды искусства. Высокие представлены ритуальной музыкой и танцами, поскольку они, находясь в гармонии с Небом и Землей, отражали законы мироздания. Будучи «музыкой сына Неба», т.е. составной частью государственного ритуала, музыка занимала самое высокое место в «шкале ценностей». Именно театр, уходящий корнями в ритуальную музыку, по мнению теоретиков искусства, обладал силой изменять нравы и «преображать вульгарность».

Музыка – основа китайского традиционного театра. Мелодия, пение, танец – истоки многих театральных систем мира. На Западе связь музыки и драматических жанров со временем ослабела, а в Китае она оставалась настолько прочной, что классическая музыкальная драма чрезвычайно популярна и поныне. Символизм китайской эстетики углубляет смысловую полифонию театра как одного из голосов общего хора Вселенной.

Музыка в Китае – один из элементов натурфилософской концепции мира, она есть следствие гармонического союза Неба и Земли и стремления к слиянию *инь* и *ян*. Термин «музыка» выражен иероглифом *юэ*, который служил общим названием пяти ступеней гаммы и восьми звуков. Один из элементов иероглифа – дерево. Из дерева делали цилиндр военного барабана, со звуками которого ассоциировалось понятие «музыка». Барабан, его звучание, как и колокол, принадлежали к космическому ряду явлений и входили в религиозный ритуал, символизируя Небо и Землю. Барабан и колокол помещались на подставку из дерева. Окружность цилиндра барабана служила символом солярного знака. Два других элемента древнего написания иероглифа *юэ* символизировали струны музыкальных инструментов. Таким образом, сочетание ритмов барабана и звучание струнных составляло общее понятие «музыка» (5).

Создание музыки считалось особым родом деятельности, отличным от труда мастера, ремесленника и торговца. В одном древнем трактате говорится: «Деланием творца музыки было трудиться в поте лица своего, но прежде услышать ее в космических звуках Вселенной, а затем организовать согласно законам, Вселенной же и установленным» (цит. по: 5, с. 19). В «Люйши чуньцю» – памятнике III в. до н.э. – говорится: «Далеки истоки музыки. Она рождается из меры, коренится в великом едином. Из великого единого появляются два начала, из двух начал – инь и ян... Все сущее появляется от великого единого, совершает превращения с инь и ян. Ростки приходят в движение; затвердевая и застывая, обретают конечную форму; обретая конечную форму, они занимают собой определенное пространство, а у всякого пространства – определенный тон. Тон рождается из согласия, согласие из упорядоченности. На этом основывались при установлении музыки первые цари» (цит. по: 5, с. 19). Совершался круговорот: первые ритмы космогенеза рождали музыкальные законы Вселенной. Через при-

родный космос земли, как говорит Чжуан-цзы, «[эфир] прозрачный и [эфир] мутный [с помощью сил] жара и холода гармонически соединяются, в потоках света слышится их звучание» (цит. по: 5, с. 20). Ритмы достигали человека, и тот, вслушиваясь в голоса, звуки ветра, журчание рек, шум деревьев, пение птиц, наблюдая грациозные повадки зверей, создавал мелодии и танцы, созвучные ритмам слияния Неба и Земли. Так был создан первый звукоряд из восьми нот – нот *ба фэн* («восемью ветров»). Рождение тоники из 12 тонов (*люй*) происходило для каждого из тонов в определенное время года и соответствовало тонике Желтого колокола (*гун*), который считали аналогом *Дао* – универсума Вселенной. Вся жизнь человека и его деятельность соответствовали сезону и соответствующему ему тону, который формировал его природные ритмы.

Таким образом, музыка – это признак времени – пространства, который формируется постоянством космогенеза, ритмами разделений и воссоединений *инь* – *ян*, порождающих тьму вещей. Как говорится в трактате «Си цы чжуань», «путь Неба совершается в Мужском. Путь Земли совершается в Женском». Когда касаются *инь* и *ян*, и «барабаны грозы возбуждают твердое», «воплощается творческая сущность Неба и Земли» (цит. по: 5, с. 20). Именно поэтому барабаны имеют округлую форму, символизируя Небо, и отбиваемые ими ритмы есть отзвук космических ритмов Вселенной. Эту особенность афористично выразил Чжуан-цзы, говоря о «тьме отверстий» флейты Земли в форме дупла-рта, исторгающего звуки Вселенной. По Чжуан-цзы, всякая музыка «возникает из пустоты», которой соответствует полая внутри бамбуковая свирель, созданная руками человека и соединяющая его с законами мироздания. Пустота рукотворной флейты и пустота флейты Земли – это материнская утроба – Пустота, единое, рождающее тьму вещей.

Ранние представления о музыкальной сущности мира трансформировались в эстетический феномен китайской культуры. Он породил многочисленные легенды, которые, изменяясь во времени, никогда не подвергали сомнению идею музыки как соучастника космогенеза. Все свершалось на небесах, и поэтому человек не творил музыку, а стремился следовать образцу. Это и определило чрезвычайно важное значение музыки для окружающего мира, человека, общества, государства и, конечно, для театрального искусства. До начала XX в. – времени возникновения радикальных тео-

рий реформирования театра – китайское театральное искусство оставалось в рамках традиционных представлений.

Конфуций сказал: «Шицзин» («Книга песен». – С.Г.) может пробудить стремление к высоким помыслам, может навести на размышления, способствовать дружескому общению, научить сдерживать негодование. Ныне происходящее, верность и коварство, преданность и измена, порядок и смута, процветание и гибель – все это может быть изображено на сцене под звуки флейты, пения, барабана и духовых инструментов. Мужчин и женщин, добро и зло люди увидят воочию и испытают на себе воздействие увиденного... С самого своего рождения нет дня, который человек не прожил бы в театре. Богатство и знатность, нужда и беспечность, сотни лет борьбы, сверкание молнии и высеченная камнем искра, расставания и встречи, горести и радости – все кончается в мгновение ока, подобно тому как приходит к концу представление и действие рассеивается. [...] Сегодня [мы зрители] того, что было запечатлено древними, а в другие времена будут смотреть, как наше поколение выходило на подмостки. Театральное представление – это не игра, а то, что не является театральным представлением (т.е. реальная жизнь. – С.Г.), и есть игра (5, с. 41). Позже драматург и литератор XVII в. Ю Ситан скажет: «...древность и современность – все есть театральное представление» (цит. по: 5, с. 41).

XVI–XVII вв. – период расцвета художественной культуры Китая, в которой театр занял достойное место. Минская культурная элита, пожалуй, впервые предложила глубокое осмысление театра и как художественного явления, и как явления общественной и внутренней жизни человека. Талантливый драматург того времени Тан Сяньцзу пишет, что путь театра пролегает через «чистый источник», т.е. торжественность ритуала и через Божество радости, т.е. народное празднество, поэтому в театре есть чему радоваться и чему поклоняться. Слияние потока Неба и Земли вдохнуло в театр могущество, чтобы вместить в себя всю полноту мира: «Рождение Неба и Земли, рождение демонов и святых, десять тысяч путей множества людей, тысячи изменений, имевших место в древности и настоящем, – все это, попадая на театральные подмостки, сверкает, замирает, снова колеблется и вращается, неторопливо проплывая перед глазами зрителей... [Что же касается зрителей], то слепой жаждет излечения, глухой хочет слышать, немой – вздохнуть в восхищении, хромой – подняться. У того, кто

лишен чувства, может появиться чувство, тот, кто был лишен голоса, может его обрести...» (цит. по: 5, с. 29). Тан Сяньцзу считает театр не только зеркальным отражением процессов мироздания и земного бытия человека, но и инструментом, который мистическим образом изменяет их течение. Драматург говорит об огромной силе театра, благодаря которой человек «прозревает», становится внутренне богаче. И Тан Сяньцзу, и многие представители общественной мысли того времени понимали, что театр – это иллюзия, но придавали ей большее значение, чем иллюзии жизни. Поэтому, с их точки зрения, и люди «жаждут театра, как слепой или немой жаждут исцеления и находят его, погружаясь в целительное поле сценического действия. Они с радостью подчиняются правилам игры, уводящей в свой магический круг и помогающей преодолеть ограничения самой жизни» (цит. по: 5, с. 30).

Формулируя свою концепцию творчества, Тан Сяньцзу пишет: «Чувства рождают сны, а сны рождают пьесы» (цит. по: 4, с. 187). Восприятие сна как инобытия, задающее человеку свои символы-загадки, открывало широкий простор художественной фантазии, позволяло в малом поместить беспредельное, сжимать и разжимать пружину времени, чтобы в несколько минут прожить всю жизнь, общаться с муравьями, как с людьми, умереть, чтобы затем встретить возлюбленного (4, с. 187–188).

Современники Тан Сяньцзу, как и он сам, ценили людей творчества, «редких, необычайных мужей», которые искали вдохновение, «странствуя в беспредельном». Считалось, что «божественный дух» творческой личности «приходит из чистейшей пустоты-простоты», «могущество она [творческая личность] берет от моря», а «чувство черпает в горах» (цит. по: 5, с. 37). Тан Сяньцзу говорит, что главное для творчества – это сердце, исполненное духовности, которое может «воспарить», «подняться на небеса и опуститься на землю», «отправиться в древность и вернуться в сегодняшний день» (цит. по: 5, с. 37).

Мыслитель XVII в. Ли Дяюань приравнивает театр к «Шицину», основе традиции песенно-поэтического творчества Китая. Его аналогия зиждется на генетическом единстве песенно-поэтического, музыкального произведения и театрального спектакля. Доминантой взаимосвязи театра и общества, театра и человека служит у Ли Дяюаня мотив игры, который открывается ему в сложном единстве: «Театр есть игра, но и не игра, а собственно

жизнь, тогда как реальная жизнь более всего напоминает театр, где события, подобно театральному спектаклю, в мгновение ока возникают и сходят со сцены, где реальный человек, одевая социальную маску, ощущает себя, пользуясь словами Платона, актером “на великой сцене человеческой жизни”, взирающим на жизнь глазами своей маски; где историческая ретроспектива – это тот же спектакль в глазах современников, где они ведут свою игру, чтобы затем предстать в исторической драме перед взором потомков».

В концепции Ли Дяюаня присутствует мотив вселенского театра, в котором не столько отдельный человек, сколько люди, поколения приходят в мир как актеры на подмостки сцены, чтобы сыграть свою роль и сойти с них, когда будет окончена «пьеса».

Рассмотренные концепции театра основаны на традиционном представлении о двуединстве сакрального и проявленного космоса. «Презумпция» единого бытия определяла модель мира, в котором размыты границы жизни и искусства, что создавало особые связи в триаде жизнь – театр – человек. Человек воспринимал жизнь и театр как явления равновеликие.

С.А. Серова подчеркивает: «Говорим ли мы об игровом начале мифа, или о свободном превращении “всего во все”... или же игре сна и яви, или странствии духа и интеллекта – все это многообразие располагается в едином пространстве космических соответствий, погруженных в пустотную целостность Неба. В этих соединениях несоединимого, в этих игровых и манящих своей зрелищностью парадоксах заключена скрытая прелесть китайской культурной традиции, ее целостность, как образ всеединства мира» (5, с. 38).

Изначально театральное действо проходило под открытым небом. Со временем сценическое пространство стало ограничиваться подмостками, которые всегда сооружались в форме квадрата – символа Земли. Это предоставляло абсолютную свободу перемещения действующих лиц и событий на любые земные расстояния и даже за ее пределы, подтверждая даосскую максиму: великий квадрат не имеет углов. Музыкальная природа театрального искусства, объединяющая его с законами рождения Вселенной, открывает сценическое пространство и для земных далей, и для небесных чертогов, для их обитателей – богов и духов, императоров и простолюдинов, диковинных зверей и царей обезьян, словом, оно открыто для всего, что рождают Небо и Земля.

Таким образом, музыка остается для театра универсалией, сравнимой, пожалуй, с Пустотой или Небом, выражающими всю полноту мира. Вместе с тем театр – явление многосложное, суть которого неотделима ни от музыки, ни от актера, его игры и технического мастерства.

Китайская театральная теория исходила из того, что над чувством и человеком властвует музыка. Китайский актер почитал музыку главным учителем и наставником в овладении сценическим мастерством.

В 1851 г. был опубликован театальный трактат двух авторов – Ван Дэхуэя и Сюй Юаньчэна «Гуулу» («Заинтересованно смотреть на перечень ошибок»), который был посвящен вокальному искусству начинающего актера, а также тем, кто совершенствует свое мастерство. Авторы стремились восстановить то, что было утрачено или забыто как учителями, так и последующими поколениями исполнителей. «Разве флейта Неба Чжуан-цзы может [звучать] не по правилам?» – в этом риторическом вопросе – веками сложившееся восприятие музыки как метафизического и эстетического универсума, камертона Вселенной. По его звуку и ритму выстраивается гармония Неба и Земли, правитель строит дела в Поднебесной, актер совершенствует свое мастерство, являя собой модель и отголосок «онтологической игры» с присущими ей взаимопроникновениями звука и тишины, видимого и невидимого.

В разделе «Общие суждения о пяти звуках» авторы пишут о соответствии звуков пяти первоэлементам, которые «пронизывают все, что имеется в промежутке между Небом и Землей. Они сочетаются с четырьмя временами года, пятью сторонами света (пятая сторона – середина, центр), сообщаются с природой [человека] и чувствами, определяют дела управления, приводят в действие пять органов (сердце, печень, селезенку, легкие, почки), поэтому... “В разделе музыки истории Сунн” сказано: [Когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией дерева, тогда звучат (*цзо*) звуки *цзяошэн* (т.е. третьей ступени пятиступенного звукоряда); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией огня, тогда звучат звуки *чжишэн* (четвертой ступени звукоряда); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией металла, звучат звуки *шаншэн* (второй ступени звукоряда); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией воды, звучат звуки *юйшен* (пятой ступени звукоряда); [когда] расцвет Дэ сопряжен со стихией земли, звучат звуки *гуншен* (первой ступени звукоряда). Это и есть

соединение с пятью стихиями. В разделе времен года “Лицзи” сказано: звуками весны являются звуки *цзяо*, звуками лета – звуки *чжи*, звуками осени – звуки *шан*, звуками зимы – *юй*. [Пространство] звуков *цзяо* – на Востоке, звуков *чжи* – на Юге, звуков *гун* – в Центре, звуков *шан* – на Западе, звуков *юй* – на Севере. Это и следует смене времен года и соответствует пяти сторонам света» (цит. по: 5, с. 140–141).

Чтобы подчеркнуть универсальное значение музыки, авторы трактата обращаются к сочинению «Хорошо понимать смысл “Пятиканония”», где, в частности, говорится: «Слушая звуки *гун*, люди становятся мягкими и великодушными; слушая звуки *шан*, люди становятся справедливыми и бескорыстными, любящими долг; слушая звуки *цзяо*, люди становятся более сострадательными [к другим] и любят гуманность; слушая звуки *чжи*, люди становятся почтительными и скромными и любят *ли*; слушая звуки *юй*, люди становятся гармоничными и любят делать пожертвования» (цит. по: 5, с. 141).

Авторы трактата «Гуулу» указывают и на воздействие музыки на организм человека, приводя цитаты из «Книги музыки» «Исторических записок»: «Звуки *гун* действуют на селезенку и делают более совершенным мудреца; звуки *шан* действуют на легкие и делают более искренним [служение] долгу; звуки *цзяо* действуют на печень и делают более открытым [выражение] человеколюбия; звуки *чжи* затрагивают сердце и делают соблюдение *ли* более надлежащим; звуки *юй* влияют на почки и способствуют возрастанию мудрости; таким образом, пять этих звуков воздействуют на пять внутренних органов. Все это помогает видеть Дао звуков, дает почувствовать природу Неба и чистоту [звучания] флейты Неба» (цит. по: 5, с. 142).

Главное для певческого искусства, согласно трактату «Гуулу», – это дыхание (*ци*). Авторы, конечно, знают, что *ци* не только технический театральный термин, но и категория, выражающая самые различные смыслы – от универсальной субстанции Вселенной и жизненных сил и энергии человека до духовных состояний и проявлений духовного и ментального центра, т.е. «сердца» (*синь*), управляющего чувствами (*цин*). «Все скрытое вещей (*у*) коренится в *ци*, и разве не распространяется оно в звуке...» – говорится в первых строках трактата (цит. по: 5, с. 142–143). Исходя из того, что *ци* есть первоначальная субстанция Вселенной в состоянии

хаоса и что начальными формами выхода из него были *инь* и *ян*, а также пять первоэлементов, авторы «Гуулу» приравнивают к начальным формам выхода из музыкального хаоса «установление древними [системы] *люй-люй* (лады мужские нечетные и женские четные китайского хроматического звукоряда), различение [звуков] *инь* и *ян*; когда же были составлены «Оды и гимны» (части «Шицзина») и появилось понятие *ли* (правила приличия, учтивость), *син* (качество, характер, природа человека) и *цин* (чувство), тогда словно было изготовлено лекарство от горького и соленого, без чего трудно найти слова, чтобы выразить сокровенно изящное (*мяо*) всех треволнений и перипетий жизни, и это, конечно, достигает каждого сердца, поэтому и говорят, что ухо [погружается] в звук, [человек весь] обращается в слух» (цит. по: 5, с. 143).

Интонационное богатство китайского языка во многом определяется тональным произнесением слов-иероглифов. Китайская теория давно включила фонетические правила артикуляции иероглифа в систему овладения вокальным искусством. Специальный раздел трактата «Гуулу» посвящен знакомству с четырьмя тонами в технике пения. Авторы берут за основу сочинения танского времени, которые внесли значительный вклад в изучение тонов и рифм. Так, в «Реестре рифм периода Юаньхэ», т.е. периода Полной гармонии (806–820), сказано, что иероглифы под ровным тоном звучат горестно (печально) и спокойно. Иероглиф под восходящим тоном звучит резко (зло, жестко) и сильно, как бы взмывая вверх. Иероглиф под нисходящим тоном дает звук чистый, уходящий вдаль. Иероглиф под входящим тоном дает звук прямой и торопливый. Были установлены правила рифм и различение звуков *инь* и *ян* при пении иероглифа под ровным тоном. Уточняется, что звук *инь* под ровным тоном исполняется низко и печально, а звук *ян* – высоко, стремясь к расширению. Пение иероглифов под ровным тоном предполагает строгое различие *инь* и *ян*. Иероглиф *инь* поется ровно и непрерывно, звук возникает как бы из самого нижнего предела иероглифа, а затем меняет регистр, доводя его до высокого, и становится похожим на иероглиф *ян* ровного тона. Таким образом, иероглиф начинается как *инь*, а завершается как *ян*, и этот переход должен быть точен. Смена регистра часто происходит при смене мелодии и, как правило, связана с самыми напряженными моментами развития событий и чувств, выражаемых в арии.

Требую точности переходов звуков *инь* – *ян*, теория указывала и на различие вокальной техники мужских и женских амплуа. Естественно, что главным условием выбора амплуа были вокальные данные. «Это служило как бы фундаментом для “вращения *ци*” (*ян ци*) – основы жизненных сил человека, от чего зависит и сила звука, и правильная постановка дыхания в певческом искусстве» (5, с. 145). Автор трактата «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо подчеркивает, что актер должен управлять движением *ци*: «*Ци* опускаются – в сердце возникает веселье и радость, *ци* поднимаются – в сердце возникает гнев и ненависть, *ци* сжимаются – в сердце возникает горе и страдание, *ци* приходит в волнение – в сердце возникают испуг и безысходность» (цит. по: 5, с. 146). Здесь *ци* – субстанция, соединяющая человека и окружающий природный космос, законы которого распространяются на актера и его мастерство.

Актерское мастерство требует точности и истинности. Лао-цзы говорит, что продвижение к истинности предполагает понимание единства явленного и неявленного мира и принадлежности того и другого к «тайному, сокровенному». «Сокровеннейшее из сокровенного и есть ворота утонченно-сокровенного (*мяо*)» (цит. по: 5, с. 153). Перед актером стоит не только задача точно обрисовать характер персонажа, но и сверхзадача – проникнуть в суть вещей, понять и показать место своего героя в триаде Небо – Земля – Человек.

Таким образом, китайская театральная теория не открывает особых путей для достижения истинных высот в искусстве актера. Это те же пути освоения мира и совершенствования личности, цель которой – постижение Дао.

Жанр *куньцзюй*, куньшанский театр, знаменовал рождение зрелой и совершенной театральной формы, сочетающей высокую литературу с совершенным музыкальным, сценическим и актерским искусством. *Куньцзюй* стал вершиной развития театра, с которой хорошо просматривались очертания театра будущего. К XVII в. жанр *куньцзюй* поднялся до уровня общенационального театра, но так и не успел им стать. Развиваясь как театр, ориентированный на широкие слои населения, он со временем становился все более камерным, элитарным.

Общенациональным театром стала пекинская музыкальная драма, родившаяся в конце XVIII в. и впитавшая многочисленные

местные театральные жанры, среди которых *куньцзюй* принадлежало ведущее место. Пекинская музыкальная драма сохранила репертуар *куньцзюй*, его блистательную актерскую школу, теорию сценического искусства и драмы (4).

Пекинская опера (*цзинцзюй*) (пекинская опера, пекинская / столичная музыкальная драма), или цзинси (пекинский / столичный театр), – наиболее известная разновидность синтетического сценического искусства традиционного Китая – получила широкую известность к середине XIX в., а расцвета достигла к 1920-м годам.

Пекинская опера глубоко символична. Образы, символы и знаки, стереотипы морали, передаваемые из поколения в поколение на примере героев, реально существовавших или же вымышленных, глубоко укорененные в колоссальной толще китайской культуры, создают сложный «культурный код», который не всегда точно расшифровывается даже самими китайцами.

Здесь зрители – непосредственные участники действия, им не возбраняется громко восторгаться актером или актрисой в середине понравившейся арии, выказывать восхищение. Пекинская опера лишена незримого барьера, отделяющего сцену от зрительного зала.

Четыре основные амплуа пекинской оперы: мужские роли шэн, женские – дань, персонажи с разрисованным лицом цзин и комики чоу. Мужские роли подразделяются на амплуа зрелого мужчины лао-шэн, молодого человека сяо-шэн и военного у-шэн. Лао-шэн обычно среднего или преклонного возраста, честный и стойкий, строгий и чинный, непременно носит окладистую бороду и усы, цвет которых говорит о его возрасте. Черный цвет свидетельствует о годах расцвета сил, белый – о почтенной старости. Игра лао-шэнов характеризуется тонкими оттенками, движения полны достоинства. Актеры в амплуа молодого человека, юноши, используют комбинированную технику пения – естественный голос и фальцет, придерживаются броской манеры исполнения, подчеркнута изящной и непринужденной. Они не отличаются вокальным мастерством, а умением ловко двигаться, фехтовать. Еще большей физической подготовкой должны обладать воины у-шэны, мастера сценического боя, фехтования, акробатики. Не случайно актеры этого амплуа традиционно исполняют требующую особой пластичности роль Сунь У-куна, «царя обезьян», героя романа

«Путешествие на Запад» («Записки о путешествии на Запад»), пьесы о похождениях которого составляют значительную часть репертуара пекинской оперы (2).

Среди женских персонажей дань героини знатного происхождения, степенные и чинные, верные супруги и добродетельные матери, зачастую терпящие страдания и лишения, называются чжэн-дань (положительные / правильные дань), или цин-и, *которые предстают* на сцене преимущественно в черной одежде. Главное в их подготовке – вокальное мастерство. Их арии должны звучать мелодично, изящно и изысканно, с нежными переливами, а движения – величавы и спокойны. Крупнейший мастер пекинской оперы Мэй Лань-фан получил мировую известность прежде всего благодаря непревзойденному исполнению ролей положительных героинь (хотя он с блеском представлял и другие амплуа, например женщин-воительниц). Молодые женщины хуа-дань (дань-цветок / цветущая дань) – это, как правило, наивные простушки и бойкие кокетки, разбитные служанки или девушки из простых семей. Их главный сценический инструмент – жест и декламация, в основном с использованием простонародного пекинского говора. Типичная роль такого плана – бойкая служанка Хун-нян из одноименной оперы («Хун-нян» – «Красная девица»). В амплуа пожилых женщин артисты, подчеркивая возраст, передвигаются неторопливой походкой, направляя носки немного врозь, или, наоборот, внутрь. Особое внимание они уделяют вокальным партиям, исполняемым в натуральной манере, без постановки голоса. Костюмы воительниц почти такие же, как и у воинов-мужчин, а их выступления сопровождаются оглушительной дробью барабанов и звоном гонгов, создающими атмосферу сражения (2).

Разновидности основных амплуа подразделяются и далее. Так, к категории сяо-шэн относится солидный, благопристойный и серьезный молодой человек (он появляется на сцене в халате или шапке чиновника), а также юноша с веером или в расшитом халате – книжник, студент, готовящийся к сдаче императорских экзаменов, гуляка и повеса, на что и указывают неизменный веер в его руке и расшитое цветами длиннополое одеяние.

С развитием оперы в 1820-е годы выдающиеся исполнители ролей дань создавали новые образы, например, хуа-шань (пестрое / цветное одеяние), который объединил чинность первого амплуа, живость второго и навыки владения мечом третьего, потребовав от

актера в равной степени умения петь, декламировать, танцевать и сражаться. Таким персонажем была, например, красавица Юй-цзи из оперы «Князь навсегда прощается с наложницей».

Цзин, или «разрисованное / цветное лицо», считается самым колоритным персонажем пекинской оперы. Это, как правило, мужчина, выделяющийся среди других необычной внешностью или характером, чаще всего военачальник, легендарный, мифический герой или человек знатного происхождения, высокого звания, доблестный, дерзкий и необузданно отважный. Он поет в естественной манере, просто, энергично и громко. Комики чоу (раскрашенная / цветная рожица), похожи на благородных героев ярким гримом, но отличаются резкой, напоказ озорной, полной безудержного веселья манерой игры. Они делятся на два типа: гражданские и военные.

У-чоу – разбойники, благородные грабители-рыцари, мелкие воришки – демонстрируют виртуозное владение боевыми искусствами. Вэнь-чоу – второстепенные персонажи, праздные волокиты, тюремные надзиратели, трактирщики, ночные сторожа, отставные служаки, чья речь груба и понятна самой невзыскательной публике.

Актеры *пекинской оперы* изначально строго придерживались своего амплуа. Существовала своего рода табель о рангах, согласно которой наибольший вес имели исполнители мужских ролей среднего или пожилого возраста, затем следовали женские роли и далее – «разрисованные лица» и комики.

В каждом поколении артистов были свои звезды определенного амплуа, которые доминировали на сцене в течение десятилетий. Менять амплуа было не принято, да зачастую и физически невозможно, так как роли, например, степенных женщин требовали прежде всего вокально-драматической подготовки, а комики-воины исполняли сложнейшие акробатические номера.

Такое мастерство оттачивается с малолетства годами упорных ежедневных тренировок.

Актерское исполнение в пекинской опере включает в себя пение, декламацию, пантомиму и боевое искусство. Приемы пения зависят от амплуа, существует около 10 основных способов звукоизвлечения, хоровое пение не практикуется (1). Многие арии хорошо знакомы искушенным слушателям. Они их знают наизусть и встречают криками «Хао!» («Хорошо!»), как, к примеру, классическую арию красавицы Юй-цзи из оперы «Князь навеки прощается

с наложницей»: «Князь спит в шатре, доспехов не снимая, / Ступаю вон, тоской удручена. / Глаза подняв, на месте замираю: / Какая в небе яркая луна!» (2).

Арии звучат на рифмованные стихи заданного размера (как правило, из 7 или 10 иероглифов в строке), при этом соблюдается чередование тонов завершающего иероглифа в нечетной (3-й и 4-й тоны) и четной (1-й и 2-й тоны) (2). Декламация состоит из пекинского / столичного говора персонажей-простолюдинов и речитатива, рифмованной речи, которой изъясняются благородные особы. Рифмованная речь (монологи и диалоги) представляет собой музыкально-поэтическую декламацию. К актерам предъявляются строгие требования, звуки должны произноситься четко, эмоционально и легко восприниматься слушателями.

Примечателен в создании эмоционального фона особый «грозный» смех мужских персонажей: благородных рыцарей-разбойников, полководцев, грозных мужей, обнаруживших измену или предательство. Преувеличенно громкий, высоко взмывающий вверх и резко падающий вниз, зачастую пугающе «инфернальный» звук призван оттенить мужество героя в минуту опасности, его презрение к врагам.

Пантомима, сценическое движение детально регламентированы, жесты отточены, позы, выражение глаз, поступь – все призвано отразить характер героя предельно четко и быстро. «Руки – второе лицо» – говорят о жестах пекинской оперы. Они могут быть обдумывающими и отторгающими, запрещающими и беспомощными; растопыренная пятерня актера в амплуа цзин называется «когти тигра» и означает воинственность и отвагу, пожалуй, самый знаменитый жест – расставленные особым образом пальчики-орхидеи – символ чистоты, нежности и гармонии.

Воинское искусство включает в себя бой без оружия, фехтование (мечи, пики, копья), акробатику, схватки с противником один на один и массовые сражения. Именно такие сцены современная пекинская опера активно предлагает в адаптированном для иностранного зрителя виде.

В пекинской опере условно не только исполнение, но и декорации и реквизит. В классическом варианте декорации ограничиваются стульями и столом. Они служат и тронem, и постелью в придорожной харчевне, и горой. Сегодня реквизит может быть весьма разнообразным, оркестр дополняется нетрадиционными

инструментами (например, виолончелью), сцена трансформируется, зрелище сопровождается яркими световыми и звуковыми эффектами. Однако основной реквизит остается неизменным в течение более ста лет. К примеру, палочка с кистями означает плетъ, а ее цвет – масть лошади. Плетъ у героя в руке – знак того, что скакун мчится во весь опор, актер описывает на сцене круг – он одолел путь через «тысячу гор и десять тысяч рек». Знамена могут символизировать огонь или ветер, море или реку, если актеры машут ими волнообразно – это значит, что бурные воды затопили все вокруг. Флажок за поясом за спиной полководца символизирует стоящее за ним десяти тысячное войско (2).

Грим в пекинской опере обязан своим происхождением представлениям при большом скоплении зрителей, что делало необходимым укрупнять черты лица актеров, чтобы даже зрители в задних рядах в момент появления героя или героини могли сразу понять, кто перед ними. Искусство грима подчинено жестким правилам. В пекинской опере два основных вида грима. 1. Обычный косметический (румяна и пудра), или неукрашенное лицо, чистое лицо, для всех женских персонажей дань и мужских шэн, когда на лицо наносится ровный тон с разными оттенками розового, выделяются глаза и брови. 2. Восходящий к маскам танцоров эпохи Тан и прославленный ныне на весь мир грим-маска лян-пу (образцы лиц) для персонажей цзин и чоу. Этот грим – гипербола и символ. Характер в нем выражен главным цветом. Преобладающий красный означает преданность и справедливость, фиолетовый – прямоту, хладнокровие и выдержку, белый – коварство и вероломство, черный – непреклонность и бескорыстие, желтый – невозмутимую отвагу и свирепость, синий – величие и храбрость, опирающиеся на расчетливость, зеленый – упорство и необузданную вспыльчивость, серебряный и золотой отличает добрых или злых духов. Белое лицо и удлинённый разрез глаз говорят о коварстве и жестокости полководца и первого министра Цао Цао, одного из главных героев знаменитого романа «Троецарствие» / «Пространное повествование о трех государствах». Благородный и верный долгу полководец Гуань Юй, обожествленный как Гуань-ди, на сцене предстает с лицом красного цвета (легко краснеет, значит, совестливый). Легендарный, знаменитый своей справедливостью и почитаемый как Бао-гун судья Бао Цинг-тянь (Бао Чжэн) устрашает злодеев черно-красным ликом, а месяц на его лбу говорит о том,

что он готов вершить правосудие даже в загробном царстве.

К числу основных типов грима относятся: 1) «целое лицо»: грим-маска не разделяется на части, лицо окрашивается в основной, характеризующий данный персонаж цвет, оттеняются глаза, рот и нос; 2) «трехчерепичное лицо»: главным цветом крупными пятнами выделяются лоб и обе щеки; 3) «перекрещенное лицо»: с черной вертикальной линией от макушки до кончика носа и поперечной через переносицу и оба глаза. Эти основные типы грима дополняются многочисленными подтипами, вспомогательными линиями, узорами, орнаментами и символами разного вида, например, в виде крыльев бабочек, летучих мышей или знака *инь-ян* (и *Тайцзи*). Комиков и незначительных персонажей отличает пятно белой пудры, накрывающее нос и глаза, — «лицо с куском соевого творога».

Костюм в китайской опере также строго регламентирован. В его основу легли образцы одежды эпох Мин и Цин. Костюм отражает национальность, социальное положение и характер героя, поэтому его покрой, рисунок, материал и цвет должны строго соответствовать принятым образцам. Изначально костюмы подразделялись на гражданские и военные, со временем классификация усложнилась, в ней выделились четыре основных вида: 1) парадное, церемониальное одеяние императоров и членов их семей, князей, полководцев и первых министров, а также приближенной знати обоего пола, просторный запахивающийся сзади или сбоку халат с круглым воротником, украшенный вышитыми драконами (для мужчин) и фениксами и пионами (для женщин); 2) более скромный халат с вертикальным разрезом спереди для тех же категорий персонажей, но не для парадных выходов, а для обыденных случаев; 3) костюм военных и полководцев, прообразом которого стали средневековые доспехи китайских латников. Четыре флага за спиной, которые восходят к «знаменам приказа», прикреплявшимся за спиной всадника и указывавшим на его полководческие полномочия, означают, что персонаж ведет боевые действия; 4) повседневный халат с косым запахом, длиннополый, с широкими «струящимися рукавами», для различных категорий персонажей, расшитый узорами или же одноцветный, например, для амплуа почтенных женщин.

Все остальные костюмы относятся к общей категории «одежда» для разных по социальному статусу женских и мужских амп-

луа (к ним, например, относится «костюм лучника» с узким рукавом, восходящий к облачению маньчжурских всадников, которые носили его как на конной охоте, так и при дворе), особое облачение для актеров и актрис, исполняющих роли фей и демонов, монахов и монахинь, «царя обезьян» Сунь У-куна, и *одежда* комбинированная, сочетающая разные элементы. Обувь и головные уборы, часто отличающиеся изысканной пышностью, также строго привязаны к амплуа (2).

Отдельные декоративные элементы призваны подчеркнуть национальность или социальное положение: лисий хвост, прикрепленный к головному убору, свидетельствует, что персонаж относится к северным чужеземцам, а колышущиеся за спиной два высоких фазаньих пера – отличительный знак воина либо (значительно реже) благородного юноши.

Музыка пекинской оперы развивалась на основе двух мелодий, в стиле эр-хуан и си-пи, поэтому пекинскую оперу иногда называют пи-хуан. Каждая мелодия может исполняться в определенном, строго заданном ритме, имеющем свое название. Мелодии в стиле эр-хуан, как правило, звучат ровно и спокойно, передавая тонкие лирические переживания, в ней больше импровизаций. Си-пи исполняется в бодром темпе, живо и энергично, радостно. Кроме двух основных, используются и другие мелодии (2).

Оркестр состоит минимум из 8–10 участников: струнно-духовой группы и группы ударных, обычно сопровождающей сцены сражений. Оркестром руководит музыкант, который отбивает ритм на маленьком барабане и определяет темп действия на сцене. Ритм он задает также деревянной трещоткой бань. Группа ударных состоит из барабанов, тарелок и гонгов, большого и малого. Ведущим инструментом оркестра является двухструнная скрипка, корпус которой сделан из коленца бамбука, обтянутого змеиной кожей, а смычок – из волос конского хвоста. Скрипач не только ведет мелодию, но и следит за ее совпадением с эмоциональным настроением исполнителей на сцене. Многие известные актеры имеют своего персонального скрипача. В струнно-духовую группу входят также скрипка цзин-эр-ху, «лунная» мандолина, трехструнная гитара, четырехструнный жуань с круглым корпусом, четырехструнная лютянь, бамбуковая флейта, рожок и флейта-орган шэн.

Опера длится обычно два-три часа, но есть спектакли, которые могут продолжаться несколько дней, как, к примеру, опера «Встре-

ча героев», построенная на одном из сюжетов («Битва при Красной скале») из «Троецарствия» и включающая целый ряд отдельных сцен.

Основой для сюжетов пекинской оперы служат исторические сочинения и жизнеописания, сказки и легенды, а также популярные произведения литературы, драматургии. В традиционный репертуар входило в разное время более 1300 произведений, в наши дни существует более 200 наиболее популярных пьес, которые подразделяются на семь категорий: нравоучительные (назидательные), о преданности и долге, исторические, дворцовые, судебные, любовные и волшебные. В безбрежном море историй, о которых рассказывает пекинская опера, особое внимание уделяется морали, в финале добро одерживает верх над злом, даже от трагедий ждут счастливого конца. Наиболее известные сюжеты: «Сирота из рода Чжао», «Легенда о Белой змее», «Князь навеки прощается с наложницей», «Тройная развилка», «Переполюх в небесном дворце», «Примирение полководца и первого министра», «Западный флигель», «Захмелевшая наложница», «Пионовая беседка», «Хитрость с пустым городом», «Снег в июне» (1).

С возникновения пекинской оперы особенно много трупп работало в традиционном районе развлечений Тяньцзяо (Небесный мост), к югу от Тяньаньмэнь, центральной площади Пекина. Там на улице Дашалар в 1796 г. открылся театр «Терем обширной добродетели / благодати», который стал своего рода академией китайской музыкальной драмы. До начала XX в. мужчины и женщины не выступали на одной сцене, труппы были или мужские, или женские. Со временем стали образовываться смешанные коллективы.

Хуан Фань-чо в трактате «Зеркало Просветленного духа» подчеркивал, что только сохранение классических образцов древности в драматургии и актерском мастерстве делает театр «истинным». И действительно, соблюдение этого правила в течение многих столетий не сделало из театра мертвый музейный экспонат. Именно ориентация на классические образцы древности со стереотипами театральных образов, сценического рисунка и условного сценического языка уберегла театр от окостенения. Глубокий символизм китайского театра, бесконечные ассоциативные связи требуют от современного зрителя и знания культурного наследия, и безудержной фантазии.

Список литературы

1. Духовная культура Китая: Энциклопедия: В 5 т. – Т. 6 (дополнительный): Искусство. – М.: Восточная литература, 2010. – 1031 с.
2. *Иляхин Ю.М.* Пекинская опера. – Режим доступа: [http://www.synologia.ru/a/Пекинская опера](http://www.synologia.ru/a/Пекинская%20опера).
3. *Серова С.А.* «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. – М.: Наука, 1979. – 223 с.
4. *Серова С.А.* Китайский театр и традиционное китайское общество, (XVI–XVII вв). – М.: Наука, 1990. – 278 с.
5. *Серова С.А.* Китайский театр – эстетический образ мира. – М.: Восточная литература, 2005. – 167 с.
6. *Ткаченко Г.А.* Избранные труды. Китайская космология и антропология. – М.: ООО «РАО Говорящая книга», 2008. – 362+xxix с.
7. Чжуан-цзы. – СПб.: Амфора, 2005. – 367 с.

С.А. Гудимова

Виктор Бычков

СОФИЙНОСТЬ ИСКУССТВА*

Красота воспринималась на Руси как выражение истинного и сущностного. Негативные, неблагоприятные явления рассматривались отступлением от истины, чем-то преходящим, наносным, не относящимся к сущности и поэтому фактически не имеющим бытия. Искусство же выступало носителем и выразителем вечного и непреходящего – абсолютных духовных ценностей. В этом состоит одна из его характернейших особенностей и один из главных принципов древнерусского художественного мышления вообще – софийность искусства, заключающаяся в глубинном ощущении и осознании древними русичами единства искусства, красоты и мудрости, которое претворялось в удивительной способности русских средневековых художников и книжников выражать художественными средствами основные духовные ценности своего времени, сущностные основания бытия в их общечеловеческой значимости.

Искусство и мудрость виделись человеку Древней Руси неразрывно связанными, а сами термины воспринимались нередко как синонимы. Искусство не мыслилось немудрым. И это относилось в равной мере к искусству слова, иконописания или зодчества. Приступая к своему труду, раскрыв первый лист чистого кодекса или рабочей «тетрадки», русский книжник просил у Бога дара мудрости, дара прозрения, дара слова, и эта мольба отнюдь не была только традиционной данью риторской моде своего времени. В ней заключалась истинная вера в божественность творческого

* *Бычков В.В.* Софийность искусства // *Бычков В.В.* Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – С. 453–484.

вдохновения («обожен бывааше умомь!»), в высокое назначение искусства.

Древний книжник готовится к акту писания (творчества) как к сокровенному таинству, приступать к которому можно только с очищенным сердцем и одухотворенным разумом, наполненным мудростью. Писание для него – почти сакральное действие, осуществление которого немыслимо без помощи Святого Духа, ибо «от негоже точится всяка премудрость». Средневековый человек знал две мудрости – человеческую и божественную и обе связывал с искусством, словесным творчеством. Наиболее полно эту идею, характерную для всей древнерусской культуры, выразил Епифаний Премудрый. В идеале, по Епифанию, настоящий писатель должен иметь первую и быть одаренным второй. К человеческой мудрости, необходимой для книжника, Епифаний относит гуманитарные науки Античности, и прежде всего грамматику, риторику и философию.

Без знания этих наук древнерусский книжник не считал возможным браться за перо. Общим местом поэтому в русских текстах, особенно у авторов агиографий, берущихся за изображение самой святости, становится обращение к читателю с просьбой-мольбой простить их за грубость ума и невежество в слове. Идеалом для него является Стефан Пермский, который для получения большей мудрости постиг философию и самостоятельно изучил греческий язык, постоянно читал греческие книги. К человеческой мудрости относит Епифаний и подготовительный труд писателя – сбор фактического материала на основе своих личных воспоминаний и опроса очевидцев событий, о которых необходимо писать.

Так, приступая к написанию «Жития Сергия Радонежского», Епифаний собирал материал в течение 20 лет. Он записывал все то, что ему рассказывали старцы, лично знавшие Сергия в разные периоды его жизни. Охватив затем внутренним взором весь собранный материал, средневековый писатель ощущает, что одной человеческой мудрости ему не хватает для осуществления грандиозного писательского замысла, и он обращается с мольбой к Богу.

Для всей христианской эстетики аксиоматична мысль о единственном Творце в Универсуме – боге. Человеческое творчество – лишь отражение божественного и в полной мере возможно только при божественной помощи, когда дух творчества сойдет на книжника, озарит его разум, «отверзнет» уста его, вдохновит на творчество.

На вере в божественное вдохновение основывалась средневековая, и в частности древнерусская, философия искусства. По глубокому убеждению Епифания, Бог может творить все. Он дарует прозрение слепым, речь немым, слух глухим, исцеление увечным и творческую мудрость писателю.

Обостренное чувство слова (ибо настоящее слово – дар божественной Премудрости (Софии), которая сама часто отождествлялась с божественным Словом – Логосом), благоговение перед ним особо отличали эпоху Епифания и Андрея Рублёва.

Д.С. Лихачёв связывает это особое внимание к слову в русской литературе конца XIV – начала XV в. с проникновением на Русь исихастских идей, ориентировавших все средства выражения на достижение состояния «безмолвия», самоуглубленности, созерцательности. «"Безмолвие" исихастов, – пишет он, – было связано с обостренным чувством слова, с осознанием особой таинственной силы слова и необходимости точного выражения в слове сущности явления, с учением о творческой способности слова» (цит. по: с. 462). Во многом этим объясняется и софийность лучших образцов древнерусской словесности и древнерусского искусства в целом.

Андрей Рублёв не оставил после себя «кардиограммы» творческих исканий и переживаний, подобной епифаниевской, но высочайший артистизм, с которым выражена главная идея в его «Троице», позволяет предположить, что он боролся с самим собой за каждую линию, форму, силуэт, оттенок цвета в поисках божественной гармонии с не меньшей страстью и напряжением всех духовных сил, чем Епифаний в борьбе за слово. Сила и непреходящая значимость древнерусского искусства в его софийности – удивительной способности его творцов смотреть на жизнь *sub specie aeternitatis* и, прозревая в ней сущностные основы бытия, выражать их в цвете, слове, звуке.

Древнерусское искусство действительно прекрасно и возвышенно своей софийностью, которой оно привлекает к себе и человека нашего времени, но которую особо остро ощущали люди средневековой Руси.

Средневековому человеку эстетические ценности служили важным гарантом ценностей религиозных, и в массовом сознании того времени они практически были слиты воедино. Соответственно и «неописуемая» красота искусства, доставлявшая «невыразимую» радость и наслаждение средневековому зрителю, была для

древнерусского человека свидетельством духовной наполненности и высокой значимости искусства, его софийности.

Древнерусские книжники и иконописцы конца XIV – XV в. понимали свое творчество почти как священнодействие. Не случайно Епифаний в «Житии Сергия Радонежского» возводит словесное искусство почти до таинства Евхаристии. Само «Житие» как литературный жанр он осмысливает в качестве духовной трапезы, предназначенной для насыщения читателей. По Епифанию, литературное произведение – это трапеза, празднество, ликование, а значит, и отношение к литературе должно быть особым, как к чему-то свыше предложенному для спасения читателя, для его духовного насыщения.

Столь высокое понимание смысла и значения словесного искусства основывалось на глубокой философии слова, восходящей еще к античным и библейским временам и проникшей на Русь в период «второго южнославянского влияния». По ветхозаветной традиции слово тождественно сущности вещи, знание слова адекватно знанию вещи. В греческой Античности эту линию отстаивает Кратил в одноименном диалоге Платона. Были у нее свои сторонники и на протяжении всей истории византийской культуры. В Болгарии XIV в., опираясь на эту философию слова, осуществлял реформу языка и стиля Евфимий Тырновский. Современная наука судит о ней на основании сочинения ученика Евфимия сербо-болгарского ученого Константина Костенчского. Последний считал, что глубокий смысл заложен в каждом элементе языка, в каждой букве, в каждом графическом значке, надстрочном знаке и т.п. Отсюда понятна борьба за правильность языка, точное соблюдение грамматики, мучительные поиски литературных средств выражения в южнославянской и древнерусской письменности конца XIV – начала XV в., которые приводят к своеобразному лингвистическому агностицизму. В результате длительной работы с языком древний книжник замечает, что ему не хватает слов для выражения сущностных основ бытия. Даже для адекватного повествования о святости праведника, явлении, казалось бы, очевидно, Епифаний не находит нужных слов и с горечью в конце «Жития Стефана Пермского» заявляет: «...мне же мнится, яко ни едино же слово довольно есть или благопотребно и стройно, но худа суть и грубости полна» (цит. по: с. 464).

Здесь уже звучит не только традиционная самоуничижительная формула, но и выражается сомнение в безграничных выразительных возможностях человеческого слова.

Для преодоления этой ограниченности в южнославянской и древнерусской письменности пышным цветом распускается предельно эстетизированный стиль словесного выражения, называемый в литературоведении «плетением словес».

Словосочетание «плетение словес» восходит к древним книжникам. Епифаний отдает себе ясный отчет о характере своего творчества, подобного ткачеству паука или плетению мастером искусного орнамента. Духовные сущности, и в частности святость, как бы стремится сказать он, выражаются не столько словами, сколько самым хитрым порядком их организации в некое плетение, орнамент, т.е. в некие эстетизированные структуры, ибо для обозначения их он регулярно употребляет эстетическую терминологию. Закончив свой труд, Епифаний опасается, что речь его «не удобрена, и не устроена и не ухищрена», т.е. не доведена до необходимого художественного совершенства, и просит всякого, кто способен улучшить ее, сделать это.

В художественно-эстетическом совершенстве, усматриваемом в методе изощренного «плетения словес», видел Епифаний возможность словесного выражения того, что почти не поддается такому выражению.

Суть «плетения словес» хорошо показана филологами. Оно «основано, — пишет Д.С. Лихачёв, — на внимательнейшем отношении к слову — к его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т.п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания и т.п.), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.) — на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого и пр.» (цит. по: с. 465). Для этого стиля характерны сложный синтаксис, ритмизация речи, нагнетание однородных сравнений и эпитетов, плетение словесной ткани из искусно подобранных, перетекающих одна в другую библейских цитат, количество которых может достигать 10–15 на одном листе текста. Такой способ словесного выражения, как справедливо отмечают исследователи, «затуманивает смысл», но привлекает читателя таинственной многозначностью. В словесном орнаменте исчезает, стирается внешний смысл слова, а за счет включения его в сложные, часто

неожиданные и нетривиальные семантические структуры открываются его глубинные значения, которые ощутимы только в данной художественной структуре, в акте эстетического восприятия текста. Здесь возбуждается и ассоциативное, и синестезическое, и интуитивное восприятие того, что не удастся передать в обычных формально-логических конструкциях языка. Древние книжники хорошо почувствовали это удивительное свойство «изукрашенной» речи и осмыслили его как выражение вечных, непреходящих истин в чувственном, преходящем. В литературе XIV–XV вв. «плетение словес» было характерным, но далеко не единственным способом художественной реализации принципа софийности. Не меньшую роль играл в этом процессе и традиционный для древнерусской культуры художественный символизм.

Например, в «Сказании о Мамаевом побоище», посвященном прославлению русского народа и его вождя князя Дмитрия Ивановича, одержавших историческую победу над татарами, больше половины объема занимают описания подготовки к битве Великого князя, которая в основном сводится к слезным молитвам, богослужениям и подобным благочестивым деяниям.

Слезы по древней христианской традиции – дар Божий, очищающий душу человека, смывающий все его грехи, возводящий его к высотам духа. Поэтому христианский герой, начиная с раннехристианских мучеников, не стыдится слез, но, напротив, гордится ими как знаком дарованного ему очищения. И именно поэтому в контексте древнерусского эстетического сознания постоянные слезные молитвы князя и других героев не знак их слабости и трусости, но выражение их стремления с предельной полнотой подготовиться к битве, сконцентрировать все свои духовные силы, очиститься от всего внешнего, второстепенного, могущего помешать исполнению главного дела их жизни. С помощью молитв и слез древнерусский герой укрепляется духовно, а такая крепость, по представлениям средневекового человека, была значительно выше и прочнее крепости физической, и именно ею он и наделял своих героев. Нравственно-духовное очищение древнерусского героя перед битвой помогало преодолевать ему страх смерти, снимало трагизм ратного подвига, укрепляя в нем веру в вечную жизнь.

Показательно, что важнейшее в истории русского народа сражение осмысливается средневековым книжником не только в уз-

копатриотическом плане, хотя и он имеется в русской литературе, но и в более широком и универсальном контексте. Русь выступает здесь носителем и защитником некоторых абсолютных в понимании людей того времени ценностей.

Патриотическая героика сливается здесь с героикой универсальной, вселенской. Ее подоснову составляет христианский оптимизм, ибо борьба идет не просто за свою землю, но еще и за высокие духовные идеалы, за торжество не только земной, но и более высокой справедливости – веры православной, с которой древнерусский человек отождествлял почти весь комплекс жизненно значимых ценностей. Отсюда понятно, почему в сознании русских книжников вера православная (или христианская) практически всегда неразрывна с землей русской. Положить головы свои «за землю Русскую, за веру христианскую» – высокая честь для воина средневековой Руси, как свидетельствует вся древнерусская литература. Ценности отечественные, родные, освященные домашним очагом, для древнерусского человека слились с ценностями универсальными, и в первую очередь духовными.

Идеал благочестивого князя-воина, побеждающего врага не столько оружием, сколько своей нравственно-духовной силой, занимая видное место в системе древнерусского эстетического сознания, отражает одну из существенных черт этого сознания. Слезы, проливаемые русским князем перед битвой, не выражение его трусости или слабости, а символ его благочестия, контакта с миром духовных сил, а значит, и его силы, что и подтверждает исход битвы. Приведенный пример художественной символики убедительно показывает, как русские книжники умели с помощью вроде бы незначительной, обыденной детали (слезы), превращенной в символ, возвести описываемое конкретное событие на уровень почти вселенского бытия, представить его символом более высоких реальностей. Победа в исторической битве возводится до уровня победы сил добра над силами зла, истины над ложью, веры над безверием и т.п. Именно в этом и состоял тот важнейший принцип древнерусского эстетического сознания, который обозначен здесь многозначным, емким, труднодефинируемым, но интуитивно глубоко понятным в православном регионе термином «софийность».

Важным, хотя и косвенным показателем усилившегося в рассматриваемый период интереса русских людей к искусству и его

глубинным и сущностным основам являются многочисленные и подробные описания произведений искусства, прежде всего иноземного, в литературе того времени, особенно в «Хождениях». Выезжая за пределы своего отечества, русичи значительно пристальнее своих предшественников всматриваются в необычное для них искусство, стремятся его как-то осмыслить и как можно подробнее описать. Особый интерес русские путешественники проявляли к тем видам художественной деятельности, которые были меньше развиты на Руси или имели там иные формы. В этом проявилась не только любознательность древних русичей, но и определенная широта и открытость их эстетических интересов.

О живописи авторы «Хождений» пишут мало, ограничиваясь, как правило, общими указаниями на красоту храмовых росписей и на чудеса, творимые иконами или происходившие с ними. Стефан Новгородец сообщает, например, легенду о чудесном проявлении изображения Богородицы с младенцем Христом на доске для раскатывания теста, хранящейся в Студийском монастыре в Константинополе. Популярны рассказы о слезоточивых, мироточивых, кровотокащих и говорящих иконах.

Примеры описаний живописи очень лаконичны. Художественная сторона живописи, достигшей в ту пору одной из своих вершин и в Византии, и на Руси, и в Италии, практически не привлекала русских книжников. Их эстетическое сознание было ориентировано на иные феномены, в частности на скульптуру.

В форме византийской и особенно западноевропейской скульптуры русских авторов больше всего восхищает и удивляет «живоподобие». Почти в каждом из описаний ее встречается у них сравнение-оценка «яко жив». Внимание автора «Хождения на Флорентийский собор» привлекают, например, во Флоренции шесть тысяч восковых изображений людей, исцеленных иконой Богоматери.

В архитектуре книжников и авторов «Хождений» больше всего поражает красота. «Вelmi красен» – главная и традиционная оценка практически всех описываемых в это время храмов и монастырей, как на Руси, так и за ее пределами. К этой красоте они по традиции относят декоративные украшения (шитье, сосуды из драгоценных материалов, декоративную облицовку, иконы и росписи), но также и некоторые характеристики архитектуры: размеры храма, его высоту, количество окон, дверей, колонн, иногда характер сводов, другие элементы.

Древний русич представлял себе храм не как произведение архитектуры в современном (или новоевропейском) смысле этого понятия, а как целостное произведение строителей, живописцев, декораторов, вкладчиков драгоценных предметов и книг, а также певчих и священнослужителей. Только совместная деятельность всех этих людей приводила в конечном результате к тому, что древнерусский человек называл «красотой церковной». В ней же он видел выражение красоты более высокой – небесной, божественной и прозревал в ней путь к этой вечной красоте.

Именно в эффе́кте кажимости присутствия на небесах усматривали древние русские книжники великий смысл и глубокую мудрость искусств, оформлявших церковный культ, их софийность.

Особое внимание авторов этого времени привлекали всевозможные культовые и церемониальные действия, которые играли важнейшую роль в культуре и были предельно эстетизированы. Мудрость искусства открывалась в них древним русичам какими-то своими новыми ракурсами.

Театральные представления на религиозные темы, увиденные русскими посланниками во Флоренции, были восприняты ими как творения мудрого искусства (они происходили в храме в день соответствующего религиозного праздника) в русле средневековой церемониальной эстетики. На Руси она будет в какой-то мере осмыслена только в XVII в., но и в рассматриваемый период церемонии, как церковные, так и светские, играли большую роль в жизни русского общества, а церемониальная эстетика занимала видное место в эстетическом сознании.

Русичи конца XIV – XV в. глубоко чувствовали красоту самых разных видов искусства и художественной культуры, как отечественной, так и иноземной, хорошо понимали ее принципиальную непостижимость разумом и неопи́симость словами, часто усматривали в этом ее глубокий смысл, выводящий человека на более высокие духовные уровни. Они не сумели сформулировать эти свои ощущения и эстетические прозрения в развернутых дискурсивных конструкциях, но прекрасно выразили их в своем искусстве и отчасти в своих эмоциональных оценках самих произведений искусства.

Восхищаясь церковной красотой, древнерусские писатели не забывали указать на живопись, и прежде всего на иконы, как на

важнейший элемент этой красоты. На протяжении всего русского Средневековья иконы и росписи пользовались широкой популярностью. На Руси они, пожалуй, еще в большей мере, чем в Византии, выполняли функцию «книги для неграмотных». Наглядность и яркая красочность икон давали душе русского человека значительно больше, чем не всегда понятные библейские тексты, звучащие в храмах.

Эстетическое сознание древнерусского человека конца XIV – начала XVI в., пишет В.В. Бычков, «было ориентировано на узрение и выражение вечных непреходящих истин и ценностей в чувственно воспринимаемых явлениях, действиях, произведениях искусства, оно было озарено “светом невечерним” софийности и достигло высших форм своего средневекового выражения, о чем, несомненно, лучше всего свидетельствует древнерусское искусство того времени» (с. 481).

С.Г.

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Л.В. Суярко

МИФ И СИМВОЛ*

История культуры оставила человечеству множество рисунков культового содержания, отражающих религиозное осмысление действительности, привлекавших «как средства магического воздействия на условия бытия, племенные эмблемы, знаки собственности, указательные знаки и многие другие» (с. 69).

Рисунки культового содержания были наделены символическим смыслом и магическим значением. Они играли роль магических формул, являясь графическими молениями, обращенными к высшим силам. Культовая символика является стойким элементом культуры. «Исследование и анализ культовой символики, сформировавшейся тысячи лет тому назад, показывает, что человек древнего мира имел весьма развитое мировоззрение, выражавшееся в мифологической форме» (с. 70).

К базовым символам в духовной культуре относятся круг, крест и треугольник. Круг представляет собой эмблему вечности. «В народной культуре, которая сохранила в себе дохристианские воззрения, с кругом связана идея неба, идея цикличности бытия» (с. 71). Небу поклонялись как божеству женского рода, т.е. Великой Праматери, которая характеризуется цикличностью бытия, чередой жизней и смертей.

«Мужским партнером богини Неба был бог Преисподней, олицетворявшийся в образе Змея» (с. 73). Поскольку мифическая преисподняя является областью огня, то в мифах разных народов

* *Суярко Л.В.* Миф и символ // *Суярко Л.В.* Вечное в традициях Руси. – Б. м., 2012. – С. 69–78.

огонь ассоциируется со змеем, а в культовых обрядах непременно требовалось присутствие огня. Последний также считался воплощением мужского достоинства и секса. Бог Преисподней полагался бессмертным, вечным. Позднее в храмах стали возжигать вечный огонь. Молния в древности принималась за огненного змея, который поднимается в небо для соития с богиней.

В Древней Греции и Риме было два вида священного очага – квадратный и круглый. Прямоугольник, квадрат, стал мужским символом. Он образовался из прямоугольного равностороннего креста. Если круг связан с небом и бесконечностью, то крест означает земное пространство, которое сотворено из четырех стихий (земля, вода, огонь, воздух). Земное пространство является конечным, в отличие от небесной бесконечности.

Миф о боге Преисподней сообщает, что некогда всю землю покрывал океан, в котором обитало первичное начало в облике змея, который казался наглядным воплощением мужских оплодотворяющих сил, напоминая детородный орган. С богом Преисподней в мифах и народных поверьях соотносился медведь. Так, в русских сказках медведь отождествлялся с человеком, поскольку, вставая на задние лапы, он напоминал фигуру человека. В облике медведя представлялся в древнерусских источниках «скотий бог» Велес как хозяин животных.

Треугольник в глубокой древности служил плоскостным изображением земли. Она изображалась в виде гор-треугольников с направленными вниз вершинами. Высотные сферы также изображались треугольниками, но их вершины были направлены вверх. Автор реферируемой работы указывает на изменение семантического поля треугольника в мировых религиях. В раннем христианстве треугольник стал символом Троицы. В современном христианстве он остается в качестве символа триединства (с. 77).

И.Г.

Татьяна Каширина

ЕДИНОРОГ*

Образ единорога, во лбу которого сияет «как башня в лунном свете рог» (Р.М. Рильке), пришел из глубокой древности. Самые ранние изображения этого мифологического существа с телом быка (в более поздних традициях оленя, лошади, козла) встречаются на печатях древних индийских городов III тыс. до н.э. По мнению исследователей, из Индии образ единорога проник в ближневосточные и европейские культуры, где стал символом чистоты. В древнегреческих и римских источниках единорог предстает и как реально существующий зверь, обитающий в Индии (по другой версии, в Африке).

В христианстве единорог – олицетворение чистоты и девственности – стал символом Девы Марии и Христа. В более поздней западной христианской традиции он превратился в аллеорию Благовещения и атрибут Девы Марии.

В Китае и Вьетнаме чудесный зверь, никогда не причиняющий вреда живым существам, до сих пор считается вестником счастья, мира и процветания. Согласно легендам, редкие явления единорога людям (раз в несколько столетий) предвещают рождение великих мудрецов. Так, в Поднебесной он возвестил о приходе в мир Конфуция. Для конфуцианцев единорог – воплощение человеколюбия и гуманности, для даосов – благопожелательный знак.

Символ единорога занимает значительное место в геральдике: единорог изображался как на династических и государственных

* *Каширина Т.* Единорог // Символы. Знаки. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2012. – С. 11–12.

(например шотландском, позднее британском), так и на личных гербах и печатях (печать Иоанна Грозного).

Символ единорога широко представлен в средневековой мистической литературе, книжной миниатюре, изобразительном искусстве и пластическом декоре.

С.Г.

М. Пастуро

ЦВЕТОК ДЛЯ КОРОЛЯ: ВЕХИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИСТОРИИ ГЕРАЛЬДИЧЕСКОЙ ЛИЛИИ*

Прообразы лилии как изобразительного символа восходят к глубокой древности. Этот мотив встречается на месопотамских цилиндрических печатях, египетских барельефах, микенской керамике, галльских монетах, сасанидских тканях, индейской одежде и японских «гербах». Но символическое значение лилии меняется от культуры к культуре. Иногда это символ чистоты и непорочности, иногда – образное выражение плодородия и пропитания, иногда – знак власти и господства. «Все три символических значения сливаются в средневековой геральдической лилии» (с. 103).

Сохраняя значение королевского атрибута, лилия в раннем Средневековье приобретает отчетливый религиозный смысл, главным образом христологический. Истоки его – в строке Песни песней, 2,1: «Я нарцисс Саронский, лилия долин!» Христа нередко изображают в окружении лилий. Постепенно к этому значению присоединяется символика, связанная с распространением культа Девы Марии, с которой отныне ассоциируют стих Песни песней, 2,2: «Что лилия между тернами, то возлюбленная Моя между девицами», а также многочисленные примеры из Писания и комментариев Отцов Церкви, где лилия представлена как символ чистоты и непорочности.

В XI–XII вв. лилия в иконографии становится основным символом Девы Марии. В XIII в. распространенность лилии в качестве атрибута Девы Марии достигла своего апогея. В позднее Средне-

* *Пастуро М.* Цветок для короля // *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. – СПб.: Alexandria, 2012. – С. 102–114.

вековые в живописных и скульптурных изображениях лилия встречается реже, и роза начинает составлять ей конкуренцию. «Цветок любви одерживает верх над цветком непорочности, что само по себе является важным свидетельством того, в каком направлении стал далее развиваться культ Богородицы» (с. 105).

В начале XIII в. утверждаются цвета герба французской династии Капетингов: лазоревое поле, усеянное золотыми лилиями. Лилия толковалась как символ Девы Марии, покровительствующей французскому королевству. С конца XIV в. число гербовых лилий сокращается до трех, что связывалось с символикой Троицы (с. 111).

Король Франции – один из немногих христианских монархов, на гербе и на печатях которого не фигурируют животные: свои основные эмблемы и символы он черпает из растительного мира. Кроме лилии, это цветущий жезл, украшенный цветами скипетр, пальмовая ветвь, наконец, венец, декорированный растительными мотивами. «Отличиться, не быть обычным сувереном, не пользоваться общим набором королевских знаков отличия – именно в этом состояла линия символического позиционирования, которой на протяжении столетий придерживались французские короли» (с. 114).

Однако гербовая лилия отнюдь не была прерогативой французских королей. В Средние века она обычна на гербах мелкой и средней западноевропейской знати, а на печатях крестьян Нормандии, Фландрии, Зеландии, Швейцарии это самый распространенный мотив. «В данном случае речь идет об обычном графическом мотиве, который используется в качестве индивидуальной или семейной эмблемы» (с. 111).

Французская революция объявила войну гербам и старинным королевским атрибутам, включая лилии. В ответ на это роялисты делают лилию своей эмблемой; таковой она оставалась на всем протяжении XIX в. и даже в первой половине XX столетия.

К.В. Душенко

Виталий Махлин

«СОВРЕМЕННОСТЬ» В КРУГЕ ПОНИМАНИЯ. К СЕМАНТИКЕ «НОВОГО» В НОВОЕ ВРЕМЯ*

«Современным», *modernus*, с момента институционализации христианской церкви в конце V в. н.э. стало называться все то, что отделяло себя от *antiquitas*, римско-языческого прошлого. В этом смысле «новый» / «современный» – это радикальная антитеза «античности» (подобно «новому человеку» в Новом Завете). С тех пор «современной» называла себя *всякая* современность, обостренно осознававшая себя в своем отличии от прошлого как более или менее почтенного «антиквариата» (эпоха Карла Великого, XII век, эпоха Просвещения, «новая деловитость» 1920-х годов или «инновации» в наши дни). То обстоятельство, что первохристианский импульс нового мира и нового человека в Новое время обратился в свою противоположность, обнаружив в такой же мере социальное бессилие христологического метаимператива перед лицом вечного язычества, как и бессилие самого язычества обойтись своею вечностью вне иудеохристианской истории, – это обстоятельство, естественно, относится равным образом и к божественной, и к человеческой «комедии», но, конечно, не только и не столько в «тексте», сколько в «затексте» всякой, в том числе уже и нашей, «современности».

Понимание «современности» по-новому обострилось в эпоху Просвещения, когда античный (эстетический) идеал «совершенства» стал проблематичным и, наконец, был взорван (около 1800 г.), оказавшись в непримиримом противоречии с «новым» – в эстетике, в морали, в политике.

* Махлин В. «Современность» в круге понимания. К семантике нового в Новое время. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/2/m2.html>

Ярким и поучительным предвосхищением этой древней и новой оппозиции, обновившейся в ходе «эстетической революции» (Ф. Шлегель) в Германии (со-временной Французской революции), стал знаменитый спор «древних» и «новых» во французской литературной критике и эстетике на рубеже XVII–XVIII вв. Как во всяком серьезном столкновении противоположных позиций, суть дела в том «споре» была глубже, чем внешняя риторика аргументации и индивидуальные предпочтения «древних» или «новых». А именно: идея *«совершенства»* в классической эстетике обнаружила свою несовместимость с идеей *совершенствования* («прогресса»), включая и возможности «нового» в искусстве.

За «разрушением эстетики» в XIX в., за радикальным взаимным отчуждением в XX в. эстетики и поэтики, философии и филологии, «культуры» и «жизни» герменевтический анализ обнаружит не столько «материальную», сколько «духовную» проблему, которая сама по-своему материальна, т.е. реальна, – обнаружит «чересполосицу несовместимых смыслов» как следствие самоотчуждения специфически современной «научности» от своей же истории. «Открытие современности» современным литературоведом, историком, филологом, философом, как представляется, возможно только через обращение к подлинной истории своей же научной дисциплины, принципиально не завершенной и не отчужденной «идеологией профессионалов».

Под «модерном» / «современностью» в культурно-исторических и философских дискуссиях XX в. (в особенности второй половины) часто подразумевают просто «Новое время» (XVII–XX вв.), ближайшим образом – эпоху Просвещения и современные следствия (последствия) гуманистически-просветительских идеализаций, или метаимперативов («больших рассказов») за последние два века. Достаточно вспомнить известную книгу немецкого теолога и философа итальянского происхождения Романо Гвардини (1885–1968) «Конец Нового времени», изданную в середине прошлого столетия (1950), задолго до «постмодернизма», и трактовующую те же самые следствия Нового времени совсем иначе, чем «постмодернисты» 1960–1980-х годов. М. Бахтин в обеих своих литературно-философских монографиях противопоставляет «гротескный реализм» в искусстве «всей идеологической культуре Нового времени», не тождественной себе самой в своем «серьезно-смеховом» завершении (Достоевский), как и в своем наивно-ненаивном «смеховом» начале (Рабле).

Конечно, западные марксисты и критики буржуазной культуры, разочаровавшиеся в своих идеалах и ставшие так называемыми постмодернистами, нашим постсоветским современникам гораздо понятнее на стихийном массовом уровне, чем позитивная (возрождающая) критика таких идеализаций Нового времени (с его «мятежной верой в автономию»), как «личность» или «культура». Ведь мы на исходе Нового времени, нормально не пройдя «модерна» (*наша современность* «не имеет “нормального” исторического опыта»), попали в «постмодерн», реально, конечно, не попав ни «туда», ни «сюда», т.е. строго говоря, выпав из исторически уместной современности.

Во всяком случае, когда говорят о «постмодерне», то в разумном смысле просто имеют в виду, что *время «Нового времени» истекло, исторически исчерпано и завершено*; что, следовательно, наша современность и мы сами, современники, пребываем, похоже, в несколько (или в совсем уже) *другом событии* исторического мира жизни.

Разумеется, для герменевтически воспитанного сознания такое чувство и понятие «нового» / «современного» всегда – преувеличение и односторонность; но преувеличение и односторонность тем не менее идут от истины – истины, которой, правда, в большинстве случаев не умеют отдать должное ни «древние», ни «новые», ни «архаисты», ни «новаторы» в своей полемической (риторической) односторонности.

Начиная примерно с 1850 г., и в особенности после художественной критики Ш. Бодлера, понятие *modernite* начинает употребляться для обозначения, с одной стороны, нового чувства «современности», с другой – нового выражения этого чувства, прекрасного именно в своей необеспеченности и эфемерности, в творчестве художников, поэтов, романистов эпохи капиталистического «модерна». С этим значением слова «современность», или «модерн», существенным образом связан и более поздний термин «модернизм», употребляемый в литературоведении и искусствоведении для обозначения «нового искусства» конца XIX – первых десятилетий XX в.

Последнее значение нашего термина – самое «современное», или «новое», но и самое запутанное и трудное. Оно, собственно, приводит наших современников к открытию своей современности, но при этом возвращает ко всем вышеупомянутым значениям, как

бы опрокидывая современность в ее же историческое прошлое, в политическое, научное, идеологическое «тело» российского и европейского прошлого, из которого невозможно выпрыгнуть, как нельзя выпрыгнуть из своего собственного тела. Таков «герменевтический круг» истории в разрезе всякой «современности».

В новый очередной исторический раз мы переживаем ситуацию «конца истории» – ситуацию, продуктивную для открытия всякой «современности», начиная со своей собственной. Современность как таковая становится принципиальной проблемой тогда, когда происходит (и остро переживается современниками) некое «выпадение из системы» (Ю. Тынянов) традиционного общежития и общего языка понятий – в жизни, в искусстве, в науке; когда обнаруживается ослабление или прекращение прежних целевых установок, напряжений, ожиданий, императивов, ориентированных на будущее; когда открывается то, что Л. Пумпянский в книге о Гоголе и «комической культуре» называет «обманом историзированного самолюбия». Сегодняшний «горизонт ожиданий» мотивирован не столько будущим, сколько настоящим, и этот современный опыт позволяет в чем-то по-новому увидеть современность *других* эпох – не только их историческое (завершенное) прошлое, но их конкретную и не завершенную «историчность» (современность).

Не всякая эпоха, как известно, способна создать трагедию или даже комедию; «комедию ужаса», например, можно переживать каждый день, но «комическая культура» как таковая уже невозможна. Парадокс нашей современности в том, что сегодня возможны новые открытия (переоткрытия) того, что, казалось бы, уже невозможно. Именно потому, что «литература», «поэзия», «искусство», «образование», «просвещение», «теория», «культура» и многое другое, ставшее привычным и как бы гарантированным на протяжении Нового времени, отныне не гарантированно и проблематично само по себе, – возникает законный вопрос: если все это *однажды было возможно*, значит, все-таки *остается возможным*?

С.Г.

Т.И. Чепелевская

ВЕЩЬ ИЗ МИРА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: «МАГНИТЫ»*

Коллекционирование сувенирных магнитов, или магнитиков, стало в последние годы массовым увлечением, охватившим многие страны.

Что же несут в себе магниты как тексты культуры? «Все тексты культуры, – пишет Л.А. Софронова, – вне зависимости от особенностей их художественной формы, строятся на основе ценностных категорий, которыми являются человек, пространство, время» (цит. по: с. 378). Если рассмотреть тематическое поле магнитов как текстов культуры в плоскости этих важнейших категорий, можно обнаружить следующее.

В первую категорию (Человек) попадают изображения хорошо узнаваемых деятелей культуры и политики (Лев Толстой, Моцарт, русские правители от Петра I до Ельцина, популярные поэты, музыканты, футболисты и спортсмены). В ироническом, игровом плане могут быть представлены самые неожиданные персонажи (например, магнит с изображением памятника слесарю Степану из Омска, изображение английского «бобби»). Все чаще появляются магниты с изображением людей в национальной одежде – своеобразный вызов процессам европейской глобализации.

«Пространство» представлено на магнитах сюжетами из области архитектуры и ландшафтной тематикой. Эти изображения, как правило, сжаты, сконцентрированы, но почти всегда имеют

* Чепелевская Т.И. Вещь из мира массовой культуры: «Магниты» // Концепт вещи в славянских культурах. – М.: Институт славяноведения РАН, 2012. – С. 366–380.

национально окрашенный или национально идентификационный характер. Так, для Словении выделены главные точки национального ландшафта: гора Триглав, белый храм на холме и козолцы для сушки сена; для Македонии своеобразным символом становится магнит «Охрид»; Украина представлена изображением Золотых ворот; магнит под названием «Голландия» изображает ветряную мельницу на фоне цветущих тюльпанов и т.д.

Предметы, наполняющие это пространство или самостоятельно организующие его, выбираются и изображаются как своеобразные знаки-символы, часто подчеркивающие национальную или региональную принадлежность (тульский самовар, матрешка, штурвал как символ приморского города Владивостока, опанок жителей Балкан, голландский башмачок или русские лапти, знаменитый ковер из города Байё в Нормандии, посвященный походу Вильгельма Завоевателя в XI в.). Довольно много символических изображений из мира архитектуры (Эйфелева башня, Кремль и т.п.).

Дальнейшее исследование данной темы может дать интересные результаты для изучения и сравнения материала, из которого изготавливаются тиражируемые и авторские магниты; более скрупулезной и четкой может быть и классификация магнитов по темам, направлениям, сюжетам. Но уже предварительное рассмотрение этого явления массовой культуры в историко-культурном аспекте позволяет подвести некоторые промежуточные итоги.

Многообразие тем и мотивов, образов и ситуаций, которые становятся основой изобразительного полотна магнита, дает основание говорить о том, что наряду с чисто утилитарными функциями (фиксация сообщений) магниты начинают обретать черты художественного феномена в обыденной культуре с целым набором функций (рекламная, культурно-просветительская, национально-идентифицирующая, обучающая, игровая и др.). Развивающееся коллекционирование сувенирных магнитов, которое способствует не только массовому тиражированию популярных сюжетов, но и развитию производства авторских экземпляров (магниты на заказ), придает этой форме массовой культуры характер уникальности, аутентичности. И в этом случае можно говорить о возможном перемещении данной формы с одного уровня культуры на другой. Иными словами, реалии современной культуры демонстрируют необычную ситуацию некоего «смыкания» элитарной культуры и культуры китча.

Несомненно, велика коммуникативная функция магнитов, соединяющих самых разных людей в сообщества в рамках движения мемомагнетики. Не менее интересен опыт индивидуального творчества («истории в магнитах» членов интернет-сообщества «Мемомагнетика» в ЖЖ).

Магнит, как и любая другая вещь, аккумулирует в себе память. Через связь со значком, открыткой, маркой, картиной эта вещь «транслирует прошлое в настоящее». И в этом, по мнению автора, одна из причин ее популярности. Магниты, уже занявшие прочное место в культурном пространстве настоящего времени, могут стать мерой этого времени (как орнамент, модели автомобилей и т.д.).

Данный тип вещи работает и в рамках оппозиции профанный / сакральный, когда буквально на наших глазах увеличивается число сюжетов на изображениях магнитов с религиозной тематикой, возможно, вытесняя или заменяя мотивы, связанные с политикой. С одной стороны, магниты с религиозной, в основном христианской тематикой не только тиражируются, но и создаются на заказ малыми тиражами (известные иконы, изображения святых с клеймами или текстом молитвы). С другой стороны, портреты политических деятелей, совмещения фотографий провокативного характера (Путин, Ленин, Маркс), что было популярно в 1990-е годы, теперь составляют лишь небольшую группу магнитов, и для коллекционеров не имеют высокой ценности.

«Через вещь как элемент микромира мы выходим на осмысление макромира, тех процессов, которые в нем происходят в настоящий момент и которые свидетельствуют о явной деполитизации общества, изменении его нравственного состояния» (с. 380).

С.Г.

О.В. Белова

**ПРЕДМЕТЫ ИУДЕЙСКОГО КУЛЬТА В ПОВЕРЬЯХ
И МАГИЧЕСКИХ ПРАКТИКАХ СЛАВЯН
(по материалам экспедиций 2004–2010 гг.)***

Для народной традиции полиэтничных регионов характерно тесное взаимодействие соседствующих культур в самых разных областях. Одним из частных проявлений взаимодействия «своего» и «чужого» становится использование предметов, связанных с религиозным культом соседей, в определенных ситуациях, чаще всего связанных с необходимостью преодолеть негативные обстоятельства. При этом «чужие» религиозные артефакты признаются более действенными, чем свои сакральные предметы.

Согласно этнографическим источникам XIX в., ритуальные предметы, принадлежащие евреям, часто использовались в народной медицине и выполняли функцию оберега или магического средства. Например, от простуды следовало намазать нос сальной свечкой, которую евреи зажигали в субботу – «на шабаш». Чтобы избавиться от коросты, белорусы в Слуцком повете подвешивали над корытом еврейский талес (ритуальную одежду), трижды обливали его взятой из трех источников водой, после чего обмывались этой водой сами. Талес использовали и при лечении припадков эпилепсии – им накрывали больного. По-видимому, этот прием был позаимствован у евреев: на Волыни при падучей болезни евреи накрывали больного талесом или свадебным пологом. На Витебщине верили, что в сеть будет идти большая рыба, если рыбак,

* *Белова О.В.* Предметы иудейского культа в поверьях и магических практиках славян (по материалам экспедиций 2004–2010 гг.) // Концепт вещи в славянских культурах. – М.: Институт славяноведения РАН, 2012. – С. 141–148.

начиная вязать сеть, вплетет в первые ячейки нитку из «жидовского богомоленья» (талеса). При этом чудодейственная сила нитки усиливалась, если она была взята из талеса украденного.

Особое значение приобретали еврейские артефакты в кризисных ситуациях (природные катаклизмы, болезни скота, внезапное заболевание человека или неожиданное несчастье).

В Прикарпатье в 2009 г. записано свидетельство о том, что во время засухи можно сбросить в реку старое надгробие (мацеву) с еврейского кладбища для вызывания дождя. Это действие аналогично практикам разрушения забытой могилы, известным на Балканах: в восточной Сербии (Болевац) снимали крест с безымянной могилы и устанавливали в реке или в ручье со словами: «Крест в воду, а дождь на поле! С неведомой могилы крест, с неведомой горы дождь!» (цит. по: с. 142). В северо-западной Болгарии во время засухи бросали в воду деревянные надгробия и землю с безымянной могилы. Еще один способ вызывания дождя с помощью «еврейского» предмета: во время засухи жители Полесья бросали в колодцы горшки, украденные у соседей-евреев, или обливали еврея водой.

Несколько лет назад в одном из сел Львовской области Украины участникам этнографической экспедиции довелось видеть еврейское надгробие, служащее порогом хлева. Как объяснила хозяйка, камень положен специально, чтоб свиньи «водились». Переступая через него, животные становятся более плодовитыми. В источнике начала XX в. говорится: для здоровья свиней нужно украсть «жидовскую ермолку», сварить в воде, и этой водой поить больных животных.

Наиболее востребованным «еврейским» предметом стала мезуза (небольшой футляр с текстом молитвы или сакральным именем, прикрепляющийся к косяку двери). Мезуза чрезвычайно значима в еврейской ритуальной практике: она служит оберегом от проникновения в дом или в культовое здание всякого зла.

Предмет этот (украинцы называют его *молитва* или *приказание*) хорошо известен жителям бывших местечек; до сих пор в некоторых старых еврейских домах, где теперь живут украинцы, да и в полуразрушенных постройках можно увидеть мезузы на косяках дверей. Этот предмет не стал полностью декоративным; мезуза органично вписалась в арсенал магических средств – оберегов и амулетов.

Сохранились представления о мезузе как объекте культового почитания, как «десяти Божьих заповедей», как «сакральном символе», который сравнивается со знаками, рисуемыми священниками на Троицу на дверях христианских домов, или с крестом.

У славян мезуза приобретает статус амулета, оберега, способного защитить в дальней дороге: еврейка дает мезузу своей соседке-украинке в поездки. Мезуза (*молитва*) может обеспечить благополучие в доме: завещая дом украинской женщине, старая еврейка не велит ей снимать мезузы и отдавать их из дома.

В XIX в. жители Западной Белоруссии считали опасным дотрагиваться до мезузы – «еврейских десяти заповедей» – кожа на руках потрескается. Мезуза, несмотря на свою сакральность, таила в себе опасность, присущую всем атрибутам «чужих». Современные информанты не расценивают мезузу как опасный предмет. Единственное, что напоминает о пиетете в отношении к мезузе, – это запрет трогать ее, мотивированный опасением нечаянно осквернить «чужой» сакральный символ.

Если обратиться к фольклорно-этнографическим свидетельствам XIX в., то станет очевидно, что мезуза всегда играла роль межконфессионального апотропейного средства. Например, на Смоленщине крестьяне трижды сливали воду через «бляшку от еврейского богомолья, что бывает на косяках дверей» (цит. по: с. 143) и три зари подряд давали пить эту воду больному лихорадкой. Страдающий от лихорадки больной должен был тайком войти в еврейский дом, оторвать от двери бумажку, на которой напечатана *еврейская молитва*, разорвать ее на клочки, смешать с водкой и выпить. В Покутье больного лихорадкой «подкуривали», видимо, сжигая лист с текстом еврейской молитвы.

Следы «еврейского приказания» обнаружили в Покутье и в наши дни. Во время экспедиции в Ивано-Франковскую область в 2009 г. неоднократно были записаны рассказы о том, что «приказание» – некий текст, написанный еврейскими буквами на телячьей шкуре, раньше был в каждом еврейском доме на косяке двери.

Летом 2009 г. Евгения Михайловна Годованец (1928 г. р.) из с. Солотвин показала участникам экспедиции свиток (длиной около полуметра), который, по ее мнению, и есть «приказание». Он хранится у нее в доме уже много лет и приносит ей счастье и охраняет дом. Впервые современным исследователям удалось увидеть артефакт, который информанты называли «приказанием». Но

в данном случае это была не мезуза, а фрагмент текста (четыре отрывка из Ветхого Завета – Исх 13: 1–10, Исх 13: 11–16, Втор 6: 4–9, Втор 11: 13–21), помещаемого в филактерии, которые евреи накладывают при молитве на руку и на лоб. Из рассказов других жителей Солотвина о «приказании» сложилась следующая картина: «приказание» используется для лечения лихорадки, нервных и психических болезней (им «подкуривают» больного, поджигая кусочек текста; при этом некоторые информанты подчеркивали, что умение лечить «приказанием» передавалось в семье, владевшей этим «еврейским» предметом, из поколения в поколение); «приказание» закладывают как оберег на угол фундамента при постройке дома (с. 144).

Во время экспедиции 2010 г. был отмечен еще один интересный факт: Людмила Ефимовна Шлапак (Гольдшмидт), единственная еврейка в бывшем местечке Рожнятов, по просьбе своих соседей-украинцев специально привозит им сувенирные мезузы из Израиля. В Рожнятове всегда знали, что «жидовские приказания» приносят удачу, и продолжают верить в это сейчас. По ее словам, «украинцы хотят иметь приказания, знают, что они от всех болезней, на них гадают» (цит. по: с. 146). Муж рассказчицы, украинец, на всякий случай держит «приказания» в водительских правах; ее дочь носит на груди.

Получить «еврейскую» вещь, обладающую магическими свойствами, можно не только у соседа. Жители Черновцов рассказывают, что неевреи часто обращаются за такими «артефактами» к местному раввину, в целительские и пророческие способности которого они твердо верят. Говорят, в частности, что раввин дает неевреям страницы из старых молитвенников как амулет, способствующий исполнению желаний. Похожая ситуация сложилась в Кишинёве, где к местному раввину также приходят неевреи со своими проблемами.

Современность вносит свой вклад в развитие традиции использования предметов «чужой» культуры в магических целях. Так, в последние годы еще одним «чудесным артефактом» стала витрина с предметами иудейского культа в краеведческом музее г. Черновцы. Считается, что если прикоснуться к ней больным местом (а еще лучше – проползти под ней), недуг отступит (ср. практики проползания под иконой, алтарным столиком, на котором лежит евангелие, и т.п.). Особенно востребована эта витрина среди

будущих мам: беременные возлагают живот на витрину для благополучного течения беременности и легких родов. Среди экспонатов, выставленных в этой витрине, вещи рядовые, обыкновенные, не «чудотворные» сами по себе (талес, кипа, молитвенник). Но в совокупности коллекция предметов «чужого» культа обретает в глазах посетителей магическую силу именно потому, что вера в магическую силу «чужих» вещей сохраняется, даже когда само «еврейское» соседство уже стало фактом истории.

С.Г.

Михаил Иванов

«ЧУРИКИ». СУДЬБА РИТУАЛЬНОГО ЖЕСТА*

Наверное, многим приходило в голову сходство «наполеоновского» жеста скрещенных на груди рук с ритуальным жестом древнеегипетских статуй – «осирисов». Так изображались в Древнем Египте обожествленные умершие (об умершем говорилось: «стал Осирисом»).

Вспоминается тот же жест скрещенных рук и возглас детских игр в пятнашки: «Чурики!» – формула выхода из игры, знак недосягаемости, огражденности (когда догоняющий вот-вот настигнет и «запятнает» бегущего). Есть основания увидеть здесь отголосок древнего заклинания «Чур меня!» и магический жест преграды, табуирования тела. Детский фольклор, как известно, в изобилии сохраняет рудименты магической практики.

Жест скрещенных, заслоняющих тело рук прослеживается и как спонтанная реакция, и как устойчивая обрядовая традиция (как одна из позиций народного танца, сложение рук умершего, скрещение рук при причастии), наконец, как устойчивое знаковое начертание и образ истории искусства («осирисы» Древнего Египта, «жест стыдливости» античного женского обнажения, «байронический» жест романтических персонажей). Смысловой ряд от древней обрядовой формулы до сегодняшней самопрезентации выстраивается с большой убедительностью. Наглядно этот ряд прослеживается на примерах изобразительного искусства.

Среди первичных пластических проявлений палеолита мы встречаем наносимые поверх изображения животного косые бо-

* *Иванов М.* «Чурики». Судьба ритуального жеста. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/4/i14.html>

розды магических порезов. Косой зачеркивающий жест закрепляется традицией. В качестве отторжения и запрета он сохраняет оттенки агрессивности. И сегодняшнее зачеркивание от угла к углу несет в себе особую агрессивность отторжения. Как манифестация агрессии не случаен мотив не просто перекрещенных, но именно наискось перекрещенных костей пиратского «Веселого Роджера» или знака опасности.

Как знак отторжения косое перекрестие связывается с мотивом преграды. Пережить его особую выразительность в качестве маркировки преграды можно на уровне психологического теста: сравним проход – заколоченный «крестом» (строго перпендикулярно) или же по диагонали скрещенными досками. Последний переживается как более «непрístupный».

Ритуальное скрещение рук соотносится с косым перекрестием. В искусстве архаики оно прочитывается как табуирующий жест в ряду таких символических форм, как оберег, ограда святилища, магический круг – знаки рубежа и преграды, отделяющие сакральное от профанного. Символическое значение древнеегипетского жеста – недоступность и самодостаточность священного персонажа. Косое пересечение тела руками логично дополняется в архаике знаками власти – жезлом, кнутом в руках фараона. Жест древнеегипетской статуи – вне психологической характеристики, его ритуальная условность отражает безличность архаического сознания.

Утверждая личную значимость и свободную инициативу героя, искусство Античности отказывается от магического жеста-оберега. Обнажение манифестирует разрыв с магической защищенностью. Прежде всего это касается изображения богов и сакрализованных героев. Обнажение символизирует новый онтологический статус героя – избранника и сотрудника богов. Герой (как это внятно и сегодня) выступает навстречу опасности «с обнаженной грудью». Обнажение утверждает личную инициативу героя, его свободу от магического ритуала. Одежда теряет значение «магической брони», знаковой униформы. Свободная драпировка античного тела воспринимается как эманация вонне личного проявления. Свободная драпировка расширяет содержательные коннотации образа, преодолевает однозначность сакральной униформы. Закономерно при этом отторгается ритуальный жест скрещенных рук.

Растабуированное, обнаженное тело Античности уязвимо. Одно из выражений этой уязвимости – укрытие руками обнаженного женского тела. Психологически мотивированное как «жест стыдливости» укрытие тела руками можно увидеть в преемственной связи с табуирующим перекрестным жестом архаики. Ограждающий жест выступает при этом не в качестве ритуального запрета, но как личное самоопределение героини. На уровне свободного волеизъявления укрытие руками амбивалентно – жест может быть прочитан и как пресечение домогательства, и как эротический вызов (в этой амплитуде значений «жест укрытия» выступает в истории искусства). Амбивалентность жеста открывает неведомое архаике пространство личного проявления. На века классической традиции он становится типовым решением женского образа.

Христианство утверждает новый опыт самосознания – глубину личности, несоизмеримую с героическим идеалом Античности. На пути самовыражения христианское искусство возрождает знаковые формы архаики – геометризацию, двухмерность изображения, локальный цвет, знаковую символику жеста. При этом сохраняется завоеванная Античностью драматургия образа, сдержанная трехмерность телесных форм, психологическая нюансировка лица. Стилистика «доличного» и психологическая насыщенность икононого лица сообщают христианскому образу присущий архаике незыблемый онтологизм и утонченную одухотворенность позднего римского портрета.

Христианское сознание падшей и призванной к преображению природы человека меняет смысл древнего табуирующего жеста. В церковном ритуале и христианской иконографии скрещенные на груди руки манифестируют недоступное ни архаике, ни Античности *самоотрицание*. Переживание личного недостойнства – духовный уровень христианского сознания, несоизмеримый с примитивной нерасчлененностью архаической души и равно чуждый героическому самоутверждению. В отношении рядовых персонажей христианской иконографии скрещенные на груди руки прочитываются как знак смирения и самопревосхождения, знаменуя преграду, отделяющую падшего человека от святости.

Тот же жест скрещенных рук мертвого Христа (иконы «Царь Славы»), табуирующий (и тем утверждающий как святину) поруганное и истерзанное тело воплотившегося Сына Божьего, выражает жертвенную самоотдачу Бога человеку. Самоуничтожение

Христа «даже до смерти» отменяет языческое представление о божественной неуязвимости и могуществе, озвучивает евангельское исповедание: «...сила Моя в немощи свершается» (2 Кор. 12:9).

В оппозиции табуирующему, «зачеркивающему» жесту проявляется изначально столь же спонтанный и универсальный жест раскинутых рук – образ «распахнутого тела», «открытости вовне». История искусства демонстрирует эволюцию «распахнутого тела» от ритуального жеста неолита (сохраненного народным танцем) к идеальному обнажению античной классики, а в поздней Античности – экстатическим образам чувственного избытка и изнеможения («Танцующий фавн», «Лаокоон»). В Новое время традицию возрождает Микеланджело (серия «рабов» гробницы Юлия).

Христианское богослужение и искусство усваивают «воздеяние рук» – древнюю формулу молитвенного предстояния – образ открытости высшей силе (таковы «оранты» катакомб, «Богоматерь Знамение»). Кульминацию самоотдачи являет центральный образ христианства – «Распятие»: распростертые руки распятого Христа. Бог, открывающий на кресте объятья миру, – одна из поэтических артикуляций образа. Содержательная амбивалентность образа безгранична. Вместе с основным смыслом сакрального жеста обнаженное израненное тело Христа отсылает к «героическому обнажению» Античности, а наряду с ним – к ритуальному «срыванию одежд» – надругательству и зрелищу мучительной казни.

Особое прочтение символически оппонирующих жестов задает романтическая традиция. «Наполеоновский» жест скрещенных на груди рук воспринимается обычно как надменное отчуждение. Смысловой доминантой жеста видится манифестация самодостаточности персонажа – его обособление, вплоть до самообожествления и «вызова миру». Однако романтический жест амбивалентен – он не сводится однозначно к манифестации превосходства. Противостояние «низкой обыденности» связано для романтика также с аскетическим «ограждением себя» от пошлого довольства, сознанием причастности миру подлинных ценностей. В «наполеоновском» жесте может быть прочитана идеальная устремленность самореализации, вплоть до жертвенного служения идеалу. В максимализме романтика опознаются христианские истоки европейского гуманизма (такова, в частности, отчетливая интенция памятника Крузенштерну в Петербурге – характерного в ряду романтических образов «общественного служения»).

Романтизм вносит в секулярную культуру обостренно-личное переживание профанного и сакрального. Так, в традиционном для романтической иконографии портрете Пушкина работы Кипренского очевиден мотив «служения высшему». Жест скрещенных на груди рук манифестирует отрешенность поэта от профанной обыденности на пути поэтического призвания.

Экстатический вариант распахнутого вовне тела демонстрирует наивно прямолинейная и тем более отвечающая расхожему романтическому штампу картина Репина «Какой простор!» (1903). По случаю объявленных университетских реформ Репин пишет огромный холст, изображая несущихся на льдине среди волн студента, раскинувшего объятия, и его подругу, придерживающую на ветру шляпку. Распахнутая на груди шинель, раскинутые руки героя демонстрируют молодежный разгул. Аллегория романтического самозабвения возрождает архаическую формулу священного экстаза, растворения в природных стихиях.

Такова в самом кратком описании преемственная логика сквозного в европейском искусстве табуирующего и «распахивающего» тело знакового жеста.

С.Г.

М. Пастуро

РОЖДЕНИЕ ГЕРБОВ*

В первой половине XII в. в Западной Европе практически повсеместно, но прежде всего на пространстве между Луарой и Рейном, возникает новая эмблематическая система – геральдика. На протяжении нескольких веков все визуальные знаки, имеющие отношение к идентичности, родству, цвету и образным рядам, испытывали большее или меньшее влияние гербов. Это влияние ощущается до сих пор: литургические цвета, национальные флаги, военные и гражданские знаки отличия, майки спортсменов и дорожные знаки в значительной степени восходят к системе средневековой геральдики.

Возникновение гербов не имеет никакого отношения – как нередко считалось прежде – ни к Крестовым походам, ни к варварским нашествиям, ни к рунам, ни к греко-римской Античности. Оно связано, с одной стороны, с феодализацией западного общества, с другой – с эволюцией воинского снаряжения.

С конца XI в. западные воины стали практически неопознаваемы в лицо из-за кольчужного капюшона, закрывавшего подбородок, и шлемов с наносниками, спускавшимися на лицо. Поэтому на их щитах для распознавания появляются геометрические, зооморфные или цветочные фигуры.

Основные эмблематические элементы гербов заимствовались с изображений на знаменах, печатях, монетах и щитах. Знамена (и ткани вообще) снабдили геральдику цветами и их сочетаниями, а также некоторыми геометрическими формами. Именно знамена и

* *Пастуро М.* Рождение гербов // *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. – СПб.: Alexandria, 2012. – С. 227–260.

ткани вообще сыграли наиболее значимую роль как в том, что касается заимствования цветов и фигур, так и в отношении терминологии и принципов организации элементов. Из печатей и монет заимствуется ряд геральдических фигур (животных, растений, предметов). От боевых щитов происходит треугольная форма геральдического щита и ряд геометрических фигур (правая перевязь, крест, глава, пояс, кайма).

Ранняя геральдика представляет собой результат сведения в единую систему трех предшествующих эмблематических кодов: индивидуального, семейного и феодального. Новый феодальный (или, по более современной терминологии, сеньориальный) порядок характеризуется «оклеточиванием» всех социальных групп. Каждый индивид отныне входит в свою социальную группу, а та – в более широкую социальную группу. «Общество начинает напоминать клеточную мозаику, где одни клетки вписаны в другие. Гербы <...> стали порождением этих новых социальных структур» (с. 235).

В XII в. самые различные индивиды и социальные группы ищут, утверждают и демонстрируют свою идентичность. Это последнее обстоятельство является основополагающим, более важным, чем изменения в воинском снаряжении. Повсюду распространяются новые знаки, назначение которых состоит не только в том, чтобы указывать на личность индивида, но также в том, чтобы обозначить его место в рамках той или иной социальной группы, его ранг, титул, социальный статус. То же самое верно в отношении целых сообществ и юридических лиц. Число эмблем быстро увеличивается, и под влиянием зарождающейся схоластики они из разнородной и слабо структурированной массы преобразуются в настоящую организованную систему.

Гербы, поначалу бывшие индивидуальными эмблемами, с 1170 г. увязываются с системой родства, а затем начинают передаваться по наследству. «Именно этот семейный и наследственный характер гербов и определяет в конечном итоге их сущность» (с. 237).

Уже в первые десятилетия XII в. гербами обзаводится вся западная знать и некоторые лица незначительного происхождения. Одновременно существуют личные гербы и гербы отдельных групп, семейные гербы и гербы феодальные, воинские и гражданские. В начале XIII в. гербами обладают уже все мелкие и средние дво-

ряне. В это же время они распространяются и среди невоинского, недворянского населения. Гербы, в порядке очередности, появляются у женщин, городского патрициата и горожан, у ремесленников, у городов, цехов, учреждений и судов. В некоторых областях (Нормандия, Фландрия, южная Англия) гербы встречаются даже у крестьян. В Церкви первыми их начинают использовать епископы, потом каноники и белое духовенство, позже аббаты и монастырские общины.

Сеньоры и рыцари начинают помещать гербы не только на щитах, но и на знаменах, конских пополах, потом на различном принадлежащем им имуществе, особенно на печати. Ныне известно около миллиона средневековых западноевропейских гербов, причем более трех четвертей из них известны по печатям, а около половины принадлежат людям незнатного происхождения (с. 238).

Изображение на печати или гербе говорит не только о личности и социальном статусе ее обладателя, но также – за счет выбора того или иного рисунка, той или иной легенды – о его индивидуальности, его стремлениях, его притязаниях (с. 238).

Гербы становятся настолько привычной приметой общественной жизни, материальной культуры и мышления, что уже со второй половины XII в. ими начинают наделять воображаемых персонажей: героев куртуазных романов и песен о деяниях, мифологических существ, а также реальных людей, живших до появления гербов – героев греко-римской Античности, библейских персонажей, королей, пап и святых раннего Средневековья.

Строгие правила, кодифицирующие использование цвета и фигур, отличают европейскую геральдику от всех прочих эмблематических систем, как воинских, так и гражданских. Главных цветов в геральдике шесть: белый, желтый, красный, синий, черный, зеленый. Это абсолютные, теоретические, почти нематериальные цвета: их оттенки не берутся в расчет. Например, красный может быть и светло-красным, и темно-красным, и розоватым, и оранжевым; главное – сама идея красного цвета, а не ее материальное выражение (с. 240–241).

С самого возникновения геральдики цвета разделяются на две группы: в первой оказываются белый и желтый, во второй – красный, черный, синий и зеленый. основополагающее правило состоит в запрете совмещать или накладывать друг на друга цвета из одной и той же группы. Поначалу этот запрет обосновывался кри-

терием различимости: первые гербы, всегда двухцветные, должны были считываться на расстоянии. Но критерий различимости объясняет не всё. Происхождение правила сочетаемости гербовых цветов следует также связывать с цветовой символикой феодальной эпохи, которая в то время находилась в процессе преобразования: белый, красный и черный – уже не единственные «базовые» цвета, как во времена Античности и раннего Средневековья.

Набор используемых фигур в гербах в принципе не ограничен. Однако поначалу их число ограничивалось двадцатью, и до конца XIII в. не выходит за пределы пяти десятков общераспространенных фигур. Треть его составляют животные (прежде всего лев), треть – устойчивые геометрические фигуры, образуемые путем деления щита на зоны и сектора, еще треть – малые фигуры, также более или менее геометрические, которые могут размещаться в любом месте щита. Растения (кроме лилии и розы), предметы, части человеческого тела встречаются реже, и так будет вплоть до Нового времени (с. 242).

На первых гербах фигура занимает все поле щита, и в гербе сочетаются два ярких и насыщенных цвета. С середины XIV в. возникает тенденция к утяжелению и усложнению композиции. В семейных гербах к изначальной фигуре часто добавляются второстепенные, чтобы обозначить брачный союз, родство, разделение семьи на несколько ветвей; либо же щит делится на все большее и большее число секций (четвертей), чтобы объединить несколько гербов в одном.

На гербовом щите одновременно присутствуют несколько наложенных друг на друга планов, и чтение герба всегда следует начинать с заднего плана. Это относится не только к гербам, а к большинству средневековых изображений: начинать нужно с заднего плана, затем переходить к среднему и, наконец, к тому, что ближе всего расположен к зрителю, т.е. в обратном порядке по сравнению с нашими сегодняшними привычками считывания изображений (с. 243).

Описание гербов поначалу было прежде всего делом воинов и герольдов, а язык описания не был ни ученым, ни даже специальным. С повсеместным распространением гербов стал внедряться особый язык описания, лексика которого заимствовалась прежде всего из словаря, предназначенного для описания тканей и одежды.

Изначально герольд был лицом, находящимся на службе у знатного сеньора; он должен был приносить известия, объявлять о войне, провозглашать и организовывать турниры. Постепенно он стал специализироваться именно на турнирах. Это заставило герольдов расширить свои познания в области гербов, так как только гербы позволяли идентифицировать сражающихся, скрытых под доспехами. Со временем герольды становятся настоящими специалистами по геральдике; они кодифицируют ее правила и язык ее описания (блазонирования); они странствуют по Европе для учета гербов и составления гербовников.

С XIII в. появляются описания гербов на латыни, прежде всего у юристов и нотариусов, затем у историков, поэтов и клириков. При этом термины латинского языка блазонирования калькируются с терминов народного языка.

К.В. Душенко

М. Пастуро

ОТ ГЕРБА К ФЛАГУ*

Представляя собой одновременно эмблематические изображения и символические объекты, флаги подчиняются жестким правилам кодирования, а их использование регулируется особыми ритуалами, которые со временем поставили их в центр национально-государственного церемониала. Тем не менее дисциплина, изучающая флаги – вексиллология, – нигде еще не обрела научного статуса.

Флаги существовали не во все времена и не во всех культурах. В Средние века и в начале Нового времени изобразительные источники, по которым нам известны знамена и флаги, часто имеют отношение к войне и еще чаще к мореплаванию: это навигационные и географические карты, глобусы, путеводители для купцов и путешественников, гербовники, пособия по дипломатическому протоколу. «Чужие», прежде всего мусульманские, флаги существенно вестернизируются.

1. Форма флагов сводится к двум вариантам: либо это щит, либо, чаще всего, прямоугольник. Западная иконография вообще – а не только эмблематика – отдает предпочтение прямоугольной форме, хотя прямоугольник вовсе не отражает реальное поле зрения человека, и другие культуры редко ориентируются на эту форму. Именно Европа навязала всей планете прямоугольную форму флага.

2. Фигуры, отсутствующие в европейском эмблематическом репертуаре, заменяются строго геральдическими фигурами.

* *Пастуро М.* От герба к флагу // *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. – СПб.: Alexandria, 2012. – С. 262–286.

3. Цвета перераспределяются в соответствии с жесткими правилами средневековой геральдики. Так, зеленый не может соприкасаться ни с черным, ни с красным, и должен быть отделен от них с помощью белого или желтого. Эту геральдическую классификацию цветов, явно чуждую исламским вексиллярным традициям – как, впрочем, и всем другим культурам, – Европа постепенно навязет всем флагам мира. На 2004 год из 214 флагов независимых государств 187, т.е. более 80%, подчиняются правилу комбинации геральдических цветов, которое было «придуманно» на турнирной площадке где-то между Луарой и Рейном в первой половине XII в. (с. 268).

В некоторых странах (например, во Франции и Британии) рождение государства предшествовало рождению нации, в других (в Швейцарии, Германии и Италии) – наоборот. В первом случае старые этнические символы (к примеру, галльский петух) так никогда и не приобрели статус официальных государственных эмблем, зато монархические эмблемы стали играть роль национальных символов.

В долгосрочной перспективе – с X по XX в. – этот общий для Европы процесс может быть представлен следующим образом: трансформация феодальной или родовой эмблемы в династическую; затем переход от династической эмблемы к монархической, от монархической к правительственной, от правительственной к государственной (если государство предшествует нации), либо переход от династической эмблемы к политической, от политической к национальной и от национальной к государственной или правительственной (если нация предшествует государству) (с. 270–271).

Геральдические цвета и фигуры – опорные пункты этих долгосрочных изменений. «Именно они обеспечивают преемственность символов и эмблем, лежат в основе их истории и мифологии. Именно они в конечном счете “создают” государства и нации» (с. 271). Олимпийские игры, мировые чемпионаты, Кубки мира стали уникальными промоутерами западной эмблематики во всех ее формах в ущерб эмблематическим системам, которые веками использовались в других культурах.

Явления вексиллярной аккультурации теснейшим образом связаны с цветом. Цвет – это культурный феномен в высшей степени. Само цветовосприятие является культурным феноменом, так

как задействует память и воображение. Красный штандарт неодинаково воспринимался в мусульманских станах, в Византии и Священной Римской империи германской нации. Так же и в наши дни: зеленый цвет ирландского флага ни в эмблематическом, ни в символическом плане не имеет никакого отношения к зеленому цвету Лиги арабских стран или бывших французских колоний в Западной Африке (Сенегал, Мали, Гвинея и т.д.).

Как любой знак, любая эмблема, любой цвет, флаг никогда не существует изолированно; «он воплощает или приобретает смысл только в том случае, когда он сопоставлен с другими флагами или противопоставлен им» (с. 279). «Каждый флаг может быть развернут в дискурс и в каждый могут быть вчитаны смыслы; флаг сам создает свою историю» (с. 280).

Так, основные цвета греческого флага – синий и белый – не менялись с начала греческой революции 1820-х годов. Их нынешнее обычное толкование: синий – цвет моря или неба, белый – цвет домов, света или Христа. Эти интерпретации, однако, придуманы задним числом. Другое, более научное объяснение: синий и белый – геральдические цвета Баварского дома, к которому принадлежал первый государь независимой Греции Оттон. Однако синий и белый были выбраны греческими повстанцами за несколько лет до того, как встал вопрос о вступлении Оттона I на греческий престол. Автор предлагает гипотезу, согласно которой композиция греческого флага (белый крест на синем поле) появилась как оппозиция к османскому флагу (красное поле с белой звездой и белым полумесяцем). Христианский крест соответствует мусульманскому полумесяцу, а синий цвет, часто воспринимавшийся пренебрежительно в исламском мире, противопоставлен красному. «Флаг меньшинства, таким образом, позиционирован по отношению к флагу угнетателей: будучи взят изолированно, он теряет значение; однако будучи противопоставлен другому флагу, он функционирует как контрэмблема, становится динамическим символом и открыто провозглашает восстание» (с. 281).

Впрочем, и сам полумесяц поначалу был лишь одним из многих других мусульманских символов. Вероятно, именно христианский крест повлиял на тот факт, что полумесяц стал важнейшей фигурой мусульманской политической символики. Именно европейцы начиная с XIII–XIV вв. стали обозначать весь исламский мир с помощью эмблемы полумесяца, сделав из нее некое магоме-

танское соответствие христианскому кресту. Сами же мусульмане стали использовать полумесяц в этом значении довольно поздно, в османскую эпоху (с. 281).

Еще один пример – современный флаг Португалии. До 1910 г. в гербе и флаге Португалии преобладали синий и белый цвета – геральдические цвета португальских королей с XII в. После революции встал вопрос о новом республиканском флаге. Синий и белый – цвета монархии – исключались, а желтый слишком сильно ассоциировался с цветом испанского флага. В 1911 г. Португальская Республика выбирает флаг, рассеченный на зеленый и красный цвета. Это один из редких европейских флагов, в которых нарушено правило геральдических цветов: зеленый и красный соприкасаются друг с другом. И лишь после того как флаг был принят – в каком-то смысле по остаточному принципу, так как выбирать приходилось из тех цветов, «которые оставались», – стали выдвигаться различные доводы исторического или символического характера, призванные обосновать этот выбор.

Множество примеров того, как трудно бывает понять причины присутствия на флагах тех или иных фигур и цветов, мы встречаем в странах Африки, Азии и Южной Америки, добившихся независимости в XIX–XX вв. Это относится не только к флагам. Попытка выяснить, при каких обстоятельствах выбрана та или иная эмблема какой-либо группы, почти всегда обречена на провал, что не мешает всем этим знакам и символам полноценно функционировать.

Каждый флаг ставит перед нами вопрос об отношениях между государством и нацией. Однако сложно сказать, чьей по преимуществу эмблемой он становится. Можно только с определенностью сказать, что флаги народов, не добившихся государственной независимости, в большей степени отсылают к идее нации.

Флаг является объектом всех ритуальных действий, которым подвергаются наделенные смыслом знаки. «Флаг живет и умирает, воскресает и носит траур, его ранят или захватывают в плен, его освобождают, перешивают и поднимают, ему отдают честь, его целуют, им покрываются, с ним спят, с ним умирают. А потом его складывают, убирают и забывают» (с. 287).

К.В. Душенко

М. Пастуро

РЫЖИЙ: СРЕДНЕВЕКОВАЯ ИКОНОГРАФИЯ ИУДЫ*

Образ рыжеволосого Иуды получает распространение лишь во второй половине IX в. С XIII в. рыжая шевелюра, часто в сочетании с рыжей бородой, становится в эмблематическом арсенале Иуды основным атрибутивным признаком. В искусстве позднего Средневековья целый ряд предателей и мятежников зачастую имеют рыжие волосы – например, Каин, который в системе типологических соответствий между символикой Ветхого и Нового Заветов представляется прообразом Иуды.

Постепенно рыжая шевелюра становится приметой и других категорий изгоев и отщепенцев: еретиков, евреев, мусульман, цыган, прокаженных, калек, самоубийц и всякого рода деклассированных персонажей. Рыжие волосы в изображениях соседствуют в таких случаях со знаками отличия красного и желтого цветов, которые начиная с XIII в. в некоторых областях Западной Европы на самом деле должны были носить представители этих слоев общества. «Отныне рыжая шевелюра становится главнейшим иконографическим знаком отверженности или позора» (с. 213).

В Библии ни Каин, ни Иуда не изображены рыжеволосыми, зато рыжие волосы есть у других персонажей, и это, за одним исключением, в том или ином отношении персонажи отрицательные. Прежде всего это Исав, брат-близнец Иакова, согласно Ветхому Завету – «рыжий и волосатый как медведь». Затем Саул, первый царь Израиля и противник Давида. Наконец, Каиафа, первосвя-

* *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. – СПб.: Alexandria, 2012. – С. 210–224.

щенник Иерусалимский, который возглавляет Синедрион во время суда над Иисусом. Исключение составляет сам Давид, «рыжеволосый, статный и с ясным взором».

В греческой и римской иконографии рыжие волосы также воспринимались отрицательно. В римском театре рыжие волосы или рыжеватые крылышки, прикрепленные к маскам, указывали на рабов или шутов. Наконец, во всех античных трактатах по физиогномике рыжие, по образу и подобию лисы, описываются как люди лживые, хитрые и жестокие. Представления германцев и кельтов о рыжих волосах ничем не отличаются от представлений евреев, греков и римлян. «Своеобразие средневековой эпохи в том, что рыжий цвет постепенно приобрел специализацию, став цветом прежде всего обмана и предательства» (с. 215).

Неприятие рыжего цвета имеет под собой основания культурного порядка: во всяком обществе, в том числе у кельтов и скандинавов, рыжий – это прежде всего тот, кто не похож на других, кто представляет собой отклонение от нормы, кто принадлежит к меньшинству, а следовательно, нарушает порядок, вызывает тревогу или негодование. «Рыжий значит другой, непохожий, отверженный, исключенный» (с. 216).

Речь идет в первую очередь о социальной семиотике: рыжий является в полной мере рыжим только с точки зрения окружающих и только в той степени, в какой он противопоставлен брюнету или блондину. Рыжий – это не просто цветовой тон; со временем рыжий практически превратился в отдельный цвет, цвет девальвированный, «самый уродливый из всех цветов», согласно одному из геральдических трактатов XV в. (с. 217).

В позднем Средневековье функцию «хорошего желтого» начинает выполнять золото, а все другие оттенки желтого утрачивают ценность (с. 220). В средневековом рыжем цвете всегда больше красного, чем желтого, и этот красный не сияет как алый цвет, наоборот – это тусклый и матовый оттенок, напоминающий пламя преисподней, которое горит, но не светит (с. 210). Быть рыжим значит сочетать кровавый и inferнальный красный (т.е. связанный с дурной кровью и дурным пламенем) со лживым и вероломным желтым. Желтый, по данным опросов, поныне остается в Европе нелюбимым цветом среди шести базовых цветов (синий, зеленый, красный, белый, черный, желтый), и неприятие этого цвета восходит к Средневековью.

В многочисленных литературных и энциклопедических текстах зрелого Средневековья желтый представлен как цвет лицемерия и лжи; тогда же он мало-помалу становится цветом евреев и иудейской общины. Начиная с середины XIII в. в христианской изобразительной традиции еврей – это персонаж, одетый в желтое либо имеющий желтую метку на одном из предметов одежды. Со временем этот обычай из разряда изображаемых и воображаемых переходит в разряд реально существующих: в некоторых областях Лангедока, Кастилии, Северной Италии и долины Рейна членов еврейских общин обязывают использовать отличительные знаки, в которых часто присутствует желтый цвет. Желтая звезда отчасти восходит именно к этим обычаям (с. 219).

Однако быть рыжим значит не только соединять в себе негативные качества двух цветов – красного и желтого. «Быть рыжим значит иметь кожу, усеянную веснушками, быть пятнистым, а следовательно, нечистым, и в какой-то мере воплощать в себе животное начало. Для средневекового человека пятна – это всегда нечто загадочное, нечистое и постыдное» (с. 221). Из-за веснушек рыжий воспринимается как больной, опасный, почти неприкасаемый.

С начала XIV в. рыжей шевелюры Иуды оказывается недостаточно. Теперь знаки отличия, которыми прежде была маркирована голова, подкрепляются другими знаками – на теле и одежде. Одна из таких черт связана с леворукостью, которая все чаще встречается в эмблематическом арсенале апостола-предателя. Иуда постепенно превращается в левшу. Все левши в средневековой иконографии – в том или ином смысле персонажи отрицательные. Это прежде всего нехристиане (язычники, евреи, мусульмане), а также обитатели преисподней.

Уничижительное значение леворукости также свойственно большинству культур, в том числе европейских. В Библии неоднократно подчеркивается превосходство правой руки. В средневековой христианской культуре, включая иконографию, левая рука – это рука врагов Христовых. И хотя не все рыжие в позднем Средневековье – левши, зато все, или почти все левши становятся рыжими (с. 224).

К.В. Душенко

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Дэвид Доббс

НЕПОСЕДЛИВЫЕ ГЕНЫ*

Зимой 1769 г., в начале своего первого кругосветного путешествия английский капитан Джеймс Кук получил от таитянского жреца Тупиа удивительный подарок – карту, на которую были нанесены все главные острова южной части Тихого океана. Для европейцев такая карта была в диковинку. Согласно одним источникам, Тупиа сам все зарисовал; по другим – лишь описал на словах. Ни один европеец до Кука не мог похвастаться тем, что обладает столь подробным «путеводителем» по тихоокеанской акватории в 5 тыс. километров – от Маркизских островов до Фиджи. Некоторые из них Кук к тому времени уже успел повидать, но на многие другие нога европейца еще не ступала.

Тупиа взшел на борт корабля «Попытка» и отправился в плавание вместе с Куком. Вскоре он потряс команду тем, что без помощи компаса, карты, часов или секстанта вывел европейцев к неизвестному острову в 500 километрах к югу от Таити. В последующие недели таитянин указывал путь от одного архипелага к другому и, к изумлению моряков, в любое время суток и в любую погоду мог уверенно ткнуть пальцем в сторону родного острова.

Из всех европейских исследователей только Кук сумел понять, откуда у Тупиа навыки в искусстве навигации. Племена, разбросанные по югу Тихого океана, были единым народом, который давным-давно, чуть ли не до того, как Британия стала Британией, т.е. до прихода римлян, исследовали и заселяли здешние острова.

* *Доббс Д.* Непоседливые гены // National geographic. – М., 2013. – № 1. – С. 56–69.

В те времена, не имея навигационных инструментов, без которых уже не мог обойтись Кук, они составили карту всех известных им вод и земель и сохранили ее в преданиях.

Через два столетия за изучение великих переселений народов возьмется генетика. Они соберут образцы ДНК по тихоокеанским островам и, сравнив их, докажут, что Кук был прав. Предки Тупиа принялись осваивать Тихий океан за 2,3 тыс. лет до его рождения. Отправившись в невероятное путешествие по морям, они влились в общее движение народов на Восток, импульс которого был задан в Африке еще на 50–70 тыс. лет раньше. Между тем Кук, сам того не ведая, тоже «плыл в общем потоке», но только на Запад, продолжая путь собственных предков, которые покинули Африку примерно в то же время, что и прародители таитянина. Встретившись, Кук и Тупиа замкнули круг, и путешествие, начатое их далекими предками, подошло к концу. Со смертью Кука окончилась славная эпоха, которую историки именуют эпохой Великих географических открытий.

Неандертальцы просуществовали сотни тысяч лет, но так и не расселились по земному шару. Мы же за 50 тыс. лет заполонили всю планету. Почему? Ученые, которые задаются этим вопросом, – сами первопроходцы. Любая гипотеза о том, откуда взялась наша страсть к исследованиям, в недалеком будущем может оказаться опровергнутой, когда молодые научные направления, такие как нейропсихология развития, выведут на новые пути к познанию. Но те, кто изучает поведение человека, готовы рисковать, лишь бы отыскать ключ к разгадке тайны. Что гнало наших предков из теплой Африки, а нас – на Луну и к звездам?

Если жажда новых открытий – врожденный инстинкт человека, возможно, ее истоки кроются в наших генах. В спорах на эту тему часто упоминается особая структурная вариация гена *DRD4*. Данный ген регулирует выработку дофамина – белка, который вызывает чувство удовлетворения и потому играет важную роль в процессе обучения. Генная вариация *DRD4–7R* встречается примерно у 20% людей, и именно ее обладатели особенно любознательны и не могут усидеть на месте. Их стихия – движение, перемены и приключения. Ученые изучили поведение животных, имитируя механизм действия *7R*, и заметили, что при этом у подопытных растет интерес ко всему новому. В нескольких исследованиях *7R* рассматривался в прямой связи с расселением людей.

Первое из таких крупных генетических исследований, которым в 1999 г. руководил Чэнь Чуаньшэн из Калифорнийского университета, показало, что в современных кочевых обществах обладателей $7R$ больше, чем в оседлых. Это подтвердил и более масштабный проект 2011 г., основанный на тщательном статистическом анализе. Кроме того, было установлено, что у народов, чьи предки, покинув Африку, удалились на значительные расстояния, $7R$ (а также $2R$) встречается настолько часто, что простой случайностью это не объяснить. Вряд ли данные генетические изменения пробудили в наших предках особую тягу к переменам, но можно предположить, что естественный отбор среди кочевников ведет к росту доли носителей вариации $7R$.

Генетик Кеннет Кидд из Иельского университета предлагает ученым направить свои усилия в несколько иное русло. По его мнению, разные группы генов влияют на множество различных черт характера: одни позволяют нам исследовать мир вокруг себя, а другие (в их числе наверняка и $7R$) побуждают нас к этому стремиться. Важна не только потребность, но и способность к познанию, не только движущая сила, но и «мотор». Чтобы поддаться желанию изведать что-то новое, нам нужны особые системы органов, без которых мы просто-напросто не сдвинемся с места.

Такие системы изучает генетик Джим Нунан. Его интересуют те гены, под действием которых формируются наши ключевые органы: конечности и мозг. По мнению Нунана, гены, отвечающие за формирование конечностей и мозга у человека, ничем не отличаются от генов человекообразных обезьян. Конечности и мозг отдельных видов разнятся потому, что их развитие начинается и заканчивается в разное время. В результате человек получает ноги, приспособленные для ходьбы на большие расстояния, необычайно ловкие руки и удивительный мозг, который растет намного медленнее, но вырастает гораздо крупнее, чем мозг любых человекообразных.

Все это вместе образует набор качеств, которые и пробуждают в человеке исследовательский дух. Мы очень подвижны, у нас умелые руки и, главное, нам дан мозг, а вместе с ним и воображение. Причем одно усиливает другое: творческое мышление помогает преодолевать преграды, что, в свою очередь, еще больше раззадоривает воображение, и оно уносит нас все дальше и дальше. Представьте, что у вас есть некое орудие, объясняет Нунан. Если

вы искусно им владеете и у вас богатое воображение, вы начнете думать, как его еще можно использовать. Когда вы станете искать новые способы его применения, на ум придут и новые цели, которых это орудие поможет достичь.

Нунан уверен: именно хитроумный механизм познания, заложенный в нас самой природой, спас жизнь ирландскому исследователю Эрнесту Шеклону, когда в 1916 г. его шхуну *Endurance* («Стойкость») затерло во льдах у острова Мордвинова в Антарктике. Шеклтон и 27 его товарищей оказались за 1,3 тыс. километров от цивилизации, почти без еды. И тогда Шеклтон замыслил побег из ледяного плена. Имея под рукой лишь простейшие инструменты, он приспособил для своего дерзкого замысла семиметровую шлюпку. Погрузив навигационные приборы, Шеклтон с пятью помощниками отправился в опаснейшее плавание по океану. В конце концов дерзкий ирландец доплыл до поселка китобоев на острове Южная Георгия и вновь вернулся к своим, чтобы спасти всю команду.

Невероятные приключения Шеклтона показывают нам, что умение и воображение – это и есть те два рычага, с помощью которых мы каждый раз поднимаем себя на ступеньку выше.

Как утверждает психолог Элисон Гапник из Калифорнийского университета (Беркли), у человека есть еще одно, хотя и менее очевидное преимущество, которое питает силу воображения – продолжительное детство. Именно в детстве нам выпадает редкая удача поддаться нашему внутреннему зову и исследовать загадочный окружающий мир, не выходя из тихой гавани родительской заботы. Мы перестаем питаться молоком матери года на полтора раньше, чем гориллы и шимпанзе, но нам предстоит более долгий, растягивающийся на десятилетие, путь к половой зрелости. Изучение зубов неандертальцев показало, что люди этого вида росли быстрее нас. Значит, лишь нам одним природа отводит время поиграть в первопроходцев и вкусить сладость познания без особого риска.

По словам Гапник, многие животные играют, чтобы освоить и отработать основные навыки, например, научиться охотиться. А мы придумываем игры со своими заданными правилами, в которых проверяются те или иные идеи. Играя, дети превращаются в первооткрывателей и учатся проходить лабиринты.

В детстве мы тренируем мозг и настраиваем наши познавательные способности на исследование окружающего мира. И если исследовательская искра не угаснет в нас с годами, мы и в зрелом возрасте сможем следовать инстинкту первопроходца. Все это в нас остается. И есть люди, которые никогда не теряют вкуса к новому. В каждом из них живет Джеймс Кук и Тупиа, Валентина Терешкова и Майкл Барратт – настоящие первооткрыватели.

С.Г.

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Г.П. Федотов

БУДЕТ ЛИ СУЩЕСТВОВАТЬ РОССИЯ?*

Русский философ, публицист, историк культуры, религиозный мыслитель Георгий Петрович Федотов (1886–1951) опубликовал реферируемую статью в 1929 г. в парижском русскоязычном журнале. Статья многократно перепечатывалась различными изданиями.

Г.П. Федотов родился в Саратове в семье чиновника, учился в гимназии в Воронеже и в Петербургском технологическом институте. После начала революции 1905 г. в России он был избран в Саратовский городской комитет РСДРП, занимался пропагандистской деятельностью. В 1906 г. был арестован царским правительством и выслан в Германию.

Г.П. Федотов в Германии посещал лекции в Берлинском университете, занимался средневековой историей в Йенском университете. В 1908 г. вернулся в Россию, учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета в семинаре известного медиевиста И.М. Гревса (1860–1941). В 1916 г. Г.П. Федотов становится приват-доцентом университета, публикует ряд исследований, посвященных европейскому Средневековью.

В 1925 г. Г.П. Федотов получил разрешение поехать в Германию для изучения Средних веков. В СССР он уже не возвратился, стал эмигрантом. Жил с 1926 по 1940 г. во Франции, где был профессором Свято-Сергиевского православного института в Париже. В 1940 г. после немецкой оккупации Франции Г.П. Федотов бежал

* *Федотов Г.П.* Будет ли существовать Россия? // Двойной портрет – III: (Филологи-античники о европеизации и деевропеизации России): Сб. статей. – М., 2013. – С. 138–149.

в США, где с 1943 г. был профессором Свято-Владимирской православной семинарии в Нью-Йорке. Скончался Г.П. Федотов в США в 1951 г.

В реферируемой статье автор отмечает, что русская классическая литература XIX в. – это литература черноземного края. «Тамбовские, пензенские, орловские поля для нас стали самыми русскими в России» (с. 141). Однако с начала XX в. русская литература бросает черноземный край, выдвигается Новороссийская окраина, Одесса, Крым, Кавказ, Нижнее Поволжье. Автор считает, что мы должны знать историю России, любить ее героев, ценить древнейшие памятники ее литературы и искусства. Мы должны, пишет Г.П. Федотов, «читать строителей нашей земли, ее князей, царей и граждан, изучая летописи их борьбы, их трудов... вдохновляясь подвигом предков... И прежде всего мы должны знать Великороссию» (с. 143). На русскую интеллигенцию, пишет далее автор, ложится ответственность не сдавать культурных высот, а двигаться все к новым и новым достижениям. «Нам нужна лишь школа аскезы – культурной, творческой аскезы, без которой не создаются ни духовные, ни материальные ценности культуры» (с. 147).

Г.П. Федотов считал, что православные великороссы должны преодолеть две слабости. Во-первых, отрешиться от сращенности православия с политическими, культурными, бытовыми формами старого времени. И, во-вторых, отрешиться от индивидуализма личного религиозного пути. Если мы в эмиграции преодолеем в себе эти слабости, «то главное дело русского национального возрождения уже сделано» (с. 148). Статья заканчивается заявлением о том, что вопрос, будет ли существовать Россия, зависит от ее народа, а также – древнерусским восклицанием: «Буди! Буди!», т.е. «Пусть будет!» (с. 149).

И.Г.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Мишель Пастуро

ПОЯВЛЕНИЕ ШАХМАТ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ*

Самый древний документ на Западе, в котором упоминается игра в шахматы, написан на каталонском языке и датируется началом XI в. Западные народы переняли шахматы у мусульман. Шахматные фигуры и сама игра проникали на Запад постепенно.

В Средние века шахматные фигуры часто встречаются в сокровищницах церквей или аббатств. «Поразительно отношение Церкви к шахматам: с одной стороны, она осуждает игру, с другой – будто бы окружает некоторые шахматные фигуры культом, сходным с культом реликвий. Она объявляет шахматы дьявольской игрой, но фигуры, предназначенные для игры, собирает, а подчас почитает» (с. 294).

Отношение к игре и отношение к шахматным фигурам – совершенно разные вещи. Многие средневековые шахматные фигуры, из числа самых больших и красивых, не предназначались для игры. Они были связаны с другими, более важными и торжественными контекстами: ими обладают, их демонстрируют, к ним прикасаются, их собирают и хранят. Их место не на шахматной доске, а в сокровищнице. «Ритуал, который за ними стоит, – не игра, а культ; культ, сохраняющий в себе что-то языческое и придающий священное значение прежде всего материалу, из которого сделаны эти предметы: благородной кости» (с. 296). Благородная кость для людей Средневековья – материал, столь же редкий и изысканный,

* *Пастуро М.* Появление шахмат в Западной Европе // *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. – СПб.: Alexandria, 2012. – С. 289–311.

как золото и драгоценные камни, но еще более примечательный своими физическими, а также целебными и оберегающими свойствами. Кашалот, морж, нарвал, гиппопотам – каждое из этих животных обладает характерными символическими свойствами и дает свою особую кость (с. 297).

В обычной, повседневной игре, где вместо фигуративных шахмат были в ходу фигуры геометрические или стилизованные, с XIII в. используется другой живой материал, более «чистый» и «мирный»: это дерево. Игра в шахматы долгое время оставалась верна той идее, что фигуры живут на шахматной доске именно за счет своего материала, будь он животного или растительного происхождения. Несколько шахматных партий даже прославились тем, что властители обязывали людей исполнять роль фигур на шахматном поле. Подобная практика сохраняла в себе древний мифологический аспект игры, согласно которому фигуры не полностью подчиняются тому, кто их передвигает, а обладают некой самостоятельностью (с. 300).

Впрочем, в конце Средневековья запреты на шахматы практически сходят на нет. Тому были две основные причины: 1) переоценка в XIII в. игр как таковых, ставших отныне полноценной частью куртуазного и рыцарского воспитания; 2) отказ от использования в шахматах игровых костей, т.е. от элемента случайности, азарта (с. 294). Игра в шахматы мало-помалу становится уважаемой, а затем приобретает и престижный статус. Отныне азарт в игре уступает место размышлению. Некоторые авторы, например Готье де Куэнси в «Чудесах Богородицы», даже изображают шахматные партии, в которых силы Господа противопоставлены силам Дьявола.

Когда в конце X в. народы Запада заимствуют шахматы у мусульман, играть в них они не умеют. Не считая ее символического родства с военным искусством, все или почти все в этой игре чуждо для христиан. И чтобы принять эту новую игру, необходимо существенно ее переосмыслить, придать ей вид, который в большей степени согласовывался со структурами феодального общества. Прежде всего христиан смущают само развитие шахматной партии и ее цель – одержать победу, поставив королю противника «мат». «Такое поведение совершенно противоречит обычаям феодальных войн, где королей не принято было брать в плен или убивать и где битвы в действительности не были решающими» (с. 301).

Во-вторых, западные народы озадачились свойствами шахматных фигур. Из всех арабо-персидских фигур только король (шах), всадник и пехотинец (пешка) в общем и целом не вызывали вопросов. Зато главный советник короля, визирь, постепенно превратился в королеву (окончательно – в первой половине XIII в.). «Эта трансформация <...> свидетельствовала о том, что христианизированные шахматные фигуры отныне стали пониматься скорее как королевский двор – и даже как двор небесный, – а не как армия» (с. 302).

Слон в индийской игре олицетворял собой всю армию, в которой элевантерия играла роль первой линии, замещая или усиливая кавалерию. Арабы сохранили слона, но, как и в случае с другими фигурами, сильно его стилизовали, так как ислам запрещал фигуративные изображения живых существ. От слона остались только бивни, воплощенные в двух роговидных выступах, возвышающихся над массивным туловищем. Христиане не поняли смысла этой фигуры и превращали слона в графа, в сенешаля, в дерево или в знаменосца. Еще чаще, отталкиваясь от формы роговидных выступов, венчающих фигуру, видели в ней то епископскую митру, то шутовской колпак. Эта двойственность сохранилась до наших дней: в англосаксонских странах на шахматной доске остался епископ (bishop) в митре, в других странах это же место занимает шут в колпаке. Колесница персидской, а затем арабской игры поначалу сохраняла свой прежний облик, затем превратилась в верблюда, а в XV в. окончательно приняла облик башни (туры).

До середины XIII в. на Западе сходились не белые и черные фигуры, а белые и красные. Эта цветовая оппозиция не была заимствована у мусульман. В индийской, а затем и в арабской игре с самого начала – и до сих пор – сталкивались черная и красная армия. «Оппозиция черного и красного, весьма значимая в Индии и исламских странах, не имела, в общем-то, никакого значения в западной цветовой символике. И черная армия превратилась в белую, так как оппозиция красного и белого представляла для христианского восприятия феодальной эпохи самую яркую пару противоположностей» (с. 304).

Сочетание белый / красный на рубеже в начале II тысячелетия было наиболее задействовано в эмблематике и цветовых кодах Запада. Два века спустя этот выбор был поставлен под сомнение. Постепенно утвердилась идея, что сочетание белый / черный пред-

почтительнее сочетания белый / красный. За это время черный цвет заметно улучшил свою репутацию: цвет Дьявола, смерти и греха стал цветом смирения и воздержания. А главное – широко распространилась теория Аристотеля о классификации цветов, выдвинувшая белый и черный в качестве двух крайних полюсов всех цветовых систем. С тех пор оппозиция белого и черного стала восприниматься как более резкая и более многозначная, чем оппозиция белого и красного. К середине XIV в. красные фигуры стали редкостью: «Игра в шахматы была вполне готова примкнуть к тому черно-белому миру, который стал приметой европейской цивилизации Нового времени. А возможно, и сыграла свою маленькую роль в его создании, наряду с печатной книгой, гравюрным изображением и протестантской Реформацией. В самом деле, что может быть более черно-белым, чем шахматная доска?» (с. 305).

Переход от красного к черному приводит в XIII в. и к окончательному преобразованию игрового поля: теперь оно состоит из 64 чередующихся черно-белых клеток. Эта структура, которая для нас есть символ игры в шахматы, на самом деле появилась и стала использоваться довольно поздно. Долгое время и на Востоке, и на Западе в шахматы играли на досках, состоящих из чередующихся красно-черных или красно-белых квадратов; а зачастую (этот вариант был более древним) она была просто расчерчена линиями на 64 клетки одинакового цвета.

Прежде чем занять место на шахматной доске, шашечная структура уже играла важную роль в средневековых представлениях и символике. «Будь то архитектурное украшение, напольное покрытие, геральдическая фигура, одежда жонглера или шута, счетная доска абак или что-то иное, – где бы эта структура ни использовалась, она всегда содержала в себе динамическую коннотацию, связанную с движением, ритмом и даже с переходом из одного состояния в другое» (с. 306). Поэтому она применялась для обозначения особых ритмов и ритуалов. Например, в дворцовых залах или на полу в церквях чередующиеся двухцветные квадраты знаменовали проходящие там церемонии, и прежде всего «ритуалы перехода»: вассальную инвеституру, феодальный оммаж, посвящение в рыцари, венчание, монашеские обеты, коронование, похороны.

Но есть одна область, в которой волей средневековых авторов и мастеров роль шахматного поля как «медиума» была прописана

особенно ярко: смерть. «Шахматная партия может ознаменовывать переход из этого мира на тот свет, а затеявая игру со Смертью – эта тема периодически повторяется в литературе и иконографии начиная с XIII в., – игрок заранее обрекает себя на проигрыш» (с. 307).

Шахматное поле, знак смерти, является также знаком вечности. Его структура бесконечна. Для игры необходимы 64 клетки, но и четырех достаточно, чтобы представить себе структуру со всеми ее особенностями. «Четыре двуцветных противопоставленных квадрата – по два в каждой диагонали – уже образуют ритм, зачин, открытую структуру, способную размножаться простым партегенезом. А 64 квадрата – это круговорот, устремленный в бесконечность» (с. 307).

Число 64 унаследовано от азиатской культуры, где оно всегда было многозначнее, чем в Европе. Его значение целиком построено на значении числа 8, которое, будучи возведено в квадрат, дает 64 и ассоциируется с пространством земного мира: есть восемь сторон света (четыре главные и четыре промежуточные); восемь ворот, открывающих путь ветрам; восемь гор; восемь столпов, соединяющих небо и землю (с. 308).

Понятие квадрата тоже важно. Шахматная доска представляет собой квадрат, разбитый на более мелкие квадраты. А квадрат во многих культурах является одним из привычных символов пространства (тогда как круг – символом времени) (с. 309).

Главное отличие средневековых шахмат от современных состояло в том, что королева имела несравненно меньший вес на шахматной доске, а сила туры (ладьи) примерно равнялась силе коня; пешки могли ходить только на одну клетку вперед. Поэтому партии были долгими и не очень оживленными. Они больше состояли из череды «поединков» фигуры с фигурой, нежели из масштабных, стратегически продуманных сражений, разворачивающихся на всем шахматном поле. Но это вовсе не смущало игроков феодальной эпохи, которые привыкли участвовать в стычках в составе небольших отрядов и в поединках и для которых главным был не выигрыш, а игра. «Как и в других аристократических практиках – например, в охоте, – ритуал важнее результата» (с. 312).

К.В. Душенко

А.А. Никифорова

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ*

Нематериальное наследие – это объекты, не овеществленные в предметной форме. Понятие «нематериальное наследие» включает в себя как объекты наследия, так и способы наследования и социальные механизмы передачи традиции от человека к человеку. К формам нематериального наследия были отнесены язык, литература, музыка, танец, игры, мифология, ритуалы, обычаи, ремесла, традиционные формы коммуникации, традиционные экологические представления и др. Нематериальное культурное наследие постоянно воссоздается сообществами, его стандарты и ценности передаются устно, посредством подражания или иными средствами и сохраняются в среде бытования до тех пор, пока в социуме присутствует установка на их сохранение, признание их ценности.

С 2001 г. ЮНЕСКО стала выявлять и учитывать наиболее выдающиеся формы живой культуры. В 2003 г. была принята международная конвенция о нематериальном культурном наследии. Обострившееся внимание к сохранению нематериального культурного наследия является следствием общенациональных и мировых цивилизационных процессов, связанных с сохранением этнической самобытности народов в условиях урбанизации и стандартизации жизни.

Чтобы оставаться частью культурного наследия, нематериальные объекты должны быть включены в актуальную культуру, все

* *Никифорова А.А.* Проблема сохранения нематериального наследия // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П.П. Ершова. Сер.: Культурология и философия. – Ишим, 2012. – № 1(3). – С. 55–63.

время воспроизводиться; должны действовать механизмы ретрансляции наследия от поколения к поколению. Необходимое условие воспроизведения объектов нематериального наследия – наличие посредника, человека, живого «носителя традиции».

Утраченная традиция может быть восстановлена в музее, если сохранились достаточные для ее ревитализации свидетельства. Так, изучая инструменты и готовые изделия, музеи восстанавливают забытые ремесла и промыслы. Если свидетельства недостаточны, музеи тем не менее могут создать живую модель процесса, однако в этом случае он будет обладать качеством не подлинности, но достоверности.

Можно выделить два наиболее популярных направления в сохранении нематериального культурного наследия – музеефикацию и концепцию территории или культурного ландшафта.

Музеефикацию можно с полным правом назвать действенным способом сохранения и передачи культурных традиций народа, поскольку именно музей на современном этапе выступает в качестве хранителя и транслятора той информации, которая раньше аккумулировалась в семье и передавалась из поколения в поколение.

Для комплексного сохранения наследия в его материальной и нематериальной, а также природной ипостаси создают различные музеи под открытым небом – средовые музеи, экомuzeи и др. Подобные музеи также называют «живыми», тем самым косвенно указывая на механизмы их деятельности и внутреннее содержание. Основная цель создания живого музея – сохранение определенных этнических традиций и обеспечение их естественного поддержания в жизни общества, а также постоянного развития. Под термином «музей под открытым небом» принято понимать музейный комплекс под открытым небом, реконструирующий историческую среду музеефицируемой территории. Существует следующая классификация подобных музеев:

- музеи-резерваты, формируемые на основе реконструируемой исторической среды на историческом месте;
- музеи транслоцированного типа (трансляторы), фрагментарно реконструирующие историческую среду на новом месте с использованием памятников – оригиналов истории и архитектуры;
- музеи-реконструкции – музейные комплексы, моделирующие историческую среду полностью за счет новоделов на историческом месте или на ином месте, не связанном с моделируемой исторической средой.

Другое направление сохранения нематериального наследия – концепции территорий ландшафтов. Основной идеей этих концепций является поддержание гармоничной взаимосвязи культурного и природного наследия на определенной территории и сохраняемое в виде комплексных историко-культурных и природных образований, которые являются носителями исторической памяти о местах, где хранятся материальные и нематериальные свидетельства исторической памяти – памятники архитектуры, археологии, этнологии, топонимы, архивные и библиографические источники. К свидетельствам исторической памяти относятся разнообразные объекты и предметы, а также природные и антропогенные, указывающие на связь ландшафта с историческими событиями, определившими судьбу страны, народов, ее населяющих, их культуру, а также жизнью великих людей. В этом случае объектом наследия становится сам культурный ландшафт.

Т.А. Фетисова

Е.В. Килимник

МУЗЕЕВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗАМКА*

Доцент Е.В. Килимник из Уральского института социального образования исследует художественное убранство феодальных замков, сооруженных в Европе в конце XI – XII в. Не только в это время, но и в XIII, XIV и XV столетиях мебель, как правило, в замках была крайне простой и непритязательной. Мебель не берегли, так как она не являлась желанным предметом роскоши. Фресковая живопись в замковых комплексах также была немногочисленной и хронологически, скорее, относится к раннему и зрелому Возрождению.

Роскошные элементы декора замкового интерьера наблюдаются, в основном, в крепостях высшей земельной знати и королей. Да и они больше внимания уделяли укреплению системы фортификаций и приобретению нового вооружения. А фресковая живопись размещалась, как правило, в замковых часовнях.

Автор реферируемой статьи утверждает, что практически «не сохранилось ни одного примера светской живописи в средневековых замковых интерьерах» (с. 180). Да и вообще нет документов, которые бы указывали на существование светской живописи в замковых интерьерах. Замковые капеллы скорее должны рассматриваться в контексте религиозного искусства, чем как пример внутреннего украшения феодальных замков. Только к периоду Возрождения в парадных рыцарских залах феодальных замков стала появляться фресковая живопись символического содержания.

* Килимник Е.В. Музееведческий анализ средневекового замка // Social science. Общественные науки: Всероссийский научный журнал. – М.: МИИ Наука, 2012. – № 6(2). – С. 179–184.

Конечно, замки не были голыми и пустынными. Некоторые из них были богато украшены и обставлены, но это не были типичные примеры феодальных замков. Кроме того замки земельных магнатов становились своеобразной ареной поэтических и литературных представлений, «развивая и обмирщая средневековую религиозную культуру, подготавливая почву для будущей Реформации» (с. 181).

В Средние века во многих европейских районах начали производить гобелены. Гобелены иллюстрировали библейские и исторические сюжеты, а также мотивы повседневной жизни. Самые роскошные гобелены украшали жилье дочери короля Вильгельма Завоевателя (1027–1089) графини Адели де Блуа. В замке Блуа во Франции была такая роскошь, которой не знали даже крупные правители Центральной и Восточной Европы.

В период Возрождения, и особенно в начале Нового времени, даже в небольших рыцарских замках появляются витражи, фрески, гобелены, резная мебель. Их воспринимают как музеи, вобравшие в себя материальное наследие Средневековья. Да и сам замок с точки зрения музееведческого подхода является произведением искусства. Замковая культура Центральной и Восточной Европы конца XI – первой трети XVII в. свидетельствует о рыцарской культуре Средневековья, Возрождения и начала Нового времени, заключает Е.В. Килимник (с. 184).

И.Г.

Константин Мильчин

КАРТИНКИ ДЛЯ КНИЖЕК*

Видеоролик кинотрейлер рассказывает о фильме, видеоролик буктрейлер рассказывает о книге. Автор реферируемой статьи пишет, что первый буктрейлер вышел в 2003 г., а ныне на сайте «Booktrailers.ru» с многими видеороликами может ознакомиться каждый пользователь Интернета.

«Буктрейлер – это маленькая кинокартина, которую можно снять как на профессиональную камеру, так и на смартфон» (с. 60). Кинотрейлер сделать несложно. Нужно выбрать наиболее эффектные кадры из фильма и снабдить их громкими титрами. Буктрейлер снимают издатель книги, сам автор или любитель. Последний снимает обычно по собственному сценарию. «Несколько лет назад буктрейлеры были новинкой, и сам факт появления их в русской блогосфере становился событием» (с. 60). Для издателей, авторов видеоролик буктрейлер стал необходимой частью рекламирования книги.

По технике исполнения буктрейлеры бывают трех видов: ролик с актерской игрой, компьютерная графика и коллаж. Последний вид, т.е. коллаж, наиболее распространен. К. Мильчин рассказывает, что в провинциальных библиотеках снимают буктрейлеры по романам русских классиков. Постоянно работают над изготовлением буктрейлеров такие издательства, как «Эксмо» и «Азбука-Аттикус» (с. 61). А известный переводчик и критик Л. Оборин вел на сайте «Openrspace.ru» обзоры буктрейлеров.

* Мильчин К. Картинки для книжек. Особенности национального буктрейлеростроения // Русский репортер. – М., 2013. – № 9(287), 7–14 мар. – С. 60–61.

27 февраля 2013 г. в кинотеатре «Пионер» были объявлены победители Всероссийского конкурса буктрейлеров. Первое место заняла Айгюн Гадымова с буктрейлером по роману французского писателя Бориса Виана (1920–1959) «Пена дней» (1947). В 1983 г. этот роман, представляющий собой экзистенциалистскую ироническую прозу, вышел и на русском языке («Пена дней. Роман. Новеллы. М., 1983»). Ролик довольно простой: фактически это видео-комикс – текст и небольшие рисунки под музыку; шрифт и изображение стилизованы под титры кино 50–60-х годов, заключает К. Мильчин.

И.Г.

И.Э. Клюканов

КОММУНИКАТИВНЫЙ УНИВЕРСУМ*

Серия «Humanitas» основана в 1999 г. Автор проекта и главный редактор – С.Я. Левит. Серия «Humanitas» ориентирована на науки о человеке, обществе и культуре. В этой серии вышли книги по культурологии, философской антропологии, социологии, истории культуры. Изданы книги Н. Автономовой, С. Великовского, П. Гайдено, П. Гуревича, В. Губина, Б. Губмана, А. Каравашкина, И. Кондакова, Л. Лебедева, Л. Микешинной, Г. Померанца, Б. Пружинина, В. Розина, С. Семенов, Г. Тавризян и других известных отечественных ученых. В ее подготовке принимают участие ведущие специалисты Центра гуманитарных научно-информационных исследований Института научной информации по общественным наукам, Института философии РАН.

В 2010 г. в издательстве «РОССПЭН» (Российская политическая энциклопедия) в этой серии издана книга профессора И.Э. Клюканова «Коммуникативный универсум» (256 с., 700 экз.). Автор – известный аналитик в области теории коммуникации. Его научные труды получили широкую известность в США и в России.

Книга И.Э. Клюканова посвящена исследованию процесса коммуникации, ее теоретической разработке и созданию основ новой области знания – коммуникативистики, развивающейся в последние десятилетия параллельно со столь же стремительным развитием информационной технологии, кибернетики.

Научное осмысление проблемы коммуникации с самого начала сталкивается с трудностями уже при определении основных понятий, пишет автор, потому что и сама наука и ее терминологи-

* Клюканов И.Э. Коммуникативный универсум. – М.: РОССПЭН, 2010.– 256 с.

ческие значения еще не устоялись. Теория коммуникации называется то коммуникативистикой, то коммуникологией, что отражает разные подходы к проблеме и ее разнообразные корни – политические, философские, психологические, языковые и т.д.

В русском языке трудности связаны с наличием двух терминов – «общение» и «коммуникация». Если «общение» чаще понимается как межличностное взаимодействие людей, духовный процесс, высшая человеческая ценность, то под «коммуникацией» обычно имеется в виду чисто информационная передача сообщений с помощью средств связи. Автор же стремится предельно широко использовать оба термина, с тем чтобы различия между ними сглаживались и оставалось главное – связь, сообщение – будь то пути сообщения между населенными пунктами или особое чувство, которое лежит в основе «слияния душ» (с. 32).

В то же время теорий коммуникации существует множество – их около 250. Но в основном это теории информации, теории межличностных коммуникаций, коммуникаций в малой группе, общая теория систем, теория речевого акта, массовой коммуникации, т.е. они освещают специфический вид коммуникации.

Свою цель автор книги видит в следующем: «Осмыслить целостную природу коммуникации как явления и коммуникативистики как науки, будь то в виде дисциплины или области знания» (с. 55). Иначе говоря, коммуникативистика – это «попытка теоретического осмысления коммуникации академической наукой» (с. 37).

Автор стремится посмотреть на коммуникацию «как на вселенную», т.е. на универсум, и название его книги в этом смысле имеет под собой концептуальное обоснование, потому что коммуникативистика, утверждает он, «пытается соединить, примирить общение с коммуникацией, физику с метафизикой, оригинал с переводом, наблюдателя с наблюдаемым, предмет с вещью, значение со смыслом, природу с культурой, объяснение с пониманием, бытие с явлением, материальность с идеальностью, Аристотеля с Платоном, тело с духом, субъекта с Другим, субъекта с самим собой, субъекта со всеми» (с. 223).

В книге приводится подробный обзор теорий коммуникации, традиций и парадигм, в которых изложены попытки осмысления природы коммуникации. На их основе автор создает свою модель коммуникации как пространственно-временной континуум, состоящий из четырех стадий, или трансформаций. Каждая из них

открывает определенную сторону коммуникации. Такое моделирование позволяет автору рассматривать коммуникацию «как процесс постоянных трансформаций (вращений) (обще)значимого опыта, т.е. как самоорганизующееся целое – универсум» (с. 63). Представление о коммуникации как о пространственно-временном континууме автор считает наиболее адекватным ее природе.

Четыре стадии коммуникации – это «витки коммуникативного универсума», именно они и формируют коммуникативный универсум. Анализу этих четырех стадий фактически посвящена большая часть книги: здесь коммуникация представлена «как процесс, испытывающий четыре такие значимые трансформации; на основе подобного онтологического подхода в настоящей книге выделяются и обсуждаются различные взгляды на коммуникацию» (с. 194).

Так, природу коммуникации автор соотносит со стихиями в их понимании древнегреческими мыслителями, например Парменидом: коммуникация на первой стадии – это воздух, на второй стадии – она течет как вода, соединяя два берега реки. На третьей стадии – это «твердость земли, действительный миропорядок, который мы конструируем в виде надежных правил». На четвертой стадии коммуникация возгорается «как пламя горизонта»... (с. 200).

Приведем еще одно определение четырех стадий коммуникации: первую стадию автор отождествляет с *(мате)реальностью* (термин автора. – М.С.): «Здесь природа коммуникации существует в буквальном смысле как природа, т.е. нечто наиболее естественное». На второй стадии проявляется актуальный характер коммуникации: «Важным становится то, что происходит здесь и сейчас, в конкретно-эмпирических ситуациях». Третья стадия представляет коммуникацию как (сконструированную) действительность, т.е. не просто как природную данность, а как «мир значений». «На четвертой стадии она может быть отождествлена с виртуальностью, когда каждый ее акт как бы существует и не существует в действительности» (с. 203).

Стадии эти оказываются крайне сложными как для анализа, так и для объяснения, поэтому автор в книге неоднократно описывает их и с разных сторон стремится расшифровать их сущность. «Квинтэссенция коммуникативного универсума представляет собой пустоту, ничто», – пишет автор, ссылаясь на работу Мамарда-

швили и Пятигорского¹: «Онтология отсутствия, сознание как что-то, чего нет; роль символов в культуре составляют одну из самых больших трудностей изучения коммуникации» (цит. по: с. 201).

Теоретический анализ такого сложного феномена как коммуникация связан и с проблемами языка, языкознания, с лингвистикой и с математической лингвистикой, с процессами в человеческом мозге и обществе как информационных системах, с отношением человека к Другому и к самому себе, с межкультурными отношениями и т.д. Поэтому автор обращается к самым разным областям знаний – к семиотике и герменевтике, к феноменологии и философии, диалектике, языкознанию, математической логике, к шенноновской теории коммуникации и информатики, к колмогоровской теории сложности, он использует и понятия, введенные в сферу исследований М.М. Бахтиным.

В книге можно прочесть и о поисках способов объединения квантовой механики с теорией относительности Эйнштейна, о теории струн и суперструн с идеей о наличии 10 (или 11) измерений (американский физик Микки Каку), о теории автопоэзиса и т.д.

Член-корр. РАН Ю.И. Манин, как и английский математик и физик Р. Пенроуз, полагает, в частности, что объединение квантовой теории и теории относительности Эйнштейна могло бы помочь обоснованию предположения о квантовом характере процессов, происходящих в головном мозге, как и разработке теории квантовых компьютеров. Создание квантовых компьютеров, по мнению этих ученых, «могло бы самым радикальным образом сказаться на истории человечества» (цит. по: с. 13).

Теория автопоэзиса, разрабатывавшаяся У. Матураной «в духе либеральных традиций кибернетики второго порядка» и представлявшая собой «попытку соединения этики с наукой, т.е. совмещения индивидуальной автономии человека с самовоспроизводящейся социальной системой», позволяет автору рассматривать коммуникацию как «по-настоящему созидательный акт», «как истинно самоорганизующееся, самовоссоздающееся существо (с. 123).

Коммуникативистика претендует на статус универсальной науки, «науки обо всем», потому что она «является основой, суще-

¹ Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. – М.: Шк. «Языки русской культуры», 1997. – С. 23.

ностью бытия», утверждает автор. Именно она, пишет автор, показывает, как осуществляется связь, или, в определенном смысле, как сообщаются материальная реальность и формально-содержательная идеальность, «физика» и «метафизика», и именно она направлена на «поиск такой точки соприкосновения, на которую можно опереться, чтобы объяснить (со)существование всего, имеющего место и время быть». Эта мысль автора подкрепляется и сходными размышлениями Мамардашвили: «Не в этой ли точке мы должны вообще искать включение и жизни, и сознания в физическую картину мира? То есть такую картину, которая прекратила бы скандал допущения двух разнородных вещей, совершенно не гомогенных, а именно – существование физики, с одной стороны, а с другой – жизни и сознания, которые мы никак не можем соединить в одном исследовании»¹ (цит. по: с. 221–222).

В теории коммуникации, разрабатываемой автором, в целом речь идет о научном поиске, и он продолжает этот поиск, начатый другими.

Книга интересна и своей теоретической и концептуальной насыщенностью, и стилем письма автора, который весьма необычен – ему не чужды шутка, юмор, аллюзии. Себе в союзники автор призывает не только мыслителей прошлого и настоящего – Платона и Аристотеля, Лиотара и Деррида, Стёпина и Мамардашвили, но и многих поэтов и писателей. Книга определенно отражает многогранность личности автора. И она, несомненно, найдет своего благодарного читателя.

М.А. Султанова

¹ Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. – М.: Моск. шк. полит. исслед., 2000. – С. 232.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Максим Кранс

ПИДЖАК И ЕГО ПРЕДКИ*

Что такое пиджак? Кем он придуман и почему несколько столетий остается монументальным и почти неизменным, чуть ли не вечным элементом мужской моды?

Версий появления пиджака много. Однако основными его прародителями считаются французский жюстокор (*juste au corps*), который когда-то Пётр I велел носить всем, кроме крестьян и священников, сюртук (*surtout*) или смокинг, ведущий начало от английского *smoking-jacket*, т.е. «жакет для курения», который поначалу джентльмены надевали, отправляясь в курительную комнату, чтобы их одежда не пропахла дымом.

Владимир Даль в 1860 г. в «Толковом словаре живого великорусского языка» писал: «Пиджак – английское слово, долгая (т.е. длинная. – *М.К.*) куртка, коротенький сюртучок по бедра» (цит. по: с. 76). В пользу английского же происхождения пиджака некоторые исследователи приводят и тот довод, что само это слово произошло от английского «*re-a-jacket*», которое, в свою очередь, пришло из голландского «*rijjekker*», где «*rij*» – разновидность грубой шерстяной материи, а «*jekker*» – куртка.

До начала XIX в. мужской наряд по сравнению с женским был куда ярче и богаче. По степени франтовства слабый пол сильному явно уступал. Пока в Лондоне не появился человек, который сыграл поистине революционную роль в мужской моде. Его звали Джордж Брайан Браммел. Ну а в высшем свете – Красавчик Браммел или «Король всех денди».

* Кранс М. Пиджак и его предки // Дилетант. – М., 2012. – № 3. – С. 76–77.

Тайна успеха этого аристократа заключалась в простоте. Он отказался от каких бы то ни было украшений, излишеств и безделушек, которыми до этого отличались костюмы царственных особ и аристократии. Элегантность и утонченность скрывались за внешней скромностью. Кредо Браммела: «Хочешь быть хорошо одетым – не надо носить то, что бросается в глаза» (цит. по: с. 76).

«Революционеру Браммелу вскоре стал подражать весь Лондон. О нем писали Бальзак, Бодлер, Конан Дойль и Байрон, который среди современников выделял лишь трех великих людей: Наполеона, Браммела и самого себя. Когда в 1816 г. Браммел тайно бежал во Францию, так как стремление к постоянному обновлению туалета едва не привело его в долговую тюрьму, модой от лондонского денди заболела и вся Европа вплоть до далекого Санкт-Петербурга. «Как денди лондонский одет» – не его ли имел в виду А.С. Пушкин?

Именно этот аристократ в созданном им новом направлении моды отразил кодекс поведения выдвигающейся тогда на передовые позиции буржуазии, которая поначалу не стремилась выставлять напоказ свое богатство. В этот период и возник практичный, будничный пиджак, очень похожий на теперешний. «С тех пор, – читаем мы в немецком “Большом иллюстрированном словаре моды”, – меняя иногда только название, он является основным элементом мужской одежды» (цит. по: с. 77).

Начиная с этого времени в противоположность женским нарядам мужская одежда с годами становится все проще и скромнее. Да и цветовая гамма – более скудной и приглушенной: черные, серые, коричневые и синие тона. Черные костюмы при этом превалируют, что не устраивает консерваторов – приверженцев роскоши в мужской моде. «Не следует заблуждаться: черный костюм, который в наше время носят мужчины, это страшный символ, – писал Альфред де Мюссе, – чтобы дойти до него, надо было один за другим сбросить все доспехи, и цветок за цветком, уничтожить шитье на мундирах. Человеческий разум опрокинул все эти иллюзии, но сам носит по ним траур, надеясь на утешение» (цит. по: с. 77).

Тем не менее, по мнению Вячеслава Зайцева, именно «со времен Браммела простота и непритязательность стали основным принципом мужской одежды. Характерные черты костюма того времени, пережив многие десятилетия, дошли до нас лишь слегка измененными» (цит. по: с. 77).

Л.А. Черная

ВЕЩЬ В ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ПРИДВОРНОЙ КУЛЬТУРЫ XVII в.*

Центральное место в придворной культуре XVI–XVII вв. отводилось приему иностранных послов, оформленному как и все остальное в особый «чин», указывающий каждому участнику церемонии его роль и место. Царский трон охраняла вооруженная личная гвардия монарха (против чего неоднократно возражали иноземцы, указывавшие на запрет оружия при европейских приемах дипломатов), послы должны были удаляться после вручения грамот, пятясь назад, ни в коем случае не поворачиваясь к царю спиной. Подобный способ ухода спиной сохранился в России и в «просвещенном» XVIII столетии.

В царской Казенной палате хранились многочисленные серебряные сосуды, напольные и настольные часы и другие предметы, которые предназначались исключительно для украшения приемов иностранных послов. К примеру, в 1674 г. кремлевский часовщик иноземец Иван Яковлев чинил «часы большие медные, которые ставятся у великого государя в Комнате на окне при послах, с трубою и со слоном» (цит. по: с. 95). Часы, серебряная посуда, ковры и пр. временно помещались на определенных местах, чтобы маркировать придворное пространство. Как только церемония завершалась, эти вещи собирались и уносились на хранение в Казенную палату. Выбор часов как особой знаковой вещи вполне объясним: часы как тонкий и сложный механизм, оформленный в ювелирном

* *Черная Л.А.* Вещь в пространстве придворной культуры XVII века // Концепт вещи в славянских культурах. – М.: Институт славяноведения РАН, 2012. – С. 93–100.

выполненный корпус «с трубою и слоном», должны были убедительно подтверждать образованность и знание европейской культуры русского монарха, потребность в подобных новейших достижениях мировой технической мысли.

Назначение и функции вещи в пространстве придворной культуры были весьма разнообразны: царский трон маркировал центр церемониального пространства, различные предметы роскоши, расставленные на определенных местах, обозначали точки притяжения внимания участников церемонии и т.д. Расставленные в чинном порядке и в нужных местах люди тоже превращались в некотором смысле в «вещи», определяющие границы церемониального пространства. Люди-вещи облачались в единообразные специально подготовленные костюмы, чтобы слившись в одну линию фиксировать пространственные границы церемониала и украшать эти границы цветом и блеском своих нарядов. В записках иностранцев встречаются подробные описания подобных людей-вещей, включенных в чин-церемониал с одной целью – фиксировать границы церемониального пространства и украшать своей одеждой праздник. Вот, например, как описывает Яков Рейтенфельс царские торжественные обеды с участием иностранных гостей: «Тогда длинные ряды более важных придворных лиц стоят, тесно сплоченные, неподвижно по всему дворцу в широких шелковых, изукрашенных дорогими камнями одеждах...» (цит. по: с. 96).

Самыми впечатляющими были выезды царя на богомолье, в загородные дворцы, на охоту и т.д. Например, торжественное шествие царя в Троице-Сергиев монастырь 19 сентября 1675 г. происходило так: на Красной площади были устроены специальные помосты для цесарского и бранденбургского посланников, польского и датского резидентов, чтобы они могли лицезреть этот театр чина-церемониала, не влезая на крышу дома (как другие иностранцы, например персидский купец со свитой). Череду процессий из Спасских ворот Кремля открывали 1500 стрельцов во главе со стрелецким головою Степаном Яновым, перед которым вели «превосходного пегого аргамака... в тигровых пятнах» (цит. по: с. 96). Стрельцы прокладывали путь царю до первого стана за городом, где царя ждало войско в 14 тыс. человек. Затем показался спальник И. Голохвастов с «постельничим возком», составлявшим более чем 30 повозок, охраняемых 250 конными стрельцами по

трое с каждой стороны возка и с бичами, ярко сверкавшими золотом на солнце. Этих стремянных стрельцов возглавлял стольник Ю.П. Лутохин, важно восседавший на лихом коне. Вслед за ними шли 62 лошади «царского седла», сбруя и попоны которых «горели в золоте и серебре». Конюхи во главе с Тарасом Раstopчинным получили к походу новые золотые с серебром нашивки по польской моде. Следом вывели 12 лошадей царской кареты, удерживаемых 24 конюхами под уздцы. Царская карета блистала золотом и сверкала хрусталем. За ней шла группа, возглавляемая ясельничим Ф.Я. Вышеславцевым, специальный человек нес скамейку, обтянутую красным сукном, которую ставили под ноги царя, когда он садился на коня. Потом ехали восемь всадников, прислуживающих царю в походе, а между ними несли персидские ковры для лошадей, вытканые серебром и золотом. За ними шла процессия рынд, которых сопровождал 21 жилец с кушаньями. Далее шел отряд в 12 лошадей, покрытых бархатными покрывалами. Для царского выезда были сшиты на дворе А.С. Матвеева новые, невиданные доселе конские снасти, а посему возницы не знали, как «наряжать» в этот конский наряд, и Матвееву пришлось самому это проделать на Соборной площади на глазах знати и иностранцев. Карету окружали шесть пеших с протазанами «в особливом платье». Вокруг кареты ехали стрелецкие головы и сотники, а также 60 сокольников с алебардами и протазанами. За царской каретой, в которой помимо царя и царевича находился и кн. Н.И. Одоевский как глава Боярской думы, провожавший процессию до первой остановки, ехали остальные придворные – «множество бояр, стольников, чашников в золоте, серебре и жемчуге» (цит. по: с. 97). Из них 13 думных людей, 24 спальника, 69 стольников, 31 стряпчий и 79 жильцов. Замыкали царский поезд три кареты и толпа слуг (с. 97).

Следовавший за царским поезд царицы был скромнее по количеству сопровождающих лиц, но не менее красочен и пышен. Если в царском поезде преобладали золотые и серебряные тона на красном фоне, то в царицыном – белый цвет: 12 белых лошадей, «обвязанных шелковыми сетками», везли колымагу царицы, окруженную 200 стрельцами. В конце процессии ехали четверо думных, трое спальников, стольники цариц и 230 московских дворян, за ними боярыни в возках, а в самом конце 26 царицыных детей боярских (с. 97).

Вероятно, данная процессия была самой значительной за все царствование Алексея Михайловича. К ней готовились с особым размахом: были взяты драгоценности из царской казны, был куплен «венец с коронами алмазный» для царицы за 15 тыс. рублей, срочно сшито несколько десятков кафтанов для дворовых и однорядок для боярынь царицы за казенный счет, выдано десятки золотых и серебряных нашивок на кафтаны стрельцов и т.д. Царь стремился произвести впечатление на иностранных гостей и трепетно ожидал донесений своих людей, которые должны были слушать все отзывы и оценки, которые дадут иноземцы при виде процессии. Его волновало не столько восприятие богатства и пышности действия, сколько оценка красоты его. Он хотел показать европейцам, что и в России не отстают от моды (отсюда польские нашивки), что при дворе ценят не просто роскошь, но и красоту, что царь обладает вкусом к красивым вещам. Иностранцы не обманули ожиданий царя и громогласно восхищались «стройству ратному», изрядным ружьям, конскому наряду, персидским коврам в алмазах, украшению царских карет и пр. Императорский посланник буквально на все говорил, что ничего подобного нет в мире, а если когда-то и бывало, то только при императоре Августе! Датский резидент удивлялся, что «государский поход устроен паче всякаго человеческого разумения» (цит. по: с. 98).

Вещь в русской придворной культуре была значима не только сама по себе за счет своего качества, но важную роль играл и количественный показатель – обилие и даже переизбыток дорогих вещей и богато одетых людей («восточная роскошь» в оценке европейцев) были едва ли не на первом месте при оформлении церемоний. Яков Рейтенфельс назвал «войском Дария» 16 тыс. «отборнейшей конницы и пехоты», выстроенных вдоль дороги при приеме польских послов в 1672 г., а также добавленных к ним «для усиления великолепия» бояр и московское знатное дворянство, «красовавшихся в пышных азиатских одеждах, роскошно украшенных» (цит. по: с. 98).

Торжество бессловесной вещи в русской придворной культуре не нарушалось вплоть до эпохи Алексея Михайловича, пока в придворный обиход не вторглось вербальное искусство придворной поэзии.

Симеон Полоцкий приехал в Москву в 1664 г. из Полоцка с готовыми идеями подносных виршевых книжек приветственного

праздничного или утешительного скорбного содержания и барочного оформления. Уже в 1665 г. «приветственная книжица» по случаю рождения у царя сына Симеона была поднесена Алексею Михайловичу с «благоприветствованием» при ее вручении. Книгу открывала ода в честь Алексея Михайловича, далее шли стихи в виде креста в подарок новорожденному царевичу, стихи в виде двух звезд, «Беседа со Планиты» с предсказанием счастливой судьбы, «апостроф» к тезоименитому Святому покровителю царевича с просьбой взять его под свое покровительство, наконец, в конце книжицы стихи с лабиринтом, в котором читалось «многолетие» Симеону. Оформлена книга была не слишком богато, в ней нет дорогостоящих миниатюр или золотописных украшений, упор делался на озвучание виршей во время церемонии. С этого момента Симеон Полоцкий постоянно откликался в стихах на все события в царском семействе, как праздничные, так и печальные.

Придворные вельможи быстро взяли на вооружение полюбившееся искусство виршеплетения и читали царю свои описки или написанные на заказ (тем же Симеоном Полоцким или Сильвестром Медведевым) поздравительные и приветственные вирши. Таким образом, вербальная составляющая придворных церемониалов постоянно нарастала, тесня, но не уничтожая значимость вещи в пространстве придворной культуры.

Другим «врагом» вещи оказалась ее имитация, подделка, появившаяся в первом придворном театре 1672–1676 гг. Первая пьеса этого театра «Артаксерсово действо» еще воспринималась устроителями как очередной чин-церемониал: царь один сидел в зале на троне, а бояре «обрамляли» сцену в духе «людей-вещей», безмолвно стоя по краям ее на протяжении всего многочасового действия. Вещи, использованные при постановке первой «комидии», были подлинными: короны взяты из казны, шубы закупались из дорогих мехов, костюмы шились из дорогостоящих бархатных и шелковых тканей. На вторую постановку «комидии» «Иудифь» устроители начали уже использовать бутафорию и имитацию. Блеск поддельной вещи оказался важнее ее подлинности, что не могло не повлиять и на оформление других сторон придворной культуры. Имитация золота и серебра использовалась в дальнейшем в придворных церемониях очень широко. Например, для украшения стрелецких кафтанов, сшитых для очередного важного церемониала, начали закупать так называемые «польские нашивки», имитировавшие блеск золота и серебра.

Итак, в придворной культуре XVII в. вещь должна была демонстрировать уже не только богатство русского царя (как это было ранее), но и многие другие его качества, а именно близость к европейской культуре, знание технических и культурных новинок Запада, определенную «просвещенность» и любовь к науке, стремление к новизне и т.п. Роль вещи немного начала умяляться придворной поэзией и имитационным искусством придворного театра. Люди-вещи, ранее безмолвно фиксирующие границы того или иного пространства, начинают обретать статус «говорящих» объектов, участвуя в декламациях и песнопениях, разыгрывая театральные действия. Все это, по мнению автора, свидетельствует об уходе Средневековья и начале Нового времени с доминированием европейских культурных норм.

С.Г.

Н.А. Мицюк

**«СДЕЛАЙ ДОБРО, ХРИСТА РАДИ!»
Организованная и частная благотворительность
дворянок в провинции во второй половине XIX в.***

Женская благотворительность – социокультурный феномен второй половины XIX в. Причины и мотивы активного обращения провинциальных дворянок к благотворительной деятельности многие их современники видели в «праздной скуке» дворянок, в «желании удовлетворить личное самолюбие и тщеславие» (с. 68). Но в то же время другие в деятельности благотворительниц отмечали «чистейшее христианское чувство и ни малейшей тени тщеславия» (там же).

В наше время исследователи видят причину женской благотворительности в самой женской сущности, направленной на социальное служение и милосердие.

Хронологически появление и рассвет женской благотворительности в провинции совпадает с рождением «женского вопроса», женского движения, в связи с чем благотворительность явилась формой воплощения новой социальной роли и средством выражения гендерной идентичности дворянок. Провинциальная дворянка преодолевала рамки традиционного домашнего семейного пространства, находя в филантропической деятельности плодотворное поле для приложения своего духовного, интеллектуально-потенциала.

* *Мицюк Н.А.* «Сделай добро, Христа ради!» Организованная и частная благотворительность дворянок в провинции во второй половине XIX века // Вестник Тверского государственного университета. Сер.: История. – Тверь, 2012. – Вып. 2, № 14. – С. 65–79.

Наиболее ранние свидетельства о женской благотворительности связаны с пожертвованиями в пользу строительства храмов и церквей. У истоков организованной филантропической деятельности дворянок стояли первые лица губернии, влиятельные и богатые дамы. В этом отношении провинция не отличалась от столицы.

Одной из важнейших форм благотворительности являлось призрение детей. Женщины принимали самое активное участие в открытии приютов, яслей, основании Обществ попечения о детях. Занимаясь организованным призрением детей, дворянки решали финансовые проблемы заведений, вели документацию, составляли отчеты, координировали деятельность начальниц, педагогов, попечителей. Все это заставляло мужчин по-иному воспринимать роль дворянской женщины в обществе. Кроме того, очень часто дворянки брали из приютов детей на постоянной или проходящей основе.

Женщины наравне с мужчинами имели право голоса в составе попечительных советов. Зачастую именно они были вдохновителями филантропической деятельности обществ, в то время как мужчины относились к членству в благотворительных обществах более формально. Дворянки использовали всевозможные способы для пополнения средств общества: устраивали маскарады, балы, театральные постановки, любительские концерты, лотереи.

Крымская война вызвала необычайный всплеск патриотизма среди провинциальных дворянок. В пользу раненых проводились балы, благотворительные спектакли. Дворянки активно включались в различные патриотические общества, многие из них становились сестрами милосердия.

К концу XIX в. дворянки принимали самое активное участие в благотворительной деятельности, жертвовали значительные суммы. Некоторые из них имели за эту деятельность правительственные награды.

Т.А. Фетисова

А.В. Белова

**ГЕНДЕРНЫЙ АНАЛИЗ ДЕТСТВА В ПРОСТРАНСТВЕ
ДВОРЯНСКОГО ДОМА И ДИХОТОМИЯ
ЧАСТНОГО И ОБЩЕСТВЕННОГО В РОССИИ
XVIII – СЕРЕДИНЫ XIX в.***

Пространство детства – это не всегда и не только физическое пространство пребывания детей, хотя и оно, как показывают данные иконографии, сложилось далеко не сразу. Наряду со специфическим локусом и предметами его оформления (детскими игрушками и вещами) оно включало в себя и эмоциональную сферу, и коммуникативную среду.

На протяжении периода конца XVIII – первой половины XIX в., не говоря о более раннем времени, при определении внутрисемейного статуса и места в системе семейных ценностей, невзирая на вполне доброжелательное отношение к чадам, за «точку отчета» неизменно принимались интересы родителей. Важно, что подобная фамильная иерархизация воспроизводилась на всех уровнях российского высшего общества вплоть до императорской семьи.

Документальные и иконографические источники признавали факт существования ребенка, его включенность в социокультурное пространство, но не детство как самоценное и значимое для взрослого состояние. Ребенок воспринимался либо в неразрывной связи со взрослым – как продолжение его «родового» тела и эманация определенных (в первую очередь лучших) его качеств, либо как

* *Белова А.В.* Гендерный анализ детства в пространстве дворянского дома и дихотомия частного и общественного в России XVIII – середины XIX века // Вестник Тверского государственного университета. Сер.: История. – Тверь, 2012. – Вып. 2, № 14. – С. 20–35.

«уменьшенная копия» того же взрослого, не имеющая собственно-го специфического облика. Детское лицо и пространство, детская одежда и подвижность не фиксировались взглядом взрослого.

Стилем отношения взрослых к детям объясняется «вертикальная мобильность» в пространстве дворянского дома. В отношении детей в дворянских домах действовал принцип этажности. Этаж определял статус по внутрисемейному «ранжиру»: чем выше был этаж, тем ниже статус. В соответствии с этим с конца XVIII в. вплоть до конца XIX в. верхние комнаты населялись детьми, приживалками и женской прислугой. Правда, в отличие от последних дети по мере взросления и при условии благоволения к ним родителей получали возможность спуститься вниз. При этом следует отметить, что бытовые условия в помещениях верхних этажей были в высшей степени некомфортны – летом там было очень жарко, зимой очень холодно. Одной из главных особенностей детских комнат были очень низкие потолки.

С одной стороны, маргинальность детского пространства внутри дворянского жилища, а с другой – представление о возможности свободного манипулирования местопребыванием детей, исходя из интересов взрослых, показывает, что родители, даже вполне любящие, не отдавали себе отчета в возможной эмоциональной привязанности ребенка к определенному месту, не интересовались его желаниями и ощущениями.

На рубеже XVIII–XIX вв. ситуация изменилась – был достигнут иной уровень восприятия ребенка. Новые тенденции характеризовались тем, что ребенок приобретал специфический детский облик, становился частью эмоционального мира взрослых. Любование к ребенку демонстрировалось как в частном, так и публичном пространстве, фиксировалась активность ребенка, а следовательно, его право на подвижность, свободу движений, не зависимую от взрослых и не стесняемую ими.

Уже к середине XVIII в. известно о существовании детских игрушек, которые различались по качеству и стоимости. Дети в семьях столичной, приближенной ко двору аристократии в этом отношении находились в более выгодном положении по сравнению со своими сверстниками, жившими в сельских поместьях. Изысканные детские игрушки скорее всего привозились из-за границы, поскольку собственной промышленности для производства игрушек в России не было.

Но даже в 70-е годы XVIII в. игрушками считались ценные вещи, которые могли быть использованы для развлечения, а не собственно предметы, изготовленные для занятия и развития ребенка. Хотя уже в течение XIX в. наблюдается позитивная динамика в преодолении подобного рода «дефицита».

В 20–30-е годы XIX в. замечен следующий качественный скачок в восприятии детства. Уже можно видеть изображения детей отдельно от взрослых, в специфически детском пространстве или в окружении атрибутов детства – детских вещей и игрушек. В середине XIX в. уже известны не только специальная одежда и обувь для младенцев до одного года, но и способы занять такого ребенка. Малыша могли высаживать на подушку с интересными для него предметами, причем просматривается ориентация на развивающие занятия.

В живописи появляется своеобразная «детская тема», где акцент в изображениях делался на трансляции собственного внутреннего эмоционального мира детей, который воспринимался как своеобразный и отличный от взрослого. В совместных же изображениях детей и взрослых заметно стремление к передаче их эмоциональной общности. Появилась специальная детская литература и периодика для детей. Все это свидетельствует о все более возрастающем внимании взрослых к миру детства, об осознании ими специфики детского мироощущения и восприятия.

Т.А. Фетисова

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Олег Ковалов

КУЛЬТУРА ЛЕНИНГРАДСКОГО ФИЛЬМА. КРАТКИЙ КУРС*

«Ленфильм», пишет О. Ковалов, всегда был коллективным мастером. Его влияние – на уровне атмосферы – было таким, что студия могла «заставить» слабого режиссера снять сильное кино. В том историческая уникальность «Ленфильма», что из множества его неповторимых индивидуальностей сложилось неповторимое лицо студии, которой невозможно присвоить чье-то конкретное имя. Эрмлер, Козинцев, Трауберг, Москвин, Герман, Авербах, Венгеров, Асанова, Аристов, Мельников, Приемыхов, Бортко, Кармалита, Сокуров, Балабанов – имя каждому – «Ленфильм».

Первый игровой фильм студии, сотворенный дружными энтузиастами всего за семь дней, был снят вообще очень рано – в 1918 г., еще до «сплошной» национализации отечественного кинематографа. Первую полнометражную ленту «Мосфильма» снимут только через пять лет. Фильм «Уплотнение» изображал, как шумная семья пролетариев оккупирует апартаменты петербургского профессора: тот поначалу несколько ропщет, но потом проникается их классовой правдой и, покряхтев, идет служить новой власти. Сюжет был вполне анекдотичным, но лиха беда начало, и подобные агитки стали «визитной карточкой» студии.

Советский Ленинград долго оставался одним из центров «авангардных» течений: здесь творили Владимир Татлин, Казимир Малевич, Павел Филонов, Дмитрий Шостакович, Игорь Терентьев,

* Ковалов О. Культура ленинградского фильма. Краткий курс // Однако. – М., 2013. – № 9. – С. 68–75.

Даниил Хармс... Новаторское кино Ленинграда парадоксально сочетало в себе страсть к самому дерзкому эксперименту с верностью традициям классической «петербургской» культуры.

В 1922 г. группа творческой молодежи организовала Фабрику эксцентрического фктера (ФЭКС), заявив о себе манифестом, в котором отвергалась «классическая культура», а воспевались цирк, балаган, мюзик-холл и прочие «низкие» зрелища.

После шумных театральных постановок лидеры ФЭКС режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг приходят на студию «Севзапкино» – так поначалу назывался «Ленфильм». Именно ФЭКС первой влила живую кровь в этот немощный художественный организм.

Даже на фоне культурного ренессанса 20-х годов состав учеников и соратников ФЭКС поражает. В их фильмах снимались Петр Соболевский, Андрей Костричкин, Людмила Семенова, Янина Жеймо, Елена Кузьмина, Сергей Мартинсон, Олег Жаков. В работах мастерской принимали участие Юрий Тынянов и юный гений современной музыки Дмитрий Шостакович. Идеальным соратником ФЭКСа стал Андрей Николаевич Москвин – «лучший оператор мира» – именно так его называли за рубежом уже в 20-е годы.

Фридрих Эрмлер пришел на студию из такой грозной организации, как ЧК, и казалось, просто обязан был воспевать революцию или классовую борьбу. Однако в серии своих тихих, камерных драм – «Катка – Бумажный ранет» (1926, совместно с Э. Иогансоном), «Дом в сугробах» (1927), «Парижский сапожник» (1927) – он рассказал о нехитрых заботах и возвышенных мечтах «маленьких людей» 20-х годов. Их образы воплощал Федор Никитин. Его героем мог быть музыкант, мастеровой или солдат – все равно: это был «обломок империи», человек прежнего мира. В фильмах Эрмлера о советской жизни 20-х годов он оказывался самым нравственным персонажем: не случайно интеллигентного, духовного, внутренне деликатного героя Никитина называли «князем Мышкиным 20-х годов».

Первым звуковым фильмом студии стала в 1931 г. лента «Одна» Козинцева и Трауберга. Музыка к ней – ироничную, эксцентричную и трагическую – написал Дмитрий Шостакович. Это, безусловно, лучшая работа в кино великого композитора. Всем своим строем фильм выражал наступление совсем иных времен – эпохи социального регламента, директивных указаний и подавления свобод.

Годом позже вышла «Юность Максима» Козинцева и Трауберга – своеобразная «пролетарская баллада», ностальгическая лента о питерских окраинах начала века. Ленты «Ленфильма» смотрели не из-под палки, а Чапаев и Максим стали народными любимцами. Огромный массовый успех этих фильмов сразу сказался на статусе студии. 11 января 1935 г. киностудия «Ленфильм» – первая из творческих организаций СССР – была награждена орденом Ленина.

В тени этих достижений по экранам скользнула лента, которую восхищенный Горький ставил вровень с «Чапаевым». В фильме «Граница» (реж. Михаил Дубсон, 1935) далекое еврейское местечко изображалось в духе Шагала – экспрессивно, с лиризмом и чувственностью.

Во второй половине 30-х годов началась борьба с «формализмом» в искусстве. Не миновала сия чаша и кинематограф. В Москве ударили по Эйзенштейну, а на «Ленфильме» по выдающейся ленте «Женитьба» (реж. Э. Гарин и Х. Локшина, 1936), снятой по мотивам произведения Гоголя. После войны борьба с «формализмом» еще какое-то время продолжалась.

Но уже в 1954 г. выходит на экраны фильм «Большая семья» Иосифа Хейфица, удивляющий живостью и теплотой, которой не часто баловали трескучие ленты о «героическом рабочем классе». Молодой А. Баталов сыграл здесь обаятельного, деликатного и интеллигентного по своей природе рабочего юношу. Баталов станет одним из символов «оттепели», а весь актерский состав фильма наградят на VII МКФ в Канне в 1955 г.

В 1956 г. Александр Иванов снимает на «Ленфильме» фильм «Солдаты» – экранизацию повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда». Сама тональность этой обстоятельной и неброской ленты о людях войны противостояла помпезной эстетике батальных киноколоссов сталинской эпохи.

Оттепель стремительно обновляла духовные ориентиры общества. В центре фильмов оказывался уже не «винтик» системы, а идеалист, мечтатель, излучающий свет истины. Актуальными становились образы литературных героев, одержимых высоким безумием: с экранов, где шли фильмы Козинцева, зазвучали пылкие, смущающие душу речи Дон Кихота и принца Датского.

«Гамлет» Козинцева, снятый в 1964 г., – абсолютный рекордсмен среди премированных отечественных лент: за четыре года он был удостоен 23 наград.

О трагических временах советскому художнику предписывалось говорить исключительно с надрывной патетикой. Тем не менее в 60-е годы на «Ленфильме» появилась обойма комедий о прошлом: «Начальник Чукотки» (реж. В. Мельников, 1966), «Республика ШКИД» (реж. Г. Полока, 1966), «Женя, Женечка и “катюша”» (реж. В. Мотыль, 1967), «Интервенция» (реж. Г. Полока, 1967), «Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль, 1969). Героические поступки в них совершали не особо уполномоченные на это персонажи, а обычные люди самых разных профессий и исключительно мирных устремлений, втянутые против своей воли в воронку социальных катаклизмов. Интонация героической комедии словно бы сближала персонажей из враждующих лагерей. Сам жанр идеально подходил для тонкой художественной реабилитации тех, кому советская власть упорно отказывала в реабилитации социальной.

Фильмы Алексея Германа буквально ошеломили безусловно и «тяжелой физиологией» изображения. Экран словно превращали в окно, грубо прорубленное в иную историческую реальность, — эта поэтика стала открытием, и к середине 80-х родился термин «ленинградская киношкола».

К началу 80-х годов на студии собралась беспрецедентно талантливая команда — по философской насыщенности своих фильмов, да и просто по их количеству — Александр Сокуров, вероятно, самая значительная фигура из режиссеров своего поколения. Он сочетает принципы игрового и документального кино, в его лентах сосуществуют метафизические и социальные мотивы, принципы коллажа, видеоарта и барочной фрески. Константин Лопушанский одержим сумрачными эсхатологическими видениями. Мир Сергея Овчарова, напротив, пестрый, лихой, бесшабашный. «Немая» комическая обручена здесь с народным лубком.

В перестройку на «Ленфильме» возникла «вторая волна» молодой режиссуры — Игорь Алимпиев, Ирина Евтеева, Валерий Огородников, Александр Рогожкин, Юрий Мамин.

В массовом сознании давно циркулирует миф о кино рубежа столетий как о какой-то черной дыре. Меж тем оно отмечено свершениями мирового уровня, лентами содержательными и несуетными, лежащими вне моды и конъюнктуры. Это и «Замри — умри — воскресни» Виталия Каневского, получившего в 1990 г. приз «Золотая камера» Каннского фестиваля, и «Хрусталеv, машину!»

(1998) А. Германа, и целый ряд фильмов Сокурова об угасании вождей – идея тоталитарной власти осуждается здесь от лица самой вечности.

«Будущее русской литературы – это ее прошлое», – печально заметил после революции Е. Замятин (цит. по: с. 75). Сегодня, заключает О. Ковалов, в трагические для «Ленфильма» времена то же самое хочется сказать и о творческой судьбе студии. «Как мы теперь знаем, Замятин ошибся. Желал бы ошибиться и я» (с. 75).

Э.Ж.

Римгайла Салис

**«НАМ УЖЕ НЕ ДО СМЕХА...»:
МУЗЫКАЛЬНЫЕ КИНОКОМЕДИИ
ГРИГОРИЯ АЛЕКСАНДРОВА***

В монографии рассматриваются четыре музыкальные кинокомедии Александрова: «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938) и «Светлый путь» (1940). Исключена из рассмотрения «Весна» (1947). Для нее, в отличие от перечисленных фильмов, нехарактерно преобладание звука и ритмического движения над визуальным рядом, а также переходы от пения, связанного с действием, к пению под звуки невидимого, закадрового оркестра. За исключением финала, песенные и танцевальные номера «Весны» в основном мотивируются реалистически – как сценическое исполнение или пение на вечеринке.

Автор пытается реконструировать первоначальный облик анализируемых фильмов, поскольку «доступные нам сегодня версии музыкальных комедий Александрова можно уподобить современному облику старых станций Московского метрополитена, где уже нет статуй и мозаик, изображающих Вождя» (с. 19).

«Веселые ребята»

«Веселые ребята» были первой советской музыкальной кинокомедией. Задача создать звуковую кинокомедию была поставлена в начале 1930-х годов. «Именно государство <...> уполномочило

* Салис Р. «Нам уже не до смеха...»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / Авториз. пер. с англ. В.А. Третьякова. – М.: НЛЮ, 2012. – 356 с. – (Киноконтексты).

Александрова снять комедийный фильм, а позднее защищало его от любой критики» (с. 20). Однако снимать фильмы становилось все труднее из-за увеличения числа контролирующих бюрократических организаций.

К середине 30-х годов этика аскетизма и самопожертвования времен первой пятилетки уступила место идеалу «зажиточной и культурной жизни», который включал в себя развитие форм досуга. «Только в контексте этого ослабления культурного контроля, позволившего распространиться западной популярной культуре (джазовой музыке, фокстроту, танго), стало возможным создание “Веселых ребят”» (с. 21).

Первоначально «Веселые ребята» были задуманы как киноверсия джазового спектакля Утёсова «Музыкальный магазин» по сценарию Эрдмана и Масса. Ранний вариант сценария пародирует язык социалистического строительства. Poleмика вокруг «Веселых ребят» началась уже во время публичных чтений и обсуждения сценария фильма. Спор шел о поэтике комедии – должна ли она быть идеологической или развлекательной. Критиками Александрова были не только бюрократы и идеологи, но и уважаемые кинорежиссеры, которые спрашивали: «Имеем ли мы право на смех?» По требованию Кинокомиссии Александров убрал всю «колхозную» линию сюжета с элементами социальной сатиры. Это в значительной степени объясняет повествовательную непоследовательность в фильме.

С другой, эстетической точки зрения, фильм критиковали его непосредственные создатели – кинооператор В. Нильсен и драматург Н. Эрдман. Нильсен писал М. Штрауху: «Снимаем жуткую халтуру – тем более вредную, что все это несомненно будет иметь успех и станет стилем советского кино на определенное время. Трудно себе представить, до каких пределов может пойти дурной вкус и пошлость в каждой мелочи, начиная с композиции кадришков и кончая выбором костюмов или актерской работой». Эрдман в письме к матери из ссылки замечает: «Смотрел “Веселых ребят”. Редко можно встретить более непонятную и бессвязную мешанину. Картина глупа с самого начала и до самого конца».

«Безыдейный фильм» Александрова встретил упорное сопротивление консервативных и пуритански настроенных старых большевиков. Между прочим, ленинградский репертком запретил исполнение песен из «Веселых ребят» на сцене и в школах, а за-

прет на кинематографические поцелуи был ослаблен только во время Второй мировой войны. Однако немедленный и громкий успех «Веселых ребят» и музыки Дунаевского к нему положил конец идеологической междоусобице вокруг фильма.

Фильм Александрова – в значительной степени аполитичный мюзикл, идеологический заряд которого заключен лишь в стихах марша. В 1933 г. соцреалистическая парадигма еще не действовала; герой, как правило, еще не должен был добиваться одновременно целей в личной и общественной сфере. Мифология и метод фильма были заимствованы из американского кино. В «Веселых ребятах» рождается звезда (даже две), поскольку лежащее в основе фильма повествование – об успехе талантливого неудачника. «Неистовый темп, анархический комизм и прием использования мультипликации также заимствованы из американского кино» (с. 69).

Согласно Александрову, «в основе ленты лежал принцип “монтажа аттракционов” в его чистом виде». В этом смысле «Веселые ребята» наследуют театральным постановкам Эйзенштейна. «Однако “Веселые ребята” полностью лишены идеологического клея эйзенштейновской теории монтажа, в котором независимые аттракционы, эмоционально воздействующие на публику, черпают свое значение и последовательность из всеобъемлющих идеологических задач пьесы или фильма» (с. 69).

«Идеология» фильма сугубо музыкальная: жанр утверждает себя в пропаганде популярной музыки – джаза и популярной песни. «Марш веселых ребят» начинается со строки «Легко на сердце от песни веселой»; в начале и конце фильма мы слышим «Нам песня жить и любить помогает» – прославление песни, вполне соответствующее традиции музыкального фильма. Идеологическое «Нам песня строить и жить помогает» появилось лишь в опубликованных позже версиях. И все остальные песни в фильме содержат «сердечную» тему. «Фильм снимался под знаком любви Александрова и Орловой, и его немотивированный оптимизм не мог не определяться самой личностью и мировоззрением Александрова, его заклинанием во все – хорошие и плохие – времена: “Все будет хорошо”» (с. 70).

Негерметичные жанры вроде мюзикла, мультипликации и эксцентрической комедии не следуют классической голливудской модели, которая создает иллюзию реальности с помощью повествовательной каузальности, закрытой структуры нарратива и не-

прерывного изложения. Из-за происхождения от эпизодических и составных жанров, таких как водевиль и варьете, эти формы дают возможность постоянной игры между рассказыванием истории и «актерством». Эстрадный образ Утёсова как остряка, исполнителя-еврея средних лет с одесским акцентом, сосуществует в фильме в сложном соотношении с его ролью – музыкально одаренного русского деревенского парня Кости Потехина. В безусловно опытном дирижировании в финальном эпизоде Утесов выходит из роли Потехина, чтобы стать самим собой – эстрадным исполнителем и руководителем музыкальной группы. Точно так же во время представления в Большом театре неуклюжая, подвыпившая и испачканная деревенская девушка Анюта вдруг преобразается в утонченную и уверенную в своих профессиональных способностях звезду оперетты Любовь Орлову.

«Как это свойственно негерметичным жанрам, реальность в “Веселых ребятах” – искусственный конструкт, и фильм деконструирует собственные означающие практики. На каждом шагу фильм говорит нам: все это нереально, более того – не воспринимайте это всерьез» (с. 74). Время действия «Веселых ребят» определить трудно. И богатые бездельники, и воображаемые крестьяне Костя и Анюта были нужны Александрову по жанровым соображениям, не имевшим никакого отношения к изображению советской реальности, но имевшим прямое отношение к устоявшимся парадигмам западной комедии.

Александров применяет все главные виды визуального юмора американской комедийной традиции, практиковавшиеся Чаплином, Ллойдом, Китонем и др., самым распространенным из них был простой телесный юмор. Ирония Александрова, атмосфера беззаботной и добродушной насмешки наполняет «Веселых ребят». Гэги служат здесь деконструкции стереотипов романтической мелодрамы, постоянно вытесняя лирическое комическим, вплоть до финальной романтической сцены.

Все эпизоды фильма, состоящие из музыки и движения, синтетичны – согласуют физическое движение с ритмом. Ритмическая координация повседневных действий в этих эпизодах подражает Диснею, а не американским мюзиклам или ревю начала 1930-х (с. 83). Дисней первым стал использовать музыку как основу мультфильма, следовавшего за музыкой и целиком зависевшего от нее. В «Веселых ребятах» даже геометрическая графика, образующая тон для вступительных титров, пульсирует в такт музыке.

В ходе повествования Костя Потехин вносит в разные миры, в которых живет, карнавалый хаос, дестабилизируя установленный порядок – как буржуазный, так и советский. Музыкальная драка оркестра «Дружба» подрывает советский коммунальный порядок. Репетиция в похоронной процессии и дикая езда оркестра на катафалке нарушают укоренившийся советский ритуал. Неподчинение милиционеру во время траурного шествия дискредитирует власть. Выступление с промокшими инструментами и в рваной одежде приносит анархическое веселье на сцену Большого театра.

Песни Дунаевского, немедленно подхваченные народом, обеспечили популярность «Веселым ребятам», хотя «музыка Дунаевского еще не двигает повествование, а лишь скрепляет ключевой сюжет» (с. 94). «Марш веселых ребят» во многом познакомил народ с массовой песней. Автор песенного текста Лебедев-Кумач вместо того чтобы следовать локальному сюжету «Веселых ребят», «создал своего рода социальный рецепт, поведенческую модель для молодых соотечественников, которая вышла за рамки комедийных задач фильма и перекрыла их» (с. 95). Именно песня – еще не идеология – объединяет город и деревню.

Уже после выхода фильма в прокат Лебедев-Кумач добавил к маршу еще три куплета и припев, введя в него тему победы над природой и иностранными врагами, тем самым приблизив марш к его позднейшим «Песне о Родине» («Цирк») и «Песне о Волге» («Волга-Волга»). Именно здесь появились хрестоматийные строки «Мы покоряем пространство и время»; «Когда страна быть прикажет героем, / У нас героем становится любой».

«Цирк»

Сюжет «Цирка» основан на пьесе Ильфа и Петрова «Под куполом цирка» (1934). Первоначальный сценарий Ильфа и Петрова был жанровой комедией о советской цирковой жизни, высмеивающей как второстепенных персонажей, так и политические моды того времени, однако сатирические выпады сценария не попали в фильм. Режиссерская переработка сценария (в значительной степени под влиянием все более строгой цензуры), в том числе сокращение комедийных и разрастание мелодраматических элементов, упор на внешний блеск и украшательство, заставили Ильфа и Петрова отказаться от своего авторства; их имена были сняты в титрах фильма.

К этому времени обращение к буффонаде стало проблематичным. Положительные герои не могли быть глупыми, а потому комедия – эксцентрическая или сатирическая – постепенно исчезла из советского кино (с. 107). Фильм зато обращается к теме нации, изображая СССР как страну расового равенства и интернационализма. По ходу фильма мелодрама превращается в фарс, и мелодраматические мотивы последовательно подрываются иронически-комедийной трактовкой (с. 151).

«Цирк» был самым стилистически оригинальным и четко структурированным фильмом Александрова, и в этом смысле полной противоположностью «Веселым ребятам». К 1939 г. «Цирк» был самым популярным советским фильмом: его посмотрели 40 млн. человек, а «Песня о Родине» быстро стала вторым национальным гимном, подобно «America the Beautiful» в США. Фильм установил идеал *femina sovietica* и сделал Орлову главной суперзвездой советского кино. «Цирк» стал одним из первых фильмов, воплотивших Большой стиль высокого сталинизма – через миф и цирковое зрелище (с. 129).

Поместив действие фильма в цирковой мир, Александров мог привнести в советскую реальность западный блеск, шарм, при этом поставив зрелище на службу идеологии. «И явно – в сценарии, и неявно – в мизансценах, фильм представлял исчерпывающий свод советских убеждений, инициатив, достижений и надежд в начале высокого сталинизма» (с. 130).

Официальный дискурс изобилия, отличающий высокий сталинизм, закодирован в «Цирке» как ар-деко через мизансцену и цитирование американских и европейских моделей. Александров легитимирует и вписывает эстетику западного зрелища и ар-деко в советскую культуру. Но в конце он также показывает трансформацию Диксон из богато одетой цирковой звезды в физкультурницу, традиционный знак эпохи. Две ипостаси женщины опосредованы и воплощены через физические данные Диксон как цирковой артистки (с. 137).

В «Цирке» семантика циркового сюжета накладывается на синтаксис шоу-мюзикла, соединенного с элементами народного мюзикла в его сталинской версии. Когда Фред Астер учит Джинджер Роджерс танцевать, он в то же время учит ее любить и влюбляется сам. Когда Мартынов учит Мэрион Диксон «Песне о Родине» – песне о любви к своей стране – он следует той же парадигме

(с. 148). «Интернациональная колыбельная» первого финала, в которой участвуют русские, украинцы, евреи, узбеки, грузины и негр-эмигрант, – типичная песня по кругу из народного мюзикла, создающая сообщество в локальном пространстве цирка. «Апофеоз второго финала, парад физкультурников на Красной площади, <...> расширяет синтаксис народного мюзикла от сообщества до целой нации» (с. 150).

Дунаевский был подключен к работе на ранней стадии разработки сценария. Начиная с «Цирка», Дунаевский пишет музыку к фильму, исходя из запоминающейся центральной песни, и все важные песни инструментально повторяются на протяжении всего фильма. Ключевая музыка «Цирка» всегда определяет ситуацию персонажа, и одна мелодия переходит в другую по мере того, как меняется ситуация персонажа (с. 153). Композитор и режиссер пришли к объединению любовного сюжета с национально-идеологическим посланием через «Песню о Родине». Дунаевский симфонически провел песню через всю музыку к фильму. Две модели – волжская народная песня и революционная песня / гимн – дали образец для «Песни о Родине».

Как и «Марш веселых ребят», слова «Песни о Родине» выводят песню за повествовательные границы фильма в сферу культурных мифов и их пространственной разработки. «Понятия “Родина” и “Родина-мать” <...> возникли вновь к середине 1930-х как выражение связи между простой семьей и советской Большой семьей» (с. 153–154).

В маскулинизированном, патриархальном дискурсе сталинской культуры Родина-мать сохраняет пассивный женственный образ. Во время финала на Красной площади фильм задействует эту парадигму через фигуру Мэрион Диксон, которая и мать, любовница, и иностранка, которая ассимилирована матерью-Россией и к которой поворачивается Мартынов, когда поет: «Как невесту, Родину мы любим, / Бережем, как ласковую мать».

«Цирк» идеологичен и в сознательном конструировании мужественности и женственности. «Хотя он осуждает расизм, цветовые обозначения в фильме усиливают белые, североευропейские стереотипы» (с. 157). Как европейская маскулинность, маскулинность сталинского героя исходит из классического идеала греческой красоты, описанного И.И. Винкельманом в его «Истории искусства древности». Согласно Винкельману, сдержанная и спо-

койная мужественность естественным образом связана с защитой Родины. В «Цирке» Иван Мартынов изображен как именно такой арийский физический тип – высокий, мускулистый, с квадратным подбородком и светлыми волосами. За пределами арены он носит форму: сталинскую куртку, кавалерийские брюки и высокие сапоги, и всегда сохраняет военную выправку. Смуглый Кнейшиц – противоположность Мартынова: физически недоразвитый, нервный, темпераментный и вообще неуравновешенный. «Эти черты немецкого антрепренера-злодея – слабость, нервозность, отсутствие самообладания – как раз те, которые национал-социалисты приписывали евреям и гомосексуалистам» (с. 157).

В роли Мэрион Диксон Орлова сумела соединить европейские стандарты женской красоты и обаяния с представлением об идеальной советской героине. «Утонченность героини Орловой характеризует ее не только как иностранку, это и воплощение идеалов возникающего среднего класса в сталинской России» (с. 158). Создавая семью с Мартыновым, Мэрион «трансформирует свою прежнюю недозволенную и темную сексуальность в здоровую, благотворную женственность <...>. Она возрождается как член большой советской семьи в финале на Красной площади. Ее сексуальная “спонтанность” сначала “приходит в норму” и становится пассивной в рамках семейного союза, а затем трансформируется в сознательность и подчиняется господствующим в государстве патриархальным отношениям» (с. 160).

На первомаяском параде Диксон входит в священное пространство Красной площади. Но священное пространство является также пространством реального мира. «Используя документальные кадры, Александров сигнализирует о нашем переходе из фикционального мира мюзикла в реальное пространство СССР. <...> Будучи участницей парада, Диксон как частное лицо является частью коллективного тела государства, которое представлено марширующими массами, <...> движением локомотивов будущего, башнями Дворца Советов» (с. 160).

«Волга-Волга»

В «Волге-Волге» Александров отошел от наиболее очевидных заимствований из американского кино, характерных для «Веселых ребят», и от элементов «иностранного» сюжета, свойственных «Цир-

ку». Пространственные мифологемы фильма: речное путешествие, соединяющее периферию и центр, – это часть идеологического комплекса «Родина» 1930-х годов.

Мелководцы (жители города Мелководск) совершают путешествие в мифическом времени: хотя шестидневки обозначаются титрами на гребном колесе, у них нет четкого ощущения, сколько дней прошло. Персонажи совершают парадигматическое путешествие из периферии к сакральному центру, по ходу приближения к Москве пересаживаясь с примитивных и устаревших судов на роскошный пароход «Иосиф Сталин». Стрелка и компания пересекают мифологическое пространство советской современности с ее яхтами, гидропланами и водолазами и прибывают в священный центр, на сцену олимпиады, которая метонимически репрезентирует всю страну. «В этом публичном пространстве мелководцы демонстрируют вождю единство и ритуальную радость, утверждая себя через представление, выступая в качестве “больших маленьких людей”, которые едины со страной» (с. 168).

В народном мюзикле жить – значит петь (и танцевать) (с. 205). Как народный мюзикл, «Волга-Волга» включает в себя аспекты балагана. «Волга-Волга» наполнена простонародными персонажами, использующими стереотипный телесный язык дореволюционного водевиля и оперетты.

На протяжении фильма женственность Стрелки соответствует модели унисекс, поскольку обычно она носит квазивоенную форму почтальона. Однако в эпизодах, открывающих ее подлинную творческую личность как автора песни, Стрелка надевает платье. Как альтернатива страдающей женственности, утверждаемой в мелодраме, женское сопротивление маскулинной власти представлено в романтической комедии. В отношениях с Алешей и Бываловым Стрелка – явно героиня такого типа (с. 208).

Как комедийные маски, персонажи «Волги-Волги» лишены психологического развития и хорошо вписываются в парадигмы русских волшебных сказок. Подобно Иванушке-дурачку, Стрелка – талантливая крестьянка – способна перехитрить Бывалова, злого хозяина.

Народный мюзикл – не просто произведение о двух молодых влюбленных; они всегда представляют разные части сообщества. Алеша – бухгалтер, и его музыканты предстают перед нами как служащие, которые носят рубашки и галстуки. Стрелка – почталь-

он, и ее ансамбль представляет рабочий класс. «Синтаксис мюзик-ла требует объединения этих временно противостоящих друг другу социальных слоев» (с. 212).

Сатира является самым слабым комедийным аспектом «Волги-Волги»; директива, полученная сверху и требующая от Александрова вернуться к комедии положений наряду с растущим идеологическим давлением 1936–1938 гг. возвратили комедию к веселью и приподнятому настроению «Веселых ребят» (с. 221).

В «Волге-Волге» музыка Дунаевского заняла еще более важное место, чем в «Цирке», поскольку сам сюжет разворачивался вокруг музыкального текста, судьбы песни, сочиненной Дуней Петровой (кстати, «Дуней» звали Дунаевского его друзья). В определении культурной географии «Песня о Волге» аналогична «Песне о Родине», с той разницей, что река Волга метонимически обозначает всю родину (с. 229).

«Светлый путь»

Хотя каждая из героинь музыкальных фильмов Александрова представляет собой своего рода Золушку, все же в наиболее четко выраженной форме это проявилось в комедии «Светлый путь». Основой сценария послужила пьеса В. Ардова «Золушка»; так же был назван и фильм, и название было изменено в самый последний момент по требованию Сталина. Вкладом режиссера были визуальное представление и развитие сказочных мотивов, неявным образом присутствовавших в пьесе Ардова, в особенности добавление мотивов, связанных с мечтами и фантазиями. Фантастический мир сказки естественным образом соединен с двумя постоянными стилистическими особенностями Александрова: Большим стилем сталинской эпохи, созданию которого он способствовал, и включением зрелищности и роскоши западного кино в социалистический реализм (с. 240).

В статье «Снайперское искусство» (1939) Александров писал: «Нужна новая форма комедии, сочетающая элементы пародийно-эксцентричного и героического». «Светлый путь» был попыткой такой гибридной формы. Но эти две линии не могли сочетаться так, как предлагал Александров. Власти считали действия стахановцев и звание депутата Верховного Совета исключительно серьезными темами, слишком священными, чтобы их профанировали в

эксцентричной комедии (с. 242–243). Вероятно, поэтому Сталин, высоко оценивший «Веселых ребят» и «Волгу-Волгу», был не слишком доволен фильмом. В марте 1941 г. Александров и Орлова получили Сталинские премии 1-й степени за «Цирк» и «Волгу-Волгу», но не за «Светлый путь».

Центральная песня фильма «Марш энтузиастов» – подобно «Песне о Родине» и «Песне о Волге» – использует диалектику больших размеров и единства, включая единство культурное. Физические и эмоциональные противоположности объединяются, равно как пространство и время: «Все то, что было песней, / О чем мы грезили <...> / Стало еще чудесней, / Живой сегодняшней советской былью»; «Нам нет преград ни в море ни на суше», «Знамя страны своей / Мы пронесем через миры и века».

Внимание Александрова к традиционному для мюзикла двухфокусному повествованию – отводящему равное время герою и героине – стало ослабляться в связи со все более звездным положением Орловой после «Веселых ребят», а в «Светлом пути» почти сошло на нет. Хотя изначально герой и героиня имеют радикально различные системы ценностей (крестьянка и горожанин-профессионал), они должны быть в конце концов примирены, и так и происходит, но лишь потому, что Таня, а не Лебедев, претерпевает изменения. Лебедев – герой-мужчина – почти ничем не выдающаяся фигура и за пять лет почти не меняется.

Сюжетная линия в «Светлом пути» разворачивается в трех разных стилистических регистрах: жанровая комедия американского типа (Таня-крестьянка), стахановский сюжет (Таня-ткачиха), сказочно-мифический регистр (финальная часть с ее предвосхищением будущего). «Настойчивое использование в фильме фольклорных и сказочных мотивов вытекает из присущего высокому сталинизму влечения к трансцендентности, выражающегося в гиперболическом регистре и сближении вымышленного и реального» (с. 265).

В «Светлом пути» Александров заимствует, использует центральный фольклорный архетип ткачества и различные сказочные мотивы: волшебное зеркало, летающий ковер и волшебное королевство, «для того чтобы кодировать господствующий соцреалистический нарратив» (с. 265). Воображение нового городского населения с его крестьянскими корнями оставалось фольклорным. Сказочная форма к тому же позволила Александрову опустить

психологическую мотивацию и развитие характера, всегда составлявшие проблематичную область для соцреализма.

Зеркала встречаются на всем протяжении фильма, причем их функция из обыденной превращается в сверхъестественную. Традиционно зеркало отражает действительность и истинный характер человека: преследующий Таню Талдыкин виден в ее зеркале; превзойденная другой стахановкой Таня бранит себя, глядя в зеркало. Эпизод с зеркалом в Кремле, открывающий финальную часть фильма, использует три черты фольклорной символики зеркала: лиминальность (точка доступа в иной, потусторонний мир), предсказывание будущего и двоедушие (создание второго, отраженного образа) (с. 268).

Золушка в сказке Перро по преимуществу пассивно выполняет великодушный план доброй феи, в то время как Таня всегда открыта, даже дерзка, и активно движется к своей цели (с. 344). Таня сама наделена магической силой. Ее стахановский рекорд устанавливается ночью, в вечернюю смену — это акт колдовства. Сама Таня изображается одновременно как святая и как колдунья. Общежитие находится в бывшем монастыре, украшенном барельефами святых. Когда она разрабатывает стахановский план, откуда ни возьмись (ведь она сидит на кровати в комнате) в ее волосах начинает гулять ветер вдохновения, обычный для изображения святых, а позднее и в соцреалистическом искусстве (с. 272–273).

Превращение Тани из необразованной крестьянки в текстильщицу-стахановку, а затем в инженера и общественного деятеля передается через овладение речью, языком тела и одеждой городской героини кино 1930-х годов. Как соцреалистическая героиня, Таня появляется главным образом в публичном пространстве (фабрика, Сельскохозяйственная выставка, новогодний бал), но даже когда мы видим ее в частном пространстве, она размышляет об общественном задании. «Сексуальная энергия Тани замещена служением государству: в качестве сексуального существа она появляется только в момент производственного воодушевления». Когда Таня придумывает способ работать на 16 станках, она в экстазе ерошит волосы и бежит звонить Прониной в ночной рубашке, сползающей с плеча. «Производственное рвение, таким образом, передается средствами сексуального экстаза» (с. 276).

В отношениях с мужчинами Таня реализует традиционный идеал девушки, которая «хранит себя» для суженого, что соответ-

ствуется консервативному взгляду. В то же время ее осторожность является развитием официальной идеологии равенства полов во всех сферах: пока они не будут соответствовать друг другу в профессиональном плане, она не вступит в романтические отношения с Лебедевым.

Странное экстатическое поведение Тани в трех эпизодах фильма можно понять только в терминах мистицизма и веры в невыразимое высшее знание, характерных для высокого сталинизма. Когда приходит телеграмма из Совнаркома, Таня заливается слезами. Когда объявляют новость о награждении Тани орденом Ленина, она пьет воду из стеклянной вазы с сиренью, а затем выливает воду вместе с цветами себе на голову. На церемонии в Кремле она поднимает руку ко лбу, восклицая «Ах!», как будто вот-вот упадет в обморок из-за избытка чувств. «Чрезмерная эмоция должна обозначать чрезмерную преданность» (с. 277).

Хотя финальное превращение Тани изначально помещено в будущее (что обозначено позолоченной рамой зеркала, заметной по краям кадров с летящим автомобилем), но когда она приземляется на Сельскохозяйственной выставке, зеркальная рама исчезает, заставляя зрителей воспринимать последующие сцены как современную реальность. Мизансцена сжимает время, представляя будущее в настоящем. «Финал “Светлого пути”, таким образом, поднимает повествование до символического регистра соцреалистического изображения» (с. 278).

К.В. Душенко

Н. Друбек

**ВЕЩЬ В НЕМОМ КИНО –
БАУЭР, КУЛЕШОВ И БАРНЕТ***

Наиболее интересными для исследователя истории вещи в кино являются переходные эпохи.

Первый такой переворот происходит во второй половине 1900-х годов и связан с вытеснением изображения предмета самой вещью (или ее муляжом); изменение происходит внутри категории измерений: плоскость – объемность.

В 1910-е годы наступает второй этап, когда кино уже работает с объемной вещью.

На третьем этапе вещь уже не «привязана» к человеку внутри кадра. Это уже подлинная революция, которая происходит в России во второй половине 1910-х годов. Вещь укрупняется и начинает собственную жизнь в монтажном строе фильма.

Вещь может выступать в качестве самостоятельного мотива. Всеволод Пудовкин в своей брошюре «Кинорежиссер и киноматериал» (1926) пишет: «Вещь сама по себе уже выразительна, поскольку с каждой из них зритель всегда связывает целый ряд определенных представлений. Револьвер – немая угроза, несущийся гоночный автомобиль – залог спасения...» (цит. по: с. 334). Многие вещи словно вросли в раннее кино, как, например, поезд, который смело въехал в первые кинокадры вообще, т.е. люмьеровские ленты 1895 г. Максим Горький описывает «поезд теней» как самую впечатляющую и угрожающую вещь в первом киносеансе, который он посетил: «...на экране является поезд железной дороги. Он

* *Друбек Н.* Вещь в немом кино – Бауэр, Кулешов и Барнет // Концепт вещи в славянских культурах. – М.: Институт славяноведения РАН, 2012. – С. 333–356.

мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей...» (цит. по: с. 334). Кино тут пользуется эффектом быстрого приближения поезда к камере, которое в кинозале ощущается как реальный наезд на аудиторию.

Функционально вещь может быть связана с фабулой фильма: например, поезд в экранизациях знаменитого романа Л.Н. Толстого. Брошенная дамская перчатка помогает девушке неожиданно познакомиться с героем, этот прием использует в своем первом авторском фильме Лев Кулешов (1918).

В 1900-е годы в киносъемке обычно пользовались или расписанным холстом, или фанерным задником, часто с рисунком, придающим перспективу. На этом заднике могли быть самые разные объекты. Таких дорогостоящих реквизитов у производителей фильма часто не было. В фильме Ж. Мелиеа «Поездка на Луну» (1902) на заднем плане мы видим ракету, модель планетной системы, огромный телескоп, глобус, экзотическо-фантастическую фауну на Луне – все нарисованное.

В конце 1900-х и в начале 1910-х годов на студиях и в кинокадрах появилось много бутафорских предметов, с которыми, например, на студии Ханжонкова в молодости работал художник Лев Кулешов. Очевидно, Кулешов под впечатлением стереоскопических кулис и «диких» реквизитов «прекрасного» Бауэра (по словам Кулешова) не сразу пришел к тому уважению подлинной вещи в кино, о котором он говорит в более поздней статье «Кинематограф как фиксация театрального действия» (1922). Автор заявляет, что вещь фотогенична, только если она подлинная, если у нее есть фактура, правильный вес и т.д. Еще в 1917 г. Кулешов жалуется на то, что фильм не стереоскопичен, т.е. хочет подогнать (плоское) кино под (объемную) жизнь. В статье «О задачах художника в кинематографе» он писал: «Одним из недостатков живой фотографии является ее нестереоскопичность – сильное сокращение глубины, перспективы на бесцветном и плоском экране, поэтому необходимо ставить или преувеличенно глубокие декорации, или искусственно, обманом, создавать впечатление перспективы и желаемой глубины павильонов» (цит. по: с. 338).

В 1918 г. Кулешов меняет свое мнение относительно плоскости в кинематографе, принимая ее уже не как изъян, а как прису-

шую кино данность: «Задачей кинематографических художников до сих пор было стремление победить кинематографичность изображения. Это стремление в своей основе неверно (между прочим, лично я, может быть, под влиянием покойного Бауэра, очень увлекался глубокими декорациями)» («Искусство светотворчества», 1918) (цит. по: с. 338).

Евгений Бауэр учился в Московской академии искусств, но стал не живописцем или скульптором, а работал декоратором в оперетте и осветителем в театрах во время их электрификации в 1870-е и 1880-е годы. Его умение создавать декорации и управлять освещением на сцене принесло ему славу. В кино он начал работать по приглашению одного из первых кинопроизводителей в России А. Дранкова. Для студии Дранкова Бауэр изготовил бюсты русских императоров XIX в. для фильма «Трехсотлетие царствования дома Романовых» (1913, реж. А. Уральский). Начиная с Александра I, актерам на сцене, а следовательно и в кино, запрещалось изображать царей.

Важно отметить, что вещь, т.е. реквизит, изображающий царя, требует особого обращения. Белый бюст из гипса не только занимает центр кадра, причем во всю его длительность, т.е. более 20 секунд, но и определяет семантическую перспективу: царь по размерам намного больше своих подданных и словно парит над ними. Бюст – это идол, гипсовый фетиш человека. Только благодаря связи с человеком-царем он может занять такую доминирующую позицию. Если в театре подобное использование скульптурного бюста ничего не изменило бы, в кино такой прием повысил статус вещи.

После постановки с бюстами Бауэр оставался в кино уже до самой своей смерти в 1917 г. В студии Ханжонкова он ставил кино, которое можно назвать символистским. В фильмах Бауэра, хотя они появились позже, чем символизм в литературе, доминирует поэтика модерна и декадентства, которые вдохновлены символистскими идеями.

В творчестве символистов вещь как материальный объект всегда занимает второстепенное место. Потусторонний мир вещей в символистском понимании – это некие шифры, относящиеся к потустороннему миру, с которым они находятся в соответствии (бодлеровские «correspondents»). Из этого вытекает, что в символистской перспективе подлинность вещи – это не самая важная ее

характеристика. Символист убежден, что реальность – условна, она замещает более высокий, идеальный мир. Символисты находили символы в природе, пытались понять язык вещей. В 1910-е и 1920-е годы в немом кино важное место занимает именно язык вещей. Б. Балас заметил в 1924 г., что разница между говорящим человеком и немymi вещами, столь значительная в театре, в немом кино исчезает. Роль вещей повышается. В кино вещи могут быть впервые увидены в прямом, незавуалированном виде, ведь в кино они освобождены от своих прозаических функций.

Вещь в кино заменила актера, что чуть ли не стало предвосхищением программы авангардного кино, создатели которого стали предпочитать вещи людям. Дзига Вертов намеревался исключить человека из объектов съемки. Пудовкин пишет в 1926 г.: «Вещь, с которой связан актер, может выявить настолько тонко и глубоко оттенки его состояния, которые не поддались бы никакому условному изображению жестом или мимикой. В “Броненосце «Потемкине»» сам броненосец – настолько сильно и ярко поданный образ, что люди, связанные с ним, растворяются в нем, сливаются с ним органически» (цит. по: с. 340).

В 1910-е годы камера, раньше статичная, начинает двигаться; в это время и происходит незаметная валоризация вещи путем перемещения последней в более значимую часть композиции и ее динамизации. Так, если раньше объемные реквизиты находились на среднем плане, между фоном и актерами, теперь они зачастую перемещаются на первый, передний план.

В первом фильме Бауэра («Сумерки женской души», 1913) реквизит первого плана обрамляет кадр силуэтной рамкой, что сначала кажется чисто декоративным приемом, придающим глубину всему кадру. Изначальный «сумеречный» силуэт составлен из разных вещей: тяжелый барьер глухого занавеса справа, этажерки с цветами на тонких ножках, кресло в темноте, с которым как бы сливается фигура героини. Черным очертаниям кресла соответствуют светлые очертания, возникающие за вуалью на заднем, но освещенном плане. Когда в определенный момент героиня также становится частью первого плана, ее облик тонет в черном, и современниками это могло квалифицироваться как неумение осветить мизансцену. Бауэр, очевидно, этого не боялся и после первого эпатажа (снимать движущуюся героиню сзади было смелым по тем временам шагом) отважно предпринимает и второй: героиня

исчезает в вечерних сумерках. На наших глазах совершается символический переход в царство тьмы.

З. Кракауэр говорил о стуле-актере: «Фактически стремление кинематографистов поднять шляпы и стулья до ранга актеров никогда не исчезало. Начиная с коварных эскалаторов, непокорных кроватей и бешеных автомобилей, фигурировавших в немых комических фильмах, до крейсера в “Броненосце «Потемкин»”, старой буровой вышки в “Луизианской истории” и убогой кухни в “Умберто Д.” по экранам прошла длинная вереница незабываемых предметов – предметов, выступающих как герои фильмов и чуть ли не затмевающих остальных исполнителей» (цит. по: с. 344).

В монументальных картинах 1910-х годов появилось довольно большое пространство, которое нужно было не только наполнить строениями и вещами, но и освоить камерой. Камера своим панорамированием или наездами доказывает, что все, что в этом фильме снято, трехмерное, «реальное» – это знак высокого качества, пространство, окружающее героя, зажило самостоятельной жизнью.

Кулешов в статье «О задачах художника в кинематографе» отмечал, что «в создании павильонов раз навсегда надо забыть и отказаться от живописи красками и рисунка карандашом или углем. Художник кино пишет предметами, щитками (стенами) и светом (содружество с оператором)» (цит. по: с. 345). «Писать» подлинный киномир объемными вещами и оживлять вещи доселе «мертвые» и пассивные в мизансцене – это важный момент на пути к следующему этапу, к «освобожденной» вещи в кино.

«Освобожденная» камера Бауэра зачастую осваивает пространство вместе с героями. Так, в «Сумерках женской души» камера следует за героиней в начале фильма, так что мы видим ее спину, а также салон, уставленный множеством цветов. Совсем иначе пространство салона представлено в более позднем фильме Бауэра «После смерти» (1915). Извилистое движение камеры Пастроне в фильме «Кабирия» (1914) выявляло объемность (дорогостоящую подлинность) декораций. Похожее находим в экранизации повести «Клара Милич» Тургенева («После смерти»), где камера показывает, как герой на шумном приеме равнодушно скользит от одного гостя к другому. Этому предшествует показ камерой не только общих видов толпы, но и столиков, рюмок, портьер, мехов, рояля, сумочек. Пространство павильонного салона огромное, но оно заполнено вещами и людьми, к которым герой совершенно

безразличен, пока он не встречается с героиней (Вера Каралли) – в этот момент он садится на пустой стул, но сидит не долго и затем стремительно уходит из помещения. И в «Сумерках», и в «После смерти» героиня и герой одиноки и пытаются спрятаться в интерьере – это им не удается.

Исследовательница Алисса де Блазио утверждает, что Бауэр своими «диковинками» первого плана превратил людей в бутафорию. С этим можно согласиться, ведь актеры Бауэра относительно скупы на жесты, но это нельзя рассматривать как недостаток. Если на экране вещи оживают, то актеры в определенной степени должны превращаться в вещи. Кроме того, превращение людей в вещи – первый шаг к авангардному мышлению, как его описывает Виктор Шкловский: «Иногда человек удается Эйзенштейну – это тогда, когда он понимает его, как цитату, как вещь, показывает стандартно. Хорош Барский (капитан “Потемкина”) – он хорош, как пушка. Лучше люди на лестнице, но лучше всех – сама лестница» (цит. по: с. 346).

Кулешов в своей статье «О задачах художника...» (1917) упоминает именно вещи первого плана. В своем предложении «упрощенного декоративного метода» он их называет не только «символами», но и – пользуясь излюбленным словом символистов – «душой»: «Идея такой постановки основывается на первом плане, на котором и концентрируется символ, душа декорации; остальные планы уже не важны в таком павильоне – они заменяются бархатом или просто затемняются» (цит. по: с. 346).

Бауэровские лампы являются типичными «диковинками» – так киношники тогда называли необычные вещи в мизансцене. Громоздкая вещь на первом плане у Бауэра зрителю, наверно, казалась не такой странной, потому что подсвечивалась изнутри. Этот таинственный объект только косвенно относится к фабуле. Можно назвать его синекдохой: видя эту лампу, зритель уже может предвидеть, что герой, освещаемый и затемяемый прожектором, станет жертвой именно оптических аппаратов и иллюзий нездешнего света.

В мировой истории кино считается, что распределение предметов по глубине снимаемого кадра было изобретено Греггом Толландом, оператором фильма «Гражданин Кейн» в 1941 г. Большая глубинная резкость – это расстояние между ближней и дальней границами пространства, измеренное вдоль оптической оси, при нахождении в пределах которого объекты находятся в фокусе. Од-

нако мало кто знает, что первые эксперименты с фокусом глубинной резкости можно обнаружить именно в фильмах Бауэра; русский режиссер уже в 1910-е годы осознанно работал над поэтикой глубинного фокуса в кино.

Фильмы Бауэра были созданы еще до появления советского киноавангарда, в том числе и кинокартин его помощника и ученика, центральной личности авангарда, Льва Кулешова. В статье «О задачах художника в кинематографе» (1917) Кулешов описывает функцию «метода Бауэра», состоящую из «глубины и стереоскопичности» пространства, созданной «большим числом планов и изломов стен» (цит. по: с. 349).

Существует ли связь между глубинной мизансценой Бауэра и *correspondens* в духе символистов? Вторичные значения вещей внутри мизансцены не воспринимаются, пока посредством формальных приемов на них не акцентируется внимание. Это может быть освещение или внутрикадровый монтаж, а также совмещение вещи с людьми в таком виде, что вещь вдруг начинает доминировать и вести повествование. Вспомним слова Пудовкина о том, что «игра актера, связанная с вещью, построенная на ней, всегда была и будет одним из сильнейших приемов кинематографического оформления. Это кинематографический монолог без слов» (цит. по: с. 350). Более того, в случае большой глубинной резкости взаимосвязь вещей внутри кадра усиливается, они могут выступать как символы и вступать в соотношения с другими вещами в том же кадре. Глубинный фокус и искусство его освещения оказываются органической частью символистской поэтики. Есть разные случаи применения этой техники. Например, камера может акцентировать зрительское внимание на том, что находится в глубинах кадра.

Другой пример глубинного фокуса – это размещение вещи на переднем плане, что напоминает остранивающие приемы маньеризма в живописи. Находящиеся близко к зрителю вещи выступают посредниками между актерами и публикой. Особенно эффектны стеклянные вещи, вследствие своей прозрачности будто дублирующие призматический «киноглаз» камеры.

Порой даже мелкие вещи задают перспективу, формируя пространство в таком виде, в каком это было бы невозможно в театре. Вот почему кино с большой глубинной резкостью больше связано с классической живописью, которая, как правило, основывается на иллюзии трехмерности.

Бауэровско-кулешовская «диговинка» непосредственно приводит к обособлению вещи в кадре. На примере огромного кувшина в «Кабирии», который актриса едва удерживала в руках, и нарастания количества пустых стульев в картине Бауэра видно, как вещь постепенно выдвигается вперед, стремясь занять весь кадр. Это происходит в русском кино не раньше второй половины 1910-х.

В фильме «Проект инженера Прайта» (1918) Кулешов впервые использовал вещи и объекты в чисто монтажном виде, т.е. с семантическим эффектом эллипсиса: крупный план (колокол, вокзальные часы, часы на запястье и уходящий поезд) или монтажные сопоставления кадров в разных местах (фермы + смотрящие на них люди). Несколькими годами позже советская монтажная школа прославилась именно такого рода приемами, в которых вещь в кадре начинает играть важнейшую роль.

В фильме Бауэра «Сумерки женской души» есть сцена, в которой героиня что-то держит в руках (медальон или записочку?), но мы не видим, что именно, так как камера к этой маленькой вещи и не приближается, и не вырезает ее из среднего плана; зритель лишь следил за мимикой актрисы.

Десятилетие спустя аналогичная сцена дается уже крупным планом вещи. В межрабпромовском фильме «Мисс Менд» (1926) в сумочке обнаруживается карточка любовника, только что покинувшего комнату.

Сначала мы видим сумочку крупным планом, недоумевая, что в ней – пистолет? яд? Развязка замедляется переходами камеры от одной вещи к другой. Наконец, сумочка раскрывается, и мы видим фотографию любовника в круглой рамке под стеклом, которое женщина в ярости разбивает об угол стола. Растрескавшееся стекло характеризует эмоциональное состояние женщины.

Конструктивист Александр Родченко в своей статье «Художник и “материальная среда” в игровом фильме» 1927 г. пишет: «У нас чаще всего отыгрываются на двух “залах”, а в остальном подгоняют “барахлишко”. Это – результат полной безграмотности в обращении с материалом – отсутствие культуры вещи, одного из главных факторов построения фильма» (цит. по: с. 354). Требование аскетизма определяет некоторые практические принципы, которые обнаруживаются в авангардном кино уже много лет: стремление устранить вещи, борьба с избытком ненужных, чисто декоративных предметов.

«Каждая, даже самая ничтожная вещь, идущая для съемки, должна быть определенно необходимой, должна быть определенно использованной. В кино важно уметь убрать неработающие вещи, кино не терпит реализма “как в жизни”. В жизни так много наворочено вещей, что если так снимать, то в кадре два дня не разберешься. Кино не терпит, чтобы на экране было 11 бутылок, когда пьют из двух, все равно остальных зритель не увидит. У нас же понавезут всякой бутафории, поразвесят, понавалят, а потом тачками убирают» (цит. по: с. 354).

Родченко оценивает вещи главным образом с точки зрения их семантической функции, возможно, и их дизайна, но совсем не думает о ремесле оператора и осветителя, о стиле и мизансценной поэтике фильма, короче говоря, о том, чем занимались Бауэр и Кулешов – оптическими качествами поверхностей, использованием вещей из прозрачных материалов в качестве переднего плана, создающего глубину, и т.д. Родченко полагает, что стеклянные предметы («10 графинов и 11 бутылок») – это всего лишь «выигрышная декорация». «В кино важно умение ограничения. Кино не жизнь и не театр. В кино мы ограничены сюжетом, который разворачивается. Лишнего вы не увидите, это в лучшем случае, в других – оно будет вам мешать. Из 10 графинов – в приводимом примере вы все равно запомните 4–5, зачем же остальные?» (цит. по: с. 354).

В рассматриваемый период немого кино вещи вначале часто были представлены в двухмерном виде и эволюционировали от нарисованных задников к объемным муляжам. На следующем этапе появились и настоящие вещи и примерно в то же время кино-вещи могли стать символами. Последние предстают или на первом плане, или на задних планах в глубинном фокусе, который, как мы уже указывали, перекидывает мостик от кино к живописи. Вещи являются частью эстетического мира кадра, но еще и обладают таинственной связью с потусторонним миром. В модерне вещи многозначные и находятся в многоплановом пространстве. Актер начинает занимать разные позиции в отношении вещей, он может стоять и двигаться позади вещи, создавая этим «дикувинку», т.е. необыкновенную вещь, которая находится именно там, где в предыдущую эпоху (или в театре) находился актер. Вещь оживает, а актер до определенной степени сам превращается в вещь. На третьем этапе появляется вещь авангардного монтажа, чаще всего

крупным планом; монтажная вещь или метафорична, или метонимична, или и то и другое.

В последние десятилетия в кино вернулся тот род неподлинной вещи, который уже был в раннем кино. В цифровых спецэффектах современного кино дорогостоящая архитектура создается симуляцией. Это вещи, «написанные» при помощи компьютера, — их можно назвать цифровыми задниками.

С.А. Гудимова

Борис Нелепо

НИЧЬЯ ЗЕМЛЯ. ПОРТУГАЛЬСКОЕ КИНО*

Борис Нелепо – кинокритик, главный редактор портала KINOTE, консультант фестиваля в Локарно по российскому кино, был директором по специальным проектам кинотеатра «Пионер» (с. 103).

Автор начинает статью с описания фильмов самого знаменитого португальского режиссера Мануэля ди Оливейра, которому 11 декабря 2012 г. исполнилось 104 года. В фильме «Порту моего детства» (2001) режиссер изложил свою автобиографию. В фильме «Коробка» («A Caixa», 1994) Оливейра рассказал о бедняках, которые завидуют слепому соседу, которому государство выдало официальную коробку для сбора милостыни.

К теме бедности Оливейра вернулся в фильме «Жебо и тень» («O Jebo e a Sombra» 2012), который одновременно является продолжением «Коробки» и своеобразным отражением пьесы М. Горького «На дне» (1902).

Португалия по своим экономическим показателям ныне приближается к уровню стран третьего мира, считает автор реферируемой статьи. В стране упразднено Министерство культуры, приостановлена поддержка кинематографа. Режиссеры «выкладывают свои картины целиком на “You Tube” и дают ссылки на “Facebook”, не рассчитывая на дистрибьюцию» (с. 104). При этом автор отмечает, что грустный парадокс ситуации состоит в том, что в 2011–2012 гг. в Португалии был выпущен целый ряд фестивальных хитов, о которых говорит весь мир. Б. Нелепо называет восемь таких картин (с. 104).

* Нелепо Б. Ничья земля. Португальское кино // The Prime Russian Magazine. – М., 2013. – № 1(16), янв.– февр. – С. 103–113.

Португальское кино стало вызывать интерес зарубежных кинофестивалей в конце 80-х годов. Все началось с вала почетных призов режиссеру М. ди Оливейра. Награждавшие его еще после этого 30 лет за вклад в кинематограф тогда не подозревали, «что он всех их переживет», пишет Б. Нелепо (с. 105). Он делит всю историю португальского кино на два огромных периода. Водораздел прошел от конца XIX в. до начала 60-х годов XX в., когда образовалась португальская новая волна – «Новое кино».

Родина португальского кино – г. Порту, где в 1896 г. режиссер Аурелиу да Паш душ Рейш снял «Выход работниц с фабрики». Новое кино Португалии начинается с фильма режиссера Паулу Роши «Зеленые годы» («Os Verdes Anos», 1963), в котором герой говорит, что деревенским португальцам следует научиться жить в городе. Главным португальским хитом 2012 г. стал фильм режиссера Мигеля Гомеша «Табу», в котором излагается история любви Авроры и Вентуры в одной из африканских колоний близ вымышленной горы Табу. Аврора была примерной супругой и меткой охотницей. Она носила под сердцем ребенка, когда ее ручной крокодил забежал к соседу Вентуре, музыканту. По словам самого режиссера Мигеля Гомеша, в «Табу» есть «все, что может дать кино: запретная любовь, романтические крокодилы, стрельба» (с. 113). Среди второстепенных героев в фильме имеются покончивший с собой кинопродюсер, изгнанный колдун, венгерская графиня, потрясающие музыканты.

Б. Нелепо считает, что Мигель Гомеш переложил на язык кино начальные слова Мануэля ди Оливейра из фильма «Порту моего детства»: «Вызывать к жизни мгновения из далекого прошлого сродни путешествию за пределы времени. На такое способна лишь человеческая память» (с. 113).

Британский кинематографический журнал поставил фильм Мигеля Гомеша «Табу» на второе место в списке лучших картин 2012 г.

И.Г.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Е.Н. Яркова

СТРАТЕГИИ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: ОТ МОНОЛОГА К ДИАЛОГУ*

Межкультурная коммуникация – двойственное явление, которое может носить не только позитивный, созидательный характер, служить стимулом развития общества, но и негативный, разрушительный, принимать форму ожесточенных конфликтов между народами, нациями, этносами, государствами, конфессиями. Каждая культура продуцирует свои собственные, оригинальные стратегии межкультурной коммуникации. Вместе с тем стратегии, сформированные разными культурами, структурно единообразны и, следовательно, можно выявить некоторые универсальные для всех культур типы стратегии межкультурной коммуникации, классифицировать и систематизировать их.

Исторически наиболее ранней стратегией межкультурной коммуникации является монолог. В качестве смыслового фундамента культурного монизма, ограничивающего мир культуры рамками «своей» культуры и квалифицирующего иные культуры как антикультуры, формируются две монологические стратегии – изоляционистская и ассимиляционная, которые основываются на идеалах культурного эгоцентризма.

* Яркова Е.Н. Стратегии межкультурной коммуникации: От монолога к диалогу // Вестник Ишимского педагогического института им. П.П. Ершова. – Ишим, 2012. – № 1(3). – С. 64–70.

Изоляционистская монологическая стратегия восходит к племенной психологии, в рамках которой насилие и жестокость по отношению к «чужим» представлялись благом. Родоплеменной изоляционизм архаичного человека не был лишь свидетельством необузданности первобытных инстинктов – он выступал как достаточно осмысленная стратегия выживания. Дихотомия «мы – они» обострялась вследствие борьбы за ресурсы, которых в силу экстенсивных форм хозяйствования не хватало.

Ассимиляционная монологическая стратегия менее радикальна. Она направлена не на отторжение и уничтожение, а на поглощение иных культур и представляется более продвинутой в плане освоения гуманистических ценностей. Моральную аргументацию эта стратегия получает в рамках мировых религий. Например, в христианстве, которое разрушает деление мира на «своих» и «чужих». Апогея ассимиляционные монологические стратегии достигают в европейской культуре Нового времени. Дихотомия «свой – чужой» европейской интеллектуальной элитой интерпретируются в духе субординации: «передовые – отсталые», «цивилизованные – дикие», «культурные – некультурные».

Обе монологические стратегии в социальном плане малопродуктивны. Замораживая рост многообразия и сложности культуры, они снижают энергетический потенциал выживаемости общества.

Антитезой монолога как ценностно-смысловой стратегии межкультурной коммуникации является полилог. В основе полилогической стратегии лежит представление о многообразии культурного универсума, культурном плюрализме. Подобно монологу полилог также имеет две стратегические разновидности: изоляционистскую и ассимиляционную.

Первая базируется на представлении равноценности культур, которое соединяется с убеждением о недостижимости их взаимопонимания вследствие того, что иная культура есть непроницаемая для инокультурного взгляда «вещь в себе».

Ассимиляционный вариант полилога менее радикален и вследствие этого двойствен по своей сути. Он защищает одновременно идеалы локальных культур и идеалы культурной универсальности, т.е. для того чтобы обрести подлинное единство, необходимо постичь то общее, что присутствует в частных культурах.

Как изоляционистская, так и ассимиляционная модификации полилога антиномичны по своей природе. Они имеют два вектора

динамики – прогрессивный и регрессивный, одновременно содержат определенный потенциал для перехода к следующей стратегии межкультурной коммуникации – диалогу и одновременно несут тяжелый груз монологизма.

Диалог как стратегия межкультурной коммуникации формируется в результате синтеза монологических и полилогических парадигм. Диалогическая логика, отвергая монокультурный и поликультурный радикализм как принципы в равной степени губительные для человечества, выдвигает принцип культурного синтеза. Артикулируя принцип многополюсности современного мира, диалогическая стратегия утверждает политику защиты локальных культур, сохранения и развития культурного многообразия. При этом диалогическая логика отталкивается от представления, согласно которому границы между культурными сообществами условны, эпоха изолированного развития культур ушла в прошлое, культуры существуют друг через друга благодаря их взаимному обогащению, межкультурная коммуникация составляет ткань общечеловеческой культуры.

Однако переход от монологических стратегий к полилогическим и диалогическим не является объективным, всеобщим законом. Для его осуществления необходимы определенные факторы, стимулы. Одним из таких стимулов является специфический тип стратегий межкультурной коммуникации – утилитаризм.

Можно выделить два вида утилитаризма: экстенсивный (потребительский), толерантное отношение к представителям иных культур, что обуславливается их квалификацией как источников средств и благ. И интенсивный (производительный), в основе которого лежит идея объединения разных социокультурных общностей вокруг решения практических проблем.

В сущности утилитаризм выступает как исторически первая культурная основа межплеменного компромисса. Хотя направленный на преодоление узости и ограниченности монологических изоляционистских стратегий, утилитаризм и сам не свободен от подобных недостатков.

Т.А. Фетисова

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Б.В. Дашидоржиева

ВВЕДЕНИЕ В ЛАКУНОЛОГИЮ*

Термин «лакуна» был введен в лингвистику канадскими учеными Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне. Они определяли *лакуну* как явление, которое имеет место тогда, когда у слова в одном языке отсутствует эквивалент в другом языке. Лакуны как безэквивалентную лексику впервые начали исследовать и русские ученые: Л.С. Бархударов, Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. Автор реферируемой работы называет несколько групп мировых лингвистов, которые проводили философское, лингвистическое, этнопсихологическое и лингвокультурологическое исследование лакуны (с. 4–18).

Л.С. Бархударов, классифицируя безэквивалентную лексику, отмечает, что в английском языке нет соответствий русскому слову «погорелец». В русско-английском словаре это слово определяется как «sufferer by a fire» или «victim of a fire» (т.е. «пострадавший от огня» или «жертва огня») (с. 19).

В английском языке нет слов «сутки» («twenty four hours»), «кипяток» («boiling water»), не говоря уж о словах «щи» («cabbage soup»), «лапти», «матрешка» и пр. В японском языке нет слов «юродство» и «оклематься». Термин «лакуна» также употребляется, если в другом языке нет какого-то понятия, которое есть в данном языке. Так, в монографии О.А. Леонтович «Русские и американские парадоксы межкультурного общения» (М., 2005) описывается случай с американской учительницей, которая прожила не-

* *Дашидоржиева Б.В.* Введение в лакунологию. – Улан-Удэ: Бурятский гос. ун-т, 2012. – 111 с.

сколько лет в России. Она как-то купила на рынке веник для бани и, думая, что это ветки лаврового дерева, клала в суп листья.

Лингвокультурологическое исследование лакуны определяет последнюю как *лингвокультуруму*, т.е. «совокупность формы языкового знака, его содержания и культурного смысла, сопровождающего этот знак» (с. 33). Автор реферируемой работы считает, что лингвокультурологическое осмысление лакуны открывает новые перспективы и возможности понимания межкультурного взаимодействия, ибо та или иная функция лакуны «связана со стереотипами национального (этнического) поведения» (с. 94).

И.Г.

Н.К. Малинаускене

КЛАССИЧЕСКИЕ ЯЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ*

Надежда Касимовна Малинаускене (Садыкова), доцент Сре-тенской духовной семинарии, отмечает, что в последнее время все больше внимания уделяется изучению языка в тесном взаимодей-ствии с культурой. Лингвокультурология исследует не только со-временные, но и древние языки и культуры. «Соединение изуче-ния древних языков и культурологической проблематики для фи-лологов-классиков было всегда естественным» (с. 366). Изучение классических языков в контексте греко-латинской лингвокульту-рологии весьма актуально и в настоящее время.

В 2009 г. на заседаниях секции МГУ «Греко-латинская лин-гвокультурология и русский язык и русская культура в современ-ном мире» указывалось, что знание древних языков необходимо для осмысления различных аспектов русистики. На конференциях по классическим языкам регулярно поднимаются культурологиче-ские проблемы. Крупнейший знаток Античности и классических языков А.Ф. Лосев (1893–1988) в ходе преподавания сочетал грамматический и текстологический разбор «с историко-лингвистическим, историко-литературным, историко-культурным и собственно культурологическим комментарием» (с. 369).

Культурологи должны понимать, как мыслят и познают мир представители разных культур, как мышление соотносится с уров-нем развития общества. Поэтому они должны быть знакомыми со

* *Малинаускене Н.К.* Классические языки в контексте лингвокультурологии // Двойной портрет – III. Филологи-античники о европеизации и деевропеизации России. – М., 2013. – С. 364–377.

структурой классических языков. Дело в том, что эта структура «представляет общеиндоевропейский строй языкового отображения мира в его развитии» (с. 370). Этот строй лежит в основе английского, немецкого, русского, французского и других индоевропейских языков. Осознание необходимости изучения языков в тесной связи с культурой того или иного народа «стимулирует появление учебников нового поколения, в состав которых специально включены разделы, содержащие культурологические сведения» (с. 372).

Автор реферируемой статьи считает особенно важными для культурологии комментарии к лексике и фразеологии, заимствованные из классических языков. Изучение латыни и древнегреческого языка в связи с теорией и историей культуры формирует понимание того, как развивались человеческий язык и мышление, а также дает лучшее понимание Античности как основы европейской культуры, заключает автор реферируемой работы.

И.Г.

К.С. Миронова

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «СОБСТВЕННОСТЬ»
В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЯЗЫКОВЫХ
КАРТИНАХ МИРА В КОНТЕКСТЕ
ПРОБЛЕМ ЭФФЕКТИВНОЙ КОММУНИКАЦИИ***

Монография Клавдии Сергеевны Мироновой состоит из двух глав. В первой главе «Языковая картина мира и концепт как лингвокультурологические категории» предлагаются исторические аспекты и современные представления о понятии «языковая картина мира» в лингвистике и обсуждается применение термина «концепт».

Термин «картина мира» впервые употребил немецкий физик Генрих Рудольф Герц (1857–1894). Вильгельм фон Гумбольдт (1767–1835) в учении о «внутренней форме языка» утверждал, что различные языки являются различными мировидениями.

Макс Планк уже различал практическую и научную картины мира. Альберт Эйнштейн считал, что создание картины мира является необходимым моментом жизнедеятельности человека. Представители американской школы этнолингвистики Э. Сепир, Ф. Боас, Б. Уорф развивали далее идею о влиянии языка на мировидение и мировоззрение людей. Гипотеза лингвистической относительности Сепира–Уорфа состоит в том, что язык «оказывает влияние на познавательную деятельность его носителей» (с. 10).

Термин «языковая картина мира» впервые был введен Людвигом Витгенштейном в работе «Логико-философский трактат»

* *Миронова К.С.* Репрезентация концепта «собственность» в русской и английской языковых картинах мира в контексте проблем эффективной коммуникации. – Абакан: Хакас. гос. ун-т им. Н.Ф. Катанова, 2012. – 59 с.

(1921). Картина мира была определена в этой работе «как дух народа, его мировоззрение, отраженное в языке» (с. 14). В настоящее время стремительно развивается лингвокультурология, наука, в которой язык и культура выступают как единое целое. Основой для понятийно-терминологического аппарата этой науки служит понятие *концепта*.

Исторически понятие «концепт» восходит к Пьеру Абеляру (1072–1142), а в отечественной науке это понятие ведет начало с работы С.А. Аскольдова «Концепт и слово», в которой «концепт» определяется как «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» (с. 18). Идея «концепта» получила развитие в работах Д.С. Лихачёва. Концепт обладает сложной структурой, включая компоненты из различных культурных эпох, из разных исторических слоев.

Во второй главе «Репрезентация концепта “собственность / property” в русской и английской языковых картинах мира» рассматриваются сложность и многокомпонентность этого лингвокультурного концепта в указанных двух языках. В русском языке семантические ядерные компоненты концепта «собственность» таковы: *принадлежность кому-либо и чего-либо; имущество; недвижимость; богатство; право пользования; право распоряжения* (с. 32). В английском языке компоненты концепта «property» точно такие же, как и в русском языке (с. 37).

Автор реферируемой монографии рассмотрела представления о собственности, отраженные во фразеологических единицах и поговорках (т.е. пословицах, притчах) двух языков. В русском языке она исследовала 570 единиц и в английском – 580 единиц. К.С. Миронова пришла к выводу, что корпус поговорок русского и английского языков, относящихся к концепту «собственность / property», подтверждает своеобразие взаимосвязи этого концепта в исследуемых языках в качестве отношения «к власти, к Богу, к судьбе» (с. 47).

В заключение автор пишет, что проведенное ею исследование показало, что «национально-региональный компонент в осмыслении анализируемого концепта проявляется в том, что в образных средствах отражается жизненная философия русского и английского этноса, его понимание жизненных смыслов» (с. 49).

И.Л. Галинская

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2013 № 4 (67)

Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 10/X – 2013 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 11,0
Тираж 300 экз. Заказ № 146

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,
Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел. / факс (499) 120-45-14
E-mail: inion@bk.ru
Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9**