

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вестник культурологии

научный журнал

Министерство науки
и высшего образования
Российской Федерации

3 (102)
2022

МОСКВА
2022

Учредители:

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

Отдел культурологии

Редакция «Вестника культурологии»:

Гл. ред. *О.В. Кулешова* – кандидат филол. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ

Технический редактор и секретарь издания *Т.Н. Гончарова*,

ИНИОН РАН, Москва, РФ

Редакционная коллегия:

Г.Н. Андреева – кандидат юридических наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ; *А. Главачек* – доктор педаг. наук, Карлов университет, Прага, Чехия; *Т.В. Володина* – доктор филол. наук, Центр изучения белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Белоруссия; *А.В. Дроздова* – доктор культурологии, Гуманитарный университет, Екатеринбург, РФ; *И.А. Едошина* – доктор культурологии, Костромской государственной университет им. Н.А. Некрасова, Кострома, РФ; *Д.Н. Замятин* – доктор культурологии, Высшая школа урбанистики ВШЭ, Москва, РФ; *А.В. Костина* – доктор культурологии, доктор философии, Институт фундаментальных и прикладных исследований, Московский гуманитарный университет, Москва, РФ; *Т.Н. Красавченко* – доктор филол. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ; *С.Я. Левит* – кандидат филос. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ; *И.В. Леонов* – доктор культурологии, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, РФ; *И.И. Лисович* – доктор культурологии, кандидат филологических наук, РАНХиГС при Президенте РФ, Московский гуманитарный университет, Москва, РФ; *Н.Т. Пахсарьян* – доктор филол. наук, ИНИОН РАН, МГУ, Москва, РФ; *И.И. Ремезова* – кандидат филос. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ; *Е.В. Сальникова* – доктор культурологии, Государственный институт искусствознания, Москва, РФ; *Л.В. Скворцов* – доктор филос. наук, ИНИОН РАН, Москва, РФ; *У. Фрёшле* – доктор филол. наук, Технический университет Дрездена, Дрезден, Германия; *А.И. Шмаина-Великанова* – доктор культурологии, Центр изучения религий РГГУ, Москва, РФ; *В.Г. Щукин* – доктор гуманитарных наук, Ягеллонский университет, Институт восточнославянской филологии, Краков, Польша

«Вестник культурологии» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень ВАК рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки).

Издание включено в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.00

© ФГБУН «Институт научной

информации по общественным наукам РАН», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера ДИАЛОГ ЭЛИТАРНОЙ И МАССОВОЙ КУЛЬТУР

ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Костина А.В.</i> Массовая и элитарная культуры как функциональные системы: к проблеме определения понятий.....	9
<i>Гарсия-Каселес Кончита.</i> «Восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета как лингвокультурологический феномен современности.....	30
<i>Родькин П.Е.</i> Массовая культура и quirky-критика	41

ДИСКУССИЯ

<i>Фомина М.Н.</i> Массовая и элитарная культуры эпохи глобализации в контексте философского дискурса	55
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Едошина И.А.</i> Сборник как форма репрезентации я-сознания (на примере «Засезжего музыканта» Булата Окуджавы)	68
<i>Богатырёва В.А.</i> «Массовое» и «элитарное» в литературе Германии и Австрии рубежа XIX–XX вв.....	93
<i>Огнева Е.В.</i> Диалог детектива и интеллектуальной фантастики в творчестве Адольфо Бьоя Касареса 1940-х годов	109
<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Французский романтизм и генезис массовой литературы	125

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко.</i> «В СССР секса нет»: о понятии ‘секс’ в советской культуре.....	141
---	-----

<i>Кенигсберг Е.Я.</i> Генезис международной выставки современного искусства <i>Documenta</i> как диалоговой площадки элитарного искусства и массовой культуры.....	158
<i>Соколов В.Г., Соколова Б.Ю.</i> Христианские ценности в наследии и жизненном пути Николая и Святослава Рерихов.....	176

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Девятова О.Л.</i> Диалог элитарных и массовых жанров в музыкальном творчестве Алексея Рыбникова	209
<i>Макарова С.А.</i> Бардовская песня в контексте исторического взаимодействия русской поэзии и музыки.....	230

ТЕОРИЯ И ЭСТЕТИКА КИНОИСКУССТВА

<i>Сидорова Г.П.</i> Диалог элитарной и массовой культур в массовом киноискусстве и индивидуальном гендерном измерении зрителя.....	256
---	-----

Russian
Academy of
Sciences

Ministry of Science and
Higher Education of
the Russian Federation

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

Herald of Culturology

Scientific journal

N 3 (102)
2022

Published since 1992
4 Issues per year

Moscow
2022

УДК 008
ББК 71.0
В 38

Founders:

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

The Department of Culturology

The editor of the Herald of Culturology:

Chief editor *Olga Kuleshova* – PhD in Philology, INION RAS, Moscow, Russia
Tatyana Goncharova – Secretary and Technical editor of the publication, INION RAS,
Moscow, Russia

Editorial board:

Galina Andreeva – PhD in Law, INION RAS, Moscow, Russia
Antonin Glavachek – Doctor of Sciences in Pedagogy, Charles University, Prague, Czech Republic
Tatyana Volodina – Doctor of Sciences in Philology, Center for the Study of Belarusian
Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus
Alla Drozdova – Doctor of Sciences in Culturology, Humanities University, Yekaterinburg, Russia
Irina Edoshina – Doctor of Sciences in Culturology, Kostroma State University named
after N.A. Nekrasov, Kostroma, Russian Federation
Dmitriy Zamyatin – Doctor of Sciences in Culturology, HSE Graduate School of Urban
Studies, Moscow, Russia
Anna Kostina – Doctor of Sciences in Culturology, Doctor of Sciences in Philosophy, Insti-
tute of Fundamental and Applied Research, Moscow Humanitarian University, Moscow,
Russian Federation
Tatyana Krasavchenko – Doctor of Sciences in Philology, INION RAS, Moscow, Russia
Svetlana Levit – PhD in Philosophy, INION RAS, Moscow, Russia
Ivan Leonov – Doctor of Sciences in Culturology, St. Petersburg State Institute of Culture,
St. Petersburg, Russia
Inna Lisovich – Doctor of Sciences in Culturology, Candidate of Philological Sciences,
RANEPA under the President of the Russian Federation, Moscow University
for the Humanities, Moscow, Russia
Natalya Pakhsaryan – Doctor of Sciences in Philology, INION RAS, Moscow State
University, Moscow, Russia
Irina Remezova – PhD in Philosophy, INION RAS, Moscow, Russia
Ekaterina Salnikova – Doctor of Sciences in Culturology, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia
Lev Skvortsov – Doctor of Sciences in Philosophy, INION RAS, Moscow, Russia
Ulrich Freschle – Doctor of Sciences in Philology, Technical University of Dresden, Dresden, Germany
Anna Shmain-Velikanova – Doctor of Sciences in Culturology, Center for the Study
of Religions, RSUH, Moscow, Russia
Vasiliy Shchukin – Doctor of Sciences in Humanities, Jagiellonian University, Institute
of East Slavic Philology, Krakow, Poland
The Herald of Culturology is included: in the Russian Science Citation Index; in the Higher
Attestation Commission list of leading scientific magazines and other editions for publishing
PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

5.10.1. Theory and history of culture, art (cultural studies),

5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences)

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

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.00

© FSBIS «Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, INION RAS», 2022

CONTENTS

Theme of the issue DIALOGUE OF ELITE AND MASS CULTURES

PHILOSOPHY OF CULTURE

<i>Kostina A.V.</i> Mass and Elite Cultures as functional systems: on the problem of defining concepts	9
<i>Garcia-Caselles Conchita.</i> “The Revolt of the masses” by J. Ortega-y-Gasset as a linguoculturological phenomenon of modernity	30
<i>Rodkin P.E.</i> Popular culture and quirky criticism.....	41

DISCUSSION

<i>Fomina M.N.</i> Mass and elite culture of the age of globalization in the context of philosophical discourse.....	55
--	----

THEORY AND HISTORY OF FORMS OF ARTISTIC CULTURE

<i>Edoshina I.A.</i> Digest as a form of representation of self-consciousness (on the example of «The Visiting Musician» by Bulat Okudzhava).....	68
<i>Bogatyreva V.A.</i> The «mass» and the «elite» in the literature of Germany and Austria at the turn of the XIX–XX centuries	93
<i>Ogneva E.V.</i> Dialogue of crime and intellectual fiction in the works of Adolfo Bioy Casares in the 1940 s.....	109
<i>Pakhsarian N.T.</i> French Romanticism and the Genesis of Popular Literature	125

CULTURAL HISTORY

<i>Konstantin Dushenko.</i> “There is no sex in the USSR”: about the concept of ‘sex’ in Soviet culture	141
<i>Kenigsberg E. Ya.</i> The genesis of the documenta International exhibition of Contemporary Art as a dialogue platform for elite art and mass culture.....	158

<i>Sokolov V.G., Sokolova B. Yu.</i> Christian values in the heritage and the life path of Nicholas and Svyatoslav Roerich.....	176
---	-----

MUSICAL CULTURE

<i>Devyatova O.L.</i> Dialogue between elite and mass genres in the musical work of Alexei Rybnikov	209
<i>Makarova S.A.</i> Bard song in context historical interaction of Russian poetry and music.....	230

THEORY AND AESTHETICS OF CINEMATOGRAPHY

<i>Sidorova G.P.</i> Dialogue between elite and mass cultures in mass cinematography and in the individual gender dimension of the viewer	256
---	-----

ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 303.01

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.01

*Костина А.В.**

МАССОВАЯ И ЭЛИТАРНАЯ КУЛЬТУРЫ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЙ[©]

Аннотация. Статья посвящена проблеме определения понятий массовой и элитарной культур; целью исследования выступает обоснование продуктивности применения при этом функционального подхода; результат работы – представление определений данных типов культуры, итог – доказательство продуктивности данной методологии, опирающейся не на анализ отдельных феноменов, но их групп, что обуславливает необходимость выделения типов культуры, вбирающих в значительной степени признаки всех входящих в эту группу феноменов.

Ключевые слова: массовая культура; элитарная культура; традиционная культура; специализированная культура; функциональный подход.

Поступила: 08.04.2022

Принята к печати: 25.04.2022

** Костина Анна Владимировна – доктор философских наук, доктор культурологии, профессор, проректор по научной, воспитательной и международной деятельности Московского гуманитарного университета. Москва, Россия, e-mail: Anna_Kostina@inbox.ru*

Kostina Anna Vladimirovna – DSn in Philosophy, DSn in Culturology, Professor, Vice-Rector for Scientific, Educational and International Activities of the Moscow Humanitarian University. Moscow, Russia, e-mail: Anna_Kostina@inbox.ru

© Костина А.В., 2022

Kostina A.V.

Mass and Elite Cultures as functional systems: on the problem of defining concepts

Abstract. The article is devoted to the problem of defining the concepts of mass and elite culture; the purpose of the study is to substantiate the productivity of using a functional approach; the result of the work is the presentation of definitions of these types of culture, the result is the proof of the productivity of this methodology, based not on the analysis of individual phenomena, but their groups, which necessitates the identification of types of culture, largely absorbing the signs all those included in this group of phenomena.

Keywords: mass culture; elite culture; traditional culture; specialized culture; functional approach.

Received: 08.04.2022

Accepted: 25.04.2022

Введение

Прежде чем обратиться к определению понятий «массовая культура» и «элитарная культура», необходимо сделать несколько вводных замечаний.

Первое. Культура как система, направленная на согласование человека с миром вокруг него – как природным, так и социальным, – чрезвычайно разнообразна. Она включает в себя явления и феномены, предметы и вещи, рожденные человеком, – как силой его духа, так и вполне обыденные и незаметные в рамках повседневности. Более того, по мере расширения сферы влияния человека уменьшается сфера природы, а многие ее феномены выступают уже в качестве «окультуренной» природы – причем это не только одомашненные животные (сегодня 90% крупных животных на земле – это прирученные животные) и культивируемые растения, но и заповедники, где дикая природа выступает как предмет охраны общества, а значит, находится под влиянием культуры. Сфера природы при этом все время сжимается, а ее дефицит становится основанием для культуротворческой деятельности, направленной на создание квазиприродной среды, становящейся заменителем подлинной природы – в виде искусственных водое-

мов, лесных массивов, оберегаемых диких животных, защищаемых от болезней растений. Кроме того, в истории развития человека и общества сложилось столь много самых разнообразных форм человеческой деятельности (в виде средств обеспечения жизни посредством производственной, экономической, религиозной, политической, идеологической, художественной деятельности, каждая из которых имеет свою историческую природу и социокультурную обусловленность, а потому отличается существенной спецификой, и все эти формы требуют своего отдельного исследовательского внимания), что это порождает целые отрасли наук, обеспечивающих описание и аналитику данных феноменов. В этой системе виды человеческой деятельности – и, соответственно, формы культуры – чрезвычайно разнообразны.

Очевидно, что для осмысления, а тем более для сопоставления подобных феноменов во всей их представленности необходимо отказаться от описания каждого из них в отдельности (это становится предметом наук более узких по своей «специализации») и обратиться к процедурам формирования групп этих явлений, внутри которых они будут обладать большим или меньшим сходством.

В данном случае речь идет о таких типах культуры, как массовая и элитарная.

Второе. Сопоставление этих типов культуры не будет обладать достоверностью до тех пор, пока мы не определим не только пространство массовой и элитарной культур, но и то пространство, которое остается вне их сферы влияния. Если массовая и элитарная культуры соотносятся еще с несколькими десятками типов культуры, мы понимаем широту их сферы влияния точно так же, как если иных типов культуры остается несколько единиц. Так, постановка проблемы диалога массового и элитарного делает правомерным вопрос относительно того, происходит ли диалог с другими типами культуры, а если да, почему выбраны только эти два. Поэтому здесь необходимо выявить, какие типы культуры соотносятся с массовой и элитарной культурами как рядоположенные.

Третье. Необходимо выделить *единое основание* для всех типов культуры. Иначе – такая типология будет напоминать классификацию животных в «некоей китайской энциклопедии», представленную Хорхе Луисом Борхесом в эссе «Аналитический язык Джона Уилкинса» [Борхес, 1994]. К слову, и сам язык Уилкинса может стать здесь пре-

красным образцом подобных классификаций – его восьмая из сорока категорий, составляющих основу языка, включает разделение камней на «обыкновенные (кремнь, гравий, графит), среднедрагоценные (мрамор, амбра, коралл), драгоценные (жемчуг, опал), прозрачные (аметист, сапфир) и нерастворяющиеся (каменный уголь, голубая глина и мышьяк)» [Борхес, 1994]. Столь же показательна девятая категория, разделяющая металлы на «несовершенные (киноварь, ртуть), искусственные (бронза, латунь), отделяющиеся (опилки, ржавчина) и естественные (золото, олово, медь)» [там же]. Это аналитическое наблюдение Хорхе Луиса Борхеса стало для Мишеля Фуко отправной точной в его «археологии знания».

Если не выявить единого основания классификации, культура распадется на такие типы, соотносящиеся с массовой и элитарной, как этническая, национальная, обыденная, специализированная, традиционная, народная, высокая, популярная, возвышенная, посредственная, низменная, крестьянская, городская, специализированная, культура «третьего пласта», и даже «первая», «вторая», «третья» [цит. по: Костина, 2006, с. 99]. Конечно, было бы неверным этот ряд рассматривать как единый – все эти типы, виды, формы культуры образуют определенное единство внутри авторских классификаций, позволяя решать поставленные в работе задачи. Так, В.Д. Конен, вводя понятие «третьего пласта», подчеркивает промежуточное положение многих феноменов искусства, которые, в частности, уже вышли из народной традиции, но еще не стали профессиональной сферой. И тем не менее подобных классификаций чрезвычайно много, что затрудняет не только дискуссию о диалоге или взаимодействии массового и элитарного, но и саму верификацию данных явлений. Поэтому необходимо выявление единого основания для определения массового и элитарного.

Четвертое. Маркированные и получившие соответствующие определения феномены культуры в процедурах выявления большинства их особенностей останутся бледными схемами, так как их наиболее яркие проявления связаны как раз с пограничными свойствами, с их не столько типическими чертами, сколько промежуточными, обусловленными соприкосновением с иными типами культуры. Более того, эту особенность культуры – а именно ее способность существовать преимущественно «на границах» (пространственных и временных, свободы и самодетерминации личности, мира привычного и «мира

впервые») – как раз и имел в виду М.М. Бахтин [Бахтин, 1963], а затем – В.С. Библер [Библер, 1991]. И в этом многообразии проявлений культуры все же необходимо уловить и отразить наиболее характерное, типичное, что составляет суть того или иного явления.

Функциональная природа как основание для определения массовой и элитарной культур

Итак, для того чтобы определиться с границами элитарного и массового и их наиболее характерными чертами, необходимо – несмотря на многообразие их признаков и проявлений – все же попытаться выделить типологические признаки этих феноменов. Это необходимо хотя бы потому, что определения, данные по принципу перечисления этих особенностей, неизбежно будут неполными, так как описание всех признаков – задача невыполнимая. Примерно таким является следующее определение массовой культуры – это «культура быта, развлечений и информации, ориентированная на максимально широкую аудиторию. Она направлена на формирование интереса у подавляющего большинства людей, независимо от социального статуса, профессии или достатка. Это культура обыденной и привычной каждому жизни, которая транслируется по телевидению, через интернет и художественные произведения. Ее содержание базируется на желаниях и потребностях, являющихся обязательными и привычными элементами повседневной жизни» [Массовая культура: понятие, примеры ...]. В качестве аналога данному выступает определение элитарной культуры, которая рассматривается как «система духовных и материальных ценностей, противостоящая массовой культуре, понятная узкому кругу ценителей, которая, как правило представляет собой сложные произведения с глубоким смыслом, непонятным простому обывателю» [Элитарная культура ...].

Эти определения описывают, на первый взгляд, наиболее типичные особенности массовой и элитарной культур. Но они оставляют большие «зазоры» в понимании этого явления и порождают массу вопросов – например, являются ли массовой или элитарной культурой всем известные произведения наподобие «Время, вперед!» Г.В. Свиридова, Пятой симфонии Бетховена с ее «темой судьбы», «Танец маленьких лебедей» П.И. Чайковского? К массовой или эли-

тарной культуре примыкают фильмы Ф. Феллини, П.П. Пазолини, А. Тарковского? И так далее...

Отказываясь от дескриптивности, к слову, противоречащей самой методологии теории культуры, обратимся к такому основанию, которое будет понятным; окажется способным отразить историческую природу явлений; выступит в качестве способного отразить иные, рядоположенные выделенным типы культуры; позволит акцентировать наиболее характерные особенности массового и элитарного. В качестве подобного основания может выступить функциональная природа явлений, выполняющих определенные задачи, направленные на развитие культуры как системы. Иными словами, такая методология предполагает выяснение ответов на следующие вопросы о том или ином типе культуры: «Что он выполняет в обществе?» и «Зачем он появился?». Функциональный подход позволяет не только определить типологические формы, но и ограничивает возможность перехода к оценочным суждениям, в научном дискурсе непродуктивным.

Кроме того, подобный подход позволяет отказаться от определения типов культуры через описание их внешних свойств – как это было представлено выше в определениях массовой и элитарной культур. Если обратиться к подобной методологии, неизбежно возникнет череда вопросов (например, является ли атрибутивным признаком данных феноменов широта их распространения и формат представления) и уже неоднократно данных на них ответов («Неизвестная» И. Крамского, привычная глазу на коробках шоколадных конфет, или «Портрет госпожи Лизы дель Джокондо» Л. да Винчи в многообразных интерпретациях и даже пародиях свидетельствуют о безошибочной узнаваемости и массовой распространенности этих произведений, которые при этом сохраняют ранг высокого профессионального искусства). Здесь можно вспомнить и противоположные примеры – романы Тадеуша Конвицкого «Чтиво» (2003) и Чарльза Буковски «Макулатура» (1993), сами авторы которых в названиях произведений подчеркивают сниженный, явно незлитарный их характер. И тем не менее эти произведения трудно отнести к массовой культуре. Аналогичным образцом является фильм режиссера Квентина Тарантино «Криминальное чтиво» (1994).

Может ли стать безусловным маркером для этих типов культуры социальная принадлежность ее потребителей, где элита потребляет

элитарное искусство, а масса – массовое? Нет – среди известных ученых немало тех, кто предпочитает произведения массовой культуры произведениям элитарным, возведенным исследовательской традицией и общественным мнением в разряд наиболее сложных и доступных сознанию только посвященных в эту традицию.

Можно ли рассматривать в качестве подобного маркера способ трансляции произведения, его представленность через средства массовой коммуникации и сетевых технологий или средства, не связанные с массовым тиражированием – например, в концертном зале, музее, библиотеке? Тоже нет, сегодня интернет выступает наряду с обращенностью к широким массам также в качестве хранилища сложной и специализированной информации. И наоборот – использование в рамках ремодернизма румынской художницей Каталиной Никулеску «ностальгической» 16-миллиметровой пленки, отсылающей к началу истории кинематографа [Lewis, 2009], трудно соотнести с массовым искусством.

Конечно, нужно специально акцентировать внимание на том, что современное искусство в виде метамодернизма, стакизма, виртуального искусства, дефастенизма, гибридного искусства, постинтернет-искусства, брендализма, GPS-рисования иногда вызывает затруднения с атрибутированием, так как содержит в себе не только и не столько эстетический компонент, сколько социальный. Однако именно это свидетельствует о верности тезиса о существовании культуры преимущественно в пограничных областях и наличии в нем в значительной степени тех признаков, что находятся на периферии явлений, а не в их центральной, осевой зоне.

Изложенное выше уже становилось не раз предметом осмысления сначала теоретиков советской философии – таких как Г.К. Ашин, А.В. Куаркин и многих других, затем – новой плеяды исследователей массовой культуры, первым из которых можно по праву считать К.Э. Разлогова. Тем не менее проблема определения массовой и – соответственно – элитарной культуры не снята. Конечно, наука и развивается в постоянной рефлексии по поводу, казалось бы, уже закрытых вопросов, проблематизируя их вновь и вновь и превращая в предмет осмысления. Это закономерно – исследователи ставят перед собой разные задачи и обращаются к наиболее адекватной для этого методологии.

Однако отсутствие продвижения в каком-либо научном направлении заставляет исследователей обращаться к вопросам, давно стоящим на повестке дня, но так и остающимся дискуссионными. Их несколько. Но один из них является принципиальным и системообразующим – это вопрос о времени появления массовой и элитарной культур.

Время формирования типов культуры как основной их маркер

Конечно, отсутствие единой точки зрения в значительной степени может определяться отсутствием конвенций по поводу этого вопроса, а шире и точнее – по поводу той методологической парадигмы, с помощью которой этот феномен исследуется. Фактически по этому вопросу явно определяются две позиции. Согласно первой, массовая культура – это продукт массового индустриального общества, где само производство культуры выступает в качестве специфической индустрии, направленной на извлечение прибыли. Эта позиция была обоснована теоретиками Франкфуртской школы социальных исследователей, а затем получила развитие в работах представителей советской социально-философской школы. Согласно второй, массовая культура – это «извечный побочный продукт человечества» [Массовая культура, 2004], возникший не в XX в., а существующий в каждой культуре «изначально» [Кондаков, 2018]; проявлявший себя во все периоды истории и воплощавшийся в самые разные формы; генетически связанный с ее выделением «из традиционной (народной) культуры» [там же, с. 7]; всегда существующий «в общем контексте культуры как ее часть, как ее составляющая, а значит, сохраняющий определенные отношения с элитой и элитарной культурой» [там же, с. 9]; не являющийся «продуктом какой-то одной общественно-исторической формации» [там же, с. 5].

Решение вопроса о времени появления массовой культуры напрямую связано с теми задачами, которые решает исследователь – если в центре его внимания находятся те феномены, которые имеют весьма сходные с массовой культурой черты – их хорошо описывает В.Д. Конен, приводя в пример музыкальный стиль трубадуров, искусство мадригала, произведения уличных и роговых оркестров и многое другое, что не укладывается в привычные рамки «первого пласта» – фольклора и «второго пласта» – профессиональной культуры [Конен,

1994], тогда – ввиду отсутствия наиболее точного термина эти феномены исследователи могут определять как массовую культуру. Хотя В.Д. Конен находит подобным феноменам иное название – «третий пласт», подчеркивая, что эти явления невозможно определить как образцы массовой культуры.

Нечто подобное и сложно верифицируемое представляют собой, по мысли К. Келлерера, эллинистические танагрские статуэтки, которые изготавливались путем отливки, имели яркую раскраску и представляли собой массово тиражированную большую скульптуру предыдущего классического периода [Kellerer, 1957]. Такие формы, как римские бои гладиаторов, древнегреческий театр, средневековое искусство жонглеров, мимов, гистрионов, американский социолог Д. Уайт рассматривает в качестве первых образцов массовой культуры и вообще высказывает сомнение в существовании золотого века высокой культуры, для понимания содержания которой требуется длительное посвящение [Mass Culture Revisited, 1971].

Аналогичные примеры приводит в своей монографии, посвященной русскому масскульту в границах от барокко до постмодерна, И.В. Кондаков. Это и поэма Лукреция Кара «О природе вещей», где в популярном изложении представлены сложные научные достижения, и явление «философского дилетантизма», превращенное русскими писателями-эссеистами в литературное развлечение, и комическое квазинаучное описание мухи у эллинистического автора Лукиана из Самосаты [Кондаков, 2018, с. 36–42]. Автор рассматривает эти явления как массовидные формы, имеющие развлекательную природу и широкую степень распространения, а также такие особенности, как «...общеинтересность содержания, доступность (клишированность, формульность) изложения, динамизм тематического развития, универсальность и простота жанров, увлекательность восприятия массовым реципиентом, установка на развлечение и психологическую разрядку потребителей как самоцель. И как результат – максимально широкая распространенность текстов масскульту среди носителей данной (этнической, национальной или региональной) культуры на всех ее уровнях» [Кондаков, 2018, с. 6].

Итак, в тех случаях, когда перед исследователем стоит задача описания массовидных форм культуры, особенно созданных в период, предшествующий индустриальному, возникает затруднение, связан-

ное с их отнесением к тому или иному типу культуры. И если произведение явно не связано с фольклорной или высокой специализированной традицией, ему отводится место в ряду феноменов массовой или популярной культуры.

Попробуем применить к определению времени появления массовой и элитарной культур функциональный метод и ответить на вопрос о природе выполняемых ими функций.

В широкой ректроспективе мы увидим, что первоначально – в эпоху синкретизма, в рамках родового строя – существовал, соответственно, и один тип культуры, который выполнял все необходимые для сообщества функции. Эта культура была синкретической по многообразию форм; устной, бесписьменной по способу передачи; коллективной по способу хранения и трансляции информации. Главной ее функцией было накопление опыта, его сохранение, передача в неискаженном виде и воспроизводство. Установка на сохранение и передачу информации, имеющей жизненно важное для сообщества значение, а потому сакрализуемой (это способы охоты и обороны от воинственных соседей, и ритуалы, и медицинские знания, и календарь, и карты звездного неба и многое иное), определялась устной природой этой культуры. Отсутствие фиксации и опора на коллективную память, вписанность этой культуры в циклическое время, агрессивная внешняя среда, заставляющая бережно хранить все, направленное на выживание, приводит к установке на традиционализм, воспроизводство, сакрализацию всего бывшего ранее в практике и установленного в качестве образца. Все это позволяет рассматривать в функциональном плане эту синкретичную культуру как традиционную. Это понятие снимает массу синонимичных (в первом приближении) понятий – «народная культура», «фольклор», «популярная культура».

Традиционный тип культуры, став исторически первым, сохраняет свою актуальность и сегодня – там, где традиции поколений сакрализуются, где прецеденты рассматриваются как бесценные, там, где сохраняются родовые связи, а опыт предков выступает в качестве определенного эталона и образца духовного мировосприятия. Это бесценное начало в культуре, к сожалению, утрачивается в наиболее развитых в цивилизационном и технологическом плане странах и обществах. Там же, где удастся сохранить традиционность – хотя бы в

ее отдельных установках и декларациях, как, к примеру, в Китае, – удастся достичь высоких результатов и цивилизационного развития¹.

Второй тип культуры – специализированный – формируется тогда, когда появляется насущная потребность в знаниях, имеющих специализированный характер. Как правило, временем формирования такой культуры является период появления ранних городских цивилизаций для объединения территорий, требующих единой сложной религии, включающей большой пантеон богов и предполагающей наличие сложной обрядовости; для охраны этих территорий – системы сложных оборонительных сооружений и значительной армии с единым командованием; для построения системы ирригационных сооружений и культовых зданий – системы научных знаний, требующих письменной фиксации. Возникает специализированная культура, конечно, существующая наравне с традиционной, но обладающая значительной спецификой – прежде всего, способностью воспринимать новую информацию в качестве важной и равнозначной той, что содержит в себе традиционная культура. Однако сам факт «параллельного существования двух традиций – большой (письменной) и малой (фольклорной) – является свидетельством трансформации самого общества, где бесклассовая, социально гомогенная структура сменяется более прогрессивной, основанной на социальной стратификации и профессиональной дифференциации» [Костина, 2010, с. 94]. Конечно, эта способность была явно ограничена тем, что знание было связано с религией, но тем не менее его письменная фиксация свидетельствовала о формировании культуры нового типа – инновативной по характеру вырабатываемой информации и специализированной по способу ее производства.

Возникновение высокой специализированной культуры принципиальным образом изменило функциональную конфигурацию культуры. Если традиционная культура функционирует в неразрывном единстве информационно-технологического и социально-стабилизирующего комплексов, включающих адаптивную, транслирующую, символично-

¹ Хотя сама установка на традиционализм снижает способность культуры к адаптации и диалогическим отношениям с иными культурами, так как восприятие своего как образцового ставит иное в положение чужого, непонятого и неверного, того, что невозможно принимать и, тем более, заимствовать.

семиотическую, регулятивную и целый ряд иных функций, что придает ей устойчивость и воспроизводимость, то специализированная культура опирается на сочетание стереотипно-продуктивной способности к воспроизведению и творчески-инновативной деятельности, где первая служит стабилизации системы, вторая – расшатыванию системы в ее устремленности к новизне.

Сосуществование этих двух типов культуры было достаточно гармоничным в сословном обществе с жесткой социальной дифференциацией, когда одни социальные группы выступали носителями смыслов традиционной культуры, вторые – специализированной, одни передавали смыслы культуры в устной традиции и обретали ее ценности в процессе повседневной жизнедеятельности, вторые – в письменной, требующей длительного периода обучения, одни были настроены в большей степени на воспроизводство, вторые – на инновативность, одни жили в «медленном» природном циклическом времени, другие – в линейном историческом, гораздо более быстром по своей динамике и информационной насыщенности.

В данном случае не так важно, что этот период сосуществования двух типов культуры был длительным и включил в себя целый ряд исторических периодов, принципиальным образом отличающихся друг от друга как по характеру производства, так и по общественным отношениям. И рабовладельческая, и феодальная общественно-экономические формации характеризовались соотношением традиционной и специализированной культур.

Массовая культура как феномен, поддерживающий социальное равновесие в индустриальном обществе

Сосуществование двух типов культуры было достаточно гармоничным. Однако это соотношение было нарушено вследствие формирования нового типа общества – массового индустриального, требовавшего изменения социальной структуры, проведения ряда социальных реформ, урбанизации, и как следствие – отхода от традиции. Для индустриального производства и самой городской культуры образованность и грамотность были характерны в гораздо большей степени, чем для крестьянской бесписьменной. Развитая сеть массовой коммуникации в виде вывесок, газет, объявлений, более сложный ха-

рактик труда, реформа образования и его большая доступность – все это привело к формированию нового в социальном плане субъекта исторического действия – массы. Человек массы, если снять все негативные коннотации, которыми его наделяет Х. Ортега-и-Гассет [Ортега-и-Гассет, 2001], является неизбежным продуктом массового общества, и главной особенностью, которая важна для понимания нового типа культуры, выступает принципиальная невключенность массового общества как в традиционную культуру, так и в высокую специализированную.

Массовое индустриальное общество создает первый исторический прецедент, когда соотношение традиционной и специализированной культур оказывается нарушенным. Веками существующая сословная граница между ними оказалась снятой, культурное пространство получило возможность стать единым. Однако сама сущность традиционной и высокой специализированной культур была столь существенна, что она не позволяла этим типам культуры совместиться и образовывать однородную, усредненную по смыслам культуру – одна продолжала функционировать как средоточие традиционности, вторая – инновативности. Между тем потребности индустриального общества были связаны не с сегрегацией культурных анклавов, а с их взаимодействием, с созданием такой культурной ситуации, которая позволяла действовать установкам на демократизацию и правовое равенство в сочетании с классовой дифференциацией. Потребовался «проводник» между обыденными представлениями носителей ценностей первой и сложными смыслами второй, культура, способная снять социальное напряжение между социальными группами с существенно различающимся экономическим статусом и создать относительную социальную однородность.

И такую систему взаимоотношений выстроила массовая культура. Она сформировала те каналы коммуникации, по которым функционировала социально значимая информация и которые стали определять формат предоставления информации, позволявший осуществление трансляции; ориентация на массу как основного потребителя привела к выстраиванию системы ее структурных, психологических и эстетических характеристик; стремление вовлечь в систему коммуникации носителей традиционной и специализированной культур неизбежно породило череду интерпретаций феноменов как первой, так и второй –

но опять же пропущенных сквозь каналы, стандартизирующие формы их представления. Массовая культура стала фактически тем механизмом, который преобразовывал любую информацию и делал ее доступной для восприятия представителя массы.

Эта функция, выполняемая массовой культурой, была столь существенна, что можно говорить о том, что именно эта культура создала массовое общество. И в конце XIX – начале XX в. уже точно фиксируется наличие в России и Европе прочно сформированной специфической культуры, которую составляет литература с упрощенными и формализованными сюжетами, опирающаяся на повседневный опыт большинства людей и лишенная высоких эстетических, этических и философских смыслов; кинематограф – с тем же содержанием и изначально рассчитанный на тиражирование, а значит, массового зрителя; специфическая мода, где образцы костюма буржуазии в основном воспроизводятся и в костюмном комплексе трудовых слоев общества – хотя и с упрощенным кроем и в более дешевых тканях. Конечно, одним из основных факторов, способствующих формированию специфической социальной гомогенности, именуемой массовым обществом, выступали средства массовой коммуникации, работа которых изначально была направлена не столько на выполнение информационной роли, сколько на трансляцию и закрепление общепонятных целей и ценностей, общепризнанных стандартов и поведенческих практик.

Эта функция была успешно выполнена массовой культурой на этапе формирования индустриального общества, но она остается столь же необходимой и сегодня – в границах постиндустриального или информационного общества, в условиях формирования общества цифровой трансформации.

И это второй вопрос, который остается в социальной философии открытым по сей день. Этот вопрос выступает в качестве определенного парадокса – вопреки теории, согласно которой массовая культура есть продукт индустриального общества. В обществе же постиндустриальном, тем более на его информационной стадии развития, где основным социальным триггером является разукрупнение производства, приводящего к процедурам де-массификации, массовая культура автоматически должна дезактуализироваться, отмереть, быть замененной культурой иного типа. Однако массовая культура продолжает выполнять и в современных общественных системах, основанных на

цифровых технологиях, целую совокупность функций. Поэтому она продолжает и сегодня оставаться актуальной.

И эта актуальность состоит в том, что *массовая культура – это специфический способ освоения действительности и адаптации к ней, впервые функционально проявляющийся в условиях индустриально развитого «массового общества» в осуществлении связи между обыденным и специализированным знанием.* «Массовая культура, по существу, стала той знаковой системой, которая была равно доступна всем членам общества вне зависимости от социального статуса и степени включенности в профессиональную систему знания и смогла осуществлять ту циркуляцию смыслов и значений, которая составляет основу общественного единства и стабильности» [Костина, 2011, с. 116].

Теперь обратимся к вопросу о соотношении массовой культуры и элитарной.

Исследователи, определяющие элитарную культуру, исходят из нескольких оснований.

Первое – эстетическое, где элитарная культура рассматривается как авангардное искусство, создающее новую художественную реальность, никак не соотносящуюся с миром, в котором живет человек, и которое способно воспринимать лишь специально подготовленное к этому сознание. Эту позицию с достаточной полнотой обосновал Х. Ортега-и-Гассет в своем эссе «Дегуманизация искусства», а сама элитарная культура стала восприниматься как искусство модернизма, и ее основным содержанием становятся формалистические искания, а фиксированный смысл воспринимается в качестве необязательного атрибута.

Второе – содержательная специфика этой культуры, отличающейся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом, ценностно-смысловой самодостаточностью, опорой на ограниченный круг ценностей, признаваемых истинными и «высокими». Так рассматривает элитарную культуру И.В. Кондаков [Кондаков, 1998, с. 385–389].

Третье – социальная принадлежность носителей ценностей элитарной культуры к «господствующим общественным группам, вырабатывающим и осуществляющим государственную, культурную и социально-экономическую политику», иными словами, к политическим

(«правлящим», «властным») или культурным элитам. Суть теории политических элит, разработанной В. Парето, Р. Михельсом, Г. Моска, а затем – Т. Парсонсом, Р. Мертоном, У. Уайтом, выражает тезис: «В любое время и в любом месте все то, что в управлении является предписывающей частью, осуществлением власти и содержит в себе команду и ответственность, есть всегда компетенция особого класса... который... формируется всегда как ничтожное меньшинство против подчиняемой им массы управляемых» [Mosca, 1968, p. 11].

Четвертым основанием для определения элитарной культуры является его антиномичность массовой, появление которой вызвало с неизбежностью и формирование ее антипода. Причем, по мнению исследователей, дилемма этих культур есть исторический феномен, где на смену сословиям приходят такие социальные группы, как элита и масса, а общество окончательно раскалывается на две части: «...тех, в ком преобладает знание» (они характеризуются продуктивностью и высокой степенью деятельности) и тех, «в ком преобладают чувства» [Ашин, 1983, с. 149–158].

Пятое основание – анти- или псевдодемократичность, где элитарная культура выступает как образование, недоступное массам, и в этом своем качестве она смыкается с массовой культурой. При этом противоположность массовой и элитарной культур становится «ложной дилеммой» [Ашин, 1983]. И ложность ее заключается в том, что «псевдодемократическая “массовая культура” демагогически выдается за народную и противопоставляется высокой культуре, которая, в свою очередь, отождествляется с элитарной. Истина в том, что “мас-культ”... и элитарная культура, рассчитанная на снобов из высших классов, обе представляют собой две стороны буржуазной культуры» [Ашин, 1983, с. 158].

Шестое основание – *ведущая функция, реализуемая элитарной культурой, в качестве которой выступает формирование типа сознания, возникающего посредством воздействия данной культуры и обладающего готовностью к высокой творческой активности; сама же элитарная культура выступает как культура высокая, концентрирующая духовный, интеллектуальный и художественный опыт поколений.* Так элитарная культура – как культура высокая специализированная – рассматривается в данной работе.

Заключение

В заключение отметим следующее. Элитарная и массовая культуры, определяемые с позиции выполняемых ими функций, выступают как две системы, функционально абсолютно автономные. Первая функционирует, порождая новые смыслы и значения в культуре, вторая – адаптируя их к массовому сознанию; первая – укрепляя социальные иерархии, вторая – их снимая; первая – порождая и поддерживая коммуникацию внутри себя, вторая – налаживая коммуникацию между всеми типами культуры.

И все же, несмотря на это, взаимодействие между двумя этими культурами не только возможно, но изначально осуществляется, когда массовая культура транслирует самые социально важные идеи специализированной культуры и налаживает их обращаемость в обществе. Примеры обратные гораздо малочисленнее – в основном это интеллектуальные игры пост- и постпостсовременной культуры наподобие «Чтива» и «Макулатуры». Однако при этом обмене не происходит никакого слияния или совмещения смыслов этих типов культуры – плачи-причитания, собранные Е.В. Барсовым [Причитанья Северного края ..., 1997] или Н.И. Костомаровым [Костомаров, 1852, с. 263–264], остаются феноменами традиционной культуры, их же художественное переосмысление в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского и в «Алекサンドре Невском» С. Прокофьева, или интонационное воплощение в реквиеме Э. Артемьева «Девять шагов к Преображению» и в камерном сочинении С. Губайдуллиной «Семь слов» принадлежит к высокой специализированной культуре. И знаменитое высказывание М. Глинки о том, что музыку создает народ, а композиторы только ее аранжируют, не должно создавать иллюзий относительно взаимопроникновения этих типов культуры.

Представляется, что любой феномен культуры, где присутствуют подобные пересечения, можно атрибутировать, отнеся его к произведениям или массовой культуры, или элитарной, исходя из тех функций, которые он выполняет в обществе.

Конечно, при этом нужно иметь в виду то, что в рамках любого типа культуры есть феномены, наиболее ярко выражающие его сущность и содержание, и те, которые являются только «опытными образцами» – их можно найти много в каждой эпохе. Именно это и поз-

воляет некоторым исследователям говорить о наличии уровней [Уровни массовой культуры ...] внутри каждой культуры, однако возможность осуществления подобных градаций свидетельствует лишь о том, что в рамках любой культуры есть мастера и подмастерья, есть творцы и те, кто решает задачи не культуротворческие, а социальные – все это присуще и традиционной, и массовой, и элитарной культурам, где, к примеру, в науке выдвижение принципиально новых идей всегда было прерогативой немногих, наиболее крупных ученых. Или упрощение содержания было изначальной целевой установкой автора – для популяризации содержания тех или иных идей. Но это отдельная тема исследования.

Список литературы

Ашин Г.К. Ложная дилемма буржуазной культурологии (Элитарная и «массовая» культуры) // Вопросы философии. – 1983. – № 7. – С. 149–158.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст]. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Сов. писатель, 1963. – 363 с.

Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры : два филос. введ. в двадцать первый век. – Москва : Политиздат, 1991. – 412 с.

Борхес Х.Л. Аналитический язык Джона Уилкинса // Борхес Х.Л. Сочинения в трех томах. – Рига : Полярис, 1994. – Т. 2 : Эссе. Новеллы / пер. с испанского Е.М. Лысенко. – С. 83–86.

Борхес Х.Л. Аналитический язык Джона Уилкинса // ЛитМир. Электронная библиотека. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=4085&p=1>

Затейщиков Н.В. Народные песни и причитания, собранные в Холмском уезде Псковской губернии // Псковские губернские ведомости. – 1893. – № 32. – С. 288–289.

Кондаков И.В. Русский маскульт : от барокко к постмодерну : монография. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. – 544 с. – (Humanitas).

Кондаков И.В. Элитарная культура // Культурология. XX век [Текст] : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред., сост. С.Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – Т. 2 – С. 385–389.

Конен В.Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX в. / [Рос. ин-т искусствознания]. – Москва : Музыка, 1994. – 157 с.

Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – Изд. 5-е. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2011. – 352 с.

Костина А.В. Народная, элитарная и массовая культура в современном социокультурном пространстве: структурно-типологический подход // Обсерватория культуры : журнал-обозрение. – 2006. – № 5. – С. 96–109.

Костина А.В. Соотношение традиционности и творчества как основа социокультурной динамики. – Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 144 с.

Костомаров Н.И. Народный плач над могилой матери, записанный в слободе Рудне Камышинского уезда // Саратовские Губернские ведомости. – 1852. – № 48. – С. 263–264.

Массовая культура : учебное пособие / К.З. Акопян, А.В. Захаров, С.Я. Кагарлицкая [и др.]. – Москва : Альфа-М ; ИНФА-М, 2004. – 304 с.

Массовая культура: понятие, примеры из жизни, признаки, виды. – URL: <https://dnevnik-znaniy.ru/obshestvo/massovaya-kultura.html>

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс : [перевод с испанского]. – Москва : АСТ, 2001. – 509 с.

Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым : в 2 т. / изд. подготовили Б.Е. Чистова, К.В. Чистов ; отв. ред. А.М. Астахова. – Санкт-Петербург : Наука, 1997. – 654 с. – (Литературные памятники).

Уровни массовой культуры. – URL: <https://studbooks.net/519692/kulturologiya/urovni-massovoy-kultury>

Элитарная культура. – URL: <https://dnevnik-znaniy.ru/obshestvo/elitarnaya-kultura.html>

Kellerer Chr. Weltmacht Kitsch. – Stuttgart : Europa Verlag, 1957. – 99 S.

Lewis Ben. Exhibition: Atalina Nicolescu/Maurizio Anzeri // Evening Standard. – 2009. – 28 April. – P. 36.

Mass Culture Revisited / Ed. by Rosenberg B., White D. – Boston ; New York, 1971. – 473 p.

Mosca G. Teorica de' governi e governo parlamentare. – Milano : Giuffrè, 1968. – 307 p.

References*

Ashin, G.K. Lozhnaya dilemma burzhuaznoj kul'turologii (Elitarnaya i «massovaya» kul'tury) [The false dilemma of bourgeois cultural Studies (Elite and “mass” cultures)]. In *Voprosy filosofii*. no. 7, 1983, pp. 149–158. (In Russ.)

Bahtin, M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo [Tekst]. 2-e izd., pererab. i dop.* [Problems of Dostoevsky's Poetics [Text]. 2 nd ed., reprint. and additional]. Moscow, Sov. pisatel' Publ., 1963. 363 p. (In Russ.)

Bibler, V.S. *Ot naukoucheniya – k logike kul'tury : Dva filos. vved. v dvadcat' pervyj vek* [From science to the logic of culture : Two philos. introduction. in the twenty-first century]. Moscow, Politizdat Publ., 1991. 412 p. (In Russ.)

Borhes, H.L. *Analiticheskij yazyk Dzhona Uilkinsa* [Analytical language of John Wilkins]. In *Sochineniya v trekh tomah. T. 2. Esse. Novelly / per. s ispanskogo E.M. Lysenko.* [Essays in three volumes. Vol. 2. Essay. Novellas (translated from Spanish by E.M. Lysenko)]. Riga, Polyaris Publ., 1994, pp. 83–86. (In Russ.)

* Здесь и далее списки References оформлены в стиле МЛА (от *англ.* Modern Language Association [MLA] Style).

Borhes, H.L. Analiticheskij yazyk Dzhona Uilkinsa [Analytical language of John Wilkins]. In *LitMir. Elektronnaya biblioteka*. P. 1. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=4085&p=1> (In Russ.)

Zatejshchikov, N.V. Narodnye pesni i prichitaniya, sobrannye v Holmskom uезде Pskovskoj gubernii [Folk songs and lamentations collected in the Kholm'sky district of Pskov province]. In *Pskovskie gubernskie vedomosti*, no. 32, 1893. pp. 288–289. (In Russ.)

Kondakov, I.V. *Russkij masskul't: ot barokko k postmodernu: monografiya* [Russian Mass culture: from Baroque to Postmodern: monograph]. Moscow, Saint Petersburg, Centr humanitarnykh iniciativ Publ., 2018. 544 p. (Seriya «Humanitas»). (In Russ.)

Kondakov, I.V. Elitarnaya kul'tura [Elite culture]. In *Kul'turologiya. XX vek [Tekst]: enciklopediya: v 2 t. / gl. red., sost. S. Ya. Levit* [Cultural studies. 20th century [Text]: encyclopedia: in 2 vols. / ch. ed., comp. S. Ya. Levit. Vol. 2]. Saint Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1998, pp. 385–389. (In Russ.)

Konen, V.D. *Tretij plast : Novye massovye zhanry v muzyke XX v. / V. Konen; [Ros. in-t iskusstvovznaniya]* [The third layer: New mass genres in music of the 20th century / V. Konen; [Russian Institute of Art Studies]]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 157 p. (In Russ.)

Kostina, A.V. *Massovaya kul'tura kak fenomen postindustrial'nogo obshchestva. Izd. 5-e* [Mass culture as a phenomenon of post-industrial society. 5th Ed.]. Moscow, Izd-vo LKI Publ., 2011. 352 p. (In Russ.)

Kostina, A.V. Narodnaya, elitarnaya i massovaya kul'tura v sovremennom sociokul'turnom prostranstve: strukturno-tipologicheskij podhod [Folk, Elite and mass culture in the modern socio-cultural space: a structural and typological approach]. In *Observatoriya kul'tury. Zhurnal-obozrenie*, no. 5, 2006, pp. 96–109. (In Russ.)

Kostina, A.V. *Sootnoshenie traditsionnosti i tvorchestva kak osnova sociokul'turnoj dinamiki* [The correlation of tradition and creativity as the basis of socio-cultural dynamics]. Moscow : Knizhnyj dom «LIBROKOM» Publ., 2010. 144 p. (In Russ.)

Kostomarov, N.I. Narodnyj plach nad mogiloj materi, zapisannyj v slobode Rudne Kamyshinskogo uезда [Folk lament over the grave of his mother, recorded in the settlement of Rudnya Kamyshinsky district]. In *Saratovskie Gubernskie vedomosti*, no. 48, 1852. pp. 263–264. (In Russ.)

Massovaya kul'tura: uchebnoe posobie [Mass culture: a textbook], (Eds.) K.Z. Akopyan, A.V. Zaharov, S. Ya. Kagarlickaya & others. Moscow, Al'fa-M, INFA-M Pubs., 2004. 304 p. (In Russ.)

Massovaya kul'tura: ponyatie, primery iz zhizni, priznaki, vidy [Mass culture: concept, examples from life, signs, types]. URL: <https://dnevnik-znaniy.ru/obshestvo/massovaya-kultura.html> (In Russ.)

Ortega-i-Gasset, H. *Vosstanie mass: [perevod s ispanskogo]* [The Uprising of the Masses: [translated from Spanish]]. Moscow, AST Publ., 2001. 509 p. (In Russ.)

Prichitan'ya Severnogo kraya, sobrannye E.V. Barsovyim: v 2 t. / izd. podgotovili B.E. Chistova, K.V. Chistov; otv. red. A.M. Astahova. [Lamentations of the Northern Region, collected by E.V. Barsov: in 2 volumes], the publication was prepared by B.E. Chistova, K.V. Chistov; responsible ed. A.M. Astakhov. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1997. 654 p. (Literaturnye pamyatniki). (In Russ.)

(Anonymous). *Urovni massovoj kul'tury* [Levels of popular culture]. URL: <https://studbooks.net/519692/kulturologiya/urovni-massovoy-kul'tury> (In Russ.)

(Anonymous). *Elitarnaya kul'tura* [Elite culture]. URL: <https://dnevnik-znaniy.ru/obshestvo/elitarnaya-kultura.html> (In Russ.)

Kellerer, Chr. *Weltmacht Kitsch*. Stuttgart, Europa Verlag Publ., 1957. 99 S. (In Germ.)

Lewis, Ben. Exhibition: Atalina Nicolescu/Maurizio Anzeri. In *Evening Standard*, 28 April 2009. P. 36.

Mass Culture Revisited. Ed. by Rosenberg B., White D. Boston – New York, 1971. 473 p.

Mosca, G. *Teorica deigoverni egoverno parlamentaire*. Milano, Giuffre Publ., 1968. 307 p. (In Ital.)

*Гарсия-Каселес Кончита**

**«ВОССТАНИЕ МАСС» Х. ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА
КАК ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
СОВРЕМЕННОСТИ[©]**

Аннотация. Рассматривается концепция «восстание масс» Х. Ортеги-и-Гассета как лингвокультурологический феномен современности. Наш современный мир развивается с головокружительной быстротой, культурные ценности с такой же скоростью либо нивелируются, либо исчезают. Такие концепты величайшего испанского философа XX в. Х. Ортеги-и-Гассета как «человек-масса», «массовое сознание», «дегуманизация искусства», «массовая культура» и, наконец, «восстание масс» в контексте все ускоряющегося процесса глобализации обществ, обществ «всеобщего потребления» становится чрезвычайно важной и актуальной проблемой поиска лингвокультурной идентичности, а также культурно-исторической перспективы развития современных обществ.

Ключевые слова: дегуманизация; агломерация; меньшинства; восстание масс; массовое сознание; массовая культура; лингвокультурная идентичность.

** Гарсия-Каселес Кончита – кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков филологического факультета Российского университета дружбы народов, Москва, Россия, e-mail: konchitag@mail.ru*

Garcia-Caselles Conchita – PhD in History, Foreign Language Department, Faculty of Philology, People's Friendship University of Russia, Moscow, Russia, e-mail: konchitag@mail.ru

© Гарсия-Каселес Кончита, 2022

Поступила: 19.04.2022

Принята к печати: 13.05.2–22

Garcia-Caselles Conchita

**“The Revolt of the masses” by J. Ortega-y-Gasset
as a linguoculturological phenomenon of modernity**

Abstract. This article considers the concept “Revolt of the Masses” by J. Ortega-y-Gasset, the greatest Spanish philosopher of the 20 th century, as a linguo-culturological phenomenon of modern times. Today’s world is developing at a breakneck speed, cultural values that have existed from immemorial time are either leveled or disappear with the same pace. Such concepts as “mass consciousness”, “dehumanization of art” “mass culture” and “revolt of the masses” in the context of the increasingly accelerating process of consumption society globalization becomes an extremely important and urgent problem in finding the genuine linguistic and cultural identity, as well as cultural and historical prospects for further development of modern civilization.

Keywords: dehumanization; agglomeration; minorities; revolt of the masses; mass consciousness; mass culture; linguocultural identity.

Received: 19.04.2022

Accepted: 13.05.2–22



*Обложка книги «Восстание масс» Ортега-и-Гассета, переизданная в 2001 г.
в Москве издательством АСТ*

Один из главных представителей концепции «массового общества» (Восстание масс, 1929–1930 гг.), Хосе Ортега-и-Гассет составляет славу и гордость современной испанской культурологической мысли, отразивший в своих философских трудах самосознание не только испанской саморефлексной культуры, но и ставший предтечей смысловых сдвигов

социокультурной трансформации наступающей новой эпохи. Его творчество совпало с кризисом эпохи индустриального общества. Хосе Ортега-и-Гассет жил и творил в эпоху столкновения и смены двух исторических эпох: прощался XIX век и приближался век XX. И хотя общая логика культурологической мысли исключает буквальное повторение культурологических смыслов, новая парадигма, как правило, осваивает опыт предшествующей.

Прошло почти сто лет. Сегодня мир также находится на изломе двух эпох – уходящий XX век и первая треть XXI века. Эти эпохи качественно разные, но глубокий кризис глобализированной концепции развития налицо. Кейнсианская автаркическая модель развития индустриальных национальных государств к середине XX в. переживала глубочайший кризис. Джон Мейнард Кейнс, английский экономист, чье реформаторство пришлось также на 30-е годы XX в., утверждал, что истоки социально-экономических, общественно-политических и духовных кризисов лежат в психологии человека. Человек всегда тратит больше, чем зарабатывает, не говоря уже об элите, где эта тенденция возрастает кратно, что является одной из причин снижения покупательной способности и инфляции [Кейнс, 2002].

Геополитические амбиции росли, что явилось одной из причин Второй мировой войны. В 50-е годы мировая элита ищет новую историческую модель развития. Ею стала монетаристская модель Фридмана. Закрытые национальные рынки распахнули свои границы – начался процесс всемирной глобализации, конец которой, как полагают некоторые ученые, не за горами. Глобализация находится сегодня в экзистенциальном противоречии с деглобализацией (Брексит в Великобритании), формируя своеобразные общественно-политические качели. Мир балансирует между насилием и иллюзиями. Так называемый мультикультурализм, по сути, представляет собой «дегуманизацию культуры». Работа испанского мыслителя Хосе Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» [Ortega, 1930] – глубокое философское размышление о процессах изменения массового сознания и возникновения феномена массовой культуры.

В своем труде «Восстание масс» Ортега-и-Гассет призывает не воспринимать такое понятие как «восстание масс» исключительно как общественно-политический феномен. Он утверждает, что это явление значительно сложнее и должно трактоваться прежде всего как интел-

лектуальный, нравственный, экономический и духовный процесс, включающий в себя обычаи, привычки, условности вплоть до манеры одеваться и развлекаться [Ortega, 1930, p. 10].

Автор проводит границу между двумя типами людей – аристократами и массой. Но не по происхождению, а по духу. Ортега-и-Гассет одним из первых зафиксировал феномен возникновения «массового сознания» в европейском менталитете: «масса» у него трансформируется в толпу (*muchedumbre*), представители которой захватывают господствующие позиции в иерархии общественных структур, навязывая собственные псевдоценности остальным социальным группам. Основное свойство «человека-массы» не столько его стандартность, сколько физическая инертность. «Масса» конституируется, согласно его выводам, не на основе какого-либо определенного общественного слоя. Речь идет о таком «способе быть человеком», в рамках которого предпринимаются насильственные попытки преобразовывать устройство общества, при этом намеренно игнорируя закономерности его функционирования. Концепция Ортеги-и-Гассета утверждает, что механическая совокупность обезличенных индивидов создает новое явление – «массовое общество», противостоящее историческим формациям прошлого и имманентно содержащее следующее противоречие: с одной стороны, массы не имеют возможности руководить обществом, с другой – они стремятся им руководить [Гарсия-Каселес, 1989]. Отсюда, заключает Ортега, социальная активность масс, которая может привести к катастрофе, и, «если “человек-масса” будет продолжать господствовать в Европе и решать ее судьбы, достаточно 30 лет, чтобы наш континент вернулся к варварству» [Ortega, 1930, p. 76].

«Человек-масса», иначе Ортега называет его «толпа», – это «всякий и каждый, кто ни в доброй интенции, ни в злой не меряет себя духовной мерой, а ощущает себя таким же, “как и все”, и совсем не удручен этим, а весьма доволен своей неотличимостью» [ibid., p. 73]. Являясь основателем теории рациовитализма «жизненного разума», Ортега приходит к выводу о дихотомии сознания человека, которое находится в постоянном противоречии между Я и окружающим его миром. Размышляя о самой природе человеческой жизни, он выражает уверенность в том, что она должна быть посвящена и великому, и малому, и высокому, и будничному, подчеркивая, что в этой дихотомии,

«странной, но непреложной», заключается главное условие, которое вписано в нашу судьбу. Он пишет: «С одной стороны, жить – это усилие, труд, который каждый индивидуум совершает сам по себе и для себя. С другой – если эту МОЮ жизнь, которая принадлежит только МНЕ... я ничему и никому не отдам, она неизбежно распадется, потеряв напор и смысл» [Ortega, 1930, р. 141]. И здесь Ортега подчеркивает еще одно качество, имманентно присущее человеческому сознанию, – чувство превосходства, которое постоянно порождает желание господствовать. И «человек-масса» ведет себя так, как будто в мире существует только ОН и ему подобные, грубо, бесцеремонно, императивно вмешиваясь во все, навязывая свою стадность. Вторжение масс во все сферы социальной жизни определило специфику не только первой половины XX в. в индустриальных странах, но стало также преобладающей тенденцией постиндустриального мира всеобщей глобализации XXI в. Создав новые, почти безграничные условия для роста благосостояния и комфорта, наша эпоха дала «толпе» ощущение легкости жизни, лишила ее нравственной требовательности к себе, чувства ответственности перед настоящим и будущим, уважения к труду и традиционным нормам общественной морали. Ортега-и-Гассет назвал это феноменом Х. Масса существовала всегда, но она никогда не выходила на передний план культурно-исторических процессов. Толпа как форма проявления массы теперь стала зрима. «Толпа – понятие количественное и визуальное: множество (*muchedumbre*). Переведем его на язык социологии. И получим «**массу**» [Ортега-и-Гассет, 2001].

Но как же определить толпу и человека толпы? Ответ на этот вопрос довольно прост – человек элиты требует *от себя*, человек массы требует от *других*, и своих обязанностей у него нет в принципе. Наивно считать, что масса возникла лишь в XX в. Она была всегда. Большинство обладает достоинством, требованиями к себе и образованием, позволяющим ему творить высшие смыслы, возвышающие человека, пусть и требующие от него подлинной работы духа. Это не просто и не легко, но это подлинный путь. «Человека массы», а также элиту очень просто определить чисто психологически – человек массы боится отличаться, он хочет быть *как все* и становится счастлив, когда он как все. «Человек-масса» – просто идеальный потребитель, и стало значительно проще производить не только товары потребления, но и

культурные смыслы для такого человека. Важная характеристика «человека массы» – отрицание восприятия категорий этики. Проще говоря, такой человек плохо отличает добро и зло, и его понятие этих категорий крайне размыто и подменено *стремлением к удовольствию*. Однако Ортега прекрасно понимает опасность разделения людей на «правильных и неправильных», и он предлагает уникальный критерий определения массового сознания. Если ты требователен, в первую очередь к себе, к своему духовному совершенствованию, а не к другим, то ты имеешь все шансы стать частью культурной элиты общества. Если же ты гордишься своей уникальностью, но к себе никаких требований не предъявляешь, то тогда ты, скорее всего, «человек-масса», представитель массового сознания и массовой культуры. Так или иначе, но Ортега предлагает очень простую классификацию людей, прежде всего по *признаку культуры*.

В XX в. и особенно в XXI поведение масс резко изменилось. Массы отныне выдвигаются на авансцену социальной и культурной жизни и довольно бесцеремонно стремятся занять свое место под солнцем, пользуясь всеми благами современной материальной культуры в ущерб культуре духовной. Массы вытесняют все неоднородное, сложное и наполненное моралью. Ортега-и-Гассет поражается, прежде всего, неиссякаемому, разрушительному энтузиазму масс, их стремлению навязывать обществу свои вкусы и требования. Интересно, что бы сказал Ортега, окажись он в наше время и посмотрев на современную «поп-культуру», давно ставящую во главу угла продаваемость как эталон подлинности культурного продукта? Понятно, что это вопрос риторический. Испанский философ жил в то время, когда заявление своего права на вульгарность было еще не в порядке вещей. Масса обладает еще одним интересным свойством – стремлением оказывать давление. Это не способ воздействия на какой-либо процесс, нет. Это свойство лишенной индивидуальности аморфной массы подминать под себя все духовное, тонкое и подлинное.

Образование нивелируется, начиная со школьной скамьи, перестает быть важным фактором профессионально-духовной деятельности, и мы видим то, что видим. Для достижения элементарной успешности совершенно не важно, насколько ты образован или воспитан. Часто важно лишь твое материальное положение. Получается, что Ортега вскрывает и причины современного упадка образованности при

полнейшей доступности информации и возможности получить образование. Повышается уровень жизни, а вместе с ним выравниваются права, классы и пол. Гендерная нивелировка также интересует Ортегу, но он не останавливается на ней особо, рассматривая ее как частный случай всеобщей демократизации. Немаловажная социально-экономическая составляющая «восстания масс» – прежде всего, это рост уровня жизни и жизненных возможностей. Сравним труд Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» с другой не менее значимой книгой в контексте анализа данной проблемы – «Закатом Европы» Освальда Шпенглера. Конец культурных смыслов порождает их стандартизацию и упоение экономическим потреблением. Ортега гениально показал *упадок того, что принято подавать как подъем и гуманизацию*. Это сложный дискуссионный вопрос, но не отметить его нельзя. Подлинность жизни в понимании Ортеги – в неустанном духовном совершенствовании, в постижении истинного смысла «жизненного разума» (рациовитализма).

Хосе Ортега-и-Гассет сравнивает современную эпоху с эпохой Древнего Рима. Современники напоминают ему шаловливых детей, вырвавшихся из школы. Это беззаботные дети, и их совершенно не интересует завтрашний день. Полнота существования здесь и сейчас. Мимолетные удовольствия и развлечения, другое человеку массы в принципе не нужно. Давайте посмотрим на определенную часть современной молодежи, на ее ценности. Разве это не напоминает ее поверхностный и зачастую бездумный гедонизм?

Знаменитый испанский философ обращается к такой сложной категории, как время. *Из нашего повседневного восприятия постепенно исчезает категория будущего. Это еще можно было бы объяснить тяготами современной жизни, но самое страшное, что для «человека-массы» прошлое перестает иметь свою ценность. Существует вечное настоящее и момент лишь сиюминутного удовольствия и смысла*. Анализируя духовную деградацию современных обществ, приходится констатировать, что эта тенденция, к сожалению, сегодня становится своего рода закономерностью.

Вопрос культуры – это так или иначе всегда вопрос господства. Отныне власть находится в руках тех людей, которые не особенно ценят традиционные основы цивилизации. Какие традиции, когда есть автомобили, наркотики, ЛГБТ-сообщества и прочие достижения ново-

го мира? Уникальность и чрезвычайная актуальность концепции Х. Ортеги-и-Гассета в том, что философ предсказывает те трагические социокультурные изменения, которые ожидают последующие поколения. **Восстание масс** – это техника нового господства даже на уровне государства, принимающего на службу человека-массу, который, кстати, очень хорошо уживается в бюрократическом аппарате режима, склонного к нивелировке. Феномен «восстание масс» отныне это уже техника подавления, наведения общественного порядка и тотального администрирования.

Для человека массы государство представляет собой всего лишь источник анонимной силы, позволяющей ему приобретать все новые связи, деньги и общественное положение. *Человек массы склонен к кардинальным и очень простым решениям проблемы. Решить проблему проще всего самым легким способом – устранив ее. Как часто тоталитарные режимы, имеющие в своей основе психологию массового сознания, прибегали и прибегают к устранению неугодных себе воплощений «проблемности».*

«Человек-масса» при своей предприимчивости парадоксально склонен к гипнотической покорности процессам социальной жизни. Его крайне раздражает все хоть как-то выделяющееся, выбивающееся из привычных рамок восприятия и интерпретации. Ортега пишет: «Мы живем в окружении людей, которые сами себя не уважают и почти всегда имеют для этого основания. Подобные люди не могут смириться с существованием личностей, излучающих здоровое самоуважение» [Ortega, 1963, p. 230]. «Масса» хочет все подавить и наслаждаться своей простотой единообразия. Творческое меньшинство всегда является объектом самой иррациональной ненависти массы и массовых режимов. Вспомним знаменитое высказывание Муссолини: «Все для государства, ничего кроме государства, ничего против государства!». Ортега-и-Гассет писал свой труд в то время, когда у власти в Италии уже стоял фашистский режим Муссолини. Ортега определил его как политический режим, основанный на движении «плебса», где насилие возведено в абсолют. «Фашизм – это апофеоз прямого действия, исходящего от “человека-массы”...» [ibid., p. 272]. Если в государственном аппарате начинают превалировать люди массового сознания, то такая государственная машина не остановится ни перед чем, чтобы подавить независимость личности и группы и окончательно этим

разбить надежды на свободу и прогресс. Мы живем в эпоху масс, массового человека, массового сознания и соответственно массовой культуры. Классика и элитарность культуры уходит в прошлое, в тренде отныне популярная, а значит, массовая культура. Человеку высокого духа очевидно, что подобная ситуация развития культуры больше напоминает умирание подлинной культуры и существование в некотором постпространстве смыслов, мало напоминающих то, что ранее называлось культурой. Постмодернистская номада, оторванная от своих корней, – вот превалирующий образ культуры массового типа. «Человек-масса» не просто потребляет попсовую культуру, он лишается постепенно возможности заметить и культуру сложную, наполненную индивидуализованными смыслами. «Управляемые люди» – вот что получило человечество в результате стремительного развития современных технологий. Обращение к процессам массового сознания, массовой культуры и их непреходящая актуальность в современном мире, выделение характеристик человека массы, рассмотрение социального ракурса процессов массовизации делают философское наследие Х. Ортега-и-Гассета чрезвычайно актуальным, своевременным и востребованным.

Ортега вслед за Ф. Ницше восклицает: «Культура умерла, грядет человек массы». Замечательная работа Хосе Ортеги-и-Гассета вышла в 1930 г. в Испании и сразу нашла своего читателя в разных странах. В России, к сожалению, эта книга пришла к своим читателям значительно позже – лишь в 1989 г. и была опубликована в журнале «Вопросы философии». Поражает пророческий пафос Ортеги, говорившего об утрате подлинности и индивидуальности. В своей работе он, прежде всего, рассматривает культурные процессы жизни современной ему Европы.

Сложно найти мыслителя, оказавшегося большим пророком, чем Хосе Ортега-и-Гассет. Сто лет назад испанский философ отправил человечеству экзистенциальное послание, которое и сегодня стоит на повестке дня. Арнольд Тойнби (старший) – английский историк, философ истории, культуролог, расцвет творчества которого приходится на те же годы, что и Ортеги-и-Гассета, в своем самом известном труде «Постижение истории», опубликованном в период с 1934 по 1961 г., высказал одну из главных своих философских гипотез о рассвете и закате цивилизаций [Тойнби, 2010]. Он пришел к выводу, что развитие цивилизаций идет, на первый взгляд, по очень простой парадигме:

ВЫЗОВ – ОТВЕТ. Кризис, который сегодня переживает мировая цивилизация под названием глобализация, отражает историческую ситуацию ВЫЗОВА, когда творческое меньшинство современных государств – элита – должна успешно найти ОТВЕТ на исторический вызов, тем самым решив проблему. Согласно А. Тойнби, в случае неправильного исторического ответа цивилизации разрушаются (часто в результате войн) и исчезают. *Сегодня в этом сложном «поиске новых исторических судеб» противоречивое диалектическое взаимодействие элитарного меньшинства и «человека-массы» играет чрезвычайно важную роль, где духовность должна предопределять логику его развития.*

Список литературы

- Гарсия-Каселес К. Испанский фашизм : истоки и особенности. – Москва : РУДН, 1989. – 69 с.
- Кейнс Дж.М. Общая теория занятости, процента и денег / пер. с англ. проф. Н.Н. Любимова. – Москва : Гелиос АРВ, 2002. – 350 с.
- Крацов И.С. О предрассудках и об истинном уме. – Москва : Логос, 2004. – 156 с.
- Освальд Шпенглер и Закат Европы / Н.А. Бердяев, Я.М. Букишпан, Ф.А. Степун, С.Л. Франк. – Москва : Берег, 1922. – 95 с.
- Ортега-и-Гассет Х. Восстание Масс. – Москва : АСТ, 2001–509 с.
- Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – Москва : Искусство, 1991. – 588 с.
- Ортега-и-Гассет Х. В гуще грозы / предисловие и перевод А.М. Гелескула // Иностранная литература. – 1998. – № 3. – С. 235–249.
- Третьяков В.Т. Будущий виртуальный коммунизм и гипновидение: о массовом телевидении и массовой политике // Полис. Политические исследования. – 2014. – № 4. – С. 920.
- Тойнби А.Дж. Постигание истории. – Москва : Айрис-Пресс, 2010. – 640 с.
- Ortega y Gasset J. La rebelión de las masas. – Madrid : Espasa Calpe, 1930. – 286 p.
- Ortega y Gasset J. Obras completas. – Madrid : Espasa Calpe, 1963. – Т. 1. – 751 p.

References

- Garsiya-Kaseles, K. *Ispanskij fashizm: istoki i osobennosti* [Spanish Fascism: origins and features]. Moscow, RUDN Publ., 1989. 69 p. (In Russ.)

Kejns Dzh.M. *Obshchaya teoriya zanyatosti, procenta i deneg* / per. s angl. prof. N.N. Lyubimova [The general theory of employment, interest and money / translated from the English by prof. N.N. Lyubimov]. Moscow, Gelios ARV Publ., 2002. 350 p. (In Russ.)

Kravcov I.S. *O predrassudkah i ob istinnom ume* [About prejudice and about the true mind]. Moscow, Logos Publ., 2004. 156 p. (In Russ.)

N.A. Berdyaev & others. *Ostal'd Shpengler i Zakat Evropy* [Oswald Spengler and the Decline of Europe]. Moscow, Bereg Publ., 1922. – 95 p. (In Russ.)

Ortega-i-Gasset, H. *Vosstanie Mass* [The Uprising of the Masses]. Moscow, AST Publ., 2001. 509 p. (In Russ.)

Ortega-i-Gasset, H. *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 588 p. (In Russ.)

Ortega-i-Gasset, H. *V gushche grozy / predislovie i perevod A.M. Geleskula* [In the thick of a thunderstorm / preface and translation by A.M. Geleskul]. In *Inostrannaya literatura*, no. 3, 1998, pp. 235–249. (In Russ.)

Tret'yakov, V.T. *Budushchij virtual'nyj kommunizm i gipnovenie: o massovom televidenii i massovoy politike* [Future Virtual Communism and Hypnosis: about Mass Television and Mass Politics]. In *Polis. Politicheskie issledovaniya*, no. 4, 2014, p. 920. (In Russ.)

Tojnbi, A. Dzh. *Postizhenie istorii* [Comprehension of history]. Moscow, Ajris-Press Publ., 2010. 640 p. (In Russ.)

Ortega y Gasset J. *La rebelión de las masas*. Madrid, Espasa Calpe, 1930. 286 p. (In Span.)

Ortega y Gasset J. *Obras completas*, T. 1. Madrid, Espasa Calpe, 1963. 751 p. (In Span.)

Родькин П.Е.*

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И QUIRKY-КРИТИКА[©]

Аннотация. В статье рассматривается причудливость в массовой культуре, дизайне и архитектуре, выступающая одновременно как апология и критика (quirky-критика) нормативных культурных и коммуникативных практик. В качестве теоретического приближения к феномену причудливости и операционализации причудливой формы выделяются ее критерии в рамках специфической структуры причудливого сообщения как языка современной коммуникации.

Ключевые слова: причудливая архитектура; причудливый дизайн; причудливость; причудливая форма; таксономия Борхеса; массовая культура; quirky-критика.

Поступила: 18.04.2022

Принята к печати: 19.05.2022

** Родькин Павел Евгеньевич – кандидат искусствоведения, доцент Департамента интегрированных коммуникаций Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия, e-mail: prdesign@yandex.ru*

Rodkin Pavel Evgenievich – PhD in Art History, associate professor of the Department of Integrated Communications, Faculty of Communications, Media and Design, National research University «Higher school of Economics», Moscow, Russia, e-mail: prdesign@yandex.ru

© Родькин П.Е., 2022

Rodkin P.E.

Popular culture and quirky criticism

Abstract. The article deals with quirkiness in popular culture, design and architecture, acting simultaneously as an apology and criticism (quirky-criticism) of normative cultural and communicative practices. As a theoretical approximation to the phenomenon of quirkiness and operationalization of a quirky form, its criteria are distinguished within the framework of the specific structure of a quirky message as the language of modern communication.

Keywords: quirky architecture; quirky design; quirkiness; quirky shape; taxonomy of Borges; mass culture; quirky criticism.

Received: 18.04.2022

Accepted: 19.05.2022

Введение

Прилагательное *quirky* переводится на русский как «причудливый» [Cambridge Dictionary]. Причудливость определяется через ряд синонимичных значений: затейливость, замысловатость, прихотливость, мудренность, фантазмагоричность, оригинальность, самобытность, экзотичность, капризность, необыкновенность, вычурность, сложность, хитроумность, цветистость, витиеватость, фантастичность, эксцентричность, экстравагантность, хитросплетенность и т.д. Таким образом, *quirky* может выступать как собирательное и емкое понятие для описания и обобщения динамического комплекса явлений, получающих выражение в искусстве, культуре и повседневной жизни. Именно в таком синтетическом качестве данное понятие используется в настоящей работе, применительно к предмету исследования употребляется конструкция: *quirky-критика*.

Теоретиками метамодернизма причудливости отводится собственное особое место в структуре чувственности метамодерна, правда, делается это в сфере кино на примере фильмов «Бесподобный мистер Фокс» Уэса Андерсона (2009), «Победа в море» Бена Зайтлина (2008) и «Клуб Shortbus» Джона Кэмерона Митчелла (2006). Общей чертой метамодернистской структуры чувства в выделенных моментах этих фильмов называется позиция и отношение оптимизма, сен-

тиментальности, скептицизма, иронии, юмора с каменным лицом, осознания абсурдности, показной отстраненности, детскости и т.д. [Metamodernism? ..., 2017, р. 28–39]. Учитывая отмеченную выше многомерность понятия причудливости, к quirky-кинематографу с тем же успехом можно было бы отнести такие фильмы как «Автостопом по галактике» Гарта Дженнингса (2005), «Марс атакует» Тима Бёртона (1996) или такие сериалы как «Футурама» (1999–...), Lexxxx (1997–2002), «Кровавая гонка» (2017) и др. Киномиры того же Уэса Андерсона являются примером причудливости, превращенной в устойчивую визуальную и культурную форму [MacDowell, 2012]. Причудливость, причудливое произведение не является чем-то принципиально новым, и таких примеров в истории можно найти достаточно много (например, собор Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (собор Василия Блаженного) в Москве). Тем не менее метамодернистская теория позволяет если не объяснить, то актуализировать понятие причудливости, а также насытить известный дефицит референтного наполнения самого метамодернизма, авторы концепции которого, как замечает Александр Павлов, «выбирают тактику уклонения от определения содержательного компонента» [Павлов, 2021, с. 373].

Проблема заключается не только в наиболее точном описании понятия причудливости и ее атрибутирования в продуктах массовой культуры, а в определении ее интеллектуальной позиции по отношению к нормативным культурным и коммуникативным практикам. Целью современных исследований является рыночная адаптация причудливости как эстетического атрибута потребительского продукта [Rezasyah, Toyong, Mokhtar, 2012], однако данный феномен гораздо шире и сложнее. Причудливость обнаруживает двойственный характер, выступая как часть культурного и социального мейнстрима, сформированного заказчиком, – как его апология и как отклонение от нормы – как культурная критика. Значение и место причудливости в широком спектре культурной продукции неотделимы от критической позиции, которую занимает художник, архитектор, дизайнер, кинорежиссер. Анализ причудливости в массовой культуре и ответ на вопрос, что делает произведение причудливым, таким образом, может быть осуществлен не через каталогизацию ее экспрессивной формы, но через анализ специфической структуры quirky-сообщения и произ-

ведения как такового, позволяющий зафиксировать определенный культурный и языковой паттерн.

Проблема причудливой формы

Культура в той или иной форме буквально пропитана причудливостью, которая часто прямо продиктована желанием заказчика создать нечто оригинальное, забавное, выделяющееся из массовой унифицированной формы. Как наиболее массовое явление эпохи современности (*модерности*) причудливость приобрела размах в викторианском стиле, а затем триумфально перешла в европейский и русский ар-нуво, когда экзотичные, вычурные формы в архитектуре, интерьере, предметах быта и т.д. стали пользоваться популярностью в буржуазном обществе и нарождающемся среднем классе. Причудливость стала превращаться в устойчивую форму, протест против которой в 1908 г. столь радикально выразил Адольф Лоос в эссе «Орнамент и преступление» [Лоос, 2018]. Этот протест носил отнюдь не только возвышенный и абстрактный характер, но выражался на вполне повседневных, экзистенциальных примерах. В эссе «Архитектура» 1910 г. Лоос пишет: «Я понял самое важное: стиль 1900 года отличается от стиля 1800 года ровно настолько, насколько фрак 1900 года отличается от фрака 1800 года... Я твердо знал одно: чтобы оставаться на линии развития, нужно стать еще намного проще. Нужно заменить золотые пуговицы черными. Мой дом не должен бросаться в глаза. Не я ли однажды выдвинул тезис: современно одетый мужчина не бросается в глаза?» [Лоос, 2018, с. 66–67].

Модернизм XX в. пытался создать собственную версию современности. Проект масштабной перестройки правого берега Парижа Ле Корбюзье не уступал по радикальности расчистки и обновления пространства проектам советских архитекторов. Причудливости принципиально нет места в модернистских принципах хорошего дизайна, сформулированного Дитером Рамсом, нет и в современном их развитии [Dieter Rams, 2017; Родькин, 2021, с. 129–132]. Модернизм уничтожил декоративные и орнаментальные излишества и «украшательства», которые так радовали глаз обывателя и тешили тщеславие владельцев зданий. «Дом – это коробка, в которой проделаны двери и окна», – формулирует принцип новой архитектуры Ле Корбюзье [Кор-

бюэе, 2017, с. 91]. Платой за новую архитектуру и хороший дизайн стала унификация, как отметил Ги Дебор, «капиталистическое производство унифицировало пространство, которое уже не ограничивается внешними ему обществами. Эта унификация в то же время является экстенсивным и интенсивным процессом усредняющего обезличивания» [Дебор, 2000, с. 93]. Из этого следует парадокс позднего капитализма, раздираемого двумя взаимоисключающими идеями: тотального промышленного однообразия в рамках массового производства с минимальными предельными издержками на единицу продукции и не менее тотальной маркетинговой индивидуализации физической и коммуникативной реальности.

После казавшейся окончательной победы над орнаментом причудливость вернулась и вновь оказалась востребованной в корпоративной и потребительской сферах, но уже на новой идеологической платформе. Постмодернизм создал много причудливых зданий и форм наподобие архитектуры Френка Гери, Филипа Джонсона, Даниэля Либескинда или мебели в стиле мемфис, но именно как вызов модернизму, что и сформировало важнейшую бинарную оппозицию современной культуры: модернизм – постмодернизм. Одновременно модернистский пафос оказался размыт маркетингом. Причудливость стала важной маркетинговой функцией, против чего протестовал Виктор Папанек, порицая и высмеивая дизайн и производство бессмысленных вещей-игрушек [Папанек, 2004, с. 91]. Рынок трансформировал известную оппозицию индустриального дизайна форма – функция, так что причудливость перестала быть извращением функции, как считали модернисты. Ярким примером такого переосмысления и открытого жеста является дизайн Филиппа Старка. Язык Старка является языком роскоши, языком дизайна бутик-отелей и «стиля жизни», который публика захотела воспроизвести в своих домах [Филл Ш., Филл П., 2014, с. 467]. Созданные им вещи наподобие культовой соковыжималки-паука Juicy Salif (1990) или коллекции светильников Guns (2005) – издевательство над хорошим дизайном модернизма, но вместе с тем и поп-дизайном, существовавшим параллельно хорошему дизайну. Схожим образом к созданию стиля жизни и лакшери-дизайну подошла группа Front в напольном светильнике в виде лошади в натуральную величину для компании Moooi (2006). Как отмечают историки дизайна Шарлота и Питер Филл: «Этот тип дизайна – визуально

привлекательного, весело провокационного, остроумного – многим напоминал поп-дизайн конца 1960-х – начала 1970-х годов. Впрочем, произведения поп-дизайна были недорогими и не рассчитанными на длительное использование, а эти новые работы при своей эксклюзивности были весьма дороги» [Филл Ш., Филл П., 2014, с. 487]. Современный причудливый дизайн мебели еще менее дружелюбен по отношению к потребителю, чем антифункционализм поп-дизайна или постмодернистского дизайна группы «Мемфис», и напоминает, скорее, арт-инсталляцию, предназначенную для выставочного пространства [см.: Dezeen's top ..., 2020].

Сделать авторский причудливый стиль (quirky-стиль) продуктом массовой культуры в полной мере смогли немногие дизайнеры и архитекторы. Примером причудливой архитектуры являются творения Фриденсрайха Хундертвассера. Архитектура Хундертвассера, наподобие комплекса «Лесная спираль» в Дармштадте (2000), мусоросжигательного завода Шпиттелау (2015) или ставшего уже полноценной туристической достопримечательностью Дома Хундертвассера в Вене (1983), настолько необычна и субъективна, что до сих пор выделяется из архитектурного ландшафта и смотрится диковинным исключением из грамматики города. Причудливый дизайн архитектуры представляет собой сочетание постмодернизма и поп-культуры (поп-дизайна) и в таком качестве находит выражение в современных (актуальных) проектах, например у южнокорейского архитектора Муна Хуна [Родькин, 2022].

Запрос на причудливость, находящуюся на грани с китчем, всегда существует в обществе и массовой культуре: архитектор, дизайнер, художник должны удивлять и поражать воображение пресыщенного изобилием товаров и услуг члена общества потребления. Рынок формирует этот запрос и производит причудливость, пытаясь по-своему решить обозначенную Фредриком Джеймисоном проблему постмодернизма и позднего капитализма, которая выражается в отсутствии глубины и аффекта [Джеймисон, 2019]. Впрочем, рыночная причудливость неизбежно унифицируется и усредняется по законам самого же рынка. В зависимости от занимаемой культурной и социальной позиции причудливость может быть одновременно воспринята как негативно в качестве плохой формы, так и позитивно в качестве одобряемой забавы – «хорошей причудливости» (принципы которой оче-

видно еще требуют формулировки). Данная двойственность создает соблазн поставить в «один ряд» такие разные объекты, как, например, демонстративно игнорирующий эстетические нормы современной глобальности «Дом-яйцо» в Москве (2002) и гармонично в эти нормы встраивающийся Lollipop House Муна в Сеуле (2011). Причудливость может поощряться и одновременно вызывать настороженность, поэтому отношение к причудливым зданиям, вещам и фильмам всегда двусмысленно.

Причудливость маркирует границу между массовым и элитарным, доступным только избранным, она представляется как вызов массовому обществу, что проявляется практически во всех примерах причудливой архитектуры и дизайна. Но именно в этом качестве причудливая форма и причудливое произведение могут быть рассмотрены как критика социального феномена буржуазного общества и позднего капитализма.

Инклюзивная структура причудливости

Структура причудливого сообщения и причудливости как таковой является сложной и нелинейной инклюзивной системой, которая может быть описана с помощью известной классификации животных из вымышленной китайской энциклопедии «Божественное хранилище благотворных знаний» Хорхе Луиса Борхеса в рассказе-эссе «Аналитический язык Джона Уилкинса» (1942). Китайская энциклопедия поразила своей причудливостью и заставила обратить на себя внимание Мишеля Фуко [Фуко, 1994] и Жана Бодрийяра. Стоит отнестись к этой системе максимально серьезно, чтобы увидеть существенный практический компонент, тем более что «любая классификация предметов оказывается не более логичной и не менее сюрреалистической, нежели эта» [Бодрийяр, 2003, с. 62].

В таксономии Борхеса животные делятся на: а) принадлежащих Императору, б) набальзамированных, в) прирученных, г) молочных поросят, д) сирен, е) сказочных, ж) бродячих собак, з) включенных в эту классификацию, и) бегущих как сумасшедшие, к) бесчисленных, л) нарисованных тончайшей кистью из верблюжьей шерсти, м) прочих, н) разбивших цветочную вазу, о) похожих издали на мух. Данная таксономия состоит из 14 разнородных элементов (объектов и их ха-

рактистических), включенных в единую структуру сообщения (документа). Для структурирования таксономии Борхес использует систему алфавита: а, б, в, г, д, е, ж, з, и, к, л, м, н, о. Но не цифровое кодирование: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. Это принципиальное решение придает системе гибкость и амбивалентность. Там, где появляется цифра, исчезает целый ряд нецифровых отношений, включая чувственность. Несмотря на «сказочный» характер, в таксономии Борхеса можно выделить систему оппозиций и взаимосвязей, если представить их в качестве инклюзивной коммуникативной системы: прирученных – бродячих собак; нарисованных тончайшей кистью – из верблюжьей шерсти – сказочных; сказочных – сирен; бесчисленных – прочих; разбивших цветочную вазу – бегающих как сумасшедшие и т.п. Таксономия содержит имманентный обобщающий элемент: «принадлежащих императору» и «включенных в эту классификацию», последний при этом является явно рекурсивным и «избыточным».

Фуко ставит вопрос о пределах мышления, так как китайская энциклопедия Борхеса представляет собой совершенную невозможность мыслить *«таким образом»*, которая «кроется не в “сказочных” животных, поскольку они так и обозначены, а в их предельной близости к бродячим собакам или тем животным, которые издавна кажутся мухами» [Фуко, 1994, с. 28–29]. Таксономию Борхеса, таким образом, следует представить в виде инклюзивной матрицы, структура и принцип организации которой позволяет собрать любую требуемую конфигурацию (принцип включения демонстрируют все примеры из разных сфер культуры, искусства и дизайна, приведенные в данной работе). Инклюзивность таксономии Борхеса, конечно, носит не рациональный характер, как, например, в любой «настоящей» энциклопедии [см.: Эко, 2015, с. 132–133], но именно нелинейный и странный, и в этом отношении она сама по себе является *quirky*-критикой. Причудливости не сами по себе сущности, а их соединение и «перечисление» в единой нелинейной структуре. Как замечает Фуко, «чуждоподобие, которую Борхес вводит в свое перечисление, состоит в том, что общее пространство встреч оказывается здесь разрушенным. Невозможным является не соседство вещей, но общая почва их соседствования» [Фуко, 1994, с. 29]. Кино собирает это разрушенное пространство в странную, но при этом единую структуру (примером такой сборки является мультисериал «Футурама»), работоспособность которой опре-

деляет эффект Кулешова – смысл заключен не в кадре, а в процессе соединения двух кусков разных содержаний и способе их соединения и их чередования [Кулешов, 1929, с. 16]. Важна не только игра связей, но и завершенное с точки зрения формы пространство.

Причудливое сообщение представляет собой сборку разнородных форм, смыслов, образов, знаков. Это «сахарный дом» или «ледовый дворец», воображаемый и одновременно реальный объект, без сомнения причудливый, состоящий из двух гетерогенных компонентов, образующих тем не менее единое целое. Именно чтобы поразить гостей презентации проекта «Икар», главный злодей и антагонист Джеймса Бонда в фильме «Умри, но не сейчас» Ли Тамахори (2002) проводит ее в специально построенном ледяном дворце. Причудливый дизайн имеет ту же структуру: соковыжималка-паук, светильник-автомат, светильник-лошадь и т.д. Возможно, самое удивительное в перечисленных продуктах то, что они существуют в реальности (действительности), в которую искусство, архитектура, дизайн и кинематограф переводят их из области абстрактного мышления. Материальный объект является уже не вздорной фантазией, но эмпирически измеримой формой, к которой нужно применять уже совсем другие меры борьбы за соответствие норме. Структура *quirky*-критики в массовой культуре отличается уровнем сложности, которая характеризуется количеством смысловых единиц и интенсивностью взаимосвязей между ними, т.е. степенью инклюзивности. Простая *quirky*-структура может быть описана с помощью трансгрессии в предметном дизайне и архитектуре [Родькин, 2020], тогда как в кино и сериалах она включает множественные формы рекурсии, пастиша, двусмысленности и т.д., которые создают искомую глубину. Именно так воспринимается и интерпретируется невинный и смешной на первый взгляд жест мистера Фокса, который Джеймс МакДауэлл выделяет в качестве знакового момента метамодернистского кино [Metamodernism: ... 2017, p. 31]. Простой структурой, соответственно, обладают: архитектура, предметный дизайн, скульптура, новые медиа; сложной: кино, сериалы, мультфильмы, живопись, театр.

Дизайн связей между объектами таксономии, которые теоретически можно расширять до бесконечности, означает производство коммуникации. И чем «страннее» связь между объектами, тем они «опаснее» для линейной структуры нормальности. Проблема заключается в

том, что интеллектуальный ресурс коммуникации ограничен, новые элементы исключаются, если в них нет формальной иерархии. Объекты в таксономии Борхеса отличаются по: роду; виду; типу; сфере существования; степени реальности и т.д., выделить иерархию в этой системе можно с помощью «невероятных» обобщений, что возможно только включив широкий культурный контекст, выходящий за пределы рынка. Крайне непродуктивно устанавливать корреляцию между объектами, опираясь исключительно на эмпирические данные, для этого необходимо применить воображение, фантазию и т.д. Связать объекты, не устанавливая при этом их иерархию, – задача, которую не может решить рынок, в котором все объекты должны быть приведены в порядок, а система структурирована путем рейтингования и присваивания им стоимости / ценности. Однако сегодня эти объекты, образы, знаки существуют не в пространстве мифа, характерного для традиционной культуры, а в пространстве мема, выполняющего в массовой коммуникации и новых медиа функцию единицы смысла.

В оптике массовой культуры сегодня китайская энциклопедия наполнена не мифологическими существами, а мемами, представляющими специфическую форму медиапотребления. Миф превратился в пустой знак, еще узнаваемый, но уже лишенный содержания и переживания. Может показаться, что мем по сравнению с мифом, как его описывает Алексей Лосев [Лосев, 1994, с. 71], лишен глубины, которая благодаря художественной форме несмотря ни на что извлекается аудиторией. Именно на мемах строит художественное сообщение российский художник Вася Ложкин (Алексей Куделин) – самый «несерьезный» и причудливый по форме, но, возможно, самый содержательно глубокий современный художник, демонстрирующий умение работать с информационной повесткой. Массовая культура возвращает в действующий социальный контекст, но при этом критически возвышаясь над ним.

Заключение

Причудливость в массовой культуре и современном (*модерном*) обществе вызывает смешанные чувства, особенно если причудливость понимается не просто как удовлетворение рыночной конъюнктуры, вкусов и желаний заказчика, но в качестве критики этого желания.

Является ли автор причудливого произведения «обманщиком», кто в конечном счете оказывается «в дураках», потребитель или интерпретатор, и что, если сам объект творчества действительно не обладает глубиной? Несмотря на известную вариативность ответов на этот вопрос, проблематизация причудливости через критику является необходимым условием для осмысления актуальных процессов культурной истории. Причудливость нарушает грамматику порядка, унифицированности и репрессивности культурной гегемонии, одобряемой нормы, являясь при этом ее неотъемлемой частью и опираясь на соответствующую социально-экономическую базу. Еще больше этот эффект заметен в кино и сериалах, не случайно с поисков причудливости именно в кино начинается концептуализация структуры чувства в метамодернизме.

В рамках теоретического приближения к феномену причудливости в сфере архитектуры, дизайна, массовой культуры и коммуникации, и операционализации причудливой формы, следует отдельно обозначить и определить: критерии причудливости в произведении, структуру причудливого сообщения как языка коммуникации, актуальную позицию в культуре и социально-экономической системе.

Соответственно, в качестве критериев причудливой формы и причудливости следует выделить:

- Трансгрессию (понимаемую часто как сочетание логически и семантически несочетаемого), используемую в качестве приема предметного формообразования.
- Элемент детскости, создающий дополнительный эффект дистанции от нормативной («взрослой») формы.
- Странность, чувственно более значимую, чем необычность или оригинальность.

В качестве значимых характеристик структуры quirky-произведения можно выделить:

- Инклюзивность, носящую нелинейный характер.
- Уровень сложности, различающейся насыщенностью смысловых единиц и связей внутри структуры произведения.
- Мем, как единицу культурной информации (и смысла), вытесняющий миф.

Quirky-критика в культурной системе занимает позицию:

- Авторского стиля, противопоставляемого унифицированной массовой форме.
- Эксклюзивности и элитарности, недоступных массовому потребителю.
- Одновременно апологии и критики господствующей парадигмы, в чем и заключается ее двойственность.

Феномен причудливости открывает новые горизонты для междисциплинарных социокультурных исследований. Практическую значимость причудливость приобретает как элемент культурной политики. Шутовская, ироническая (и постироническая) формы и сегодня позволяют художникам, дизайнерам, архитекторам, режиссерам осуществить критическое высказывание внутри общественной и культурной системы. Такое понимание причудливой формы характерно для идеалов и установок модернизма и культуры *модерности*, основанной на идеях прогресса. Однако не обязательно данная критика является позитивной, она может иметь негативный и негативистский характер.

Список литературы

- Бодрийяр Ж.* К критике политической экономики знака. – Москва : Библион-Русская книга, 2003. – 272 с.
- Дебор Г.* Общество спектакля. – Москва : Логос, 2000. – 184 с.
- Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. – Москва : Изд-во Института Гайдара, 2019. – 808 с.
- Корбюзье Ле.* Новый дух в архитектуре. – Москва : Strelka Press, 2017. – 120 с.
- Кулешов Л.* Искусство кино: (мой опыт). – Ленинград : Теа-Кино-Печать (Гос. тип. имени Евгении Соколовой), 1929. – 155 с.
- Лоос А.* Орнамент и преступление. – Москва : Strelka Press, 2018. – 104 с.
- Лосев А.* Дialeктика мифа // *Лосев А.* Миф. Число. Сущность : [Сборник]. – Москва : Мысль, 1994. – С. 8–216.
- Павлов А.* Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. – 2-е изд. – Москва : Дело, 2021. – 560 с.
- Папанек В.* Дизайн для реального мира. – Москва : Издатель Д. Аронов, 2004. – 416 с.
- Родькин П.* Мун Хун и современная корейская архитектура. Достопримечательности метамодерна. – Москва : Совпадение, 2022. – 264 с.
- Родькин П.* Метамодернистский аттракцион. Искусство, архитектура, дизайн, кино, политика. – Москва : Совпадение, 2021. – 416 с.

- Родькин П. Дизайн будущего и будущее дизайна. – Москва : Совпадение, 2020. – 200 с.
- Филл Ш., Филл П. История дизайна. – Москва : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2014. – 512 с.
- Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – Санкт-Петербург : А-сэд, 1994. – 406 с.
- Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – Москва : АСТ : CORPUS, 2015. – 352 с.
- Metamodernism : Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / Akker R., Gibbons A., Vermeulen T. (eds). – London ; New York : Rowman & Littlefield International, 2017. – 250 p.
- Cambridge Dictionary. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/quirky>
- Dezeen's top 10 quirky furniture designs of 2020. – URL: <https://www.dezeen.com/2020/12/04/dezeen-top-10-quirky-furniture-designs-of-2020/>
- Dieter Rams: Ten Principles for Good Design. – Munich : Prestel, 2017. – 416 p.
- MacDowell J. Wes Anderson, tone and the quirky sensibility // New Review of Film and Television Studies. – 2012. – 10.1. – P. 6–27. – DOI: 10.1080/17400309.2012.628227
- Rezasyah E., Toyong N.M.P., Mokhtar S.B. “Quirky”: Redefining needs // 2012 IEEE Symposium on Business, Engineering and Industrial Applications. – 2012. – P. 579–584. – DOI: 10.1109/ISBEIA. 2012.6422953

References

- Bodriyyar, Zh. *K kritike politicheskoy ekonomiki znaka* [Toward a critique of the political economy of the sign]. Moscow, Biblion-Russkaya kniga Publ.. 2003. 272 p. (In Russ.)
- Debor, G. *Obshchestvo spektaklya* [Society of the Spectacle]. Moscow, Logos Publ.. 2000. 184 p. (In Russ.)
- Dzhejmison, F. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara Publ.. 2019. 808 p. (In Russ.)
- Korbyuz'e, Le. *Novyy duh v arhitekture* [New spirit in architecture]. Moscow, Strelka Press Publ., 2017. 120 p. (In Russ.)
- Kuleshov, L. *Iskusstvo kino (moj opyt)* [The art of cinema: (my experience)]. Leningrad, Tea-Kino-Pechat' Publ., 1929. 155 p. (In Russ.)
- Loos, A. *Ornament i prestuplenie* [Ornament and crime]. Moscow, Strelka Press Publ., 2018. 104 p. (In Russ.)
- Losev, A. *Dialektika mifa* [Dialectic of myth]. In *Mif. Chislo. Sushchnost': [Sbornik]* [Myth. Number. Essence: [Collection]]. Moscow, Mysl' Publ., 1994, pp. 8–216. (In Russ.)
- Pavlov, A. *Postpostmodernizm: kak social'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya* [Post-postmodernism: how social and cultural theories explain our time]. 2-e izd. Moscow, Delo Publ., 2021. 560 p. (In Russ.)
- Papanek, V. *Dizajn dlya real'nogo mira* [Design for the real world]. Moscow, Izdatel' D. Aronov Publ., 2004. 416 p. (In Russ.)

Rod'kin, P. *Mun Hun i sovremennaya korejskaya arhitektura. Dostoprimechatel'nosti metamoderna* [Moon Hoon and Modern Korean Architecture. Sights of the Metamodern]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2022. 264 p. (In Russ.)

Rod'kin, P. *Metamodernistskij attrakcion. Iskusstvo, arhitektura, dizajn, kino, politika* [Metamodern Attraction. Art, Architecture, Design, Cinema, Politics]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2021. 416 p. (In Russ.)

Rod'kin, P. *Dizajn budushchego i budushchee dizajna* [The Design of the Future and the Future of Design]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2020. 200 p. (In Russ.)

Fill, Sh., Fill, P. *Istoriya dizajna* [Design History]. Moscow, Izdatel'stvo KoLibri, «Azbuka-Attikus» Publs., 2014. 512 p. (In Russ.)

Fuko, M. *Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnykh nauk* [Words and things. Archeology of the Humanities]. Saint Petersburg, A-cad. Publ., 1994. 406 p. (In Russ.)

Eko, U. *Iskusstvo i krasota v srednevekovoj estetike* [Art and beauty in medieval aesthetics]. Moscow, Izdatel'stvo ACT, CORPUS Publs., 2015. 352 p. (In Russ.)

Akker, R., Gibbons, A., and Vermeulen, T. (eds). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London – New York, Rowman & Littlefield International Publ., 2017. 250 p.

Cambridge Dictionary. URL:

<https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/quirky>

Dezeen's top 10 quirky furniture designs of 2020. URL:
<https://www.dezeen.com/2020/12/04/dezeen-top-10-quirky-furniture-designs-of-2020/>

Dieter Rams: Ten Principles for Good Design. Munich, Prestel Publ., 2017. 416 p.

MacDowell, J. Wes Anderson, tone and the quirky sensibility. In *New Review of Film and Television Studies*, 2012. 10:1, pp. 6–27. DOI: 10.1080/17400309.2012.628227

Rezasyah, E., Toyong, N.M. P., Mokhtar, S.B. “Quirky”: Redefining needs. In *2012 IEEE Symposium on Business, Engineering and Industrial Applications*, 2012, pp. 579–584, DOI: 10.1109/ISBEIA. 2012.6422953

ДИСКУССИЯ

УДК 130.2

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.04

Фомина М.Н.¹

МАССОВАЯ И ЭЛИТАРНАЯ КУЛЬТУРЫ ЭПОХИ ГЛОБАЛИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКОГО ДИСКУРСА[©]

Аннотация. Статья посвящена анализу теоретических позиций российских и китайских авторов, обосновывающих теории и концепции проявления массовой и элитарной культуры в условиях глобализации. На основе компаративистского анализа сопоставлены научные позиции, что позволило определить общее и частное в трактовке понятий, выделить зону риска, которая обусловлена сущностью массовой культуры. Обращение к философскому дискурсу позволило сопоставить альтернативные позиции авторов с мнением автора статьи.

Ключевые слова: массовая культура; элитарная культура; культура массового общества; глобализация; глобализирующаяся культура.

Поступила: 13.04.2022

Принята к печати: 28.02.2022

¹ *Фомина Марина Николаевна* – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, Забайкальский государственный университет, г. Чита, Россия, e-mail: marf_05@mail.ru

Fomina Marina Nikolaevna – DSn in Philosophy, Professor, Professor of the Department of Philosophy, Transbaikal State University, Chita, Russia, e-mail: marf_05@mail.ru

© Фомина М.Н., 2022

Fomina M.N.

**Mass and elite culture of the age of globalization
in the context of philosophical discourse**

Abstract. The article is devoted to the analysis of the theoretical positions of Russian and Chinese authors on mass and elite culture. Russian and Chinese authors analyze mass culture as the culture of the information society. They characterize elite culture as a product of high creativity. Comparative analysis made it possible to compare scientific positions, to determine the general and particular in the interpretation of concepts. A risk zone was identified, which was due to the essence of mass culture. Appeal to philosophical discourse made it possible to compare the alternative positions of the authors with the opinion of the author of the article.

Keywords: mass culture; elite culture; mass society culture; globalization; globalizing culture.

Received: 13.04.2022

Accepted: 28.02.2022

Идея массовой и элитарной культур оформляется в последней трети XX в. в базе теоретических исследований западными философами, тенденцию которых продолжают российские философы и культурологи. Массовая культура трактуется как рефлексия на осмысление сути массового общества, порождающего стандарты культурной индустрии массового потребления, а элитарная – как проявление высокой культуры, отражающей традиции классицизма. В Философской энциклопедии ИФ РАН в разделе «Массовая культура: теории», подготовленном К.Э. Разлоговым, теории массовой культуры представлены как критические и апологетические. Первые представляют массовую культуру как силу, разрушающую социокультурное пространство, а вторые – как результат закономерного процесса модернизации различных уровней общественного развития [Разлогов, 2018 6]. Элитарную культуру К.Э. Разлогов трактует как элемент «плюралистической картины мира», как «одну из субкультур» [там же, 2018 6].

Намного ранее А.Я. Флиер в энциклопедии «Культурология. XX век» трактует массовую культуру как «феномен социальной дифференциации современной культуры» [Флиер, 1998, с. 20], а элитарная культура рассматривается И.В. Кондаковым как «субкультура приви-

легированных групп общества, характеризующаяся принципиальной закрытостью, духовным аристократизмом и ценностно-смысловой самодостаточностью» [Кондаков, 1998, с. 385].

В Оксфордском справочнике на основе анализа различных научных позиций массовая культура представлена как продукт для массовой аудитории, ориентированный на получение прибыли; как синоним массового общества [Mass culture], а к элитарной (высокой) культуре авторы относят произведения индивидуального творчества, удовлетворяющие эстетический вкус [High culture]. Таким образом, российские и западные энциклопедические издания отразили общие научные позиции, которые определяют суть исследований массовой и элитарной культур.

Массовая культура как явление западной цивилизации, став одним из факторов модернизационных процессов становления техногенной цивилизации, которые явились началом современной глобализации, «вырвавшись» из рамок локальных (европейской и американской) культур, вышла на мировой рынок глобального культурного пространства. Вследствие этого, по замечанию В.С. Степина, «культурная матрица техногенной цивилизации трансформирует традиционные культуры, преобразуя их смысложизненные установки, заменяя их новыми мировоззренческими доминантами» [Степин, 2003, с. 8]. Страны различного цивилизационного типа в процессе межкультурного взаимодействия на фоне сохранения традиционных ценностей восприняли новые ценностные ориентации как порождение процесса перехода на техногенный путь развития, развивающего базу массового потребления в сфере повседневного жизнеобеспечения. Что позволило, как отмечает В.С. Степин, о себе заявить процессу глобальной трансляции массовой культуры [там же, с. 9], которая является в данном случае фактором рефлексии не только западного образа жизни, но и мировоззрения, ориентированного на массовое потребление ценностей.

«Точкой отсчета» можно считать два уровня массовой культуры – мировоззренческий и бытовой. Второй предполагает обеспечение жизнесуществования на различных уровнях (медицинском, образовательном и т.д.), а первый – становление ценностных ориентаций, диктуемых рынком, что образно отражает высказывание римского сатирика и поэта Ювенала – дать народу хлеба и зрелищ. Еще Ф. Ницше

писал в «Так говорил Заратустра», что есть три категории людей: толпа, больные люди и человек. Толпа, т.е. масса, по замечанию В.М. Межуева, представляет особую социальную «общность, которую следует отличать от народа (этноса) и от нации» [Межуев, 2011, с. 189]. Следовательно, если для народа (этноса) и нации характерна система ценностных и нравственных регуляторов, исторически сформировавшихся в пространстве национальной, традиционной культуры, то для массы – ценностные установки типа «поступай так и будешь счастливым», «приблести и будешь первым среди первых», «сделай и будешь как все» и т.п. Если обратиться вновь к мысли В.М. Межуева, что «массы – это безличный коллектив, образуемый внутренне не связанными между собой, чуждыми и безразличными друг другу индивидами» [там же, с. 189], то стоит, пожалуй, сказать, что массовая культура не является продуктом масс, так как она создается именно для них, презентуясь средствами массовой информации, а в последующем тиражируясь в потоке производства.

Как было отмечено выше, современная культура подвержена как внутренним, так и внешним воздействиям. Внутренние трансформации приводят к снижению значения традиционных ценностей, индивидуальных для каждой этнической культуры, и к переходу за счет внешнего воздействия к ценностям потребления, которые не идентифицируются с какой-либо культурой, формируясь в рамках экономических отношений [Фомина, 2019, с. 414]. Размышляя сейчас через призму осмысления сути массовой культуры, приходишь к мысли, что она пересекается в смысловом поле с идеей о глобализирующейся культуре, которая была в спектре научных интересов автора в 2017–2020 гг. Разве не о факторах массовой культуры шла речь, когда в одной из публикаций была сделана заявка о становлении глобальной культуры, статус которой определяют: интеграция этнических культур; информационная коммуникация; выход экономических, политических, социальных процессов и явлений за пределы национальных границ в сферу транснациональности [Фомина, Борисенко, 2018, с. 106]?

С чего мы начинаем размышление о культурных универсалиях? – с культурного пространства, в котором с учетом исторического времени зарождающаяся традиционная культура становится национальной. Зарождающаяся в сфере рыночных отношений, переходящих нацио-

нальные границы, как американизация материальных и духовных отношений, презентуя себя как массовая культура, выйдя за несколько десятилетий за пределы рынка, в пространстве национальных культур она стала не только культурой вещей, но и – мышления. В данном контексте представляют интерес исследования китайских философов, культурологов, социологов. Говоря о сохранении традиционной культуры, они делают акцент на традиционных ценностях, которые представляются как конфуцианские. Но это не материальные (вещные) ценности, а ценности мировоззренческие. То есть они не ставят себе задачу избавиться от массовой продукции рынка, – речь идет о взглядах, жизненных позициях, о смысле жизни, о культурной идентичности, которые должны быть восприимчивы человеком. Чжэн Сяюнь, первый китайский теоретик культурной идентичности, заметил, что если культура обладает сильной идентичностью, она может существовать и развиваться в условиях культурной интеграции, в ином культурном пространстве, [郑晓云 [Чжэн Сяюнь], 2018, с. 13], следовательно, она потеряется, если этот фактор отсутствует. Кстати, здесь стоит заметить, что заложенный в понимание элитарной культуры смысл близок к характеристике традиционной. Так, например, Сюй Хаоран и Лэй Ченье характеризуют элитарную культуру как тип культуры, направленный на воспитание, руководство и регулирование общественной моралью, ценностями и нормами поведения. Она ведет людей к большей гуманизации, рациональности и активности. При этом, как уточняют авторы, образ жизни является доминирующим культурным духом элитарной культуры [徐浩然, 雷琛烨 = Сюй Хаоран, Лэй Ченье, 2005], который пропагандируется в средствах массовой информации. В публикации Исследовательского центра марксистской социальной теории Нанкинского университета (КНР) аналогичным образом акцент делается на средства СМИ, но уже в трактовке сущности массовой культуры. Она представлена как фактор рынка, спрос на который диктует тенденция массового потребления, а реализует его индустрия производства, а презентуемость достигается благодаря средствам массовой информации [大众文化的定义 = Определение популярной культуры, 2006].

Аналогичную позицию видим у О.Н. Астафьевой, которая в риторическом вопросе задает смысловую наполняемость, можно предположить, элитарной культуры: «Какова современная культура, удастся ли ей обеспечить людей системой гуманистических смыслов для ориентации в быстро изменяющемся мире?» [Астафьева, 2013, с. 23], так как суть массовой она раскрывает в другом высказывании: «...при ведомственном (отраслевом) подходе культура... выступает системой исключительно специализированных видов деятельности» [там же, с. 24]. Как подтверждение сказанного звучат и слова В.М. Межуева, что та «культура подлинна, которая обладает для человека силой внутренней, а не внешней необходимости» [Межуев, 2011, с. 241]. Анализируя творчество Э. Сепира, В.М. Межуев отмечает, что «подлинная культура не средство для достижения внешних по отношению к индивиду целей, а реализация его собственных целей» [там же, с. 241].

Если подходить с позиций философии культуры к осмыслению массовой и элитарной культур, то следующий тезис позволит раскрыть их смысловую наполняемость: мир воспринимаемый – локальный во времени и пространстве, мир мыслимый – рефлексия самосознания. Первый характерен для массовой, второй – для высокой (элитарной) культуры. Воспринимаемый органами чувств – временный, осмысливаемый – вечный. Временный направлен на обеспечение и реализацию потребностей в настоящем (на эмпирическом уровне), а вечный – на рефлексии образов прошлого в будущее через их осмысление в контексте ценностных ориентаций, идентификации, смысловых установок в настоящем (на рациональном уровне). Рациональность, т.е. осмысливание, и определяет уровень духовного мира, основу высокой (элитарной) культуры. Но насколько реалистично звучит мысль Цзинь Хэншань, профессора Центра американских исследований Восточно-Китайского педагогического университета, что высокая культура как бы оторвана от современности, оторвана (как поверхностно, так и глубоко) от повседневности [金衡山 [Цзинь Хэншань], 2019]? Данному тезису можно возразить – а система образования, установка на самообразование разве не выполняют роль приобщения к высокой (элитарной) культуре? Ответ один – выполняют через установку «надо» в субъектных отношениях.

Если рассуждать в формате принятых установок, что элитарная культура – культура творца, реализующего высокие помыслы в своем произведении, которое получает мировое признание, то это культура – для подготовленных к ее восприятию, осознанию и пр. А если мыслить ее как высокую культуру, где «дум высокое стремление»? Произведения Леонардо да Винчи, Рафаэля, Айвазовского, Куинджи – были популярными в своем историческом времени. Но категория «популярность» относится к массовому или к элитарному искусству? Если масса крестьян не знала творчество Айвазовского, является ли это показателем того, что оно было элитарным?.. А сегодня молодежь отличит Айвазовского от Куинджи, Рафаэля от Леонардо да Винчи?.. Если в историческом времени эти произведения относились к популярной культуре (можно ли мыслить популярность как массовость?), то сегодня – это классика – это элитарная (высокая) культура. Итальянская опера сегодня массовая в Италии, но – элитарная у нас. Вчера мобильный телефон был редкостью, сегодня – необходимое средство для обеспечения жизнедеятельности. А национальная культура, традиционная культура – массовая или элитарная? Выше было сказано, что массовая – это культура рынка, это культура, созданная для масс. Но в данном абзаце вступаю сама с собой в противоречие, утверждая, что массовая культура – это популизация элитарной в культурном пространстве.

Сюй Хаоран, Лэй Ченье замечают, что проблема массовой культуры с 80-х годов становится дискуссионной в Китае. Ее определяют как «любимую народом культуру», как «культуру коммерческого потребления», «культуру из народа», как «индустриальную культуру», как «остаточную культуру». Темой массовой культуры является повседневная жизнь масс [徐浩然 [Сюй Хаоран], 雷琛烨 [Лэй Ченье], 2005]. Эта мысль созвучна высказыванию В.С. Степина, что массовая культура выступает «как реальный регулятор повседневной жизни населения» [Степин, 2011, с. 9]. Но элитарная культура, как культура, созданная, распространяемая и разделяемая интеллигентами-гуманистами, вписывается ли в повседневность? И как бы отвечая на мой вопрос, конкретизируя свою мысль о массовой культуре, китайские исследователи пишут, что обычный человек не будет сидеть долго в кафе и пить чашку чая, так как ему нужна культура быстрого пи-

тания, а интеллектual – будет. Поэтому, созвучно с этим примером, стоит сказать, что массовая культура ориентирована на вопросы «что» и «когда» (конкретность, точность), а элитарная – «почему?» и «как?» (размышление). Можно, конечно, и дальше размышлять, особенно над вопросом – почему различны позиции в восприятии двух типов культур в западной (русской) и в восточной (китайской) философской мысли, только мы не получим конкретного ответа, так как речь идет о двух разных цивилизациях, о двух типах мировоззрения и пр. Предполагаю, что этот трансцендентальный диалог можно остановить, так как на данный момент он бесконечен.

Глобализация усложнила процесс культурного и цивилизационного взаимодействия, внося свои коррективы в осмысление массовой и элитарной культур. Если выделить глобализационные факторы, которые способствуют формированию массовой культуры, то к ним следует отнести: интернационализацию экономических отношений, которая способствовала росту «деловых контактов и отношений», расширению научных и культурных контактов [Чумаков, 2015, с. 126–127]; зависимость от средств массовой информации [Сидоров, 2009, с. 11] и массовой коммуникации [Межуев, 2011, с. 189]. При этом «глобализация, а также сопутствующие ей технологии, позволяют сблизить “массовую” и “высокую” культуры» [Чумаков, 2011, с. 189; Чумаков, 2015, с. 130], которая становится доступна широким массам. Но в этом случае – остается ли она элитарной?.. Если массовая культура в современном мире «не имеет четко выраженной национальной окраски» [Межуев, 2011, с. 189], то элитарная – персонифицирована. Она сохранила свое «лицо», так как является результатом творчества конкретного автора, к какому бы он историческому и культурному периоду ни относился. Если массовая культура космополитична [там же, с. 193], то элитарная – персонифицирована в границах социокультурного пространства. Если массовая культура вызывает однотипную реакцию [там же, с. 191], то элитарная – диалог мнений, альтернативные позиции.

В последнее десятилетие, когда увеличился интерес к массовой культуре, в исследованиях озвучиваются проблемы, которые можно квалифицировать как риски, порождаемые массовой культурой. Так, например, она «создает угрозу утраты самобытности» [Степин, 2011, с. 9]; строится «на зомбировании вольном или невольном» [Сидоров,

2009, с. 10]; «несет в себе угрозы антропологического характера» [Сухина, 2018, с. 265]. Другая позиция представлена в исследованиях А.Н. Чумакова, который отмечает, что массовую культуру можно рассматривать «как негативное явление, а с другой стороны, как явление вполне закономерное и даже позитивное... в качестве адекватной реакции на усложняющийся и становящийся целостным мир» [Чумаков, 2015, с. 128].

Сегодня достаточно много публикаций различного толка, анализирующих проблему массовой культуры, которые условно можно объединить в две группы – воинствующие и примиренческие, превосходящие по своему объему исследования по элитарной культуре. Но возникает опять риторический вопрос на замечание А.Н. Чумакова о том, что «культура становится “массовой”, когда ее продукты стандартизируются и... ценность их... становится ничтожной» [там же, с. 130]. Не в этом ли проблема глобализирующейся культуры, которая рождает вопрос о переосмысливании духовных ценностей?.. И здесь есть необходимость заметить, что, определяя политику формирования азиатской идентичности, китайские теоретики не переосмысливают базовые традиционные ценности – они делают их основой нового миропорядка. И последний риторический вопрос – сколько раз менялись у нас ценностные ориентации в рамках смены кодексов и положений? Не ценностные ли ориентации составляют у нас высокую (элитарную) культуру, которая сегодня еще объясняется в теоретических позициях как творчество отдельных лиц. При этом мы забываем периодически, что творчество Достоевского и Толстого это не только фактор элитарной культуры, это фактор формирования мироустановок, понимания того что есть «я», т.е. ценностного компонента высокой культуры. Но это уже тема для другого разговора.

Список литературы

Астафьева О.Н. Культурная политика : теоретические аспекты и практика реализации // Современная наука : актуальные проблемы теории и практики. – 2013. – № 1/2. – С. 22–29. – Серия Гуманитарные науки.

Кондаков И.В. Элитарная культура // Культурология XX век : энциклопедия. – Санкт-Петербург : Университетская книга : ООО “Алетейя”, 1998. – Т. 1. – С. 385–

389. — URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology/20century2volumes1998sl.htm#_Тoc299572330 (дата обращения: 11.03.2022)

Межуев В.М. История, цивилизация, культура : опыт философского истолкования. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2011. — 440 с.

Разлогов К.Э. Культура элитарная // Новая философская энциклопедия: Электронная библиотека ИФ РАН. — 2018 а. — URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01ccf87f3daa47881266b9cc> (дата обращения: 11.03.2022)

Разлогов К.Э. Массовой культуры теории // Новая философская энциклопедия: Электронная библиотека ИФ РАН. — 2018 б. — URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01d3fbfb078f3a044a82c7d3> (дата обращения: 11.03.2022)

Сидоров Е.Ю. Угрозы и надежды для России (эссе) // Современная Европа. — 2009. — № 1(37). — С. 5–16.

Степин В.С. Глобализация и диалог культур : проблема ценностей // Век глобализации. — 2011. — № 2. — С. 8–17.

Степин В.С. Стратегии цивилизационного развития и проблема ценностей // Россия и современный мир. — 2003. — № 1(38). — С. 5–18.

Сухина И.Г. Массовая культура как глобализационный феномен // Российский гуманитарный журнал. — 2018. — Т. 7, № 4. — С. 260–272. — DOI: 10.15643/libartus-2018.4.2

Флиер А.Я. Массовая культура // Культурология XX век : энциклопедия. — Санкт-Петербург : Университетская книга : ООО “Алетейя”, 1998. — Т. 1. — С. 19–21. — URL: <http://yanko.lib.ru/books/encycl/cultXXall1&2volumes.htm#BM10013> (дата обращения: 11.03.2022)

Фомина М.Н. Проблемы культурной безопасности в контексте глобализации : предсказуемость, вариативность, риски // Мировое развитие : проблемы предсказуемости и управляемости : XIX Международные Лихачевские научные чтения, 22–24 мая 2019 г. — Санкт-Петербург : СПбГУП, 2019. — С. 414–415.

Фомина М.Н., Борисенко О.А. Размышление о транскультурном пространстве как рефлексии глобализирующей культуры // Концепт : философия, религия, культура. — 2018. — № 1(5). — С. 105–113. — DOI: 10.24833/2541-8831-2018-1-5-105-113

Чумаков А.Н. Массовая и элитарная культура как продукт глобализации // Культурология : дайджест / РАН, ИНИОН ; ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. — Москва : ИНИОН, 2011. — № 4(59). — С. 186–190. — (Теория и история культуры).

Чумаков А.Н. Массовая культура как порождение и спутник глобализации // Вестник Московского государственного университета. Серия 27: Глобалистика и геополитика. — 2015. — № 1/2. — С. 120–131.

High culture // Oxford Reference. — URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095935836> (дата обращения: 11.03.2022)

Mass culture // Oxford Reference. — URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100138730> (дата обращения: 11.03.2022)

大众文化的定义. 2006-11-27 = Определение популярной культуры. – 2006-11-27. – URL: <https://ptext.nju.edu.cn/b6/f1/c13431a243441/page.htm> (дата обращения: 27.03.2022). – (На кит. яз.)

徐浩然 [Сюй Хаоран] 雷琛烨 [Лэй Ченье]: 大众文化与精英文化的传媒表征: 2005年08月08日16:24 人民网 = Репрезентация массовой культуры и элитарной культуры в СМИ / People's Daily Online. – 2005-08-08. – URL: <http://news.sina.com.cn/o/2005-08-08/16246640753s.shtml>

郑晓云 [Чжэн Сяюнь]: 《文化认同论》, 北京: 中国社会科学出版社, 1992年版 (2018年重印), 北京. , 286页. = Теория культурной идентичности: монография. – Пекин: Издательство социальных наук Китая, 1992. – 286 с. – (На кит. яз.) – Переиздано в 2018 г.

金衡山 [Цзинь Хэншань]: 我们时刻呼吸着的大众文化. 2019-06-21 09:30 = Популярная культура, которой мы дышим. 2019-06-21. – URL: https://theory.gmw.cn/2019-06/21/content_32936602.htm (дата обращения: 27.03.2022) (На кит. яз.)

References

Astaf'eva, O.N. Kul'turnaya politika: teoreticheskie aspekty i praktika realizacii [Cultural policy: theoretical aspects and implementation practice]. In *Sovremennaya nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Modern Science: actual problems of theory and practice. Series: Humanities], no. 1–2, 2013. pp. 22–29. (In Russ.)

Kondakov I.V. Elitarnaya kul'tura [Elite culture]. In *Kul'turologiya XX vek: enciklopediya. Tom 1.* [Cultural studies of the twentieth century: encyclopedia. Volume 1]. Saint Petersburg, Universitetskaya kniga, ООО “Aletejya” Publs., 1998, pp 385–389. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/culturology20century2volumes1998sl.htm#_Toc299572330 (date of application: 11.03.2022) (In Russ.)

Mezhuev, V.M. Istoriya, civilizaciya, kul'tura: opyt filosofskogo istolkovaniya [History, civilization, culture: the experience of philosophical interpretation]. Saint Petersburg, SPGUP Publ., 2011. 440 p. (In Russ.)

Razlogov, K.E. Kul'tura elitarnaya: Novaya filosofskaya enciklopediya: Elektronnaya biblioteka IF RAN [Elite Culture: A New Philosophical Encyclopedia: Electronic Library of the IF RAS]. 2018 a. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01ccf87f3daa47881266b9cc> (date of application: 11.03.2022) (In Russ.)

Razlogov, K.E. Massovye kul'tury teorii: Novaya filosofskaya enciklopediya: Elektronnaya biblioteka IF RAN [Mass Cultures of Theory: A New Philosophical Encyclopedia: Electronic Library of the IF RAS]. 2018 b. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01d3fbfb078f3a044a82c7d3> (date of application: 11.03.2022)

Sidorov, E. Yu. Ugrozy i nadezhdy dlya Rossii (esse) [Threats and Hopes for Russia (essay)]. In *Sovremennaya Evropa*, no. 1(37), 2009, pp. 5–16. (In Russ.)

Stepin, V.S. Globalizaciya i dialog kul'tur: problema cennostej [Globalization and the dialogue of cultures: the problem of values]. In *Vek globalizacii*, no. 2, 2011, pp. 8–17. (In Russ.)

Stepin, V.S. Strategii civilizatsionnogo razvitiya i problema cennostej [Strategies of civilizational development and the problem of values]. In *Rossiya i sovremennyy mir*, no. 1(38), 2003, pp. 5–18. (In Russ.)

Suhina, I.G. Massovaya kul'tura kak globalizatsionnyy fenomen [Mass culture as a globalizing phenomenon]. In *Rossiiskiy gumanitarnyy zhurnal*, no. 7, 2018, pp. 260–272. DOI: 10.15643/libartus-2018.4.2 (In Russ.)

Flier, A. Ya. Massovaya kul'tura [Mass culture]. In *Kul'turologiya XX vek: enciklopediya. Tom 1* [Cultural studies of the twentieth century: encyclopedia. Volume 1]. Saint Petersburg, Universitetskaya kniga, OOO “Aleteya” Publ., 1998, pp. 19–21. URL: <http://yanko.lib.ru/books/encycl/cultXXall1&2volumes.htm#BM10013> (date of application: 11.03.2022) (In Russ.)

Fomina, M.N. Problemy kul'turnoj bezopasnosti v kontekste globalizacii: predskazuemost', variativnost', riski [Problems of cultural security in the context of globalization: predictability, variability, risks]. In *Mirovye razvitiye: problemy predskazuemosti i upravlyaemosti: XIX Mezhdunarodnye Lihachevskie nauchnye chteniya, 22–24 maya 2019 g.* [World Development: Problems of Predictability and Manageability: 19th International Likhachev Scientific Readings, May 22–24, 2019]. Saint Petersburg, SPbGUP Publ., 2019, pp. 414–415. (In Russ.)

Fomina, M.N., Borisenko, O.A. Razmyshlenie o transkul'turnom prostranstve kak refleksii globaliziruyushchey kul'tury [Reflection on the transcultural space as a reflection of a globalizing culture]. In *Koncept: filosofiya, religiya, kul'tura*, no. 1(5), 2018, pp. 105–113. DOI: 10.24833/2541–8831–2018–1–5–105–113 (In Russ.)

Chumakov, A.N. Massovaya i elitnaya kul'tura kak produkt globalizacii [Mass and elite culture as a product of globalization]. In *Kul'turologiya: Dajdzhest, RAN. INION, I.L. Galinskaya (ed.-comp.)*. Moscow, INION Publ., no. 4(59), 2011, pp. 186–190. (Ser.: Teoriya i istoriya kul'tury) (In Russ.)

Chumakov, A.N. Massovaya kul'tura kak porozhdenie i sputnik globalizacii [Mass culture as a product and companion of globalization]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 27. Globalistika i geopolitika*, no. 1–2, 2015, pp. 120–131. (In Russ.)

High culture. In *Oxford Reference*. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095935836> (date of application: 11.03.2022)

Mass culture. In *Oxford Reference*. URL: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100138730> (date of application: 11.03.2022)

大众文化的定义. 2006-11-27 = Определение популярной культуры [Definition of popular culture]. 2006-11-27. URL: <https://ptext.nju.edu.cn/b6/f1/c13431a243441/page.htm> (date of application: 27.03.2022) (In Chinese)

徐浩然 雷琛烨: 大众文化与精英文化的传媒表征: 2005年08月08日16:24 人民网 = Сюй Хаоран, Лэй Ченье. Репрезентация массовой культуры и элитарной культуры

в СМИ: 2005 г., [Xu Haoran, Lei Chenye. Representation of mass culture and elite culture in the media: 2005] 08, 08, 16:24, People's Daily Online. URL: <http://news.sina.com.cn/o/2005-08-08/16246640753s.shtml> (In Chinese)

郑晓云：《文化认同论》，北京：中国社会科学出版社，1992年版（2018年重印），286页。= Чжэн Сяюнь. *Теория культурной идентичности: монография.* – Пекин：Издательство социальных наук Китая, 1992. (Переиздано в 2018 году) [Zheng Xiaoying. The theory of cultural identity: a monograph. Beijing：Publishing House of Social Sciences of China, 1992. (Reprinted in 2018)]. 286 p. (In Chinese)

金衡山：我们时刻呼吸着的大众文化. 2019-06-21 09:30 = Цзинь Хэншань. *Популярная культура, которой мы дышим* [Jin Hengshan. The popular culture we breathe]. 2019-06-21 09:30. URL: https://theory.gmw.cn/2019-06/21/content_32936602.htm (date of application: 27.03.2022) (In Chinese)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 82–821; 82–1/-9

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.05

*Едошина И.А.**

СБОРНИК КАК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ Я-СОЗНАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ «ЗАЕЗЖЕГО МУЗЫКАНТА» БУЛАТА ОКУДЖАВЫ)©

Аннотация. Автором данной статьи ставится вопрос о понятийном статусе «сборника» и его художественном своеобразии. Отмечается различие между «книгой» и «сборником». Раскрываются историко-культурные истоки формирования «сборника» в качестве формы репрезентации я-сознания. С этой целью привлекаются сборники Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, отмечается публикационная деятельность П.П. Перцова. В качестве сборника анализируется «Заезжий музыкант» Булата Окуджавы. Аналитические процедуры выполняются на основе герменевтики, с привлечением таких понятий, как *я-сознание, субъективность, время, личность автора*. Черты субъективности проявляются в автобиографизме, оценках исторических событий и частной жизни. Отмечается, что нарративная идентичность

** Едошина Ирина Анатольевна – доктор культурологии, профессор, историк художественной культуры XIX-XX веков, Кострома, Россия, e-mail: tettixgreek@yandex.ru*

Edoshina Irina Anatol'jevna – DSn in Culturology, Professor, historian of art culture, Kostroma, Russia, e-mail: tettixgreek@yandex.ru

© Едошина И.А., 2022

обеспечивается личностью автора. Я-сознание выполняет функции тождества личности автора в изменяющейся жизни, а также обеспечивает нарратив действительной истории.

Ключевые слова: сборник; книга; я-сознание; личность автора; динамика времени; нарратив истории; субъективность.

Поступила: 15.03.2022

Принята к печати: 13.05.2022

Edoshina I.A.

**Digest as a form of representation of self-consciousness
(on the example of “The Visiting Musician” by Bulat Okudzhava)**

Abstract. The author of this article raises the question of the conceptual status of the «digest» and its artistic originality. A distinction is made between a «book» and a «digest». The historical and cultural origins of the formation of the «digest» as a form of representation of self-consciousness are revealed. For this purpose, collections by D.S. Merezhkovsky, V.V. Rozanov, the publication activity of P.P. Pertsova are used. As a digest, the «Visiting Musician» by Bulat Okudzhava is analyzed. Analytical procedures are performed on the basis of hermeneutics, involving such concepts as self-consciousness, subjectivity, time, and the author's personality. Features of subjectivity are manifested in autobiography, assessments of historical events and private life. It is noted that the narrative identity is provided by the personality of the author. The self-consciousness functions as the identity of the author in the changing life, and also provides the narrative of the actual story.

Keywords: digest; book; self-consciousness; author's personality; time dynamics; history narrative; subjectivity.

Received: 15.03.2022

Accepted: 13.05.2022

Введение

Проблемное поле статьи определяется тем, что сам Булат Окуджава, рассказывая об истоках прозаического «Заезжего музыканта», использует термин «книга» («книга стихов», «книга прозы»), подчеркивая, правда, важный для собранных под одной обложкой текстов временной аспект: «сегодня (курсив мой. – И. Е.) особенно дорого».

В описании «Заезжего музыканта» Окуджавы издание также обозначено как «книга» [Окуджава, 1993, с. 2]. Я же полагаю, что «Заезжий музыкант» – это «сборник». Отсутствие четкой дифференциации между понятиями «книга» и «сборник» связано, с одной стороны, с их внешней семантической близостью, а с другой – с их понятийным осмыслением, находящимся в процессе становления [см.: Крылов, 2004; Прохоров, 2004].

«Сборник»: историко-культурный контекст

«Сборник» как специальная форма репрезентации творческой личности имеет свою историю, которая в России началась не так давно – в конце XIX в. Своеобразие заключалось в том, что это были «новые для русской критики типы сборников – не механические собрания статей, а концептуальные книги, пронизанные внутренней логикой» [Крылов, 2013, с. 146]. Обратим внимание, что исследователь использует оба понятия, характеризуя одно через другое: *сборники – концептуальные книги*. Не предполагая в данной статье останавливаться на всех нюансах проблемы дифференциации понятий «книга» и «сборник», отмечу лишь некоторые, но принципиальные, на мой взгляд, отличия.

Этимологически слово «сборник», будучи отглагольным существительным, содержит «память» о действии или идею действия, выражаемую семантикой глагола, благодаря чему нечто существующее порознь оказывается *собранным* вместе. Книга, будучи субстантивом по происхождению, указывает на то, что существует, что есть, что уже сложилось и обрело законченный облик, как, например, Библия – в переводе именно Книга. Это значение завершенности содержится и в светском понимании существа «книги». Например, «книга стихов» или «книга прозы», что предполагает включение лучших (показательных) произведений автора или авторов [см.: Мирошникова, 2008]. Другой аспект в понятии «книга» связывается с проблемой циклизации, т.е. это то, что являет сложившуюся целостность [Поэтика ..., 2008, с. 95–97]. «Сборник» всегда отражает некое состояние художественного сознания в определенное время, актуализируя незавершенность самого процесса.

В России появление сборника как особой (специальной) художественной формы тесно связано с издательской деятельностью П.П. Перцова. В 1896 г. в Петербурге он публикует сборник статей Д.С. Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы». В предисловии к сборнику Мережковский указывает на субъективизм своих текстов как их смыслообразующую основу. Так была заявлена одна из важнейших характеристик сборника в качестве специальной формы, в пределах которой авторский субъективизм проявляется в смысловых нюансах и подробностях. А поскольку в «Вечных спутниках» были собраны статьи, написанные Мережковским в разное время, то авторский субъективизм предстает в динамике. Отсюда – в значимые характеристики сборника, помимо субъективизма, добавляется *временной динамизм*.

Наконец, как замечает В.В. Полонский, сборник «Вечные спутники» представляет концепцию *Личности* [Полонский, 2008, с. 170]. Именно представление *Личности автора* является третьим существенным признаком сборника как специальной художественной формы. Новизна этой формы была настолько ошеломительной, что вызвала многочисленные, подчас прямо противоположные отклики, сделав ее автора знаменитым. Форма сборника была усвоена В.В. Розановым как идеально отвечающая его я-сознанию в определенное время.

Конечно, с тех пор прошло много времени, к тому же в случае Б. Окуджавы это не собрание пусть и условно критических статей, как у Мережковского, зато очень близко к существу сборника в его розановском изводе. Хотя Мережковский тоже не был сугубо критиком: в первую очередь, он – мыслитель, свободно владеющий разными художественными формами в области поэзии, драмы, прозы, эссеистики. В этом плане Окуджаве необыкновенно близок с той разницей, что Мережковский, конечно, никогда своих стихов под им же сочиненную музыку не исполнял. Однако существо этой параллели связано с формой сборника как органического бытийствования собранных текстов, написанных в разное время, передающих динамику авторского миропонимания.

Полагаю, что необходимо пояснить сущность термина «я-сознание». В этом понятии схватывается тождество личности ее «я» как субстанции, сохраняющей неизменность (в том числе грамматической формы), несмотря на множественность опыта и изменчивость существования.

П. Рикёр в работе «Я-сам как другой» (1990) формулирует понятие нарративной идентичности, включающей триаду «описание – повествование – предписание» как специфическую связь между конституцией действия и конституцией «я». Литература в таком случае становится лабораторией рождающегося в результате нарратива действительной истории [Рикёр, 2008, с. 32–43, 172–203].

«Заезжий музыкант» Б. Окуджавы как сборник

Ну, и теперь – к Булату Окуджаве и его «Заезжему музыканту» (1993), который, с моей точки зрения, является органичной формой для репрезентации я-сознания, что сложилась в отечественной культуре в конце XIX – начале XX в., получив именование «сборник».

Автобиографизм как источник субъективности

Субъективность «Заезжего музыканта» проявилась в том, что он составлен *самим автором*, о чем сообщается на обороте титула. Но это авторство словно *удваивается* за счет того, что включенные в сборник тексты носят автобиографический характер. Более того, об автобиографизме текстов еще до прямого сообщения свидетельствуют (особенно, полагая, для тех, кто входил в круг близких автору людей) обложка с портретом Ольги Окуджавы (худ. Борис Бергер), спинка обложки с фотографией автора и его автографом.

Портрет, выполненный Бергером в особой технике смешанной сепии, создает образ, который словно проступает из некоего пространства, составляя с ним нерасторжимое единство и отражая стремление художника уйти, по его словам, «от образа к неизобразимому» [Бергер]. Для уточнения существа термина «я-сознание» высказанная Бергером мысль представляется чрезвычайно плодотворной, поскольку в ней отразилась специфика художественного сознания XX в. в целом: уйти от копирования предметного мира, чтобы представить его скрытые сущности, которые, собственно, и определяют то, что видит глаз. Техника смешанной сепии позволяет художнику придать телу Ольги Окуджавы сродство с фактурностью самого пространства, фигуративным образом которого становится изображение. В то же время ее лицо и тело полны нескрываемой чувственности (чуть расслабленная поза,

полуоткрытая грудь, тонкая талия, изящный, едва намеченной формы живот), которая отличает любимую и любящую женщину. Думается, что именно чувственность любви питает «неизображение», декларируемое художником и составляющее органическую часть я-сознания автора как нарратива подлинной истории в адекватной ее скрытой сущности форме.

Сам автор появляется на фотографии, расположенной на спинке обложки: немолодой Булат Окуджава, с узнаваемыми усами, глубокими бороздами морщин на лбу и вокруг губ. Взгляд его устремлен не во внешний мир, а словно поверх или мимо. Но вся фигура развернута к изображению на первой стороне обложки. Фотография Окуджавы словно свидетельствует о неизменности его чувства к той, что давно стала не только его спутницей жизни, но и неизбывным источником поэтического вдохновения. Таким образом решенная обложка придает собранным текстам легкий аромат интимности в противоположность названию, повторяющему именование стихотворения Окуджавы – «Заезжий музыкант».

Это стихотворение предваряет собранные автором тексты, выполняя функцию развернутого эпиграфа. Стихотворение представлено не в типографском наборе, а написанным от руки изящным почерком автора, имеет краткое (характерное, часто встречающееся в его стихах) посвящение «Оле» и подпись-автограф «Б. Окуджава». Так навсегда соединяются два имени любящих друг друга людей. Однако содержание самого стихотворения отнюдь не безоблачно: его героиня «задумчиво и кротко» слушает игру заезжего музыканта, словно не замечая того, кто ей признается в любви. Ему остается только в мечтах увидеть себя проплывающим перед любимой в новом плаще, «как поздний лист, кружа». Но влюбленный знает, что та, кого он любит, натура утонченная, умеющая слушать и слышать.

Тебя не соблазнить ни платьями, ни снedyю:
заезжий музыкант играет на трубе!
Что мир весь рядом с ней? С ее горячей медью?..
Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...
[Окуджава, 1993, с. 5].

Стихотворение – признание в любви, финал которого словно раздвигает рамки и признания, и посвящения: «Судьба, судьбы, судьбе,

судьбою, о судьбе...». В грамматическом изменении существительного «судьба» Окуджавой раскрывается мифологема человеческого бытия. Будучи филологом по образованию, он умел видеть в грамматике искусство (*ars grammatica*), где словом схватывается изменчивость мира, в котором всякий человек всего лишь гость или тот самый «заезжий», по признанию Окуджавы: «Я действительно “заезжий”. Как приехал в этот мир, так и уеду из него, словно побывал в командировке» [Окуджава, 1993, с. 4]. Так, внешне неожиданно, а по существу, вполне закономерно «заезжий музыкант» и автор оказываются равночестными, но предстающими в разных ипостасях.

Именование «Заезжий музыкант» и на обложке, и на титуле дано в шрифте, отсылающем к эпохе модерна, с которым состоят в явном «конфликте» таймсовские шрифты в написании имени автора и жанровой специфики текстов – проза. Мне не удалось разыскать сведений, был ли сам автор согласен с таким художественным решением. Но в любом случае в шрифтовом «конфликте» неявственно отражается сложность взаимоотношений творческой личности с миром. Тем более что мир начала 1990-х годов, времени подготовки сборника к изданию, был в России крайне напряженным. Советский режим рушился на глазах, вслед за В.В. Розановым можно было бы сказать, что режим этот «слинял в два дня, самое большее – в три», а казался, в том числе и самому себе «нерушимым».

Намеченные черты автобиографизма (портреты, именование) обретают «плоть» в предисловии с характерным названием «Несколько слов от автора, или Предисловие литературного эгоиста». Слово «эгоист» в данном контексте, думается, менее всего используется в его прямом значении, скорее, предполагает то самое «я-сознание», этимологически отсылающее к латинскому *ego* в его дополнительном значении «*ego-met*» – «я сам». Игра смысловыми оттенками для человека с филологическим образованием занятие вполне органичное. Напомню, что Окуджава окончил филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова.

Функции я-сознания

Пространство авторского я-сознания в предисловии подчеркнуто подвижно, содержательно включает разные аспекты в собственном

творчестве и отклики на них. Но не отклики являются движущей силой, иное – неизменное «наслаждение процессом работы» [Окуджава, 1993, с. 3]. Это наслаждение замыкается опять-таки на я-сознании: не внешние обстоятельства являются для автора главными, не о них он думает, когда пишет, «а о себе» в этих обстоятельствах, всегда – «о себе» [Окуджава, 1993, с. 3]. Всегдашние раздумья «о себе» облекаются им, по признаниям автора, в разные формы: стихи, песни, историческую прозу. Навершием всех освоенных художественных форм становятся рассказы, где, замечает Окуджава, он пишет «все о себе, о себе, о себе, ничего не утаивая, выворачивая себя наизнанку» [там же, с. 4]. И когда появляется возможность издать прозу и стихи, он выбирает то, что ему как автору *«сегодня»* (курсив мой. – И. Е.) особенно дорого», он решает издать «только рассказы, только рассказы!», потому что они приносят сейчас наслаждение [там же, с. 4]. Однако *рассказам, только рассказам* он предпосылает *стихотворение*, словно вопреки собственным «прозаическим» намерениям. Так проявляется одна из характерных сторон творческого я-сознания – его неизменность, в данном случае – в неразложимом единстве прозы и поэзии, которые составляют различенную целостность.

Сложное, многоплановое своеобразное вступление к собранию рассказов позволяет уточнить некоторые характерные черты я-сознания автора: это сосредоточенность на собственном внутреннем мире, что определяет отношение к чужому (иному, но не чуждому) восприятию его творчества; наслаждение как основная (стимулирующая) энергичная творческая сила, энтелехия которой наиболее адекватно раскрывается в прозе (во всяком случае, в данном случае и по утверждению автора).

Нарратив оттепели

В состав «Заезжего музыканта» автором включено три повести и одиннадцать рассказов. Представляется содержательно важным их хронология и расположение. Две повести, открывающие собрание текстов, написаны в оттепель, в ее почти что финал. Вот официальное определение оттепели: «Условное название, закрепившееся за периодом второй половины 50-х – начала 60-х годов, связанное с политическим курсом во внутренней и внешней политике Н.С. Хрущева. Тер-

мин был введен советским писателем И. Эренбургом, опубликовавшим повесть “Оттепель” в журнале “Новый мир” в 1954 г. Признаки “оттепели” наметились в жизни страны уже после смерти Сталина: произошла относительная либерализация во внутренней и внешней политике СССР» [Всемирная история. Энциклопедия]. Правда, С. Чупринин указывает в названии своего исследования иные даты: март 1953 – август 1968 г. [Чупринин, 2020]. Эпохой «Sturm und Drang в ситуации “из-под глыб”» назовет это время Рената Гальцева [цит. по: Чупринин, 2020, с. 465].

В любом случае повести «Будь здоров, школяр» и «Новенький как с иголочки» написаны в период оттепели в 1960–1962 гг., когда ненадолго появилась возможность писать о том, о чем хочется и без оглядки на советскую цензуру. В одном из своих интервью 1990 г. Окуджава заметил, что оттепель «позволила вздохнуть, обнаружить остатки сил, способных спасти от гибели» [Окуджава, 2017]. Хотя, конечно, цензура никуда не делась, разве что слегка смягчилась, и в это условное «умягчение» Окуджава впервые публично поет свои песни на свои стихи в Ленинградском доме кино (январь 1960-го), а в августе 1960-го – феврале 1961 г. пишет повесть на военный сюжет «Будь здоров, школяр», впервые опубликованную в сборнике «Тарусские страницы» (1961) [Окуджава, 1961; см. также: Гизатулин, 2005], изданном, с благословения Константина Паустовского, на бумаге, оставшейся от печатания книги Марка Твена [Чупринин, 2020, с. 463–464].

Таруса – особое место в истории отечественной культуры, связанное с именами А. Чехова, И. Левитана, В. Поленова, В. Васнецова, К. Коровина, В. Серова, Н. Касаткина, Н. Заболоцкого, К. Паустовского, М. Цветаевой, С. Рихтера, В. Борисова-Мусатова, В. Ватагина. Публикуя повесть на «Тарусских страницах», Окуджава условно вписывается в этот славный ряд имен, но уже вполне явственно – в состав сборника времени оттепели. Через шесть лет по мотивам повести Владимиром Мотылем на Ленфильме будет снят фильм «Женя, Женечка и “катюша”», естественно обретя в советских условиях непростую судьбу. Отдельным изданием повесть выйдет только в 1987 г., когда зашатаются основы соврежима.

Хотелось бы обратить внимание на то, что «Тарусские страницы» имели подзаголовок: «литературно-художественный иллюстрированный сборник», наглядно отражавший существо сборника в его основ-

ных параметрах: связь со временем, авторский субъективизм как личностное восприятие времени. Общая идеологическая заданность начиналась с художественного оформления обложки сборника: согнувшуюся и почерневшую, с несколькими оставшимися пожухлыми листочками ветку перекрывает светлая, устремленная цветами-листьями вверх ветвь.

Автором этого образа была М.В. Борисова-Мусатова, дочь одного из классиков русского модернизма – В.Э. Борисова-Мусатова. Он назовет Тарусу *царством сказочной акварели*, обретя здесь свое вечное упокоение. Рано оставшись без родителей, его дочь в полной мере вкусит все «радости» соврежима, в том числе и ссылку, в которую следует за мужем – искусствоведам С.С. Тройницким, директором Эрмитажа.

Художественному решению сборника вторило предисловие, где, в частности, читаем: «Формируя сборник, издательство стремилось создать книгу, отмеченную определенным художественным единством, и в то же время подчеркнуть творческую индивидуальность каждого из литераторов, принеших свои произведения в “Тарусские страницы”» [Тарусские страницы ..., 1961, с. 6]. Как видим, здесь также понятия «сборник» и «книга» используются как синонимы.

Нарратив войны: я-сознание в потоке времени

Публикация повести «Будь здоров, школяр» в сборнике «Тарусские страницы» оказалась напрямую связанной с важнейшими историческими событиями в России, став их органичной частью и внося в их понимание свои оттенки. Повесть Окуджавы – о войне, но резко иначе, нежели в изображении аналогичной темы в советской литературе. В повести нет ни подвигов, ни побед. Я-сознанием писателя война раскрывается через частное, через детали я-сознание фиксирует частное, не героическое: ободранные руки с саднящей болью, капля на носу бойца, мечта о сапогах, алюминиевая ложка. При этом сугубо внешне боец Окуджава выполняет все, что должен, ни от чего не уклоняется, даже от нахлынувших чувств. Но его страстное, единственное желание – остаться в живых. Подобное желание с точки зрения советской идеологии никак не вписывается в ура-патриотическую уверенность совруководства в готовности советских воинов умереть

«во имя жизни». В финале повести, узнав, что весь его минометный расчет погиб, герой повести плачет, «потому что можно плакать и не от горя. Плачь, плачь... У тебя неопасная рана, школяр. Тебе еще многое пройти нужно. Ты еще поживешь, дружок...» [Окуджава, 1993, с. 66].

Я-сознание писателя, обращенное в прошлое, извлекает из него чувства человека (совсем еще молодого) на войне, и эти чувства передают весь ужас войны как кровавой бойни, независимо от причин, послуживших к ее началу, о чем еще в 1943 г. писала Юлия Друнина: «Кто говорит, что на войне не страшно, / Тот ничего не знает о войне» [Друнина]. Кстати, как повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр» – первый его прозаический опыт, так и это стихотворение Друниной было первым ее поэтическим произведением. Война это ужас, кошмар и смерть, а уже потом, по итогам – подвиг. Я-сознание Окуджавы обнаруживает в военном прошлом неподдельность человеческих переживаний на войне, где человек обречен смерти, которой автору повести, этому счастливчику, удалось избежать (о специфике названия см.: [Бойко, 2007, с. 86–88]).

За повестью «Будь здоров, школяр» Окуджава помещает повесть «Новенький как с иголочки», написанную в Ленинграде в 1962 г. В этой повести я-сознание писателя предстает в роли учителя, быть которым обречен герой повествования, получив высшее образование в МГУ. Послевоенная деревня Шамордино (несмотря на свое историко-культурное прошлое: известное сражение, Лев Толстой, описавший это сражение в романе «Война и мир», его сестра, бывшая насельницей когда-то процветавшего, известного, а при соврежиме руинированного монастыря), в школу которой отправляют героя повести, производит не просто унылое, но ужасающее впечатление нищетой и уродливостью жизни. Здесь даже красота человеческого лица ученицы подпорчена ее изувеченными руками. Это «мир без форточек» (Ф.М. Достоевский). Я-сознание автора мечется в чуждом мире, пытаясь найти хоть что-нибудь созвучное, хоть что-нибудь светлое – и не может. Ситуацию безысходности еще более подчеркивает название повести «Новенький как с иголочки» – почти сверкающий. Окуджава не пытается ничего приукрасить, не заметить, пощадить, создавая картину страшного разорения жизни. В итоге я-сознание словно замыка-

ется в неизменности своего бытийствования, рефлекторно реагируя на внешние вызовы.

Замечу, что обе повести, которыми открывается сборник «Заезжий музыкант», напрямую связаны с оттепелью, с той неприкрытой правдой, о которой прежде нельзя было не только писать, но даже думать. В этих повестях частная жизнь вписана в судьбу страны, но вписана деликатно, без пафоса, на основе сугубо собственных (нескрываемо субъективных) впечатлений.

Нарратив эпохи застоя

Далее идут рассказы, написанные Окуджавой в 1970-е годы, в эпоху застоя. Термин, с моей точки зрения, спорный, но сейчас важно не это. В этих рассказах автор обращается к своей молодости, показывая ее в разных ракурсах творимого я-сознанием в пределах я-сознания нарратива.

Военная тема возникнет вновь в рассказе «Утро красит нежным светом...», написанном в апреле 1975 г. на основе более ранней публикации с другим названием – «Фронт приходит к нам» (1965) (о специфике названия см.: [Бойко, 2007, с. 86–88]). Окуджава помещает «Утро...» не сразу после «Школяра», а через повесть, которая переносит события в мирное время, из чего можно сделать вывод, что временная или, возможно, жанровая характеристика для писателя важнее, чем собственно содержание. В результате сугубо внешние признаки становятся своеобразными «зацепками» для я-сознания, напряженно ищущего формального воплощения нарратива действительной истории своего бытийствования. Рассказ получает название по первой строчке классической советской песни братьев-композиторов Дмитрия Покрасса и Даниила Покрасса на слова В. Лебедева-Кумача «Москва майская» (1937). Став названием, эта строка незримо сопровождает повествование, формируя его имплицитные смыслы. Прежде всего, название отсылает к довоенной Москве, образ которой возникает в бравурном жизнерадостном мажоре. Однако дата написания песни – 1937 г. – словно бросает на эту жизнерадостность зловещую тень арестов, тюремных заключений, мук и смерти. Собственно же повествование уже зримо воспроизводит столкновение человека с «мирной» муштрой, где все личностное подвергается специальному унижению,

пройдя через которое и освоив которое, можно спасти жизнь на фронте. Я-сознание автора находится на скрещении конфликтов мирной / фронтовой жизни и свободной / несвободной жизни, которая несвободна в принципе. Но герою рассказа это еще предстоит узнать, а пока он полон надежд.

В рассказе «Частная жизнь Александра Пушкина, или Именительный падеж в творчестве Лермонтова», написанном в марте 1976 г., молодой, уверенный в своих знаниях (выпускник филологического факультета МГУ!) учитель отправляется читать лекцию перед сельскими жителями. Но оказавшись перед аудиторией, сумеет вместо лекции произнести несколько не очень связанных друг с другом предложений. Я-сознание автора мучительно пытается понять, в чем причина, почему он не смог сделать, казалось бы, для учителя элементарного: выступить с лекцией перед собравшимся, явно не обремененным литературными познаниями, но привычным к лекциям простым народом. Привычным в том смысле, что при соврежиме по разнарядке органов власти разных уровней колхозников регулярно «просвещали» на самые разные темы посылаемые обкомами КПСС лекторы. Крестьян обязывали посещать эти лекции, естественно, не спрашивая о желании с их стороны. Потому они (вместе с председателем колхоза, выступающим здесь в качестве ведущего) в отличие от героя рассказа были готовы к любому повороту событий на самой лекции. Этой привычной готовности явно противостоит броское название рассказа, придающее всему повествованию интригующий характер: что-то подобное трем картам пушкинского Германна.

Автор рассказа погружает читателя во внутренний мир героя, мучительно пытающегося извлечь из своих университетских познаний нужную информацию. Однако на свет являются какие-то отрывочные, никак друг с другом не связанные факты, которые герой проговаривает вслух, не зная, что следует дальше. Несколько проведенных на кафедре минут растягиваются во времени, рождая острое чувство бесконечности пытки своего стояния перед людьми. А времени проходит не более 10 минут.

Булат Окуджава выстраивает свой рассказ таким образом, что сначала читатель узнает, *как* учился герой рассказа, точнее, как он, придя на студенческую скамью после фронта, вовсе *не учился*, как ему, учитывая его заслуги, ставили оценки не за знания, а из уважения

к нему, участнику Великой Отечественной войны. Он получает диплом, значок МГУ, а выступление перед колхозниками выявляет, что никаких знаний нет, что значок на его груди ничего не значит.

В я-сознании автора сталкиваются разновременные пласты его жизни, выявляя негативную роль участия в военных событиях. Конечно, нигде напрямую Окуджава об этом не пишет. Он указывает другую причину – самонадеянность молодого учителя. Но есть один важный маркер: университетский значок, «соединение белого, синего и золотого» [Окуджава, 1993, с. 150]. Поначалу, особенно внешне, прикреплённый на груди значок является свидетельством глубины полученных знаний, во что искренне верит и сам герой. Но после своего позорного выступления он в собственных глазах становится «филологом» с акцентом на «фи». Он откручивает и выбрасывает университетский значок. В финале рассказа я-сознание автора обращается к давним событиям: «...С тех пор прошло много лет. Тогда я был молод, кудряв и удачлив, и, отвинтив, я бросил в снег свое ромбовидное несчастье, синее, белое и золотое. Быть может, лет через сто ученые его обнаружат и будут долго гадать о судьбе владельца...» [там же, с. 154]. Этот фрагмент заключен Окуджавой в многоточия, слова словно выплывают неизвестно откуда, чтобы снова скрыться. Так работает его я-сознание, оценивая события прошлого, показывая, насколько губительную роль в его жизни сыграла война, о которой официально принято говорить совсем иначе.

Через частный случай в частной жизни (читай: субъективное) Окуджава открывает неизвестную сторону в послевоенной жизни тех, кто воевал и кто вернулся к мирной жизни.

Скрытый драматический мотив этого рассказа снимается фарсовой ситуацией в следующем – «Отдельные неудачи среди сплошных удач». Рассказ написан в июне 1978 г. и посвящен кинорежиссеру Петру Тодоровскому. Я-сознание автора расширяет свое пространство. Если раньше его интерес к своей внешности, своей одежде был скорее намеченным (теплая шуба как мечта), то в этом рассказе происходит чудо: он становится владельцем роскошного пальто «оранжевого цвета с голубым отливом» [там же, с. 164]. «Теплое, мягкое, облегающее, на блестящей скользкой подкладке» [там же, с. 156] пальто превращает героя в статного независимого мужчину. Только тот, кто жил во времена беспросветного советского дефицита, может оценить

всю глубину переживаний героя рассказа. Пусть пальто (а к нему будет докуплена еще шляпа и останется немного денег) не принесет ему искомой любовной удачи, скорее наоборот – придется расстаться с этим чудом, но сладостные минуты быть одетым в такое пальто останутся в его памяти как нечто чудесное, удивительное, почти волшебное. Название рассказа вносит в его содержание неясственную (примета времени – говорить эзоповым языком, намеками) общественную проблематику. «Сплошные удачи» – это отсылка к внешнему миру, к «победам коммунизма» с партийными лозунгами о достижении всеобщего благоденствия к 1980 г. Я-сознание автора слышит «шум» времени, иронически на него откликаясь.

Нарратив эпохи перестройки

Следуя хронологическому принципу, обеспечивающему подвижность я-сознания в пределах его неизменности, Окуджава закономерно обращается ко второй половине 1980-х годов как времени, когда стали раздаваться первые, еще, может быть, не очень явственные, но все же свидетельства того, что в жизни советского общества начинаются какие-то перемены. В этом контексте повесть «Приключения секретного баптиста» (1984) прочитывается как отражение переходного времени.

Повесть начинается со звонка, за которым последует встреча с сотрудником КГБ СССР и предложение подписать соответствующий документ о сотрудничестве. Я-сознание автора стремится воплотить в Андрее Шамине все оттенки испытанных им переживаний: «Всё достоверно. Всё было именно так... Случилось все в 1954 году в Калуге, когда после учительства я начал работать в областной газете. Вспоминая, пытаюсь проанализировать период, когда на меня свалилось такое “счастье” – мне стали доверять органы! – я не могу представить себя иначе, как идиотом, у которого от всего закружилась голова» [Беседа Б. Окуджавы с журналистом В. Амурским].

КГБ в СССР был мощной идеологической организацией, призванной следить за людьми, особенно людьми образованными, склонными к вредным, с позиции официальной идеологии, вопросам и мыслям. Раздавшийся звонок и последовавшее при встрече предложение не могло быть отвергнуто – советская репрессивная машина никуда не

делась. Предложение и вполне закономерное, обращенное к журналисту, призванному проводить в жизнь линию партии, и в то же время неожиданное, погружает я-сознание автора в свое прошлое. Он – дитя советского строя, он готов идти на баррикады ради светлого будущего, он верит, что товарищ Сталин откроет ему «невероятную тайну: оказывается, отец Андрея вовсе не троцкистский двурушник», он просто выполняет особое задание. «“А мама?” – спрашивал Андрей. “Мама тоже”, – говорил Сталин и гладил его по голове» [Окуджава, 1993, с. 174]. Но это всего лишь мечта, подсознательная попытка скрасить тщательно скрываемую жестокость, царящую в советском обществе.

Потом Андрей узнает правду, потом будет война, фронт, контузия, военное училище, от муштры в котором удастся уйти, сообщив, что он сын «врагов народа». И вдруг представитель власти, которая сделала его этим самым сыном, является к Андрею с предложением о помощи в поимке очередных «врагов народа».

Я-сознание автора не стремится никак обелить или оправдать Шамина, когда тот соглашается выполнить задание, что, к счастью, у него не получается. И словно в противовес этому не случившемуся, но постыдному поступку рождается мечта: «Замереть на маминой груди, позабыв все на свете» [там же, с. 198]. В этом простом предложении – вся боль сиротского детства, неизбывная мечта о родительской любви, которой его без всяких на то оснований лишила репрессивная государственная машина.

Вернувшись из неудавшейся (а по существу, удавшейся) командировки, Андрей ничего не расскажет матери, чьи «восемнадцать лет лагерей и ссылки» отзываются в его я-сознании страшными картинками: «...решетки, сырые стены, колючая проволока и матерщина следователей, и тяжелый кулак, и конвоир... Мамочка, мамочка, как бы встретить этих людей, нелюдей этих, прикасавшихся к тебе своими лапами! ...И сколько бы Андрей ни глядел на мать, всякий раз видел бьющую руку, почему-то в рыжих волосах, и маленькие раскаленные карие глазки, направленные на нее; и ее лицо в уродливой гримасе боли, ужаса и отчаяния... Мамочка, мамочка, что же сделать, чтобы забыть все это? Как отмыть тебя от унижающих оплеух, плевков и мата?! Мамочка, мамочка!..» [там же, с. 198]. Это один из самых пронзительных эпизодов в сборнике, где я-сознание автора пронизано страшной болью той, кого он любит глубоко и страстно, кого потерял

в детстве и обрел через много лет покалеченной и не могущей найти своего места в чужой ей жизни на свободе. В я-сознании автора не им прожитое прошлое возникает как отдельные фрагменты, сфокусированные на боли и унижениях, на плевках и мате, сопровождаемые плачем-причитанием «мамочка, мамочка». Вспыхнувшие в я-сознании трагические события в жизни матери Андрея не могли не привести его к отказу, пусть и произнесенному тихо, но так твердо, что чекист-вербовщик все понял и больше не звонил, а когда однажды встретился Андрею на улице, отвернулся.

В прерывистой неизменности я-сознания прошлое и настоящее соединяются в нечто целое, не могущее существовать отдельно, а потому не позволяющее ничего забыть. Вновь частный случай (субъективность) оказывается вписанным в историю страны и время, когда эта история становится предметом размышлений.

Я-сознание в текстах 1980-х годов проявляет себя по-разному, выхватывая разные эпизоды из жизни и создавая их калейдоскопическую картину. То герою не удастся сшить себе шубу, отчего название рассказа «Искусство кройки и шитья» (1985) имплицитно наполняется иронией. То командные крики, чавканье сапог оборачиваются в названии рассказа «Уроками музыки» (1985). То вынесенное в заглавие рассказа название фильма «Девушка моей мечты» (1985) подчеркивает несовпадение жизней на свободе и после долгих лет заключения. Все эти тексты писались в октябре, ноябре и декабре, т.е. в я-сознание автора входили как единое целое, где именование не только не совпадало с содержанием рассказов, но словно специально ему противостояло. Это условное несовпадение отражало невнятное ощущение или предчувствие грядущих, еще пока не ясных перемен.

В рассказе «Нечаянная радость» (1986) я-сознание автора вновь обращается к эпизоду ареста матери и того, как ее сестра Сильвия ходила по инстанциям, пытаясь выяснить, где она находится, нельзя ли ей хоть как-нибудь помочь, но все, что удастся, это узнать, когда поезд с заключенными будет отправляться с вокзала. Нечаянной радостью становится то, что сыну и сестре заключенной удастся передать через сержанта чайник и пусть мельком, но увидеть дорогое им обоим лицо. Потом, уже когда мать вернется из заключения, станет известно, что чайник так и не был передан. На какое-то мгновение в я-сознании автора вспыхивают вопросы: «За что? Почему? Во имя чего?..» - и

следом горькое замечание «Впрочем, это уже не имеет значения» [Окуджава, 1993, с. 259]. Не имеет значения, потому что среди моря зла, среди слез и унижений, среди горя и безысходности радость может быть только нечаянной – когда вдруг, буквально на мгновение, можно увидеть лицо родного человека. Этой метафизике чайник чужд, он ей противопоказан. Я-сознание автора вписывает частный случай из частной жизни в судьбы страны: «Как странно теперь вспоминать те годы, когда в каждом пассажирском составе был обязательно арестантский вагон – темно-зеленый, с зарешеченными маленькими окнами. Как привычны они были тогда, как равнодушно скользили по ним наши взоры» [там же, с. 257].

«Рамочный нарратив»

Текстом 1988 г. под названием «Подозрительный инструмент» открывается начало перемен, где я-сознание автора оказывается наблюдателем жизни Ивана Ивановича, который «не просто запел, а стал придумывать мелодии к собственным стихам, и получалось что-то похожее на песни» [Окуджава, 1993, с. 260].

Иван Иванович – фигура многозначная. С одной стороны, в этом удвоении явно прочитывается отсылка к отечественной культуре, где имя Иван одно из самых в России распространенных и полисемантических, хотя имеет древнееврейское происхождение. Но русская культура относится к культурам открытого типа, что позволяет ей легко усваивать и адаптировать «чужое». Потому вполне закономерно, что имя Иван обретает еще и нарицательный статус, что отразилось в словосочетании «русский Иван». Удваивая это имя, Окуджава не просто «прикрепляет» своего героя к отечественной культуре, но уже на уровне именования помещает его в пограничное состояние, отражающее самое время. СССР еще существует, но вдруг открылись некие официальные люфты, через которые прежде запрещенное оказалось доступным. В четырех финальных рассказах – «Подозрительный инструмент» (1988), «Выписка из давно минувшего дела» (1991), «Около Риволи, или Капризы фортуны» (1991), «Как Иван Иванович осчастливил целую страну» (1989) – временной фактор является структурообразующим.

Рассказы 1991 г. «обрамляются» текстами 1988 и 1989 гг. Эта условная *временная* рамка чрезвычайно важна в силу своей нарочитой, бросающейся в глаза составленности, *собранности*. Мало того, именно мотив рамки является сквозным в замыкающем сборник рассказе «Как Иван Иванович осчастливил всю страну». Досуговое увлечение Ивана Ивановича – изготовлять рамки, «не на продажу, а так, для души» [Окуджава, 1993, с. 368]. А рассказ 1988 г. начинается со слов, что «Иван Ивановичу было уже за тридцать лет, когда его жизнь резко переменялась. Дело в том, что Иван Иванович запел. То есть не просто запел, а стал придумывать мелодии к собственным стихам, и получалось что-то похожее на песни» [там же, с. 260]. Причем запел он «о себе, просто о себе» [там же, с. 261]. Эти два мотива («запел» и «о себе») вызывают в памяти фильм Андрея Тарковского «Зеркало» (1974), где слова «я могу говорить» становятся своеобразным эпиграфом к событийной канве, в основу которой положены биографические события из жизни самого режиссера – аналогичное «о себе». Но в отличие от фильма временной диапазон в рассказе Окуджавы много уже, вновь отсылает к оттепели, ее надеждам и вере в грядущие перемены.

В рассказе Иван Иванович биографически вполне закономерно оказывается Отаром Отаровичем, грузином по происхождению, но родившимся на Арбате: «...родной язык его был русский, а в детстве у него была нянька с Тамбовщины Акулина Ивановна, и она очень много вложила в него, что уже в последующие годы нельзя было вытравить, и, наверное, потому многие из специалистов находили в его так называемых песнях сильный элемент русского фольклора и старинного русского городского романса» [там же, с. 262]. Писатель смотрит на события собственной жизни сторонним взглядом – сквозь частную судьбу становящегося известным творческого человека по имени Иван Иванович / Отар Отарович. Здесь мелькают и иностранцы, и получившие известность в период оттепели поэты и писатели, и концерты самого Ивана Ивановича. Из всей этой вдруг обрушившейся на него суесть герою вырисовывается его безрадостное будущее. Он понимает, что в этом мире все относительно, его популярность преходяща. На этой ноте рассказ заканчивается. Оттепель не оправдала надежд.

В рассказе «Как Иван Иванович осчастливил целую страну» мы узнаем о поездке главного героя в Японию. Причиной неожиданным

образом оказались изготавливаемые им рамки, которые приглянулись богатому японскому бизнесмену, любителю картин, решившему «одеть» их в рамки Ивана Ивановича. Окуджава подробно описывает свой долгий полет из Москвы в Токио. Полет удивил его не только своим расстоянием, но еще и комфортом. В Японии ему пришлось размышлять о перестройке, о чем на родине он старался не думать; его поразила пустота токийского магазина *Beriozka*, наполненная столь вожделенными и столь же недоступными простому человеку в СССР товарами, оказавшимися здесь Ивану Ивановичу ненужными. На прощальной вечеринке он увидел на стене картину в своей рамке. На картине был изображен умирающий журавль, образ которого отзывается острой болью в сердце Ивана Ивановича, рождая вопросы, обращенные уже не к изображению, а к сущности жизни и смерти: «Разве можно лишать жизни живое, любящее, горячее? Да, но за вину, которая накапливается в нас в течение всей жизни, а ведь это мы сами виноваты в собственных несовершенствах, и за это нужно платить самую высокую цену чуть позже, чуть раньше... Бедный черный японский журавль, так по-русски, так по-грузински, так по-татарски уходящий из этого мира!..» [Окуджава, 1993, с. 381]. Японская картина в иностранной рамке оказалась своеобразным символом человеческих судеб вне их национальной, вне их государственной принадлежности. Остро пережив свою сопричастность судьбам мира, Иван Иванович словно заново родился, обретя чувство собственного достоинства. Его я-сознание стало свободным. Так завершается не только рассказ, но и сборник в целом.

Внутрь этой «оттепелево-перестроечной рамки» Окуджава вставляет два рассказа, связанные с поездками Ивана Ивановича за границу. Первый из рассказов («Выписка из давно минувшего дела») начинается весьма знаменательно: «Бывший генерал госбезопасности Филин служил секретарем в Союзе писателей» [там же, с. 302]. Этим предложением сказано почти все: сразу понимаешь, каково положение писателей с таким секретарем. Но Окуджава делает неожиданный ход: следом сообщает, что Филин относился к Ивану Ивановичу «с большой симпатией, видимо, как к сыну человека, погибшего в тридцать седьмом, да и сам он хлебнул в свое время девятилетнего заточения в лефортовской одиночке» [там же, с. 302]. Так в самом начале повествования встречаются два человека, в равной степени пострадавшие во

времена Большого террора 1930-х годов. А далее (буквально следом) выясняется, что все-таки прошлое не покинуло Филина, а потому Иван Иванович «догадывался, что дружеское расположение Филина тотчас же погаснет, как только ему скажут, ну, к примеру, Ивана Ивановича арестовать или, скажем, расстрелять» [Окуджава, 1993, с. 303].

Постоянные сопряжения прошлого и настоящего, введение внутренних монологов персонажей, в которых эти сопряжения пропускаются через судьбы людей, расширяют я-сознание автора, наполняя специфическим содержанием нарратив советской истории. Специфика содержания обусловлена особым состоянием я-сознания личности, находящейся в постоянном страхе за возможные последствия не того сказанного или не того сделанного с точки зрения официальной идеологии. Не случайно рассказ называется так по-казенному – «Выписка из давно минувшего дела». Дело, особенно на человека творческого, могли завести всегда, это знали все. Отсюда – особое состояние советского писателя за границей, особенно если это Западная Европа (ФРГ – в «Выписке из давнего дела» или Франция – в «Около Риволи, или Капризы фортуны»).

Я-сознание автора автоматически фиксирует все возможные идеологические подвохи, но постепенно внутри него проявляется нечто большее, чем страх, что буквально толкает к опасным встречам, благодаря которым состоится и его концерт, и он получит заветную пластинку с записью своих песен, и свою не разрешенную к печати в СССР военную повесть, переведенную на французский язык, и провезет запрещенные в СССР книги, и подарит своему коллеге четырехтомник Н. Гумилёва. А еще испытает «капризы судьбы», потратив свой гонорар за книгу на «чуждые» советскому человеку эротические соблазны.

Все эти события оказались возможными по одной причине: началась перестройка, советское прошлое неумолимо уходило в небытие, свидетельством чему оказалась серая брошюрка, но уже в квартире писателя и «на обложке стояло незнакомое имя – Андрей Сахаров» [там же, с. 338].

Нарратив, создаваемый я-сознанием автора, потребовал адекватного своему содержанию языка. В одном случае язык рассказа специально (подчеркнуто) лишен какой бы то ни было образности, что пе-

редает сложность времени, когда старое еще живо и крепко, но уже не жилец; в другом – чувственный аспект новизны передается через короткие фразы, через их прерывистость.

В рассказах «Выписка из давнего дела» и «Около Риволи, или Капризы судьбы» структуро- и смыслообразующим элементом является время, чьи нюансы даются через субъективное восприятие не одного, а нескольких человек.

Выводы

Таким образом, «Заезжий музыкант» – это собранные вместе повести и рассказы, в которых представлена *Личность* их автора как концептуальное целое, чье я-сознание в силу своего ему тождества находит отражение в *субъективизме* как смыслообразующей основе текстов. Я-сознание сохраняет свою неизменность, несмотря на множественность опыта и изменчивость существования, обеспечивающих *временной динамизм* нарративу истории.

Список литературы

Бергер Б. Скоро наконец-то я стану космонавтом. – URL: <https://azamatseboev.livejournal.com/148985.html> (дата обращения 10.11.2021)

Беседа Б. Окуджавы с журналистом В. Амурским. – URL: <https://philologist.livejournal.com/9635761.html> (дата обращения 14.11. 2021).

Бойко С.С. «...Погода стояла прекрасная...», или «Это просто сетребыен какой-то»: заголовочный комплекс в прозе Булата // Вестник РГГУ. – 2007. – № 7. – С. 86–105.

Бойко С.С. Повтор сюжета в русской прозе второй половины XX века: Ю. Трифонов, А. Приставкин, Б. Окуджава // Вестник РГГУ. – 2010. – № 11. – С. 179–186.

Всемирная история. Энциклопедия. – URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/ottiepiel_n (дата обращения 14.11. 2021).

Гизатуллин М. «Гордых гимнов, видит Бог, я не пел окопной каше...»: из истории «Школяра» // Голос надежды : новое о Булате Окуджаве. – Москва, 2005. – Вып. 2. – С. 224–236.

Друнина Ю. Я только раз видала рукопашный ... – URL: <https://www.culture.ru/poems/47575/ya-tolko-raz-vidala-rukopashnyi> (дата обращения 14.11.2021)

Крылов В.Н. Книги критических статей : Особенности жанровой формы в конце XIX – начале XX в. // Русская литература XX–XXI веков : проблемы теории и методологии изучения : материалы Междунар. науч. конф.: 10-11 ноября 2004 г. – Москва : Изд-во Московского ун-та, 2004. – С. 419–423.

Крылов В.Н. «Философские течения русской поэзии» П.П. Перцова как модель религиозно-философского истолкования русской классики в Серебряном веке // Филология и культура = Philology and Culture. – 2013. – № 2(32). – С. 144–148.

Мирошникова О.В. Лирическая книга как устойчивая многокомпонентная структура. Проблемы изучения книги стихов в современной филологии // Лирическая книга в современной научной рецепции : [колл. моногр.] / под ред. О.В. Мирошниковой. – Омск : Омский гос. пед. ун-т, 2008. – С. 5–15.

Окуджава Б. Будь здоров, школяр // Тарусские страницы : литературно-художественный иллюстрированный сборник. – Калуга : Калужское книжное изд-во, 1961. – С. 50–75.

Окуджава Б. Заезжий музыкант : проза. – Москва : Олимп–ППП (Проза. Поэзия. Публицистика), 1993. – 384 с. – (My best ; выпуск первый, книга 5).

Окуджава Б. «Интеллигенция оказалась не только ненужной, лишней, но – опасной» // Филологист. – 2017. – 22 сентября. – URL: <https://philologist.livejournal.com/9635761.html> (дата обращения 24.02.2022).

Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. – Москва : Наука, 2008. – 285 с.

Прохоров Г.С. Книга прозы как структурно-семантическое единство (На материале сборников с заголовочным знаком «зерцало») : дис. ... канд. филол. наук. – Москва : Изд-во МГУ, 2004. – 170 с.

Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 358 с.

Рикёр П. Я-сам как другой / пер. с франц. Б.М. Скуратова. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2008. – 416 с.

Тарусские страницы : Литературно-художественный иллюстрированный сборник / ред. кол.: В. Кобликов, Н. Оттен, Н. Панченко, К. Паустовский и Арк. Штейнберг. – Калуга : Калужское книжное изд-во, 1961. – 320 с.

Чупринин С. Оттепель. События. Март 1953 - август 1968. – Москва : НЛО, 2020. – 1040 с.

References

Berger, B. *Skoro nakonec-to ya стану kosmonavtom* [Soon I will finally become an astronaut]. URL: <https://azamat-tseboev.livejournal.com/148985.html> (date of application 10.11.2021) (In Russ.)

Beseda B. *Okudzhavy s zhurnalistom V. Amurskim* [B. Okudzhava's conversation with journalist V. Amursky]. URL: <https://philologist.livejournal.com/9635761.html> (date of application 14.11. 2021). (In Russ.)

Bojko, S.S. «... Pogoda stoyala prekrasnaya...», ili «Eto prosto setreb'en kakoj-to»: zagolovochnyj kompleks v proze Bulata [“... The weather was fine...”, or “It's just a

setrebiem of some kind”: a headline complex in Bulat's prose]. In *Vestnik RGGU*, no. 7, 2007, pp. 86–105. (In Russ.)

Bojko, S.S. Povtor syuzheta v russkoj proze vtoroj poloviny XX veka: Yu. Trifonov, A. Pristavkin, B. Okudzhava [Repetition of the plot in Russian prose of the second half of the 20th century: Y. Trifonov, A. Pristavkin, B. Okudzhava]. In *Vestnik RGGU*, no. 11, 2010, pp. 179–186. (In Russ.)

Vsemirnaya istoriya. Enciklopediya [World history. Encyclopedia.]. URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/ottiepiel_n (date of application 14.11. 2021). (In Russ.)

Gizatulin, M. «Gordyh gimnov, vidit Bog, ya ne pel okopnoj kashe...»: Iz istorii «Shkolyara» [“Proud hymns, God knows, I did not sing trench porridge...”: From the history of the “Schoolboy”]. In *Golos nadezhdy: Novoe o Bulate Okudzhave. Vyp. 2* [Voice of Hope: New about Bulat Okudzhava. Issue 2]. Moscow, 2005, pp. 224–236. (In Russ.)

Drunina, Yu. Ya tol'ko raz vidala rukopashnyj... [I've only seen hand-to-hand combat once...]. URL: <https://www.culture.ru/poems/47575/ya-tolko-raz-vidala-rukopashnyi> (date of application 14.11.2021). (In Russ.)

Krylov, V.N. Knigi kriticheskikh statej: Osobennosti zhanrovoj formy v konce XIX – nachale XX v. [Books of critical articles: Features of genre form at the end of the XIX – beginning of the 20th century]. In *Russkaya literatura XX – XXI vekov: problemy teorii i metodologii izucheniya: Materialy Mezhdunar. nauch. konf.: 10 11 noyabrya 2004 g.* [Russian literature of the 20th – 21st centuries: problems of theory and methodology of study: Materials of the International Scientific Conference: November 10–11, 2004]. Moscow, Izd-vo Moskovskogo un-ta Publ., 2004, pp. 419–423. (In Russ.)

Krylov, V.N. «Filosofskie techniya russkoj poezii» P.P. Percova kak model' religiozno-filosofskogo istolkovaniya russkoj klassiki v Serebryanom veke [“Russian Poetry Philosophical Currents” by P.P. Pertsov as a Model of Religious and Philosophical Interpretation of Russian Classics in the Silver Age]. In *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*, no. 2(32), 2013, pp. 144–148. (In Russ.)

Miroshnikova, O.V. Liricheskaya kniga kak ustojchivaya mnogokomponentnaya struktura. Problemy izucheniya knigi stihov v sovremennoj filologii [A lyrical book as a stable multicomponent structure. Problems of studying the book of poems in modern philology]. In *Liricheskaya kniga v sovremennoj nauchnoj recepcii [koll. monogr.], pod red. O.V. Miroshnikovoj* [Lyrical book in modern scientific reception [coll. monograph] edited by O.V. Miroshnikova]. Omsk, Omskij gos. ped. un-t. Publ., 2008, pp. 5–15. (In Russ.)

Okudzhava, B. Bud' zdorov, shkolyar [Be healthy, schoolboy]. In *Tarusskie stranicy. Literaturno-hudozhestvennyj illyustrirovannyj sbornik* [Tarus pages. Literary and artistic illustrated collection]. Kaluga, Kaluzhskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1961, pp. 50–75. (In Russ.)

Okudzhava, B. Zaezzhij muzykant: Proza [Visiting musician: Prose]. Moscow, Olimp–PPP Publ., (Proza. Poeziya. Publicistika), 1993. 384 p. (Seriya «My best», vypusk pervyj, kniga 5). (In Russ.)

Okudzhava, B. «Intelligenciya okazalas' ne tol'ko nenuzhnoj, lishnej, no opasnoj» [“The intelligentsia turned out to be not only unnecessary, superfluous, but dangerous”]. In *Filologist. 2017. 22 sentyabrya*. URL: <https://philologist.livejournal.com/9635761.html> (date of application 24.02.2022). (In Russ.)

Polonskij, V.V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoj literature konca XIX nachala XX veka* [Mythopoetics and genre dynamics in Russian literature of the late 19th-early 20th century], Moscow : Nauka Publ., 2008. 285 p. (In Russ.)

Prohorov, G.S. *Kniga prozy kak strukturno-semanticheskoe edinstvo (Na materiale sbornikov s zagolovochnym znakom «zercalo»)* : diss. ... kand. filol. nauk. [The book of prose as a structural and semantic unity (Based on the material of collections with the title sign "mirror") : diss. ... Cand. of Philosophical Sciences]. Moscow, Izd-vo MGU Publ., 2004. 170 p. (In Russ.)

Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij / gl. nauch. red. N.D. Tamarchenko [Poetics: dictionary of actual terms and concepts, Chief scientific editor N.D. Tamarchenko]. Moscow, Izd-vo Kulaginoj, Intrada Pubs., 2008. 358 p. (In Russ.)

Rikyor, P. *Ya-sam kak drugoj* / per. s franc. B.M. Skuratova [I am myself as another, translated from French by B.M. Skuratov]. Moscow, Izd-vo gumanitarnoj literatury Publ., 2008. 416 p. (In Russ.)

Tarusskie stranicy. Literaturno-hudozhestvennyj illyustrirovannyj sbornik / red. kol.: V. Koblikov, N. Otten, N. Panchenko, K. Paustovskij i Ark. Shtejnberg [Tarus pages. Literary and artistic illustrated collection, ed. Col.: V. Koblikov, N. Otten, N. Panchenko, K. Paustovsky and Ark. Steinberg]. Kaluga, Kaluzhskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1961. 320 p. (In Russ.)

Chuprinin, S. Ottepel'. Sobytiya. Mart 1953 – avgust 1968 [Thaw. Events. March 1953 – August 1968]. Moscow, NLO Publ., 2020. 1040 p. (In Russ.)

*Богатырёва В.А.**

**«МАССОВОЕ» И «ЭЛИТАРНОЕ» В ЛИТЕРАТУРЕ
ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ РУБЕЖА XIX–XX вв. ©**

Аннотация. В статье рассматриваются явления массовой и элитарной культуры в литературе Германии и Австрии на рубеже XIX–XX вв. Значительные изменения, происходившие в обществе и культуре в этот исторический период, нашли свое воплощение как в элитарных, так и в массовых проявлениях социокультурной реальности. Германия и Австрия, будучи вовлеченными в общеевропейский контекст, выработали ряд уникальных национальных особенностей. Несмотря на качественные противоречия, заложенные в самом понимании «массового» и «элитарного», оба типа культуры стали выразителями генеральных идей эпохи fin de siècle.

Ключевые слова: массовая культура; элитарная культура; немецкая литература; австрийская литература; рубеж веков; fin de siècle.

Поступила: 27.04.2022 Принята к печати: 19.05.2022

**Богатырёва Валерия Артёмовна – аспирант Белорусского государственного университета, факультета социокультурных коммуникаций, кафедры культурологии, Минск, Республика Беларусь, e-mail: vernikovskayava@yandex.ru*

Bogatyreva Valeriya Artemovna – postgraduate student at the Belarusian State University, Faculty of social and cultural communications, cultural studies dept., Minsk, Republic of Belarus, e-mail: vernikovskayava@yandex.ru

© Богатырёва В.А.

Bogatyreva V.A.

**The «mass» and the «elite» in the literature of Germany and Austria
at the turn of the XIX–XX centuries**

Abstract. The article examines the phenomena of mass and elite culture in literature of Germany and Austria at the turn of the XIX–XX centuries. Significant changes that took place in society and culture during this historical period were reflected in both elite and mass manifestations of social and cultural reality. Germany and Austria, while embedded in a pan-European context, developed a number of unique national characteristics. Despite the qualitative contradictions inherent in the very notion of the «mass» and the «elite», both types of culture became expressions of the general ideas of the fin de siècle.

Keywords: mass culture, elite culture, German literature, Austrian literature, turn of the centuries, fin de siècle.

Received: 27.04.2022

Accepted: 19.05.2022

Взаимоотношение массовой и элитарной культур, а также их отдельных элементов, их взаимодействие и взаимопроникновение, часто становятся объектами исследований ученых из самых разных областей гуманитарных наук. Однако в условиях постоянных культурных трансформаций и изменений в функциях каждого типа культуры возрастает необходимость их уточнения и переосмысления. Кроме того, национальные варианты массовой и элитарной культур часто остаются в стороне от объектива исследователей.

С каждым новым витком истории массы все сильнее заявляют о себе, проникая во все сферы социокультурной реальности. В современную эпоху информации и коммуникации границы между массовой и элитарной культурой становятся все менее заметными. Этому способствует также плюрализм идеологий и подходов к осмыслению феноменов. Однако необходимость пояснения механизмов взаимодействия двух типов культур становится довольно острой. Несмотря на то что явления «массового» и «элитарного» носят довольно космополитичный характер, каждый тип культуры имеет яркие национальные особенности.

На рубеже XIX–XX вв. переосмысление понятий личности и общества, переоценка традиционной системы ценностей привела к потребности разграничивать «элитарное» и «массовое». Тенденция к «омассовлению» общества и культуры подвергалась философско-критическому осмыслению и рассматривалась как симптом упадка европейской цивилизации. В Германии и Австрии зародились первые элитарные философские теории (Ф. Ницше, З. Фрейд, О. Шпенглер, А. Шопенгауэр), которые приобрели большую популярность по всей Европе и за ее пределами, а также стали своеобразным маркером времени. Массовая культура, поставленная в оппозицию к элитарной, воспринималась как символ «заката» или упадка цивилизации Запада. Основоположниками таких интерпретаций можно считать Артура Шопенгауэра (Arthur Schopenhauer) и Фридриха Ницше (Friedrich Nietzsche).

А. Шопенгауэр в своей работе «Мир как воля и представление» (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) описывал следующую социологическую дихотомию: «людей гения» и «людей пользы». Философ видел оппозицию в эстетической и практической деятельности человека. Он писал: «Прекрасное соединяется с полезным», следовательно «сравнивать людей пользы с людьми гения – это все равно, что сравнивать кирпичи с бриллиантами» [Шопенгауэр, 1998, с. 338]. Ф. Ницше полагал, что «массовое» – порождение христианской морали. В своем знаменитом труде «Так говорил Заратустра» (*Also sprach Zarathustra*) философ критикует утилитарную направленность морали «среднего» человека («человека массы»): «Горе! Приближается время самого презренного человека, который уже не может презирать самого себя. <...> Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий все маленьким. <...> Они еще трудятся, ибо труд – развлечение. Но они заботятся, чтобы развлечение не утомляло их. Не будет более ни бедных, ни богатых: то и другое слишком хлопотно» [Ницше, 1990, с. 14].

В противовес элитарным концепциям, философия позитивизма стала той базой, на которой формировалась массовая культура рубежа веков. Вульгаризированные и популистские интерпретации социального дарвинизма Г. Спенсера стали основанием для дальнейшей политики колониальной экспансии и расизма. В художественном творчестве идеи позитивизма были восприняты и осмыслены в натурализме.

Натуралистический подход в искусстве основывался на стремлении изображать современность, пользуясь методами научного познания. Натуралисты обличали уродство и жестокость окружающей действительности, обращались к социальной проблематике (лирика А. Хольца, Р. Дёмея, драматургия Г. Гауптманна). Немецкий натурализм имел существенное отличие от европейского: «Национальная немецкая традиция естественным образом входит в противоречие с принципами научности, которые провозгласил французский натурализм. Для братьев Гарт “правда” Золя оказывается невыносимой без “пропитанной поэзией” правды Гёте», – пишет Т.В. Кудрявцева [Кудрявцева, 2016, с. 91]. Для немецких натуралистов естественно-научные принципы в эстетике не мыслились без «высокого идеализма», «самодостаточного национализма» и «глубоко проникновенной чувственности» [Кудрявцева, 2016, с. 91–92].

Так, философия стала индикатором важного социокультурного процесса эпохи – процесса становления массовой и элитарной культур. На рубеже XIX–XX вв. происходят значительные изменения в обществе и в культуре, происходит слом одной картины мира и формирование другой. Появляются новые формы и виды культуры. Рубеж веков, эпоха *fin de siècle*, характеризуется противоречивостью, переходностью, особым внутренним трагизмом, эсхатологическими настроениями, ощущениями «конца истории» и «конца времен». В это время происходят изменения в художественном и культурном сознании, наблюдается перекодировка устоявшихся смыслов и форм культуры.

Укрепление роли массовой культуры в обществе Германии и Австрии связано, прежде всего, с общеевропейскими тенденциями к «массовизации», индустриализации, технологизации, а также с необходимостью «ответа» на распространение элитарных философских и художественных концепций. В обществе появляется «средний класс», возрастает необходимость в развлекательном, «легком» искусстве. На рубеже XIX–XX вв. «массовое» нашло свое отражение, прежде всего, в литературном творчестве.

Массовая литература достаточно универсальный, но вместе с тем условный термин. Он охватывает самые разные виды литературы. Под «массовой» может пониматься и «тривиальная», и популярная литература, и бестселлеры, и тексты низкой художественной ценности.

Т.В. Кудрявцева отмечает, что «в разряд массовой литературы, предназначенной для широкой читательской аудитории, выполняющей непременно функцию “развлечения”, часто связанную с идеологическими, воспитательными и другими задачами общего либо группового социального, идеологического заказа, могут попасть произведения как высокохудожественные, так и низкопробные» [Кудрявцева, 2016, с. 430]. М.А. Черняк видит связь в размежевании массовой и элитарной литературы с «качественно новым существованием литературы в условиях индустриального общества и с концом существования письменности в закрытых салонах и академических кружках» [Черняк, 2009, с. 14]. Таким образом, при всей многозначности термина, можно выделить ряд его характерных особенностей. Так, массовая литература ориентирована на «развлечение», предназначена для широкого круга читателей и соответствует господствующей идеологии. Ряд исследователей (М.А. Черняк, Н.А. Хренов, Б.М. Эйхенбаум, М.Н. Эпштейн) связывают становление массовой литературы с особой категорией «переходности». Рубеж XIX–XX вв. также имеет все признаки «переходной» эпохи. В этот период происходит слом старых культурных парадигм и формирование новых и, как следствие, интенсификация культурных процессов и смена художественно-эстетических координат. Все это приводит к «борьбе» противоположностей в культуре: «с одной стороны, “элитарное” искусство, ориентированное на усложнение языка, поиск нового экспериментального кода, а с другой – искусство, ориентированное на массовые формы художественного мышления», – пишет М.А. Черняк [Черняк, 2009, с. 28]. Таким образом, в конце XIX – начале XX в. происходит «культурный взрыв» (Лотман), породивший множество противоположных тенденций в культуре. Элитарная и массовая культуры, являясь противоположными по своей сути, по-разному отражают основные тенденции определенной эпохи.

В Германии и Австрии проявление «массового» и «элитарного» в литературе и в культуре имело ряд уникальных национальных особенностей. Участие масс в культурной жизни Германии связано, прежде всего, с реформами образования, сделавшими его доступным для широких слоев населения [Sagatta, 1977]. Массовая литература начинает завоевывать своего читателя. Как отмечает Т.В. Кудрявцева, «по мере трансформации реализма на рубеже XIX–XX вв. главные

произведения массовой литературы переместились в лоно неоромантической и почвеннической литературы» [Кудрявцева, 2016, с. 431]. Здесь на первый план выходят идиллические описания природы немецких деревень, нравов и обычаев их жителей. Быстрые темпы роста городов обусловили читательскую потребность в текстах, посвященных «старой доброй Германии», через которые читатель мог идентифицировать себя в пространстве немецкой культуры, установить свою связь с предками. В массовой литературе того времени такие идеи нашли отражение в романах Густава Френссена (Gustav Frenssen), Людвига Альберта Гангхофера (Ludwig Albert Ganghofer), Пауля Гейзе (Paul Heyse). Здесь можно говорить о своеобразном эскапизме – испытывая страх перед жизнью в большом городе, человек стремился «сбежать» в идеализированную жизнь простых крестьян.

Осмысление процессов урбанизации на рубеже веков имело и другие проявления. Бельгийский поэт Э. Верхарн задал особую парадигму понимания «города-спрута» как зловещего и враждебного места. Немецкоязычные авторы также обращались к подобной теме. Например, знаменитый австрийский поэт Райнер Мария Рильке (Rainer Maria Rilke) писал: «Господь, большие города / уже потеряны навеки; / здесь злые, пламенные реки / надежду гасят в человеке, / здесь время гибнет без следа» (пер. Т. Сильман) [Рильке, 1965, с. 90]. Другой австрийский поэт Георг Тракл (Georg Trakl) также воспринимал город как враждебную среду для личности и для культуры: «О сумасшедший город, где вечером / У черной стены замирают увечные липы, / Где из серебряной маски смотрят глаза недоброго духа, / Где за каменной ночью гонится свет, сжимая магнитный бич, / О подводный гул колоколен...» (пер. Г. Ратгауза) [Тракл, 2000, с. 241].

Так, и массовая, и элитарная литературы воспринимали происходящие процессы урбанизации, но подходили к этому по-разному. Если в массовой литературе преобладало идиллическое описание природы, крестьянского быта как способа национальной самоидентификации, то в элитарной литературе демонстрируются тревоги и страхи человека, связанные с осмыслением цивилизационного прогресса и роста городов. Таким образом, элитарная литература не ищет способа определять национальную принадлежность своего реципиента, но пытается предупредить его об ужасах, таящихся вокруг.

Особой популярностью на рубеже веков пользовались колониальные романы. Как отмечает Т.В. Кудрявцева, «тот “имперский” дух, которым будет проникнута значительная часть массовой литературы вплоть до краха национал-социализма в 1945 г.» [Кудрявцева, 2016, с. 18], возникает на волне патриотических настроений, связанных с объединением Германии и победой во Франко-прусской войне. Колониальная литература в Германии имела большое значение для массовой культуры. Общественная ассоциация «Друзья колоний» (Bund der Kolonialfreunde) существовала при Имперском колониальном управлении (Reichskolonialamt) с 1874 по 1942 г. Ассоциация распространяла свои взгляды через литературу и СМИ. Известно, что статьи «Друзей колоний» печатались в журналах для образованного среднего класса, например, в «Ежемесячнике Вестерманна» (Westermanns Monatshefte), «Домой» (Daheim), «Вера» (Der Glaube). Кроме того, ассоциация позже стала выпускать свою собственную газету «Друг колоний» (Kolonialfreund, 1922–1936). Среди писателей из числа «Друзей колоний» стоит отметить Фриду фон Бюлов (Frieda von Bülow). Ее роман «Тропическая лихорадка. Зарисовки немецкой колониальной жизни» (Tropenkolle. Episode aus dem deutschen Kolonialleben) положил начало колониальной литературе на немецком языке. В отличие от других популярных романов этого жанра, «Тропическая лихорадка» не сводится к простой пропаганде колониализма. Персонажи романа, как европейцы, так и туземцы, наделены и положительными, и отрицательными качествами. Сам термин «тропическая лихорадка» Фрида фон Бюлов использует в ироничном ключе: как название для несуществующей болезни, которой в то время прикрывались колонизаторы, оправдывая насилие по отношению к коренному населению. Однако при всей художественной нетипичности творчество фон Бюлов вписывается в парадигму колониальной идеологии Германии конца XIX – начала XX в. Среди писателей из числа «Друзей колоний» имел успех также Г. Френссен и его роман «Путешествие Петера Моора на Юго-Запад» (Peter Moors Fahrt nach Südwest). Роман изобилует расистскими атрибутами и, по сути, оправдывает геноцид племен гереро и нама (1904–1908). Т.В. Кудрявцева пишет: «жестокость и насилие, <...> полностью оправданы с точки зрения господствовавших представлений о превосходстве белой расы. Подростающее поколение воспитывалось в “ценностях” геноцида, которые сполнагодились

в Первой и Второй мировых войнах» [Кудрявцева, 2016, с. 442]. Колониальные романы отразили и по-своему проинтерпретировали важную парадигму для зарождающейся культуры XX в.: парадигму взаимоотношений между «своим» и «чужим». Через такую дихотомию Германская империя конструировала свою национальную идентичность. Можно сделать вывод, что в массовой культуре взаимоотношения «свой» и «чужой» имели внешний характер и соотносились с категориями «европейский» и «неевропейский», «цивилизованный» и «дикий», «традиционный» и «экзотичный».

Колониальная тематика нашла свое воплощение и у представителей «высокой литературы». Здесь следует отметить книгу Петера Альтенберга (Peter Altenberg) «Ашанти» (Ashantee). Она представляет собой сборник автобиографических эссе в стиле импрессионистских зарисовок. Писатель повествует о своей дружбе с представителями народа ашанти. Альтенберг посвятил книгу своим «черным подругам, незабываемым “Райским Людям”» («meinen schwarzen Freundinnen, den unvergesslichen “Paradies-Menschen”») (*здесь и далее подстрочный перевод наш.* – В. Б.) [цит. по: Kim, 2005].

Альтенберг подверг жесткой критике отношение «цивилизованных» австрийцев к представителям другой расы. Он подчеркивал недопустимость использования их в качестве живых экспонатов (Ausstellungsobjekte) во время этнографической выставки в Вене в 1896 г. Он также стремился показать европейцам, что границы категорий «свой – чужой» могут и должны быть раздвинуты: «Mache nur nicht gleich solche Abgründe zwischen uns und ihnen. <...> Glaubst Du, weil das dumme Volk sich über sie stellt, sie behandelt wie exotische Tiere?! Warum?! Weil ihre Epidermis dunkle Pigment-Zellen enthält?» («Не делай такой пропасти между нами и ими. <...> Думаешь, почему глупцы ставят себя выше них, относятся к ним как к экзотическим животным? Почему? Не потому ли, что их эпидермис содержит черный пигмент?») [цит. по: Kim, 2005].

Р.М. Рильке также посвятил стихотворение народу ашанти: «В клетке зверь верней себе и зорче; / ходит он, как будто ворожит, / и всемирной не подвержен порче, / видит вещи, но не дорожит / он чужим, и как бы ни пытался / пламень свой таить он в тишине, / со своей великой зверь остался кровью только здесь наедине» (пер. В. Микушевича) [Рильке, 2018, с. 37]. Образ зверя, вырванного из своей среды обита-

ния и помещенного «цивилизованным» человеком в клетку, встречается и в стихотворении «Пантера» (Der Panther): «Ступает хищник мягко и упруго. / Нет выхода. Вселенная мала. / Так сила в танце мечется по кругу, / где в самом центре воля замерла» (пер. В. Микушевича) [Рильке, 2018, с. 159]. Примечательно, что Рильке видит в «чужом» того, кто смог приблизиться к чистому, «настоящему» бытию («всемирной не подвержен порче», «видит вещи», «Так сила в танце мечется»). Цивилизация отвращает человека от «подлинного» бытия и превращает его носителей в атрибут массового развлечения, как и ашанти были превращены в выставочные объекты.

В интроспективно-субъективистских направлениях рубежа веков осмысление категории «чужести», «чужого», «чужака» по-своему воплотились в поэзии экспрессионизма. Н.В. Пестова в своей работе «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести» писала: «В той или иной форме тема чужести, чуждого или чужака вынесена в десятки заглавий стихов и конструирует чуждые пространства, времена; разделяет и разводит по разным сферам обитания субъекты и объекты» [Пестова, 1999, с. 59]. В экспрессионистской лирике ощущение своей чужеродности накладывается на надличностные пласты восприятия окружающего мира. «Чужой» здесь не только «я» или лирическое «альтер-эго», но и душа как вместилище творчества.

Образ чужестранца-пришельца часто встречается в поэзии Г. Тракля. Однако его понимание «чужести» тесно связано с ощущением потерянности, неприкаянности. В стихотворении «Гелиан» (Helian) он пишет: «В час вечерней звезды потерялся чужак в ноябрьском распаде» (пер. В. Топорова) [Тракль, 2000, с. 560]. Для Тракля, который во многом задал парадигму развития экспрессионистской лирики, осмысление категории «чужого» предстает на разных уровнях. Для него это и процесс самоидентификации – восприятие себя, своего лирического «я» как чужого, и более глобальный, надличностный процесс. В стихотворении «Весна души» (Frühling der Seele) поэт пишет: «Здесь душа чужестранка» (пер. О. Татариновой) [там же, с. 275]. Душа поэта (творца культуры) не отвечает никаким идентификационным критериям, она чужая для этого мира. Только осознавая себя «чужаком», можно постичь неизвестную, скрытую (или бессознательную) часть себя, а также прикоснуться к трансцендентному.

Осмысляла себя как «чужака» и немецкая поэтесса Эльза Ласкер-Шюллер. В стихотворении «Сенна Гой» (Senna-Hoy) она писала: «И я стала чужой / И совсем непонятной для наших друзей» (пер. Г. Ратгауза) [Германский Орфей, 1993, с. 187]. Эльза Ласкер-Шюллер, по словам Курта Пинтуса (Kurt Pinthus), стала первой, кто «позволил человеку быть сердцем» («läßt als Erste den Menschen ganz Herz sein») [Pinthus, 1920, S. 8]. Ее чувства и переживания о собственной «чужести» восходят к глубинному ощущению культурного пограничья, на котором и находится поэзия Ласкер-Шюллер. Поэтесса, по справедливому замечанию Г.В. Синило, «отчетливо ощущала локализацию своего творчества на границе культур, точнее свою принадлежность к сразу двум культурам – немецкой и еврейской» [Синило, 2016, с. 617].

Ощущения собственной инородности, бесприютности, страха и бессилия перед всем «массовым», неумолимо захватывающим все культурное пространство, накладывают отпечаток меланхолии и тоски на экспрессионистскую лирику. К. Пинтус в своей знаменитой антологии «Сумерки человечества» (Menschheitsdämmerung) писал: «Doch schon fühlten die gereizten und überempfindlichen Nerven und Seelen dieser Dichter deutlich auf der einen Seite das dumpfe Heranrücken der liebe- und freudeberaubten proletarischen Massen, von der andern Seite den heranrollenden Zusammenbruch einer Menschheit, die ebenso hochmütig wie gleichgültig war» («Но уже раздраженные и сверхчувствительные нервы и души этих поэтов ясно ощущали, с одной стороны, тупое приближение пролетарских масс, лишенных любви и радости, а с другой – приближение краха человечества, столь же надменного, сколь и равнодушного») [Pinthus, 1920, S. 10]. Так проявляется образ *sehnsüchtigen Verdammten* – тоскующих проклятых (Пинтус). Недовольство всем массовым, порыв или «прорыв» к трансцендентному сделали экспрессионизм одной из главных эмблем эпохи.

Взаимодействие «массового» и «элитарного» также нашло свое отражение в новом для Германии и Австрии того времени виде искусства – кабаре. Идея создать в Германии кабаре на французский манер восходит приблизительно к 1895 г. [Segel, 1977, p. 44]. Барон Эрнст фон Вольцоген (Ernst von Wolzogen), вдохновленный романом Отто Юлиуса Бирбаума (Otto Julius Bierbaum) «Штильпе. Роман с точки зрения лягушки» (Stilpe. Roman aus der Froschperspektive), собирался учредить кабаре в Германии еще в 1899 г., но ему удалось это сделать

только в 1901. Кабаре получило название «Убербретль» (Überbrettl), и это слово с тех пор стало жанровым наименованием кабаре в Германии. Будучи страстным поклонником Ницше (его бюст даже украшал заведение), Вольцоген на своей сцене стремился воплотить концепцию «Сверхчеловека» (дословный перевод названия также коррелирует с идеями Ницше – «Сверхсцена», или «Сверхбалаганчик»), свободного от устаревшей буржуазной морали. Ю.В. Каминская пишет: «...кабаре представляло собой своеобразную, завуалированную реакцию искусства на гнет общественных ожиданий, ответ художников, исполненный самоиронии и иронии по отношению к обывателям, выражение невозможности и нежелания соответствовать классическим представлениям об искусстве как посреднике между миром людей и идеалом» [Каминская, 2016, с. 481]. Кабаре выполняло важнейшую для массовой культуры функцию – развлечение своего зрителя. На рубеже веков, когда человек, по выражению М. Бубера, ощущает себя «как в диком поле», возможность развлечения и в особенности развлечения коллективного, становится очень важной. Кабаре позволяло отвлечься от каждодневных забот и погрузиться в мир юмора и сатиры. Здесь предоставлялась возможность посмеяться над пугающей реальностью. Поэзия кабарелистов, откликающаяся на вызовы повседневности, получила название «прикладной лирики», или «песни кабаре» (Brettli-Lieder) [Каминская, 2016]. Капельмейстер Überbrettl композитор Арнольд Шенберг (Arnold Schoenberg) сочинял свои Brettli-Lieder на стихи известных поэтов-кабарелистов: О. Бирбаума, Ф. Ведекинда (F. Wedekind), Х. Салуса (H. Salus), Г. Хохштеттера (G. Hochstetter). Их стихотворения отличает резкая критика и неприятие ханжеской буржуазной морали и образа жизни богатых немецких бюргеров. И поэты, и композитор стараются достичь максимального пародийного эффекта. Каждое стихотворение пародирует определенный музыкальный жанр: «Гигерлетта» – польку, «Неприхотливый любовник» – баркаролу, «Назидание» – вальс, «Каждому свое» и «Луна-тик» – полонез.

Стихотворения полны насмешки и иронии. С одной стороны, авторы иронизируют по поводу лицемерного ханжества среднестатистических бюргеров, с другой – над представителями так называемого «высокого искусства». Ю.В. Каминская отмечает: «Подобно мебели в стиле модерн или авангардистской посуде, “прикладная лирика” свидетель-

ствуется об особенно активных попытках искусства высвободить эстетический принцип из ограниченного пространства традиционной художественной практики и напрямую переместить его в сферу обыденной жизни» [Каминская, 2016, с. 483]. Brettli-Lieder провозглашают обыденность искусством. Однако кабареисты не столько фокусируются на быте, сколько отчуждают его, помещая в рамки искусства. Они посмеиваются над представителями элитарного искусства и их призывами отринуть все мирское, удалиться в «башню из слоновой кости» и посвятить жизнь «служению муз». Г. Хохштеттер в стихотворении *Mahnung* («Предостережение») писал: «Mädel, Mädel, sei nicht dumm, / Lauf nichtwieim Traumherum, / Augenauf! ob einer kommt, / Der dir recht zum Manne frommt» («Девочка, девочка, не будь дурочкой, / Не ходи, как во сне, / Открой глаза! Если придет тот, / Кто пообещает тебе быть мужчиной») [The Book of Lieder, 2005].

Помимо кабаре, в конце XIX в. в Германию пришло варьете. Главными особенностями его были легкость, быстрая смена номеров, юмор. Ю.В. Каминская указывает, что именно легкость, быстрота и многообразие сделали варьете привлекательным для публики, «не желавшей надолго сосредоточиваться на одном, требовавшей все новых и новых впечатлений» [Каминская, 2016, с. 485]. В этом варьете походило на кабаре, в особенности в его ранних формах, где наблюдались преемственность и параллелизм. От варьете кабаре позаимствовало принципы организации вечеров, однако кабаре стремились преодолеть только развлекательную функцию и «создать условия для того, чтобы зритель чувствовал себя не анонимным потребителем, а высоко ценимой индивидуальностью, активно участвующей в происходящем на сцене» [там же, с. 485]. Такой подход достаточно примечателен и идет вразрез с классическим пониманием взаимоотношений «культурный продукт – потребитель» в массовой культуре. К примеру, Т. Адорно и М. Хоркхаймер отмечали, что «культурные фабрикаты» в индустриальном обществе имеют способность подчинять себе внимание потребителя и «построены таким образом, что, хотя для их адекватного восприятия и требуется схватывать все быстро и аккуратно, быть наблюдательным и сведущим, именно мыслительную активность воспрещают они тому зрителю, который не хочет ничего упустить из проносящегося перед его взором потока фактов» [Адорно, Хоркхаймер, 2016, с. 48]. Следовательно, можно отметить некоторое concep-

туальное расхождение во взаимоотношениях внутри массовой культуры в период ее формирования на рубеже XIX–XX вв. Как и во Франции, в Германии кабаре стали символом соединения масс и элит: здесь могли пересекаться пути министров и бездомных, модных художников и уличных торговцев.

Таким образом, можно сделать вывод, что массовая культура немецкоязычного социокультурного ареала рубежа веков была нацелена на построение новых связей и предпринимала попытки вписать человека в «новую реальность» эпохи. Кроме того, массовая культура Германии и Австрии развлекала и отвлекала своего потребителя, что вписывается в общемировую парадигму «массового». Элитарная же литература и культура делает упор на глубинное осознание «чужести» человека окружающему его бытию и тяготеет к эскапизму и «осознанному» трагизму. Элитарная культура, направленная на внутренний мир, указывает человеку на глубинные противоречия и трагическую антинормичность бытия. Однако и «массовое», и «элитарное» сходятся в одном – в попытке контекстуализировать человека в культуре, через развлечение, игру или же через глубинное осмысление собственной чужеродности. Массовая и элитарная культуры, по сути, стали ответом на кризис буржуазного общества, его моральных ценностей и норм. Здесь также нашел свое воплощение кризис идеалов Просвещения, свойственный общеевропейской парадигме эпохи *fin de siècle*.

Так, массовая и элитарная литературы не всегда являются противоборствующими сторонами, а, скорее, по-разному расставляют акценты на волнующих вопросах. Проявление «массового» и «элитарного» в немецкоязычных литературах показывает, что эти явления можно считать «симптомами» духа времени.

Список литературы

- Адорно Т., Хоркхаймер М.* Культурная индустрия: просвещение как способ обмана масс / пер. с нем. Т. Зборовская. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 103 с.
- Германский Орфей: поэты Германии и Австрии XVIII–XX веков: на нем. и рус. яз. / вступ. ст., пер., сост., примеч. Г.И. Ратгауза. – Москва : Книга, 1993. – 445 с.
- Каминская Ю.В.* Литературные формы кабаре до 1918 года // История литературы Германии XX века. Кн. I / отв. ред. Д.В. Седельник, Т.В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1. – С. 480–497.

Кудрявцева Т.В. Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков // История литературы Германии XX века / отв. ред. Д.В. Седельник, Т.В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1, кн. 1. – С. 17–35.

Кудрявцева Т.В. Массовая литература // История литературы Германии XX века / отв. ред. Д.В. Седельник, Т.В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1, кн. 1. – С. 430–448.

Кудрявцева Т.В. Натурализм // История литературы Германии XX века / отв. ред. Д.В. Седельник, Т.В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1, кн. 1. – С. 90–105.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. с нем. В.В. Рынкевича. – Москва : Интербук, 1990. – 301 с.

Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. – Екатеринбург, 1999. – 463 с. – URL: <http://elar.uspu.ru/handle/uspu/5966>.

Рильке Р.М. Лирика / пер. с нем. Т. Сильман. – Москва : Художественная литература, 1965. – 254 с.

Рильке Р.М. Поздняя осень в Венеции / пер. с нем. В. Микушевича. – Санкт-Петербург : Азбука, 2018. – 416 с.

Синило Г.В. Эльза Ласкер-Шюллер // История литературы Германии XX века / отв. ред. Д.В. Седельник, Т.В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2016. – Т. 1, кн. 1. – С. 617–638.

Траклъ Г. Стихотворения. Проза. Письма / сост. и ред. А. Белобратова. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. – 640 с.

Черняк М.А. Массовая литература XX века : учебное пособие. – Москва : Флинта : Наука, 2009. – 428 с.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда [и др.]. – Минск : Фирма «Литература», 1998. – 1405 с.

Kim D.D. The Task of the Loving Translator: Translation, Völkerschauen, and Colonial Ambivalence in Peter Altenberg's Ashantee (1897) // Transit. – 2005. – № 2. – URL: <https://transit.berkeley.edu/2006/kim/>.

Pinthus K. Zuvor // Menschheitsdämmerung. Symphoniejüngster Dichtung. – Berlin : Ernst Rowohl Verlag, 1920. – S. 5–17. – URL: <https://archive.org/details/menschheitsdmm00pintuoft/page/n1/mode/2up?ref=ol&view=theater>.

Sagarra E. Social history of Germany, 1648–1914. – New York : Holmes & Meier, 1977. – 473 p.

Segel H.B. Fin de Siecle Cabaret // Performing Arts Journal. – 1977. – № 1, Vol. 2. – P. 41–57. – URL: <https://www.jstor.org/stable/3244964>.

The Book of Lieder / transl. by R. Stockes, I. Bostridge. – London : Faber and Faber, 2005. – 713 p. – URL: <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2214>

References

Adorno, T., Horkheimer, M. *Kul'turnaya Industriya: prosvetschenie kak sposob obmana mass* [The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception]. T. Zborovskaya (transl. from German). Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 103 p. (In Russ.)

Germanskiiy Orfey: Poety Germanii I Avstrii XVIII–XX vekov: na nemetskom I russkom yazykah [German Orpheus: Poets of Germany and Austria of the XVIII–XX centuries: in

German and Russian]. G.I. Ratgauz (intr., transl., ed. and notes). Moscow, Kniga Publ., 1993. 445 p. (In Russ. and Germ.)

Kaminskaya, Yu.V. Literaturnye formy kabare do 1918 goda [Literature form of cabaret before 1918]. In *History of German Literature of 20th century. Vol. 1*. D.V. Sedel'nik, T.V. Kudryavtseva (ed.). Moscow, IMLI RAN Publ., 2016, pp. 480–497. (In Russ.)

Kudryavtseva, T.V. Literaturniy protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov [Literary Process in Germany at the turn of the 19th – 20th centuries]. In *History of German Literature of 20th century. Vol. 1*. D.V. Sedel'nik, T.V. Kudryavtseva (ed.). Moscow, IMLI RAN Publ., 2016, pp. 17–35. (In Russ.)

Kudryavtseva, T.V. Massovaya literatura [Mass Literature]. In *History of German Literature of 20th century. Vol. 1*. D.V. Sedel'nik, T.V. Kudryavtseva (ed.). Moscow, IMLI RAN Publ., 2016, pp. 430–448. (In Russ.)

Kudryavtseva, T.V. Naturalizm [Naturalism]. In *History of German Literature of 20th century. Vol. 1*. D.V. Sedel'nik, T.V. Kudryavtseva (ed.). Moscow, IMLI RAN Publ., 2016, pp. 90–105. (In Russ.)

Nitzsche, F. *Tak govoril Zarathustra. Kniga dlya vsekh i ni dlya kogo* [Thus Spoke Zarathustra: A Book for All and None]. V.V. Rynkevich (transl. from German). Moscow, Interbook Publ., 1990. 301 p. (In Russ.)

Pestova, N.V. *Lirika nemetskogo expressionizma: profile chuzhesti* [Lyrik of German Expressionism: Profiles of Alienation]. Ekaterinburg, 1999. 463 p. URL: <http://elar.uspu.ru/handle/uspu/5966>. (In Russ.)

Rilke, R.M. *Lyrics*. T. Silman (transl. from German). Moscow : Khudozhestvennaya Literatura, 1965. 254 p. (In Russ.)

Rilke, R.M. *Pozdniaya osen' v Venetsii* [Late Autumn in Venice]. V. Mikushevich (transl. from Germ.). Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2018. 416 p. (In Russ.)

Sinilo, G.V. Else Lasker-Schüller. In *History of German Literature of 20th century. Vol. 1*. D.V. Sedel'nik, T.V. Kudryavtseva (ed.). Moscow, IMLI RAN Publ., 2016, pp. 617–638. (In Russ.)

Trakl, G. *Stikhotvoreniya. Prosa. Pis'ma* [Poems. Prose. Letters]. A. Belobratov (ed.). Saint Petersburg, Symposium Publ., 2000. 640 p. (In Russ. and Germ.)

Chernyak, M.A. *Massovaya literatura XX veka: uchebnoe posobie* [Mass Literature of XX century: Handbook]. Moscow, Flinta, Nauka Pubs., 2009. 428 p. (In Russ.)

Schopenhauer, A. *Mir kak volya I predstavleniye* [The World as Will and Representation]. Yu.I. Aikhenval'd and others (transl. from German). Minsk, Firma «Literatura» Publ., 1998. 1405 p. (In Russ.)

The Book of Lieder. R. Stocker, I. Bostridge (transl. from German) London, Faber and Faber Publ., 2005. 713 p. URL: <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/2214>.

Kim, D.D. The Task of the Loving Translator: Translation, Völkerschauen, and Colonial Ambivalence in Peter Altenberg's Ashantee (1897). In *Transit, no. 2, vol. 1*, 2005. URL : <https://transit.berkeley.edu/2006/kim/>.

Pinthus, K. Zuvor. In *Menschheitsdämmerung. Symphoniejüngster Dichtung*. K. Pinthus (ed.). Berlin, Ernst Rowohl Verlag Publ., 1920. S. 5–17. URL: <https://archive.org/details/menschheitsdmm00pintuoft/page/n1/mode/2up?ref=ol&view=theater>. (In Germ.)

Sagarra, E. *Social history of Germany, 1648–1914*. New York, Holmes & Meier Publ., 1977. 473 p.

Segel, H.B. Fin de Siecle Cabaret. In *Performing Arts Journal*, vol. 2, no. 1, 1977. pp. 41–57. URL: <https://www.jstor.org/stable/3244964>.

Огнева Е.В.*

**ДИАЛОГ ДЕТЕКТИВА И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ
ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ
АДОЛЬФО БЬОЯ КАСАРЕСА 1940-х годов®**

Аннотация. В статье рассматривается плодотворный период творчества выдающегося аргентинского прозаика XX в. Адольфо Бьоя Касареса – 1940-е годы. Это время, когда сформировалась его оригинальная творческая манера, которая изучается с точки зрения соотношения в ней элементов и черт, присущих как развлекательной, так и «высокой» литературе. Анализ романа «Изобретение Мореля» (1940) и новеллы «Память о Паулине» (1948) позволяет проследить, как в прозе Бьоя Касареса черты детективного жанра органично соединяются с философской фантастикой и какой отпечаток на этот художественный эксперимент накладывает, обогащая его, сотрудничество писателя с Хорхе Луисом Борхесом и Сильвиной Окампо.

Ключевые слова: аргентинская проза XX в.; Адольфо Бьой Касарес; Хорхе Луис Борхес; Сильвина Окампо; развлекательная литература; детектив; философская фантастика.

Поступила: 13.04.20–22

Принята к печати: 14.05.2022

**Огнева Елена Владимировна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия, e-mail: ognelen@hotmail.com*

Ogneva Elena Vladimirovna – PhD in Philology, Leading Research Fellow, Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail: ognelen@hotmail.com

© Огнева Е.В., 2022

Ogneva E.V.

**Dialogue of crime and intellectual fiction in the works of
Adolfo Bioy Casares in the 1940 s**

Abstract. The article deals with the prolific creative period of the prominent Argentine prose writer of the twentieth century Adolfo Bioy Casares – 1940-s. This is the time when his original artistic style was formed, which is studied in the context of the interrelation of elements and features, inherent in both popular and “elevated” literature. The analysis of the novel *The Invention of Morel* (1940) and the short story *In Memory of Pauline* (1948) allows us to trace how in Bioy Casares’s prose the features of the crime fiction genre are organically combined with philosophical fiction, and what enriching imprint on this artistic experiment has been left by the collaboration of the writer with Jorge Luis Borges and Silvina Ocampo.

Keywords: Argentine prose of the twentieth century; Adolfo Bioy Casares; Jorge Luis Borges; Silvina Ocampo; popular literature; crime fiction; philosophical fiction.

Received: 13.04.20–22

Accepted: 14.05.2022

О творчестве Адольфо Бьюа Касареса (1914–1999) литературоведы начали спорить вскоре после того, как вышел и был переведен на несколько языков его роман «Изобретение Мореля» (*La invención de Morel*, 1940). Самостоятельное произведение писателя, известного как друга и соавтора Хорхе Луиса Борхеса, провоцировало и продолжает провоцировать исследователей на поиски сходств и отличий, выявление собственного голоса Бьюа Касареса и «эха» борхесовского слова в его творчестве.

Опыт соавторства¹ – создания «несерьезного детектива», где, по признанию Борхеса, главной художественной задачей была сатира на Аргентину начала 1940-х годов, пригодился Бьюа Касаресу и впоследствии. Он вновь пробует силы в этом жанре в 1946 г., на сей раз в

¹ Имеется в виду известная литературная мистификация «Шесть загадок для дона Исидро Пароди» (*Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942), изданная под псевдонимом Бустос Домек, и повесть «Образцовая смерть» (*Un modelo para muerte*, 1946), автором которой значился Бенито Суарес Линч. В этой работе мы рассматриваем только те произведения, которые в эти годы Бьюа Касарес подписывал своей фамилией.

соавторстве со своей женой, аргентинской писательницей Сильвиной Окампо (1910–1993). Роман «Ненависть любви» (*Los que aman, odian*, 1946) задумывается и пишется ими параллельно работе с Борхесом над «Шестью загадками...» и по «горячим следам» совместной работы всех троих – Борхеса, Бьоя и Окампо – над составлением и выпуском «Антологии фантастической литературы» (1940). И, что особенно важно – после того, как Бьой Касарес обрел славу серьезного и самостоятельного писателя, автора «Изобретения Мореля». Напрашивается вывод о том, что он пробует разные подходы в стремлении отформатировать жанр, где в той или иной пропорции вступили бы в эффективный симбиоз занимательность, загадки для взыскательного интеллекта, философские вопросы и авторская ирония.

О том, что затронутые в «Изобретении Мореля» серьезные философские проблемы продолжают волновать Бьоя Касареса на протяжении всего десятилетия этих эстетических поисков, свидетельствует выход в 1948 г. новеллы «Память о Паулине» (*Memorias de Paulina*). То есть, иными словами, маятник эксперимента вновь возвращается от «несерьезного» к «серьезному», от массового – к элитарному, от «низкого» – к «высокому».

Впрочем, граница между массовым и элитарным в данном случае достаточно зыбкая. Именно в эти годы Борхес, эрудит и уже непрекращаемый авторитет в области литературного вкуса, выступает за реабилитацию детектива и фантастики, за знакомство аргентинцев с лучшими мировыми образцами жанров. В предисловиях к антологиям фантастической и детективной литературы, в рецензиях на переводы он провозглашает нечто похожее на то, что сорок лет спустя заявит Умберто Эко в своих «Заметках на полях “Имени Розы”»: этот пласт культуры таит в себе немало сокровищ, провоцирует творческий потенциал читателя.

Более того, сам Борхес не только отдает в своем творчестве огромную дань этим жанрам, но и с успехом «отвоевывает» у массовой культуры еще одну территорию. Речь идет о фигуре гаучо, воспетого в поэмах и народных романсах в XIX в., и ставшего в начале века XX добычей своего рода «лубочной» литературы плодовитого автора Эдуардо Гутьерреса. После «черных» романов и пьес Гутьерреса вернуть фигуру аргентинского гаучо в сферу высокой литературы и поднять ее до уровня национального символа, «очистив» от напластован-

ний, привнесенных массовой культурой, было непросто, но Борхес с честью справился с этой задачей.

Заимствовать, переосмысливать, наполнять новым содержанием – сходную художественную задачу вновь и вновь на протяжении 1940-х годов решает и Адольфо Бьой Касарес. Однако его привлекает другая традиция развлекательной литературы, которая существовала в Аргентине еще с конца XIX в. У истоков научно-фантастической литературы в Аргентине стоит фигура Эдуардо Ладислао Ольмберга (1852–1937).

Фигура Ольмберга, которой, к сожалению, до недавних пор не уделялось достаточно внимания историками аргентинской литературы¹, весьма интересна. Это был серьезный, именитый ученый, биолог и зоолог, директор столичного зоопарка, человек, увлеченный идеей просвещения масс. Стремление заинтересовать наукой о природе самую широкую аудиторию не сделало его, однако, популяризатором. Он пошел иным путем. Так родился писатель-фантаст Ольмберг, который опубликовал в 1875 г. свой роман, печатавшийся с продолжением, «Чудесное путешествие сеньора Ник-Нака на планету Марс».

Трудно сказать, что больше восхитило в этом романе юного Бьоя Касареса сама идея фантастического путешествия или увлекательная возможность построения утопии, авторская ирония или неожиданная в аргентинском романе-фельетоне того времени металитературная игра. Однако все эти элементы так или иначе будут потом освоены в его прозе 1940-х годов. Любопытно, что межпланетное путешествие у Ольмберга осуществляется без помощи какого-либо технического изобретения (в отличие от тех путешествий, которые изображены в романах Герберта Уэллса и Жюль Верна, также высоко ценимых Бьоем Касаресом). Это скорее результат неких спиритических усилий, движение духовных субстанций...

И вот на пересечении жанров научной фантастики и детектива, в новом для аргентинской прозы срединном поле рождается «Изобретение Мореля» – произведение, генетически связанное и с романом

¹ Среди сравнительно недавних работ об этом писателе стоит отметить: *Page J. Reflex ividaden la obra de Eduardo Holmberg: el rol de la ciencia ficción y la fantasía en la modernización y el control del asmasas // Revista Iberoamericana*. – Abril-Septiembre, 2017. – Vol. 83, P. 259–260, P. 431–447; *Gasparini S. Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. – Buenos Aires : Santiago Arcos, 2012.

Ольмберга, и с европейской традицией, и с литературными экспериментами, которыми было отмечено соавторство Бьоя Касареса и Хорхе Луиса Борхеса.

Творческое содружество двух писателей не исчерпывалось, как известно, совместными публикациями и связями внутри кружка, куда, кроме Борхеса и Бьоя входили сестры Окампо, Виктория и Сильвина, и сестра писателя художница Нора Борхес. Было и то, что Бьой Касарес в интервью и воспоминаниях не раз называл чудесной «формой праздности» – разговоры, где «обкатывались» темы и мотивы возможных произведений, их потенциальные метаморфозы и скрытые возможности.

Так, например, в одной из таких бесед Бьой «подарил» Борхесу идею рассказа «Пьер Менар, автор Дон Кихота» (Pierre Menard, autor del Quijote, 1939). А содержание другого разговора стало зачином культовой новеллы Борхеса «Тлён, Укбар, Орбис Терциус» (Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, 1940). Примечательно, что эта новелла создавалась одновременно с «Изобретением Мореля», и образ ее автора, Бьоя Касареса, фигурирует в завязке борхесовского текста. Бьой-персонаж будто бы произносит загадочную цитату из произведения некоего ересиарха. Смысл ее в том, что соития и зеркала отвратительны, ибо умножают сущее. Поиск первоисточника и становится у Борхеса началом рокового расследования, которое впоследствии приведет к катастрофе – агрессии фикционального мира, результата очередной – интеллектуальной – попытки «умножить сущее».

Бьой Касарес-писатель заявлял впоследствии, что цитата, произнесение которой Бью-персонажу приписывалась Борхесом – чистой воды вымысел последнего. Наоборот, признается Бьой, зеркала как особые окна в фантастические пространства его всегда завораживали, как и «возможность создания машины, способной с точностью зеркала воспроизвести для наших пяти или шести чувств человека», «...что и стало основной темой “Изобретения Мореля”» [Bioy Casares, 1999, p. 92–93].

Завязка «Тлёна...» связана с «Изобретением Мореля» еще одной нитью. Персонажи Борхес и Бьой обсуждают нарративную стратегию, которая бы не просто усложнила возможности интерпретации загадочной истории, но актуализировала заложенную в тексте двусмысленность, воспитывая особый тип читателя, способного на присталь-

ное перечитывание. Этот образчик литературной рефлексии окажется впоследствии своего рода «скрытым эпиграфом», ключом к романам и рассказам Боя Касареса.

«Изобретение Мореля» уже на уровне заглавия демонстративно говорит о желании вызвать целый ряд реминисценций и удовлетворить ряд читательских ожиданий, связанных с развлекательной литературой, традицией научной фантастики и «Островом доктора Моро» Герберта Уэллса в частности. На поверхности и апелляция к «островному мифу» в самом разном его изводе, а завязка отсылает к истории беглеца, осужденного на смерть и скрывающегося от правосудия, который станет невольным и единственным участником расследования массового убийства на необитаемом острове. Бой Касарес словно задается целью «накопить» как можно больше топосов и жанровых конвенций развлекательной литературы (к ним следует добавить тему фатальной безответной страсти и жестокой ревности), чтобы затем по ходу повествования перекодировать свое художественное построение.

Сам по себе симбиоз признаков и условностей развлекательной литературы, объединенный общим знаменателем экзотического детектива, мог бы стать блестящей пародией на произведение массовой культуры. Но Боя Касареса не переставал занимать философский аспект проблемы «умножения сущего», материализации субъективного, бескрайних и опасных возможностей человеческого интеллекта – словом, всего того, из споров о чем родился борхесовский «Тлён...». Однако собственно детективная основа его романа связана с «изобретением», чудесной и чудовищной машиной Мореля, в отличие от борхесовского «иного мира», рожденного силой системного коллективного вымысла.

По замыслу Боя Касареса, детектив и черты интеллектуальной, философской фантастики должны то просматриваться в эксплицитном диалоге, то втягивать в своеобразный полилог и признаки «высоких» жанров – конфессиональной прозы, апологии, диспута, завещания.

Анонимный повествователь, чьи записки составляют основу текста романа, намеренно дезориентирует читателя, допускает массу ошибок и неточностей, говоря о времени происходящего, о географическом положении острова. Его записки – это дневник «ненадежного рассказчика», который утаивает и искажает факты. Это и попытка оправдания за преступления, заставившие его бежать из «большого

мира»... И протоконспект философского труда во славу Мальтуса и его теории – вроде бы чисто орнаментальные отступления, если не предположить, что это реплика в сторону Борхеса с его цитатой об «умножении человек»... И хроника расследования того, что долго, почти до самого конца воспринимается персонажем не как убийство, но как бегство людей с острова...

Столь нарочитое смешение «серьезных» тем и жанров снижается особым модусом письма – смятенным, высокопарным, нервным. Но именно этому заумному чудаку дано будет испытать леденящий ужас Робинзона Крузо, обнаружившего след чужой ноги на песке необитаемого острова – сначала музыку, потом голоса. Оживут развалины, появятся гуляющие люди, потом вновь все превратится в необитаемые обветшалые постройки, а затем опять, как ни в чем не бывало, выйдут погулять среди новеньких строений те же люди и среди них – предмет страсти наблюдателя, прекрасная Фостин.

Ракурс взгляда-камеры очень субъективен, он позволяет читателю не совсем доверять рассказчику, до конца не устанавливать степень правдивости того, о чем он повествует (Сон? Повторяющаяся галлюцинация? Внушение?). Соглядатай постепенно превращается в интерпретатора иного, фикционального мира, живущего по своим странным законам¹.

Откровения рассказчика – это еще и рама для другого текста, «желтых листочков» ученого, некоего Мореля, чье изобретение, если верить его записям, и позволило остановить время, навеки запечатлев живыми и счастливыми его гостей на острове. Их отпуск «записан» и бесконечно, пока работают аккумуляторы машины, годы и годы, будет воспроизводиться на опустевшем острове. Трехмерные «призраки» будут гулять, танцевать, читать в этом Эдеме, куда однажды и попадет рассказчик.

¹ Тема влияния кино на создание романа Бьоя Касареса стала предметом для целого ряда исследований. Да и сама поэтика следящего ока сделала это произведение Адольфо Бьоя Касареса идеальным исходным материалом для экранизаций, в разной степени верных оригиналу [см.: Зенкин, 2019]. См. об этом также: [Dámaso Martínez ...]. Остается недостаточно исследованной и проблема влияния «Изобретения Мореля» на творчество Алена Роб-Грийе. Известно, что опыт прочтения этого романа использовался при экранизации «Прошлым летом в Мариенбаде».

Текст Мореля – продолжение его лекции, адресованной его ошарашенным жертвам. Весь этот вставной материал, лишь формально отсылающий к эксперименту уэллсовского доктора Моро и передвижению душ в пространстве у Ольмберга, скорее вписывается в традицию исповедей преступных «своевольцев» – от Жана Сбогара у Нодье, Виктора Франкенштейна из одноименного романа Мери Шелли до бальзаковского Вотрена, до Раскольникова. Улучшить или изменить мир, заплатив самую высокую цену, – такова амбициозная мечта изобретателя у Боя Касареса. Но эксперимент не совершенен, не безопасен – «запечатлеваясь», «увекочиваясь», объекты облучаются и в муках погибают¹.

Расследование «идеального преступления»² Мореля постепенно выводит проблематику романа на более высокий уровень: автор подспудно продолжает разговор с Борхесом, начатый его alter ego в «Тлэне...»: какие опасности таит в себе создание фикциональной реальности? Каковы ее возможности и границы?

Морель хочет создать своеобразную утопию – навеки «растянуть» отдых на райском острове, осчастливив друзей помимо их воли, – но тем самым приговорив их. Так «переворачивается» традиционная для латиноамериканской литературы антиномия: райский сад становится адом. Однако художественное построение усложняется еще и мотивом небескорыстия демиурга: Морель иначе не может добиться взаимности Фостин, как «пленив» ее образ, запечатлев иллюзию счастья с ней. Изобретатель выступает не только как inferнальный режиссер, но как манипулятор, принуждая, обманом заставляя Фостин (не слу-

¹ Описывая результаты эксперимента Мореля в 1940 г., Адольфо Бьой Касарес оказался, к сожалению, пророком: он очень точно воссоздал симптомы того, что впоследствии станет называться лучевой болезнью.

² «Фостин целыми днями повторяет одни и те же действия, теряет свою индивидуальность, ее можно созерцать, но она сама созерцать не способна, она – жертва столь совершенного преступления, что из-за его совершенства и преступление перестает существовать», – пишут испанский литературовед В. Сильва Эчето и чилийский исследователь Р.Ф. Браун Сартори [Silva Echeto y Browne Sartori, 2001]. Однако нельзя согласиться с другим их утверждением: «Вселенная симулякров шлет им зеркальные отражения их взглядов, не позволяющие им видеть ничего, кроме их самих» – в оригинале: *reflejos de sí mismos*) [Silva Echeto y Browne Sartori, 2001]. Преступление Мореля как раз тем и бессмысленно-жестоко, что не позволяет виртуальным фигурам вообще ничего ощущать, видеть – даже «их самих».

чайню таково имя героини – Faustine) остаться в «прекрасном остановившемся мгновении». Эту фаустианскую сущность эксперимента дано постичь рассказчику, который осознает все нюансы существования Образа – без души, без тела. Подобно отражению, Фостин видна – но не может видеть, чувствовать.

Разгадкой преступления Мореля построение Боя Касареса не исчерпывается: увлечение рассказчика образом Фостин провоцирует своеобразный «поворот винта», выводя повествование на новый уровень. Ясно понимая всю нравственную ущербность преступного ученого, рассказчик превращается в нового Мореля. Бесовское изобретение словно бы обещает ему взаимность Фостин, пусть даже иллюзорную взаимность призрака. И, подвергая себя смертельной опасности, он с помощью еще работающих машин Мореля становится одним из участников виртуальной игры, «вписывая», «встраивая» свою призрачную фигуру в чужой режиссерский замысел!

Проклиная своего мертвого соперника, повествователь мечтает усовершенствовать его изобретение, чтобы когда-нибудь преодолеть преграду неполноты зеркального отражения и проникнуть в сознание Фостин... Таким образом то, что у Борхеса, развиваясь из общего с Бьоме замысла, вырастает в объемную философско-эстетическую конструкцию, – у его друга до философской конструкции поднимается из тьмы житейских деталей, из мотивов, сюжетов и клише развлекательной литературы.

Любовь к призрачной Фостин заставляет беглеца, этого вольнолюбца, индивидуалиста, принять правила игры, навязанные Морелем – добровольно стать участником чужого спектакля. Однако трагический накал его последних признаний снимается, если читатель воспользуется подсказкой, сформулированной в завязке «Тлёна...», где Борхес и Бьоме Касарес рассуждают о том, «как лучше всего написать роман от первого лица, где рассказчик о каких-либо событиях умалчивал или искажал бы их и впадал во всяческие противоречия, что позволило бы некоторым – очень немногим – читателям угадать правду» [Борхес, 1984, с. 50].

В данном случае малозаметным фактором, выполняющим функцию остранения и ставящим под вопрос всю конструкцию, становится элемент паратекста – примечания издателя. Тот поправляет неточности Мореля, комментирует записки – те самые, которые по условиям

художественной задачи получить просто невозможно. Таким образом «текст беглеца» превращается в некий симулякр, а его расследование, любовные жалобы и философские рассуждения – в часть изящной литературной игры, рассчитанной на сотворческие усилия читателя элитарной литературы.

В «Изобретении Мореля» писателем используется прием, который будет повторяться и совершенствоваться в прозе последующих лет: обман читательских ожиданий, внезапное переключение повествовательного регистра, смена жанровых конвенций, «послойная» отмена версий происходящего¹.

Расследование и любовная история, играющие в «Изобретении Мореля» все же вторичную роль по отношению к утопии, связанной с экспериментом и ее осмыслением, переместятся на первый план в романе «Ненависть любви». Он задумывался и обсуждался с соавтором писателя, Сильвиной Окампо, уже во время написания «Изобретения...». На первый взгляд, это традиционный, вполне добротный, образчик жанра – повествование об убийствах, совершенных в небольшом аргентинском курортном отеле. Но в контексте творчества Адольфо Боя Касареса он читается как иронический или пародийный постскрипtum к «Изобретению Мореля». Это вновь «убийство в раю», только вместо райского острова – курорт, райский берег, удаленный от цивилизации. Закрытость отрезанной бурей от большого мира этой аргентинской глубинки, вынужденное сосуществование постояльцев, фигура непрофессионального детектива – ученого-гомеопата, любителя литературы, безответная любовь убийцы – образы и мотивы, в упрощенном виде перекочевавшие в детектив из предыдущего романа.

Акцент здесь сделан на самом феномене «ненависти любви» (в оригинале название звучит как «Те, кто любит, ненавидят»), намек на который просматривается и в «Изобретении...». Ведь увековечивая обожаемую Фостин, Морель отнимает у нее жизнь, при этом отдавая и свою. Это единственная форма сближения с Другим, максимального – но трагически неполного. В «Ненависти любви» убийцей Мери оказывается мальчик, одержимый безответной подростковой влюбленно-

¹ Этот принцип будет эффектно и емко сформулирован как «принцип матрешки» в одном из последних сборников рассказов Боя Касареса «Русская кукла» (Una muñeca rusa, 1992). Подробнее об этом см.: [Огнева, 1995].

стью. Как и Морель, он спровоцирует дальнейшую цепочку несчастий, обрекая на смерть и других неповинных людей... Как и Морель, мальчик сознательно обречет и себя на погибель – даст унести себя в открытое штормовое море ветхому кораблю... Как и Морель, юный убийца будет стремиться «остановить мгновенье», навеки запечатлев красоту, убивая ее. В его коллекции есть и прекрасный образец – чучело альбатроса. Так «морелевская» тема пародийно обращена к читателю, знакомому с европейской романтической литературой.

Образы Кольриджа и Бодлера здесь не единственные; вязь литературных реминисценций заставляет угадать помимо просто ценителей детектива и поклонников «Изобретения Мореля» еще одного адресата: знатока культуры, того самого элитарного читателя, образ которого (*gente culta*) нередко всплывает в интервью Боя Касареса. Авторы «Ненависти любви» сознательно и последовательно выводят себя из поля «низовых жанров». Полемика с массовой культурой, «чтivism», на котором воспитан недотепа-полицейский, ведется даже и на сюжетном уровне: расследование строится на неверных стереотипах. Впрочем, опасность «готовых решений» таит в себе не только чтение развлекательной литературы (упоминаются имена Виктора Шербюлье, Николаса Уайзмана, Льюиса Уоллеса), но и классика (Гюго).

Незадачливый, чудаковатый, находящийся в плену своих предрассудков и фобий рассказчик из «Ненависти любви» станет своего рода переходной фигурой между беглецом из «Изобретения Мореля» и повествователем в «Памяти о Паулине». Всех троих объединяет «ненадежность», неполнота знания, «зашоренность», мешающая объективной передаче происходящего. Но смешной гомеопат-книгочей из детективного романа все же скорее наблюдатель, чем участник событий. А в новелле «Память о Паулине» писатель возвращается к фигуре невольного участника, того, кто станет одной из жертв чужой злой воли.

Детективная линия в новелле, связанная с убийством Паулины соперником рассказчика, ревнивцем Монтеро, теперь выполняет лишь служебную функцию. Тут нет загадки. Расследуется другое – таинственные последствия преступления.

Новелла выстроена так, чтобы читатель постепенно догадался о том, что представления рассказчика об отношениях с Паулиной основаны на иллюзии, которая подпитывается, культивируется детскими

воспоминаниями. Писатель в предисловии с известной долей самоиронии называет стиль этих описаний слащавым (*azucarado*). С умилением друг Паулины воссоздает их детские разговоры в беседке, совместное чтение, признания о том, что у них одна на двоих душа. Эти слова, да и сама беседка среди буйства цветов и зелени латиноамериканскому читателю служит недвусмысленной отсылкой к классическому произведению романтизма – «Марии» Хорхе Исаакса (María, 1870).

Даже разлука повзрослевших влюбленных, отъезд героя в Англию и трагическая весть о гибели возлюбленной по возвращении представляют собой тщательное следование сюжету и мотивам, элегическому тону «Марии». Следование настолько демонстративное, вызывающее, что становится очевидно: тут-то и обнаруживает себя вся мера его «ненадежности», наивности. Нарочито стилизуя свои воспоминания, он «сам обманываться рад», выдает желаемое за действительное. То, что он выдает за изгнание из Эдема, грубое вторжение в их жизнь Монтеро было на самом деле сознательным выбором Паулины, воспринимавшей их отношения с рассказчиком просто как детскую дружбу. Взгляд-камера ревнивого рассказчика следит за тем, как развиваются отношения Паулины с его соперником в первый вечер знакомства, он видит, но не слышит, а увиденное домысливает. Точно так же ревнивый взгляд-камера его соперника, Монтеро, наблюдает за последней встречей Паулины и рассказчика перед его отъездом в Англию – следит, не слыша слов, через стеклянную дверь в сад¹.

Бьоя Касареса завораживают возможности, которые таит в себе этот художественный прием: восполнения лакуны, додумывания, трансформации того, что было на самом деле, – иными словами, порождения человеческим сознанием различных альтернативных реальностей. В том числе и допущения того, что они в какой-то форме способны материализоваться и разрушительно влиять на жизнь других людей. Так и происходит в новелле.

¹Испанский литературовед Х. де Наваскуэс делает интересное наблюдение, говоря о том, что материалом для генерирования фикционального у обоих соперников является именно воспоминание. У рассказчика это – райский сад детства, у Монтеро – память о первом знакомстве с Паулиной [Navascués, 1994]. Развивая его мысль, можно сказать, что Бьой Касарес описывает иллюзию, основанную на иллюзии, эту самую «хищерицу второго порядка».

Зловещая фигура начинающего писателя-мизантропа Монтеро напоминает Мореля страстной увлеченностью своей темой. «Изобретение» – машина, воспроизводящая души, – сюжет его фантастических рассказов, которые небрежно и насмешливо представлены в конспективном пересказе повествователя. Это изобретение – своего рода антипод «одной души на двоих», ответ мечте и иллюзии друга Паулины.

Писатель многозначительно использует фигуру умолчания – воображение читателя может подсказать, что «машина» существует не только в литературных опусах Монтеро. Ибо что как не ее inferнальная власть заставит рассказчика по возвращении из Англии, пока до него не дошла весть об убийстве Паулины, пережить счастливое свидание с возлюбленной? Прибегая к своей излюбленной нарративной стратегии – «принципу матрешки» – Бьой Касарес раз за разом снимает интерпретации свидания, опровергая версии одну за другой. Живая Паулина раскаялась в совершенной ошибке и вернулась к рассказчику... Убитая Паулина, «невеста-призрак», верная детскому признанию об «одной душе на двоих», нашла способ исправить горе, причиненное при жизни неверным выбором... И наконец, по сумме проступивших в памяти деталей, расположению предметов, отражений в зеркалах¹, чужим интонациям, открывается третье, наиболее убедительное истолкование: свидание было своеобразной эманацией той сцены, которую дорисовала ревнивая фантазия соглядатель-убийцы!

Сенсационный сюжет с криминальными и научно-фантастическими мотивами возвращает нас, однако, к тому кругу интеллектуальных построений, философский уровень осмысления которых задан в не раз упомянутой выше новелле Борхеса «Тлён, Укбар, Орбис Терциус». Где границы возможностей творческого разума, в чем опасность порождения виртуальных образов и даже миров? В отличие от Борхеса, Бьоя Касареса интересует и непостижимость человеческого характера, его загадка, которая никак не разрешается при выборе одного-единственного канона и жанра. И сама тщета человеческих расчетов, относительность и призрачность человеческой сво-

¹Американская исследовательница Синтия Данкен, говоря о двусмысленности репрезентации образа Паулины, справедливо подчеркивает роль зеркала, с помощью которого «чужое» воспоминание оживает в памяти рассказчика [Duncan, 1991]. Основываясь на ее анализе визуализации в новелле «Память о Паулине», можно и здесь увидеть аллюзию на борхесовскую цитату о зеркалах, «умножающих» реальность.

боды – общий с Борхесом материал, но соотносится он у Боя не с загадкой миропорядка, которую можно или нельзя расшифровать, а с постижением человеческой воли Другого, чужим выбором и решением более сильной личности.

Таким образом, Бой Касарес в течение 1940-х годов неоднократно возвращается к попытке если не стереть, то расшатать границу между литературой элитарной, с одной стороны, и популярной, развлекательной, массовой – с другой. Свести тип этого взаимодействия к единой формуле не представляется возможным, настолько оно многолико. Бой Касарес прибегает к пародированию, цитированию, пародийному самоцитированию, аллюзиям и реминисценциям, стилизации и делает ресурсы авантюрного, любовного, научно-фантастического или детективного романа демонстративно узнаваемыми. Но служат они, как правило, для выведения затронутой темы на иную степень осмысления – ту, которая присуща интеллектуальному роману.

С.Н. Зенкин, рассматривая сходные процессы в позднейшей литературе, в творчестве Гарднера, Бориса Виана и Марио Варгаса Льосы и развивая мысли Ю.М. Лотмана о «тексте в тексте», наметил три способа схожего взаимодействия [Зенкин, 2003, с. 158]. Однако произведения Боя Касареса окончательно не сводятся ни к одному из них: это ни «цитатное полотно», ни сосуществование бок о бок двух художественных кодов и не всегда текст с «двойной адресацией». Представляется продуктивным рассматривать их, скорее, как своеобразную форму диалога, в который вовлечены «высокая» и «низкая» культуры. Каждой из них попеременно дается слово, они окликают друг друга, опровергают, совместно ищут истину, поочередно снимая кажимости и отказываясь от ненадежных решений. Родившееся из диалогов с Борхесом, творчество его собеседника сохраняет черты такой диалогичности на протяжении многих лет.

Список литературы

Борхес Х.Л. Тлён, Укбар, Орбис Терциус // *Борхес Х.Л.* Проза разных лет. – Москва : Радуга, 1984. – С. 50–61.

Зенкин С.Н. Образ и остров (нарратив и визуальность в «Изобретении Мореля» Адольфо Боя Касареса) // Шаги = Steps. – 2019. – Т. 5, № 2. – С. 53–85.

Зенкин С.Н. Массовая культура – материал для художественного творчества : к проблеме текста в тексте // Популярная литература. – Москва : МГУ, 2003. – С. 158–168.

Огнева Е.В. Адольфо Бьой Касарес. Русская кукла // Диапазон. Вестник иностранной литературы. – 1995. – № 1. – С. 29–31.

Bioy Casares A. La invención de Morel. – Madrid : Cátedra, 1982. – 341 p.

Bioy Casares A. En memoria de Paulina. La trama celeste. – Madrid : Castalia, 1990. – 265 p.

Bioy Casares A. Memorias. – Barcelona : Tusquets, 1999. – 197 p.

Dámaso Martínez C. La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine. – URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-invencion-de-morel--la-renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/html/> 41 a96 ea7–84 bb-4 cc6–8886–15 e94 f4 f397 d_3. html

Duncan C. «En memoria de Paulina» de Adolfo Bioy Casares, o El deseo del otro. – URL: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6450>; Semiosis, enero-diciembre 1991. – N 26–29/ – P. 337–351.

Navascués J. Perspectivas y espacios del engaño en un cuento de Bioy Casares // Rilce. – 1994. – Vol. 10, N 2. – P. 83–118.

Ocampo S., Bioy Casares A. Los que aman, odian. – Buenos Aires : Emecé, 1946. – 119 p.

Silva Echeto V., Browne Sartori R.F. En búsqueda de la espectrología de Faustine. A propósito de *La invención de Morel* // Espéculo. Revista de estudios literarios. – Universidad Complutense de Madrid. – 2001. – N 19. – P. 74–79.

References

Borhes, H.L. Tlyon, Ukbar, Orbis Tercius [Tlen, Ukbar, Orbis Tertius]. In Borhes H.L. *Proza raznyh let* [Borges H.L. Prose of different years]. Moscow : Radugab Publ., 1984, pp. 50–61 p. (In Russ.)

Zenkin, S.N. Obraz i ostrov (narraciya i vizual'nost' v «Izobretenii Morelya» Adol'fo B'oya Kasaresa) [The image and the island (narrative and visuality in the “Invention of Morel” by Adolfo Bioy Casares)]. In *Shagi = Steps*. 2019. Vol. 5, no. 2, pp. 53–85. (In Russ.)

Zenkin, S.N. Massovaya kul'tura – material dlya hudozhestvennogo tvorchestva: k probleme teksta v tekste [Mass culture is a material for artistic creativity: on the problem of text in the text]. In *Populyarnaya literatura*. Moscow : MGUP Publ., 2003, pp. 158–168. (In Russ.)

Ogneva, E.V. Adol'fo B'oj Kasares. Russkaya kukla [Adolfo Bioy Casares. Russian doll]. In *Diapazon. Vestnik inostrannoj literatury*, no. 1, 1995, pp. 29–31. (In Russ.)

Bioy Casares, A. *La invención de Morel*. Madrid, Cátedra Publ., 1982. 341 p. (In Span.)

Bioy Casares, A. En memoria de Paulina. In *La trama celeste*. Madrid, Castalia Publ., 1990. 265 p. (In Span.)

Bioy Casares, A. *Memorias*. Barcelona, Tusquets Publ., 1999. 197 p. (In Span.)

Dámaso Martínez, C. *La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine*. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-invencion-de-morel--la->

renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/html/
15 e94 f4 f397 d_3. html (In Span.)

41 a96 ea7-84 bb-4 cc6-8886-

Duncan, C. «*En memoria de Paulina*» de Adolfo Bioy Casares, o *El deseo del otro*. URL: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6450>; Semiosis, enero-diciembre 1991, no. 26-29, pp. 337-351. (In Span.)

Navascués J. Perspectivas y espacios del engaño en un cuento de Bioy Casares // Rilce 10, 2, 1994. – P. 83-118. (In Span.)

Ocampo, S. y Bioy Casares, A. *Los que aman, odian*. B.-Aires, Emecé Publ., 1946. 119 p. (In Span.)

Silva Echeto, V. y Browne Sartori, R.F. En búsqueda de la espectrología de Faustine. A propósito de *La invención de Morel*. In *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, no. 19, 2001, pp. 74-79. (In Span.)

*Пахсарьян Н.Т.**

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ И ГЕНЕЗИС МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. В статье исследуется трансформация представлений о творчестве в романтизме конца 1820-х – 1830-х годов, взаимодействие романтиков с газетами и журналами во второй половине 1830-х – 1840-е годы и появление романа-фельетона как жанра популярной беллетристики. Успех сочинений Ф. Сулье, Э. Сю, А. Дюма и др., печатавшихся в периодике, способствовал появлению этико-эстетических споров о жанре романа-фельетона. Вслед за Ш. Сент-Бёвом, выступившим против «промышленной литературы», интеллектуальная элита французского общества атаковала романы-фельетоны, упрекая авторов в порче художественного вкуса и в безнравственности. Между тем поля «высокого» и «народного» романтизма непрестанно пересекались и в ходе спора о романах-фельетонах поэтика элитарной прозы не только влияла на популярную беллетристику, но и вольно или невольно использовала ее опыт. В процессе этого отталкивания / притяжения рождались основные виды массовой литературы: детектив, любовный роман, фантастическая проза и т.п.

** Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Москва, Россия, e-mail: npakhsarian@gmail.com*

Pakhsarian Natalia Tigranovna – DSc in Philology, Leading Researcher of the Department of literary criticism of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: npakhsarian@gmail.com

Ключевые слова: романтизм; роман-фельетон; промышленная литература; беллетристика; элитарное; массовое; исторический роман; детектив.

Поступила: 17.04.2022

Принята к печати: 14.05.2022

Pakhsarian N.T.

French Romanticism and the Genesis of Popular Literature

Abstract. The article analyzes the transformation of creativity in romanticism of the late 1820 s – 1830 s ideas, the interaction of romantics with newspapers and magazines in the second half of the 1830 s – 1840 s. and the appearance of the feuilleton novel as a genre of popular fiction. The success of F. Soulier, E. Sue, A. Dumas, and other authors works, published in periodicals, contributed to the emergence of ethical and aesthetic disputes about the feuilleton novel as a genre. Following Ch. Sainte-Beuve, who spoke out against "industrial literature", French intellectual elite attacked feuilleton novels, claiming the authors for damaging artistic taste and immorality. Meanwhile, the fields of "high" and "folk" romanticism constantly intersected, and in the course of dispute about feuilleton novels, the poetics of elite prose not only influenced popular fiction, but also voluntarily or involuntarily used its experience. In the process of this repulsion / attraction, the main types of popular literature were born, namely: detective story, love story, fantastic prose, etc.

Keywords: romanticism; novel-feuilleton; industrial literature; fiction; elite; mass; historical novel; detective story.

Received: 17.04.2022

Accepted: 14.05.2022

Романтизм, родившийся как направление, взыскующее обновления эстетических принципов, обращенное к личностно-субъективному осмыслению человека и мира, осознающее важность индивидуального воображения, убежденное в высокой миссии художника, породившее культ гения, изначально мыслил себя как искусство элитарное. Однако «едва освободившись от уз изящной словесности, литература романтической эпохи почувствовала себя в опасности» [Glinoger, 2009]. Эта опасность коренилась как в том, что само рождение романтизма – особенно во Франции, где только после Реставрации 1815 г. появление

отдельных авторов и произведений, связанных с новой поэтикой, сменилось осознанным романтическим движением, – пришлось на эпоху перехода общества от элитарного к массовому, так и в том, что важным принципом романтизма был отказ от той строгой избирательности предметов и тем, достойных изображения в художественных произведениях, которая отличала классическую эпоху, принятия идеи, сформулированной В. Гюго в его «Предисловии к Кромвелю» (1827): «Все, что есть в природе, есть и в искусстве». По существу, тем самым было обозначено «“потенциально” массовое в структуре художественного мышления» романтиков [Литвиненко, 2015, с. 27].

Когда говорят о массовой литературе, неотвратимо речь обращается, прежде всего, к роману. Действительно, ни поэтические, ни драматические паралитературные сочинения не могут соперничать по распространенности в среде массового читателя с романной прозой. Но и самый статус романа на разных этапах литературной эволюции неизменно вел его к паралитературной, маргинальной области бытования. Если в XX и в начале XXI столетия заводят разговор о самых престижных литературных премиях, то это практически всегда – премии за роман. Но состязания и награды романистам – явление еще более позднее, чем рождение современной формы романа. Этот жанр не вписывался в классицистическую иерархию, и, быть может, именно поэтому прикладная теория романа XVII в. так стремилась соотнести его с почтенным жанром эпической поэмы. Эту работу по приданию «почтенности» роману продолжил и век Просвещения – с одной стороны, трансформируя концепцию романа как эпоса (делая, как, например, Г. Филдинг, акцент на комическом варианте эпического), с другой – отказываясь от жанрового определения «роман», стилизуя себя под нехудожественные, но как бы естественно правдивые жанры мемуаров или писем (как А.-Р. Лесаж, П.К. де Мариво и др.). Не так просто протекала легитимация романа даже в классическую эпоху для этого жанра – в XIX столетии. По наблюдению Франсуази Мелонио, в течение всей первой половины XIX в. во Франции «литературное поле было по-прежнему организовано вокруг Французской Академии и почтенных жанров – ораторских, поэтических, исторических» [Mélonio, 1999, p. 29]. Усилия установить высокий литературный статус романа как жанра наталкивались на неизменно ироническое отношение большинства критиков к сфере социального (с которой так или иначе был

связан жанр романа¹), указание на ее банальность. По существу, так и не войдя в круг «высокой», элитарной литературы, в эпоху романтизма роман стал вырабатывать внутри себя критерии собственной элитарности и массовости. Именно в поисках критериев этико-эстетической оценки жанра состояла, как кажется, главная функция развернувшихся во Франции в конце 1830-х – 1840-е годы споров о романе-фельетоне, фрагменты которых подробнее будут представлены далее.

Современные исследователи не сомневаются, что массовая культура родилась в 1830-е годы на базе романтического «популярного / народного романа», при этом романтизм обозначил одновременно две позиции литературы и писателя в обществе, развивающиеся параллельно: писатель-романтик – это носитель важной миссии, народный пророк, маг (и не только романтик, вообще – писатель, не случайно Вольтера и Руссо переносят в Пантеон в эпоху романтизма) – и писака, живущий литературным трудом (несколько фигур из легиона таких писак изобразил в «Утраченных иллюзиях» Бальзак). Против последних, «промышленных» сочинителей, соблазнившихся новым способом публиковать романы в газетах и журналах, выступал Ш. Сент-Бёв в известной статье-памфлете 1839 г. «О промышленной литературе»: «Это новшество настолько понизило моральный уровень литературы в целом, что, если бы мы воссоздали картину современных литературных нравов во всех подробностях, нам бы просто не поверили» [Сент-Бёв, 1970, с. 223]. Но контрастная картина последовательного противостояния «элитарной» и «промышленной» романистики не соответствует действительности, поскольку по крайней мере в 1830–1840-е годы во Франции романтическая писательская «элита» и сочинители «второго ряда» часто ощущали себя и оценивались публикой – а порой и критиками – как единое сообщество. Достаточно вспомнить сатирическую литографию Бенжамена Рубо «Большая дорога в будущее» (1842), где шествие популярных романистов возглавляет В. Гюго, а Т. Готье или А. де Виньи стоят в одном ряду с Ф. Сулье, Э. Сю, А. Карром.

¹ Как указывает А. Кюбинлихт-Пру, «роман формируется как жанр, прежде всего становясь модусом социально-исторического знания» [Kubinlicht-Proux, 2001, p. 496].

Впрочем, нельзя не прислушаться к мнению американского исследователя Р. Шефи, полагающего, что критерии элитарности / массовости – дело рук не писателей, а литературных критиков, и называющего неисторичной дихотомию «тривиального» (популярного) и «художественного» (элитарного) романов (терминология связана с тем, что эта дихотомия изучена им на материале Германии), поскольку, как подчеркивает ученый, «гениальную литературу» современные филологи судят по эстетическим критериям, а «популярную» – по социально-экономическим. Практически нет ни одного исследования тривиального романа, где не было бы статистики, но ее нет в исследованиях высокой литературы. «Возникает вопрос: разве не существует социологии “гениальной литературы”? Или априори считается, что ее нельзя создать?» [Shefey, 1992, p. 198].

Надо сказать, что позиция Шефи – бескомпромиссна и последовательна: он полагает, что социологи литературы пользуются искусственным конструктом «требования публики», «вкус публики», не показав и не определив, что это за требования и вкус, как они устанавливаются. Добавлю от себя: в самом деле, зачастую создается замкнутый круг, когда говорится, что популярные романы удовлетворяют вкус читателей, а этот вкус определяется свойствами тех романов, которые читает большое число людей. Сами же свойства в большой мере изучаются не по жанрово-стилевым (т.е. эстетическим) критериям, а базируются на априорном самоуверенном антидемократизме (ср., напр., высказывание писателя А. Кабакова в одном из интервью 2007 г.: «Демократия – это массовый вкус. А у массового читателя безошибочно плохой вкус»). Конечно, обращаясь к эпохе после «восстания масс», т.е. к XX в., нельзя не увидеть, что понятие «массового» и эстетически, и социально-политически не тождественно понятию «демократического» или даже «народного», но в приложении к XIX в. эти понятия органично связаны, накладываются друг на друга, к тому же массовая литература XIX в. чаще обозначается как *populaire*, *popular*, т.е. популярная и народная одновременно¹. Роман, как полагает Н. Вольф, обладает своего рода внутренней демократией [Wolf, 2003], именно поэтому расцвет и широкое распространение романной прозы шло параллельно развитию фундаментальных принципов демократии.

¹ См. об этом подробнее: [Allen, 1981].

Демократизация культуры происходила постепенно на протяжении всего XIX столетия. «Читающая публика все больше ширилась, периодика множилась, а типографии вступили в эру промышленного производства» [Raulet, 2006, p. 98]. Перед лицом нового читателя писателям необходимо было творить в значительной степени иначе, «создавать новые жанры, способные понравиться большинству, например, исторический или “черный” романы» [ibid.]. Эти новые жанры действительно нравились новой читательской аудитории.

Впрочем, те, кого мы сегодня называем великими писателями, по-разному реагировали на успехи популярных сочинений: Бальзак завидовал славе Фр. Сулье, хотя собственные ранние сочинения отнес к «рыночной литературе» (*littérature marchande*) (в предисловии к «Арденнскому викаррию»), а Гёте, например, огорчался, что его «Вертер» так популярен, радуясь, что «Вильгельм Мейстер» интересен только узкому кругу любителей искусства. Ш. Сент-Бёв одновременно приветствовал «революцию в искусстве», произведенную романтиками: «это дети, которые превзошли своих отцов и почувствовали пустоту их убеждений. В них родилась новая вера... Они почувствовали важность своей миссии и умственный настрой своей эпохи...» [Sainte-Beuve, 1956, p. 916] – и обрушивался на «промышленную литературу», создаваемую прежде всего романтиками.

Критики довольно рано стали различать «правильный» и «неправильный» романтизмы, романтизм «здоровый» и «больной» – неистовый, готический, мелодраматический. Если анонимный автор в заметке 1826 г. в «Глоб» писал: «Слово романтизм существовало, но оно не имело никакого смысла; мы дали ему этот смысл, определив романтизм как свободу размышлять посредством литературы» [цит. по: Scanu, 2004, p. 8], то Феликс Леметр обрушивался на эту свободу, проявленную в романтической драматургии, с критикой: «Сумасшедшие, бесноватые, галерники, воры, падшие женщины, бесчестные священники, отравители, палачи, висельники, призраки, мертвые головы, кошмар Бисетра на сцене: вот как сегодня развлекается литература, претендующая на изображение современного общества» [Lemaitre, 1833].

Социологи отмечают небывалое прежде расширение читательской аудитории, «манию чтения»¹, оборотной стороной которой оказывается, как им кажется, читательская невзыскательность и писательская небрежность. Французские писатели 1830–1840-х годов были излюбленным объектом нападков литературной критики, редко щадящей популярных романистов, печатавших свои сочинения в виде газетных фельетонов. Р. Эскарпи, пожалуй, прав, заявляя: «Принадлежность к литературе или сублитературе определяется не абстрактными качествами писателя, произведения или публики, а типом обмена» [Escarpit, 1978, p. 25]. Во всяком случае, критиков того периода раздражает, что популярные романы сделаны, как они полагают, по законам рынка, с учетом спроса. Рынок действительно в большой степени стимулировал развитие, например, романа-фельетона – художественного произведения, появляющегося фрагментами в периодической печати – печати дешевой, но имеющей большие тиражи и легко и широко распространяющейся. Однако создатели такого романа ставили перед собой отнюдь не только коммерческие задачи. Не случайно Законодательное собрание Франции в июле 1850 г. принимает специальную 14 статью закона о печати, которая призвана препятствовать публикации романов-фельетонов из моральных и политических соображений, что уменьшает их количество в периодике, но отнюдь не заставляет «деполитизироваться» [Hallade, 2021].

О распространенности и важности романа-фельетона, активно развивавшегося с 1836 по 1914 г., пишет Жан-Ив Малерб: «Роман-фельетон позволял установить повседневное нарративное общение автора и читателя... Из такого общения... рождался манихейский и мелодраматический сюжет с персонажами-типажами, носителями добра или зла, невинности или преступления» [Malherbe, 2005]. Литературовед выделяет следующие функции романа-фельетона: 1) коммерческая – увеличение числа подписчиков; 2) педагогическая – расширить культурные и научные познания читателей, дать им сведения

¹ Впрочем, некоторые полагают, что «мания чтения» лишь идеологический конструкт – в частности, в отношении к немецкой литературной ситуации XIX в. [Shefey, 1992, p. 213]. Нужно, по-видимому, учитывать, что число тиражей романов и периодических изданий, где печатались романы, не поражающие воображение современных издателей, было значительно возросшим по сравнению с предшествующим периодом, а также распространенную в тот период манеру коллективного чтения вслух.

по истории, географии, биологии, физике и т.п.; 3) имажинативная – разбудить воображение читателя и увести его от повседневности в запретное, маргинальное, абсурдное.

В литературно-критической практике в значительной степени критерием высокой литературности остается сравнение с классической культурой: так, в работе Жозефа Дюамеля «Литературное и научное развитие в XIX столетии» автор, желая похвалить некоторых современных писателей, сравнивает Шатобриана с Гомером, Ламартина – с Вергилием, мадам де Сталь – с Овидием, а Гюго – с Горацием. Ни Ф. Сулье, ни А. Дюма, ни Э. Сю, ни даже О. де Бальзак такого рода сравнений не удостоивались, притом что были лучшими в жанре популярного романа, большей частью публиковавшегося в периодической печати. С другой стороны, не кто иной, как Гийом Аполлинер приобрел вышедшее в 1912–1914 гг. полное собрание романов о «Фантомасе» и писал о «Фантомасе» в «Меркюр де Франс»: «этот необыкновенный роман, полный жизни и воображения, написан небрежно, но очень живописно» [Apollinaire, 1993, p. 215], т.е., будучи отнюдь не рядовым читателем и принадлежа к «элитарному» кругу литераторов, прощал небрежность за другие достоинства популярного романа, восхищался заглавным персонажем и вместе с другими сюрреалистами даже организовал «Общество друзей Фантомаса».

Представление о том, что популярный роман – чтение «для консержек», как справедливо замечено, было скорее мифом, чем реальностью. Но этот миф имел идейно-эстетические основания, поскольку авторы популярного романа действительно стремились говорить о «народе» и обращаться к «народу» (peuple), и в данное понятие входили мужчины и женщины из низов¹. Однако в результате читатели разного уровня образования и разных социальных кругов сходились в восхищении романами-фельетонами. Во всяком случае, известный издатель и редактор нескольких журналов Ипполит де Вильмесан

¹ См. об этом очень основательную статью: [Durand, 2005]. Впрочем, абсолютизировать «популистские» намерения писателей не следует: У. Эко, например, уверен, что «Парижские тайны» Э. Сю были созданы с дендистскими намерениями описать образованной аристократической и буржуазной публике смачные перипетии живописной нищеты [Эко, 2005, с. 210]. Критик приводит также слова Э. По, считающего, что в книге Сю нет никаких философских мотивов, а желание улучшить жизнь общества – просто уловка [Эко, 2018, с. 62].

признавался в своих мемуарах: «Я имел привычку читать порцию романа-фельетона, отходя ко сну; и если мне хоть раз не доставался очередной кусок, я подымался среди ночи, чтобы раздобыть его во что бы то ни стало» [цит. по: De Viveiros, 2006].

Романтическая же и академическая критика этого периода сходилась в осуждении популярных романистов, поскольку они не прощали романистам того снятия покрова сакральности с литературного творчества, которое происходило в ходе популяризации романтизма. Главные эстетические упреки «популярному роману» были связаны с тем, что они стилистически небрежны, поскольку пишутся чрезвычайно быстро. «Эта сделанная в спешке продукция мешает писателям проявить вкус, естественным образом обработать жанр, придать ему те черты, какие следует придать. Вместо полноценных картин получаются наброски», – заявлял, в частности, А. Нетteman [Netteman, 1845, I, p. 12]. Способом эстетического «снижения» служило в прессе XIX в. сравнение популярного романа с продуктом питания, а писателя – с поваром. Любопытно, однако, что в предшествующую эпоху у Г. Филдинга образ писателя как держателя придорожной харчевни, подающего блюда по вкусу постояльцев, отнюдь не был для самого автора «Тома Джонса» столь унижительным. Более того, Г. Филдинг, наряду с В. Скоттом, служит в статье Г. де Молен 1841 г. упреком современным создателям популярных романов: «Если бы Филдинг писал “Тома Джонса” с лихорадочным нетерпением некоторых современных романистов, имели бы мы сегодня столь осознанно обрисованный образ, как образ мистера Олверти? Был бы у нас очаровательный тип Софьи Вестерн?» [La querelle ..., 1999, p. 158]. Творчество популярных романистов часто сравнивают с кухней, где блюда готовятся наспех и поглощаются жадно и быстро. Современная исследовательница из Торонто, Женестьева де Вивейрос, приводит многочисленные факты гастрономических метафор, применяемых в критике для оценки произведений Дюма, называя его «королем литературного фастфуда» [De Viveiros, 2006].

Так, в газете «Фигаро» в 1858 г. критик Жовен опубликовал сатирическое меню, призванное высмеять произведения А. Дюма-отца:

«Суп: соавторы в виде жульена с макаронами.

Закуски и добавки к супу: Аббатиса Шиллера под соусом Генриха III, Кристина на шекспировский лад, Карл VII с пюре из Расина.

Холодные закуски: Дорожные впечатления в раковинах Бюлоз.

Горячие закуски: отбивная из Марион Делорм, поджаренная в Антони; Ричард Дарлингтон под красным соусом; Нельская башня в бургундском вине; Тереза и Анжель в говяжьем рагу с луком; Мемуары Ал. Дюма в конфетных обертках.

Жаркое: золотистый Монте-Кристо на мушкетерских шампурах.

Перемена блюд: Могикане в напиток из раков – Слоенные романы – Шарлотка из Комедий в конфитюре.

Сыры: Орестия – Ожерелье королевы – Соратники Иегу.

Десерт: Сухофрукты – Безостановочная болтовня» [De Viveiros, 2006].

Гастрономическая метафора развивается и далее: у Дюма «есть горшки, чтобы крошить в них травы, поручители, чтобы приносить ему горшки, поставщики, которые относят их каждое утро на рынок. Господин Фиорнеттино добывает в Италии экзотическую дичь, господин Поль Мерис ошипывает полдюжины домашних замухрышек, а его постоянный браконьер господин Маке рыщет в королевских парках истории. Когда приходит вечер, охотники опустошают капканы, а господин Александр Дюма, походя, нанизывает на рапиру д'Артаньяна косуль, фазанов и пулярок, зажаривая одновременно пять или шесть штук. Это жаркое сервируется на столах газет Деба, Пресс, Съекль, Конституэсьоннель и Демокраси пасифик» [De Viveiros, 2006]. Увлечение книгами Дюма рассматривается как предосудительная для делового человека, о чем свидетельствует статья в «Пресс» (1848): «Сегодня читают одни только романы-фельетоны Александра Дюма; бесконечные перипетии, их продолжения, продолжения и продолжения в конце концов запечатлеваются в народной памяти как события сегодняшнего дня: мы так давно находим их всякий раз при пробуждении, что они стали близкими спутниками повседневной жизни каждого из нас. Даже те, кто всегда спешит, прежде чем приступить к делам, полчаса беседуют с д'Артаньяном, Монте-Кристо или Бальзамо, смотря по тому, какую газету они выписывают» [ibid.].

Упрек в развлекательности, пустяшности постоянно сплетается с упреками в безнравственности, идейной несостоятельности. Член Палаты депутатов Шапюи-Монлавиль в июне 1843 г. заявлял: «Новая литература захватила умы, больше не сочиняют серьезных, благородных и полезных книг, не используют талант, когда пишут романы-

фельетоны, в которых преобладают самые живые картины, самые страстные выражения, самые аморальные ситуации, самые извращенные принципы» [цит. по: *La querelle ...*, 1999, р. 81]. Один из немногих защитников романа-фельетона, Луи Дюнуайе, писал в «Съекль» 1847 г.: «Вспомним, что при Реставрации все, что происходило плохого – неважно, в каком уголке земли, ставилось в упрек благомыслящими людьми господину Вольтеру и Ж.-Ж. Руссо [...] Сейчас настало время сменить рефрен, сегодняшние благомыслящие люди заменили эти два недостающих имени именами А. Дюма, Э. Сю, Скриба, Сулье, Ж. Санд – всех “промышленных” писателей, виновных сегодня. Если у нас плохие семьи, плохие хозяева, плохие правители, плохие подданные, плохие ораторы, плохие историки – и плохие урожаи, – будьте уверены, это следствие воздействия романа, театра, в общем – всей плохой литературы нашей плохой эпохи» [*La querelle ...*, 1999, р. 134]. Таким образом, к неприятию «демократического» вкуса критически настроенные ценители литературы прибавляли неприятие «низких истин» повседневности, или во всяком случае видели причину социальных неурядиц в недостаточной дидактичности и чрезмерном демократизме их идей. Как пишет Л. Дюмази во введении к антологии спора о романе-фельетоне, в это время «критика не отделяет эстетику от политики» [*ibid.*, 1999, р. 10]. Любопытно при этом замеченное Л. Дюнуайе «замещение» в критическом сознании XIX в. «высоких» философов Просвещения «промышленными» писателями.

Очевидно, что писатели того периода ощущали противоречие между эстетической и «рыночной» ценностью создаваемых литературных текстов [Raulet, 2006, р. 99], однако в своей художественной практике они отнюдь не жертвовали «литературностью» ради «популярности», скорее, пытались выработать новые эстетические критерии жанра roman populaire. «Популярный» текст, – замечает Ж. Миготци, – как любой другой текст представляет собой словесную ткань, организованную в соответствии с желанием быть широко читаемым, но, кроме того, имеющую эстетические принципы, включающие этот текст в динамику развития литературности [Migozzi, 2005, р. 118]¹.

Эти принципы предполагают, что заглавие должно быть таким, чтобы книгу хотелось купить, т.е. не скучным в своей плоской ин-

¹ См. также об этом монографию: [Couégnas, 1992].

формативности, а завлекательным, порой загадочным, но не заушным¹; что читать небольшими порциями удобнее и легче – и соединяют законченность отдельных глав, частей, томов – и серийность, способность героев к возвращению, конфликта – к возобновлению, позволяющую продолжать историю; они направлены на то, чтобы просто говорить о сложных вещах – и допускают повторы и клише, облегчающие усвоение самой сложной и запутанной фабулы, узнавание персонажей, какие бы превращения с ними ни происходили, и т.п. Тем самым классические цели литературного произведения – поучение и развлечение – воплощаются в популярной литературе по-своему. При этом оказывается, что среди этой литературы могут возникнуть великие сочинения, пусть и неканонические с точки зрения школьных представлений, тем более что, как уже приходилось писать, «эстетические пространства, “поля” элитарной и массовой словесности не только существуют рядом, не только открыты друг другу, но еще и накладываются друг на друга, заходят одно в другое, порождая в зоне “интерференции” произведения, как бы одновременно принадлежащие обоим полям – как по функции, так и по своим поэтологическим характеристикам» [Пахсарьян, 2001, с. 12]. Среди таких сочинений можно в первую очередь назвать многие романы А. Дюма. Одним из условий этой эстетической интерференции, как кажется, было стремление писателя к контрастам, к передаче их посредством динамики характеров и атмосферы энтузиазма, который был не менее важным признаком романтизма, чем меланхолия, как верно заметила Саманта Каретти [Caretti, 2020, р. 96]. Другим признаком сохраняющейся романтической поэтики, пусть даже в виде «народного» романтизма, было стремление к тому, чтобы «объять необъятное», не боясь эклектики, включать в каждое из произведений широкий спектр проблем и, как следствие, использовать различные нарративные приемы, соединяя драматические, лирические, эпические начала. Так, у того же А. Дюма в его романах-фельетонах можно обнаружить черты «прото-детектива», но детективный роман появляется во Франции лишь с 1865 г. [Чекалов, 2022 а, с. 12–13], он использует элементы готической

¹ «Служа “этикеткой” для произведений, читаемых не слишком образованной, не слишком привыкшей к рефлексии публикой... заглавия таких романов должны были подчиняться очень точным риторическим правилам» [Couégnas, 2001, р. 35].

поэтики, предвосхищая массовый «черный роман» начала XX в., но не употребляет определений «готический» или «черный» роман [Чекалов, 2022 б, с. 101]. И при этом «готическое» и «детективное», «историческое» и «приключенческое», смешиваясь, обретают у писателя новые качества и едва ли не экспериментальный характер.

Ломка традиционных канонов, смешение жанров – характерная примета романа-фельетона 1830–1840-х годов, еще тесно связанного с поэтикой романтизма. Это смешение сохранилось и в популярном романе второй половины XIX в. Однако в рамках этого жанра постепенно вырисовывались черты отдельных серий массовой романистики – исторического романа, «черного» романа, любовного романа, детектива. Им суждено было появиться уже в издательской практике XX столетия.

Список литературы

Литвиненко Н.А. Массовая литература и романтизм. – Москва : Экон-информ, 2015. – 182 с.

Пахсарьян Н.Т. Литература и паралитература : проблема интерференции // Филология в системе современного университетского образования. – Москва : УРАО, 2001. – С. 11–13.

Сент-Бёв Ш. Меркантилизм в литературе // *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. – Москва : Худож. лит., 1970. – С. 212–233.

Чекалов К.А. Александр Дюма и рождение детективного нарратива во Франции // Проблемы поэтики, генезиса и эволюции криминальной литературы : сборник науч. статей / отв. ред. К.А. Чекалов, О.В. Федунина. – Москва : ИМЛИ РАН, 2022 а. – С. 12–26.

Чекалов К.А. Готический роман в творчестве А. Дюма // *Чекалов К.А.* Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX – начала XX века. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2022 б. – С. 99–123.

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – Москва : Изд. РГГУ, 2005. – 501 с.

Эко У. Суперман для масс. Риторика и идеология народного романа. – Москва : Слово/Slovo, 2018. – 246 с.

Allen J.S. Popular French Romanticism. – Syracuse : Syracuse Univ.Press, 1981. – 290 p.

Apollinaire G. Fantomas // *Apollinaire G.* Oeuvres en prose complètes III. – Paris : Décaudin, 1993. – P. 53–307.

Caretti S. De l'enthousiasme romantique chez Dumas // *Dumas amoureux. Formes et imaginaires de l'Eros dumasien.* – Caen : PU de Caen, 2020. – P. 95–107.

- Couégnas D.* Fictions, énigmes, images. – Limoges : Pulim, 2001. – 226 p.
- Couégnas D.* Introduction à la paralittérature. – Paris : Seuil, 1992. – 200 p.
- De Viveiros G.* Du roman-feuilleton au roman-feuilleté. Alexandre Dumas ou le triomphe du fast-food littéraire // *Equinoxes : A Graduate Journal of French and Francophone Studies*. – 2006. – Issue 7. – URL: http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%207/eqx7_deviveiros.html
- Durand P.* Peuple absent, peuple introuvable: le fantôme du XIX siècle // *Hermès*. – 2005. – N 42. – P. 38–46.
- Escarpit R.* Sociologie de la littérature. – Paris : PUF, 1978. – 108 p.
- Glinoeir A.* La littérature frénétique. – Paris : Presses univ.de France, 2009. – 288 p.
- Hallade S.* Le roman-feuilleton, un medium quarante-huitard ? Littérature, politique, morales et mémoires de la Deuxième République (1848–1852) // 1848 et la littérature. 2021. *Colloques Fabula.org*. – URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6990.php>
- Kubinlicht-Proux A.* Penser le droit : la fabrique romanesque // *Droit et société*. – 2001. – N 48. – P. 496–497.
- La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848). – Grenoble : Ellug, 1999. – 280 p.
- Lemaitre F.* La revue théâtrale, prospectus. – 1833. – Avril. – 1 p.
- Malherbe J.-Y.* La lecture du roman-feuilleton français du XIX siècle et son importance politique et culturelle. – 2005. – URL: <http://www.ruk.dk/isek/shriftseller/XVI-SRK-Pub/FLIT/FLIT02-Malherbe>
- Mélonio F.* Retour sur le XIX siècle: la littérature entre les pures et les rhéteurs. – URL: <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/pdf/article20.pdf>
- Migozzi J.* Boulevards du populaire. – Limoges : PUF, 2005. – 243 p.
- Netteman A.* Etudes critiques sur le roman-feuilleton : 2 vol. – Paris : Perrodilm, 1845–1846. – Vol 1. – 444 p.; vol 2. – 518 p.
- Raulet C.* Le commerce du livre et la relation auteur-lecteur dans la première moitié du XIX siècle en France // *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*. – 2006. – N 10. – P. 97–100.
- Sainte-Beuve Ch.* Portraits littéraires. Jouffroy. T. 1. – Paris : Gallimard, 1956. – 1289 p.
- Scanu A.M.* Romantisme et fantastique dans la presse littéraire française (du Conservateur Littéraire à l'Artiste). – Bologna : Università degli Studi di Bologna, 2004. – 30 p.
- Shefey R.* The Eighteenth century German “Trivialroman” as constructed by literary history and criticism // *Texte*. – Toronto, 1992. – N 12. – P. 197–217.
- Wolf N.* Le roman de la démocratie. – Vincennes : PU de Vincennes, 2003. – 259 p.

References

- Litvinenko, N.A. *Massovaya literatura i romantizm* [Mass literature and romanticism]. Moscow, Ekon-inform Publ., 2015. 182 p. (In Russ.)
- Pahsar'yan, N.T. *Literatura i paraliteratura: problema interferencii* [Literature and paraliterature: the problem of interference]. In *Filologiya v sisteme sovremennogo universitetskogo obrazovaniya* [Philology in the system of modern university education]. Moscow, URAO Publ., 2001, pp. 11–13. (In Russ.)

Sent-Byov, Sh. Merkantilizm v literature [Mercantilism in literature]. In Sent-Byov Sh. *Literaturnye portrety. Kriticheskie ocherki* [Saint-Beuve Sh. Literary portraits. Critical essays]. Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1970, pp. 212–233. (In Russ.)

Chekalov, K.A. Aleksandr Dyuma i rozhdenie detektivnogo narrativa vo Francii [Alexandre Dumas and the birth of the detective narrative in France]. In *Problemy poetiki, genezisa i evolyucii kriminal'noj literatury. Sbornik nauch. statej / otv. red. K.A. Chekalov, O.V. Fedunina* [Problems of poetics, genesis and evolution of criminal literature. Collection of scientific articles / ed. by K.A. Chekalov, O.V. Fedunina]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2022 a, pp. 12–26. (In Russ.)

Chekalov, K.A. Goticheskij roman v tvorchestve A. Dyuma [The Gothic novel in the works of A. Dumas]. In *Chekalov K.A. Ocherki istorii i tipologii francuzskoj massovoj prozy XIX – nachala XX veka* [Chekalov K.A. Essays on the history and typology of French mass prose of the 19th – early 20th century]. Saint Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2022 b, pp. 99–123. (In Russ.)

Eko, U. *Rol' chitatel'ya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The role of the reader. Research on the semiotics of the text]. Moscow, Izd. RGGU Publ., 2005. 501 p. (In Russ.)

Eko, U. *Superman dlya mass. Ritorika i ideologiya narodnogo romana* [Superman for the masses. The rhetoric and ideology of the folk novel]. Moscow, Slovo/Slovo Publ., 2018. 246 p. (In Russ.)

Allen, J.S. *Popular French Romanticism*. Syracuse, Syracuse Univ. Press Publ., 1981. 290 p. (In French)

Apollinaire, G. *Fantomas*. In Apollinaire G. *Oeuvres en prose complètes III*. Paris, Décaudin, 1993, pp. 53–307. (In French)

Caretti, S. De l'enthousiasme romantique chez Dumas. In *Dumas amoureux. Formes et imaginaires de l'Eros dumasien*. Caen, PU de Caen Publ., 2020, pp. 95–107. (In French)

Couégnas, D. *Fictions, énigmes, images*. Limoges, Pulim Publ., 2001. 226 p. (In French)

Couégnas, D. *Introduction à la paralittérature*. Paris, Seuil Publ., 1992. 200 p. (In French)

De Viveiros, G. Du roman-feuilleton au roman-feuilleté. Alexandre Dumas ou le triomphe du fast-food littéraire. In *Equinoxes/ A Graduate Journal of French and Francophone Studies*. 2006. Issue 7. URL: http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%207/eqx7_deviveiros.html (In French)

Durand, P. Peuple absent, peuple introuvable: le fantôme du XIX siècle. In *Hermès*. 2005, no. 42, pp. 38–46. (In French)

Escarpit, R. *Sociologie de la littérature*. Paris, PUF Publ., 1978. 108 p. (In French)

Glinier, A. *La littérature frénétique*. Paris, Presses univ. de France Publ., 2009. 288 p. (In French)

Hallade, S. Le roman-feuilleton, un médium quarante-huitard ? Littérature, politique, morales et mémoires de la Deuxième République (1848–1852). In *1848 et la littérature*. 2021. *Colloques Fabula.org*. URL: <https://www.fabula.org/colloques/document6990.php> (In French)

Kubinlicht-Proux, A. Penser le droit : la fabrique romanesque. In *Droit et société*, no. 48, 2001, pp. 496–497. (In French)

La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836–1848). Grenoble, Ellug Publ., 1999. 280 p. (In French)

Lemaître, F. *La revue théâtrale, prospectus.* 1833, avril. 1 p. (In French)

Malherbe, J.-Y. *La lecture du roman-feuilleton français du XIX siècle et son importance politique et culturelle.* 2005. URL: <http://www.ruk.dk/isek/shriftseller/XVI-SRK-Pub/FLIT/FLIT02-Malherbe> (In French)

Mélonio, F. *Retour sur le XIX siècle: la littérature entre les pures et les rhéteurs.* URL: <http://www.hatt.nom.fr/rhetorique/pdf/article20.pdf> (In French)

Migozzi, J. *Boulevards du populaire.* Limoges, PUF Publ., 2005. 243 p. (In French)

Netteman, A. *Etudes critiques sur le roman-feuilleton.* 2 vol. Paris, Perrodilm Publ., 1845–1846. I. – 444 p.; II. – 518 p. (In French)

Raulet, C. Le commerce du livre et la relation auteur-lectuer dans la première moitié du XIX siècle en France. In *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*, no. 10, 2006, pp. 97–100. (In French)

Sainte-Beuve, Ch. Portaits littéraires : Jouffroy. In *Sainte-Beuve. Oeuvres.* Paris, Gallimard Publ., 1956. T.I. 1289 p. (In French)

Scanu, A.M. *Romantisme et fantastique dans la presse littéraire française (du Conservateur Littéraire à l'Artiste).* Università degli Studi di Bologna. 2004. 30 p. (In French)

Shefey, R. The Eighteenth century German “Trivialroman” as constructed by literary history and criticism. In *Texte. Toronto*, no. 12, 1992, pp. 197–217. (In French)

Wolf, N. *Le roman de la démocratie.* Vincennes, PU de Vincennes Publ., 2003. 259 p. (In French)

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 81'27

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.09

*Константин Душенко**

«В СССР СЕКСА НЕТ»: О ПОНЯТИИ ‘СЕКС’ В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье рассматривается история слова ‘секс’, а также родственных ему слов в советской печати. Термин ‘сексуальный’ в 1920-е годы использовался преимущественно в медицине, криминалистике, психоаналитической психологии, а также в социальной педагогике. Слово ‘секс’ появилось в русском языке не позднее 1921 г., изредка встречалось в 1930-е годы, а затем на протяжении двух десятилетий (1937–1956) практически отсутствовало в советской печати. Число упоминаний о ‘сексе’ резко возрастает с конца 1950-х годов, причем в большинстве случаев речь идет об элементах эротики в западном кинематографе. ‘Секс’ в советской печати наделен рядом негативных характеристик: он тесно связан с преступлениями и извращениями; противоположен любви, заменяя ее физиологией; служит средством отвлечения от реальных проблем буржуазного общества; индивидуалистичен по природе (т.е. не поддается социальному контролю). В последнем случае налицо характерная двойственность: на Западе ‘секс’ служит средством манипуляции сознанием и чув-

* *Душенко Константин Васильевич* – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия, e-mail: kdushenko@nl.n.ru

Dushenko Konstantin – PhD in Historical science, senior researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: kdushenko@nl.n.ru

ствами масс, а в СССР, напротив, опасен как социально неподконтрольный феномен, противостоящий общественному, коллективистскому началу.

Ключевые слова: сексуальная революция; сексуальное просвещение; советский язык; Евг. Замятин; Г.А. Баткис.

Поступила: 29.03.2022

Принята к печати: 21.04.2022

Konstantin Dushenko

**“There is no sex in the USSR”: about the concept of ‘sex’
in Soviet culture**

Abstract. The article deals with the history of the word ‘sex’, as well as related words in the Soviet press. The term ‘sexual’ in the 1920 s was used primarily in medicine, forensic science, psychoanalytic psychology, and also in social pedagogy. The word ‘sex’ appeared in Russian no later than 1921, occasionally met in the 1930 s, and then for two decades (1937–1956) was practically absent in the Soviet press. The number of references to ‘sex’ has increased dramatically since the late 1950 s, and in most cases it refers to elements of eroticism in Western cinema. ‘Sex’ in the Soviet press is endowed with a number of negative characteristics: it is closely associated with crime and perversion; it is opposite to love, replacing it with physiology; it serves as a distraction from the real problems of bourgeois society; it is individualistic in nature (i.e. not subject to social control). In the latter case, there is a characteristic duality: in the West, ‘sex’ serves as a means of manipulating the consciousness and feelings of the masses; and in the USSR, on the contrary, it is dangerous as a socially uncontrolled phenomenon that opposes the social, collectivist principle.

Keywords: Sexual revolution; sexual education; Soviet language; Evg. Zamyatin; G.A. Batkis.

Received: 29.03.2022

Accepted: 21.04.2022

17 июля 1986 г. советские зрители увидели телемост Ленинград – Бостон на тему «Женщины говорят с женщинами». Американка из Бостона спросила: «У нас в стране тоже существует проблема секса у подростков. <...> У нас в телерекламе все крутится вокруг секса. Есть ли у вас такая телереклама?» Ответила ей Людмила Николаевна Ива-

нова, администратор гостиницы «Ленинград»: «Ну, секса у нас нет, и мы категорически против этого». В ответ на смех и аплодисменты аудитории последовало уточнение: «Секс у нас есть, но у нас нет рекламы». Отсюда сразу же возникла крылатая фраза «В СССР секса нет».

Тут имело место не просто недоразумение: это был сбой в межкультурной коммуникации. Семантика слова ‘секс’ в американской и советской культуре различалась очень сильно. Об этом лучше всего свидетельствует то, что слово ‘секс’ Иванова, согласно ее позднейшему интервью, произнесла впервые в жизни. Ей было тогда 45 лет, и она в четвертый раз была замужем [Бобрович, 2016].

В 1982 г. в «Ридерс Дайджест» появился очерк Марка Поповского¹ под заглавием: «Главный секрет: есть ли в России секс?» [Rorovsky, 1982]. В книге на ту же тему, вышедшей три года спустя, Поповский сообщал: «...Термин “секс” <...> ассоциировался у некоторых моих собеседников [из числа бывших советских граждан. – К. Д.] с термином “порнография”. Такое смешение понятий не случайно <...>» [Поповский, 1985, с. 11].

То же смешение понятий встречалось в высказываниях ряда политиков уже постсоветской России. В 1998 г. Борис Ельцин говорил о телеканале «Культура»: «Там есть попечительский совет, и <...> они <...>, конечно, не допускают, чтобы туда проникал, так сказать, секс, так сказать, спектакли и прочее, от чего надо постепенно-постепенно все-таки избавляться напрочь» [Душенко, 2018, с. 194]. В 2000 г. Владимир Путин на встрече с творческой интеллигенцией Иркутска заявил: «Общество должно само отвергать все, что связано с сексом, насилием и прочими извращениями». (По другой версии: «Секс, насилие, терроризм должны быть запрещены») [Душенко, 2019, с. 101.] И уже в 2008 г. на вопрос: «А в Чечне вообще секс есть?» – Рамзан Кадыров ответил: «Шайтан вас возьми! Нету у нас секса!» [Душенко, 2018, с. 65].

Чтобы понять, как возникло такое смешение, необходимо рассмотреть историю слова ‘секс’ (а также родственных ему слов) в СССР.

¹ М.А. Поповский (1922–2004), писатель, журналист, правозащитник; с 1977 г. в эмиграции.

Слово ‘секс’ заимствовано из западноевропейских языков (*фр.* ‘sexe’, *англ.* ‘sex’, с исходным значением ‘пол’). В англоязычных словарях XIX в. среди многочисленных значений слова ‘sex’ нет значения «сексуальные отношения», «сексуальный акт». В Оксфордском словаре английского языка ранней иллюстрацией этого значения слова служит цитата из романа Г. Уэллса «Любовь и мистер Люишем» (1899): «sex for a home is the woman’s traffic» [Wells, 1899, p. 155]; возможный перевод: «женщина отдается мужчине ради домашнего очага». В дореволюционном переводе З. Журавской (1910) нет даже намек на понятие ‘секс’: «женщина иногда всю жизнь добивается домашнего очага» [Уэллс, 1910, с. 119]; в советском переводе Н. Емельяниковой (1964): «любовь у домашнего очага – удел только женщины» [Уэллс, 1964, с. 97].

Прилагательное ‘сексуальный’ зафиксировано в русском словаре 1910 г. как заимствование из французского, однако в сугубо специальных значениях: «1. Родовой по отношению к распределению слов по родам в арио-европейских языках. 2. Родовой по отношению к определению пола в животных и растениях» [Чудинов, 1910, с. 533]. В значении ‘половой’ это слово до 1917 г. встречалось у Василия Розанова и Н.А. Бердяева. В дневнике К. Чуковского за 1918 г. ‘сексуальный’ означает ‘чувственный’: «Он у меня такой сексуальный, чувственный, но чувственность его *элегантная*» (жена Луначарского о своем малолетнем сыне) [Чуковский, 2006, с. 227].

Самый ранний известный нам пример употребления слова ‘секс’ в России содержался в письме Евгения Замятина к художнику Юрию Анненкову (1921): «В человеке есть два драгоценных начала: мозг и секс. От первого – вся наука, от второго – все искусство». Судя по контексту, ‘секс’ означает здесь ‘половое влечение’. В печати письмо появилось лишь в 1954 г., в воспоминаниях Анненкова о Замятине [Анненков, 1981, с. 259].

В 1916–1917 гг. Замятин жил в Англии; вероятно, слово ‘секс’ он заимствовал из английского. В романе «Мы» (1920¹) этого слова нет. Зато Замятин вводит здесь целое гнездо терминов с прилагательным

¹ На русском роман был опубликован лишь в 1954 г. (за рубежом), однако в 1920-е годы он был хорошо известен в литературном кругу.

‘сексуальный’ в значении ‘относящийся к сексуальным отношениям’ – «сексуальные дни», «Сексуальное Бюро», «Сексуальная Табель», а также «Lex sexualis» («Сексуальный закон»): «Всякий из номеров имеет право – как на сексуальный продукт – на любой номер» [Замятин, 1990, с. 16].

В литературе и публицистике 1920-х годов в близких контекстах обычно встречалось слово ‘половой’. Термин ‘сексуальный’ использовался преимущественно в медицине, криминалистике, психоаналитической психологии, а также в социальной педагогике. В 1927 г. «Правда» так излагала идеи доклада академика В.М. Бехтерева перед московскими педагогами: «...Решение задачи сексуального воспитания подростков, во всю свою широту поставленную лишь нашей революцией, будет быстро и верным путем идти в СССР» [Вопросы ..., 1927].

Двумя годами ранее в Берлине вышла брошюра Григория Абрамовича Баткиса (1895–1960), видного советского специалиста по социальной гигиене. Называлась она «Сексуальная революция в Советском Союзе» [Batkis, 1925]. Брошюра была написана в 1923 г., но по-русски никогда не публиковалась. Ее оригинал, по-видимому, не сохранился; можно предположить, что заглавие было дано немецкими издателями.

Обычно термин «сексуальная революция» связывается с именем австрийского психоаналитика-марксиста Вильгельма Райха, который с 1939 г. жил в США. Здесь в 1945 г. вышла книга *The Sexual Revolution* – переработанная английская версия работы Райха «Сексуальность и борьба за культуру» (1936, на немецком языке). Райх был знаком с брошюрой Баткиса и ссылался на нее в своей книге. Но понятие «сексуальной революции» у Баткиса существенно отличалось от современных представлений о ней как о процессе отделения сексуальности от репродукции. У Баткиса оно означает социальное освобождение женщины, переход к единой сексуальной морали для мужчин и женщин, а также переворот в семейно-брачном законодательстве, включая легализацию аборт и декриминализацию однополых отношений [Здравомыслова, 2017, с. 127, 130, 132].

У Юрия Олеши понятие ‘сексуальный’ связано с подростковыми комплексами: «Родителей тревожило постоянное опасение: не происходит ли в моем сознании беспорядка, имеющего сексуальный смысл»

(«Я смотрю в прошлое», 1928) [Олеша, 1956, с. 285]. В близком контексте это понятие многократно встречается в повести М. Зощенко «Перед восходом солнца» (1943), которая писалась с 1935 г. Автор полемизировал с фрейдизмом, признавая, однако, его частичную правоту.

В 1930-е годы понятие ‘сексуальный’ появляется в суждениях о популярной культуре, обычно с оттенком морального осуждения, например: «песенки, вызывающие у посетителей мюзик-холла сексуальный аппетит» [Юзовский, 1932]. Французский искусствовед Леон Муссиак осуждает «особый вид американского секс-аппила» – демонстрацию «бедер, бюстов, ляжек» и прочую «порнографию». «Затуманивание сознания, разнузданность инстинктов – вот что облегчает разложение, разгул, деградацию психики масс кинозрителей» [Муссиак, 1933, с. 29, 30].

В словарь Ушакова (1940) слово ‘сексуальный’ включено с толкованием: «Связанный с половыми отношениями. Половое влечение» [Толковый словарь... Ушаков, 1940, стб. 132].

В Национальном корпусе русского языка первый пример употребления слова ‘секс’ датируется 1956–1960 гг. (А. Мариенгоф, «Мой век, моя молодость...»). Мы уже видели, что оно появилось не позднее 1921 г. В советской печати оно изредка встречалось в 1930-е годы, причем значение его установилось не сразу. (Здесь и далее мы основываемся на электронной базе данных East View, в которой представлена центральная советская печать, в том числе: «Известия», «Правда», «Литературная газета», «Советская культура», «Огонек», «Искусство кино».)

В стихотворной пьесе И. Сельвинского «Умка Белый Медведь» (1934) ‘секс’, по-видимому, понимается как ‘пол’:

Это все тот же искусственный секс.
Мужчины сами в нас культивируют
Полную противоположность себе [Сельвинский, 1934¹].

В статье о московском «Мюзик-холле» ‘секс’ означает сексуальную привлекательность, сексапил²: «Нужен нам такой театр? Театр,

¹ Эта сцена (IV, 7) была исключена в позднейших редакциях пьесы (1935, 1959).

² В одной из статей 1936 г. ‘секс-эпил’ толкуется как «половое очарование».

куда актрисы подбираются в зависимости от того, с “сексом” они или без оно, театр-выставку обнаженных женщин? Не нужен. Значит, не нужен и “Мюзик-холл”, ибо другого мюзик-холла не существует» [Млечин, 1934].

Еще в двух случаях ‘секс’ – синоним эротики: «В [западном] кино – единственная популярная тема – секс во всех видах и приключениях» [Вишневский, 1936]; «Возьмите любой из номеров журнала сюрреалистов “Minotauro” (“Минотавр”) и вы прочтете в оглавлении: спиритизм, секс, эротика, паранойя» [Вишневецкая, 1936].

На протяжении двух десятилетий (1937–1956) слово ‘секс’ почти не встречается в советской печати. Из трех упоминаний, имеющих в базе East View, первое – цитата из сатирического кукольного спектакля «Обыкновенный концерт»¹: «Танго, полное “бодрого секса”, – <...> сообщает <...> развязный конферансье» [Тэсс, 1946]. Два других – цитаты из американской печати. Это перепечатка отзыва о пьесе Пикассо «Желание, пойманное за хвост» («Пьеса <...> касается главным образом еды и секса»), а также изложение статьи «Секс в наших школах», где речь идет о внебрачных отношениях среди американских старшекласников [Факты ..., 1947; Павленко, 1949, с. 15].

Число подобных упоминаний резко возрастает с конца 1950-х годов, при этом слово ‘секс’ нередко закавычивается как «чужое слово». Любопытна заметка в «Известиях», прямо касающаяся темы «Есть ли секс в СССР?»: «...Разочарованный [западногерманский] корреспондент <...> обрушил на москвичей град упреков: киноплакаты рисовать не умеют – никакого декольте у кинозвезд, понятия не имеют о том, что такое “секс” и т.д. <...> “Если современный Казанова, побывав в Москве, будет за бутылкой вина рассказывать о своих успехах, не верьте ему”» [Шавров, 1958].

подавляющее большинство упоминаний о ‘сексе’ относится к западной литературе, театру и особенно кинематографу, например: «...Секс течет мутной волной по ночным тротуарам Ньюпорта, Парижа, Лондона»; «нагие извивающиеся тела, наркотическое мелькание в накуренном зале голливудской киноленты» [Бондарев, 1962].

¹ Позднейшее название: «Необыкновенный концерт».

Слово ‘секс’ особенно часто встречалось в статьях зарубежных авторов, выступающих в роли критиков буржуазной культуры Запада, таких как Джеймс Олдридж. Одна из статей Олдриджа представляет собой редкий пример постановки вопроса о «естественности» секса: «...Вы можете также спросить: <...> что дурного в сексе? Разве <...> секс не естествен? Что же, <...> половой инстинкт сам по себе является одним из самых сложных и тонких моментов в психической жизни человека. Однако является ли он основной движущей силой, определяющей все наши поступки?» [Олдридж, 1962].

В 1969 г. автор «Литературной газеты» осторожно замечает: «...Человеческая любовь – чувство сложное, не на одном сексе построенное, хоть на нем и основанное» [Светланова, 1969].

Еще более редкий случай суждений в подобном духе – очерки Всеволода Овчинникова о Японии, опубликованные в 1970 г. в «Новом мире»: «При всем том, что японскому образу жизни присуще суровое подавление личных порывов, секс в этой стране никогда не осуждался ни религией, ни моралью. Японцы никогда не смотрели на секс как на некое социальное зло, никогда не отождествляли его с понятием греха, не видели необходимости окружать его завесой тайны, скрывать от посторонних глаз как нечто предосудительное» [Овчинников, 1970, с. 213]. Скрытая полемика с пуританской моралью послевоенного СССР здесь очевидна.

Обычно же ‘секс’ фигурировал в соседстве с различными приметами деградации буржуазной культуры и западного общества в целом. Чаще всего он ассоциировался с развратом и насилием в различных его проявлениях. Вот несколько типичных примеров из печати 1961–1972 гг.:

- 1961: «мешанина секса, долларов и преступлений»;
- 1962: «изнасилования и нездоровый секс»;
- 1963: «секс, порнография, смакование жестокостей, насилие», «секс, насилие, расизм»;
- 1964: «секс, преступления, милитаризм», «секс, непристойность, вырождение»;
- 1965: «сенсации, ужасы, садизм и секс»;
- 1966: «секс, ужасы, война, преступление»;
- 1968: «секс, алкоголь и наркотики»;

1969: «культ секса, насилия и индивидуализма, идей расизма и неонацизма»; «иррациональность, патология, секс, индивидуализм», «насилие, бизнес, наркомания, секс, античеловечность»;

1970: «секс, разврат во всех его проявлениях»;

1972: «насилие, аморальность, секс».

Именно к этой традиции восходит цитировавшееся выше высказывание постсоветского времени о «сексе, насилии и прочих извращениях».

Основные негативные характеристики 'секса' в советской печати таковы:

- он тесно связан с преступлениями и извращениями;
- он противоположен любви, заменяя ее физиологией;
- он служит средством отвлечения от реальных проблем буржуазного общества;
- он индивидуалистичен по природе (т.е. не поддается социальному контролю).

В последнем случае налицо характерная двойственность: на Западе 'секс' служит средством манипуляции сознанием и чувствами масс, а в СССР, напротив, опасен как социально неподконтрольный феномен, противостоящий общественному, коллективистскому началу.

'Секс' изображался и как оружие империализма, в одном ряду с «атомно-ракетным оружием, нацеленным на социалистические страны». «И в том и в другом случаях – мишень одинакова» [Матвеев, 1963].

Изредка встречались намеки на интерес к 'сексу' – т.е. к эротике – советской молодежи: «...И у нас встречаются индивидуумы, которым только покажи что-либо модное, западное с тухлятинкой и пошлым сексом, как они тоже не отвечают за себя» [Немцов, 1965]. Под «пошлым сексом» здесь имелось в виду чрезмерно раскованное, по советским понятиям, поведение итальянских эстрадных певцов на гастролях в Москве. «Известия» осуждают «бородатых модников, этих бардов обывательства, не делающих различия между любовью и сексом» [Гольцев, 1969].

В очерке Владимира Амлинского «Мальчишки без девчонок» (1971) 'секс' – едва ли не главный мотив представлений о западной «красивой жизни». В альбомных вырезках из журналов «красотки лежали на пляже, сидели в креслах, мужчины в темных очках держали

руки с перстнями на рулях, гнутых, как олени рога, Мастроянни целовался с Софи Лорен.

– Секс и красивая жизнь, – сказал мне контролер.

Насчет секса он преувеличил, какой уж там секс! Разве что ку-пальщицы из журнала “Работница”» [Амлинский, 1987, с. 389].

За несколько лет до перестройки «Правда» осуждала «бесчисленные рок-ансамбли», в выступлениях которых «неприкрыто проповедуются секс, вседозволенность, эстетический примитив» [Машовец, 1983].

В «Словаре иностранных слов» 1964 г. слова ‘секс’ нет. Оно появилось лишь в издании 1980 г., с определением: «Половые отношения, совокупность психических реакций, переживаний, установок и поступков, связанных с проявлением и удовлетворением полового влечения» [Словарь иностранных ... , 1980, с. 457].

С огромным трудом осознавалась в СССР необходимость сексологии как отрасли медицины и пособий по сексуальному просвещению. Огромный интерес аудитории вызвали переводы книг восточно-германского медика Рудольфа Нойберта: «Вопросы пола (Книга для молодежи)» (1960) и в еще большей степени – «Новая книга о супружестве» (1967, с переизданиями). «Новая книга...», сколько можно судить, стала в 1967 г. бестселлером № 1 советской книготорговли. В заказах четырех республиканских книготоргов (Белорусского, Эстонского, Туркменского и Латвийского) на 1967 г. она заняла от 20 до 50% общей суммы (!) литературы, заказанной по темпланам издательств, а в заявке Кировоградского потребсоюза (УССР) – неслыханные 90% [Абдуллин, 1968, с. 87]. «Для счастья людей сексология нужна в очень небольшом объеме», – осторожно замечал Нойберт в беседе с советским журналистом; тем не менее «сексуальное просвещение – <...> часть багажа современного культурного человека» [Рудольф Нойберт, 1969].

В 1969 г. «Литературная газета» опубликовала два письма читателей на тему сексуального просвещения. Автор первого заявлял: «Мы решительно стоим за целомудрие и в книгах, и в статьях, и в фильмах. ...Мы против такого “просвещения”» [Сергеев, 1969]. Точку зрения редакции, как можно предполагать, выражала Светлана Жданович,

автор второго письма: «Общественное, разумеется, выше личного. Но когда у человека не клеится что-то в личной жизни, это не может не отразиться и на общественном», а потому нужна «элементарная сексуальная грамотность». «Ханжи считают, что лучше гордо страдать, чем обратиться к врачу-сексологу и воспользоваться советом.

– Ах! – восклицают они с ужасом. – К сексологу? Слово какое ужасное!» [Жданович, 1969].

В т. 23 Большой советской энциклопедии (1976) появилась обширная и вполне объективная статья И.С. Кона «Сексология». И уже в 1982 г. тиражом 400 тыс. экз. в Киеве вышла небольшая (88 с.) книжка «Популярно о сексологии» [Кушнирук, Щербаков, 1982].

В советской литературе 1960–1970-х годов секс почти всегда противопоставляется любви, например:

«– Глупая ты, пойми, любовь закрепощает, начинаются всякие мучения, то, се, любовь – кабала, а секс – свобода...

– Да отстаньте, само слово-то какое гнусное, секс, секс!..» (М. Рошин, «Валентин и Валентина» (1970), Пролог) [Рошин, 1980, с. 205].

Особый интерес представляет тут позиция писателя-фантаста Ивана Ефремова. Пуриτανский подход к проблемам пола ему совершенно чужд: «...В стремлении избежать малейшего сходства с антигуманистическими, садистскими произведениями мы во многом хватили через край. <...> Вопросы отношения полов, половой морали, физиологии и воспитания удивительно “целомудренно” обходятся нашей литературой, а малейшие попытки реалистического отображения половых вопросов немедленно вызывают бурю воплей. <...> В результате наша молодежь входит в жизнь, лишенная элементарных знаний вопросов пола, не говоря уже о понимании красоты физической любви. <...> Виной всему боязнь – как бы мешанствующая критика не обвинила в порнографии! <...> Литература <...> иногда тянет чуть ли не к христианской морали, к идеям первородного греха. Во многих произведениях советской литературы проповедуются представления о женской “чистоте”, заключенной в “невинности” <...>» [Ефремов, 1962, с. 56].

О том же говорит землянин идеального будущего в романе «Час быка» (1968–1969): «...Чисто физическая, половая любовь никогда не имеет одностороннего оттенка. Это больше чем наслаждение, это служение любимому человеку и вместе с ним красоте и обществу <...>». «Оба пола должны одинаково серьезно относиться к сексуальной стороне жизни», а потому необходимо «обучение эротике» [Ефремов, 1970, с. 321, 322].

Однако в романе «Лезвие бритвы» (1963) ‘секс’ на киноэкране отождествляется с порнографией. «...Секс берет его [зрителя] за горло, заставляет краснеть и дрожать, забывать обо всем решительно. Вот в чем сила наших фильмов <...>», – заявляет американский кинопродюсер [Ефремов, 1975, с. 75].

В 1972 г. «Литературная газета» предложила деятелям культуры ответить на вопросы анкеты «Кино и общество», включая следующий: «Как Вы относитесь к тому, что секс, жестокость и насилие в последнее время занимают большое место в западном кино? Не находите ли Вы, что это отвлекает его от насущных и актуальных проблем современной жизни?» Кинорежиссер Лео Арнштам подверг сомнению саму формулировку вопроса: «Если <...> “Литгазета” подразумевает под сексом порнографию, <...> то отношение <...> может быть только резко отрицательным. <...> Однако я не люблю и не понимаю искусства бесполо-пуританского» [Арнштам, 1972].

Год спустя на 16-й полосе «Литгазеты» появилась юмореска Леонида Ленча, в которой высмеивалась – разумеется, в пределах возможного, – советская нравственная цензура. Молодой прозаик решает написать современную повесть о любви:

«–...Любовь – это не только духовная общность, дружба, и так далее, это прежде всего взаимное физическое влечение, это страсть, это громкий и властный зов тела! <...> Мы не пуритане, <...> нужно <...> ярко, в полный голос славить главную радость жизни.

– Обожди! – говорили осторожные друзья. – Ты что, собираешься секс протащить в нашу литературу?»

Повесть отклоняется редколлегией журнала.

«– Вы, голубчик, пожалуйста, только не думайте, что мы против секса...

– При чем здесь секс! – возмутился прозаик. – Это повесть о любви.

– В общем, мы не против. Но надо поискать какие-то новые аспекты этой темы. <...>

Прозаик ушел искать. Ищет он до сих пор» [Ленч, 1973].

Десятью годами раньше тот же Л. Ленч вполне в духе официоза высмеивал голливудский кинематограф, в котором герои «могут выкидывать все, что подскажет им их разгоряченная сексуальная фантазия» [Ленч, 1963] (притом что тогдашняя голливудская продукция по нынешним меркам была вполне целомудренной).

Польская комедия «Секс-миссия» (1983) в советском прокате появилась в самый канун перестройки (1985), но название пришлось поменять на «Новые амазонки». Лишь с 1987 г. «пошел процесс» реабилитации понятия 'секс'. Аркадий Ваксберг спрашивал: «Вы обратили внимание на то, что на практике все время путается порнография с эротикой, эротика с сексом? Это не терминологическая разница, это свидетельство косности, с какой у нас относятся к “вопросам пола”. Вопросы эти как бы не существуют, потому что “неприличны”» [Проблема ..., 1987, с. 5].

А в 1988 г. читательница «Советской культуры» пишет о телепередаче «Взгляд»: «Выяснилось, что можно вслух заговорить о сексе, и в этом нет ничего позорного» [Строганова, 1988].

Н. Лебина замечает, что к началу 1970-х годов в советском языковом пространстве уже существовали многочисленные производные от понятия 'секс'. «Вербализация явлений, связанных с половыми отношениями, свидетельствовала о наличии в советской действительности признаков “великой сексуальной революции”, развернувшейся в мире на рубеже 1950–1960-х годов» [Лебина, 2019, с. 188].

Как было показано выше, почти все соответствующие термины существовали уже в 1950-е годы и даже раньше. Однако часть из них долгое время связывалась почти исключительно с западной массовой культурой, а использование других ограничивалась сферой медицины. Более обоснованной представляется нам точка зрения О. Здравомысловой: «сексуальная революция», начавшаяся в Советской России, была прервана во второй половине 1930-х и оказалась «отложенной революцией» [Здравомыслова, 2017, с. 137].

В качестве «опорного вербального знака» размышлений об этой стороне жизни советских горожан Лебина выбирает слово 'интим'. Согласно Лебиной, оно вошло в обиход в 1960-е годы и указывало на «стремление к обособлению, к сокрытию личной жизни» [там же, с. 187]. В действительности слово 'интим' вошло в обиход лишь в 1970-е годы, но и тогда оставалось сравнительно редким, а значение его – весьма размытым. По-настоящему популярным оно стало в 1990-е годы как эвфемизм, «приличная» замена слова 'секс', негативные коннотации которого еще долгое время сохранялись в общественном сознании.

Список литературы

Исследования

Здравомыслова О. Как рождался «советский патриархат»: Григорий Баткис о сексуальной революции в России // Демографическое обозрение. – Москва, 2017. – Т. 4, № 1. – С. 124–143.

Лебина Н. Интим: сексуальные практики эпохи социализма: регламентация сферы приватности // *Лебина Н.* Пассажиры колбасного поезда: этюды к картине быта российского города: 1917–1991. – Москва : Новое лит. обозрение, 2019. – С. 171–188.

Поповский М.А. Третий лишний: он, она и советский режим. – London : Overseas Publications Interchange, 1985. – 487 с.

Popovsky M. Top Secret: Is There Sex in Russia // Reader's Digest. – New York, 1982. – December. – P. 134–138.

Источники

Абдуллин Р.Г. Тематический план и редактор // Книга: исследования и материалы : сб. 17. – Москва : Книга, 1968. – С. 70–94.

Амлинский В.И. Избранное : в 2 т. – Москва : Детская лит., 1987. – Т. 1. – 405 с.

Анеников Ю. Евгений Замятин // *Анеников Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий. – Москва : Худож. лит., 1981. – Т. 1. – С. 246–286.

Арнштам Л. Дорог звук истинной поэзии // Литературная газета. – Москва, 1972. – 22 нояб. – С. 8.

Бобрович А. Людмила Иванова, 30 лет назад заявившая, что «В СССР секса нет», сейчас живет в Германии // Метро. – Санкт-Петербург, 2016. – 28 июня. – URL: <https://www.metronews.ru/novosti/peterbourg/reviews/lyudmila-ivanova-30-let-nazad-zayavivshaya-cto-v-sssr-seksa-net-seychas-zhivet-v-germanii-1193369> (дата обращения: 15.02.2022)

Бондарев Ю. Никогда! // Литературная газета. – Москва, 1962. – 14 июня. – С. 2.

- Вишиневецкая С.* Современная живопись Франции // Советское искусство. – Москва. 1936. – 11 авг. – С. 2.
- Вишневский Вс.* Путевые письма из-за рубежа // Советское искусство. – Москва, 1936. – 23 мая. – С. 4.
- Вопросы сексуального воспитания детей : (доклад акад. В.М. Бехтерева перед школьными работниками Москвы) // Правда. – Москва, 1927. – 31 мая. – С. 7.
- Гольцев Вал.* Исповедь сердца // Известия. – Москва, 1969. – 7 апр. – С. 3.
- Душенко К.В.* Денег нет, но вы держитесь! Лучшие мысли наших политиков от Горбачева до Пугина. – Москва : Эксмо, 2018. – 414 с.
- Душенко К.В.* Русская история в изречениях и цитатах от призвания варягов до наших дней : справочник. – Москва : Колибри : ИНИОН РАН, 2019. – 544 с.
- Ефремов И.А.* Наклонный горизонт : (заметки о будущем литературы) // Вопросы литературы. – Москва, 1962. – С. 48–67.
- Ефремов И.А.* Сочинения : в 3 т. – Москва : Молодая гвардия, 1975. – Т. 3, кн. 1. – 672 с.
- Ефремов И.А.* Час быка (Научно-фантастический роман). – Москва : Молодая гвардия, 1970. – 448 с.
- Жданович С.* «Тема – важная!» // Литературная газета. – Москва, 1969. – 8 янв. – С. 12.
- Замятин Е.И.* Избранные произведения : в 2 т. – Москва : Худож. лит., 1990. – Т. 2. – 412 с.
- Кушницрук Ю.И., Щербаков А.П.* Популярно о сексологии. – Киев : Наукова думка, 1982. – 88 с.
- Ленч Л.* Жил-был мальчик Дик // Литературная газета. – Москва, 1963. – 5 фев. – С. 4. – (Заметки писателя.)
- Ленч Л.* Очень грустный секс : рассказ // Литературная газета. – Москва, 1973. – 19 дек. – С. 16.
- Матвеев В.* «Полярисы» и твист // Известия. – Москва, 1963. – 1 марта – С. 2.
- Машиовец Н.* Собственная гордость: заметки публициста // Правда. – Москва, 1983, 31 окт. – С. 7.
- Млечин В.* Ситцевая красивость : к постановке «Севильского обольстителя» в Мюзик-холле // Советское искусство. – Москва, 1934. – 17 апр. – С. 3.
- Муссиак Л.* Кинематограф буржуазии // Советское кино. – Москва, 1933. – № 3/4, 30 апр. – С. 25–34.
- Немцов Вл.* Несколько вечеров у телевизора : заметки писателя // Советская культура. – Москва, 1965. – 10 авг. – С. 2.
- Овчинников В.* Ветка сакуры (Рассказ о том, что за люди японцы) // Новый мир. – Москва, 1970. – № 2. – С. 173–223.
- Олдридж Д.* Комбинация секса и эгоизма // Советская культура. – Москва, 1962. – 1 нояб. – С. 4.
- Олеша Ю.К.* Избранные сочинения. – Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1956. – 495 с.
- Павленко П.* Американские впечатления // Огонек. – Москва, 1949. – 31 дек. – С. 14–16.

- Проблема застала врасплох: [Дискуссия о видеофильмах] // Советская культура. – Москва, 1987. – 6 июня. – С. 4–5.
- Роцин М.М. Пьесы. – Москва : Искусство, 1980. – 550 с.
- Рудольф Нойберт: интимный мир – знания и предрассудки : Беседа с автором «Новой книги о супружестве» // Литературная газета. – Москва, 1969. – 15 окт. – С. 13.
- Светланова Э. Муж для галочки // Литературная газета. – Москва, 1969. – 8 янв. – С. 12.
- Сельвинский И. // Умка – белый медведь : отрывок из трагедии в стихах. Акт IV. Картина 7 // Литературная газета. – Москва, 1934. – 12 мая. – С. 3.
- Сергеев Л.С. Больше целомудрия // Литературная газета. – Москва, 1969. – 8 янв. – С. 12.
- Словарь иностранных слов. – 7-е изд. – Москва : Рус. язык., 1980. – 622 с.
- Строганова Н. Как это хорошо! // Советская культура. – Москва, 1988. – 7 мая. – С. 5.
- Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. – Москва : Гос. изд-во иностр. и нац. слов, 1940. – Т. 4. – 1502 стб.
- Тэсс Т. «Обыкновенный концерт» : новый спектакль в Государственном центральном театре кукол // Известия. – Москва, 1946. – 19 июля. – С. 3.
- Уэллс Г.Д. Собрание сочинений : в 15 т. – Москва, 1964. – Т. 6. – 418 с.
- Уэллс Г.Д. Собрание сочинений : в 9 т. – Санкт-Петербург : Изд. Шиповник, 1910. – Т. 7 : Любовь и мистер Люисгэм / пер. З. Журавской. – 261 с.
- Факты без комментариев // Литературная газета. – Москва, 1947. – 4 окт. – С. 2.
- Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – Изд. 3-е. – Санкт-Петербург : Губинский, [1910]. – X, 676 с.
- Чуковский К.И. Собрание сочинений : в 15 т. – Москва : Терра-Книжный клуб, 2006. – Т. 11. – 592 с.
- Шавров Я. Ни тебе аванса, ни пивной... [Фельетон] // Известия. – Москва, 1958. – 28 нояб. – С. 3.
- Юзовский Ю. Непреодоленная Европа : «Список благодетелей» Ю. Олеши // Литературная газета. – Москва, 1932. – 15 июня. – С. 3.
- Batkis G. Die Sexualrevolution in Russland. – Berlin : Verlag Der Syndikalist, F. Kater, 1925. – 23 S.
- Wells H.G. Love and Mr. Lewisham : The Story of a Very Young Couple. – New York : George H. Doran Co, 1899. – 323 p.

References

Zdravomyslova, O. Kak rozhdalsya «sovetskij patriarhat»: Grigorij Batkis o seksual'noj revolyucii v Rossii [How the «Soviet patriarchy» was born. Grigory Batkis about the sexual revolution in Russia]. In *Demograficheskoe obozrenie*. Moscow, 2017. Vol. 4, no 1, p. 124–143. (In Russ.)

Lebina, N. Intim: Seksual'nye praktiki epohi socializma: reglamentaciya sfery privatnosti [Intimacy: Sexual practices of the era of socialism: regulation of the sphere of privacy]. In Lebina N. *Passazhiry kolbasnogo poezda: Etyudy k kartine byta rossijskogo*

goroda: 1917–1991. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019, pp. 171–188. (In Russ.)

Popovsky, M.A. *Tretij lishnij: on, ona i sovetskij rezhim* [A Third Wheel: He, She and the Soviet Regime]. London, Overseas Publications Interchange Publ., 1985. 487 p. (In Russ.)

Popovsky, M. Top Secret: Is There Sex in Russia. In *Reader's Digest*. New York, 1982. December, pp. 134–138.

*Кенигсберг Е.Я.**

**ГЕНЕЗИС МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА DOCUMENTA
КАК ДИАЛОГОВОЙ ПЛОЩАДКИ ЭЛИТАРНОГО
ИСКУССТВА И МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ®**

Аннотация. В статье рассматривается генезис выставки documenta как крупнейшего форума в мире современного искусства, базирующегося на диалогичности элитарного искусства и массовой культуры. На примере 14 состоявшихся с 1955 г. по 2017 г. выставок documenta прослежен длительный путь развития от разового художественного мероприятия в составе Федеральной выставки садов до регулярного глобального события, изучена роль ее художественных руководителей – кураторов.

Ключевые слова: выставка; documenta; художественный руководитель; художник; искусство; современное искусство; куратор.

Поступила: 22.04.2022

Принята к печати: 18.05.2022

* *Кенигсберг Екатерина Яковлевна* – кандидат искусствоведения, доцент, начальник отдела международных связей учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск, Республика Беларусь, e-mail: international@bdam.by

Kenigsberg Ekaterina Yakovlevna – PhD in Art History, Associate Professor, Head of International Relations Department of the Educational Institution “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk, Republic of Belarus, e-mail: international@bdam.by

© Кенигсберг Е.Я., 2022

Kenigsberg E. Ya.

**The genesis of the documenta International exhibition
of Contemporary Art as a dialogue platform
for elite art and mass culture**

Abstract. The article examines the genesis of the documenta exhibition as the largest forum in the world of contemporary art, based on the dialogical character of elite art and mass culture. On the example of 14 exhibitions held from 1955 to 2017 documenta traced the long path of development from a single art event as part of the Federal Exhibition of Gardens to a regular global event, studied the role of its artistic directors – curators.

Keywords: exhibition; documenta; artistic director; artist; art; contemporary art; curator.

Received: 22.04.2022

Accepted: 18.05.2022

Введение. Международная выставка documenta*, с 1955 г. раз в пять лет на сто дней изменяющая немецкий город Кассель, считается ключевым и наиболее значимым мировым событием современного искусства. Напряженная многолетняя подготовительная работа, продуманность экспозиционных решений и многообразие дополнительных программ дают свои результаты, привлекая многотысячные потоки посетителей. В течение многих лет documenta не только отслеживает новые явления в искусстве, но и активно формирует их, выступая в роли своеобразной экспериментальной площадки, аккумулируя практически весь художественный спектр современного визуального искусства.

Documenta является местом взаимодействия современного искусства как части элитарной культуры и массовой культуры. Если в первые десятилетия существования documenta посетители впервые сталкивались с актуальными позициями современного искусства при посещении выставки, то с течением времени вокруг documenta сформировалось поле ценителей современного искусства, людей, целенаправленно посещающих это и другие значимые события современного ис-

* Автор ориентируется на официальный сайт и каталоги выставки, где принято написание, приведенное в статье.

кусства, международных акторов, транслирующих ценности элитарного искусства и культуры в широкие массы.

Генезис выставки *documenta* как крупнейшего форума в мире современного искусства, базирующегося на диалогичности элитарного искусства и массовой культуры, представляет собой самостоятельную проблему.

Основная часть. Если исследовать феномен того, как художественная программа, сопровождающая Федеральную выставку садов в 1955 г., выросла в самую значимую мировую выставку современного искусства, то можно выделить наиболее важные стратегические подходы: преодоление границ и использование новых возможностей. «Искусство необходимо воспринимать серьезно и ставить его во главу угла, а не использовать», – так звучала его максима, озвученная автором идеи и подвижником *documenta* Арнольдом Боде [60 Jahre *documenta*, 2015, S. 17].

Кассель, сильно пострадавший в результате бомбардировок союзников в 1943 г., после разделения Германии на Восточную и Западную оказался на западной стороне вблизи германо-германской границы. Высокий уровень безработицы, недостаточное финансирование, медленное восстановление не способствовали экономическому и культурному развитию города. Для повышения привлекательности региона и развития внутригерманского туризма было решено провести в 1955 г. в Касселе Федеральную выставку садов – зрелищное мероприятие, где широкая публика могла увидеть новейшие течения садового и паркового искусства. Показ цветущих растений на фоне руин должен был символизировать возрождение Германии. Поскольку предыдущие выставки такого рода включали скульптуру, интегрирование пластических объектов в выставку было заложено изначально [Kimpel, 2002, S. 14]. В 1954 г. А. Боде совместно с Х. Маттерном направил письменное обоснование предлагаемой выставки, носившей рабочее название «Европейское искусство XX века», обер-бургомистру Касселя Л. Лауритцену: «Такая художественная выставка, где паритетно будут рассмотрены архитектура, живопись, графика и скульптура, представит обзор проявлений европейского духа и станет основой дискуссионных ответов на вопрос, что сегодня имеет значение в изобразительном искусстве в историческом, а не формально-эстетическом смысле. Эта действительно европейская выставка нуж-

дается в уточнении и станет эталоном» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [60 Jahre documenta, 2015, S. 48].

Идея А. Боде заключалась в ретроспективном показе направлений искусства и произведений художников, считавшихся в нацистской Германии «дегенеративными»: конструктивизма (П. Мондриан, М. Билл и др.), экспрессионизма (М. Бекманн, Э.Л. Кирхнер и др.), кубизма, творческого объединения «Синий всадник», итальянского футуризма (У. Боччиони, Дж. Бала и др.) и т.д. В окончательном варианте экспозиции были представлены и актуальные течения европейского абстракционизма, и фотографии архитектурных объектов Ле Корбюзье, М. ван дер Роэ, А. Гауди, других выдающихся архитекторов. А. Боде стремился «сделать видимыми корни современного искусства во всех областях» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta].

Первая documenta была открыта 15 июня 1955 г. под названием «Documenta. Искусство двадцатого века. Международная выставка». Местом проведения символически стал лишь частично восстановленный Фридрицианум – старейшее в Европе здание, спроектированное и построенное как общедоступный музей. А. Боде как художественный руководитель (он никогда не использовал термин «куратор») сумел превратить documenta из первоначально задуманного скромного сопутствующего мероприятия в важное художественное событие. Первой и основной задачей выставки стало «преодоление прошлого» – одна из важнейших позиций в культурной и политической жизни послевоенной Германии.

Идеологическое и теоретическое обоснование выставки разработал историк искусства Вернер Хафтманн, вошедший в состав рабочей группы в качестве внеинституционального сокуратора (если использовать современную терминологию). Он получил возможность практически применить и проиллюстрировать произведениями 148 художников свои теоретические обоснования развития искусства XX в., что коррелировало со второй задачей выставки – «исправить упущения» прошлого, «вновь сделать все хорошо», т.е. представить реальную, по возможности без купюр, историю искусства (приводится по: [Kimpel, 2002, S. 20]).

Третьей задачей documenta стало «определение положения», потребовавшее ответа на поставленный А. Боде двойной вопрос: «Где сегодня находится искусство? – Где сегодня находимся мы?» (пер. с

нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kimpel, 2002, S. 22]. «Documenta возникает как иллюстрация тезиса о том, что восстановление умышленно порванных традиционных связей первой трети XX века возможно», – считает немецкий искусствовед, исследователь истории documenta Харальд Кимпель (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [ibid., S. 23].

Готовя первую documenta, А. Боде размышлял о возможности проведения выставки как регулярно повторяющегося крупного международного события. Успех первой documenta как выставки западноевропейского искусства 1955 г. сделал это возможным.

«II documenta '59. Искусство после 1945. Международная выставка» (1959) – само название второй documenta свидетельствовало о приоритете интернационального искусства послевоенных лет. Художественным руководителем вновь стал А. Боде. Искусствоведческое сопровождение этой documenta, как и прошлой, осуществлял В. Хафтманн, и главенствующая идея базировалась на его тезисе об абстракции как о международном языке искусства. В экспозицию во Фридрихиануме, Оранжеее и замке Бельвю вошли произведения представителей абстрактного экспрессионизма Дж. Поллока и М. Ротко, работы Р. Раушенберга, Вольса, скульптуры А. Джакометти, О. Цадкина, Н. Крике, Г. Мура, Х. Арпа и др. 1770 экспонатов 336 художников размещались в не всегда четко отграниченных друг от друга секциях: «Аргументы искусства XX в.», «Учителя искусства XX в.», «Предвестники скульптуры XX в.». II documenta была воспринята не столь единодушно позитивно, как первая выставка А. Боде. Отзывы колебались от восторженных до негативных, в соответствии с приятием или неприятием абстрактного искусства зрителями.

«Documenta III. Международная выставка» состоялась в 1964 г., на год позже, чем было задумано, став переходной к принятому позже пятилетнему циклу проведения выставки. Ее художественным руководителем вновь выступил А. Боде. Для documenta III А. Боде впервые сформулировал принцип «Музея 100 дней», ставшего обязательным для последующих выставок documenta.

А. Боде понимал «Музей 100 дней» как место мультидисциплинарных событий, инновационных форм презентаций, активизации эстетических переживаний, вовлечения посетителей, как место множественного выбора. На documenta III, в соответствии с тезисом ведущего теоретика выставки В. Хафтманна «Искусство – это то, что делают

знаменитые художники» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kimpler, Stengel, 2005, S. 5], центральной фигурой стала личность художника как творческого, свободного и автономного субъекта. Упор был сделан на вполне традиционные рисунок, живопись и скульптуру. Особое место в экспозиции отведено собранию рисунка, на примере 500 работ, показавших развитие этого направления с 1890 по 1964 г., и 26 «кабинетам мастеров», представившим произведения М. Бекманна, В. Кандинского, Э.Л. Кирхнера, А. Матисса, П. Пикассо и др. Раздел «Картина и скульптура в пространстве», неординарно сконструированный самим А. Боде, продемонстрировал уникальное взаимодействие произведений искусства, интерьера специально созданных выставочных помещений и экстерьера внешней среды. Раздел «Аспекты'64» представил искусство авторов поколения 1940–1960-х годов. В разделе «Свет и движение» – наиболее инновативной части экспозиции – были выставлены кинетические объекты: «Белая световая мельница» Х. Мака, О. Пине и Г. Юккера, «Автомобильная скульптура (жук)» Х. Крамера и др. Несколько работ поп-арта Р. Раушенберга, Дж. Джонса, А. Джонса в общей экспозиции не привлекли большого внимания.

Для documenta 4 1968 г., где А. Боде в последний раз выступил художественным руководителем, выбор художников впервые проводился на демократической основе 26 членами Совета documenta. Основой для выбора стала коллегиально выработанная концепция, предусматривающая презентацию произведений, созданных за последние четыре года. Многие произведения искусства создавались специально для documenta, и это стало тенденцией, которой по возможности придерживались кураторы следующих выставок.

Концепция выставки и процесс отбора художников вызвали волну споров и протестов. На пресс-конференции вечером перед открытием documenta 4 неприглашенные художники устроили хэппенинг: В. Шрайб, В. Фостелль, Й. Иммендорф и другие провели «медовую акцию», разлив мед на столе, за которым заседал Совет documenta.

Выбор направлений и стилей: поп-арт (Э. Уорхолл, Р. Лихтенштейн и др.), оп-арт (В. Вазарели, Б. Райли и др.), минимал-арт (С. ЛеВитт, Р. Моррис, Д. Джадд и др.), постживописная абстракция (М. Ротко, Э. Рейнхард и др.), кинетическое искусство и инстал-

ляции – возможно, несколько запоздалый, все же соответствовал духу времени и общей идее выставки. Documenta 4 впервые широко представила искусство США, показав произведения 51 художника, занявшие примерно одну треть экспозиционных площадей. Й. Бойс презентовал пространственную инсталляцию FOND II, воплотившую его представление о передаче энергии. Христо представил «5600 кубических метров упаковки» – объемный, заполненный гелием, 58-метровый наружный объект, ознаменовавший новый подход к скульптуре.

Новацией documenta 4 стала «Школа посетителей» Базона Брока. Новое искусство требовало вовлечения зрителей в контекст активного, а не пассивного восприятия. Б. Брок, используя собственную технику Action Teaching, озаменовал дидактический и перформативный подход к обучающему посредничеству (медиации) на выставках современного искусства.

Явный перекос в сторону искусства США – выставка получила негласный подзаголовок *Americana*, недостаточно инновативное представление современной художественной сцены Германии, абсолютное превалирование художников над художницами (из 150 авторов лишь четыре были женщинами), отсутствие некоторых новейших или значимых художественных течений (перформанс, концептуальное искусство и т.д.) стали наиболее критикуемыми позициями documenta 4. Тем не менее «самая молодая, чем когда бы то ни было» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta] documenta представила многообразие новейших художественных течений, новых медиа, новых форм современного искусства.

Художественный руководитель documenta 5 1972 г., швейцарский куратор Х. Зеemann («генеральный секретарь», впервые единолично отвечающий за выставку как главный куратор) предложил новый формат – «100 дней событий», указав, что «documenta 5 не является статическим собранием объектов, но процессом взаимосвязанных событий» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Endler ...].

Концептуальная идея documenta 5: «Вопрошение реальности – художественные миры сегодня», слоган – «Лучше видеть с помощью documenta 5». Концепция, представленная Х. Зеemannом, отличалась не только интеллектуальной направленностью, но и краткостью: «1. Реальность изображения. 2. Реальность изображенного. 3. Идентичность и неидентичность изображения и изображенного» (пер. с

нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta]. Расшифровкой концепции и ее теоретическим обоснованием занялся Б. Брок, немецкий теоретик искусства, художник, представитель движения Флюксус.

Вводная часть экспозиции включала «Аудиовизуальное предисловие», которое четырежды в день проецировалось на двенадцати поверхностях и сопровождалось полуторачасовым текстом. Б. Брок, объявив выставку «тренировочным полем для восприятия реальности» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kipphoff ...], разъяснял зрителям, что им предлагается и что от них ожидается.

Два основных раздела documenta 5, «Параллельные художественные миры» и «Индивидуальные мифологии», противостояли друг другу. Если «Параллельные художественные миры» представили предметы религиозного культа в «Мирах изображений и набожности», политическую пропаганду в «Общественной иконографии», странные и удивительные аспекты «Искусства душевнобольных», а также китч, научные артефакты и т.д., то «Индивидуальные мифологии» презентовали актуальные художественные высказывания Й. Бойса, К. Штека, М. Бротарса, Панамаренко, К. Болтански, П. Тека, М. Мерца и других, а также хеппенинг, акционизм, перформанс, концептуальное искусство, гиперреализм и т.д. «Концепция «индивидуальной мифологии» должна была постулировать историю искусства интенсивных намерений, которые могут принимать различные и причудливые формы: люди создают свои собственные знаковые системы, и нужно время, чтобы их расшифровать», – утверждал Х. Зеemann (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Szeemann, 1985, S. 54].

Раздел «Музеи художников», где были собраны «Музей в чемодане» М. Дюшана, «Музей в комод» Х. Дистеля, «Музей мыши» К. Олденбурга, «Музей в шкафу» Б. и «Музей современного искусства, отдел орлов, секция современного искусства» М. Бротарса, стал своеобразным исследованием границ привычной музейной экспозиции.

Во время работы выставки группа *telewissen* («телезнание») проводила первые видеоакции с посетителями, снимая их в публичных пространствах, вне выставочных залов. Результатом стали шесть часов документального материала опроса посетителей выставки на темы педагогики, психологии, альтернативного телевидения, медиацентров, искусства, документации. Отснятые кадры были показаны на улицах города.

Documenta 5 была задумана как просветительская выставка, где абсолютно все – кураторская стратегия «100 дней событий», методология представления разделов экспозиции, интеграция в выставку кино и театра, «Школа посетителей», где Б. Брок на конкретных примерах разъяснял предпосылки художественного производства и особенности восприятия современного искусства, – должно было способствовать процессам получения и накопления знаний. Х. Зеemann назвал documenta 5 «выставкой, ведущей к искусству» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kipphoff ...]. Documenta 5, в значительной мере вернувшая искусство в музейные рамки, представила широкий интеллектуальный потенциал современного художественного поля.

Концепция documenta 6, разработанная М. Шнекенбургером и Л. Ромайном, базировалась на медиализации. Под медиа понимались средства художественной коммуникации – «спектр от фотографии через печатные средства массовой информации до телевидения, видео и новых телекоммуникационных возможностей» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [60 Jahre documenta, 2015, S. 87]. Концепция не стала обобщением всех новых медиа, ее авторы учитывали различные позиции, характерные для всепроникающих медийных средств. Три технических средства изображения – фотография, фильм и видео – были заявлены М. Шнекенбургером как программные. В конце 1970-х годов вопрос о том, является ли фотография искусством, перестал быть актуальным. Ретроспективная экспозиция из 800 работ, охватившая историю фотографии от ее зарождения до современности, способствовала окончательной интеграции фотографии в современное искусство.

Раздел видеоискусства представил почти все направления молодого медиа видеоискусства: видеоэнвайронмент, медиаскульптуру, видеоинсталляции, электронные вариации. Впервые экспонировались компьютерная графика Х. Коэна и лазерная инсталляция Х.Х. Бауманна, «Видеоконпозиция Х» и видеоджунгли «ТВ-сад» Н.Дж. Пайка, «He weeps for you» Б. Виолы, видео Б. Наумана, Э. Эмшвиллера, Д. Дэвиса, видеоинсталляция «Геракл – Геркулес – Кинг-Конг» У. Розенбах и др. В соответствии с медийной концепцией documenta 6 ее открытие, включавшее акции Й. Бойса, Д. Дэвиса, Н. Дж. Пайка и Ш. Мурманн, впервые в истории транслировалось по всему миру спутниковым телевидением.

Раздел экспериментального кино презентовал широкое поле визуальных и технических опытов К. Джейкобса, Р. Васко, М. Сноу и других авангардных режиссеров. В расположенном рядом кинотеатре шли игровые фильмы, созданные в 1970-е годы К. Шабролем, Р.В. Фассбиндером, Н. Осима, М. Скорсезе, С. Кубриком, что должно было продемонстрировать собственные пути развития авангардного и игрового кино.

«Живопись как тема живописи» – вследствие такого подхода живописные произведения не были разделены по стилистическим направлениям. Впервые в Западной Германии был широко представлен восточногерманский соцреализм Лейпцигской школы живописи, в том числе произведения Б. Хайзига, В. Зитте, В. Тюбке, В. Маттойера. Это решение вызвало скандал: незадолго до открытия выставки живописцы М. Люперц, Г. Базелиц, А.Р. Пенк, Г. Рихтер сняли свои произведения с экспозиции в знак протеста против решения М. Шнекенбургера равноправно показывать живописные работы обеих частей Германии.

Б. Брок в «Школе посетителей» разъяснял принципы возникновения значений экспонатов выставки. В течение ста дней documenta 6 работала Свободная международная высшая школа творчества и междисциплинарных исследований Й. Бойса. Documenta 6 стала первой, оставившей свои следы в публичном пространстве города. Два произведения, специально созданных для этой выставки, – «Вертикальный километр земли» У. де Марии и «Рамки ландшафта» группы Naus-Rucker-Co – и сегодня можно увидеть в тех местах, где они были сделаны.

Цель художественного руководителя documenta 7 1982 г. Руди Фукса – вернуть искусство в соответствующие музейные рамы. В 1980-е годы тенденция музеализации входила в моду, и Р. Фукс следует ей. Его кураторский подход – упрочить положение современного искусства, выставив произведения как драгоценные экспонаты музейных залов. Простоту и ясность экспозиции должен был подчеркнуть солнечный свет, беспрепятственно проникавший в выставочные залы.

Р. Фукс не выстраивал экспозицию ни тематически, ни стилистически, произведения выставлялись в избирательных противоречивых соотношениях, куда относились, например, изобразительные решения или принадлежность к тому или иному поколению. Так, например, Д. Джадд противостоял Й. Иммендорфу, А. Чарлтон – К. Андре. «Ко-

гда Арнольд Бодэ в 1964 г. применял понятие общения, он понимал его как общение между произведением искусства и публикой; диалоги Руди Фукса касаются только коммуникации произведений между собой», – считает Х. Кимпель (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kimpel, 2002, S. 101]. Одним из критериев отбора работ была их нейтральность: художники не должны были затрагивать социальные, политические или другие значимые темы. Р. Фукс не как куратор, но как художник создавал пеструю ткань выставки. И на этой выставке Б. Брок проводил «Школу посетителей», которая – в отличие от предыдущих – стала не дидактической, а критической рефлексией на выставку.

Самой известной акцией documenta 7 стали «7000 дубов» Й. Бойса: в течение 100 дней выставки художник намеревался посадить в городе максимальное количество молодых дубовых деревьев, возле каждого из которых устанавливался один из 7000 базальтовых камней, доставленных на площадь перед музеем Фридрицианум из близлежащих каменоломен. Акция, построенная на убеждении Й. Бойса в том, что идея, как дерево, пустит корни, если привести камень в движение, продолжалась до 1986 г., когда был высажен последний дуб. Длинные ряды деревьев с базальтовыми камнями и по сей день напоминают на улицах Касселя об одной из первых экологических акций современного искусства.

М. Шнекенбургер, художественный руководитель documenta 8 1987 г., первый и единственный после А. Бодэ в истории выставки во второй раз приглашенный на этот пост, считал необходимым и важным создание пространства коммуникаций для искусства и для зрителей. Пространственная стратегия выставки позволяла вывести на передний план тематику и проблематику произведений, выявить взаимосвязи между работами и компетенции художников. Темы выставки выкристаллизовались вследствие кураторского отбора. Разграничение второго модерна и постмодерна, общественно-политическая значимость искусства, утрата утопий, нивелирование значимости стилей и форм в искусстве, эклектизм – из этих наиболее часто дискутируемых вопросов того времени два, а именно утрата утопий и формальный эклектизм, привели к тому, что крупные выставки перестали выполнять функцию тематических энциклопедий.

Для documenta 8 М. Шнекебургер предложил ориентацию на «социальное измерение искусства». Тематической основой экспозиции в

музее Фридрицианум стали мрачные утопии прошлого и будущего. В центральном зале впервые в полном объеме была выставлена последняя большая инсталляция Й. Бойса «Олень при вспышке молнии», ассоциировавшаяся с катастрофической утопией. В других залах разместились произведения Р. Морриса на тему атомного Холокоста, работы А. Кифера, в которых он обращался к мифическим последствиям ядерного распада, пограничные с Science Fiction произведения Р. Лонго, видеоскульптура «Слёзы из стали» М.-Дж. Лафонтен, стена из мониторов Н.Дж. Пайка – своеобразный оммаж недавно ушедшему из жизни Й. Бойсу – и др. В инсталляции «Непрерывность», критикующей экономическое и политическое влияние крупных международных корпораций, Х. Хааке исследовал границы между рекламой и искусством. В парке Карлсауэ, на прямой линии между позднебарочной Оранжереей и классической ротондой, разместилась инсталляция из четырех пятиметровых гильотин шотландского художника Я.Г. Финлея «Вид на храм». Инсталляция поднимала мощный пласт исторических, политических и социокультурных ассоциаций. Экспозиция в Оранжерее – «Идеальный музей» – показывала серьезные и иронические примеры специально созданных пространственных решений музеев, предложенных арт-группой Haus-Rucker-Co, Х. Холляйном, Г. Пайхлем. Элементом, объединившим архитектуру, дизайн и музей, стала объемная мультимедийная инсталляция Ф. Плесси. Важную роль играли программы перформансов, звуковые и видеоинсталляции, интервенции в публичное пространство Р. Серры, Т. Кавамата, Дж. Тракаса.

Важнейшим решением М. Шнекенбургера стал отказ от властной кураторской режиссуры: художники получили возможность создания произведений специально для выставки, с учетом предлагаемой пространственной ситуации. Это решение стало перспективной инвестицией в будущее documenta.

Художественный руководитель documenta IX 1992 г., бельгийский искусствовед и куратор Я. Хут, в качестве основы выставки предложил следующее высказывание: «В то время, когда человек все больше конфронтирует с такими опасностями как СПИД и мультинациональные войны, с атомными и глобальными климатическими катастрофами, в то время, когда опасности становятся все абстрактнее и страхи все диффузнее, адекватным ответом мне кажется только наше физиче-

ское состояние» [documenta]. Девиз выставки – «От тела к телу, к телам» (Vom Körper zum Körper zu den Körpern) – появился лишь в процессе подготовки, когда стало понятно, что большое число экспонатов так или иначе обращаются к человеку, к телесности. К участию были приглашены 196 художников из 43 стран мира. «Наша documenta имеет дело с интуицией, дискуссией, энтузиазмом, сумасшествием. Она возникает с художниками. Все художники приходят сюда, чтобы дискутировать с нами. И они обязаны прислушиваться к тому, что возникает рядом с их собственными работами», – утверждал Я. Хут (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [Kipphoff, Müller ...]. Я. Хут отбирал не произведения, но художников, каждый из которых должен был самостоятельно принять решение о том, создавать ли новую работу специально для выставки или экспонировать созданную ранее.

Субъективность как кредо, отсутствие теоретической составляющей, развлекательный характер сделали выставку популярной у публики и вызвали волну критики. «Карнавальная Документа IX была рождена эпохой “крушения Стены”, когда мир праздновал вновь обретенное единство», – считает В. Мизиано [Мизиано, 2002]. Я. Хут осуществил объемный иллюстративный обзор актуального искусства без строгой иерархии, возведя хаос в структурный принцип, гарантирующий развитие искусства и динамику художественных выставок. Documenta IX завершила эпоху: отныне выставка должна быть «культурной манифестацией» (приводится по: [Nemeczeck ...]).

Documenta X 1997 г. проходила под девизом «ретроперспектива». Ее художественный руководитель, куратор из Франции Катрин Давид, выстроила documenta X в противовес застывшим музейным презентациям. Через весь город был проложен «паркурс» – маршрут к разнообразным выставочным и культурным событиям. В течение ста дней работы выставки каждый вечер проходили доклады, встречи с гостями и художниками documenta X, на которых обсуждались темы урбанизма, территорий, идентичности, гражданских прав, государства и расизма, глобализации, постколониализма и многие другие. Эти мероприятия впервые в истории выставки транслировались в Интернете. К. Давид расширила границы documenta X, придав ей форму дискуссионного мероприятия.

Художественный руководитель Documenta 11 (2002) Окви Энвезор разработал собственное определение documenta, назвав ее «про-

странством возможного» (приводится по: [60 Jahre documenta, 2015, S. 113]). Он создал совершенно новую концепцию для Documenta 11, разрушив все границы и представления. Documenta 11 состояла из пяти равноценных платформ: 1) демократия как незавершенный процесс; 2) эксперименты с правдой: правовая система в изменениях и процессы поиска истины и миротворчества; 3) креолы и креолизация; 4) в осаде: четыре африканских города. Фритаун, Йоханнесбург, Киншаса, Лагос; 5) Documenta 11. О. Энвезор сделал documenta глобальным предприятием, уйдя от европоцентристских перспектив. Четыре платформы были проведены в наиболее важных общественно-политических точках земного шара. В дискуссиях принимали участие международные эксперты по вопросам политики, правовой системы, экономики и другим наиболее важным проблемам современности. С помощью такой структуры Documenta 11 связала страны и континенты, которые до сих пор из-за главенства западного понятия искусства стояли за скобками всемирной художественной выставки. Хотя, по утверждению коллектива кураторов Documenta 11, все пять платформ являются равноправными, зрителя в основной массе интересовала лишь сама выставка («Платформа 5»).

Documenta 11 не имела четко выраженной кураторской идеи и слогана. Это позволило кураторской команде в рамках пятой платформы сформировать множество нетематизированных экспозиционных высказываний, преимущественно базирующихся на авторских проектах приглашенных художников. Технологически и технически сложные, содержательно наполненные, дискурсивно выстроенные экспозиции были призваны показать, как эстетические, этические, исследовательские, социальные, политические, институциональные позиции художников воздействуют на культурную, общественную и политическую жизнь. Куратор О. Энвезор перевел documenta в новый формат: в форму обсуждения, в коммуникативный процесс, который следует понимать как производство знаний.

Художественный руководитель documenta 12 (2007) Рогер Мартин Бюргель предложил собственную модель создания кураторского проекта и включения в него публики. Р.М. Бюргель и его сокуратор Рут Ноак соединили в выставочных пространствах работы современных авторов и произведения полузабытых художников, древние свитки, старые ковры, альбомы миниатюр XVIII в., рисунок XIV в. и т.д.

Представив «новые старые» произведения в контексте современности, Р.М. Бюргель и Р. Ноак фактически расширили понятийный аппарат современного искусства.

Р.М. Бюргель рассматривал выставочное пространство в качестве медиатора, включающего зрителя в тематический контекст выставленных произведений и проектов. Используя понятие «миграции формы» искусства [documenta], куратор считал важным не условное деление по полушариям, а обращение к проблемам, которые возможно решить с помощью искусства. Коммуникативный обмен был рассчитан на интеллектуального зрителя, готового самостоятельно искать ответы на три заданных Р.М. Бюргелем вопроса: «Является ли модернизм нашей античностью?» «Что такое жизнь как она есть?» и «Что делать?» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [documenta].

dOCUMENTA (13), художественным руководителем которой была Каролин Христов-Бакарджиев, стала одной из самых масштабных в истории искусства: на ней были задействованы 60 выставочных залов в четырех точках планеты – Касселе (Германия), Александрии / Каире (Египет), Банфе (Канада), Кабуле (Афганистан), где художники, писатели, политики, ученые, исследователи, театральные деятели раскрыли четыре основных темы: сцена, отступление / исход, осада, надежда / оптимизм [Фанелли, 2012, с. 22]. К. Христов-Бакарджиев считает, что «выставка скорее представляла для посетителей форму живой культуры, которая принадлежит жизни людей и исследуется при повторных посещениях, чтобы сломать ощущение нехватки времени, освободить время и ощущение искусства» (пер. с нем. Е.Я. Кенигсберг) [dOCUMENTA (13)]. Художественный руководитель сочла важным представить произведения, призванные размывать границы между искусством, наукой, природой, гражданской активностью. В. Мизиано утверждает, что сегодня задача куратора documenta – «культивировать мультиэтничную элиту» [Мизиано, 2002]. dOCUMENTA (13) стала нелогоцентрическим коллективным высказыванием, проекцией современного сознания.

Куратором documenta 14 (2017) стал Адам Шимчик, директор Кунстхалле Базеля. Девиз documenta 14 – «Учиться у Афин», и вследствие такого девиза две выставки documenta 14 почти параллельно были показаны в греческих Афинах и в немецком Касселе. 160 художников создавали произведения в обоих городах, экспозиции

и программы выставок были схожи, но не одинаковы (приводится по: [documenta]). Элементом, объединившим обе выставки, стала объемная инсталляция аргентинской художницы М. Минухин «Книжный Парфенон»: на городской площади Касселя, где в 1930-е годы нацисты сжигали книги, она воссоздала, соблюдая все пропорции и размеры, древнегреческий Парфенон. В качестве строительного материала в первой версии своей работы, созданной в Аргентине в 1983 г., художница использовала книги, запрещенные аргентинской цензурой. В Касселе колонны и крыша Парфенона были выстроены из книг, пожертвованных жителями города.

А. Шимчик обратился к актуальным геополитическим и социальным вопросам: свобода выбора и миграция, беженцы и военные конфликты, права меньшинств и цензура, дискриминация и нетерпимость, границы и запреты. documenta 14 обозначила круг вопросов и предложила открытый поиск ответов в экспозициях, обсуждениях и дискуссиях, рождавших все новые и новые вопросы о роли искусства и художников в современном мире.

Documenta 15 в 2022 г. впервые курирует коллектив – индонезийская арт-группа *ruangrupa* (в переводе на русский «пространство для искусства»), в которую входят Айенг Нурул Айни, Индра Аменг, Мирван Андан, Реза Афисина, Аде Дармаван, Даниэлла Фитрия Праптоно, Фарид Ракун, Джулия Сарисетиати, Исванто Хартоно. «Мы выбрали *ruangrupa*, поскольку они демонстрируют способность апеллировать к различным сообществам, включая группы, выходящие за рамки чисто художественной аудитории, и продвигать региональный подход и участие», – заявил выставочный комитет documenta [Дьяконов ...]. Темой коллективного кураторского исследования станут актуальные травмы, в истоках которых лежат колониализм, патриархальные структуры, капитализм, и противопоставление этих травм неким новым моделям, дающим возможность иного взгляда на мир.

Заключение. Выставка современного искусства documenta прошла длительный путь развития от разового художественного мероприятия в составе Федеральной выставки садов до регулярного глобального события. Среди наиболее важных подходов и стратегических решений художественных руководителей – кураторов documenta следует назвать приглашение к сотрудничеству специалистов, курирующих тематические разделы экспозиции; тесное взаимодействие с ху-

дожниками с целью создания произведений специально для выставки, использование возможностей новых медиа, инновационные формы презентации, расширение границ современного искусства, тщательно продуманная диалогическая работа со зрителями. Уникальность и неповторимость documenta, представляющей интернациональные кураторские стратегии и наиболее значимые произведения мирового современного искусства, во многом базируется на продуманном взаимодействии с огромными потоками посетителей, на трансляции художественных ценностей как составной части элитарного современного искусства.

Список литературы

- Дьяконов В. Коллективизация кураторства: случай Эрмитажа и Documenta 15 // Артгид. – 2019. – URL: <https://artguide.com/posts/1688>. (дата обращения: 27.02.2019).
- Мизиано В. События / Документа – Манифеста // Художественный журнал. – 2002. – № 46. – URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/96/article/2141> (дата обращения 12.01.2016)
- Фанелли Ф. Стоит только позвать художников в Кассель, как они уже не хотят уезжать // The Art Newspaper Russia. – 2012. – № 3/4. – С. 22.
- 60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung / ed.: H. Eichel. – Berlin : B&S Siebenhaar Verlag, 2015. – 256 S.
- documenta. – URL: <https://www.documenta.de>. (Date Views 05.05.2019)
- DOCUMENTA (13). – URL: <https://d13.documenta.de>. (Date Views 26.12.2019)
- Endler K. Besser sehen durch documenta. – URL: www.zeit.de/1971/14/besser-sehen-durch-documenta5. (Date Views 05.05.2019)
- Kimpel H. documenta. Die Übersicht. – Köln : DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2002. – 144 S.
- Kimple H., Stengel K. documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion. – Bremen : Edition Temmen, 2005. – 336 S.
- Kipphoff P. Aus dem Wörterbuch der documenta. – URL: <https://www.zeit.de/1972/20/aus-dem-woerterbuch-der-documenta>. (Date Views 05.05.2019)
- Kipphoff P., Müller H.-J. Das Mysterium weiß man nie. – URL: <https://www.zeit.de/1992/04/das-mysterium-weiss-man-nie>. (Date Views 27.04.2019)
- Nemeczek A. Der Kasseler Weltmoment. – URL: <https://www.zeit.de/2005/28/A-documenta>. (Date Views 07.07.2005)
- Szeemann H. Individuelle Mythologien. – Berlin : Merve-Verlag, 1985. – 255 S. – S. 54.

References

D'yakov, V. Kollektivizatsiya kuratorstva: sluchay Ermitazha i Documenta 15 [The Collectivization of Curatorship: The Case of the Hermitage and Documenta 15]. In *Artgid*, 2019. URL: <http://artguide.com/posts/1688>. (date of application 27.02.2019). (In Russ.)

Miziano, V. Sobytiya / Dokumenta – Manifesta [Events / Documenta – Manifesta]. In *Khudozhestvennyy zhurnal*, no. 46, 2002. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/96/article/2141> (date of application 12.01.2016). (In Russ.)

Fanelli, F. Stoit tol'ko pozvat' khudozhnikov v Kassel', kak oni uzhe ne khotyat uyezhat' [Once you invite artists to Kassel, they don't want to leave]. In *The Art Newspaper Russia*, no. 3–4, 2012, p. 22. (In Russ.)

60 Jahre documenta. *Die lokale Geschichte einer Globalisierung*, H. Eichel (ed.). Berlin, B&S Siebenhaar Verlag Publ., 2015. 256 S. (In Germ.)

documenta. – URL: <https://www.documenta.de>. (Date Views 05.05.2019). (In Germ.)

dOCUMENTA (13). – URL: <https://d13.documenta.de>. (Date Views 26.12.2019). (In Germ.)

Endler, K. *Besser sehen durch documenta*. – URL: www.zeit.de/1971/14/besser-sehen-durch-documenta5. (Date Views 05.05.2019). (In Germ.)

Kimpe, H. *documenta. Die Überschau*. Köln, DuMont Literatur und Kunst Verlag Publ., 2002. 144 S. (In Germ.)

Kimpe, H., Stengel, K. *documenta III. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen, Edition Temmen Publ., 2005. 336 S. (In Germ.)

Kipphoff, P. *Aus dem Wörterbuch der documenta*. URL: <https://www.zeit.de/1972/20/aus-dem-woerterbuch-der-documenta>. (Date Views 05.05.2019). (In Germ.)

Kipphoff, P., Müller, H.-J. *Das Mysterium weiß man nie*. URL: <https://www.zeit.de/1992/04/das-mysterium-weiss-man-nie>. (Date Views 27.04.2019). (In Germ.)

Nemeczek, A. *Der Kasseler Weltmoment*. URL: www.zeit.de/2005/28/A-documenta. (Date Views 07.07.2005). (In Germ.)

Szeemann H. *Individuelle Mythologien*. Berlin, Merve-Verlag Publ., 1985. 255 S. (In Germ.)

Соколов В.Г.^{*1}, Соколова Б.Ю.^{*2}

**ХРИСТИАНСКИЕ ЦЕННОСТИ В НАСЛЕДИИ
И ЖИЗНЕННОМ ПУТИ НИКОЛАЯ
И СВЯТОСЛАВА РЕРИХОВ^{©1©2}**

Аннотация. В статье впервые масштабно и многогранно раскрывается роль христианских ценностей в наследии и жизни Н.К. Рериха и С.Н. Рериха, их воплощение в художественном творчестве этих мастеров: как на полотнах, так и в храмовой живописи. Отдельное внимание уделяется контактам с видными представителями православия.

Ключевые слова: христианство; Рерих; православие; христианские ценности; красота; подвижники; храмовая живопись; Знамя Мира.

Поступила: 25.04.2022

Принята к печати: 18.05.2022

^{*1} **Соколов Владислав Георгиевич** – кандидат философских наук, старший научный сотрудник Международного Центра Рерихов, Москва, Россия, e-mail: falcon_V69@mail.ru

Sokolov Vladislav Georgievich – PhD in Philosophy, Senior Researcher of the International Centre of the Roerichs, Moscow, Russia, e-mail: falcon_V69@mail.ru

^{*2} **Соколова Богдана Юрьевна** – кандидат культурологии, ведущий редактор ИПЦ Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова, Москва, Россия, e-mail: altair-16@yandex.ru

Sokolova Bogdana Yur'evna – PhD in Cultural studies, lead editor at the PPC of the Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russia, e-mail: altair-16@yandex.ru

^{©1} Соколов В.Г., 2022

^{©2} Соколова Б.Ю., 2022

Sokolov V.G., Sokolova B. Yu.
Christian values in the heritage and the life path
of Nicholas and Svyatoslav Roerich

Abstract. For the first time in the article, the role of Christian values in the heritage and life of Nicholas Roerich and S.N. Roerich, their embodiment in the artistic work of these masters, is revealed on a large scale and in many ways: both on canvases and in temple painting. Special attention is paid to contacts with prominent representatives of Orthodoxy.

Keywords: Christianity; Roerich; Orthodoxy; Christian values; beauty; ascetics; temple painting; Banner of Peace.

Received: 25.04.2022

Accepted: 18.05.2022

Николай Константинович Рерих (1874–1947) и его младший сын – Святослав Николаевич (1904–1993) известны как выдающиеся художники и ученые, оригинальные философы-космисты и общественные деятели мирового масштаба. Также хорошо известен их глубокий интерес к истории и культуре Востока, который они изучали, непосредственно находясь в его древнем и живом пространстве. После Центрально-Азиатской экспедиции (1924–1928), организованной и проведенной Николаем Константиновичем, семья Рерихов поселилась в индийской долине Куллу (Западные Гималаи), так как необходимо было продолжить и значительно развить ту научную работу, которая была начата в данной экспедиции, а также систематизировать богатейший научный материал, собранный на ее маршруте. В частности, именно в Куллу Рерихами был создан уникальный Гималайский Институт научных исследований «Урусвати», осуществлявший в последующем широкое международное сотрудничество со многими научными учреждениями целого ряда стран. Кроме того, проживание в данной местности было связано с решением ряда художественных задач. Поэтому многие годы семья Рерихов прожила в Индии, при этом, что важно подчеркнуть, надеясь вернуться на Родину, которую они очень любили.

Довольно длительное проживание в другой стране породило в свое время различные слухи и несостоятельные домыслы, в том числе о том, что Рерихи якобы исповедовали буддизм или иную восточную

религию. Однако мировоззрение Рерихов было очень широким: будучи крупными учеными и мыслителями, они изучали и сравнивали некоторые философские и религиозные системы, находя в них важные созвучия (в частности, между христианством, буддизмом и конфуцианством), что само по себе очень актуально, особенно во времена человеческого разъединения, достигшего, например, в первой половине XX в. немалых масштабов.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью раскрыть стороны жизненного и творческого пути Н.К. Рериха и С.Н. Рериха, тесно связанные с христианскими ценностями, и в этом плане показать на основе конкретных фактов несостоятельность разного рода домыслов и измышлений в адрес Н.К. Рериха и его семьи, а также в адрес тех или иных сторон их мировоззренческой позиции. Различным аспектам темы, поднятой в настоящей статье, посвящены наработки, изыскания ряда ученых: [Шапошникова, 1998; Шапошникова, 2011; Шапошникова, 2013], [Тютюгина, 2005], [Короткина, 2002], [Киркевич, 1999], [Беликов, 2004] и других исследователей.

Необходимо сказать, что Рерихи с большим уважением относились ко всем религиозным системам, содержащим высокие знания, понимая, что источник этих знаний един и каждый находит близкую ему грань истины. Об этом свидетельствуют их научно-философские, литературные и художественные работы, в которых ярко воплощены образы великих основателей мировых религий, выдающихся героев и подвижников всех времен, формировавших эволюционное направление развития сознания человечества на протяжении тысячелетий культурно-исторического процесса. Елена Ивановна Рерих, жена Николая Константиновича, выдающийся ученый и мыслитель, большой знаток ряда философских и религиозных систем, писала: «...Мы можем любить и даже предпочитать обрядность нашей Православной Церкви, но мы никогда не позволим себе умалить Святыню ближнего другой национальности и другого вероисповедания, ибо нет предела Божественному выражению Мысли» [Рерих Е.И., 2001, с. 162].

Также в книгах созданной Е.И. Рерих многотомной философской системы Живой Этики указывается, что знание приходит к человечеству из одного Источника. В основе снятия всех кажущихся противоречий и различий в религиозных и философских учениях, заповеданных их великими основателями, лежит расширение сознания челове-

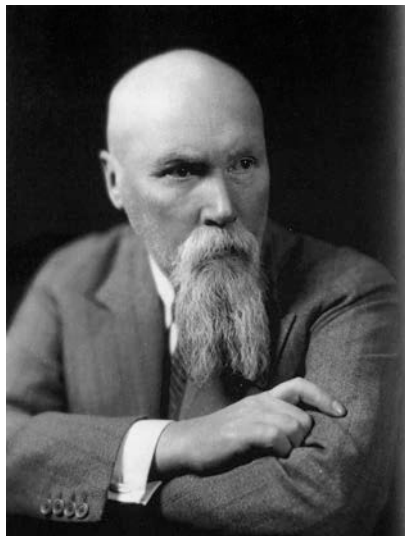
ка. Это совершенствование сознания неотделимо от развития внутренней культуры человека (см.: [Соколов, 2012]), на что, в сущности, и направлены философские и религиозные учения всех времен. Без этой культуры человечество не сможет стать на путь мирного сосуществования, именно поэтому в тех или иных учениях этическим основам придавалось первостепенное значение. Уровень внутренней культуры человека – залог мирного диалога мировоззрений, взаимоуважения в религиозном взаимодействии, созидательного развития научных знаний, устойчивого развития общества в целом. Возможно ли допустить, что великие основатели мировоззренческих систем давали людям заведомо взаимоисключающие положения, ведущие к упрочению разъединений и всевозможным конфликтам? Разумеется, нет. Даже из этого простого рассуждения понятно, что источник этих негативных проявлений – лишь в сознании масс.

Если же говорить конкретно о христианстве, то необходимо прояснить, что понимать под христианскими ценностями. По сути, в основе их лежат мысли и заветы Иисуса Христа, напитавшие всю христианскую культуру (речь здесь именно о культуре, а не о тех явлениях, которые, прикрываясь высокими истинами, сами собой выступали лишь антиподами последних). Исполнение и развитие данных заветов будет единственной точкой отсчета, когда мы говорим об отношении человека к христианскому учению. Другой меры мировой опыт не знает.

Мастер

Многочисленные факты свидетельствуют о том, что христианские святые и подвижники в семье Рерихов почитались с особенной теплотой; поддерживались и контакты с церковными иерархами того времени, имело место духовное водительство со стороны «славных служителей Христовых», как называл их Николай Рерих. Велик вклад самого Николая Константиновича в христианское направление в живописи, которое явилось интереснейшей областью творчества и мысли мастера. В этом оригинальном разделе его многогранного наследия присутствует некая особая притягательность и ценность творческих находок. На примере христианской тематики в живописи Н.К. Рериха ясно видно, что художник пронес через свое высокоидейное творче-

ство те нравственные ориентиры, которые испокон веков питали всю христианскую традицию и способствовали сердечному объединению народов и взаимопроникновению культур.



Илл. 1. Николай Рерих¹

«Каменная летопись Руси». Монуменально-декоративное искусство. Еще в студенческие годы взор Николая Рериха, тогда еще молодого мастера, притягивала храмовая архитектура. В 1899 г. он пишет этюд новгородского храма Спаса на Нередице (XII в.). Через несколько лет, в 1903–1904 гг., художник уже вместе со своей женой, Еленой Ивановной Рерих, совершил масштабную поездку по 40 русским городам, которую он назвал «большим паломничеством» по «древним городам от Казани до границы литовской» [Знамя Мира, 1995, с. 133] с целью «ознакомления с фресками старых соборов и с чудесною иконописью» [Рерих Н.К., 1990, с. 57], а также для изучения глубинных корней русской культуры. Засверкали яркими красками белокаменные храмы и купола церквей на полотнах молодого худож-

¹ Источник: URL: <https://пакт-рериха.пф/2021/06/18/18-06-2021-vystavka-puti-blagosloveniya-k-85-letiyu-podpisaniya-pakta-reriha/> (дата обращения: 07.02.2021).

ника. «Помню, как владыка Антоний, смотря на мою картину “Ростов Великий”, проникновенно сказал: “Молитва Земли Небу”, – вспоминал Николай Константинович. – Драгоценно и радостно было встречаться с владыкой на путях церковного художества и видеть, как глубоко Он чувствовал священное благолепие русской иконы» [Рерих Н.К., 1995 б, с. 45]. Результатом двухлетнего путешествия явились более 100 картин и этюдов, на которых отобразились уникальные памятники древнерусского зодчества. Николай Рерих назвал эту серию «Каменной летописью Руси». В поездках по русским городам Николай Константинович и Елена Ивановна работали в монастырях и храмах: трудились во спасение древних икон, осваивали летописи, монашескую литературу, патристику.

У супругов ясно вызревала мысль о необходимости сбережения культурных памятников, созданных творческим гением человека. Речь идет обо всех культурных сокровищах, вне зависимости от их принадлежности к той или иной традиции, этносу. Ибо культура как таковая не знает разделений, но всегда выступает мощным фактором объединения; в своих универсальных основах она близка и понятна всем народам. Имея свои запечатления в тех или иных формах, она оказывает через памятники свое благотворное воздействие на всю ту область, где размещаются данные объекты, причем это воздействие распространяется далеко во времени, содействуя формированию лучших основ будущего развития региона. Все это прекрасно понимал Н.К. Рерих, потому он столь упорно продвигал документальное оформление и конкретное воплощение своей идеи об охране ценностей культуры.

Лишь через 30 лет после первых размышлений идея охранения культурного достояния человечества воплотилась в одном из самых значительных деяний всей жизни Николая Константиновича – Международном «Договоре об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников (Пакте Рериха)». Этот Пакт поддерживали выдающиеся деятели культуры и науки того времени, руководители государств, а также прогрессивные священнослужители. Охранным символом Пакта Рериха стал особый флаг – Знамя Мира, названный Красным Крестом Культуры. На белом фоне Знамени – три амарантовых круга в окружности: знак бесконечной преемственности культуры прошлого, настоящего и будущего, той преемственности, на

основе которой необходимо строить настоящее, чтобы двигаться в будущее. В 1931 г. Знамя Мира было освящено в соборе Св. Крови бельгийского города Брюгге. Во второй раз Знамя Мира освятили в кафедральном соборе Буэнос-Айреса в Аргентине в 2013 г. Сам же знак Знамени Мира – очень древний, смысл его символики уходит своими корнями на тысячелетия вглубь времен.



Илл. 2. Н.К. Рерих. Знамя Мира Pax Cultura. 1931¹

Символ Знамени Мира отобразился в культурных артефактах многих народов в разные исторические эпохи. Его можно встретить и на христианских святынях, например на клеймах икон XVI в. с изображениями преподобного Сергия и преподобного Кирилла; на изображениях Бориса и Глеба (XIV в.); на иконе «Покрова» (XV в.); на златнике и сребнике с изображением святого равноапостольного князя Киевского Владимира, крестившего Русь; на изображении Страсбургской Мадонны; на картинах знаменитых художников, писавших Христа и Архангела Михаила, и т.д. «Прислана копия с древней иконы Святого Николая Чудотворца, <...> утвержденная к печатанию митрополитом Антонием, – писал Н.К. Рерих. – Из других мест прислан снимок с издания типографии Киево-Печерской Лавры шестидесятого года – служба Преподобному Сергию, игумену Радонежскому Чудо-

¹ Источник: Шапошникова Л.В. Ученый, мыслитель, художник. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2006. – С. 185.

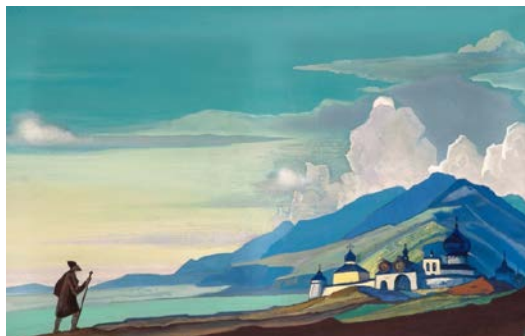
творцу. Из Испании посылается снимок с изображения Святого Доминго из “Силоса” (археологический музей Мадрида). Также из Испании посылается изображение Святого Михаила, работы Бартоломео Вермехо (1440). На всех изображениях можно видеть знак Знамени Пакта, что для многих будет полезно запомнить» [Знамя Мира, 1995, с. 121]. Е.И. Рерих в одном из своих писем указывала, откуда Николаем Константиновичем был взят знак Знамени Мира: «Именно с иконы, хранившейся в Свято-Сергиевской Лавре, изображающей Св[ятую] Троицу в виде трех Ангелов» [Рерих Е.И., 2000, с. 457].

Отобразившись на многих артефактах, в том числе христианских святынях прошлого, знак Знамени Мира выступил щитом культуры, включая христианские храмы, в настоящем. Этот щит держал Николай Рерих, ставший на защиту древних православных памятников, которым угрожала антикультурная политика Сталина. «Всеми силами спешим с Пактом, – пишет мастер. – Но не коротки пути к миру. И не везде благоволение. Нужно перебороть и превозмочь. На конференции в Бельгии – протест против разрушения Храма Христа Спасителя. <...> Печатаются статьи о Симоновом монастыре. Подчеркивается гибель Спаса на Бору. Статья “Охранение” в дальневосточной и русско-американской прессе молит об Успенском соборе» [Знамя Мира, 1995, с. 135]. И в другой статье Рерих с горечью отмечает: «...Постановляется разрушение Софийского Собора в Киеве. Такое сообщение настолько чудовищно, что по человечеству даже не верится» [там же, с. 141].

Сталинский режим и война стерли с лица земли многие бесценные памятники. Они остались лишь на некоторых фотографиях тех времен, а также полотнах великого мастера. Ввиду этого архитектурные этюды Николая Рериха представляют большую научную ценность. По ним можно изучать древнюю храмовую архитектуру, особенно если учесть точность воспроизведения обликов древних памятников, ведь Николай Константинович обладал феноменальной памятью.

Образ храма широко и многопланово проходит в творчестве художника: с одной стороны, как архитектурный исторический памятник псковско-новгородского региона XII–XVI вв., с другой – как выразитель высшего, духовного искания и соответствующих устремлений человека к собственному преображению. Такое глубоко символи-

ческое изображение храма можно встретить на картинах «Святой Николай» (1920), «Ранние звоны (Русская Пасха)» (1924), Святой Сергей (1930-е годы), «Странник Светлого Града» (1933), «Земля славянская» (1943) и др.



Илл. 3. Н.К. Рерих. Странник Светлого Града. 1933¹

В 1906 г. Н.К. Рерих выполнил эскизы мозаик для церкви Св. апостолов Петра и Павла на пороховых заводах (архитектор В.А. Покровский) в поселке Морозовка близ Шлиссельбурга. К сожалению, церковь и мозаики Н.К. Рериха не сохранились, так как были разрушены во время Великой Отечественной войны. Наружные стены храма несли величественные образы, запечатленные художником на четырех мозаичных панно. «На стене у входа находилась мозаика “Спас и святые”, три других панно помещались в полуовальных кокошниках – “Борис и Глеб”, “Апостолы” и “Архистратиг Михаил”, – пишет Л.В. Короткина. – Борис и Глеб, любимые Рерихом святые, воплощали идею миролюбия, единения и братской любви. В изображении Рериха они проносятся над землей, над городами и морями, как символические вестники мира. Архистратиг Михаил – полководец “небесного воинства”, победитель зла, также олицетворяет доброе начало» [Короткина, 2002, с. 246].

В том же 1906 г. Н.К. Рерих пишет двенадцать эскизов мозаик и росписей для интерьера и экстерьера церкви Покрова Пресвятой Бого-

¹ Источник: URL: <https://gallery.facets.ru/show.php?id=809> (дата обращения: 07.02.2021).

родицы (архитектор В.А. Покровский) в с. Пархомовка Володарского района Киевской области (Украина). Ансамбль самой церкви возводился в 1903–1907 гг. Для нее же художник разрабатывает эскиз надпортальной мозаики «Покрова Пресвятой Богородицы». Эта мозаика, крупнейшая на то время (ее размер – 4 х 6 м), сохранилась до сих пор. Николай Константинович работал с крупной нешлифованной смальтой, дающей глубокий бархатистый отсвет. Художник настолько мастерски продумал композицию и цвета мозаики, что перед взором созерцающего возникает явный объем и глубина изображения.

И еще одна удивительная мозаика украшает Покровскую церковь – это «Спас Нерукотворный». К этому величественному образу Н.К. Рерих возвращался не раз, и не только в своем художественном, но и литературном творчестве. «Спас – Милостивый, Спас – Кроткий, Спас – Всеведущий, Спас – Всемогущий, Спас – Грозный, Спас – Всеисцеляющий, все тот же Великий Лик, полный бездонной мощи, к которому извечно приходят люди со всеми радостями, горями, болезнями и причитаниями», – писал мастер [Рерих Н.К., 1992, с. 203].



*Илл. 4. Покровская церковь в Пархомовке.
Надпортальная мозаика «Покрова Пресвятой Богородицы»¹*

¹ Источник: URL: <https://kelohouse.ru/dom264.html> (дата обращения: 07.02.2021).

Необходимо упомянуть также прекрасную работу Николая Рериха «Спас и князья святые» (1910) – мозаику над южным порталом построенного в 1906–1908 гг. по проекту архитектора А.В. Щусева Троицкого собора Почаевской лавры в Тернопольской области (Украина). В одном из писем к художнику в ноябре 1906 г. Щусев писал по поводу эскизов мозаик для Троицкого собора: «Дорогой Николай Константинович. Пишу Вам о свидании с архиепископом Антонием, которого я застал дома и, разложив Ваши вещи на стульях на свету, показал ему. Он отнесся одобрительно, спросил, на каких основах построена композиция; я сказал, что на византийских и новгородских XII века» [цит. по: Короткина, 2002, с. 246].



Илл. 5. Мозаика «Спас и князья святые» в Троицком соборе Почаевской лавры¹

Огромное мозаичное изображение Нерукотворного Спаса, выполненное по эскизу Н.К. Рериха, сохранилось также и на портале храма Святого Духа (архитектор В.В. Суслов; храм построен по рисункам С.В. Малютина), расположенного на хуторе Фленово рядом с поселе-

¹ Источник: URL: <https://russiantowns.livejournal.com/6356308.html> (дата обращения: 07.02.2021).

ком Талашкино в Смоленской области. Главной композицией росписи внутри храма Святого Духа была «Царица Небесная над рекой Жизни», изображение которой художник планировал для Покровской церкви, но не осуществил.



Илл. 6. Н.К. Рерих с сыновьями за росписью церкви в храме Св. Духа в Талашкине. 1912¹

Работа Н.К. Рериха над эскизами мозаик и росписей, а также самими росписями в храме Святого Духа проходила в период с 1911 по 1914 г. Росписи не сохранились, мы можем их видеть лишь на фото-

¹ Источник: Утренняя Звезда: научно-художественный иллюстрированный альманах Международного Центра Рерихов (1994–1997, № 2–3). – Москва : Международный Центр Рерихов, 1997. – С. 132.

графиях тех лет. Сохранилась только смальтовая мозаика «Спас Нерукотворный», размещенная над входом в храм в 1912 г.



Илл. 7. Мозаика «Спас Нерукотворный» в Храме Святого Духа в Талашкине¹

Для росписи часовни Святой Анастасии (архитектор А.В. Щусев) во Пскове, построенной в традициях древнего псковского зодчества, Н.К. Рерих написал четыре эскиза. Располагаясь на берегу реки Великой, Анастасиевская часовня была известна с древности, новая же часовня была возведена приблизительно на месте утраченной. В 1913 г. иконописец-реставратор Г.О. Чириков расписал три стены и свод потолка часовни по эскизам Н.К. Рериха. Стены украшают фрески «Спас нерукотворный и святые князья», «Богоматерь», «Святой Николай», а свод – фреска «Святой Дух»; над входом парят ангелы, которые держат образ Спаса Нерукотворного.

¹ Источник: URL: <http://fotokto.ru/photo/view/5598433.html> (дата обращения: 07.02.2021).



*Илл. 8. Роспись северной стены часовни Святой Анастасии
по эскизу Н.К. Рериха. 1913¹*

В 1907 г. Н.К. Рерих спроектировал иконостас для церкви Казанской Божьей Матери Успенского женского монастыря г. Перми, который сейчас хранится в фондах Пермской галереи. В этой работе художника, как и в других, воплощен дух древнерусской иконописи, а также глубокие знания византийской культуры и итальянского Ренессанса. «Иконостас удивительно соразмерен самой церкви, небольшой, уютной, где все должно было настраивать на молитву, – пишет директор Пермской художественной галереи Ю.Б. Тавризян. – Здесь нет простого стилизаторства, все органично переплавлено: псковская архитектура XII–XIII веков, “Благовещенье” Симоне Мартини, декоративное узорочье строгановской школы...» И далее отмечает такой важный момент: Рерих в работе над Пермским иконостасом выступал «не только как художник-творец, но как художник-ученый, археолог и искусствовед: это проявляется в иконографических схемах, в манере письма, в цветовой разработке, в показе облачений и многочисленных

¹ Источник: URL: <https://gallery.facets.ru/show.php?id=3397> (дата обращения: 07.02.2021).

украшений. Не случайно перед началом работы над Пермским иконостасом Рерих совершил длительные экспедиции по святым местам Древней Руси, изучая и зарисовывая памятники архитектуры и живописи» [Тавризян ...]. В составе иконостаса – 13 икон, посвященных, в частности, Архангелам Михаилу и Гавриилу, Великомученицам, Евангелистам, а также Спасу Нерукотворному и Тайной вечере.



Илл. 9. Пермский иконостас Николая Рериха на выставке в Нижегородском государственном художественном музее. 2017¹

В 1914 г. по заказу Л.С. Лившица Н.К. Рерих исполнил 13 сюжетных панно и декоративный фриз для молельни в Ницце. Всего в период с 1906 по 1914 г. художник написал более 30 эскизов для пяти церквей.

Расписывая церкви, Н.К. Рерих действовал не канонически. Исследователи отмечают живую мощь и торжественность изображаемых мастером обликов. «Он создает сильные, спокойные духом, непоколебимые, торжественные и величественные образы святых. Никто не приблизился ближе него к пониманию древних икон и всей живописи», – подчеркивает искусствовед и краевед В.Г. Киркевич [Киркевич, 1999, с. 93]. Запечатлевая малознакомые, но значительные вехи, мастер как бы расширял своим творчеством общеизвестные исторические рамки. Николай Константинович углублялся в смысл христиан-

¹ Источник: URL: <https://permartmuseum.ru/article/42> (дата обращения: 07.02.2021).

ских ценностей, в том числе благодаря археологической работе, изучению архитектуры и живописи древних мастеров, размышлению над текстами (например, Рерихами был изучен обширный сборник писаний святых Отцов Церкви «Добротолюбие»), общению с видными православными деятелями. Такая широта охвата и углубленность в подходе к самому творческому процессу позволила мастеру быть столь оригинальным. Прекрасно зная канон, Н.К. Рерих, как отмечают исследователи, смог переосмыслить древнюю иконопись, работая над созданием нового стиля в иконописно-мозаичном искусстве. Он имел на это право, ибо подобно древним мастерам Рерих был художником-духовидцем, могущим проникать не только в глубины прошлого, но и за границу видимой очевидности, перенося добытые знания и впечатления на полотно.



Илл. 10. Н.К. Рерих в часовне Св. Сергия в Музее Николая Рериха в Нью-Йорке. 1934¹

Святые земли русской. Особая страница творчества Н.К. Рериха, где художник также предстает глубоким исследователем, это – облики христианских святых. На полотнах мастера предстают величественные фигуры католических подвижников – святого Франциска Ассизского, святой Женеьевы, святой Жанны д'Арк. Проникнуты любовью и картины, посвященные Христу («Христос», «Путник», «Исса и голова великанова», «Искушение Христа», «Сошествие в ад»).

¹ Источник: *Рерих Е.И. Письма* : в 9 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2000. – Т. 2 (1934). – 576 с.



Илл. 11. Н.К. Рерих. Христос. 1933¹

Знание русской истории и древних преданий помогали мастеру в создании замечательных образов русских подвижников – Прокопия Праведного, Бориса и Глеба, Меркурия Смоленского, Пантелеймона-целителя, святого Николая, святой Ольги, Александра Невского и других. Еще в начале 1920-х годов, будучи в Америке, Н.К. Рерих создает серию «Санкта» («Святые»). Облик Христа, а также чистая и многотрудная жизнь подвижников Руси предстали тогда перед изумленным взором американского зрителя, который впервые познакомился с такого рода сюжетами.

¹ Источник: Шапошникова Л.В. Мудрость веков. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1996. – С. 316–339.

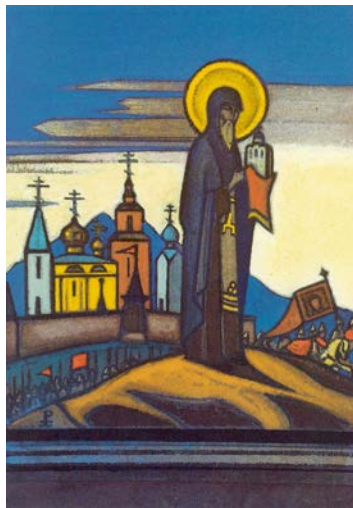


Илл. 12. Н.К. Рерих. И мы видим. (Из серии «Санкта»). 1922¹

Особо следует сказать о великом облике Святителя земли русской – Сергия Радонежском, духовном водителе всей семьи Рерихов, к образу которого Николай Константинович будет возвращаться неоднократно в своем художественном и литературном творчестве. Немало теплых и возвышенных строк посвятил художник преподобному Сергию в своих историко-философских очерках. «Как бы ни болело сердце русское, где бы ни искало оно решение правды, но имя Святого Сергия Радонежского всегда останется тем прибежищем, на которое опирается душа народа. Будет ли это великое Имя в соборе, будет ли оно в музее, будет ли оно в книгохранилище, оно неизменно пребудет в глубинах души народной», – писал мастер [Рерих Н.К., 1995 а, с. 46]. На одной из картин художника Сергей Радонежский держит в руках храм как символ духовного возрождения русского народа, которое осуществляется через знания, подкрепленные любовью к ближнему, красотой и подвигом. Ставший в очень трудное время во главе возрождения родины, святой Сергей держит в руках самое сокровенное – духовное богатство народа, его непреходящие ценности, культуру и красоту. Причем этот светлый Образ вдохновляет, придает новые духовные силы в последующие века, наполненные не менее сложными

¹ Источник: Шапошникова Л.В. Великое путешествие : в 3 кн. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1998. – Книга 1 : Мастер. – С. 70–71.

испытаниями для родины Сергия. Об этом свидетельствует надпись, сделанная Н.К. Рерихом на одном из вариантов картин, посвященных преподобному.



Илл. 13. Н.К. Рерих. Святой Сергий Радонежский. 1930-е годы¹

Всегда, даже в дальних азиатских странствиях, великие Облики Иисуса Христа и Сергия Радонежского будут озарять мысль и творчество художника. Участник Китайско-Маньчжурской экспедиции Н.К. Рериха (1934–1935) Н. Грамматчиков вспоминал: «...Н.К. [Рерих. – С. В., С. Б.] как всегда тихо и ровно говорит о том, как надо любить Иисуса Христа и Преподобного, как проникнуться любовью к Ним, чтобы при одном имени Их, самым ли произнесенном, или услышанном, на сердце становилось трепетно тепло. И чувствует слушающий, что от этих слов светлых, произнесенных с такой силой, у него самого затрепетало теплой радостью сердце» [цит. по: Лавренова, 1999, с. 77–78]. В 1934 г. в Париже был опубликован замечательный очерк «Преподобный Сергий Радонежский», написанный Е.И. Рерих и вышедший

¹ Источник: Шапошникова Л.В. Великое путешествие : в 3 кн. – Москва : Международного Центра Рерихов, 1998. – Книга 1 : Мастер. – С. 78.

под псевдонимом Н. Яровская. Здесь также можно отметить, что икона с изображением преподобного Сергия Радонежского стояла в мастерской С.Н. Рериха в Индии.

Все вышесказанное свидетельствует о глубоком проникновении Н.К. Рериха в суть христианской нравственной традиции, знании ее ценностных основ. Картины мастера отображают основные заповеди, такие как любовь к ближнему, самоотвержение, защита Родины, постоянный духовный подвиг, связанный с трудом на общее благо, устремлением к высшему, молитвой, несломимой верой в победу Света. Можно сказать, что Николай Константинович запечатлел в художественной форме истинную христианскую мораль и сделал это широко, красиво и оригинально.

Н.К. Рерих очень любил икону и глубоко изучал ее. В свое время, руководя Императорским обществом поощрения художеств, он, наряду с другими художественно-промышленными мастерскими, в 1909 г. создал при данном обществе иконописную мастерскую. В одном из своих очерков Николай Константинович вспоминал, что иконы, написанные трудившимися в этой мастерской как учащимися школы Общества, так и инвалидами Первой мировой войны, «широко расходились по Руси и за границей, внося в жизнь истовые изображения Святых Ликов». И далее мастер отмечал: «Видимо мне, что из учащихся иконописной мастерской, некоторые, проникнутые религиозными основами, приняли монашеский чин и подвизаются и ныне в монастырях» [Рерих Н.К., 1995 б, с. 45]. О великом значении русской православной иконы Н.К. Рерих писал в своих историко-философских очерках неоднократно. Так, в статье «Спас» он отмечал, что «никакие разрушения и потрясения не нарушают прекрасный угол, где собраны Чудотворные Лики. Лик Христа не покинул дома сего, и Лики всего Священного Христова Воинства и освещают, и укрепляют, и бодрят народное сознание» [Рерих Н.К., 1992, с. 204].

«Воеводы духа». Еще одной важной стороной проникновения Н.К. Рериха в глубину христианской традиции выступили его непосредственные встречи с церковными иерархами того времени. Вообще в семье Рерихов очень ценились и сохранялись прочные контакты со многими представителями христианства. Николай Константинович упоминает в своих очерках о незабываемых встречах с митрополитом Киевским Флавианом, который в эскизах Н.К. Рериха для церквей под

Киевом отмечал особенно ценный им «строгий византийский характер фресковой живописи» [Рерих Н.К., 1995 б, с. 45]; с блаженнейшим митрополитом Антонием, с которым осуществлялась работа по украшению Почаевской лавры и который совместно с митрополитом Евлогием посетил иконописную мастерскую при школе Императорского общества поощрения художеств. Приведем также следующее свидетельство Николая Константиновича: «Одним из последних благословений на храмостроительство было трогательное благословение покойного митрополита Платона нашей часовни в Нью-Йорке. <...> Священную хоругвь владыка освятил сам. Моя бытность в Париже одухотворялась еще близостью славного служителя Христова о. Георгия Спасского, одного из последних духовников моих» [там же].



Илл. 14. Флавиан Городецкий, митрополит Киевский и Галицкий¹

Такое упоминание о встречах Н.К. Рериха с «воеводами духа» и «строителями жизни» было бы далеко не полным, если не сказать еще об одном замечательном подвижнике – св. отце Иоанне Кронштадтском, который был знаменит своей прозорливостью и широтой мысли и о котором Николай Константинович пронес через всю жизнь трогательные воспоминания. «Такие истинные светильники нашего недавнего времени, как отец Иоанн Кронштадтский, своєю огненной ревностью о Христианском Православии оставили неизгладимый благо-

¹ Источник: Митрополит Флавиан. – URL: <http://орелпорусски.рф/2016/01/27/mitropolit-flavian/> (дата обращения: 07.02.2021).

творный след, – писал мастер. – Как всякое плодоносное семя, их посевы встают нерушимо, и никакими злыми силами не удастся противостоять духовному грядущему расцвету» [Рерих Н.К., 1992, с. 204].

Отец Иоанн был духовником матери Николая Рериха, частым гостем в семье Рерихов и знал Николая Константиновича с очень раннего детства. Именно о. Иоанн благословил Н.К. Рериха на постижение тех двух областей знания, в которых он в последующем проявил уникальный талант – «на изучение истории и художества» [Рерих Н.К., 1995 б, с. 44], о чем сам мастер всегда с теплотой вспоминал. Историческая наука и искусство, помимо накопленных знаний в каждой из этих областей и их оригинального обогащения новыми подходами (например, об исторической концепции Н.К. Рериха см.: [Шапошникова, 1996; Шапошникова, 1998; Шапошникова, 2006]), во внутреннем мире Николая Константиновича зачастую представляли в плодотворном синтезе. Этот синтез дал ему возможность развивать указанные области порой в неожиданном, однако всегда в глубоко верном направлении, истинность которого подтверждалась исследователями десятилетия спустя.

Иоанн Кронштадтский был знаком и с семьей Шапошниковых, где росла будущая жена Николая Рериха – Елена Ивановна Шапошникова. Например, ее отец, И.И. Шапошников, как пишет Рерих, «пользовался трогательным благорасположением о. Иоанна» [Рерих Н.К., 1995 б, с. 44]. Кроме того, с Иоанном Кронштадтским был знаком князь П.А. Путятин – владелец имения в Бологом, где в 1899 г. произошла первая, ставшая знаменательной, встреча Николая Константиновича и Елены Ивановны. Судя по всему, о. Иоанн был также благорасположен к князю и его жене, Евдокии Васильевне Голенищевой-Кутузовой – сестре матери Е.И. Рерих. Как мы видим, судьба распорядилась так, что счастье общения с таким великим православным подвижником, как о. Иоанн, имела как семья, где рос Н.К. Рерих, так и представители обширной семьи, где воспитывалась Е.И. Шапошникова. Духовный взор великого служителя Христова словно прозревал в будущую судьбоносную встречу Николая Константиновича и Елены Ивановны, в ту большую совместную работу, которую им надлежало проделать.



Илл. 15. Святой праведный Иоанн Кронштадтский¹

Святому отцу Иоанну Кронштадтскому молится теперь вся православная церковь, канонизировавшая его в 1990 г. Именно этот великий пастырь благословил Николая Рериха на великое служение Родине. Полученное напутствие мастер исполнил: где бы он ни был, в каких бы странах ни путешествовал, он всегда работал во имя горячо любимой Родины и человечества в целом. Он погружался в мудрость и величие прошлого, чтобы через настоящее перебросить мост в будущее. И одной из прочнейших основ на этом пути выступили духовные традиции и нравственные заветы христианских подвижников.

Сын мастера

О жизни Святослава Николаевича Рериха, великого художника, просветителя и ученого, о его индийском творчестве и портретной живописи написано немало книг и статей. Но было бы полезно вспомнить и проанализировать факты его жизни, свидетельствующие о том,

¹ Источник: Торжественное освящение памятного Креста на острове Иоанна Кронштадтского / Валаамъ : офиц. сайт Валаамского монастыря. – URL: <https://valaam.ru/publishing/554006/> (дата обращения: 07.02.2021).

что он не просто с уважением и почтением относился к христианству, но и жил заветами Великого Учителя Христа. Во многих свидетельствах людей, знавших Святослава Николаевича, можно встретить одно и то же: «Он был православным христианином».



Илл. 16. Святослав Рерих¹

Еще в детстве и юности С.Н. Рериха возникла и укрепилась живая связь будущего художника с заветами Иисуса Христа и святых подвижников. Воспитывая своих сыновей, Елена Ивановна Рерих читала им или давала читать только лучшую литературу по мировой истории, культуре, искусству. Среди книг, с которыми знакомились юные Рерихи, Юрий и Святослав, были в том числе Библия, Евангелия, жития святых и подвижников. Замечательным воспоминанием отрочества Святослава Рериха стало событие, которое оставило неизгладимый след в его душе на всю жизнь. Когда мальчику было 12 лет, его отец, Н.К. Рерих, серьезно заболел и, чтобы сменить климат, был вынужден покинуть Петербург, переехав с семьей по совету врачей в Карелию. И однажды в этих удивительных древних краях Святослав стал свидетелем торжественного богослужения, проходившего на острове Вала-

¹ Источник: URL: <http://roerichs-heritage.org/svyatoslav-nikolaevich/> (дата обращения: 07.02.2021).

ам и посвященного памяти валаамских чудотворцев – преподобных Сергия и Германа. Спустя немало лет С.Н. Рерих вспоминал: «Среди тех многих впечатлений, которые стали моим источником вдохновения, ярко помню очень трогательный случай, который пережил четырнадцатилетним мальчиком. Это было богослужение памяти двух великих русских святых в подземном склепе, проводимое со всеми отшельниками и анахоретами, которые вышли для этого из мест своего уединения. Там, в этом склепе, вокруг гранитного саркофага стояли отрешившиеся от мира старцы в своих торжественных одеяниях. <...> Что может быть значительнее, чем то состояние, когда находишься среди святых и можешь присоединиться к их молитве во время богослужения! <...> Это воспоминание никогда не забывается, не тускнеет и вечно излучает на меня свою благодать» [Рерих С.Н., 1993, с. 63].

В 1935 г. Елена Ивановна писала брату Н.К. Рериха, Владимиру Константиновичу: «...Оба мои сына глубоко религиозны... Так, Светик постоянно читает книги “Добротолюбия”, Евангелие и все прочие Религии и Учения, находя во всех Единый Великий Источник Любви, проявленной во всей Красоте в Великих Носителях Света!» [Рерих Е.И., 2001, с. 304]. В другом письме она пишет о молодом Святославе: «...Светик совершенно поглощен чтением пяти томов “Добротолюбия”, присланных с Афона, и это замечательно возвышает его духовное состояние» [там же, с. 247–248]. Разумеется, речь идет о той внутренней религиозности, которая не имеет ничего общего с чисто внешним выражением почитания, часто проявляемым многими по причине лишь личного успокоения. Глубинная религиозность – изначальна и естественна, она вызвана чувствованием человека о реальности высшего, ведущего начала, устремление к которому является необходимым фактором его духовно-культурного развития.

Уже будучи известным художником и живя в Индии, Святослав Николаевич по приезду в родной Петербург любил посещать храмы: Исаакиевский собор, Троицкий собор Александро-Невской лавры, бывал на всенощной. В 1960 и 1975 гг. С.Н. Рерих ходил в исполком Ленсовета и хлопотал о том, чтобы из Казанского собора убрали Атеистический музей и восстановили значение этого храма как Пантеона Отечественной войны 1812 г. Приехав на родину в 1987 г., С.Н. Рерих был тронут, узнав об исследованиях и популяризации мозаик, украшающих уже упомянутую выше церковь Покрова Пресвятой Богоро-

дицы в селе Пархомовка Киевской области. По свидетельству В.Г. Киркевича, Святослав Николаевич сказал: «Будем делать все, чтобы сберечь Пархомовку». Те же слова он произнес и на встрече с М.С. Горбачевым. «Вскоре в Киеве стало известно, что Р. Горбачева и С. Рерих собираются посетить Пархомовскую церковь. Через неделю в селе уже снова была масса народу... <...> За несколько дней заасфальтировали дорогу, построили ограду, разобранную еще в предвоенные годы...» [Киркевич, 1999, с. 131]. Святослав Николаевич по каким-то причинам приехать в село не смог, но, как пишет В.Г. Киркевич, его встреча с Горбачевыми стала переломным моментом и в истории Пархомовской церкви.

Христианская тема прочно вошла и в художественное творчество С.Н. Рериха. Этой теме посвящены его картины: «Как в былые дни» (1939), «Яков с Ангелом» (1940), «Добрый самаритянин» (1943), «Ангелы снова будут петь» (1976), «Розы сердца. (Княгиня Ольга)» (1923) и другие. Об одной из самых загадочных своих картин «Ангелы снова будут петь» Святослав Рерих как-то сказал: «Придет время, когда мы услышим сонмы ангелов».



Илл. 17. С.Н. Рерих. Ангелы снова будут петь. 1976¹

В своей живописи Святослав Николаевич не раз обращался к героической жизни Иисуса Христа: Его Великий Облик запечатлели

¹ Источник: *Рерих С.Н. Искусство и Жизнь / пер. с англ. Т.В. Кожевниковой, И.И. Нейч. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2007. – С. 149.*

картины «Я был человеком» (1966), «Христос с учениками» (конец 1930-х – начало 1940-х), «Христос у моря Галилейского» (эскиз), «Христос в пустыне» (1936) и другие.



Илл. 18. С.Н. Рерих. Христос с учениками. [Картина не закончена.] Конец 1930-х – начало 1940-х годов¹

Чтобы подчеркнуть остроту темы, ее нравственную ценность и насущность для современности, художники иногда вплетают в картину библейские или евангельские сюжеты либо строят композицию на их основе. Одной из таких картин является полотно С.Н. Рериха «Предупреждение человечеству» (1962). Город объят языками пламени, и на его фоне возвышается огромная фигура Архангела, опирающегося на меч. Меч Архангела еще не задействован, однако его конец непрочно уперся в самый край башни. Он предупредил, и это – последнее предупреждение обезумевшему человечеству, стоящему на краю пропасти. Так же, как на этой картине мастера-провидца, в ноябре того же 1962 г. человечество находилось на краю ядерной катастрофы во время Карибского кризиса.

¹ Источник: Рерих С.Н. Указ. соч. – С. 150.



Илл. 19. С.Н. Рерих. Предупреждение человечеству. 1962¹

Одной из самых прекрасных и впечатляющих картин С.Н. Рериха явился портрет Иисуса Христа, созданный по описанию современника – проконсула Галилеи Публия Лентула. Святослав Николаевич назвал картину «Господом твоим», или «Возлюби ближнего как самого себя» (1967), запечатлев один из главных заветов Великого Учителя Христа, вторую его заповедь (Мк. 12:31). В 1974 г. Святослав Николаевич привез эту картину в Советский Союз из Индии. Но ее не поместили на выставке ни в Москве, ни в Ленинграде. В Эрмитаже она стояла на полу в кабинете директора, повернутая лицом к стене, а сам художник должен был обращаться с просьбой, чтобы показать свою картину тем, кто хотел ее увидеть. При отпевании Святослава Николаевича картина «Господом твоим» стояла у его изголовья. Сейчас она находится в постоянной экспозиции Академии искусств Читракала Паришад (г. Бангалор, Индия), созданной С.Н. Рерихом.

¹ Источник: *Рерих С.Н.* Указ. соч. – С. 249.



Илл. 20. С.Н. Рерих. Господом твоим. (Возлюби ближнего как самого себя). 1967¹

Любимым святым С.Н. Рериха был Серафим Саровский. Часто и с любовью вспоминая о великом подвижнике в своих выступлениях, Святослав Николаевич жил по его заветам. В одном из интервью, опубликованном в «Литературной газете», он говорил: «...Важен не догмат, не теория, а живое устремление к чему-то более прекрасному, важна внутренняя энергия, которая поднимала бы на следующую ступень. В сущности, это же имел в виду Серафим Саровский, когда на вопрос, зачем нужны пост и молитва, сказал: для нисхождения святого духа. Видите ли, мысли великих полезно время от времени перечитывать и задумываться над ними...» [Рерих С.Н., 1993, с. 97].

Святослав Николаевич размышлял, как сделать мир лучше и возвышеннее, как донести до людей в простых формулах эти мысли великих, которые он всю свою жизнь собирал как сокровище духа. И он вывел формулу – простую и в то же время сложную, которую повторял из выступления в выступление: «Будем всегда стремиться к Прекрасному», подразумевая под этим Прекрасным и героизм, и красоту, и любовь к ближнему, и общее благо. Святослав Николаевич понимал, что именно устремление к Прекрасному приведет человечество к высшему, к более совершенной жизни. Прекрасное не существует абстрактно, само по себе, но является результатом определенных про-

¹ Источник: Рерих С.Н. Указ. соч. – С. 145.

цессов и законов, имеющих космический, эволюционный характер. Красота очищает и возвышает сердце человеческое, а только «чистые сердцем <...> Бога узрят» (Мф. 5:8).

Святослав Николаевич знал о великом значении постоянной внутренней молитвы, как бы постоянного предстояния перед высшим. В одном из писем к П.Ф. Беликову он писал: «Вы сами знаете, как возрастают наши силы от некоторых контактов, как обогащается и озаряется наш Духовный Мир, как разрешаются, казалось бы, неразрешимые проблемы и все приобретает совсем особое значение. Главное, никогда не терять Священной Нити, Со-Присутствия. (“Ныне силы небесные с нами невидимо служат”))» [там же, с. 49]. Этому ощущению Со-Присутствия учил и Серафим Саровский: «Когда же ум и сердце будут соединены в молитве и помыслы души не рассеяны, тогда сердце согревается теплотою духовною, в которой воссияет свет Христов, исполняя миром и радостью всего внутреннего человека» [Ильин, 1996, с. 159]. Эту мысль о постоянстве духовного устремления С.Н. Рерих развивал и в своих беседах, давая понять на простых примерах важность постоянного устремления к высшему.

Основой наставлений Преподобного Серафима являются его слова о «стяжании Святого Духа» [там же, с. 115]. Подобным же средством к такому стяжанию, или, говоря современным языком, к повышению качественного уровня энергетики своего микрокосма, к умножению своей внутренней культуры, является стремление человека к Прекрасному. Красота способна одухотворить наш внутренний мир, сделать его более чистым и гармоничным, возвысить сам дух. «Наше внутреннее стремление к чему-то более совершенному, более прекрасному, – говорил С.Н. Рерих, – является той великой внутренней силой, которая изменяет нас и изменяет также и нашу жизнь. Без этого внутреннего пламени человек не может разбудить в себе скрытые энергии и не может подняться на более высокий уровень знания и опыта» [Рерих С.Н., 1993, с. 62].

Святослав Николаевич просил, чтобы его похоронили на родине и отпели по православному обычаю в Петербургском Владимирском соборе. Когда он ушел из жизни 30 января 1993 г., правительство России выделило спецрейс, чтобы перевезти его самолетом из Индии на родину. Но предательство его секретарши Мэри Пунача нарушило эту его волю. Святослав Николаевич был отпет в Бангалоре и похоронен в

своем имени Татагуни на далекой индийской земле. Но 30 января 1998 г. в Москве состоялась панихида по великому художнику и гуманисту, служил ее православный священник.

Для всех почитателей и последователей истинного христианства и православия Святослав Николаевич Рерих всегда будет примером человека, воплотившего в жизнь великие нравственные принципы и заветы Учения Иисуса Христа. Пронеся свой светильник духа неугасимым, он осветил и освещает ныне путь всем, кто прикасается к его жизненному и творческому подвигу. Он творил Красоту, чтобы был Свет и «тьма не объяла его» (Ин. 1:5).

Список литературы

- Беликов П.Ф.* Святослав Рерих : Жизнь и творчество. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2004. – 328 с.
- Знамя Мира* : сборник / ред.-сост. О.Н. Звонарева. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1995. – 384 с.
- Ильин В.И.* Преподобный Серафим Саровский. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1996. – 206 с.
- Киркевич В.Г.* Церква Покрови Пресвятої Богородиці. – Київ : Техника, 1999. – 141 с.
- Короткина Л.В.* Монументально-декоративное искусство Н.К. Рериха // Культура и время. – 2002. – № 1/2. – С. 238–254.
- Лавренова О.А.* Маньчжурская экспедиция Н.К. Рериха // Новая Эпоха. – 1999. – № 4 (23). – С. 71–80.
- Рерих Е.И.* Письма : в 9 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2000. – Т. 2 : 1934. – 576 с.
- Рерих Е.И.* Письма : в 9 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2001. – Т. 3 : 1935). – 768 с.
- Рерих Н.К.* Держава Света. Священный дозор. – Рига : Виеда, 1992. – 285 с.
- Рерих Н.К.* Душа народов. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1995 а. – 104 с.
- Рерих Н.К.* Зажигайте сердца. – Москва : Молодая гвардия, 1990. – 192 с.
- Рерих Н.К.* Листы дневника : в 3 т. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1995 б. – Т. 1 : 1931–1935. – 672 с.
- Рерих С.Н.* Стремиться к прекрасному. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1993. – 120 с.
- Соколов В.Г.* Культура и космическая эволюция человека. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2012. – 186 с.

Тавризян Ю.Б. Пермский иконостас Николая Рериха // Пермская художественная галерея: [сайт]. – URL: <https://permartmuseum.ru/article/42> (дата обращения: 13.12.2021).

Тютюгина Н.В. Православная Русь в живописи Н.К. Рериха : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». – Екатеринбург, 2005. – 28 с.

Шапошникова Л.В. Великое путешествие : в 3 кн. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1998. – Книга 1 : Мастер. – 624 с.

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

Шапошникова Л.В. Исторический процесс как космическое явление // Шапошникова Л.В. Мудрость веков : сборник статей. – Москва : Международный Центр Рерихов, 1996. – С. 316–339.

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

Шапошникова Л.В. Ученый, мыслитель, художник. – Москва : Международный Центр Рерихов, 2006. – 192 с.

References

Belikov, P.F. *Svyatoslav Rerih: zhizn' i tvorchestvo* [Svyatoslav Roerich: Life and Work]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2004. 328 p. (In Russ.)

Znanya Mira : sbornik [Banner of Peace : collection], O.N. Zvonareva (editor-compiler). Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1995. 384 p. (In Russ.)

Il'in, V.I. *Prepodobnyj Serafim Sarovskij* [St. Seraphim of Sarov]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1996. 206 p. (In Russ.)

Kirkevich, V.G. *Cerkva Pokrovi Presvyatoi Bogorodici* [Church Of The Intercession Of The Most Holy Theotokos]. Kiev, Tehnika Publ.. 1999. 141 p. (In Russ.)

Korotkina, L.V. Monumental'no-dekorativnoe iskusstvo N.K. Rerih [N.K. Roerich's monumental and decorative art]. In *Kul'tura i vremya*, no. 1–2, 2002, pp. 238–254. (In Russ.)

Lavrenova, O.A. Man'chzhurskaya ekspediciya N.K. Rerih [N.K. Roerich's Manchurian Expedition]. In *Novaya Epoha*, no. 4 (23), 1999, pp. 71–80. (In Russ.)

Rerih, E.I. *Pis'ma: v 9 t. T. 2 (1934)* [Letters: In 9 vol. Vol. 2 (1934)]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2000. 576 p. (In Russ.)

Rerih, E.I. *Pis'ma: v 9 t. T. 3 (1935)* [Letters: In 9 vol. Vol. 3 (1935)]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2001. 768 p. (In Russ.)

Rerih, N.K. *Derzhava Sveta. Svyashchennyj dozor* [The Power of Light. Sacred Watch]. Riga, Vieda Publ., 1992. 285 p. (In Russ.)

Rerih, N.K. *Dusha narodov* [The Soul of Nations]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, Publ., 1995 a. 104 p. (In Russ.)

Rerih, N.K. *Zazhigajte serdca* [Light up the hearts]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1990. 192 p. (In Russ.)

Rerih, N.K. *Listy dnevnika: v 3 t. T. 1* [Diary Sheets: In 3 vol. Vol. 1]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1995 b. 672 p. (In Russ.)

Rerih, S.N. *Stremit'sya k prekrasnomu* [Strive for the beautiful]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1993. 120 p. (In Russ.)

Sokolov, V.G. *Kul'tura i kosmicheskaya evolyuciya cheloveka* [Culture and the cosmic evolution of man]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2012. 186 p. (In Russ.)

Tavrizyan, Yu.B. Permskij ikonostas Nikolaya Reriha [Perm Iconostasis of Nicholas Roerich]. In *Permskaya hudozhestvennaya galereya*: [site]. URL: <https://permartmuseum.ru/article/42> (In Russ.)

Tyutyugina, N.V. *Pravoslavnaya Rus' v zhivopisi N.K. Reriha: avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniya: 17.00.04 «Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arhitektura»* [Orthodox Russia in the painting of N.K. Roerich: autoref. dis. cand. art history of science: 17.00.04 "Fine and decorative arts and architecture"]. Ekaterinburg, 2005. 28 p. (In Russ.)

Shaposhnikova, L.V. *Velikoe puteshestvie: v 3 kn. Book 1. Master* [The Great Journey: In 3 books. Book 1. Master]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1998. 624 p. (In Russ.)

Shaposhnikova, L.V. *Zemnoe tvorchestvo kosmicheskoy evolyucii* [Terrestrial creativity of cosmic evolution]. Moscow : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2011. 956 p. (In Russ.)

Shaposhnikova, L.V. Istoricheskij process kak kosmicheskoe yavlenie [Historical process as a cosmic phenomenon] In *Shaposhnikova L.V. Mudrost' vekov : sbornik statej* [Wisdom of centuries : collection of articles]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 1996, pp. 316–339.

Shaposhnikova, L.V. *Metaistoricheskaya zhivopis' N.K. Reriha* [Metahistorical painting of N.K. Roerich]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2013. 448 p. (In Russ.)

Shaposhnikova, L.V. *Uchenyj, myslitel', hudozhnik* [Scientist, thinker, artist]. Moscow, Mezhdunarodnyj Centr Rerihov Publ., 2006. 192 p. (In Russ.)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 78.071. 1

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.12

*Девятова О.Л.**

ДИАЛОГ ЭЛИТАРНЫХ И МАССОВЫХ ЖАНРОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСЕЯ РЫБНИКОВА[©]

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме диалога элитарной и массовой музыкальных культур, которая исследуется на примере творчества Алексея Рыбникова. Культурологически анализируются наиболее значимые сочинения современного композитора классических (элитарных) и массовых жанров (киномузыка, рок-музыка и др.), в которых раскрываются приемы и способы их взаимодействия и диалога. Делается вывод о свободном межкультурном жанровом синтезе, обусловившем высокие, яркие и самобытные художественные результаты.

Ключевые слова: элитарная культура; массовая культура; диалог культур; музыкальный жанр; киномузыка; симфония; композитор.

Получена: 26.04.2022

Принята к печати: 16.05.2022

** Девятова Ольга Леонидовна – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности, Уральский Федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия, e-mail: sonare-9@inbox.ru*

Devyatova Olga Leonidovna – DSc in Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities, Ural Federal University the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia, e-mail: sonare-9@inbox.ru

© Девятова О.Л., 2022

Devyatova O.L.

**Dialogue between elite and mass genres in the musical work
of Alexei Rybnikov**

Abstract. The article is devoted to the actual problem of the dialogue between elite and mass musical cultures, which is studied on the example of Alexei Rybnikov's work. Culturologically the most significant works of the modern composer of classical (elitist) and mass genres (film music, rock music, etc.) are analyzed, in which the techniques and methods of their interaction and dialogue are revealed. The conclusion is made about the free intercultural genre synthesis, which led to high, bright and original artistic results.

Keywords: of elite culture; Mass culture; dialogue cultures; musical genre; film music; symphony; composer.

Received: 26.04.2022

Accepted: 16.05.2022

Введение

Проблема диалога культур относится к числу самых актуальных в гуманитарных науках, особенно в культурологии (достаточно вспомнить труды М. Бахтина, Ю. Лотмана, В. Библера и других ученых), так как обращена к ее фундаментальным основам, охватывающим широчайший спектр явлений как в сфере международных отношений стран мира, так и в области внутренних межнациональных культурных связей. В XX в., в эпоху социально-политической и общекультурной поляризации мира, разъединяющей страны и народы, остро обозначилась конфронтация двух типов культур – элитарной и массовой, пропасть между которыми особенно углубилась к концу столетия. В этой связи в XXI в. все более значимым и актуальным в науке стал вопрос о необходимости исследования способов диалога, взаимодействия и взаимосвязи этих типов разных культур и их реализации в культурной практике. Этой проблеме посвящены труды многих исследователей, в их числе А. Костиной, С. Махлиной, А. Флиера и др. Для нас особенно важны мысли А. Костиной о бытовании элитарной и массовой культур в условиях глобализации современного мира [Костина, 2009].

Существенны также и мысли О. Астафьевой о возможностях межкультурного диалога в глобализованном мире [Астафьева, 2008].

Особенно явственно конфронтация элитарной и массовой сфер проявилась в музыкальной культуре России второй половины XX – начале XXI в. В музыкальной науке эта проблема в разные годы поднималась как в работах старейшин советской культуры, выдающихся композиторов и музыковедов (С. Прокофьева, Д. Кабалевского, Б. Асафьева и др.), так и в трудах последующих поколений исследователей, музыкантов-исполнителей, публицистов (в их числе – В. Конен, Т. Чередниченко, В. Шестаков, А. Цукер, А. Козлов, В. Сыров, Л. Кадцын, А. Коробова, А. Мешкова и многие другие, в том числе и автор этих строк) [Девятова, 2008]. В работах ученых затрагиваются как более общие вопросы развития массовой культуры [Конен, 1994] в ее оппозиции и, напротив, взаимодействии с академической (серьезной) музыкой, так и конкретные проявления музыкального диалога классики и музыки массмедиа в творчестве композиторов рубежа XX–XXI вв. Так, эту проблему я попыталась осмыслить на примере творчества выдающегося композитора петербургской школы С.М. Слонимского [Девятова, 2021].

Во второй половине XX в. в отечественной музыкальной культуре формируется так называемое «третье направление», которое стало своего рода равнодействующим, связующим звеном между сферой элитарной (классической, академической) музыки и массовой культурой, включающей бытовые массовые жанры эстрадной песенности и танцевальности, джаза, рок- и бит-музыки. Само название «третье направление» возникло в связи с принятой в музыкознании культурной триадой, включающей музыкальный фольклор – профессиональное композиторское творчество – бытовые музыкальные жанры. Поколение композиторов «третьего направления» (М. Таривердиев, Э. Артемьев, А. Журбин, И. Корнелюк, М. Дунаевский, А. Рыбников, отчасти А. Петров и др.) связывает в своей творческой деятельности фольклор и профессиональные жанры академической (классической) музыки со сферой бытовой (массовой) музыки, которая приобрела в XX в. в России (да и во всем мире) особую популярность в связи с развитием медиа и аудиовизуальной культуры, электроники, цифровых технологий. Это высокопрофессиональные музыканты, владеющие всем арсеналом выразительных средств академической музыкальной культуры, вклю-

чая авангард и современные течения, но отдающие предпочтение в своем творчестве жанрам массовой культуры (киномузыке, театру, джазу и рок-музыке, электронной музыке). При этом, работая в основном в сфере массмедиа и аудиовизуальной культуры (чаще всего, в киноиндустрии), эти талантливые композиторы обращаются иногда и к жанрам элитарной музыкальной культуры, создавая интересные и яркие сочинения (такова, к примеру, опера Э. Артемьева «Преступление и наказание» или камерные вокальные циклы М. Таривердиева или его же органная музыка и др.). В этом контексте представляет значительный интерес творчество замечательного, высокоталантливого композитора Алексея Рыбникова, которое мы рассмотрим в свете избранной проблемы, применяя методологию культурологического анализа, включая комплексный и междисциплинарный подходы, историко-сравнительный метод и приемы музыковедческого анализа.

Результаты исследования

Алексей Львович Рыбников широко известен как автор яркой интересной, выразительной киномузыки («Остров сокровищ», «Вам и не снилось», «Тот самый Мюнхгаузен», «Приключения Буратино», «Про Красную Шапочку. Продолжение старой сказки», «Андерсен. Жизнь без любви» и мн. др.), музыки к мультфильмам, телефильмам, драматическим спектаклям, и безусловно, как прославленный создатель первых российских (советских) рок-опер «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось» (первой в СССР была рок-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика»).

Думается, что нет необходимости подробно характеризовать эти произведения, музыка которых стала популярной и любимой многими поколениями советских и российских слушателей, а нашумевший спектакль театра Ленком «Юнона и Авось» (1981) в блистательной постановке Марка Захарова со звездными исполнителями главных ролей (Н. Караченцов, Е. Шанина и мн. др.) завоевал заслуженное признание не только в Советском Союзе, но и в странах Европы (Франция, Польша, Венгрия, Чехия, Германия и др.), Южной Кореи и США. Безусловно, успеху спектакля способствовал уникальный поэтический текст А. Вознесенского и талантливая хореография В. Васильева. Однако его главной художественной силой была, конечно, прекрасная

музыка А. Рыбникова, которая в зажигательных ритмах рока передавала эмоциональный пафос представления, его свободолюбивый героический настрой, а в изумительных проникновенных песнях героев раскрывала удивительную поэзию, взволнованность и глубину чувства любви, связавшего их навеки (песня о белом шиповнике – в традициях средневеково-ренессансных песен; трогательный до глубины души романс «Ты меня на рассвете разбудишь...» с пронзающими строками: «Ты меня никогда не забудешь, ты меня никогда не увидишь» в напряженно-страстном исполнении Н. Караченцова и Е. Шаниной). Апофеозом любви звучала в нем и финальная Аллилуйя, с долгими распевами и утверждением Света и Веры в непобедимость настоящего чувства. Автор уместно сочетал здесь традиции духовных песнопений и церковной Аллилуйи с высокой лирикой современных песенно-романсовых жанров, не противоречащих роковой стилистике, а вступающей с ней в некое единство. Композитор вспоминает: «Мне хотелось создать музыкальное произведение, во-первых, на российской основе, во-вторых, выразить свои чувства и мысли. Церковные песнопения, тем более в сочетании с рок-композициями, – об этом даже подумать никто не смел в те времена. Но была потребность высказаться, отправить, как теперь говорят, свой месседж людям. И сделать это не так, как разрешено, а иначе, другими выразительными средствами. Я работал, просто писал музыку, которая мне нравилась самому. Не задумывался: возможно – невозможно. И, честно говоря, особо даже не надеялся на то, что это когда-то выйдет в свет. Столкновение с властями ожидалось, оно и произошло, всяких неприятностей было много. Мы жертвовали карьерами, спокойной жизнью. Я все подробно описал в своей книге воспоминаний “Коридор для слонов”» [цит. по: Охримовская, 2018].

В этом самобытном сочинении сказался высокий профессионализм Рыбникова, мастерство, приобретенное благодаря творческой школе выдающегося композитора Арама Ильича Хачатуряна (в ЦМШ и Московской консерватории), привившего своему ученику интерес к разнообразным стилям и композиторским техникам, владение всеми выразительными средствами современной музыки. Рыбников вспоминает: «Мой учитель Арам Ильич Хачатурян говорил мне: “Играй, как угодно, хоть носом, но ты должен увлекать слушателя, чтобы он подключался к происходящему, шел за тобой!” Мне всегда был очень до-

рог этот совет. Когда я пишу что-либо, обязательно проверяю, увлекает ли это меня и других людей. Если мои эмоции и эмоции моих слушателей совпадают, значит, я попал в точку. А другой материал я просто никому не показываю, не публикую» [цит. по: Интервью... Татьяне Ренковой, 2012] «В свое время, когда я занялся рок-музыкой, понадобилась какая-то смелость, чтобы так открыто заниматься тем, чем хочется. К чему душа лежит» [цит. по: Музыка Алексея Рыбникова].

Однако к рок-музыке композитор пришел далеко не сразу. Поначалу он обращался к характерному для 1960–1970-х годов стилю музыкального авангарда, который осваивали многие его современники (А. Шнитке, С. Слонимский, С. Губайдулина, Э. Денисов и другие). В связи с этим Рыбников отмечал в одном из интервью: «Я сочинял в серийной технике, в технике авангарда того времени. Но я не мог убить в себе эмоциональность. Ведь музыка, построенная по определенным системам, очень часто становится холодной и умозрительной. Но потом все-таки мне надоел этот музыкальный язык. Когда я думал, что нужно писать следующее произведение тем же языком, мне становилось скучно и неинтересно. А если мне что-то неинтересно, я этого никогда не делаю. И в тот момент меня заинтересовала рок-музыка» [цит. по: Крылов, 2020]. Большое впечатление на молодого Рыбникова в 1970-е годы произвела рок-опера Эндрю Ллойда Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда» (либретто Тима Райса), которая увлекла тогда многих музыкантов новизной и свежестью музыкального материала, основанного на джазово-роковой стилистике, с вкраплением элементов барочного стиля; оригинальностью трактовки библейского сюжета и мастерским соединением рок-музыки с законами классического оперного жанра. Влияние этой оперы несомненно ощущается и в его рок-опере «Юнона и Авось», хотя ее музыкальная стилистика иная, соединяющая, как отмечалось, ренессансно-романтический мелодизм с современной песенностью и роковой метроритмической и оркестрово-тембральной основой.

При этом, наряду с работой в жанрах массовой культуры, принесшей Рыбникову, несмотря на все трудности, запреты, препятствия, поистине оглушительный успех и широкое признание, его все более (особенно в последние десятилетия) стали привлекать жанры серьезной академической музыки (хоровой, инструментальной, симфонической), которые при всей их материальной непрестижности давали

возможность выразить волнующие композитора философские темы и проблемы, связанные с осмыслением духовности человеческого бытия. Причины такого переключения глубоки. Прав В. Крылов, отмечая, что «в биографии Рыбникова, как в зеркале, отразился русский XX век – со всем его величием и трагизмом, противоречиями и закономерностями. Сын донской казачки, дочери царского офицера, и скрипача-еврея¹, которым вряд ли суждено было встретиться, если бы не революция, перемешавшая и поломавшая судьбы и социальные структуры. Глубоко православный человек, крещенный матерью сразу после рождения и вынужденный почти половину жизни если не скрывать, то не афишировать свою веру» [Крылов, 2020].

Действительно, высокая духовность, вера составляют неотъемлемое свойство личностного бытия Рыбникова, постоянно испытывающего потребность в глубоком постижении истин религиозности, в разных ее ипостасях: православия, католицизма, иудаизма. Такое всеобъемлющее восприятие религиозности вызывает ассоциации с идеями труда Д. Андреева «Роза мира», мечтавшего о некоем синтезе, слиянии религий. Как размышляет сам композитор, «есть особый вид творчества – создание произведений духовной тематики. Оно в принципе неизбежно и не реагирует на происходящее в мире, потому что там уже все произошло. В Библии уже все написано и даже то, чем все кончится» [цит. по: Крылов, 2020].

Воодушевленный этими мыслями Рыбников создал на рубеже 1980–1990-х годов, в сложное, переломное для России время, свое грандиозное духовное сочинение «Литургия оглашенных». Композитор работал над этим сложнейшим произведением почти десять лет. Он обратился в нем к разнообразным поэтическим и церковным текстам, свидетельствующим о культурно-исторических пересечениях смыслов Ветхого и Нового Завета с поэзией эпохи Ренессанса и культуры Серебряного века. Впервые «Литургия оглашенных» была исполнена в 1992 г. в камерном зале Театра Алексея Рыбникова («Современная опера»), а в 1993 г. был создан потрясающий по силе воздействия фильм, рассказывающий о создании этого театра и одновре-

¹ Отец А.Л. Рыбникова – скрипач, играл в эстрадном оркестре п/у А. Цфасмана, мать – художник, дизайнер.

менно воссоздающий звучание «Литургии», сопровождаемое видео-рядом. Позже Рыбников создает фильм по этому сочинению.

По замыслу композитора, название сочинения символично. Литургия оглашения верующих словом истины проводится в церквях, и верующий испытывает нескончаемую радость по этому поводу. В русском языке слово «оглашенные» понимается как «безумный» и даже «бесноватый», что также соответствует названию сочинения Рыбникова и его трагическому содержанию, раскрывающему с помощью символических текстов разных времен и культур безумие этого мира, который подчинен дьявольским силам, могущим привести к гибели всего человечества. По словам композитора, при углублении в духовные тексты он понял, что люди, «шедшие по духовному пути, претерпевали катастрофические коллизии» (Данте, Торквато Тассо, Мильтон и др.). Рыбникова поразило сходство мыслей, чувств, выраженных в избранных им текстах разных времен и народов, которые словно вступали в «диалог на расстоянии» и продолжали друг друга¹. Чтение стихов в этом сочинении замечательными актерами Б. Плотниковым и О. Кабо вносит в его общее звучание страстную, взволнованную и подчас остроэкспрессивную ноту. Большое значение имеет световая партитура, которая передает всю многообразную гамму сменяющихся настроений и драматических коллизий.

Однако главным составляющим началом в этом многожанровом синтетическом творении, близком мистерии, является, безусловно, сама музыка, музыкальная ткань оркестровой партитуры, насыщенная «ревущими» звучаниями оркестра, сонорными эффектами, «гудением» хора, частушечными наигрышами, криками отдельных голосов. В оркестровую партитуру включаются также ультранизкие звуки динамиков, передающие катастрофический грохот землетрясений и рушащихся миров. Особую выразительную роль в «Литургии» играют дети, проникновенно произносящие текст Библии, сопровождаемый хором. Выразительны голоса солистов, переключки мужских и женских голосов в молитве, красивые распевы сопрано, сменяющиеся внезапно по-моцартовски ясной, классической темой в оркестре. В эту музыкальную ткань вплетаются слова актера, обращенные к Деве Ма-

¹ См. телепередачу канала «Культура»: Творческая встреча с Алексеем Рыбниковым, 2011 г. – URL: <https://www.culture.ru/>

рии и соло баса «Боже, Боже, зачем ты забыл меня» на фоне хорового вокализа. В кульминации «Литургии» звучит трагическая музыка в жанре барочной пассакалии, усиленная чтением стихов Мандельштама, речитацией хора, стуками в оркестре, переходящими в крик, воплями женского хора и вспышками молний в видеоинсталляции. Здесь Рыбников создал картину страшного Апокалипсиса, свидетельствующего о конце мира. Однако в финале «Литургии оглашенных» у хора (в белых одеждах, со свечами) звучит красивая молитва. Это некий катарсис, который на фоне колоколов, чтения актером текста Нового Завета о Князе Мира возвещает «нескончаемое царство Христа». О том же в коде сочинения поет и говорит ребенок в словах «осанна», ему эхом отвечают женские голоса, поющие о людях, которые «все спасутся, все до единого».

Таким образом, в этом поистине апокалиптическом сочинении господствует диалогичная структура на всех уровнях, текстовом, композиционном, музыкально-стилевом, объединяющем в единое целое, по реализованному замыслу композитора, выразительные средства разных искусств (литературы, театра, живописно-зрительного ряда и, конечно, музыки). Важно также и то, что в сочинении задействованы медийные технологии, электро-акустическая аппаратура и другие средства аудиовизуальной культуры, создающие нужные художественные эффекты, раскрывающие культурные смыслы грандиозного творения поистине философского масштаба.

Высота художественного уровня сочинения Рыбникова была по достоинству оценена в России и других странах. Как отмечает В. Сапожников, «в конце 1994 – начале 1995 года с большим успехом прошли гастроли театра “Современная опера” в США. Вице-президент “Юниверсал Пикчерз” Н. Райс высоко оценил “Литургию оглашенных”, заметив, что “эта блестящая музыкальная драма – без сомнения, художественное достижение высочайшего уровня, уникальное в своем мастерском соединении музыки, либретто и театральных эффектов”» [Сапожников ...].

Волнующая Рыбникова духовная тематика получила свое продолжение в симфоническом жанре и выразилась в симфонии № 5 «Воскрешение мертвых» (для солистов, хора, органа и симфонического оркестра, 2005), которая явилась, на наш взгляд, своего рода продолжением «Литургии оглашенных» по своим культурным смыслам и

воплощению диалоговой идеи культурно-языковых переключек. Композитор так определяет замысел сочинения: «Сам сюжет воскрешения мертвых – это самое главное, во что верят люди. В то, что не кончается жизнь, что она продолжается дальше. Это самая светлая, самая серьезная надежда людей, и мне хотелось именно об этом написать» [цит. по: Музыка Алексея Рыбникова]. В одном из своих интервью Рыбников дополняет размышления на эту тему: «Пятая симфония называется “Воскрешение мертвых”. Вот такую несколько пугающую тему она затрагивает. Впервые она была исполнена на фестивале “Черешневый лес”, организаторы которого испугались словосочетания “Воскрешение мертвых” и назвали ее “Оратория жизни”. Впервые под своим названием симфония была исполнена именно оркестром под управлением Александра Сладковского. Для меня это было очень важным событием: чтобы раскрыть смысл произведения, не нужно “замазывать” острые углы, нужно наоборот обозначить их очень ярко. Ничто так не занимает человечество, как вопросы жизни и смерти, конца света, воскреснут ли потом люди? В советское время к этим темам относились, как к мифологии, а сейчас вокруг религиозных тем происходят масштабные столкновения. С другой стороны, эти темы достойны того, чтобы вокруг них возникало общественное напряжение. Мое произведение написано на четырех языках: на иврите, латыни, греческом и русском. Так как источниками послужили оригиналы текстов Писаний пророков, которые были на иврите, тексты из Евангелия на латыни и греческом, и на русском языке звучат тексты Ветхозаветных пророков. Мне хотелось узнать, что же думали люди на волнующую меня тему в самом начале истории. В то же время мне хотелось создать абсолютно современное произведение, ведь когда говорят об Апокалипсисе, упоминают наши времена. Сейчас люди замечают признаки падения в обществе, истинные духовные ценности многими забыты, как и предрекалось перед концом света... Страшно подумать, как можно было набраться смелости и взяться за такую тему! Ведь это все нужно прочувствовать, пережить. Я задумал это произведение в 1998 году и до первого его исполнения прошли долгие-долгие годы» [цит. по: Интервью ... Татьяне Ренковой, 2012]. На вопрос, удалось ли композитору разрешить смысловые проблемы, поднимаемые в симфонии, он ответил: «Если бы было так легко получить ответы на вопросы жизни и смерти, а потом также легко

озвучить их, то произведение не стоило бы писать. Нужны многие десятилетия жизни, чтобы хотя бы приблизиться к ним. Если у слушателей в душе возникают какие-то ответы, это уже большая победа. Вообще, спасибо вам за этот вопрос. “Воскрешение мертвых” – это последняя часть большого, 5-часового цикла, состоящего из четырех произведений. Возможно, если все их прослушать, освоить, вникнуть, забрезжит какой-то ответ» [Интервью ... Татьяне Ренковой, 2012]. Рыбников отнюдь не считает свое сочинение проповедью и попыткой навязать некие идеи слушателям: «Это попытка всем вместе собраться и разобраться в поднимаемых мною вопросах. Я даже ни на сантиметр не поднимаюсь выше моих слушателей, мол, мне открылась истина, я хочу поделиться ею с вами! Просто у меня есть такое мощное орудие, как музыка, которое я использовал, чтобы начать размышлять» [там же].

Пятая симфония была впервые исполнена, как упоминал сам композитор, на фестивале «Черешневый лес» (2005)¹. Как пишет В. Крылов, «в этом оригинальном сочинении музыка переплетена с текстами на четырех языках (греческом, иврите, латыни и русском), взятыми из книг Ветхозаветных пророков. Вокально-симфоническими средствами Рыбников создает картину, оживающую в воображении и повергающую последовательно в отчаяние (Первая часть – воскрешение мертвых, призвание их на Страшный суд), скорбь – (Вторая часть – оплакивание всех погибших), в Третьей части – ужас перед силами зла, вызванными по воле Высшего судии и поверженными им, и общее ощущение могущества Бога, трепет и одновременно радость предчувствия вечной жизни – в Четвертой части» [Крылов, 2020].

Выражению философско-религиозных и культурных смыслов Пятой симфонии и ее пространственно-космическому звучанию способствовало на премьере особое расположение оркестра на специальном

¹ Мировая премьера Пятой симфонии «Воскрешение мертвых» состоялась в Концертном зале им. П.И. Чайковского 18 мая 2005 г. Исполнители – Национальный филармонический симфонический оркестр России, хор Новосибирского оперного театра (хормейстер В. Подбельский), хор «Древнерусский распев» п/у А. Гринденко, солисты. Дирижер – Т. Курентзис. В 2012 г. Пятая симфония была исполнена в Казани государственным симфоническим оркестром республики Татарстан п/у А. Сладковского.

помосте в центре зала (струнная, ударная группы), по боковым балконам – духовая группа, хор и т.д.

Музыкальной основой Пятой симфонии стал саундтрек Рыбникова к документальному фильму Павла Чухрая «Дети из бездны» (2000), тематизм которого, будучи значительно развит и расширен, обрел новые духовные культурные смыслы. Первая часть, воспроизводящая картину Страшного суда, начинается с гула оркестра, тревожных солирующих реплик тенора (на иврите), потом баритона. Грозное гудение меди подхватывается завываниями хора басов и речитацией (псалмодия на латыни), развитие достигает страшной кульминации, которая внезапно срывается, ей отвечает скорбный хорал сопрано на *pp*¹. В следующем эпизоде звучит сначала гитара, а затем соло тенора (на иврите), напоминающее пение канторов, которое прерывается грозным маршем тромбонов. Дальнейшее соло баса, подхватываемое тенором (на латыни), сопровождается певучей виолончельной темой в оркестре. В кульминации части песенная тема постоянно прерывается ударами оркестра, шелестом лястры, гудением меди, трагическим маршем. В заключении части она тонет в страшном грохоте ударных и тутти оркестра.

Вторая часть – лирический центр симфонии, голоса теноров и плачи хора звучат на русском языке (текст 61 псалма Давида). На миг наступает просветление, которое внезапно обрывается и далее переходит в молитву мужского хора, а затем – в красивейшее соло сопрано, тему которого подхватывает хоровой вокализ. Завершается часть оркестровой интерлюдией певучих струнных, над которой парит мелодия сопрано. Ее сменяет звучание колоколов и тончайшие унисоны струнных.

Третья часть снова возвращает мрачное, зловещее звучание низких струнных и меди. Развитие приводит к сокрушительным ударам оркестра, которым отвечает взволнованная смятенная тема. Та же тема звучит у солирующего сопрано, которому вторит рычание меди и хоровая речитация – молитва. Взрывы оркестра на ритмическом нарастании переходят в жуткий сатанинский пляс. Все дальнейшее развитие музыки третьей части основано на оstinatном «ударном»

¹ *pp* – пианиссимо – очень тихо (*пер. с итал.*).

соло фортепиано, криках трубы, хоровых плачах остинато, прерываемых страшными ударами оркестра, приводящими к катастрофической кульминации.

Генеральной вершиной цикла Пятой симфонии является четвертая часть. Здесь звучит красивая восходящая тема струнных, которая несколько раз поднимается вверх, словно рисуя видения «Небесного Иерусалима». Этот хорал струнных переходит в соло баса, которое подхватывается тенором и гудящими распевами смешанного хора. Проникновенное соло сопрано провозглашает «осанну», бас поет «слава Господу». Но эти светлые интонации опять начинают стираться тревожным гудением меди. Такой же тревогой и напряжением проникнута кода, в которой апофеозное звучание колоколов сливается с трагической патетикой хорала, в который прорываются драматические вопли и крики.

Таким образом, это масштабное творение А. Рыбникова представляет собой некий синтез разных традиций, стилей и выразительных средств. По духовной проблематике и исполнительскому составу, включающему хор, оркестр и солистов, Пятая симфония, безусловно, восходит к традициям барочного жанра Пассионы, вызывая в памяти «Страсти по Матфею» или «Страсти по Иоанну» великого И.-С. Баха; по своей авангардной и жесткой стилистике и оркестровке сочинение близко к неоклассическим опусам И. Стравинского (опера-оратория «Царь Эдип», «Симфония псалмов», звучащие на латыни). По своему общему замыслу единства религий симфония Рыбникова напоминает концепцию Четвертой симфонии А. Шнитке (для симфонического оркестра, хора, солистов, 1983), в которой христианские религии (католицизм, протестантизм и православие) предстают в едином сплаве с восточной религией иудаизма.

По использованию многих пространственно-акустических эффектов, по специфике общей драматургии, напоминающей, контрастно смонтированные кадры в кинематографе, Пятая симфония «выдает» безусловное мастерство композитора XXI в., свободно владеющего выразительными средствами как элитарной (академической), так и массовой (аудиовизуальной) музыкальных культур. В интонационном материале симфонии (особенно в ее лирическом тематизме) нередко узнается великолепный композитор-мелодист, автор песенных мело-

дий из известных кинофильмов, а в более активных динамичных эпизодах слышны ритмоинтонации и тембральные краски рок-музыки.

Привлекает А. Рыбникова и старинный барочный жанр концерто grosso (concerto grosso – большой концерт), который в XX в. в русской культуре обрел новую жизнь во многом благодаря творчеству А. Шнитке (он – автор шести Concerto grosso). Рыбников создает в этом жанре программные сочинения: «Синяя птица» (под впечатлением от пьес Метерлинка) и «Северный сфинкс» (на основе музыки к одноименному фильму). В этих сочинениях, созданных в 2007 г., Рыбников, как и в свое время Шнитке, вступает в диалог с «дальним собеседником» эпохи барокко, в которой жанр концерто grosso раскрывал типичные для той культуры универсалии, опирающиеся на теорию аффектов, выработавшую свою стилистику, музыкальную риторику, раскрывающую человеческие страсти в обобщенно-типизированной форме. Рыбников трактует этот жанр по-своему, сохраняя отдельные его черты (инструментальный состав, танцевальность и др.), но создает современные композиции, наполненные ассоциациями (литературными, историческими и музыкальными), сближающими разные национальные культуры и стили.

Так, в концерто grosso «Синяя птица» слышны аллюзии барочной танцевальности в первой и четвертой частях, там звучат красивые темы (соло скрипки, унисоны струнных и др.) в духе старинных барочных жанров, типичных для инструментальных сюит (аллеманда, куранта, бурре и др.). Темы развиваются в первой части вариационно, согласно канону барочной эстетики – многообразие в единстве, раскрывая разные грани музыкального образа. В общей структуре сочинения (небольшой 4-частный цикл) проявляются черты симфонизма, где вторая часть воспринимается как скерцо, основанное на непрерывном токкатном движении, третья часть – как лирический центр сочинения, представляющий собой диалог выразительнейших красивых соло скрипки и виолончели, переходящий в легкое щебетанье флейты, на фоне постукивающих кастаньет. Энергичный финал построен на двух темах: а) диалоге скрипки и вихреобразных пассажей оркестра с ударами в конце фраз и непрерывном ритмическом остинато, б) «барочных» унисонах струнных с вариационным развитием (фортепиано и ударные), синкопами фортепиано и ускользящим глиссандо в конце. Общая легкая, воздушная оркестровка сочинения,

лейттема флейты, имитирующая птичье звонкое щебетанье, напоминает во многом импрессионистический стиль К. Дебюсси, создавая иллюзорно прекрасный образ метерлинковской Синей птицы как некоего идеала и недостижимой, но вечно манящей мечты [Шкунаева, 1973]. Это сочинение современного композитора вызывает ассоциации и с гениальным творением П.И. Чайковского – балетом «Спящая красавица» (1890), где также создан этот образ, хотя и задолго до Метерлинка, пьеса которого была написана в 1905 г., а в 1908 г. поставлена К.С. Станиславским, как известно, на сцене Московского Художественного театра. Думается, что Чайковский в создании этого образа опирался на фольклорные традиции, где он фигурировал в сказках и легендах, а также на французскую сказку мадам д'Онуа «Голубая птица» (XVII в.), в которой король, влюбленный в принцессу Флорину, превращен злой феей в птицу (в балете танец Синей птицы-юноши и принцессы Флорины, на балу в третьем акте, где звучит легкая порхающая тема солирующей флейты, в сопровождении кларнета и воздушных аккордов оркестра). И хотя сюжет сказки в пьесе бельгийского драматурга совсем другой, но типичный для Чайковского-романтика образ идеальной мечты предвосхищает символику замысла Метерлинка, а образ Синей птицы в музыке Рыбникова соответствует тому, как его представлял себе К.С. Станиславский: «Синяя птица должна быть наивна, проста, легка, жизнерадостна, весела и прозрачна, как детский сон и, вместе с тем, величава».

В русле нашей проблемы особенно интересен концертто гротто «Северный сфинкс» (для скрипки, виолончели, фортепиано, гитары и камерного оркестра), созданный на основе музыки к одноименному 10-серийному фильму (2003) по роману П. Гнедича (режиссер А. Сиренко). Как пишет В. Крылов, «в музыке... ощущается дыхание эпохи начала XIX века – времени правления Александра I, оживают картины придворной жизни, встают грозные призраки крестьянских бунтов» [Крылов, 2020]. Действительно, этот талантливый, глубоко драматичный фильм посвящен сложной, во многом загадочной судьбе российского императора Александра I (символически названного его биографами «Северным сфинксом»), его внутреннему миру, переживаниям, связанным с убийством отца, Павла I, в чем он считал себя виновным. Волновали его и брожение умов в среде дворянства, приведшее впоследствии к восстанию декабристов, и бунты в военных

поселениях, созданных А.А. Аракчеевым, которому он полностью доверял, и сложные семейные отношения и многое другое. Судьба государственная переплетена в фильме с судьбой юноши Кости Новоскольцева, окрыленного планами и проектами преобразования России, мечтавшего об освобождении крестьян и новой прекрасной жизни российского общества, но втянутого в водоворот таинственных событий, связанных с загадочной смертью императора и появлением якобы его двойника – старца Федора Кузьмича (роль Александра I, а также больного «двойника» и старца Федора Кузьмича блестяще сыграл в фильме актер Владимир Симонов).

Безусловно, в концепции Концерто грессо композитор не ставил целью буквально следовать сложному содержанию фильма, в котором задействованы многие исторические персонажи и воспроизведена одна из таинственных загадок сфинкса, связанная с судьбой, жизнью и смертью Александра I. В прекрасной, выразительной музыке, написанной так же, как и «Синяя птица», в старинном барочном жанре, обобщенно, философски емко раскрываются главные культурные смыслы русской истории эпохи правления Александра I. Прежде всего, это господствующие тогда идеи западничества (вспомним философский спор западников и славянофилов) – в музыке это выражено в многочисленных романтических аллюзиях (Шуберт, Шопен, Лист). Так, в начале концерта звучит легкая полетная тема «мечты», молодости. В фильме она связана с образом юноши Кости Новоскольцева, раскрывает состояние его влюбленности и грез о семейном счастье. Эта красивая тема фортепиано в сопровождении струнных ассоциируется с романтическим стилем Шуберта, музыку которого знали и любили в России. Такие романтические аллюзии присущи всем лирическим, взволнованным эпизодам концерта, раскрывающим глубокие личные переживания героев (например, «шопеновски-листовские» соло фортепиано со вторящими фразами оркестра в третьем разделе концерта).

С образом Александра, его размышлениями, мучительными переживаниями, сомнениями, мыслями об отречении от престола, уходе от правления, покаянии и другими в фильме и концерте (второй раздел) связана строгая барочная тема, основанная на перекличках хоральных унисонов струнных, которым отвечает тревожный рокот литавр. В теме есть нечто близкое к старинному барочному жанру пассака-

лии¹. Очень впечатляет в концерте взволнованная мятущаяся тема унисонов скрипок, основанная на непрерывном движении, пронизанная сигналами духовых и струнных (четвертый раздел). Звучание этой «вивальдиевской» по фактуре и характеру темы переходит к остинатному фону фортепиано, который усиливается мрачным звучанием оркестра и сигналами меди. Здесь, как и в фильме, это своего рода музыка бедствия, стихии, уносящей и ломающей человеческие жизни и судьбы (в фильме она звучит во всех драматических эпизодах – наводнение в Петербурге, сценах масонских бдений, характеристике князя Голицына и др.). В концерте ее трагизм усиливается вихревым соло скрипки (пятый раздел), вздрагивающими трелями струнных и ударами оркестра, а также суровым *basso ostinato*, вновь напоминающим о траурном жанре пассакалии. Лирически-проникновенна и одухотворенна в концерте песенно-романсовая тема (шестой раздел), созданная в духе русской бытовой лирики XIX в. (соло гитары), связанная в фильме с любовью главных героев (Кости и Кати, благословением на их брак, мечтами о семейной идиллии).

Финальный седьмой раздел концерта снова возвращает мрачную гнетущую атмосферу, хоральная тема звучит в виде баховско-генделевских аллюзий в духе траурной сарабанды. Ей отвечает страстно-протестная тема унисонов струнных, звучащая в кадансах на фоне ударов литавр и всего оркестра. И только в коде концерта тихое соло фортепиано просветляет всю палитру сочинения, замирая на угасающих звуках.

Музыка концерта, сохраняя свою связь с фильмом по главному тематизму и принципу монтажности в драматургии, тем не менее стала самостоятельной, оригинальной и оставляющей в своей концепции загадку петербургского Северного сфинкса до конца неразгаданной. Ее глубокое содержание может свободно восприниматься и вне ассоциативных связей с фильмом, ибо обращено к высоким духовным и нравственным человеческим универсалиям (Любовь, Благородство, Свобода, Вина, Скорбь, Покаяние, Страдание, Жизнь, Смерть и др.), состав-

¹ Пассакалия – вариации на *basso ostinato* (повторяющийся бас).

ляющим неповторимый и подчас необъяснимый, но неизменно притягивающий, как магнит, культурный код Петербурга и России в целом¹.

Большое значение в современной музыкальной культуре имеет Театр Алексея Рыбникова, которому он отдает свои силы не только как композитор, но и как продюсер, режиссер и сценарист. На сцене его театра ставятся сочиненные им ранее рок-оперы, спектакли по известным фильмам с его музыкой, а также новые произведения, в частности, опера-драма «Князь Болконский» (Le Prince Andre) по роману Л.Н. Толстого «Война и мир». В этом спектакле задействованы как оперные певцы, так и поющие актеры драмы, а также участники шоу «Голос». Драматургия спектакля включает не только пение, но и разговорную речь, а также хореографическую композицию. В спектакле задействованы и современные компьютерные технологии, в частности, компьютерная графика. Наряду с сочинениями Рыбникова в репертуаре театра – произведения других композиторов (опера А. Сальери «Сначала музыка, потом слова», две комические оперы: «Телефон» Д. Менотти и «Рита» Г. Доницетти). На симфоническую музыку Рыбникова в его театре поставлен также балет «Глазами клоуна» (хореограф Ж. Шмакова) [Театр Алексея Рыбникова].

С 2016 г. Рыбников стал снимать фильмы по своим произведениям – «Дух Соноры» (по мотивам рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты»), «Литургия оглашенных» и др. В них Рыбников по-своему развивает жанр музыкального кино, находит немало новых и интересных выразительных приемов, усиливающих впечатление от сочинений.

В ноябре 2021 г. Рыбников взял на себя также благородную миссию поддержать театр Александра Градского (Градский-холл) после внезапной и безвременной смерти его руководителя.

Заключение

Таким образом, многогранное, емкое по культурным и жанровым предпочтениям творчество Алексея Рыбникова в его современных ре-

¹ В аудиозаписи оба концерто grosso «Синяя птица» и «Северный сфинкс» исполняет камерный ансамбль Государственного академического симфонического оркестра им. Е.Ф. Светланова п/у Сергея Гиршенко. Солисты: Е. Ревич (скрипка), Б. Андрианов (виолончель), Е. Мечетина (фортепиано), Д. Илларионов (гитара).

алиях выходит далеко за пределы возникшего в 1960–1970-е годы в отечественной музыкальной культуре «третьего направления». Композитор поднимает на новый уровень в конце XX и в XXI в. взаимодействие и диалог элитарных и массовых музыкальных жанров, которые в его сочинениях свободно взаимопроникают друг в друга и обретают в этом единстве и синтезе качественно новое смысловое и интонационно-стилевое звучание. Триединство в творчестве Рыбникова МУЗЫКИ, КИНО и ТЕАТРА, их сложные модификации и трансформации позволяют мастеру найти свои оригинальные пути межкультурного диалога, которые приводят его к высоким художественным свершениям.

Список литературы

Астафьева О. Межкультурный диалог в условиях глобализации: проблемы теории и практики // *Фундаментальные проблемы культурологии* : в 4 т. – Санкт-Петербург : Алетей, 2008. – Т. 4. – С. 354–378.

Деятова О. Судьба академической музыки в системе духовной оппозиции элитарной и массовой культур // *Фундаментальные проблемы культурологии* : в 4 т. – Санкт-Петербург : Алетей, 2008. – Т. 4. – С. 285–297.

Деятова О. Классика и музыка массмедиа в творчестве Сергея Слонимского // *Opera musicologica*. – Санкт-Петербург : Изд-во СПб. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, 2021. – Т. 13, № 1. – С. 6–25.

Интервью Алексея Рыбникова Татьяне Ренковой: Алексей Рыбников, композитор: «На симфонической музыке очень сложно заработать». Новости о: Черешневый лес Казани / Последние новости. – 2012. – URL: <https://kazan.bezformata.com/word/chereshnevij-les/88667/?> (дата обращения 13.03.2022).

Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. – Москва : Музыка, 1994. – 160 с.

Костина А. Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности : автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – Москва, 2009. – URL: <http://search.rsl.ru/ru/record/01003479537> (дата обращения: 01.03.2020).

Крылов В. Духовный стан Алексея Рыбникова и его музыка. – URL: <http://www.iz.ru.17b.kz.2020> (дата обращения 20.03.2022).

Музыка Алексея Рыбникова. – URL: www.culture.ru (дата обращения 13.03.2022).

Охримовская М. Алексей Рыбников: творчество свободно, остальное – ремесло // Веб-журнал «Клуб Крылья». – 2018. – URL: <http://www.pravoslavie.ru> (дата обращения 20.03.2022).

Сапожников В. Алексей Рыбников, великий «авантюрист». – URL: <http://www.story.ru> (дата обращения 13.03.2022).

Театр Алексея Рыбникова. – URL: <http://rybnikovtheater.ru/ru/o-teatre/istoriya?ysclid=135umwyjpn> (дата обращения 20.03.2022).

Шкунаева И. Синяя птица // Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. – Москва : Искусство, 1973. – С. 139–162.

References

Astaŭeva, O. Mezhhkul'turnyj dialog v usloviyah globalizacii: problemy teorii i praktiki [Intercultural dialogue in the context of globalization: problems of theory and practice]. In *Fundamental'nye problemy kul'turologii: v 4 t.* [Fundamental problems of cultural studies: in 4 volumes]. Saint Petersburg, Aletejya Publ., 2008. Vol. 4, pp. 354–378. (In Russ.)

Devyatova, O. Sud'ba akademicheskoj muzyki v sisteme duhovnoj oppozicii elitarnoj i massovoj kul'tur [The fate of Academic music in the System of Spiritual Opposition of Elite and Mass Cultures]. In *Fundamental'nye problemy kul'turologii: v 4 t.* [Fundamental problems of cultural studies: in 4 volumes]. Sankt-Peterburg, Aletejya Publ., 2008. Vol. 4, pp. 285–297. (In Russ.)

Devyatova, O. Klassika i muzyka mass-media v tvorchestve Sergeja Slonimskogo [Classics and music of mass media in the works of Sergei Slonimsky]. In *Opera musicologica*. – Saint Petersburg, Izd-vo SPb. gos. konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova Publ., 2021. Vol. 13, no. 1, pp. 6–25. (In Russ.)

Interv'yu Alekseja Rybnikova Tat'jane Renkovej: Aleksej Rybnikov, kompozitor: «Na simfonicheskoj muzyke ochen' slozhno zarabotat'». *Novosti o: Chereshevnyj les Kazani / Poslednie novosti* [Interview Interview by Alexey Rybnikov Tatiana Renkova: Alexey Rybnikov, composer: "It is very difficult to make money on symphonic music." News about: Cherry Forest of Kazan / Latest news]. 2012 URL: <https://kazan.bezformata.com/word/chereshnevij-les/88667/?> (date of application 13.03.2022). (In Russ.)

Konen, V. Tretij plast: novye massovyje zhanry v muzyke XX veka [The third layer: new mass genres in the music of the 20th century]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 160 p. (In Russ.)

Kostina, A. Sootnoshenie i vzaimodejstvie tradicionnoj, elitarnoj i massovoj kul'tur v social'nom prostranstve sovremennosti: avtoref. dis.... dokt. kul'turologii: 24.00.01. [Correlation and interaction of traditional, elite and mass cultures in the social space of modernity: abstract. dis.... doct. Cultural studies: 24.00.01.]. Moscow, 2009. URL: <http://search.rsl.ru>ru/record/01003479537> (date of application 01.03.2020). (In Russ.)

Krylov, V. Duhovnyj stan Alekseja Rybnikova i ego muzyka [Alexey's Rybnikov Spiritual camp and his music]. URL: <http://www.iz.ru.17b.kz.2020> (date of application 20.03.2022). (In Russ.)

Muzyka Alekseja Rybnikova [Music by Alexey Rybnikov]. URL: www.culture.ru (date of application 13.03.2022). (In Russ.)

Ohrimovskaya, M. Aleksej Rybnikov: tvorchestvo svobodno, ostal'noe – remeslo [Alexey Rybnikov: creativity is free, the rest is craft]. In *Veb-zhurnal «Klub Kryl'ya»* 2018. URL: <http://www.pravoslavie.ru> (date of application 20.03.2022). (In Russ.)

Sapozhnikov, V. *Aleksej Rybnikov, velikij «aventyurist»* [Alexey Rybnikov, the great “adventurer”]. URL: <http://www.story.ru> (date of application 13.03.2022). (In Russ.)

Teatr Alekseya Rybnikova [Alexey Rybnikov Theater]. URL: <http://rybnikovtheater.ru/ru/o-teatre/istoriya?ysclid=135ymwyjnn> (date of application 20.03.2022). (In Russ.)

Shkunaeva, I. *Sinyaya ptica* [The blue bird]. In *Bel'gijskaya drama ot Meterlinka do nashih dnei* [Belgian drama from Maeterlinck to the present day]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 139–162. (In Russ.)

*Макарова С.А.**

**БАРДОВСКАЯ ПЕСНЯ В КОНТЕКСТЕ
ИСТОРИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
РУССКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ®**

Аннотация. В статье в широком историческом диапазоне рассматриваются предпосылки возникновения, особенности бытования бардовской песни как значительного явления в жизни российского общества второй половины XX в., основанного на синтезе поэзии и музыки, взаимосвязи элитарного искусства и массовой культуры. На протяжении многих десятилетий поэты стремились к напевности слова, а музыканты – к поющей поэзии, что воплотилось в бардовском творчестве, отражающем сущность русского национального характера.

Ключевые слова: элитарное искусство; массовая культура; бардовская поэзия; стихотворная речь; музыкальность слова; вокальные жанры; песня; романс; синтез.

Получена: 25.04.2022

Принята к печати: 17.05.2022

**Макарова Светлана Анатольевна – доктор филологических наук, редактор издательства ЛЕКРУС, Москва, Россия, e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com*

Makarova Svetlana Anatoljevna – DSc in Philology, editor of Publishing House LEKSRUS, Moscow, Russia, e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com

© Макарова С.А., 2022

Makarova S.A.

Bard song in context

historical interaction of Russian poetry and music

Abstract. In the article, in a wide historical range, the prerequisites for the emergence and existence of the bard song as a significant phenomenon in the life of Russian society in the second half of the 20 th century, based on the synthesis of poetry and music, the relationship between elite art and mass culture, are considered. For many decades, poets have striven for melodiousness of the word, and musicians for singing poetry, which was embodied in bardic creativity, reflecting the essence of the Russian national character.

Keywords: elite art; mass culture; bardic poetry; verse speech; musicality of the word; vocal genres; song; romance; synthesis.

Received: 25.04.2022

Accepted: 17.05.2022

Научное интерпретирование любого значимого явления русского искусства оборачивается необходимостью постижения сложнейшего комплекса имманентных проблем, связанных с историческим контекстом, эстетическими закономерностями, национальной спецификой, тенденциями развития мировой художественной культуры. Бардовская песня в данном случае – и правило, и исключение, поскольку требует, помимо названного, интегрального осмысления особенностей элитарного искусства и массовой культуры, исторически тяготеющих к диалогу и взаимовлиянию, концептуального объяснения синтетичной природы уникального музыкально-поэтического течения второй половины XX столетия, предполагающего актуализацию междисциплинарного потенциала культурологии, музыкознания, филологии.

Говоря о бардовской песне как о «литературном факте», необходимо отметить, что данная тема, исследуемая с 1990-х годов, прошла серьезные испытания отечественной «школой филологии», прочно обосновавшись в научных журналах, сборниках и монографиях, вузовских программах и учебниках, наряду с творчеством выдающихся писателей, поэтов-классиков [Кулагин, 2011; Кулагин, 2014]. В поле зрения филологов чаще всего оказывалось не все бардовское творчество, а художественные вершины авторской поэзии, – подобный под-

ход базируется на разграничении понятий самодеятельной, авторской и бардовской песни [Орлова, 2011, с. 121]. В песенной поэзии исследователи наметили широкий круг проблем, методологически соотносимых с академической наукой: тематика и проблематика; образный строй и мотивный комплекс; лирическое «я»; диалогическая природа; жанровая система; стихотворная речь; картина мира; пространственно-временная организация; «сюжетная» и «персонажная» лирика; поэтика комического, лирико-романтического и трагического; коммуникативные стратегии и тактики; фольклорные и литературные традиции; интертекстуальные связи и др. [Абросимова, 2006; Ничипоров, 2008; Новиков, 2017]. Кроме того, необычный – словесно-музыкальный – предмет литературоведческого изучения привел к необходимости постановки проблем «массовости» и «элитарности», а также «предыстории» песенной поэзии [Богомолов, 2019; Соколова, 2000]. Исследователи справедливо указывали на многочисленные истоки бардовского творчества, которые видели в русском фольклоре, классической поэзии, городском романсе, искусстве А.Н. Вертинского, лирических песнях 1930–1940-х годов, советской массовой и эстрадной песне, а также в тюремных, лагерных, блатных, уличных, «кружковых» песнях.

Несмотря на огромные достижения филологической науки, рассмотрение бардовской песни в широком культурологическом контексте позволяет обнаружить те аспекты, которые не получили должного научного обоснования. Прежде всего это касается анализа глубинных процессов, связанных с историческими особенностями бытования стихотворной речи, синтеза поэзии и музыки, взаимодействия элитарного искусства и массовой культуры. Культурологическая «подсветка» замысловатого «литературного факта», основанная на обобщении важных исторических процессов, позволит отчетливо понять закономерные причины возникновения и невероятную популярность бардовской песни, с которой литературоведы практически единодушно стали сопоставлять понятия «поющий поэт», «поющая поэзия». Почему во второй половине XX в. поэтическому слову, которое в бардовской песне со всей очевидностью является приоритетным, потребовались «внелитературные» выразительные средства музыкальной ритмики и напевной мелодики, звукового сопровождения и исполнительского воплощения? Почему авторство стихов и музыки, живое исполнение

собственных сочинений сосредоточились в одном лице? Сразу подчеркнем, что для последующих теоретических построений явление бардовской песни принципиально значимо как единое целое, а значит, как сопряжение самодостойной песни и индивидуального творчества М.Л. Анчарова, Б.Ш. Окуджавы, Ю.И. Визбора, Ю.Ч. Кима, Н.Н. Матвеевой, А.М. Городничского, А.А. Галича, В.С. Высоцкого, Ю.А. Кукина, Е.И. Клячкина, А.А. Дольского, В.А. Долиной, А.А. Суханова и др. Итак, обратимся к анализу двух встречных историко-культурных тенденций, которые помогут ответить на поставленные вопросы.

В отечественном стиховедении XVIII–XXI вв. поэтическая речь, подобно музыке, трактуется исключительно как звуковое искусство: если стихотворные сочинения не произносятся вслух, они неминуемо артикулируются при чтении. Действительно, еще в фольклорную, «долитературную» эпоху стих бытовал исключительно в звучащей форме. Устное народное творчество, исключавшее письменную фиксацию, выстраивалось не на оппозиции стиха и прозы, а на противоположности поющих, музыкально-стиховых жанров (песен, былин и др.) и жанров произносимых, чисто говорных (пословиц, поговорок, загадок и т.д.). Следовательно, русский стих, берущий свое начало в первобытном синкретизме, не только генетически неотделим от музыки, но и системно структурирован под воздействием звукового вида искусства. Синкретичная природа музыкально-речевого стиха проявлялась также во взаимосвязях с трудовыми процессами, обрядовыми функциями, а значит, в единстве с жизнетворческими, жизнестроительными задачами. Распространившееся в связи с христианизацией молитвословие только усилило роль сверхэстетической семантики, ведь синкретизм звучащего слова и музыкального распева, речитативная декламация словесных текстов были эмоционально нацелены на воплощение идей «земного» отражения «божественного» пения, духовного преображения человека, нравственно-религиозного сплочения «соборного» множества.

В XVII в. начинается «литературная» эпоха бытования поэтической речи, которая была обусловлена радикальными изменениями во всех сферах жизни Российского государства. Под воздействием возрастающей роли светского искусства, профессионализации творчества, распространения письменной культуры и книжного дела «литература постепенно утрачивает свою устную природу... словесность

заметно меняет свой статус, переходя из сферы звучащей в сферу письменную» [Гавриков, 2012, с. 3]. Этот период отмечен еще одним знаменательным событием – отделением слова от музыки. Может сложиться впечатление, что с этого момента словесность ожидали исключительно «внемузыкальные» перспективы, многие из которых неизбежно осуществились: в русской литературе XVII в. утвердилось первое межнациональное течение – барокко, наметилась оппозиция стиха и прозы, произошло становление виршевого творчества и силлабической системы версификации, поэзия активно входила в жизнь городов, самых разных социальных групп. Но преодолеть «дух музыки» отечественной словесности не удалось, несмотря на явное стремление к противостоянию и «эмансипации». Новые формы взаимодействия «независимой» поэзии и музыки стали возникать во многом благодаря эстетике барокко, которая была направлена на синтез искусств: стихи включались в вокальные и драматургические жанры, художественное пространство изобразительных произведений, архитектурных и монументальных сооружений. Литературная память о былом синкретизме оказалась настолько сильна, что в поэзии С. Полоцкого, С. Медведева, К. Истомина, Д. Ростовского, С. Яворского и др. актуализировались музыкальная образность и, что чрезвычайно важно, вокальная метафорика: «поэзия-песнопение», «поэт-певец», «стихотворение-мелодия» – эти сопоставления в новой историко-культурной ситуации отражали музыкальные настроения поэтов, стремление к мелодичности стихотворной речи, как и напевность русской души, талантливо раскрывавшейся в неизбывном желании быть причастным к певческим традициям, эмоциональному сопереживанию, духовным запросам общества.

В стихотворной культуре Нового времени противоборствующие тенденции значительно углубляются. С одной стороны, в XVIII в., когда формируется русский литературный язык, художественных вершин достигают классицизм и сентиментализм, происходит национально значимая реформа версификации, дистанцирование стиха и музыки только возрастает. Это неудивительно: стихотворная речь должна была не только освоить новые литературные жанры, темы, образы, но и выразить высокие идеи эпохи Просвещения. С другой стороны, поэзия и музыка не перестают взаимодействовать. В данной связи имеются в виду вовсе не вокальные жанры, которые благопо-

лучно развивались. Речь идет о смещении музыкального начала во внутреннюю структуру стиха, которое единодушно продекларировали в своих трактатах реформаторы отечественной версификации. Исторически назревшая реформа стихосложения, цель которой заключалась в сопряжении литературной поэзии с ритмом национальной речи и тоническим стихом русского фольклора, была осуществлена в середине XVIII в. В.К. Тредиаковским, М.В. Ломоносовым и А.П. Сумароковым. На теоретическом уровне Тредиаковский первым из профессиональных поэтов-реформаторов заявил о том, что звучащий стих не что иное, как пение: «...стих поется и разнится от прозы» [Тредиаковский, 1963, с. 366]. В свою очередь, Сумароков едва ли не впервые использовал метафору «музыка» стиха, которая для последующей истории силлабо-тонической поэзии станет важнейшей теоретико-литературной категорией: «Стопы не на благоволении нашем основаны, но на самом естестве, и суть основание музыки и толкований целого чувства...» [Сумароков, 1935, с. 385]. Между тем практическое воплощение идеи напевного, «музыкального» стиха оказалось весьма проблематичным. И поэты-классицисты, и поэты-сентименталисты стали активно утверждать жанры литературной песни, романса; они последовательно использовали метафоры «поэзии-пения», «поэта-певца», «стихотворения-напева» – достаточно вспомнить широко известные оды Ломоносова, как и его стихотворение «Искусные певцы всегда в напевах тщатся...» [Ломоносов, 1986, с. 73, 176, 261]. Но в поэзии XVIII в. преобладали говорные, декламативные интонации; литературный стих еще не был готов к «музыкальному» стилю, «поэзии-пению» [Эйхенбаум, 1969, с. 328–338].

Вместе с тем теоретический посыл В.К. Тредиаковского «стих поется» оказался для русской классической поэзии и провидческим, и судьбоносным. В XIX в. идея «музыки» слова получила устойчивое развитие. Первыми на этом пути были романтики: В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, К.Ф. Рылеев, В.К. Кюхельбекер, А.И. Одоевский, П.А. Катенин, Д.И. Давыдов, И.И. Козлов, П.А. Вяземский, А.А. Дельвиг, Н.М. Языков, Д.В. Веневитинов, Е.А. Баратынский, на определенных этапах, конечно, А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов и т.д. – перед ними стояли грандиозные задачи создания национально-самобытной поэзии. Охваченные как высокими творческими порывами, так и гражданской, жизнестроительной проблематикой, русские поэты-

романтики, вслед за европейскими, распознали в музыке гармонию космоса, эстетический эталон, но прежде всего – тот универсальный язык, который обладает способностью выразить «невыразимое» богатство человеческой души. Романтическая поэзия первой половины XIX в. начала обретать ту степень психологизма, лиризма, которая стала сопоставима с эмоциональным содержанием музыкального искусства. Следствием этого явилось формирование напевного стиля, наиболее ярко раскрывшегося в лирике В.А. Жуковского. То, что было недоступно поэзии XVIII в., оказалось возможным под воздействием интенсивных душевных переживаний, воссозданных в лирических произведениях и трансформировавших смысловой, звуковой, метроритмический, интонационно-синтаксический, композиционный строй стихотворной речи. Метафорическое определение «поющая поэзия» пока еще очень робко, но убедительно освобождалось от переносных смыслов и наполнялось конкретной версификационной семантикой. Романтическая напевная лирика сразу продемонстрировала искомые приоритеты, которые художественно реализовались в фонетическом благозвучии, интонационной мелодичности, а значит, в гармоничной музыкальности русского стиха.

Во второй половине XIX в. художественные традиции романтиков продолжили поэты «чистого искусства». Для А.А. Фета, А.Н. Майкова, Н.Ф. Щербины, А.К. Толстого, Л.А. Мея, Я.П. Полонского и др., противопоставивших эстетику «чистой лирики» реалистическому методу поэтов-демократов, музыка превращалась в возможность сопереживания красоте окружающего мира, душевного и духовного жизнетворчества. «Вечные» темы, к которым обращались поэты «чистого искусства», органично соответствовали «музыкальной» направленности смелых стихотворных экспериментов, окрашенных повышенным лиризмом. Поэтическая речь, насыщенная многочисленными ритмико-мелодическими приемами, все более явно приобретала своеобразный «аккомпанемент», который возникал в результате интонационного голосоведения стиха и эмоционально воздействовал на читателей, слушателей едва ли не сильнее вербального содержания: таким образом словесность попыталась преодолеть имманентные границы, вторгаясь в область другого, чисто звукового искусства. В литературно-критических, эстетических работах «чистые лирики» предавались теоретическим рефлексиям на тему стихосложения, подключая к раз-

мышлениям проблемы звуковой гармонии рифмовки, метроритмического разнообразия, композиционной стройности, которые ассоциировались с музыкальностью. Благодаря новаторским поискам «чистых лириков», в первую очередь Фета, идея напевного стиха, продекларированная еще в середине XVIII в., достигла не только вершинного практического воплощения, но и развернутого теоретико-литературного обоснования.

Именно А.А. Фету, которого П.И. Чайковский очень точно назвал «поэтом-музыкантом», принадлежит концептуально завершенная теория напевной лирики – единственная в русской словесности. Для мэтра «чистого искусства» «поэзия и музыка не только родственны, но нераздельны» [Фет, 1982, с. 168]. Творческое переживание музыки у Фета связано прежде всего с пением, напевностью, вокализмом. Все мироздание пронизано музыкально-напевной стихией, которая должна отзываться в поющей душе поэта-демиурга с тем, чтобы воплотиться в «поэзии-пении», «стихотворениях-песнях»: «Все вековые произведения от пророков до Гёте и Пушкина включительно – в сущности – музыкальные произведения – песни» [там же, с. 168]. В свою очередь, пением, песнями, стихотворной «музыкой» лирические сочинения могут стать только тогда, когда все «струны» творческого процесса и художественного мастерства будут настроены в единой гармоничной тональности, созвучной «языку» высших сил: «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответственный музыкальный строй. <...> Нет музыкального настроения – нет художественного произведения. Эпическое ПОЮ, которое так злоупотребляли искусственные писатели XVIII века, исполнено глубокого значения. Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться, и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только самый акт пения, но и самый строй рифм не зависит от произвола художника, а являются в силу необходимости. Илиада – терцинами и Divina Comedia (“Божественная комедия”. – С. М.) – гекзаметром равно невозможны» [там же, с. 168]. Концепция напевной лирики Фета особо примечательна тем, что поэт-мелодист делает особый акцент на психологии восприятия стихотворной речи, – «поющая поэзия» должна обладать такой силой воздействия, которая непременно побудила бы читателя, слушателя к сопереживанию, сомыслию, со-

творчеству: «Произведение, не трогающее соответственной струны в душе человека, – труп» [Фет, 1982, с. 151].

Таким образом, в русской классической литературе XIX в. синтез слова и музыки, наряду с распространением других эстетических течений и направлений, перерос в устойчивую художественную тенденцию, принявшую «облик» напевной лирики, в которой прямо или косвенно выражались внутренний мир русского человека, духовные интенции общества, особенности национального характера, «диалектика души» российской истории. Не случайно жанры песни и романса осваиваются практически всеми поэтами, а мотив пения и образ «поэта-певца» становятся сквозными. Не случайно и то, что в XIX в. понятие «музыка» стиха утверждается в литературно-критических работах Н.А. Полевого, В.Г. Белинского, А.А. Григорьева, А.В. Дружинина, В.П. Боткина, Н.Н. Страхова и др., а в стиховедческой науке появляются исследования И.С. Рижского, А.М. Кубарева, В.И. Классовского, Ф.Е. Корша и др., связанные с музыкальными теориями. Итоговые выводы Н.М. Мышьяковой предельно содержательны: «Музыкальность русской лирики XIX в. – тип художественного обобщения, характерный для всей русской культуры, “инструмент” общей интеллектуальной работы времени, стремящейся познать “целое “жизни»; «Культура XIX века последовательно и осознанно синтетична, так как стремится к постижению единства мира, его “роевого”, “соборного” начал» [Мышьякова, 2002, с. 91, 134].

На рубеже XIX–XX вв., когда на литературную арену выходят поэты-модернисты, концепции «музыкальной» лирики достигают своего исторического апогея и невиданного философско-эстетического, стиховедческого размаха. В период революционных потрясений, освободившись от реалистических канонов, десятки поэтов, каждый в своей индивидуальной манере, «ринулись» не только «добывать» музыку в слове, но и теоретически обосновывать синтез искусств. В 1890–1910-е годы русские символисты, мифологизировавшие «музыкальную» лирику Фета, первыми выступили с декларацией о необходимости создания «новой» поэзии, «нового» языка эпохи, важным источником которых стал бы синтез слова и музыки. В проникновении музыкальных элементов в поэтическую фактуру символисты, погружившиеся в масштабные стиховедческие штудии, находили способ возрождения магического, «теургического» воздействия искусства, которое помог-

ло бы спасти современного человека от индивидуализма и привести общество к «соборному» единению. В 1910-е годы футуристы, ожесточенно полемизируя с символистами, заявили об участии поэзии в формировании «новых» людей «новой» эпохи: отказываясь от «старых» лингвистических норм, поэты-авангардисты попытались придать стиху мифотворческую энергию – новаторские эксперименты с усилением звукописи, «музыкального» словотворчества были призваны сообщить стиховой фонике сверхзвуковую содержательность. В условиях сложных художественных трансформаций модернистских течений конструктивисты, ярко ворвавшиеся в литературный процесс в после-революционную эпоху 1920-х годов, сумели не менее оригинально осмыслить синтез поэзии и музыки. Возвращение стихотворной речи былой «певучести», создание теории музыкально-тактовой версификации перерастали у поэтов-авангардистов в обоснование «новой» организации жизни, «коммунистичности» конструктивистского творчества.

Какими бы утопическими ни представлялись философские, жизнестроительные идеи русских модернистов 1890–1920-х годов, их редкая искренность и неукротимый энтузиазм в новаторских поисках «музыки» стиха выглядят беспрецедентными. Во всей художественной совокупности это не могло не привести к «революционным» изменениям поэтики «музыкальной» лирики, ставшей дисгармоничной. Действительно, инновационные поиски символистов, футуристов, конструктивистов были направлены прежде всего на ритмику стиха. Смещение интереса с напевной мелодики на экспрессивную ритмику обусловило ни много ни мало очередную реформу отечественного стихосложения. Стремление к раскованной естественности и многообразию элементов музыкальной ритмики заставило поэтов-модернистов отказаться от регламентированной метрики силлаботоники, что послужило распространению новых версификационных форм и систем: дольников, тактовиков, верлибров, акцентного стиха, которые остаются востребованными и в современной поэзии. Стихотворная речь, в которой так явно «эмансипировались» фоника и ритмика, все настойчивее выходила за рамки вербального творчества в область музыкального искусства. Нельзя не обратить внимание еще на один чрезвычайно важный факт. Бурная теоретическая полемика поэтов самых разных эстетических течений сопровождалась еще более

неудержимым желанием живого исполнения стихотворных сочинений. Авторы доказывали художественную «состоятельность» на поэтических концертах, диспутах, состязаниях. На рубеже XIX–XX вв., в условиях культурно-исторического «переворота», модернисты начали реализовывать неизбывное стремление литературной, письменной поэзии к устному, звуковому бытованию – сценическое исполнение стихотворных произведений стало знаковым явлением эпохи «живого слова». Бесспорно, воплощение идеи синтеза поэзии и музыки в творчестве модернистов достигло философско-эстетического и художественного максимума элитарного искусства. Научная мысль не замедлила с ответом: в 1910–1920-х годах появляются музыкальные теории стиха Д.Г. Гинцбурга, Божидара (Б.П. Гордеева), Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского, М.П. Малишевского, Л.Л. Сабанеева и др.; создаются Институт декламации В.К. Сережникова в Москве и Институт живого слова в Петрограде.

Совершенно очевидно, что русская словесность в своей приверженности музыке предвещала дальнейшее появление каких-то новых форм взаимодействия двух искусств. Но предвестие «поющей поэзии» скрывалось в самой культуре начала XX в.: феномен А.Н. Вертинского, воплотившего «ностальгию» классической словесности о «поэте-певце», неотделим от художественного и сценического многоголосия стихотворной «музыки» Серебряного века. Становление эстетической системы, поэтического мира Вертинского, увлеченного творчеством символистов и футуристов, происходило в 1915 – 1920-е годы. В эпоху строительства нового социалистического государства, когда наблюдалось усиление роли массовой культуры, Вертинский – поэт, композитор, исполнитель, актер – выступил в новом амплуа: в авторской интерпретации, напоминавшей певучий речитатив, со сцены зазвучали песни и романсы, в которых были узнаваемы художественные «шаблоны», «банальные приемы», усиливающие эффект «приманки» и доступность восприятия «эмоциональных ситуаций». «Впервые полнокровно воплотив идею создания песенной поэзии, соединив в одном лице автора стихотворного текста, композитора и исполнителя... Вертинский нащупал некую грань между театром миниатюр и тем, что стало называться эстрадой» [Тарлышева, 2004, с. 7, 12]. Оригинальность творчества автора-песенника, востребованность новых вокальных жанров у широких кругов российского общества остро

ощущались поэтами начала XX в. В данной связи книга стихов Игоря Северянина под названием «Менестрель», опубликованная в 1921 г., представляется вовсе не случайной. «Король поэтов», считавший себя «композитором» языка и дававший «поэзоконцерты», которые посещал Вертинский, в «Увертюре» из сборника «Менестрель» дает своеобразное напутствие «поэтам-певцам», уверенный в том, что за ними – будущее: «Пой, менестрель! Пусть для миров воспетья / Тебе подвластно все! пусть в песне – цель! / Пой, менестрель двадцатого столетья! / Пой, менестрель! / Пой, менестрель! Слепец, – ты вечно зрячий. / Старик, – ты вечно юный, как апрель. / Растопит льды поток строфы горячей, – / Пой, менестрель! / Пой, менестрель, всегда бездомный нищий, / И правду иносказно освирель... / Песнь, только песнь – души твоей жилище! / Пой, менестрель!» [Северянин, 1988, с. 187].

Но в ближайшие десятилетия певческим, «менестрельным» напутствиям Игоря Северянина не суждено было сбыться – об этом речь пойдет несколько позднее. В данном контексте необходимо раскрыть другие проблемы, помогающие осмыслить явление бардовской песни. Каким образом музыка, освободившаяся от фольклорного синкретизма, отреагировала на «самостоятельное» бытование литературы, стремительное развитие поэзии и поиски музыкальности в области стихотворной речи? Какими причинами объясняется огромная популярность камерно-вокальных жанров? Ответы на эти взаимосвязанные вопросы перерастают в анализ еще одной чрезвычайно важной тенденции в истории русской культуры XVII–XX вв.

Итак, музыка, получившая «независимость» с XVII в., проявила себя абсолютно самодостаточным видом искусства, но сразу обозначила встречное движение и особое отношение к слову. Анализируя жанровый репертуар русской классической музыки XVII–XIX вв., становится понятно, что камерно-вокальные и оперно-драматические произведения, основанные на синтезе музыки и словесности, явно преобладали над инструментальными. К тому же симфоническая, фортепианная, камерно-инструментальная музыка нередко тяготела к литературной программности. По сравнению с «чистой» музыкой, не обремененной сверхэстетической семантикой, синтетичные сочинения, в особенности хоровые, оперные, раскрывали духовно-нравственные, жизнестроительные намерения звукового искусства,

ассоциирующиеся с общинными, «соборными» настроениями. В своем движении навстречу словесности музыка выразила стремление к глубокой содержательности – в этом отражается общий путь русской культуры, «литературоцентричной» по идейно-художественным доминантам. Результатом продолжительного взаимодействия звукового и словесного видов искусства стала вербализация музыкального языка. На рубеже XIX–XX в., когда звуковое искусство обогатилось сложными образно-эмоциональными, нравственно-философскими смыслами, инструментальная музыка А.Н. Скрябина явила собой вершинное воплощение словесно-звукового синтеза: не случайно композитор-модернист сопровождал некоторые оркестровые, фортепианные сочинения литературными комментариями, а симфоническую «Поэму экстаза» (1905–1907) – даже завершенным стихотворным сочинением, близким символистской технике «музыкальной» лирики. Следовательно, музыка выстроила имманентно обусловленные, художественно оригинальные и вместе с тем национально самобытные формы взаимодействия со словесностью.

Конечно, композиторы-классики XIX–XX вв. проявили огромный интерес к «музыке» стиха, обратившись к созданию вокальных произведений на поэтические тексты В.А. Жуковского, А.А. Фета, А.А. Блока и др. Но опыт прочтения «музыкального» стиха оказался неудачным: из многих сотен написанных романсов ни один не вошел в «золотой фонд» русского искусства – «музыка» слова, звучавшая самоценной мелодией, осталась «непереводимой» на вокальный язык [Макарова, 2020, с. 628–681]. На разных этапах для классической музыки гораздо важнее были конкретно-исторические задачи, среди которых сопряжение стихотворных текстов с вокальными партиями и инструментальной фактурой представлялось вовсе не чисто техническим. Выбирая текст для вокальных произведений, напевно-мелодических по преимуществу, композиторы очень серьезно зависели от версификационных систем, поэтического репертуара эпохи. Это во многом повлияло на особенности развития элитарного музыкального искусства и массовой певческой культуры в России.

Весьма примечательно то, что первым камерно-вокальным жанром, который рассматривается академической наукой в курсе истории русской музыки, является жанр канта – бытовой многоголосной песни без инструментального сопровождения, прочно сохранявшей свои по-

зиции в культуре XVII–XVIII вв. Предназначенные для музицирования в домашнем кругу, в часы досуга, канты постепенно утрачивали религиозную тематику, бытуя как панегирические, сатирические, лирические светские песни. Историческая память русского народа с богатыми сольными, ансамблевыми, хоровыми традициями фольклорного, церковного искусства в новых исторических условиях востребовала тот песенный жанр, который своей эмоциональной выразительностью воздействовал бы на душу современников и оказался популярным у разных социальных групп. Потому канты, создававшиеся преимущественно музыкантами-любителями и распространявшиеся в рукописных сборниках, допускали свободное обращение со словом. Слогозвуковой принцип вокализации, наличие музыкальных «формул» позволяли легко трансформировать тексты религиозных псалмов в светский кант патристического содержания, а бытовые канты – в лирические песни и т.д.

Когда поэтическое творчество профессионализировалось, отношение музыкантов к стихам, сам их выбор так и остались достаточно необычными. Так, например, классицистическая поэзия В.К. Тредиаковского в силу версификационных, идеологических причин не получила должного признания современников, но «...в годы полемики с Ломоносовым и Сумароковым, еще позже, когда Екатерина II изощряла свое остроумие над “Тилемахидой”<...> стихи Тредиаковского были широко распространены как песни, любовно записывались и переписывались вместе с музыкой в сборниках кантов, бытуя без имени автора, во всевозможных разночтениях и вариантах... Следовательно, существовала в XVIII веке широкая общественная среда (грамотные горожане, купцы, разночинцы, низшее духовенство...), которая приняла и сохранила поэзию Тредиаковского как свою музыкальную лирику» [Ливанова, 1952, с. 52]. Поразительно то, что практически забытый в наше время Тредиаковский – поэт, переводчик, просветитель, один из реформаторов отечественного стихосложения, первый русский профессор красноречия, был еще и композитором. Прекрасно знавший фольклорное искусство и религиозную культуру, он сам создавал музыку к кантам на собственные стихи, можно сказать, был одним из первых российских «бардов» далекого XVIII столетия.

Реформа стихосложения, расцвет поэзии во второй половине XVIII в. способствовали огромному развитию светской вокальной

культуры в России. Широкое исполнение анонимных и авторских песен, распространение рукописных и первых печатных нотных сборников XVIII в. отражали небывалый интерес россиян к совместному пению, камерно-вокальной музыке. Вместе с тем благодаря профессиональным композиторам, музыкантам-любителям многие стихотворения русских поэтов приобрели едва ли не всенародную популярность. Это особенно характерно для лирических произведений В.В. Капниста, Ю.А. Нелединского-Мелецкого, А.Ф. Мерзлякова, И.И. Дмитриева и др., чье творчество было связано с эстетикой сентиментализма. Стихотворные тексты этих поэтов получили музыкальное воплощение в камерно-вокальном жанре «русской песни», повсеместно бытовавшем во второй половине XVIII – начале XIX в. и проложившем дорогу русскому романсу.

Авторы музыки «русских песен» постепенно отказывались от мелодических «формул», к которым подтекстовывали стихи, и вырабатывали прямо противоположный принцип создания вокальных сочинений, основанный на следовании звуковых партий за художественными, содержательными нюансами поэтических произведений. Сопрежение музыкальной фактуры с индивидуальной стиховой метроритмикой требовало определенного мастерства: так, например, в первом печатном песеннике Г.Н. Теплова «Между делом безделье» (1759) имелись ритмические несовпадения и просодические недостатки, что объяснялось переходным состоянием версификационной системы и композиторского искусства. Вместе с тем именно в «русских песнях» наметились те художественные особенности, которые отличают поэтические тексты для популярных камерно-вокальных произведений. Достаточно вспомнить хорошо известную песню Ф.М. Дубянского на слова И.И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек»: «Стонет сизый голубочек, / Стонет он и день и ночь; / Миленький его дружок / Отлетел надолго прочь. / Он уж боле не воркует / И пшенички не клюет; / Все тоскует, все тоскует / И тихонько слезы льет. / С нежной ветки на другую / Перепархивает он / И подружку дорогую / Ждет к себе со всех сторон...» [Дмитриев, 1967, с. 128–129]. Простота лексики и синтаксиса, ясность образов и сюжетики, распространенность тем и мотивов, повторы фраз и строк, а самое главное – открытая эмоциональность и глубокая задушевность, побуждающие к сопереживанию, находили отклик в сердцах людей из разных социальных

слоев, обеспечивали поэтическому тексту общедоступность запоминания и исполнения.

В русском романсе XIX в. указанные выше принципы взаимодействия слова и музыки получили дальнейшее воплощение. Исключительная популярность песен и романсов в XVIII–XIX вв. закрепляла за российской музыкальной культурой статус певческой, а за русской душевностью – «певучее» состояние. При этом в песнях и романсах XIX в. прочно утвердились два главных способа музыкальной интерпретации поэтических произведений, доказывающих равнозначность элементов вокального синтеза: обобщающая трактовка, когда музыка усиливает идейно-эмоциональные доминанты стихотворения, и детализирующее прочтение, в результате которого композитор идет вслед за интонационно-синтаксическими, ритмико-композиционными нюансами словесной фактуры. Это серьезно отразилось на выборе стихотворных текстов для песен и романсов, среди которых – подлинные шедевры М.И. Глинки («Я помню чудное мгновенье»), П.И. Чайковского («Средь шумного бала»), Н.А. Римского-Корсакова («Не ветер, вея с высоты»), С.В. Рахманинова («Не пой, красавица, при мне») и др. Можно смело утверждать, что к концу XIX в., в связи со стремительным развитием национальной поэзии и музыки, камерно-вокальные жанры стали своеобразными «маркерами» границ элитарного искусства и массовой культуры, находившихся в условиях сложного балансирования между художественным противостоянием и необходимостью социального диалога.

Данная идея находит подтверждение в романсовом творчестве на слова А.А. Фета. Стихотворение «чистого лирика» «Сияла ночь. Луной был полон сад...» (1877) является одним из самых «музыкальных» во всей русской поэзии: «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали / Лучи у наших ног в гостиной без огней. / Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, / Как и сердца у нас за песнею твоей. / Ты пела до зари, в слезах изнемогая, / Что ты одна – любовь, что нет любви иной, / И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя, / Тебя обнять, любить и плакать над тобой...» [Фет, 1981, с. 221]. Но ни одно вокальное произведение, созданное на этот текст, не получило должного признания: даже наиболее известное сочинение Н. Ширяева, написанное в традициях цыганского романса, – этот жанр был горячо любим в разных кругах российского общества. Сложная образность,

подвижность эмоционального строя, ассоциативность смыслов, утонченные переключки звукописи и мелодических фигур (аллитераций, ассонансов, анафор, эпифор и др.) сообщили фетовскому стихотворению ту степень вербальной изысканности, которая оказалась малопривлекательной для широкого бытования. Хотя в творчестве Фета были и другие стихотворения – исключая субъективную тенденциозность, высказывание М.Е. Салтыкова-Щедрина о вокальном успехе поэта следует признать очень точным: «...романсы его распевает чуть ли не вся Россия, благодаря услужливым композиторам, которые, впрочем, всегда выбирали пьески наименее удавшиеся, как, например, “На заре ты ее не буди” и “Не отходи от меня”» [цит. по: Макарова, 2020, с. 629]. В работе «Мелодика русского лирического стиха» (1922) Б.М. Эйхенбаум объяснил феномен музыкальной популярности «чистого лирика» методами филологической науки и подчеркнул: «Фет замыкается в кругу самых “банальных” тем, но сообщает стиху эмоциональную напевность, которой русская поэзия еще не знала» [Эйхенбаум, 1969, с. 347].

Невероятное распространение песен и романсов в единстве с усиливающимся значением эффекта «банальности» способствовало все большему «разрастанию» эстетических границ камерно-вокальных жанров. На рубеже XIX–XX вв. уровень «элитарности» искусства достигает своих вершин – как в области словесности, так и в музыкальном творчестве, но увеличиваются и масштабы «массовости» культуры, что напрямую связано с общественно-историческими процессами. Русская классическая поэзия на протяжении многих десятилетий стремилась стать «поющей», а вокальное искусство – «поющей поэзией», потому композиторы традиционно отдавали предпочтение напевной лирике. Но во второй половине XIX в. наблюдается существенная демократизация искусства. В творчестве поэтов-демократов – Н.А. Некрасова, Н.А. Добролюбова, М.Л. Михайлова, И.С. Никитина, И.З. Сурикова, С.Д. Дрожжина, Л.Н. Трефолева, В.С. Курочкина, Д.Д. Минаева и др. происходит утверждение реалистического метода, а значит, социальной, народной проблематики. Радикально меняется поэтика стихотворных произведений, вместе с ней актуализируется и говорный стиль. Вслед за поэтами-демократами русские композиторы – прежде всего «Могучей кучки» – не менее решительно перестраивают музыкальный язык песен и романсов, обращаясь к социальным зарис-

совкам, «персонажной» лирике, бытовым сюжетам, народным образам, декламационно-речитативному исполнению вокальных партий. Во второй половине XIX в. русские песни и романсы становятся все более художественно разнообразными – таким образом, в популярных камерно-вокальных жанрах реализовались возрастающие эмоциональные, душевные, духовные ожидания российского общества.

В начале XX в., когда синтез словесности и музыки в элитарном искусстве был представлен художественными вершинами поэтов-модернистов и А.Н. Скрябина, в глубинах массовой культуры зарождался социально значимый «заказ», раскрывшийся в творчестве А.Н. Вертинского и жанре городского романса. Городской романс, взаимосвязанный с романсовым творчеством композиторов-классиков и русским городским фольклором, переживает свой расцвет в конце XIX – первой половине XX в. и справедливо определяется как предтеча бардовской песни. Городские баллады, романсы, песни, посвященные «вечным» темам любви, судьбы, смерти и отличавшиеся мелодраматическими «штампами», музыкальными «шаблонами», исчислялись сотнями и были созвучны тревожным настроениям эпохи социальных перемен: «Ревела буря, дождь шумел», «Из-за острова на стрежень», «Черный ворон, черный ворон», «Вот мчит тройка почтовая», «Шумел камыш, деревья гнулись»... Эти и многие другие городские романсы и песни, бравшие за душу любого русского человека, имели фольклорное бытование и исполнялись как со сцены, так и в узком домашнем кругу. Канты, «российская песня», классический романс, городские песни и романсы – как видим, в русском музыкальном искусстве XVII – начала XX в. развитие популярных камерно-вокальных жанров представляет собой непрерывную историко-культурную тенденцию, воплощающую идею «поющей поэзии». На синтезе двух искусств основан и встречный процесс: поэты XVII – начала XX в., в рамках поэтики барокко, классицизма, сентиментализма, романтизма, «чистого искусства», модернизма, не менее настойчиво стремились к «музыкальности», «поющей поэзии». В 1920-е годы эти встречные художественные тенденции со всей очевидностью достигли своего апогея и определенных точек пересечения.

Сложно сказать, какими естественными путями развивалась бы русская «музыкальная» лирика и камерно-вокальное творчество в XX в., если бы не Постановление ЦК ВКП(б) 1932 г. «О перестройке

литературно-художественных организаций», которое повлекло кардинальные изменения во всех областях культурной жизни социалистического государства. В 1930-е – начале 1950-х годов, в эпоху суровых исторических испытаний, музыкально-поэтические традиции русского искусства не были забыты. Но социальные, эстетические приоритеты сместились в сторону официально декларируемых постулатов, связанных с партийной идеологией и художественным единообразием. Результатом этого стало «расслоение» песенной культуры, на одном полюсе которой оказались военные, лирические, массовые, эстрадные песни, призванные поддерживать чувства государственного единения, духовной сплоченности советских граждан, а на противоположном – «неофициально» распространявшиеся городские, бытовые, «кружковые», уличные, лагерные, тюремные, блатные песни, раскрывавшие наиболее болезненные проблемы и острые переживания современников. Следовательно, в этот период естественные противоречия элитарной и массовой культуры усилились вынужденной конфронтацией официально-го и «неофициального» искусства.

Расцвет бардовской песни, наступивший во второй половине 1950-х – 1970-е годы, был обусловлен совокупностью общественно-исторических, социально-политических, культурно-эстетических причин. В эпоху оттепели, на пересечении музыкально-поэтических традиций элитарной и массовой культуры, но в современных реалиях официального и «неофициального» искусства, бардовское движение отражало необходимость создания новых популярных песенных жанров, идейно и эмоционально созвучных настроениям самых разных социальных групп: от интеллигенции до криминалитета. Извечное стремление русского человека к общинности, «соборности», жизнетворчеству, последовательно раскрывавшееся в певческой культуре всех эпох, в 1950–1970-е годы своеобразно перекликалось с партийными установками на первостепенную значимость коллективных интересов творческой деятельности, духовной монолитности социалистического государства. Хотя бардовская песня, ставшая «гласом народа», живым звучанием его огромной души, всегда была далека от официоза. В бардовском творчестве нашли продолжение эстетические ценности поэтов-романтиков, «чистых лириков», поэтов-модернистов: их поиски «музыкальной» словесности были окрашены идейным свободомыслием, художественными инновациями, эмоциональной экс-

прессией. В песнях и романсах бардов, вслед за популярными камерно-вокальными жанрами прошлых десятилетий, получила дальнейшее развитие народная, социально-бытовая проблематика, убедительно актуализированная поэтами-реалистами второй половины XIX в. Образно-эмоциональная, жанрово-тематическая универсальность бардовского творчества, синтезирующего достижения русской литературной и музыкальной классики, массовой вокальной культуры, не может не поражать: судьба «маленького» человека, дух романтики, критика мещанства, туристическая тема, «ролевая» поэзия, лагерная жизнь, стихотворения-сценки, сатирические образы, трагический пафос, городская проблематика, элегические мотивы, песни-притчи, фронтовая лирика, повествовательные сюжеты, философские размышления и др. – бардовское многоголосие несло в себе как богатейшие традиции, так и смелое новаторство.

Беспрецедентная популярность бардовского творчества была связана как с содержательно-художественной многогранностью, так и с его демократичностью, человечностью, искренностью, честностью, задушевностью. Сочетание исповедального лиризма с критикой современности и общественными упованиями, воссоздающими общность индивидуального и коллективного сознания, а также справедливая и понятная широким слоям населения картина мира, открытость и безыскусность воздействия на адресата увеличивали роль коммуникативных функций песенной поэзии. Бардовские сочинения перерастали в творческий диалог с каждым слушателем, в масштабный полилог с широкой аудиторией. При этом всеохватная коммуникативность бардовского творчества поддерживалась не только хорошо известными способами распространения песенных жанров – благодаря рукописным и печатным сборникам, сценическому исполнению и домашнему музицированию, но также современными средствами звукозаписывающей аппаратуры, хотя технический прогресс не стал препятствием для появления самиздата и магнитиздата, ассоциирующихся с историей «потаенной» литературы.

Глубокое воздействие бардовской песни на слушателей, о котором так мечтали А.А. Фет, поэты-модернисты, во многом объясняется синтезом слова и музыки, исполнительской формой бытования необычного жанра. В новой художественной манере – пении стихов – бардам удалось воплотить многовековые стремления русских поэтов к

мелодичности, напевности лирики. В бардовском творчестве живое исполнение словесного текста действительно стало «поющей поэзией», вокальная составляющая которой раньше скрывалась исключительно в интонационном строе стихотворной речи. Музыкальный аккомпанемент бардовских песен, чаще всего гитарный, подчеркивал ритмическую непринужденность словесной фактуры, выявленную еще поэтами-модернистами на рубеже XIX–XX вв. Синтетичными средствами – как гармоничными, так и дисгармоничными, барды усиливали эмоционально-содержательную нагрузку своих сочинений. Как видим, метафорические определения «стихотворение-мелодия», «поэзия-песнопение», появившиеся в далекую эпоху барочного искусства XVII в., достигли реального практического воплощения только в середине XX в. В этот период прямое значение обрели и исторически значимые метафоры «поэт-певец», «поющий поэт». Дело в том, что творческий процесс бардов не сводился к сопряжению самостоятельных словесных и музыкальных партий, а представлял собой создание неделимого единства, в котором бесспорное первенство принадлежало поэтическому тексту. Редкая свобода песенного творчества, не зависящего от имманентных особенностей чужого стихотворного произведения, обостряла проблему оригинального стиля. Индивидуальность автора приобретала особое значение еще и потому, что «поэт-певец» выступал в качестве исполнителя собственного сочинения, – этим объясняется огромное разнообразие сценических амплуа в бардовском искусстве. «Поющий поэт» во второй половине XX в. стал определять буквально все: и индивидуальный стиль поэтического текста, музыки, и оригинальность исполнения «стихотворений-песен», которые, отвергнув историю книжного существования, впервые так властно напомнили о звуковой природе версификационного искусства и синкретичных формах бытования фольклорного творчества.

Размышляя об историческом взаимодействии поэзии и музыки в русском искусстве, следует подчеркнуть, что в бардовской песне нашли продолжение традиции популярных камерно-вокальных жанров XVII – первой половины XX в. Художественные особенности бардовских сочинений вызывают исторические аналогии с жанром «русской песни», о котором говорилось выше. Ясность поэтической семантики, художественная простота словесных текстов, запоминающиеся мелодии и незатейливый аккомпанемент – таковы глав-

ные черты большинства бардовских песен, широко доступных для любительского музицирования. Известный песенный текст В.С. Высоцкого может послужить ярким тому доказательством: «В холода, в холода / От насиженных мест / Нас другие зовут города, – / Будь то Минск, будь то Брест, – / В холода, в холода... / Неспроста, неспроста / От родных тополей / Нас суровые манят места – / Будто там веселей, – / Неспроста, неспроста. / Как нас дома ни грей, / Не хватает всегда / Новых встреч нам и новых друзей, – / Будто с нами беда, / Будто с ними теплей. / Как бы ни было нам / Хорошо иногда – / Возвращаемся мы по домам. / Где же наша звезда? / Может – здесь, может – там...» [Высоцкий, 1988, с. 213]. Между тем поэтика бардовской песни не так очевидна для специального научного исследования, в результате которого обнаруживаются системные трансформации стиховой мелодики и метроритмики, индивидуальные особенности рифмовки и строфики, а также нестандартные вокальные интонации, специфичные ритмические обороты аккомпанемента. Синтетичная природа творчества, безусловно, отразилась как на поэтических, так и на музыкальных партиях бардовских песен, не тождественных раздельно написанным, структурно самостоятельным партиям в других камерно-вокальных жанрах.

Бардовское творчество – это не собрание уличных, застольных песен. Это художественно неоднородное музыкально-поэтическое течение, на вершинах которого – словесное искусство Б.Ш. Окуджавы, А.А. Галича, В.С. Высоцкого. Не случайно утверждение и расцвет бардовской песни во второй половине 1950-х – 1970-е годы имеют столь обязывающий эстетический контекст: в эти годы жили и продолжали писать мэтры русской поэзии Б.Л. Пастернак, А.А. Ахматова, И.Л. Сельвинский и др., обретали популярность стихи талантливых авторов новых поколений (А.А. Тарковского, Ю.Д. Левитанского, И.А. Бродского и др.), для которых тема музыки была чрезвычайно актуальна. Этот период определяется не иначе как «поэтический бум», когда активно развивались «громкая» («эстрадная») и «тихая» («камерная») лирика, неоклассические и авангардные тенденции, стихотворные формы и стили. В эти годы огромными тиражами выходили поэтические сборники, но что еще важнее – стихи звучали на литературных концертах в Политехническом музее, на эстрадных сценах и даже спортивных стадионах. Как и на рубеже XIX–XX вв., в эпоху

модернизма, бардовские сочинения стали публично исполняться самими авторами, многие из которых были причастны к литературному, музыкальному, искусствоведческому, театральному образованию, кинематографу и большой науке.

С кем бы ни сравнивали бардов – с трубадурами, менестрелями, труверами, миннезингерами и т.д., с какими бы национальными школами современной авторской песни ни проводили аналогии – немецкой, итальянской, латиноамериканской, французской и др., уникальное музыкально-поэтическое течение в российской культуре второй половины XX в. глубинно связано прежде всего с национальными традициями. Укорененность бардовской песни в «музыкальной» лирике русских поэтов и камерно-вокальных жанрах отечественной музыки не подлежит никаким сомнениям. В бардовском творчестве отражаются музыкальные рефлексии поэтов самых разных художественных течений и эстетических направлений XVII–XX вв., исторически неотделимых от синтетичности рок-поэзии 1980-х годов, которая в новом социокультурном контексте доказывает неизбежность «поющей поэзии» в России. Бардовская песня в литературном процессе XX в. – не «инородность» и не случайность. Случайных явлений в искусстве не бывает – закономерность исключительных художественных феноменов непременно обнаруживается в истории, раскрывающей своим жизнестроительным потенциалом в национальном характере, диалогичных отношениях элитарной и массовой культуры.

Список литературы

Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2006. – 23 с.

Богомолов Н.А. Бардовская песня глазами литературоведа. – Москва : Азбуковник, 2019. – 528 с.

Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. – Москва : Физкультура и спорт, 1988. – 286 с.

Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI века как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства) : автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Иваново, 2012. – 44 с.

Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. – Ленинград : Советский писатель, 1967. – 502 с.

Кулагин А.В. Авторская песня : поверх филологических барьеров (Обзор новых книг) // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 2. – С. 366–373.

Кулагин А.В. Барды и филологи : авторская песня в зеркале литературоведения. – Коломна : МГОСГИ, 2011. – 157 с.

Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом : в 2 т. – Москва : Музгиз, 1952. – Т. 1. – 536 с.

Ломоносов М.В. Избранные произведения. – Ленинград : Советский писатель, 1986. – 560 с.

Макарова С.А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. – Москва : Азбуковник, 2020. – 760 с.

Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века. – Оренбург : ОГПУ, 2002. – 159 с.

Ничипоров И.Б. Авторская песня 1950–1970-х гг. в русской поэтической традиции: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2008. – 53 с.

Новиков В.И. Комическое в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2017. – № 4. – С. 74–79.

Орлова Ю.А. Авторская песня как феномен советской культуры // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 4. – С. 120–123.

Северянин И. Стихотворения. Поэмы. – Архангельск : Северо-Западное книжное издательство, 1988. – 381 с.

Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии (1950–1960-е гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2000. – 22 с.

Сумароков А.П. Стихотворения. – Ленинград : Советский писатель, 1935. – 486 с.

Тарлышева Е.А. Песенная поэзия А.Н. Вертинского как единый художественный мир: жанровая природа, образная специфика, эволюция : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2004. – 25 с.

Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – Москва ; Ленинград : Советский писатель, 1963. – 577 с.

Фет А.А. Сочинения : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1982. – Т. 2. – 460 с.

Фет А.А. Стихотворения. – Москва : Современник, 1981. – 368 с.

Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Ленинград : Советский писатель, 1969. – 551 с.

References

Abrosimova, E.A. *Semiotika bardovskoj pesni*: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk [Semiotics of the bard song: abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Omsk, 2006. 23 p. (In Russ.)

Bogomolov, N.A. *Bardovskaya pesnya glazami literaturoveda* [Bard song through the eyes of a literary critic]. Moscow, Azbukovnik Publ, 2019. 528 p. (In Russ.).

Vysockij, V.S. *Chetyre chetverti puti* [Four quarters of the way]. Moscow, Fizkul'tura i sport Publ., 1988. 286 p. (In Russ.)

Gavrikov, V.A. *Russkaya pesennaya poeziya vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov kak tekst (problema vzaimodejstviya literatury s drugimi vidami iskusstva)*: avtoref. diss. ... dok. filol. nauk [Russian song poetry of the second half of the 20th – early 21st centuries as a text (the problem of the interaction of literature with other types of art): abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology]. Ivanovo, 2012. 44 p. (In Russ.)

Dmitriev, I.I. *Polnoe sobranie stihotvorenij* [Complete collection of poems]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1967. 502 p. (In Russ.)

Kulagin, A.V. Avtorskaya pesnya: poverh filologicheskikh bar'ero (Obzor novyh knig) [Author's song: over philological barriers (Review of new books)]. In *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, 2014, pp. 366–373. (In Russ.)

Kulagin, A.V. *Bardy i filologi: avtorskaya pesnya v zerkale literaturovedeniya* [Bards and philologists: an author's song in the mirror of literary criticism]. Kolomna, MGOSGI Publ., 2011. 157 p. (In Russ.)

Livanova, T.N. *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyah s literaturoj, teatrom i bytom: V 2 t.* [Russian musical culture of the 18th century in its connections with literature, theater and everyday life: In 2 vol.]. Moscow, Muzgiz Publ., 1952. Vol. 1. 536 p. (In Russ.)

Lomonosov, M.V. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1986. 560 p. (In Russ.)

Makarova, S.A. *Muzykal'nost' liriki i verbalizaciya muzyki v russskom iskusstve* [Musicality of lyrics and verbalization of music in Russian art]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2020. 760 p. (In Russ.)

Mysh'yakova, N.M. *Literatura i muzyka v russskoj kul'ture XIX veka* [Literature and music in Russian culture of the 19th century]. Orenburg, OGPU Publ., 2002. 159 p. (In Russ.)

Nichiporov, I.B. *Avtorskaya pesnya 1950–1970-h gg. v russskoj poeticheskoi tradicii: tvorcheskije individual'nosti, zhanrovo-stilevye poiski, literaturnye svyazi*: avtoref. diss. ... dok. filol. nauk [Author's song of the 1950 s–1970 s in the Russian poetic tradition: creative individualities, genre and style searches, literary connections: abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Philology]. Ekaterinburg, 2008. 53 p. (In Russ.)

Novikov, V.I. *Komicheskoe v poezii Bulata Okudzhavy, Vladimira Vysotskogo i Aleksandra Galicha* [Comic in the poetry of Bulat Okudzhava, Vladimir Vysotsky and Alexander Galich]. In *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshej shkoly*, no. 4, 2017, pp. 74–79. (In Russ.)

Orlova, YU.A. Avtorskaya pesnya kak fenomen sovetskoj kul'tury [Author's song as a phenomenon of Soviet culture]. In *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, no. 4, 2011, pp. 120–123. (In Russ.)

Severyanin, I. *Stihotvoreniya. Poemy* [Poems]. Arhangel'sk, Severo-Zapadnoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1988. 381 p. (In Russ.)

Sokolova, I.A. *Formirovanie avtorskoj pesni v russskoj poezii (1950–1960-e gg.)*: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk [Formation of the author's song in Russian poetry (1950–1960 s): abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Moscow, 2000. 22 p. (In Russ.)

Sumarokov, A.P. *Stihotvoreniya* [Poems]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1935. 486 p. (In Russ.)

Tarlysheva, E.A. *Pesennaya poeziya A.N. Vertinskogo kak edinyj hudozhestvennyj mir: zhanrovaya priroda, obraznaya specifika, evolyuciya*: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk [Song poetry of A.N. Vertinsky as a single artistic world: genre nature, figurative specificity, evolution: abstract of the dissertation for the degree of candidate of philological sciences]. Vladivostok, 2004. 25 p. (In Russ.)

Trediakovskij, V.K. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow ; Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1963. 577 p. (In Russ.)

Fet, A.A. *Sochineniya: v 2 t.* [Compositions: In 2 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1982. Vol. 2. 460 p. (In Russ.)

Fet, A.A. *Stihotvoreniya* [Poems]. Moscow, Sovremennik Publ., 1981. 368 p. (In Russ.)

Ejhenbaum, B.M. *O poezii* [About poetry]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publ., 1969. 551 p. (In Russ.)

ТЕОРИЯ И ЭСТЕТИКА КИНОИСКУССТВА

УДК 008.009

DOI: 10.31249/hoc/2022.03.14

*Сидорова Г.П.**

ДИАЛОГ ЭЛИТАРНОЙ И МАССОВОЙ КУЛЬТУР В МАССОВОМ КИНОИСКУССТВЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОМ ГЕНДЕРНОМ ИЗМЕРЕНИИ ЗРИТЕЛЯ[©]

Аннотация. Диалог элитарной и массовой культур изучается методами исторической типологии и герменевтики в двух аспектах: 1) воплощение культуры элитарной – советской науки в художественных образах отечественного массового кино 1960–1980-х годов; 2) восприятие элитарной научной культуры через массовое кино массовым зрителем (в индивидуальном измерении) и его «ответ» элитарной культуре. Влияние массовой культуры на культуру элитарную проявилось в мотивации научной деятельности, характере исследований, их тематики.

Ключевые слова: диалог культур; элитарная; массовая; искусство кино; индивидуальное измерение культуры; гендерный.

Поступила: 25.04.2022

Принята к печати: 15.05.2022

* *Сидорова Галина Петровна* – доктор культурологии, профессор кафедры истории и культуры Ульяновского государственного технического университета, Ульяновск, Россия, e-mail: gala_si_61@mail.ru

Sidorova Galina Petrovna – DSn in Culturology, Professor of the Department of History and Culture of the Ulyanovsk State Technical University, Ulyanovsk, Russia, e-mail: gala_si_61@mail.ru

[©] Сидорова Г.П., 2022

Sidorova G.P.

**Dialogue between elite and mass cultures in mass cinematography
and in the individual gender dimension of the viewer**

Annotation. The dialogue between elite and mass cultures is studied by the methods of historical typology and hermeneutics in two aspects: 1. The embodiment of the culture of the elite – Soviet science in the artistic images of the domestic mass cinema of the 1960–1980 s. 2. Perception of elite scientific culture through mass cinema by the mass audience (in the individual dimension) and its “response” to elite culture. The influence of mass culture on elite culture was manifested in the motivation of scientific activity, the nature of research, and their topics.

Keywords: dialogue of cultures; elite; mass; cinema art; individual dimension of culture; gender.

Received : 25.04.2022

Accepted : 15.05.2022

В предлагаемой статье диалог *элитарной* и *массовой* культур рассматривается в двух аспектах: 1) воплощение культуры *элитарной* – отечественной советской науки (людей, знаний, ценностей, проектов, событий и др.) в художественных образах отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов; 2) восприятие *массовым* зрителем (в индивидуальном измерении) *элитарной* культуры через произведения *массового* киноискусства и его (зрителя) «ответ» *элитарной* культуре.

Элитарная культура понимается как принципиально закрытая (дистанцированная по отношению к «остальному» миру), новаторская, динамичная и ориентированная на моральные ценности; со «специфическим и регламентированным способом общения» [Российский дискурс ... , 2015, с. 10]. *Элитарная культура* как культура элиты – части общества высокообразованной, наиболее способной к духовной деятельности и / или обладающей властными возможностями в силу своего социального положения. Во всех исторических типах культуры наука – элитарная сфера, ученый – элита в первом значении. *Массовая культура* (включая искусство) – прагматизм, полезность, утилитарность, статичность. Автор солидарен с исследователями, которые не наделяют это понятие негативными коннотациями [Рос-

сийский дискурс ... , 2015, с. 10], а также не ставит знак равенства между массой как большинством населения и «человеком массы».

Массовое искусство проникнуто пафосом позитивного действия, ориентировано на простую прагматику, оперирует простым языком, консервативно, общедоступно. Его сюжеты и стиль примитивны, но совершенны и занимательны. Оно нацелено на коммерческий успех [Руднев, 2001, с. 221–223]. *Массовое искусство* строится по *формуле*, в основе которой – структура мифа и архетипы. Чтобы образцы архетипической повествовательной модели работали, они должны воплощаться в персонажах, среде действия и ситуациях, значимых для культуры, в недрах которой созданы. *Массовое искусство неоднородно*, в современных исследованиях (А. Костина) выделены три его уровня: высший – арт-культура, средний – мид-культура, низший – кич-культура. Кроме того, искусство постмодерна ориентируется одновременно на массу и элиту, в одном произведении смешиваются массовое и интеллектуальное кино; масса наслаждается детективным сюжетом, а элита находит цитаты и философский смысл.

Диалог элитарной и массовой культур изучается в выбранном аспекте, так как искусство обладает особым свойством целостного отражения действительности, способностью через художественные образы воздействовать одновременно на ум и сердце человека (иными словами, на рациональную и эмоциональную сферы). С точки зрения концепций о художественных методах познания культуры и информационных ресурсах массового искусства, в произведении искусства запечатлен как дух времени, так и менталитет, который изменяется мало и длительно, составляет фундамент истории и национальной культуры.

В изучении диалога элитарной и массовой культур через восприятие массового зрителя рассматриваются произведения киноискусства, так как с детских лет социализация шла в условиях *экранного типа культуры*, а самым популярным видом экранного искусства было игровое кино. В отношении кино автор разделяет точку зрения Ю. Лотмана: «...особенность кинематографа как искусства заключается в том, что одновременно чувство предельной реальности и предельной иллюзии, которое он вызывает в аудитории, по силе превосходит все, что могут в настоящее время дать любые другие виды искусств» [Лотман, Цивьян, 1994, с. 123]. Важно, что в предлагаемом аспекте диалога *элитарной и массовой культур* речь идет о восприя-

тии кинопроизведений *массовых*, рассказывающих об *элитарной научной* культуре. Причем если фильм был экранизацией, то знакомство с ним всегда было первично, а с литературным первоисточником – вторично, если сюжет и герои увлекали. Большинство фильмов просматривалось по ТВ, которое Д. Дондурей относил к важнейшим институтам власти, а у массового зрителя доверие к этому институту всегда было высоким. Художественные образы играли особую роль в социализации автора статьи в детстве, юности и молодости: отдельные знания и ценности наиболее успешно воспринимались и усваивались через сопереживание, которое проникало в глубину сознания, формируя личное отношение. Это индивидуальная особенность, хотя не уникальная.

Таким образом, материалом для анализа являются: 1) произведения отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов о советской науке; 2) личный опыт массового зрителя, опыт восприятия кинопроизведений о советской науке и ученых в годы юности (с 16 до 23) и молодости (с 23 до 30 лет) – в период принятия решений, определяющих всю дальнейшую жизнь человека, и в период самоутверждения себя в обществе, семье, карьере, любви.

Социокультурным контекстом зрительской рецепции художественных фильмов о науке и ученых выступали духовная атмосфера советского общества 1960–1980-х годов: превращение науки «в ведущую силу производства. С производством срачиваются физика, химия, биология. Автоматизация машинной обработки сырья освободит человека от тяжелого физического труда. Труд советских ученых в период НТР создает основу для достижения изобилия материальных благ» (Краткий словарь по философии, М., 1970). В духовной атмосфере 1960–1970-х годов доминировала идея о НТП и важной роли научной интеллигенции, о социальном престиже профессиональной научной работы. «Идеологический дискурс: в условиях социалистического хозяйства наука все больше превращается в величайшую производительную силу общества и вносит значительный вклад в коммунистическое строительство. Каждый четвертый ученый мира – советский научный работник¹. В 1970 г. средняя зарплата по стране – 115 руб. в месяц, в науке и научном обслуживании – 139 руб., в 1980 г. соответ-

¹ Наука // Краткий политический словарь. – Москва, 1980.

ственно 155 и 179 руб.» [Сидорова, 2012, с. 36]. Социокультурный контекст также составляли: *экранный тип культуры*, семья интеллигенции в первом поколении, научно-техническое творчество отца (рационализаторские предложения), учеба в общеобразовательной и музыкальной школах, установка на обязательное высшее образование, учеба в вузе; домашняя библиотека с научно-популярной литературой, включающая подписные научно-популярные и литературные журналы; регулярное (с детства) пользование общественными библиотеками. С детства – присутствие в доме телевизора. Регулярный просмотр кинопремьер и телепередач (в том числе из научно-популярного цикла «Очевидное – невероятное»), родительский интерес к некоторым художественным фильмам о науке. После окончания школы – учеба на историческом факультете УлГПИ им. И.Н. Ульянова, работа над курсовыми проектами под руководством высококвалифицированных ученых-историков. Но близкого знакомства с учеными, их повседневностью не было. Типичный образ жизни для молодежи 1960–1970-х годов из семей советской интеллигенции в первом поколении.

Анализируя личный опыт, можно утверждать: самое большое впечатление произвели фильмы «Девять дней одного года» (1961) М. Ромма и Д. Храбровицкого, «Иду на грозу» (1965) С. Микаэляна и Д. Гранина, «Укрощение огня» (1972) Д. Храбровицкого, «Монолог» (1972) И. Авербаха и Е. Габриловича, «Исполнение желаний» С. Дружининой по роману В. Каверина, «Ольга Сергеевна» (1975) А. Прошкина по телеповести Э. Радзинского, «Страх высоты» (1975) А. Сурина по повести П. Шестакова, «Открытая книга» (1977) В. Титова по роману В. Каверина, «Однофамилец» (1978) О. Воронцова по одноименной повести Д. Гранина и «Солнечный ветер» (1982) Р. Горяева по сценарию И. Дворецкого. Кроме того, произвели впечатление высказывания об ученых, их труде, общественном статусе и др. в фильмах разных жанров – драмах, мелодрамах, комедиях, детективах, где образы советской науки / ученых выступают ситуативным контекстом («К Черному морю» А. Тутышкина, 1957; «Легкая жизнь» В. Дормана, 1965; «Два билета на дневной сеанс» Г. Раппопорта, 1967; «Еще раз про любовь» Г. Натансона, 1968; «Судьба резидента» В. Дормана, 1970; «Экипаж» А. Митты, 1979; «Опасный возраст» А. Прошкина, 1981).

Как культура элитарная отечественная (советская) наука воплотилась в художественных образах отечественного *массового* кино 1960–1980-х годов? В качестве ответа приводятся тексты советской кинокритики.

А. Зоркий выделил интеллектуальность и новаторство картины «Девять дней одного года», а также характерный для духовной атмосферы начала 1960-х годов социальный оптимизм: «Михаил Ромм – один из самых горячих приверженцев “кинематографа мысли”. Сам он не раз говорил о том, как нелегко браться за новое, как мучительно сложно преодолевать укоренившиеся навыки. А необходимо ли это? Для художника, решившегося сказать новое слово в киноискусстве – да! В течение двух лет работали М. Ромм и Д. Храбровицкий над сценарием об ученых-физиках; о людях, которые силой своего ума завоевывают будущее человечества. Герои сценария были необычными людьми. Их можно назвать самыми современными современниками. И вот новый фильм М. Ромма, названный “9 дней одного года” вышел на экраны страны. Его смотрят самые разные аудитории, и везде очень непростой, поднимающий большие проблемы нашего времени, фильм встречает сочувствие, рождает волнение, споры.

Фильм начинается “днем первым”, когда в большом сибирском научно-исследовательском институте было сделано важное открытие. Но во время сложнейшего опыта руководитель работы Синцов получил смертельную дозу радиации. Мы видим последние часы его жизни. Могучий, неукротимый, кипящий энергией человек. Он знает о своей неминуемой гибели. Но, отстранив прочь мысль о ней, он работает, додумывает, оценивает смысл открытия и лишь однажды с яростью и болью говорит о том, что умирают вот эти его руки, плечи, голова. Показав трагическое столкновение жизни и смерти, авторы картины требуют, чтобы мы задумались над смыслом человеческой жизни. Работу Синцова продолжает молодой физик Дмитрий Гусев. В “день первый”, находясь во время опыта рядом с Синцовым, Гусев получил дозу радиации, признанную неопасной. Но он уже был однажды облучен. Нынешнее облучение должно стать для него смертельным.

Но не только о борьбе за научное открытие рассказывают нам авторы фильма. Они заставляют нас размышлять о человеческой совести и долге, подлинной любви, силе духа. Нам покажут лишь девять дней

одного года, по несколько часов каждого дня. Это будут дни необычайные и самые обыкновенные, радостные и горькие. Но всякий раз мы будем помнить и знать вместе с героем, что его ожидает. Авторы фильма ни разу не воспользуются спасительным рецептом Надежды, не сообщат нам о внезапной перемене к лучшему. Нет, ни на минуту не снимая трагизма, они заставят нас вместе с героем идти к цели, за которую отдана жизнь... Мы прощаемся с героем фильма в самые трудные минуты его жизни. Лишь операция, совершенно новая, никогда не производившаяся, может спасти Гусеву жизнь. Ромм не досказывает истории. Мы не знаем, будет ли жить Гусев и удастся ли ему завершить свою работу. Но мы хотим, всеми силами души хотим, чтобы не погибал этот человек, чтобы победил он! И это рождает светлое, оптимистическое чувство. Этим чувством проникнута и вся новая картина Михаила Ромма» [Зоркий].

М. Зак о фильме «Иду на грозу»: «...Авторы фильма нередко механически – будто рамками экрана – сжимают обильный литературный материал. И кадры листаются, как страницы романа, и пропадает собственно кино, и пересказ заменяет кинематографический показ» [Зак, 1966, с. 15]. В. Фролов: «Умный, необыкновенно сложный, полемический роман Д. Гранина, завоевавший сердца читателей, стал одним из лучших произведений современной советской литературы, а фильм, снятый по этому роману молодым режиссером Сергеем Микаэляном, не стал событием в нашем кинематографе. Принципиальный просчет режиссера состоит не только в том, что он несколько “театрализовал” ход и развитие сюжета, не всегда проявлял смелость в использовании метафорического языка кинематографа. С. Микаэлян пошел проторенными дорожками в приемах экранизации, ставшими просто-таки бедствием в нашей кинематографии: он стремился как можно полнее проиллюстрировать сюжетные линии романа. Правда, Микаэлян не выступает рабом каждой главы или строчки романа. Сценарий значительно отступает от первоисточника. Ушли некоторые образы, иначе и, мне кажется, “кинематографичнее” выглядит завязка, которой нет в романе. И если бы в дальнейшем, особенно во второй серии, режиссер был бы экономнее, смелее, если бы он выступал не комментатором, а художником, осмысливающим роман по-своему, фильм мог стать интересным» [Фролов, 1966, с. 6].

А. Эрштрем о фильме «Укрощение огня»: «Герой картины – Андрей Башкирцев в талантливом исполнении популярного артиста Кирилла Лаврова – ... из тех, кто считает себя “революцией мобилизованным и призванным”, сопричастным требованиям эпохи, ответственным за ее свершения. Он – весь в движении, в порыве, в неукротимом стремлении к великой цели, пути к осуществлению которой еще не ясны для передовых умов человечества... Башкирцев увлекся идеей создания реактивного самолета, который летал бы в заоблачных высях стратосферы. Никто не разделял его веры в такую машину, и только поддержка, благословение великого Циолковского (И. Смоктуновский) окрылили изобретателя, навеки приковали его к проблемам освоения новых видов энергии, освоения Космоса... Так вместе с героем, который вообрал в себя черты многих, кто прошел этот путь в действительности, проходим мы длинный, тернистый путь от первых замыслов – до запуска первых спутников Земли, до триумфального первого полета первого – советского – космонавта в просторы Вселенной. И никогда еще все это, вплоть до реального космодрома и реального запуска могучих ракет, не было показано на экране так подробно и убедительно... При этом Главный конструктор Башкирцев показан не как стопроцентный “положительный” герой, а как живой человек, со всеми особенностями сильного своего характера, со всеми слабостями, присущими человеку, со всей сложностью, неустроенностью личной семейной жизни. И показан он не в вакууме своей гениальности и непререкаемости своего авторитета, а в окружении друзей, соратников, коллектива, достойного своего Главного. Все они работают в исключительных условиях – строгой секретности, огромной ответственности, широкого к ним доверия... Повествование в целом ведется без ложного пафоса, создавая ощущение полной достоверности, подлинности происходящего...» [Эрштрем, 1972].

М. Зак о фильме «Монолог»: «...содержание и конструкция здесь рассчитаны прежде всего на духовную историю героя и на судьбу, где бедность внешних событий должна компенсироваться богатством внутренней жизни. “Монолог” для Е. Габриловича произведение очень личное, а с другой стороны, стоящее в точке пересечения традиционных и современных кинематографических поисков. Драматургическая конструкция фильма сознательно усложнена, нарушает привычное распределение материала: мы достаточно долго находимся в

ожидании основного, а оно отнесено ближе к концу... и время убыстряет свой ход, и наступают звездные минуты в жизни старого ученого ...Ведь какой основной конфликт в “Монологе”? Быстротечность жизни и необозримость задач? Есть такой мотив... Возникло почти физическое ощущение чрезмерности цели и нехватки времени, чтобы ее достичь. Но есть и другое: человек во власти информации, скоростей, стрессов. Открытие ученого должно вооружить людей средством защиты от нервных перегрузок века. Наконец, интервью с Е. Габриловичем, в котором обозначена третья грань конфликта: “совершив крупное открытие”, герой “оказывается беспомощным, не защищенным ни возрастом, ни опытом, ни мудростью перед самыми простыми житейскими вопросами, связанными с судьбой дочери, внучки”. И первое, и второе, и третье, каждое в отдельности и тем более взятые вместе, составляют настолько обширный материк проблем, что их глобальность вызывает некую вопросительную интонацию по отношению к границам художественного познания вообще и емкости данного фильма в частности... По моему глубокому убеждению, фильм, а тем более сценарий далеки от фармацевтических проблем и гораздо ближе расположены к философской притче: нет и не может быть препарата, чтобы спасти людей от времени, обезопасить их от века; сама жизнь с ее социальной конкретностью, целительной силой мужества и любви – это и есть искомое лекарство» [Зак, 1973].

М. Белявский о фильме «Исполнение желаний»: «Уже в первых эпизодах фильма познакомится Трубачевский... с профессором Бауэром, учителем, чьи труды и советы, чей нравственный облик определяют всю дальнейшую жизнь Николая. И, конечно, мы отдадим свои симпатии старому Бауэру, который в филигранно отточенном, содержательном исполнении Евгения Лебедева предстает перед нами человеком жизнерадостным, цельным, благородным, принявшим душою идеалы революции, готовым отдать все силы и знания борьбе за будущее “великой страны, сохраняющей старые ценности и созидающей новые”... Ну, а Николай Трубачевский и его друзья – студенты из общежития, это новая поросль страны, ее будущее, ее надежда... В образе же хорошо переданы целеустремленность, настойчивость, воля к достижению цели, ощущаются та убежденность в торжестве правды и внутренняя чистота, которые позволили ему выйти из трудных положений. Да, он будет достойным преемником Бауэра, до его сознания и

сердца дойдет предостережение старого учителя: “Не берите пример с ученых, перепутавших науку со своей карьерой, не смотрите на науку, как на средство к существованию. Помните о совести научной, о честности научной, без которой никому не дано вздохнуть воздухом вершин человеческой мысли”» [Белявский, 1974].

Е. Маркова о профессиональных и зрительских оценках телефильма «Солнечный ветер»: «Отличный режиссер, великолепные актеры, автор сценария – знаменитый драматург, художник ярко социальный. В сценарии “Солнечного ветра”, над которым драматург работал несколько лет, студию [художественных телефильмов ТО “Экран”. – Г. С.] привлекло... открытие нового социального типа, нового характера. Прекрасная, тонкая актриса Анна Каменкова сыграла некую Петровскую... На студии питали большие надежды на успех “Солнечного ветра”, восторгались филигранной работой Каменковой, тем, как актриса плетет эмоциональные “кружева” роли, высвечивая мельчайшие полутона настроений. Состоялась премьера. И по первому впечатлению многосерийную ленту “Солнечный ветер” профессионалы вроде бы приняли положительно, хотя и сдержанно. Некоторые критики картину даже похваливали – опять же за психологические кружева... на студию и в газеты стали приходить письма от телезрителей. Почта оказалась на редкость массовой и была до удивления едина в своем полном неприятии телекартины! Что же оказалось? Зрители... примеряя показанную жизнь к своей реальной жизни, решили, что телеэкран их обманывает! Пытается увлечь переживаниями закоренелой эгоистки, которая не считается ни с коллективом, ни с обществом, ни даже с самыми обыкновенными нормами порядочного поведения в семье и в быту. А раз так, то кому нужны все эти филигранно показанные “страдания души”. Именно духовного отклика у массового зрителя не получают ни запутавшаяся в своих переживаниях Петровская, ни другие, подобны ей героини и героини... Проваливаются как раз те работы, где, как в “Солнечном ветре”, режиссеры потеряли социальный пафос, ушли в ложное психологизирование...» [Маркова, 1984, с. 26–29].

Как массовому зрителю в индивидуальном измерении автора статьи открылась *элитарная научная культура* через произведения *массового кино*? Так, картина «Девять дней одного года» дала представление о сибирском институте, где трудятся физики-атомщики; откры-

ла определенный риск в работе ученых-физиков: радиоактивное облучение. Это знание закрепились высказыванием героя-ученого из другого фильма, где образы советской науки / ученых выступают ситуативным контекстом, – «Еще раз про любовь», где физик Евдокимов говорит любимой девушке: «Вот ты не хочешь меня поцеловать, а я, может быть, кувырнусь во время опыта. – Как это кувырнешься? – Погибну, как...». На уроке в школе, из научно-популярной литературы и рассказов отца (офицера-ракетчика) приходилось слышать о риске для здоровья и жизни, но только через художественные образы знание было усвоено. Картина М. Ромма также дала представление об образе жизни ученых-атомщиков начала 1960-х годов: бытовой стороне, отношении к дружбе, любви, семье, о том, как они отдыхают, празднуют. Замечательные диалоги показали яркие примеры научного мышления и его отличие от обыденного, диалоги коллег Гусева и особенно монологи Куликова – примеры блестящего интеллектуального юмора.

Художественные образы фильмов «Иду на грозу», «Укрощение огня», «Ольга Сергеевна», «Исполнение желаний», «Открытая книга» и «Солнечный ветер» убедили, что ученый должен обладать целеустремленностью, настойчивостью, волей к достижению цели и ответственностью; научные открытия – результат многолетнего кропотливого труда, ошибок и неудач, иногда – трагедий. В создании принципиально нового ученый длительное время может оставаться почти в одиночестве; может столкнуться с непониманием со стороны представителей государственной власти, отраслевого, институтского руководства и даже научного сообщества; на ученом – руководителе крупного КБ или лаборатории лежит тяжелый груз ответственности; ученый и научный коллектив ощущают счастье от успешной реализации многолетнего проекта.

Художественные образы фильмов «Все остается людям» Г. Натансона, «Иду на грозу», «Два билета на дневной сеанс», «Страх высоты», «Однофамилец», «Открытая книга», «Лекарство против страха» открыли массовому зрителю, не инкультурированному в науку, что в советской науке есть социально-нравственные проблемы: карьеризм, очковитирательство, нечестное соперничество, зависть, интриги, плагиат, коварство и предательство; защита диссертации может преднамеренно отодвигаться научным руководителем с целью публи-

кации под своим авторством результатов исследования талантливого аспиранта. Из киноповести «Ольга Сергеевна» было получено знание, что в современном НИИ для некоторых (или многих?) научных сотрудников «Стараться ничего не делать стало хорошим тоном! А если человек хочет сделать что-то до конца, до блеска, он диким кажется!».

Фильм «Монолог» о профессоре Сретенском, который неожиданно для всех оставляет пост директора НИИ, возвращается к лабораторным исследованиям и делает открытие, в юности был воспринят поверхностно, оценен как «скучный». Вполне объяснимо: «Монолог» – кино постмодерна, смешение элитарного и массового. Как пишет Д. Быков, Авербах, всю жизнь сравнивая интеллигенцию советскую с дореволюционной и любя свои дворянские корни, не мог не ненавидеть навязанную «скромность» и искусственную «тихость», мягкотелость и беспомощность, трусость и приспособленчество. Авербаху с самого начала интересен нонконформист. В «Монologe» «тема его – бунт интеллигента, загнанного на задворки, в нишу тактичного, тихого, обаятельного труса. Это бунт тихий, но тем более язвительный» [Быков, 2005]. Массовому зрителю, особенно в юности и молодости, понять это трудно. Внимание привлекала фабула «личной жизни» молодого профессора, сложные отношения с дочерью, не понимающей его поступков, и любимой внучкой, переживающей первую любовь. Более глубокое понимание картины пришло после 30 лет. Было усвоено, что не каждый ученый может совместить руководящую должность и погружение в многолетнее исследование; оценив свои силы, требуется сделать выбор (эта же тема звучит в х/ф «Иду на грозу» и т/ф «Ольга Сергеевна»).

Массовое кино 1960-х годов выполняло воспитательную функцию, транслируя как идеологический, так и повседневный дискурс о советской науке: «профессия ученого, особенно при наличии ученой степени, уважаема в обществе, обеспечивает материальное благосостояние... Ученая степень для «строителя коммунизма» и «честного труженика» – инструментальная ценность, открывающая путь для дальнейшей творческой деятельности на благо общества. «Обывателю» ученая степень нужна для повышения социального статуса и личного благосостояния: «Вот получу кандидатскую степень – стану человеком. Как у нас говорят, человек начинается с кандидата» (х/ф «К Черному морю») [Сидорова, 2012, с. 36]. Социальная роль и при-

влекательность профессии ученого отразились и в художественных образах 1970-х: зарплата молодого сотрудника НИИ, работающего на оборону, составляет 180 рублей плюс премия («Судьба резидента»); «Неужели Вам за столько лет не обрыдло: коммутаторы, аккумуляторы... Какая у меня перспектива? Сидеть и ждать, пока место освободится? А в науке все решают молодость и способности. Есть соревнование: кандидатская, докторская – движение!» («Однофамилец»). Художественные образы кино передали гендерную специфику ценностного восприятия мужчины с ученой степенью – престижный муж («Легкая жизнь»), и женщины с ученой степенью – самостоятельная и независимая: «Она – кандидат наук!!! Обеспечена лучше любого мужика! Потому что не пьет!» («Экипаж»). Разведенной женщине (доценту) практичная коллега советует устроить личную жизнь, начав роман с успешным ученым: «Гениальная идея – Македонский! Профессор, без пяти минут членкор, лет пять – по заграницам, завлаб на 10-м этаже, живет с мамой» («Опасный возраст»). В художественных образах отразилась гендерная специфика уровня запросов относительно ученой степени: «А, не суетись ты! Мы своего дамского потолка в науке достигли, кандидатская есть, а там – что Бог пошлет!» («Опасный возраст»).

Каковы особенности восприятия *массовым* зрителем (в индивидуальном гендерном измерении) произведений массового киноискусства об отечественной науке и «ответ» зрителя *элитарной* культуре? Впервые, до 30 лет внимание массового зрителя-женщины привлекали те фильмы о науке, где были харизматичные личности, молодые (в основном мужчины), воплощающие архетипы Творчества, Поиска, Героизма, Бунта, Любви, иногда – Власти: Гусев и Куликов («Девять дней одного года»), Тулин и Крылов («Иду на грозу»), Башкирцев («Укрощение огня»), Трубачевский («Исполнение желаний»), Ольга Сергеевна в одноименной киноповести, Татьяна Власенкова и Дмитрий Львов («Открытая книга»), Пономарев и Чебышев («Солнечный ветер»). Для массового зрителя-женщины они были и культурными героями, и секс-символами [Сидорова, 2021].

Во-вторых, поскольку сюжеты и стиль произведения массового искусства должны быть совершенны и занимательны, во всех названных фильмах есть занимательная романтически-любовная линия или любовный треугольник (они не доминируют над научной фабулой,

подчиняются ей): Гусев – Леля – Куликов («Девять дней одного года»), Крылов и Лена, Тулин и Женя («Иду на грозу»), Башкирцев и Наташа («Укрощение огня»), Татьяна Власенкова – Дмитрий Львов – Андрей Львов («Открытая книга»), Ольга Сергеевна – Луговцев – Курдюмов («Ольга Сергеевна»), Надя Петровская – Банников – Чебышев («Солнечный ветер»). Фабула научного творчества была занимательна, но при отсутствии романтически-любовной линии *в юности* вряд ли бы возник интерес к ней. Итак, до 30 лет внимание массового зрителя-женщины привлекали те фильмы о науке, где была романтически-любовная тема.

С 30 лет в восприятии фильмов о советской науке романтически-любовная тема стала менее занимательной. Интерес к таким фильмам сохранился и далее мотивировался в основном фабулой научного творчества. Интерес к молодым героям-ученым дополнился интересом к харизматичным личностям старшего поколения, воплотившим архетип Мудрость наряду с архетипами Творчество, Поиск и Власть: Синцов («Девять дней одного года»), Дронов («Все остается людям»), Данкевич, Голицын и Аникеев («Иду на грозу»), Сретенский («Монолог»), профессор Бауэр («Исполнение желаний»), Никифоров, Курдюмов и Дубровский («Ольга Сергеевна»), Заозерский («Открытая книга»), Званцев («Солнечный ветер»). Их высказывания и поступки переместились с периферии зрительского внимания в центр.

В-третьих, до 30 лет *и далее* внимание массового зрителя привлекали те фильмы о науке, где давалось доступное объяснение *прикладного* значения научных поисков: будь то создание метода управления грозой («Иду на грозу»), реактивного двигателя («Укрощение огня»), нового белкового соединения, способного управлять деятельностью мозга для защиты от нервных перегрузок («Монолог»), пенициллина («Открытая книга») или дыхательных смесей для подводных погружений («Ольга Сергеевна»). Наконец, нацеленное на прагматику сознание массового зрителя усвоило информацию, транслируемую прямо или косвенно всеми фильмами: *ученая степень существенно повышает социальный статус и благосостояние ученого, доступность и качество материальных, социальных и духовных благ; женщина, чтобы считаться успешной, вполне может ограничиться ученой степенью кандидата наук.*

Особенность диалога элитарной и массовой культур, изучаемого в выбранном аспекте, состоит в том, что отечественную / советскую *элитарную научную* культуру (знания, ценности, проекты, люди, вещи, социальные институты, события) транслировало кино *массовое*, проникнутое пафосом позитивного действия, ориентированное на простую прагматику, говорящее простым языком, консервативное по форме, общедоступное, с простыми и занимательными сюжетами, в той или иной степени построенное по формуле с использованием архетипов [Сидорова, 2021]. Культура *элитарная* – советская наука многообразно воплотилась в отечественном *массовом* кино 1960–1980-х годов, уровня мид-культуры, где присутствует сдержанный хэппи-энд, и уровня арт-культуры – близкого к элитарному искусству, рассчитанного на самую образованную и думающую часть массовой аудитории, ориентированного на проблемность, доступного по языку, имеющего четкий сюжет, рисунок характеров и мотивацию поведения героев. В художественных образах этих кинопроизведений соединились как черты *элитарной* культуры – принципиальная закрытость, новаторство и духовный аристократизм, так и архетипы *массовой* культуры. Многие образы советских ученых воплотили, наряду с Творчеством, Поиском, Любовью, Героизмом, Мудростью и архетип Власти, причем в них не было (да и не могло быть) оппозиции «власть – творческая личность» [Российский дискурс ..., 2015, с. 140]. Для многих современников образы людей советской науки, основанные на реальных прототипах или вымышленные / собирательные, стали культурными героями. В число лучших актеров года, по опросам журнала «Советский экран», вошли А. Баталов («Девять дней одного года»), Н. Черкасов («Всё остается людям»), К. Лавров («Укрощение огня»). Кино о советской науке в определенной мере помогало инкультурации массового зрителя.

Как шел диалог элитарной и массовой культур в индивидуальном и гендерном измерении? Влияние *элитарной* культуры на *массовую*, проникновение первой во вторую: просмотр произведений массового кино о советской науке стал частью социализации и отчасти инкультурации индивида. В описанном социокультурном контексте сформировалась личность с относительно высоким уровнем запросов: требованиями к себе и окружающим в отношении образования и интеллектуального развития; поиск людей, чем-то похожих на героев тех

фильмов; попытки сформировать интеллектуальное социальное окружение; выбор супруга – интеллектуала, со способностями к научному творчеству. А позже – переход к научному творчеству, инкультурация в профессиональном научном сообществе, получение кандидатской, затем докторской ученой степени; отказ от предложения занять руководящую должность в вузе.

Как происходило влияние *массовой* культуры на – *элитарную* и ее проникновение в *элитарную научную* культуру через личность автора? Опираясь на концепцию М. Бахтина о диалоге культур, где «внеаходимость» одной культуры в отношении другой не является препятствием для их «общения» [Бахтин, 1972], представляется, что здесь можно определить диалог не синхронный, но диахронный, не прямой, но опосредованный. Своеобразный «ответ» *массовой* культуры, ее влияние и проникновение в культуру *элитарную* через личность автора проявилось многообразно. Во-первых, в относительно позднем (в 30 лет) начале научной работы, так как культурный сценарий деятельности изначально мотивировался консервативными и традиционными установками *массовой* культуры – выйти замуж, быть примерной женой и хозяйкой. Во-вторых, после некоторого разочарования в супружеской жизни – в сильной мотивации научной деятельности получением ученой степени. Художественные образы героев-ученых вдохновляли и вызвали восхищение, вместе с ощущением собственной культурной недостаточности при наличии способностей к научной работе. Отсюда – ассоциация себя с образами ученых, для которых ученая степень – в первую очередь, средство повышения социального статуса и благосостояния, стабильности (мотив полезности), а также – путь для дальнейшей творческой деятельности на благо общества. Впрочем, ожидание вознаграждения за успешное выполнение научной работы не снижало ее внутреннюю привлекательность [Российский дискурс ... , 2015, с. 16]. В-третьих, в большой паузе между защитой кандидатской («женского потолка в науке») и докторской диссертации, защита докторской в первую очередь, для повышения социального статуса и *стабильности*. В-четвертых, в прикладном характере исследований, выборе направления и тематики. Научные труды автора в подавляющем большинстве отличаются прагматизмом, характерным для массовой культуры: *истинно только то, что имеет практические последствия и проверяемо на практике*. Все научные исследования

автора – это прикладные исследования культуры повседневности через образы массового, преимущественно советского искусства: через художественные образы выявить историко-типологические особенности аксиологии субъекта советской хозяйственной культуры; или выявить гендерные особенности труда в образах массового искусства 1960–1980-х годов; или детально раскрыть характерные черты провинциальной культуры, или показать, какие архетипы воплощаются в мужских образах советского кино, признанных секс-символами, и т.д. Как видно, «массовая культура, унифицируя и «утилизирова» вечные культурные ценности, последовательно выводит человека за рамки традиционного культурного поля» [Российский дискурс..., 2015, с 10]. Таким образом, *массовая* культура, в индивидуальном и гендерном измерении, дала своеобразный «ответ» *элитарной* культуре.

Результаты диалога *элитарной* и *массовой* культур, изученного в выбранном аспекте, можно объяснить и с позиций культурно-психологического подхода. С 16 до 30 лет у массового зрителя-женщины доминировали потребности в любви и безопасности, привязанности к социальному институту супружеской семьи. На исходе возраста молодости, когда эти потребности были удовлетворены и в их отношении достигнут столь важный для массового сознания *идеал стабильности*, тогда иерархия мотивов перестроилась: усилились потребности в профессиональном признании и уважении, профессиональной самоактуализации, в профессиональном саморазвитии и самосовершенствовании. Тогда началась сознательная и целенаправленная инкультурация в науку.

Тема диалога *элитарной* и *массовой* культур оказалась актуальной для автора, помогла лучше осмыслить характер взаимодействия этих социокультурных феноменов в пространстве художественной культуры, а также в индивидуальном и гендерном измерении; глубже понять характер и мотивации собственной профессиональной деятельности в *элитарной научной* культуре.

Список литературы

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва : Художественная литература, 1972. – 474 с.

- Белявский М. «Исполнение желаний» // Спутник кинозрителя. – 1974. – Апрель. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2755/annot/>
- Быков Д. Тоска Ильи Авербаха // Киноведческие записки. – 2005. – № 69. – URL: <https://chapaev.media/articles/2103>
- Зак М. Идти к цели // Искусство кино. – 1966. – № 2. – С. 15–18.
- Зак М. Вторая молодость, или поиск метафорического белка // Искусство кино. – 1973. – № 10. – С. 33–42.
- Зоркий А. «Девять дней одного года». – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/38/annot/>
- Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн : Александра, 1994. – 144 с.
- Маркова Е. Зритель поправляет редактора // Огонек. – 1984. – № 49. – С. 26–29.
- Российский дискурс массовой культуры: эстетические практики и художественный образ : учебное пособие / под науч. ред. Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – 227 с.
- Руднев В.П. Массовая культура // Энциклопедический словарь культуры XX века. – Москва : Аграф, 2001. – 608 с.
- Сидорова Г.П. Мужские образы советского кино как культурные герои ... // Вестник культурологии / ИНИОН, РАН. – 2021. – № 2(97). – С. 115–132.
- Сидорова Г.П. Ценности советской хозяйственной культуры в массовом искусстве 1960–1980-х годов : профессия // Культура и искусство. – 2012. – № 6(12). – С. 34–42.
- Фролов В. Роман и экран // Советский экран. – 1966. – № 5. – С. 5–6.
- Эриштрем А. «Укрошение огня» // Спутник кинозрителя. – 1972. – Октябрь. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7440/annot/>

References

- Bahtin, M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's poetics]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1972. 474 p. (In Russ.)
- Belyavskij, M. “Ispolnenie zhelanii” [“Fulfillment of desires”]. In *Sputnik kinozritelya*. 1974, april' [The moviegoer's companion. 1974, April]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/2755/annot/> (In Russ.)
- Bykov, D. Toska Il'i Averbaha [The Longing of Ilya Averbakh]. In *Kinovedcheskie zapiski*. no. 69, 2005. URL: <https://chapaev.media/articles/2103> (In Russ.)
- Zak, M. Idti k celi [Go to the goal]. In *Iskusstvo kino*, no. 2, 1966, pp. 15–18. (In Russ.)
- Zak, M. Vtoraya molodost', ili poisk metaforicheskogo belka [The second youth, or the search for a metaphorical protein]. In *Iskusstvo kino*, no. 10, 1973, pp. 33–42. (In Russ.)
- Zorkij, A. “Devyat' dnei odnogo goda” [“Nine days of one year”]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/38/annot/> (In Russ.)
- Lotman, Yu. M., Civi'an, Yu. *Dialog s ekranom* [Dialog with the screen]. Tallinn, Aleksandra Publ., 1994. 144 p. (In Russ.)
- Markova, E. Zritel' popravlyayet redaktora [The viewer corrects the editor]. In *Ogonek*, no. 49, 1984, pp. 26–29. (In Russ.)

Rossijskij diskurs massovoj kul'tury: esteticheskie praktiki i hudozhestvennyj obraz: uchebnoe posobie, pod nauch. red. T.S. Zlotnikovoj, T.I. Erohinov [The Russian discourse of mass culture: aesthetic practices and artistic image: a textbook, under the scientific editorship of T.S. Zlotnikova, T.I. Erokhina]. Yaroslavl', RIO YaGPU Publ., 2015. 227 p. (In Russ.)

Rudnev, V.P. Massovaya kul'tura [Mass culture]. In *Enciklopedicheskij slovar' kul'tury XX veka* [Encyclopedic dictionary of culture of the 20th century]. Moscow, Agraf Publ., 2001. 608 p. (In Russ.)

Sidorova, G.P. Muzhskie obrazy sovetskogo kino kak kul'turnye geroi... [Male images of Soviet cinema as cultural heroes...]. In *Vestnik kul'turologi INION RAN*, no. 2(97), 2021, pp. 115–132. (In Russ.)

Sidorova, G.P. Cennosti sovetskoj hozyajstvennoj kul'tury v massovom iskusstve 1960–1980-h godov: professiya [Values of Soviet Economic Culture in the Mass Art of the 1960 s-1980 s: profession]. In *Kul'tura i iskusstvo*, no. 6(12), 2012, pp. 34–42. (In Russ.)

Frolov, V. Roman i ekran [Novel and screen]. In, no. 5, 1966, pp. 5–6. (In Russ.)

Ershtrem, A. "Ukroshchenie ognya" ["The Taming of Fire"]. In *Sputnik kinozritelya. 1972. Oktyabr'* [The Moviegoer's Companion. 1972. October]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/7440/annot/> (In Russ.)

Информация для авторов

Научный журнал «Вестник культурологии» – рецензируемое научное издание ИНИОН РАН.

Журнал учрежден в 1992 г. Выходит с периодичностью четыре номера в год.

Журнал индексируется в РИНЦ.

Полнотекстовый архив журнала с 2000 г. размещен на платформе Научной электронной библиотеки:
<http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

Рукописи направляются в адрес редакции посредством системы подачи рукописей на сайте журнала по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

– или на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru в электронном виде в формате *. doc, *. docx или *. rtf.

К рассмотрению принимаются *ранее не опубликованные (и не находящиеся на рассмотрении* в других журналах и сборниках) научные статьи и аналитические обзоры.

Текст должен быть хорошо вычитан. Статьи, содержащие ошибки и опечатки, к рецензированию и публикации не принимаются.

Рукопись проходит обязательное рецензирование по модели «двойное слепое рецензирование». О результатах рецензирования автору сообщается по электронной почте.

Все поступившие в редакцию журнала научные статьи и аналитические обзоры проверяются на наличие плагиата.

Редакция оставляет за собой право на научную и литературную правку рукописи.

Правда принятия решения о соответствии / несоответствии поступивших в редакцию статей профилю, концепции и тематике журнала принадлежит главному редактору и ответственному редактору (редактору-составителю текущего номера).

Об очередности опубликования статей, получивших положительные отзывы рецензентов, принимает решение редколлегия.

Научные статьи и аналитические обзоры в журнале публикуются бесплатно.

Общий объем текста одной статьи / обзора не должен превышать 1 печатный лист.

Подробное описание процедуры работы над статьей, требования, предъявляемые к рукописям, тематика журнала, состав редколлегии и редакционного совета представлены на странице журнала на официальном сайте ИНИОН РАН по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

В соответствии с договором оферты автор статьи / обзора представляет Издательству ИНИОН РАН на безвозмездной основе на срок действия авторского права, предусмотренного законодательством РФ, неисключительную лицензию на использование созданной автором статьи / обзора для опубликования в журнале.

В подтверждение своего согласия на публикацию в журнале автор направляет на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru скан подписанного акцепта в формате PDF.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ

научный журнал

2022 № 3 (102)

Адрес редакции и издания:

117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.

ИНИОН РАН. Отдел культурологии

Дизайн А.А. Демочкина

Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение

№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.

Подписано к печати (дата). Формат 60 х84/16

Бум. Офсетная № 1. Печать офсетная.

Усл. печ. 17,4 л. Уч.-изд. 14,0 л.

Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ № 47

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023

Институт научной информации

по общественным наукам РАН,

Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,

Отдел маркетинга и распространения

информационных изданий

Тел. : (925) 517-36-91

E-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов

ул. Чернышевского, д. 88, литера У
