

Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук
(ИНИОН РАН)

Вестник культурологии

Научный журнал

2023
№ 2 (105)

Выходит 4 раза в год
Издается с 1992 года

Учредитель

Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук

Редакция

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 государственный 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. Шамина-Великанова – доктор культурологии, Центр изучения религий РГГУ, Москва, РФ
В.Г. Щукин – доктор гуманитарных наук, Ягеллонский университет, Институт восточно-славянской 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)

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77-74023

ISSN 2658-3291

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.00

© ИНИОН РАН, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Тема номера: «От знака к символу. Тенденции культуры»

КАТЕГОРИЯ СИМВОЛА: ИСТОРИЧЕСКОЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

<i>Домащенко А.В.</i> Об орудийности языка.....	9
<i>Созина Е.К.</i> Концепция символа Л.А. Гогтишвили и поэзия	
<i>Вяч. Иванова:</i> толкование и применение	35
<i>Яроцкая Ю.А.</i> Символы смерти в мировой культуре.....	59

СИМВОЛИКА И СИМВОЛИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

<i>Аверкина С.Н., Карпова А.В., Мосова Д.В.</i> Знаки времени: миф о 90-х годах в современной перспективе	72
<i>Гусева А.О.</i> Способы конструирования главных героев в советских балетах 1930–1950-х годов	91
<i>Коренева Е.В.</i> «Пространство памяти» и «зона забвения»: символика романов Хулио Льямасареса.....	107
<i>Крюкова О.С.</i> Символика воды в творчестве М.Ю. Лермонтова	121
<i>Макарова С.А.</i> Музыка в эстетической теории и поэтической практике русских символистов: традиции и новаторство	132
<i>Скрябина Т.Л.</i> Московский круг в романе «Другой»: символико-метафизический аспект поздней прозы Ю. Мамлеева....	156
<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Фантомас как символическая фигура «прекрасной эпохи»: знаки «готического»	171

СИМВОЛИКА ПОВСЕДНЕВНОГО ПРОСТРАНСТВА

<i>Любарт М.К.</i> Символика бретонской идентичности в городском пространстве региона Бретань (Франция).....	191
<i>Пробст Н.А.</i> Коловрат против креста: конфликтная коммуникация между сторонниками неоязычества и православия в интернет-дискурсе.....	215

<i>Родькин П.Е.</i> Репрезентации городской модерности: модернизм, постмодернизм, антимодернизм (к дискуссии о «Большой глине № 4» Урса Фишера).....	229
<i>Шапинская Е.Н.</i> Символика ретротопии в (пост)современной массовой культуре: новая жизнь советского мифа	245

РОЛЬ СИМВОЛА В ПОЛИТИКО-ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

<i>Кирьянов И.К.</i> Символические коды пиджака в отечественных политических коммуникациях XIX – начала XXI в.....	259
<i>Якушкина Т.В.</i> Первые символы СВО: русский Достоевский в Италии и украинская бабушка в России.....	272

КОНФЕРЕНЦИИ

<i>Кулешова О.В.</i> Международная конференция «Символы и символика в культуре» (Обзор)	291
---	-----

Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences (INION)

Herald of Culturology

Scientific journal

2023
N 2 (105)

Published since 1992
4 Issues per year

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, Moscow, Russia

Tatyana Goncharova – Secretary and Technical editor of the publication, INION, Moscow, Russia

Editorial board

Galina Andreeva – PhD in Law, INION, 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, Institute of
Fundamental and Applied Research, Moscow Humanitarian University, Moscow, Russian Federation

Tatyana Krasavchenko – Doctor of Sciences in Philology, INION, Moscow, Russia

Svetlana Levit – PhD in Philosophy, INION, 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, Moscow State University, Moscow, Russia

Irina Remezova – PhD in Philosophy, INION, Moscow, Russia

Ekaterina Salnikova – Doctor of Sciences in Culturology, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia

Lev Skvortsov – Doctor of Sciences in Philosophy, INION, 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

Vasily 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/2023.02.00

© INION RAN, 2023

CONTENTS

Theme of the issue: “From sign to symbol. Cultural trends”

SYMBOL CATEGORY: HISTORICAL AND THEORETICAL UNDERSTANDING

<i>Domashchenko A.V.</i> On orudijnost’ of language	9
<i>Sozina E.K.</i> The concept of the symbol of L.A. Gogotishvili and the poetry of Vyach. Ivanov: interpretation and application	35
<i>Yarotskaya Yu.A.</i> Death symbols in the world culture	59

SYMBOLISM AND SYMBOLISM IN ARTISTIC CULTURE

<i>Averkina S.N., Karpova A.V., Mosova D.V.</i> Signs of the time: the myth of the 90 s in a modern perspective	72
<i>Guseva A.O.</i> Methods of constructing the main characters in the Soviet ballets of the 1930–1950-s	91
<i>Koreneva E.V.</i> The “memory space” and the “oblivion zone”: symbolism of the novels of Julio Llamazares	107
<i>Kryukova O.S.</i> The symbolism of water in creativity of M.Y. Lermontov	121
<i>Makarova S.A.</i> Musicin the Aesthetic Theory and Poetic Practice of Russian Symbolists: Traditions and Innovations	132
<i>Scriabina T.L.</i> The Moscow Circle in the novel “The Other”: the Symbolic and Metaphysical Aspect of Y. Mamleev's Late Prose	156
<i>Pakhsarian N.T.</i> Fantomas as a symbolic figure of the “Beautiful era”: signs of the Gothic	171

THE SYMBOLISM OF EVERYDAY SPACE

<i>Lyubart M.K.</i> Symbols of the Breton identity in the urban space of the region of Brittany (France)	191
<i>Probst N.A.</i> The Colovrat vs The Cross: conflict communication between neopagans and orthodoxies in internet-discourse	215

<i>Rodkin P.E.</i> Representations of Urban Modernity: Modernism, Postmodernism, and Anti-Modernism (to the discussion of Urs Fischer's "Big Clay N 4")	229
<i>Shapinskaya E.N.</i> The symbolism of retrotopia in (post)modern popular culture: a new life of the Soviet myth	245

THE ROLE OF THE SYMBOL IN POLITICAL AND ECONOMIC DISCOURSE

<i>Kiryanov I.K.</i> Symbolic codes of suit jacket in Russian political communications of the 19 th –21 st centuries.....	259
<i>Yakushkina T.V.</i> The First symbols of Russian special military operation: Russian Dostoevskij in Italy and Ukrainian peasant woman with a Soviet flag	272

CONFERENCES

<i>Kuleshova O.V.</i> International conference "Symbols and symbolism in culture"(Review).....	291
--	-----

КАТЕГОРИЯ СИМВОЛА: ИСТОРИЧЕСКОЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

УДК 82.091

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.01

*Домащенко А.В.**

ОБ ОРУДИЙНОСТИ ЯЗЫКА^{©1}

Аннотация. В работе рассмотрен вопрос об орудийности языка в связи с онтологической проблематикой и в контексте актуальных проблем исторической поэтики. Автор выделяет первоначальную казовую орудийность языка, а в пределах исторической поэтики разные модификации символической орудийности языка: от священно-символической до символично-эмпирической

Ключевые слова: герменейя; орудийность языка; казовая орудийность; символическая орудийность; маническая поэзия; мимесис; поэтическое искусство; историческая поэтика.

Поступила: 06.02.2023

Принята к печати: 05.03.2023

** Домащенко Александр Владимирович – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета. Донецк, Россия, e-mail: a.domashchenko@bk.ru*

Domashchenko Aleksandr Vladimirovich – DSc in Philology, professor of the Donetsk National University, Donetsk, Russia, e-mail: a.domashchenko@bk.ru

[©] Домащенко А.В., 2023

¹ В настоящей работе развиваются некоторые основополагающие идеи моей монографии [см.: Домащенко, 2007] и других моих опубликованных и неопубликованных книг.

**Domashchenko A. V.
On orudijnost' of language**

Abstract. The paper deals with the question of orudijnost' of language in connection with the ontological problems and in the context of relevant problems of historical poetics. We identify the original kazovaya orudijnost' of language and various modifications of symbolic orudijnost' within historical poetics: from sacred symbolism to empiric symbolism.

Keywords: hermenejya; orudijnost' of language; kazovaya orudijnost'; symbolic orudijnost'; manic poetry; mimesis; poetic art; historical poetics.

Received: 06.02.2023

Accepted: 05.03.2023

Для цитирования: Домащенко А.В. Об орудийности языка // Вестник культурологии. — 2023. — № 2(105). — С. 9–34. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.01

15.10.2022

В последние десятилетия самые памятные и, по-видимому, самые значительные попытки предложить новые концепции построения исторической поэтики принадлежат С.С. Аверинцеву и А.В. Михайлову [см.: Аверинцев, 1981; Михайлов, 1982 а]. Каждая из этих концепций обладает своими очевидными достоинствами, о которых нет возможности здесь говорить, недостатки же у них общие, и первым является отсутствие попыток постановки вопроса о языке как основе, на которой утверждается поэтическое искусство во всем своем своеобразии и во всем своем совершенстве. Это замечание в меньшей степени касается работ А.В. Михайлова, который, впрочем, хотя и говорит о языке, но главным образом в аспекте одной из его модификаций – риторики, вовсе не самой значимой для поэтического искусства, к тому же понимая ее преимущественно как «систему мысли» [Михайлов, 1982 б, с. 157]. (Здесь и далее в цитатах курсив автора. – А. Д.).

Обращаясь к вопросу о языке, мы имеем в виду не лингвистику, не стилистику или стиль и даже не философию языка. Речь идет о той таинственной и постоянно ускользающей от всякого понятийного рассмотрения сущности языка, которую мы обозначим словом «орудийность».

Орудийность – имя, а не понятие. В области мышления понятие выполняет разграничивающую, дифференцирующую функцию. Имя ничего не ограничивает, но все в себя вбирает. Его сущность интегральна. Перефразируя Эмпедокла, можно сказать, что имя единит, тогда как понятие все разводит в разные стороны. В отличие от понятия, принадлежащего к области гносеологии, имя – онтологично. Речь здесь, стало быть, идет о разноуровневых состояниях мышления, поэтому употреблять эти слова в каком-нибудь перечне через «и» нельзя.

Орудийность указывает, каким образом раскрывается онтологическая сущность языка. Орудийность и есть, собственно, само событие самораскрытия этой сущности. Любое другое объяснение орудийности, например как средства общения, уводит в сторону и закрывает всякие пути к ее пониманию. Не нужно путать инструментальность и орудийность.

Имени принадлежит само мышление мыслящего. Не только поэзия, но любое усилие мысли в самый момент своего возникновения уже оплодотворено и определено актуальной для данного времени орудийностью языка. При этом надлежит помнить, что подлинное поэтическое слово и подлинная мысль всегда онтологичны. Только такое поэтическое слово и такая мысль принадлежат всем временам.

28.10.2022

Второе замечание, которое необходимо высказать по отношению к концепциям двух упомянутых выдающихся ученых, связано с первым из выделяемых ими периодов развития литературы. У А.В. Михайлова это «дориторическая эпоха», у С.С. Аверинцева – «дорефлексивный традиционализм». В самой приставке «до-» уже присутствует вполне ощутимый оттенок снисходительности: дескать, да, период и даже эпоха, но все-таки значимая не сама по себе, а как черновой набросок того, что явится после нее во всем блеске своего величия: «морально-риторическая система» или, в другой терминологии, – «рефлексивный традиционализм».

Такого упрощения нет, разумеется, у Гегеля, чей историзм в области мышления и в осмыслении поэтического искусства является основой для любой исторической поэтики со времен А.Н. Веселовского вплоть до наших дней. У Гегеля, как известно, первый период назван «символической формой искусства», вполне самостоятельной, хотя и

уступающей в отношении совершенства пришедшей ей на смену «классической форме».

Здесь, впрочем, возникают вопросы другого порядка: насколько справедливо утверждение, что искусству, чтобы стать совершенным, необходимо было преодолеть ограниченность и эстетическую ущербность символа? Не является ли, напротив, символ необходимым и даже главным условием совершенства искусства?

Другой вопрос, на который мы тщетно будем искать ответ в «Эстетике» Гегеля, связан с сомнением, что первый период в развитии поэзии является символическим¹.

Третий вопрос, который Гегель в лекциях по эстетике вообще не затрагивает (как и никто после Гегеля), касается необходимости разграничения изначальной *ποίησις* (поэзии) и последующей *ποιητικὴ τέχνη* (поэтического искусства). И если поэтика как таковая связана исключительно с *ποιητικὴ τέχνη*, тогда первый период в истории поэзии, для которого у нас пока нет названия, необходимо вывести за пределы любой исторической поэтики, помыслив его в его собственной сущности, а не с точки зрения того, что после него утверждается как поэтическая данность.

И это ключевой вопрос, потому что от понимания первого периода целиком зависит, что мы в итоге построим, как в архитектуре от фундамента целиком зависит прочность здания. Если же мы первый период обозначаем термином с приставкой «до-», мы начинаем строить здание сразу со стен.

Будучи основополагающим для поэтического искусства, первый период порождает возможность возникновения самой исторической поэтики. Сказанное означает: методы, которыми пользуется историческая поэтика, изучая поэтическое искусство, сразу же становятся неуместными, как только мы обращаемся к тому, что является его (поэтического искусства) истоком. Каждому понятно, что законы поэтического искусства, которые становятся актуальными, начиная с эпохи Ренессанса нельзя переносить на поэзию Средневековья, хотя здесь изменения происходили в пределах общего метафизического мышле-

¹ Ср. вывод А.Ф. Лосева о гегелевской терминологии: прекрасно понимая «восточную художественную форму», Гегель именует ее «весьма неудачно как символическую» [Лосев, 1980, с. 189].

ния, тогда как при переходе от ποιήσις к ποιητικῇ τέχνη в самом мышлении произошли фундаментальные, глубочайшие изменения.

04.11.2022

Поэзия зарождается в языке и вырастает из языка. Это настолько очевидный факт, что остается удивляться, почему исток поэзии ищут где угодно (в ритуале и т.д.), но только не там, где его прежде всего нужно искать. Исток поэзии – в орудийности языка.

Соответственно из того же источника ведет свое происхождение и целостность, явленная поэзией.

06.11.2022

Путь к пониманию изначальной орудийности языка обретаем в одном слове Сократа, которое сохранил для нас Ксенофонт в сочинении «Воспоминания о Сократе»: «Боги дали нам... способность речи, которая доставляет нам возможность давать друг другу участие во всех благах путем учения и самим пользоваться ими сообща с другими, законодательствовать и жить государственной жизнью» [Ксенофонт, 1993, с. 129].

Словосочетанием «способность речи» С.И. Соболевский переводит греческое слово «ἐρμηνεία» (ἐρμηνείαν [Xenophon, 1997, p. 302; IV, 3, 12]), герменейя. Мы видим, что Сократ говорит о такой «речи», на которой утверждаются все человеческие законы и даже все блага, доступные человеку: все они оказываются вторичными по отношению к ней. Тайна герменейи, таким образом, оказывается *самой главной* проблемой греческого мышления, в которой таились ответы на другие, более частные по сравнению с ней вопросы.

В герменейе тайна происхождения не только герменевтики, что понятно уже из имени, но также ποιήσις.

Имена «герменевтика» и «ποιησις» связаны настолько, что, говоря об одной, мы одновременно постигаем другую. В первой проявляется божественная полнота понимания истины, заключенной в слове герменейи, во второй делание (ποιησις) раскрывается как выведение в область просветленного присутствия той же самой истины. В этой взаимосвязи проявляется первоначальное тождество имен, когда они порозному именовали одно и то же: герменевтика была поэтической, а

ποίησις герменевтичной. Поэтому, говоря о поэте в первоначальном смысле этого слова, мы одновременно говорим о мыслителе и пророке.

Впрочем, таковыми имена остаются и в наше время – на той глубине смыслов, которая нам ныне недоступна: почва, та «подоснова», которой «люди не владеют и никогда не владели, не управляли» [Блок, 1963 а, с. 210]. Не управляли, не управляют и никогда не будут управлять. Полагаю, именно это безуспешно пытался втолковать Мише Берлиозу Воланд.

Из этих первоначальных понимания и делания, вырастающих из герменейи, появляются все «искусства» во всем их неисчерпаемом многообразии (мантика, риторика, диалектика, аподейктика, критика, грамматика, философия, физика и т.д. вплоть до наших дней, когда никто уже и не задумывается об истоках), включая, разумеется, и ποιητικὴ τέχνη. Но все перечисленные в скобках понятия, равно близкие и понятные нам или основательно нами забытые, тоже изначально, когда принадлежали герменейе, были именами. Понятия – это бывшие имена, утратившие связь с герменейей. Возрождение этой связи – путь к преодолению беспочвенности нынешнего европейского мышления и к возвращению в контекст онтологической мысли.

Назвать эпоху, о которой идет речь, «дориторической» – значит посмотреть на нее с точки зрения одного из искусств, одного из способов понимания и делания, которые зарождаются в границах первого периода, а затем, утвердившись в своем самостоятельном существовании в границах периода, пришедшего на смену первому, сначала вступают в конфликт со своей первоначальной сущностью, а спустя какое-то время вообще о ней забывают.

Назвать эту эпоху «дорефлексивной», отнеся формирование рефлексивного традиционализма ко времени Аристотеля, – значит выпрямить и упростить реальное развитие поэтического искусства¹, если

¹ К примеру, А.Ф. Лосев, оставаясь в границах аналогичного понимания рефлексии, относит потерю веры «в буквальный и дорефлексивный миф» лишь к концу Античности [см.: Лосев, 1994, с. 491]. Выше он говорит об истории освоения символа в поздней Античности: «Если Плотин еще даже ни разу не воспользовался словом *символ* для своих явно символических толкований мифа, а Порфирий впервые назвал его, дав образец развернутой символической картины («О пещере нимф»), то Прокл возвел символ на терминологическую высоту... и дал настоящую дефиницию символа

иметь в виду, что по-настоящему рефлексивный традиционализм, как его понимает С.С. Аверинцев, утверждается – на основе самоконституции его! – лишь в новоевропейское время, когда единственным способом осмысления жизни во всем многообразии ее проявлений и осмысления самого себя в этой жизни становится «картина мира» [см.: Хайдеггер, 1993 а]. У нас нет никаких оснований навязывать «картину мира» Аристотелю и христианской средневековой культуре.

Но и сами по себе понятия, предлагаемые С.С. Аверинцевым, представляются неудачными. Первое словосочетание, «дорефлексивный традиционализм», – это *contradictio in adjecto*, поскольку на чем же традиционализм зиждется, если он полностью лишен каких-либо оторефлексированных и осмысленно воспринятых постулатов? На каком основании мы отказываем в способности к рефлексии тем, кто установил эти постулаты?

Из сказанного ясно также, что словосочетание «рефлексивный традиционализм» – простая тавтология, поскольку всякий традиционализм рефлексивен по определению, тогда как дорефлексивным может быть только хаос дочеловеческого существования. Хотя и в нем правят инстинкты, устанавливая свой единственно возможный и при этом абсолютный «дорефлексивный традиционализм».

В конце концов *ge-flecto* – это всякое мышление, обращенное назад, в прошлое. Такое осмысление необходимо, чтобы понять настоящее во всем его своеобразии и во всех его исходящих из прошлого возможностях. Поэтому и всякая футурология рефлексивна лишь в той мере, в какой она опирается на осмысление прошлого. Поэтому рефлексивны песни Пиндара, возводящего победы в состязаниях в контекст утвержденного этим торжеством и с энтузиазмом переживаемого божественно-человеческого временного целого, в котором высвечивается взаимосвязь всего: от истока до нынешнего торжества.

«Да, мой сказ услышан от предков», – свидетельствует в третьей Немейской песне Пиндар [Пиндар, Вакхилид, 1980, с. 124; 52–53]. Это, разумеется, не просто бездумное (т.е. лишенное рефлексии) по-

как завершающий итог всех исканий Античности в этой области» [Лосев, 1994, с. 484].

Это также история формирования и утверждения соответствующей орудийности языка, превышающей возможности всякой терминологической понятийности.

вторение, которое, впрочем, невозможно, потому что сказ кажет¹ новое состояние присутствующего: новое осуществление лада, непреходящим основоположением которого является правда, дошедшая от предков.

Но понятно, что характер рефлексии в границах этого пока не названного нами первого периода и периода, который сменил его, разный. В первом случае – вопрошание, укорененное в именах и обращенное к именам, при этом одним из важнейших является имя «Χρόνος»: «Время, которое всему отец» [Пиндар, 1980, с. 15; 17].

Во втором случае в свои права постепенно вступает понятийное мышление – рефлексия, осуществляемая в границах субъект-объектной схемы. Изнутри этой схемы вопрошание представляется лишенным рефлексии, но для вопрошания сама эта схема несовместима с мышлением как таковым.

09.11.2022

Слово, принадлежащее герменейе, *казет* истину, выводя ее тем самым в просветленную явленность присутствия – такого целого, которое предшествует всякому разделению. Вот почему изначальную орудийность языка мы назовем *казовой*. В пределах этой орудийности поэзия может быть только манической (μανία, мания – одержимость, исступленность), поскольку главное предназначение ее космогонично: снова и снова утверждать словом, проникнутым благочестием, нерушимую, хотя и находящуюся во власти времени связь божественного и человеческого в границах целого. Само же целое тождественно герменейе – тем смыслом, которые восходят в присутствие из глубины ее имен. Границы целого очерчены границами герменейи. Все, что находится за пределами этих границ, лишено смысла, стало быть, и всякого бытийного статуса, поэтому не может противостоять целому в ка-

¹ Ср. рассуждение М. Хайдеггера в докладе «Путь к языку»: «Помня о древнейшем употреблении этого слова, мы будем понимать сказ от сказывания в смысле показывания и употребим для обозначения такого сказа, насколько в нем покоится существо языка, старое, достаточно засвидетельствованное, но умершее слово: *каз*» [Хайдеггер, 1993 б, с. 265]. В подлиннике слову «каз» соответствует *die Zeige* [Heidegger, 1985, S. 242] – от *zeigen*, что значит: проявлять, указывать, показывать, а в сочетании с *sich* – сказаться, обнаружиться. Но перевод нуждается в одном уточнении: немецкое *zug Benennung* – это «для именования», а не «для обозначения».

честве какой бы то ни было другой правды, другой истины: все действительное герменевтично, все герменевтичное – действительно.

Если бы грекам той поры было ведомо слово *трансцендентный*, оно имело бы для них только один смысл: все, что низведено до степени *ничто*.

Герменейя – это царство имен. Из имен, принадлежащих герменейе, ведет свое происхождение поэзия: сначала ἐπίγραμμα как надпись на имени, а затем ὕμνος, гимн (песня, ода) как саморазвертывание гиератического смысла имен, т.е. как развертывание надписи на имени в поэтическое сказывание¹.

Герменейя гиератична. Тот, благодаря кому гиератический смысл имени приходит к явленности, – гиерофант. Гиерофант – одно имя для поэта, мыслителя и пророка в неразделенном целом, природа которого – Единое, а не единство. Единство – единораздельная совокупность частей, которая может принимать самую разную конфигурацию. Здесь же – изначальный лад, созидаемый целенаправленными общими усилиями божества и человека – *единотворящими*, поскольку только таким может быть действие божества: ἐνοποῖός. Отсюда тождество имен: герменейя = лад, лад = герменейя. Но здесь же и ποιήσις, которая и лад, и герменейя, и т.д.: единящая могучая сила имени, почва и исток поэтической целостности, без которой поэзии не бывает. А если почва, то непреходящее, хотя, может быть, и сокрытое до поры: растения, произрастающие из почвы, сменяют друг друга, а почва пребывает.

Единое, которое постижимо в пределах герменейи, становится непостижимым («τὸ ὑπὲρ διάνοιαν ἔν» (превышающее мысль Единое) [Дионисий Ареопагит, 1994, с. 14]) в пределах метафизики, сущность которой раскрывает орудийность, постепенно утвердившаяся после заката казовой орудийности языка, т.е. после того, как ближайшее стало самым недоступным и непонятным.

11.11.2022

Углубляясь в происхождение миметического, мы обнаруживаем, что слово «мимесис», как и любое другое понятие, пришедшее к нам

¹ Ср. статью С.С. Аверинцева о поэзии Вячеслава Иванова и других русских поэтов в связи с жанром греческой эпиграммы: [Аверинцев, 2005].

из той давней поры, изначально было именем, и поэтому миметическое было тождественно маническому: «Мистерию, изображающую брак Зевса и Геры у Диодора, можно толковать не как простое подражание, а как попытку участников мистерии стать на время самим Зевсом и Герой» [Лосев, 1974, с. 53]. Маническое, стало быть, является порождающим началом миметического. До тех пор, пока танцующий (поскольку мимесис изначально связан с танцем) [см.: там же, с. 52–55] осознал себя тождественным богу (Дионису, Зевсу, Гере), его танец не был подражанием, искусством, но был одержимостью, иступлением, манией. Подражанием он становится, когда танцующий начинает *представлять* бога, выходя, таким образом, из сферы изначального тождества священного и творческого в сферу автономного по отношению к священному творческого. В случае поэзии это означало, что поэт перестает быть «существом священным» [Платон, 1990, с. 377, 534 b], при этом перестает таковым быть и слово поэта. Для Сократа и вслед за ним для Платона эта утрата становится невозполнимой, потому что, как говорит Сократ во второй речи, обращенной к Федру, «величайшие для нас блага возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар» [Платон, 1993, с. 153, 244 a]. Сократ жил на исходе того периода, характер которого определялся казовой орудийностью языка и манической *ποίησις* (поэзии), поэтому не мог не видеть, к чему неизбежно приведут тенденции, решительно возобладавшие в области поэтического творчества, и тем не менее в той же речи – вопреки очевидности! – он утверждает: «...Творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» [там же, с. 154, 245 b]. Видимо, он обращается здесь отнюдь не к своему быстротекущему времени.

Вот почему все, что написал о Сократе Ф. Ницше в «Рождении трагедии...», – недоразумение.

Конфликт манического и миметического начал в поэтическом творчестве зарождается в пределах манического рода. Так начинается кризис казовой орудийности языка. Этим конфликтом и этим кризисом обусловлено рождение трагедии: если бы того и другого не было, дифирамб так и остался бы дифирамбом, потому что никаких имманентных ему причин к его перерождению в другой жанр не было.

Конфликт развивался с катастрофической быстротой и разрешился в пользу миметического рода очень скоро. В «Царе Эдипе» Софок-

ла еще торжествует казовое слово оракула, которому вынуждены подчиниться все, в том числе и мудрый Эдип, тщетно пытавшийся перехитрить судьбу. Но уже в «Алкесте» Еврипида нерушимый закон судьбы меркнет, переведенный сначала «хитростью» (δολώσας [Euripides, 1980, p. 3; 12]) Аполлона, а затем «много раз державшим сердцем» (πολλὰ τλᾶσα καρδία [ibid., p. 31; 837]) и могучей рукой Геракла в разряд «κωφὰ καὶ παλαί' ἔπη» [Sophocles, 1908, p. 116; 290], т.е. «пустых и давних слов».

Так разрешается конфликт, а вместе с этим заканчивается история греческой трагедии, на смену которой приходят декламация и риторика: «Великий Пан умер».

13.11.2022

Метафизическое мышление зарождается в тот момент, когда истину начинают искать за пределами герменейи в трансцендентной по отношению к ней области, усматривать истину в том, что «ἀνερμηνεύτως» [Дионисий Ареопагит, 1994, с. 10, комм. 2], буквально: не герменевтично. В символе, каким он постепенно становится после крушения казовой орудийности языка, метафизическое мышление как раз и находит свое наиболее полное и адекватное выражение.

Символическая орудийность языка начинает формироваться сразу же после того, как осуществился переход от ποιήσις к ποιητικὴ τέχνη, от манического рода поэзии к миметическому. Но этот процесс не был одномоментным: от конвенционального объяснения языка в герменевтике Аристотеля, который в сочинении, называемом в переводах «Об истолковании», но в оригинале носящем название «О герменейе», утверждает: «Ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικός, οὐχ ὡς ὄργανον δέ, ἀλλ' ὡς προεῖρηται, κατὰ συνθήκην» [Aristotle, 1962, p. 120], до разработанной в деталях в христианском богословии теории символа язык прошел долгий путь. Если посмотреть на ту же проблему в контексте неоплатонизма, еще «Плотин вместе со всей античностью дает не теорию символа, а *самые* символы» [Лосев, 1980, с. 565]. Именно этим долгим путем объясняется тот, по мнению А.Ф. Лосева, поразительный, а на самом деле закономерный факт, что и «в период греческой архаики, классики и даже в эпоху эллинизма вплоть до III века н. э., т.е. до формирования неоплатонизма, слово *символ* употребляют

крайне редко, случайно, отнюдь не терминологически и понятийно» [Лосев, 1994, с. 489].

В переводе Э.Л. Радлова приведенное выше суждение Аристотеля звучит так: «Всякая речь что-то обозначает, но не как естественное орудие, а, как было сказано, в силу соглашения» [Аристотель, 1978, с. 95, 17 а].

ἅλας – это такое «всякое», которое существует не само по себе, но принадлежит «всему» и поэтому соотносено с «целым».

Σημαντικός – не только «обозначающий», но также «указывающий», «значимый», что, разумеется, не то же самое. «Значимым» для нас является то, что в самом себе хранит полноту своей значимости, тогда как «обозначающее» указывает на нечто иное, отличное от него. Значимое орудийно. Значимо всякое имя, принадлежащее к казовой орудийности языка. Смешно было бы здесь говорить о каком бы то ни было соглашении: насколько имя было неразрывно связано с истиной, настолько же оно определяло сам строй вопрошающего, обращенного к нему мышления. Еще в трагедии это можно увидеть: вся трагедия «Царь Эдип» – это непрерывное вопрошание, обращенное к имени (именам).

Значимость не может стать другой, но может раскрываться все глубже и глубже, обогащая и углубляя тем самым наше понимание, тогда как один и тот же предмет сегодня может обозначать одно, а завтра совсем другое. Мысль, обреченная существовать в искусственном мире обозначенного, неизбежно становится все более легковесной по мере того, как постепенно забывает о значимости: переход от имени к понятию – это попытка плуг заменить бороной, чтобы труд стал менее энергозатратным. Каждому понятно, что в земледелии это невозможно, но в истории мышления такое случилось.

Мышление, в котором обозначение не только утратило связь со значимостью, но противопоставило себя ей и поставило себя на ее место, становится беспочвенным: конфликт, который в первый период предела привел к утверждению новой орудийности языка, а в недавнем прошлом, когда наступил второй, ныне переживаемый нами период предела, обусловил ее крушение.

Переход от значимости к обозначению – это и был переход от казовой орудийности языка к языку конвенциональному. И пока в языке господствовало обозначение, длилась эпоха предела, эпоха утратив-

шего онтологический контекст безвременья, преодоленная торжеством значимости в границах символической орудийности языка.

Орудийность манична. Это значит, что она превышает возможности не только рассудка, но и разума, оказываясь первичной по отношению к ним. Орудийности языка по соглашению быть не может, как не может быть онтологии по соглашению. Конвенциональным является любой искусственный язык, например понятийный язык науки. Понятие – это слово, ставшее однозначным, лишенное своих корней, стало быть, и глубины смысла, присущей имени. Пользуясь таким языком, можно совершать разного рода рассудочные операции, даже самые изощренные, но мыслить нельзя. Мышление – это непрерывное духовное возрастание, а в пределах понятийного языка возрастать некуда, потому что там со всех сторон непреодолимая стена, незыблемо воздвигнутая замкнутым в самом себе обозначением, которое не способно перерасти в не имеющий границ смысл, ибо «не имеет ни начала, ни конца» и сама истина [Ансельм Кентерберийский, 1995, с. 167]. Вот почему осмысленный разговор об орудийности языка начинается по ту сторону понятийности. Но подлинная филология как онтологически безусловная реальность именно с этого и начинается: с уяснения орудийной сущности языка.

Лишь в обращенности к бесконечному понятие, превозмогая свою ограниченность, может перерасти себя и наполниться символическим смыслом, который «нельзя *разъяснить*, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь *пояснить*, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями», которые никогда «не достигнут чистых понятий» [Аверинцев, 1971, ст. 827]. Но символ и не стремится этого достичь, поскольку его устремленность целиком противоположна: возвратиться в недоступную для здравого смысла и понятийного мышления область имен.

Сказанным объясняется не только «кризис европейских наук», но и тотальный «кризис европейского человечества» [ср.: Гуссерль, 1994¹], последовавшие сразу после крушения символической орудий-

¹ Причины кризиса Эдмунд Гуссерль усматривает, разумеется, в другом, но отдельные его проявления описывает подобным образом. Ср.: «Наука, понятая лишь как эмпирическая наука, формирует лишь эмпирически-ориентированных людей» [Гуссерль, 1994, с. 53]. Знамя позитивизма, прагматизма, эмпиризма и т.д. в философии и теории литературы – это, конечно, признак декаданса, неразлучного с эпохой предела.

ности языка. Так что «крушение гуманизма» (А. Блок) – это следствие указанного крушения.

Не всякое, но только орудийное слово светоносно:

*Я же, милый город
огненными песнями осияющий,
разошло повсюду
быстрее неукротимого коня,
быстрее крылатого корабля
эту весть.*

[Pindarus, 1980, p. 36; 21–24]

Только огненное слово «живо и созидающе-действенно (ἐνεργής)» (Евр. 4: 12), стало быть, онтологично, т.е. бытийно. В поэтическом искусстве огонь имен опосредован огнем образов («вещей») [см.: Ремизов, 2000]. Чем явственнее в произведении поэтического искусства такой огонь, тем ощутимее в нем присутствие имени: «...В трудный писательский путь нельзя пускаться налегке, а нужно иметь хоть в зачатке «Во Имя», которое бы освещало путь и питало творчество» [Блок, 1963 б, с. 378].

Казовая орудийность языка манична, потому что она светоносна. Символический язык последующей орудийности этот свет хранит, потому что без него орудийности не бывает. Клеопа и его спутник говорят «друг другу: не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?» (Лк. 24: 32). Символическая орудийность языка еще в пути, как Клеопа и его спутник, а приготавливающий ее приход огонь уже горит. Этот огонь – Любовь и Правда.

Именно он – исток онтологической мысли Запада новоевропейского времени, история которой нашла свое завершение в философии Гегеля и Шеллинга. Сочинения Фридриха Ницше уже принадлежат пределу, длящемуся до сих пор: целиком противоположная Любви и Правде голая воля к власти Запада, не подкрепленная никакими преимуществами ни интеллектуального, ни морального порядка, которые хоть в какой-то степени могли бы оправдать эти притязания. Чем дольше эти притязания будут длиться, тем катастрофичнее для всего

мира будут последствия. Вот почему Россия сейчас на правильной стороне истории – в этом не нужно сомневаться ни секунды.

С.С. Аверинцев в уже упомянутой энциклопедической статье, посвященной символу, говорит о «теплоте сплывающей тайны» [Аверинцев, 1971, ст. 827], которая ему присуща. Эта теплота в беспримесном виде присутствовала в символе, когда он был еще именем – глиняной табличкой, разломанной на две части, чтобы встретившиеся через много лет, сложив их, узнали друг друга. Но с тех пор, как символ стал понятием метафизики, в нем наряду с теплотой – в той мере, в какой он сохранил связь со своим происхождением, всегда присутствует и метафизический холодок: «бестрепетный и холодно-ясный космический ум» [Лосев, 1980, с. 580].

В наибольшей степени в этот пока еще только формирующийся новый период теплота ощутима в Новом Завете и в сочинениях Дионисия Ареопагита. Она проявляется даже в том, что Евангелия состоят из стихов, и в том, что Дионисий Ареопагит называет свои сочинения гимнами. Чем больше теплоты, тем больше памяти об изначальной орудийности языка и об изначальном опыте приобщения к священному. Эта апелляция к прошлому нужна была, чтобы возродить ощущение священного, упраздненного на вершинах интеллектуальной культуры во времена Аристотеля, но продолжавшего жить в глубинах народной души и памяти. Вот почему Иисус Христос родился среди простых людей и с проповедью пошел не во дворцы, а к простым людям.

Обращаясь к именам, Дионисий Ареопагит не мог не апеллировать к прежней орудийности. Общее – безусловная онтологическая власть имени, его гиератическая сущность, поэтому и сам Дионисий Ареопагит предстает перед нами как гиерофант – по примеру давних предшественников; экстатическая (прежде сказали бы: маническая) сущность его сочинений, названных им гимнами; энтузиазм, связанный с обретением новой онтологической связи с языком после конвенционального безвременья и обусловленного им декаданса.

Декадансом период предела является потому, что орудийность языка на всем его протяжении дремлет. Если говорить о первом периоде, казовая осталась в прошлом (но одновременно и во всех временах), а символическая еще не утвердилась. В поэзии и во всей духовной культуре поддерживается, как и положено в гибридное время, ги-

бридное равновесие имени и символа, который уже не вполне имя герменей, но также, а со временем все больше, – образ и понятие.

Первый период предела завершается, когда космос начинают мыслить как симфонию символически явленных умонепостигаемых смыслов, поэтому и мышление, соответствующее характеру наступившей эпохи, становится символическим. В таинстве Евхаристии как центральном событии литургического символизма символическое мышление становится экстатическим (ἔκστασις) т.е. иступленным, как говорит по другому поводу Дионисий Ареопагит [см.: Дионисий Ареопагит, 2001, с. 270]). Это экстатическое приобщение к истине ведет свое происхождение от мании казовой орудийности языка, хотя приобретает другой характер, определяемый новой орудийностью языка, тогда как то, что раньше было *священным* безумием, становится теперь просто безумием. Но ясно, что маническое и экстатическое – это два родственных вдохновенных состояния, по-разному открывающих возможность приобщиться к онтологическому смыслу имени, принадлежащего герменейе. Напомню, что *μανία* – это также ‘вдохновение’, как и ἔκστασις – родственный вдохновению ‘восторг’. И то, и другое иступление есть ‘восторженное вдохновение’, если не бояться тавтологии. Аристотель таких тавтологий не боялся, к «энтузиастическому возбуждению», вызванному религиозными песнопениями, возводя «исцеление (iatreia) и очищение (katharsis)» [Аристотель, 1983, с. 642, 1342 а5–10; см. об этом: Домащенко, 2007, с. 189–190].

Присутствие символического контекста в глубине поэтического слова, даже имплицитное, никак явно вовне не выраженное, – это присутствие онтологического смысла: звено, опосредованно связующее *ποικτική τέχνη* с изначальной казовой орудийностью языка и вместе с тем – с герменейей.

17.11.2022

Только с утверждением «картины мира» в качестве господствующего миропонимания на смену манической принадлежности имени как самоочевидной данности присутствия, в котором соединяются божественное и человеческое, окончательно приходит изображение присутствующего, что уже было в греческой трагедии и что гораздо полнее осуществляется в эпоху Возрождения. Ренессанс таил в себе возможность разных путей – в том числе и в области мышления, но в

постренессансный период именно субъективированное представляющее мышление, утверждаясь во всей своей силе, ощутило эту силу безграничной, как безграничными в свое время казались Аристотелю возможности конвенционального языка.

Достижения периода, когда господствующим и даже единственным имеющим право на существование на вершинах образованности и культуры стало представляющее мышление, огромны на каждом из двух открывшихся перед ним путей, связанных с образом (искусство) и понятием (философия, наука).

Но это два разных и даже противостоящих друг другу пути. Образ – в величайших произведениях поэтического искусства – делает все, чтобы сохранить связь с орудийностью, потому что без нее и сам неминуемо умрет. Понятие, напротив, стремится с нею поскорее разделиться, тем самым приближая ночь, которую оно само осветить не в состоянии: не может светить то, в чем с самого начала не предполагалось никакого огня.

Рассудочные чистые понятия, отождествившие свою инструментальность с наукой как таковой, – это тотальная область обозначенного, целиком противоположная и царству имен, и «лесу символов» (Ш. Бодлер). По примеру герменейи, но без всяких онтологических на то оснований понятийное мышление объявляет несуществующим (вздором, кажимостью) все, что выходит за его границы, т.е. превышает его возможности, – в первую очередь, веру и, соответственно, онтологию, которые *de facto* являются для него символическими фикциями.

Как только связь с онтологическим контекстом становится проблематичной, сразу же возникает, постепенно растет, укрепляется и в конечном счете торжествует «страшный мир», который «тесен» не только для сердца, но также для поэзии, и поэтому не может вместить ее. И одновременно «страшный мир» – это «бездонный провал в вечность», в котором нет опоры для творца песен – человека-артиста, завещанного Ренессансом грядущим векам.

При любой орудийности языка главная цель – домостроительство, т.е. воздвижение лада. Об этом поет в элегии «Хлеб и вино» (1798) Фридрих Гёльдерлин, который, как никто из поэтов новоевропейского

времени, исключая, может быть, только Ф.И. Тютчева¹, был проникнут пониманием животворящего истока, предшествующего рождению поэтического искусства:

*О святая Эллада! О дом небожителей вечный,
Значит, правда, что мы слышали в юные дни?*
[Гёльдерлин, 1969, с. 137]. Пер. С. Аверинцева

Без сомнения, правда. Дом – это и «праздничный храм», и «море», пол этого храма, и «горы», пиршественные его столы, и «чаши», в которых «нектаром плещет напев», и все в целом праздничное сотрапезничество богов и гостей, проникнутое неодолимой единящей силой лада.

В границах символической орудийности языка решающим для домостроительства стало событие «Воплощения Господа нашего Иисуса Христа»: «не рукою только чудесным образом Владыка... обновил... человеческое естество... но и всецело облекаясь в него непостижимым образом и нераздельно соединившись с ним... для того, чтобы сделать нового человека» [свт. Григорий Палама, 1994, с. 153]. С этого момента начинают постепенно формироваться условия для возникновения идеи соборности как принципа самого совершенного мироустройства. В геополитике она предстает как многополярность, основанная на участливом понимании.

Там, где преобладает стремление к ладу, нами управляет Бог. Только там сияет не вечерний свет, потому что только там звучит огненное слово орудийного языка, свет которого никакая тьма поглотить не сможет.

Там, где кто-то объявляет себя лучшими, призванными управлять остальным миром, который должен им безропотно подчиниться, все-

¹ А.А. Блок ощутил в стихотворении «Два голоса» «эллинское, до-Христово чувство Рока, трагическое» [Блок, 1963 а, с. 99]. Но есть у Тютчева и то, что предшествует рождению трагедии; см. о стихотворении «Silentium!»: [Домащенко, 2007, с. 196–202] и стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?..»: [Домащенко, 2001]. Название статьи «Поэтическое творчество как мышление именами» следует понимать так: «Поэтическое творчество как мышление, которое руководствуется (направляется) именами».

цело царствует безысходная тьма предела, которая не только хочет, но и все делает для того, чтобы властвовать бесконечно.

Здесь же таится ответ на вопрос, почему все хорошо нам известные и неоспоримые достижения новоевропейского периода не смогли предотвратить его крушения.

Потому что сбились с пути и пока блуждали наугад, утратили тот огонь, который горел в сердце Клеопы и его спутника, пока они слушали объяснение Писания. Именно поэтому символическая орудийность языка, будучи изначально священно-символической, заканчивала свой путь в XIX в. в качестве символично-эмпирической (о модификациях символической орудийности языка в русской поэзии XIX в. см.: [Домашенко, 2007, с. 104–167]). Дальше дороги не было.

Решающим событием, свидетельствовавшим об утрате пути, стало неисполнение Новым временем того, что изначально присутствовало в Ренессансе как возможность. Подлинный Ренессанс – продолжение Средневековья, а не его тотальное отрицание, при котором развитие и возрастание становятся совершенно невозможными. Тот, кто начинает свою деятельность с разрушения «до основанья» всего, что ему предшествовало, никогда ничего долговечного не построят.

24.11.2022

Так бывает всегда, когда диалектику учат не по Гегелю, а по Базарову.

Задолго до возникновения символизма как направления в искусстве Фридрих Гёльдерлин в упомянутой элегии говорит о ставшем реальностью, но видимом пока только ему одному погружении во тьму непроглядной ночи:

*Где оно светит теперь, далекоразящее слово?
Дельфы дремлют, но где к нам возглаголет судьба?*

Тот же вопрос стоит и перед нами, но теперь, когда мы вразумлены новым трагическим опытом XX в. и наших дней, этот вопрос явно звучит не для одного избранного, а для многих.

«Далекоразящее слово» (die fernhintreffenden Sprüche [Hölderlin, 1992, S. 287]) – это сигнальный огонь, указующий путь к Пиндару, к его словам-стрелам:

*Много у меня
под локтем внутри колчана
быстрых стрел,
обладающих даром речи для понимающих...*
[Pindarus, 1980, p. 11; 83–85]

А сам символизм стал последней и притом трагической попыткой удержать поэзию в границах животворящей орудийности.

Говоря о символистах, я имею в виду, в первую очередь, Вячеслава Иванова и Александра Блока.

27.10.2022

История не знает сослагательного наклонения? Как бы не так.

Любая эпоха предела – это время сослагательного наклонения. В области элементарной хронологии никакое возвращение, разумеется, невозможно: хотя очень хочется, но мы не можем возвратиться в прошлое за день до дуэли Пушкина или Лермонтова и предотвратить неумолимо приближающуюся катастрофу. Но в контексте онтологии мы постоянно это делаем: каждый из нас неоднократно «лично присутствовал... и на балконе... у Понтия Пилата, и в саду» и бывал у Канта, хотя не обязательно затрагивал вопрос о шестом доказательстве.

А седьмое доказательство становится возможным, когда все понятия отодвигаются в сторону и начинает говорить образ, указующий путь к имени. Тогда самый непрошибаемый и грубый здравый смысл оказывается поколебленным и обретает способность приобщиться к маническому (экстатическому) состоянию – источнику величайших благ, как сказал Сократ, самый мудрый из греков:

*Пусть! и, смеясь, торжествует над смехом безумье,
Вдруг в священную ночь овладевая певцом.*
[Hölderlin, 1992, S. 287; 47–48]

Вот почему и все без исключения публикации о Воланде-*сатане*, как научные, так и околонучные, которых еще больше, – недоразумение.

Обогащенное опытом прежних ошибок человечество имеет возможность в другую эпоху возвратиться не в прошлое, а к той точке в

области онтологии, с которой начался путь, приведший в тупик предела, и избрать другую дорогу, доверившись другой звезде и другому путеводному огню. В этом и заключается высший смысл любой философии истории: хранить память обо всех онтологически значимых точках в нашем прошлом, которые, будучи таковыми, никогда эту значимость не утрачивают. Эти точки светonosны, их свет может рассеять самый непроглядный мрак, и только от нас, от наших усилий, от нашей готовности к этим усилиям зависит, случится ли это и когда это случится.

Порукой тому, что это непременно случится, поэтическое слово Гёльдерлина в элегии, к которой мы уже неоднократно обращались:

*Отче! Светлый! И вновь неслось, и далеко звенело
Давнее слово отцов, верно уметивши цель.
Ибо так возвращаются к нам, окликаая глубины,
Так являют свой лик боги средь рода людей.*
(Перевод С. Аверинцева, А. Домашенко)

О каждом из онтологически определяющих событий нашего прошлого можно сказать словами Плотина, что оно «οὐπω ἐστίν, ἀλλ' ἔσται» [Плотин, 2005, с. 56], т.е. еще не осуществилось в полной мере, но осуществится: объяснение, почему в этот мир мы приходим, чтобы «не нарушить... но исполнить» (Мф. 5: 17).

Боги манической поэзии вещают «прямые слова» [Пиндар, 1980, с. 29], соответствием которым являются прямые пути трагических героев – всегда рыцарей Религии чести, которые никогда не лгут, как Блок, как Мандельштам, как Булгаков. «Прямые слова» заключают в себе всю полноту истины, которую способен постичь человек, если ему дан соприродный истине, не сокрытый от нее (ἀλήθεια) ум. Одним из основных свидетельств подлинности лирической поэзии XIX–XX вв. является хранимая ею связь с изначальными «прямыми словами». Связь эта – залог приобщения к истине. В истине не коснеют, перед нею не погибают, но одухотворяются и, одухотворяясь, возрастают.

Список литературы

- Аверинцев С.С.* Гномическое начало в поэтике Вячеслава Иванова // *Аверинцев С.С. Собрание сочинений* : в 4 т. – Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – Т. 3 : Связь времени. – С. 306–319.
- Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы* / под ред. С.С. Аверинцева. – Москва : Наука, 1981. – С. 3–14.
- Аверинцев С.С.* Символ художественный // *Краткая литературная энциклопедия*. – Москва : Советская энциклопедия, 1971. – Т. 6. – Ст. 826–831.
- Ансельм Кентерберийский.* Сочинения / пер. с лат. И.В. Купреевой. – Москва : Канон, 1995. – 400 с.
- Аристотель.* Об истолковании // *Аристотель. Сочинения* : в 4 т. – Москва : Мысль, 1978. – Т. 2 / пер. с древнегреч. Э.Л. Радлова. – С. 91–116.
- Аристотель.* Политика // *Аристотель. Сочинения* : в 4 т. – 1983. – Т. 4 / пер. с древнегреч. С.А. Жебелева. – С. 375–644.
- Блок А.А.* Дневники // *Блок А.А. Собрание сочинений* : в 8 т. – Москва ; Ленинград : ГИХЛ, 1963 а. – Т. 7. – С. 19–426. – (544 с.)
- Блок А.А.* Письма // *Блок А.А. Собрание сочинений* : в 8 т. – Москва ; Ленинград : ГИХЛ, 1963 б. – Т. 8 : Письма 1898–1921. – С. 378–390. – (771 с.)
- Гёльдерлин Ф.* Сочинения / пер. с нем. С. Аверинцева, Н. Вольпин [и др.]. – Москва : Худож. лит., 1969. – 543 с.
- Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // *Гуссерль Э. Философия как строгая наука* : пер. с нем. – Новочеркасск : САГУНА, 1994. – С. 49–100.
- Свт. Григорий Палама.* Беседы / пер. с греч. архимандрита Амвросия (Погодина). – Москва : Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1994. – Т. 1. – С. 153–174. – (260 с.)
- Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии / пер. с древнегреч. Г.М. Прохорова. – Санкт-Петербург : Глаголь, 1994. – 371 с.
- Дионисий Ареопагит.* О церковной иерархии. Послания / пер. с древнегреч. Г.М. Прохорова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – 281 с.
- Домащенко А.В.* Об интерпретации и толковании. – Донецк : ДонНУ, 2007. – 277 с.
- Домащенко А.В.* Поэтическое творчество как мышление именами // *Анализ одного стихотворения: «О чем ты воешь, ветр ночной?..» Ф.И. Тютчева* : сб. науч. тр. / под ред. И.В. Фоменко. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 49–54.
- Ксенофонт.* Воспоминания о Сократе / пер. с древнегреч. С.И. Соболевского. – Москва : Наука, 1993. – 380 с.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. – Москва : Искусство, 1974. – 600 с.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. – Москва : Искусство, 1994. – Кн. 2. – 604 с.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. – Москва : Искусство, 1980. – 766 с.

Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения / ред. колл. Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, И.Ю. Подгаецкая. – Москва : Наука, 1982 а. – С. 343–376.

Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения / ред. колл. Н.К. Гей, А.С. Мясников, П.В. Палиевский, И.Ю. Подгаецкая. – Москва : Наука, 1982 б. – С. 137–203.

Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / пер. с древнегреч. М.Л. Гаспарова. – Москва : Наука, 1980. – 503 с.

Платон. Ион // Платон. Собрание сочинений : в 4 т. . – Москва : Мысль, 1990. – Т. 1 / пер. с древнегреч. Я.М. Боровского. – С. 372–385.

Платон. Федр // Платон. Собрание сочинений : в 4 т. – 1993. – Т. 2 / пер. с древнегреч. А.Н. Егунова. – С. 135–191.

Плотин. Пятая эннеада / пер. с древнегреч. Т.Г. Сидаша. – Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2005. – 320 с.

Ремизов А.М. Огонь вещей : Сны и предсонье // Ремизов А.М. Сны и предсонье : сборник. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – С. 13–270.

Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие / пер. с нем. В.В. Библихина. – Москва : Республика, 1993 а. – С. 41–62.

Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие / пер. с нем. В.В. Библихина. – Москва : Республика, 1993 б. – С. 259–272.

Aristotle. On Interpretation // Aristotle. The Categories. On Interpretation. Prior Analytics. – London : Harvard University Press, 1962. – P. 111–179.

Euripides. Alcestis. – Leipzig : BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – 46 p.

Heidegger M. Der Weg zur Sprache // Heidegger M. Gesamtausgabe. Unterwegs zur Sprache. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann GmbH, 1985. – B. 12. – S. 227–257.

Hölderlin F. Sämtliche Gedichte. – Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1992. – 1148 S.

Pindarus. Carmina cum fragmentis. Pars 1. Epinicia. – Leipzig : BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. – 193 p.

Sophocles. Tragoediae. – Lipsae : Typis B.G. Teubneri, 1908. – 365 p.

Xenophon. Memorabilia // Xenophon. Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology. – London : Harvard University Press, 1997. – P. 1–360.

References

Averincev, S.S. Gnomicheskoe nachalo v poetike Vyacheslava Ivanova [Gnomic beginning of poetics by Vyacheslav Ivanov]. In Sergej Averincev. *Sobranie sochinenij. Svyaz' vremeni*. [Averintsev S.S. Collected works: in 4 vols. The connection of times]. Vol 3, Kiev, DUH I LITERA Publ., 2005, pp. 306–319. (In Russ.).

Averincev, S.S. Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya literature [Ancient Greek poetics and world literature]. In *Poetika drevnegrecheskoj literatury*. [Poetics of Ancient Greek literature] S.S. Averincev (ed.). Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 3–14. (In Russ.)

Averincev, S.S. Simvol hudozhestvennyj [Symbol of artistry]. In *Kratkaya literaturnaya enciklopediya*. T. 6. [A short literary encyclopedia. Vol. 6]. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1971, pp. 826–831. (In Russ.)

Ansel'm Kenterberijskij. *Sochineniya* [Works], Kupreeva I.V. (transl. from Latin). Moscow, Kanon Publ., 1995. 400 p. (In Russ.)

Aristotel'. Ob istolkovanii [On Interpretation]. In Aristotel'. *Sochineniya: v 4 t.* T. 2, [Essays: in 4 vols.], Radlov E.L. (transl. from ancient Greek). Moscow, Mysl' Publ., 1978, pp. 91–116. (In Russ.)

Aristotel'. Politika [Politics]. In Aristotel'. *Sochineniya: v 4 t.* T. 4, [Essays: in 4 vols. Vol. 4], Zhebelev S.A. (transl. from ancient Greek). Moscow, Mysl' Publ., 1983, pp. 375–644. (In Russ.)

Blok, A.A. Dnevnik [Diaries]. In Blok, A.A. *Sobranie sochinenij: v 8 t.* T. 7. [Collected works: in 8 vols. Vol. 7]. Moscow; Leningrad, GIHL Publ., 1963 a, pp. 19–426. (In Russ.)

Blok, A.A. Pis'ma [Letters]. In Blok, A.A. *Sobranie sochinenij: v 8 t.* T. 8. [Collected works: in 8 vols. Vol. 8]. Moscow; Leningrad, GIHL Publ., 1963 b, pp. 378–390. (771 p.) (In Russ.)

Gyol'derlin, F. *Sochineniya* [Works], Averincev S., Vol'pin N. a.o. (transl. from German). Moscow, Hudozh. lit. Publ., 1969. 543 p. (In Russ.)

Gusserl', E. Krizis evropejskikh nauk i transcendental'naya fenomenologiya [Crisis of European sciences and transcendental phenomenology]. In Gusserl', E. *Filosofiya kak stroгая nauka* [Philosophy as a strict science], (transl. from German). Novocherkassk, SAGUNA Publ., 1994, pp. 49–100. (In Russ.)

Svt. Grigorij Palama. *Besedy* [Conversations]. Vol. I, archimandrite Amvrosij (Pogodin) (transl. from Greek). Moscow, Spaso-Preobrazhenskij Valaamskij monastyr' Publ., 1994, pp. 153–174. (260 p.) (In Russ.)

Dionisij Areopagit. *O bozhestvennyh imenah. O misticheskom bogoslovii* [On divine names. On mystical theology], Prohorov G.M. (transl. from ancient Greek). Saint Petersburg, Glagol' Publ., 1994. 371 p. (In Russ.)

Dionisij Areopagit. *O cerkovnoj ierarhii. Poslaniya* [On the hierarchy of church. Epistles], Prohorov G.M. (transl. from ancient Greek). Saint Petersburg, Aletejya Publ., 2001. 281 p. (In Russ.)

Domashchenko, A.V. *Ob interpretacii i tolkovanii* [On interpretation and tolkovanie]. Doneck, DonNU Publ., 2007. 277 p. (In Russ.)

Domashchenko, A.V. Poeticheskoe tvorchestvo kak myshlenie imenami [Poetic creation as thinking that is guided by names]. In *Analiz odnogo stihotvoreniya: «O chem ty voesh', vetr nochnoj?..»* F.I. Tyutcheva. Sb. nauch. tr. [Analysis of one poem: "What are you howling about, the night wind?.." F.I. Tyutcheva: Collection of scientific papers], I.V. Fomenko (ed.). Tver', Tver. gos. un-t Publ., 2001, pp. 49–54. (In Russ.)

Ksenofont. *Vospominaniya o Sokrate* [Memories of Socrates], Sobolevskij S.I. (transl. from ancient Greek). Moscow, Nauka Publ., 1993. 380 p. (In Russ.)

Losev, A.F. *Istoriya antichnoj estetiki. Vysokaya klassika* [History of ancient aesthetics. High classics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 600 p. (In Russ.)

Losev, A.F. *Istoriya antichnoj estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya* [History of ancient aesthetics. The results of the millennium development: in 2 books. Book 2]. Moscow, Iskustvo Publ., 1994. 604 p. (In Russ.).

Losev, A.F. *Istoriya antichnoj estetiki. Pozdnij ellinizm* [History of ancient aesthetics. Late Hellenism]. Moscow, Iskustvo Publ., 1980. 766 p. (In Russ.).

Mihajlov, A.V. Problema stilya i etapy razvitiya literatury Novogo vremeni [The problem of style and stages of evolution of New Time's literature]. In *Teoriya literaturnyh stilej: Sovremennye aspekty izucheniya* [Theory of Literary styles: Modern aspects of study], edited by N.K. Gej, A.S. Myasnikov, P.V. Palievskij, I. Yu. Podgaekaya. Moscow, Nauka Publ., 1982 a, pp. 343–376. (In Russ.)

Mihajlov, A.V. Roman i stil' [Novel and style]. In *Teoriya literaturnyh stilej: Sovremennye aspekty izucheniya* [Theory of Literary styles: Modern aspects of study], edited by N.K. Gej, A.S. Myasnikov, P.V. Palievskij, I. Yu. Podgaekaya. Moscow, Nauka Publ., 1982 b, pp. 137–203. (In Russ.).

Pindar. Vakhilid. *Ody. Fragmenty* [Odes. Fragments], Gasparov M.L. (transl. from ancient Greek). Moscow, Nauka Publ., 1980. 503 p. (In Russ.).

Platon. Ion [Ion]. In Platon. *Sobranie sochinenij: v 4 t.* T. 1 [Collected works: in 4 vol. Vol. 1], Borovskij Ya.M. (transl. from ancient Greek). Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 372–385. (In Russ.).

Platon. Fedr [Phaedrus]. In Platon. *Sobranie sochinenij: v 4 t.* T. 2 [Collected works: in 4 vol. Vol. 2], Egunov A.N. (transl. from ancient Greek). Moscow, Mysl' Publ., 1993, pp. 135–191. (In Russ.).

Plotin. *Pyataya enneada* [The fifth ennead], Sidash T.G. (transl. from ancient Greek). Saint Petersburg, Oleg Abyshko Publ., 2005. 320 p. (In Russ.).

Remizov, A.M. Ogon' veshchej: Sny i predson'e [Fire of things. Dreams and predreaming]. In Remizov A.M. *Sny i predson'e* [Dreams and predreaming: Collection]. Saint Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 13–270. (In Russ.).

Hajdegger, M. Vremya kartiny mira [The age of the world picture]. In Hajdegger M. *Vremya i bytie* [Time and Being], Bibihin V.V. (transl. from German). Moscow, Respublika Publ., 1993 a, pp. 41–62. (In Russ.).

Hajdegger, M. Put' k yazyku [Path to language]. In Hajdegger M. *Vremya i bytie* [Time and Being], Bibihin V.V. (transl. from German). Moscow, Respublika Publ., 1993 b, pp. 259–272. (In Russ.).

Aristotle. On Interpretation. In Aristotle. *The Categories. On Interpretation. Prior Analytics*. London, Harvard University Press, 1962, pp. 111–179. (In ancient Greek and in English).

Euripides. *Alcestis*. Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. 46 p. (In ancient Greek).

Heidegger, M. Der Weg zur Sprache. In Heidegger M. *Gesamtausgabe. B. 12. Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann GmbH, 1985, SS. 227–257. (In German).

Hölderlin, F. *Sämtliche Gedichte*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992. 1148 S. (In German).

Pindarus. *Carmina cum fragmentis. Pars I. Epinicia*. Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft, 1980. 193 p. (In ancient Greek).

Sophocles. *Tragodiae*. Lipsae, Typis B.G. Teubneri, 1908. 365 p. (In ancient Greek).

Xenophon. *Memorabilia*. In Xenophon. *Memorabilia. Oeconomicus. Symposium. Apology*. London, Harvard University Press, 1997, pp. 1–360. (In ancient Greek and in English).

УДК 2–135+130.2+821.161.1–1 Вяч. Иванов+808.1+81'42

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.02

*Созина Е.К.**

**КОНЦЕПЦИЯ СИМВОЛА Л.А. ГОГОТИШВИЛИ
И ПОЭЗИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА:
ТОЛКОВАНИЕ И ПРИМЕНЕНИЕ[©]**

Аннотация. В статье рассматривается концепция символа и русского символизма, предложенная Л.А. Гоготышвили. Материалом анализа выступают ее работы о Вяч. Иванове, А.Ф. Лосеве и М.М. Бахтине. Делается акцент на новизне подхода Гоготышвили к символу Иванова как «безобразной объективации предиката»: исходя из этого положения исследовательница понимала русский символизм в контексте предикативных и прагматических теорий языка, возникших в ходе XX в. Устанавливается связь между философскими понятиями, выделенными Гоготышвили: символ Иванова, «двуголосое слово» Бахтина, «точка говорения» Лосева. В свете концепции Гоготышвили осуществляется анализ символического языка Вяч. Иванова в его ранней поэзии, материалом анализа являются главным образом стихотворения сборника «Прозрачность» (1904). В них выделяется

** Созина Елена Константиновна – доктор филологических наук, профессор, заведующая центром истории литературы Института истории и археологии УрО РАН, профессор Уральского федерального университета, Екатеринбург, Россия, e-mail: es8591@yandex.ru*

Sozina Elena Konstantinovna – DSc in Philology, Professor, Head of the Sector of History of Literature of the Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Professor of Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia, e-mail: es8591@yandex.ru

[©] Созина Е.К., 2023

сквозной сюжет неназванного Бога, чье Лицо ускользает под множеством масок, личин, отзвуков – они и выступают в функции предикатов символа, вокруг которого выстраивается сверхмиф Вяч. Иванова.

Ключевые слова: символ; символизм; предикативность; Вяч. Иванов; сборник «Прозрачность»; Лицо и маска.

Поступила: 02.02.2023

Принята к печати: 01.03.2023

Sozina E.K.

The concept of the symbol of L.A. Gogotishvili and the poetry of Vyach. Ivanov: interpretation and application

Abstract. The article deals with the concept of a symbol and Russian symbolism proposed by L.A. Gogotishvili. The material of the analysis is her works about Vyach. Ivanov, A.F. Losev and M.M. Bakhtin. Emphasis is placed on the novelty of Gogotishvili's approach to Ivanov's symbol as “the ugly objectification of the predicate”: proceeding from this position, the researcher understood Russian symbolism in the context of predicative and pragmatic theories of language that arose during the 20 th century. A connection between the philosophical concepts accentuated by Gogotishvili is established: the symbol of Ivanov, the “two-voiced word” of Bakhtin, the “point of speaking” of Losev. In the light of Gogotishvili's concept, an analysis of the symbolic language of Vyach. Ivanov in his early poetry is performed, the material of analysis are mainly the poems of the collection “Transparency” (1904). They stand out through the plot of the unnamed God, whose Face slips away under many masks, disguises, echoes – they act as predicates of the symbol around which the super-myth of Vyach. Ivanov is built.

Keywords: symbol; symbolism; predicativity; Vyach. Ivanov; collection “Transparency”; Face and mask.

Received: 02.02.2023

Accepted: 01.03.2023

Для цитирования: Созина Е.К. Концепция символа Л.А. Гоготышвили и поэзия Вяч. Иванова : толкование и применение // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 35–58. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.02

Введение

Людмила Арчиловна Гоготишвили (1955–2018), не так давно ушедшая из жизни, – философ, лингвист, тонкий и глубокий исследователь, сумевший объединить свои научные симпатии в единое поле: она занималась философией языка в творчестве, главным образом русских философов первой трети XX в. (А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, М.М. Бахтина, Г. Шпета), хотя среди них есть и поэт-философ – Вяч. Иванов, а в поздние годы в орбиту ее интересов вошел французский ученый Ф. Ларюэль. Труды Гоготишвили не относятся к числу широко известных, они только входят в научный оборот, чему немало способствуют С.В. Федотова и А.А. Гравин, работы которых безусловно предшествуют данному интерпретационному исследованию [см. Федотова, 2019; Федотова, 2022; Гравин 2021 а; Гравин 2021 б; Гравин 2022], но, как мы надеемся, не отменяют самой его возможности.

Концепция Гоготишвили, будучи чрезвычайно целостной и системной, имеет несомненный новаторский смысл, ибо, охватывая системы мысли вышеназванных философов, позволяет увидеть их под новым, оригинальным углом зрения, а значит, неким скрытым образом меняет и наше зрение при взгляде на иные объекты исследования. Попытаемся коротко очертить направление мысли Гоготишвили, исходя, главным образом, из ее работ о Вяч. Иванове, А. Лосеве и М. Бахтине, а затем, пользуясь обозначенным подходом, показать возможность его применения при анализе поэзии Вяч. Иванова.

Концепция символа и символизма в трудах Гоготишвили

Исходным толчком построения Гоготишвили своей концепции, даже ряда концепций, стал ее интерес к русскому символизму и, как указывает С.В. Федотова [Федотова, 2022], стремление оспорить традиционную трактовку этого художественного и философского направления как входящего в орбиту имяславия, а в силу этого относимого к семантической парадигме философии языка. Гоготишвили отталкивалась от концепции Ю.С. Степанова, который выделил три направления философско-лингвистических теорий и разработок XX в.: семантическое (философия имени), синтаксическое (философия пре-

диката), прагматическое (философия эгоцентрических слов, как он ее обозначил) и отнес русский символизм к первому направлению, стремящемуся проникнуть через имя к сущности [Степанов, 1985]. Гоготишвили заявила противоположную позицию на суть построений русских символистов, не оставшуюся, однако, незабываемой в ходе развития мысли ученого. В известной статье «Между именем и предикатом» (1999) она рассматривает символизм Вяч. Иванова «на фоне имяславия» и пытается расторгнуть связь поэта-символиста с теоретиками имяславия, опираясь, главным образом, на труды С. Булгакова и П. Флоренского. В статье «Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект)» (2004) она более сдержанна и, напротив, подчас объединяет Вяч. Иванова с остальными имяславцами, показывая их общие черты во взгляде на природу символа. Суть же этого подхода, наиболее ярко фиксируемого у Иванова, состоит именно в синтаксическом, или предикативном, подходе к языку и к символу.

Как известно, весь символизм был устремлен к «вещей обличению невидимых», т.е. к осуществлению через посредство символа референции – выражения этих незримых, невидимых вещей, трансцендентных сущностей. Гоготишвили же утверждает, что «референт символических фигур речи *в принципе не может быть объектирован* (здесь и далее курсив автора. – Е. С.)» [Гоготишвили, 2006, с. 52] и выражен в языке. Символическая референция осуществляется у Вяч. Иванова только в мифе, миф же понимался им как «синтетическое суждение, где подлежащее – понятие-символ, а сказуемое – глагол: ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» («Заветы символизма») [Иванов, т. 2, с. 594–595]. «Миф посредством языка событизирует свой референт», – пишет исследователь [Гоготишвили, 2006, с. 59], изолированный символ не может означивать высшую реальность – он способен на это лишь в составе некоей символической фигуры, совместно с предикатами, поэтому можно говорить о предикативности символа, даже о его самопредикации, благодаря которой символ разворачивается в действие и движение. Представляется, что это найденное исследователем свойство ивановского символа позволяет определить и понять многое в теории символизма и

является его действительным «зерном», исходной клеточкой, проходящей через все уровни.

Важным словом в статусе понятия в модели Гоготишвили оказывается «скрещение» или «касание», ибо в символе, раскрывающемся через миф, происходит нерасчленимое «трансцендентно-имманентное касание» [там же, с. 93]. Касание чего? того пласта реальности, который принципиально не объективируем в языке, но которого тем не менее человек способен коснуться через особого рода переживания или состояния сознания, о которых сигнализирует, которые ознаменовывает через предикаты символ. Здесь, согласно мысли Гоготишвили, и пролегает принципиальное различие имяславия и ивановского символизма: в имяславии «первотолчок» языка относился к трансцендентной области, у Иванова восприятие человеком действия трансцендентных сил происходит *до* языка, в дионисийском экстазе, сам же язык появляется в аполлоническом нисхождении. Поэтому и говорить о сферах «реальнейшего мира» можно только косвенно, символически.

О каких особых состояниях сознания упоминает здесь Гоготишвили, что именно оказывается референцируемым посредством мифа, предиктирующего символ? Укажем некоторые точки преемственности Гоготишвили по отношению к традиции мировой и отечественной философии.

Как было сказано выше, постулирование «предикативности символического модуса смысла» позволило ввести ивановский символизм в прагматическую парадигму лингвистических теорий и направлений, создаваемых на протяжении XX в. Взгляд Гоготишвили, а в ее модели – Вяч. Иванова – коррелирует с концепцией языка, идущей не только от Б. Рассела (как утверждает, вслед за Степановым, в примечании самой исследовательницы), но и от Л. Витгенштейна, который еще более заострил положения своих предшественников, так называемых логических позитивистов: «1. Мир – это все, чему случается быть. <...> 1.1. Мир – совокупность Фактов, но не Вещей» [Витгенштейн, 2005, с. 19, 20]; его философия стала толчком к «языковой революции» XX в. Гоготишвили разводит и истолковывает далее ивановские «что» и «как», справедливо полагая, что «как» относится у Иванова не к объекту, поскольку сам объект не референцируется, а к способу видения, и находит общее между ивановским «как» и гуссерлевским

или витгенштейновским принципом «видеть как», а также – понятием «состояние сознания» у М.К. Мамардашвили и А.М. Пятигорского. Мифологическое высказывание, а с ним и символ, отсылает именно к состоянию сознания, которое и становится предметом символической референции. Апелляция к философско-символической концепции Мамардашвили и Пятигорского представляется нам чрезвычайно важной, она помогает Гоготишвили закрыть «лакуну», образующуюся между трансцендентным (область «реальнейшего») и имманентным (язык и человек).

Напомним, что состояние сознания в книге Мамардашвили и Пятигорского «Символ и сознание» означает «принципиальную приуроченность к субъекту» [Мамардашвили, Пятигорский, 1997, с. 59]. Можно пояснить это таким образом, что состояние сознания означает нахождение человека в сознании, присутствие в сознании, независимо от того, с каким содержанием оно связано. По логике Гоготишвили, опирающейся в этих моментах своих рассуждений на книгу Мамардашвили и Пятигорского, следует сказать о связи символа и мифа с *обрядом*: миф – «языковая проекция обряда», он вербально закрепляет архетипическое состояние сознания, постоянно возобновляемое и фиксируемое в обряде. (Здесь к ивановской модели естественным образом подсоединяется теория О.М. Фрейденберг, согласно которой миф «моложе» референцируемого представления и состояния сознания, т.е. моложе обряда.) Следовательно, символ, как и миф, обозначивает определенные состояния сознания, за которыми стоит трансцендентное, данное в имманентном. «Нерасчленяемые трансцендентно-имманентные касания», в терминологии Гоготишвили, как раз и стоят за архетипическими состояниями сознания, референцируемыми символом и мифом. Символическим выражением неких «потусторонних событий» (встреч с трансцендентным), след которых закрепляется в человеческой памяти, являются, в концепции Мамардашвили и Пятигорского, «мировые события», существующие вне времени; в мифе они выступают как «мифемы». По-видимому, «мировые события» можно соотнести со структурами сознания у тех же Мамардашвили и Пятигорского, они ознаменовывают те «места», те «топосы», где побывало сознание и куда оно еще может вернуться. «Состояние сознания, – говорит Гоготишвили, – это и есть условный, секуляризованный и частичный, синоним экстаза» [Гоготишвили, 2006, с. 87],

отсюда путь Иванова пролегает «не от имени (или символа) к состоянию, но от состояния – к символу и вообще к языковому выражению. А это значит, что именно состояние сознания есть, по Иванову, референт мифа» [Гоготишвили, 2006, с. 87].

«Символы наши – не имена, они – наше молчание» [Иванов, т. 2, с. 88]. Тезис Иванова диктовал необходимость поиска «неименных способов символической референции», и в этом качестве в его поэзии предстают антиномические синтаксические конструкции (назовем отдельную работу Гоготишвили «Антиномический принцип в поэзии Иванова», 2004). Причем Гоготишвили рассматривает антиномизм не только как конструктивный принцип творчества Иванова, но и как неотъемлемое свойство самого языка. По мысли С.В. Федотовой, в «антиномичных ивановских конструкциях, подчиняющихся “запрету” на объективацию референта (его именование)», Гоготишвили увидела «радикальную языковую новацию, инициированную именно Ивановым» [Федотова, 2019, с. 266]: экспериментирование Иванова с традиционным поэтическим языком, расшатывание его привычных конструкций и образов, тем самым поэт пролагал дорогу многим поэтам-современникам.

В других работах Гоготишвили распространяет принципы лингвофилософии символизма, найденные ею у Иванова, на русский символизм и даже на имяславие в целом. Символизм естественным образом объединяется ею с апофатизмом и энергетизмом, а также с феноменологией. Символ получает своего рода «расширение» в мифологическом синтетическом суждении, оно знаменует событие встречи с «мировым событием» и призвано настроить слушателей на соответствующую волну восприятия. Отсюда русский символизм по Гоготишвили не может быть адекватно понят только лишь в рамках предикативной (синтаксической) парадигмы языка – его следует рассматривать в русле прагматической составляющей языка, сориентированной на эгологию и коммуникацию «я» с другими. Об этом говорит, например, важность принципа *Ты еси* в философии Иванова, несмотря на то, что Иванов не ввел этот принцип в язык. «Символизм вообще есть концепция диалога человека с Богом, а отсюда – и диалога вообще» [Гоготишвили, 2004, с. 167].

Гоготишвили, Лосев и Бахтин

Из обозначенных положений пролегает связь концепции символизма Гоготишвили с ее истолкованием философии других мыслителей, в частности, А.Ф. Лосева и М.М. Бахтина. В статье 2004 г. она пишет об этом сама: «Там, где у Иванова предикативно скрещивались в рамках символического синтаксического целого антонимы, у Бахтина предикативно скрещиваются два голоса» [Гоготишвили, 2004, с. 172]. Образуется системная сеть понятий и положений аналитической интерпретации Гоготишвили названных философов. Двуголосое слово Бахтина вызывает аналогию с предикативным актом, а в конечном счете – с категорией диалога. Два голоса в пределах одной синтаксической конструкции – это, по существу, субъект и предикат в символическом высказывании, символической фигуре или синтетическом суждении-мифе у Иванова. При этом «чужая речь» (т.е. речь героя или рассказчика) проецируется на роль субъекта, авторская речь – на роль (функцию) предиката. Референты этих голосов разноприродны, поэтому они не могут нейтрализоваться, слиться, а это и есть обязательное условие предикативного акта, также как и синтетического суждения – и бахтинской полифонии. Причем само двуглосие у Бахтина понимается как монологизм, полифония же – это нечто вроде трехголосия, хотя «чистая» полифония (устранение авторского доминирующего голоса) возможна лишь в теории, на практике Гоготишвили ее не прослеживает (так называемый полифонический роман Достоевского – это двуглосие).

Антиномический принцип определяет нравственную философию Бахтина – его «участное мышление», основанное на «абсолютном-себя-исключении»: такова нудительная жертвенность Я «при “абсолютной милости” для другого» [Гоготишвили, 2021, с. 83, 90]. То есть проблему бахтинского «участного мышления», решающую феноменологическую проблему «Я и другой», Гоготишвили рассматривает феноменологически же: она пишет о невозможности объективировать («наблюдать извне») «акт соприкосновения миров» – Я и другого, также как невозможна объективируемость и самого Я, осуществляющего этот акт сопряжения только изнутри. Как видим, ареной «касания» своего рода имманентного и трансцендентного (как при толковании символа) становятся здесь разные сознания, разные персоны.

Наконец, следует сказать еще об одной пересекающейся сфере – эйдетической философии Лосева, в которой символ получает толкование, близкое к тому, что было у Вяч. Иванова. Особость имяславия Лосева, по Гогтишвили, состоит в том, что «имя» истолковывается в нем «как “символ”, который, с одной стороны, свидетельствует о возможности знаменовать априорное, а с другой – о невозможности его прямого именования» [Гогтишвили, 2021, с. 44]. Это почти ивановское определение развивается далее, и в русле энергетизма символ толкуется как энергия самой «вещи», по сути, как «символ-предикат», что позволяет напомнить определение символа у Мамардашвили и Пятигорского: символ – «такая странная Вещь, которая одним своим концом “выступает” в мире вещей, а другим – “утопает” в действительности сознания» [Мамардашвили, Пятигорский, 1997, с. 26]. Лосев в трактовке Гогтишвили исходит из гуссерлианской посылки: сознание оперирует только смыслами, с самими вещами оно встретиться не может, вещь понимается Лосевым «не как смысл, а как *говорящая (порождающая смыслы) инстанция*» [Гогтишвили, 2021, с. 53], или как «точка говорения». Точек же говорения в любом высказывании как минимум две (предмета речи и говорящего субъекта).

Зафиксируем здесь связку с двуголосым словом Бахтина, а также ряд примыкающих бинарных пар в мысли Гогтишвили: две точки говорения Лосева, двуголосое слово Бахтина, двуслойность эйдоса Лосева, антиномизм Иванова (см. также: [Гравин, 2021 а]), все это коррелирует с понятиями ноззис и нозма Гуссерля, а также с более привычными для нас означаемым и означающим, хотя абсолютного тождества между парами понятий нет, можно говорить лишь об аналогии. Наконец, чрезвычайно важным представляется выделение Гогтишвили двух трактовок символа не только в лосевской философии, но в мировой традиции как таковой: двоичный символ (платоновско-шеллингианская трактовка) – обозначает сам себя; троичный символ (кантовское толкование) – указывает на нечто вне себя, он вторичен, но он и более закрепился в культуре нового времени. Именно троичный символ соотносится с двуголосым словом Бахтина и с понятием имени у Лосева (три слоя в имени: сущность, энергия сущности и языковое выражение, хотя само имя знаменует не сущность, а энергию сущности, заменяемую в более «светских» случаях состоянием сознания).

Итак, очевиден сквозной, лейтмотивный характер символа в лингвофилософии Людмилы Гоготишвили – по крайней мере, в той ее версии, где речь идет об интерпретации и понимании Вяч. Иванова, Лосева, Бахтина. Она открывает перспективу рассмотрения и развития идей русского символизма, которые оказываются сосредоточены не только в трудах имяславцев, от которых она отталкивалась, но и проходят через постсимволизм первой половины XX в., а также обнаруживают свои «следы» в философии и семиотике всего последнего столетия. Однако Гоготишвили исходит из культурного сознания конца XX в., и для нее многие идеи начала или первых десятилетий XX столетия видятся в «снятом» виде, т.е. органически усвоенном последующим развитием культуры. Это коммуникативно-прагматический аспект анализа языка, смысла, символа, вообще аспект языковой явленности смысла (соотношение естественного и эйдетического языков у Лосева); внимание к дискурсной природе художественной речи – рассмотрение символа в составе высказывания, в окружении контекстов и контактов, где он только и становится полноценным символом; феноменологический подход и метод анализа, перекликающийся с философией сознания: любой предмет действительности, любая вещь не поступает к нам прямо и непосредственно, но всегда опосредуется взглядом, сознанием, некоей «точкой» (глаза или говорения), представит в ореоле смыслов. Поэтому и эйдос у Лосева – не *res*, а смысл и «точка говорения». Отсюда важность опосредующей, медиаторской функции, выполняемой как «точкой говорения», так и символом, который опосредует и знаменует событие встречи воспринимающего лица с референтом, не называя, не объективируя его. Благодаря своим философским собеседникам Гоготишвили выходит на чрезвычайно важную проблему XX в., основательная разработка которой была начата именно в русском символизме, – соотношения и связи трансцендентного и имманентного начал, их «касания» и пересечения в нашем бытии и сознании, их возможной медиации и способах выражения. В движении мысли Гоготишвили образуется своего рода система зеркал, высвечивающих друг друга – *Speculum Speculorum*, по Вяч. Иванову.

Подход Гогтишвили и поэзия Вяч. Иванова

Подход Гогтишвили к толкованию символа Вяч. Иванова, как представляется, позволяет по-новому посмотреть на его поэзию и философию в целом и дает возможность разгадывать его символические «ребусы». Иванова, как известно, часто упрекали в зашифрованности языка, в умозрительной абстрактности и пр. В этой связи приведем высказывание Гогтишвили: «...она (поэзия Иванова. – Е. С.)... чаще всего воспринимается как поэзия, лишенная реального ситуативного контекста и опоры на реальное событие. Так и должно быть, когда поэзия не направлена на осуществление референциальной “отсылки” к возможному реальному событию, но лишь сама “событизируется” языком, лишь “разыгрывается” как событие в совершенно инородных самой событийности целях» [Гогтишвили, 2006, с. 81]. Поэзия – *разыгрывается!* Здесь поневоле припоминается, во-первых, тяготение Иванова к драматическому роду, во-вторых, его приводимое выше определение мифа как «динамическ<ого> вид<a> (modus’a)символ<a>, – символ<a>, созерцаем<ого> как движение и двигатель, как действие и действенная сила» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 595].

Попробуем обратиться к самой поэзии Иванова, не рискуя объять необъятное, но лишь касаясь некоторых аспектов, или символов, его стихов.

Символический референт у Иванова несубстанционален, поэтому «символический стих», как пишет Гогтишвили, «должен отказаться от акта именования» как опредмечивающего референт. Сошлемся прежде всего на нашу статью в соавторстве с Л.В. Маштаковой о символической теофании в стихах Иванова, где прослеживается движение поэтической воплощенности образа Богоявленности в первых двух сборниках Иванова: «Кормчие звезды» (1902–1903) и «Прозрачность» (1904). В статье показано, как на протяжении первой книги Иванова мы наблюдаем движение Красоты, образа Вечноженственного начала к ее постепенному «развеществлению», т.е. к утрате антропоморфности и зримой предметности, все большему ее растворению в преображенном мире, открывающемся герою [Маштакова, Созина, 2022]. Это движение, или процесс, усиливается во второй книге лирики Иванова «Прозрачность», в само название которой вынесено определение одной из эманаций Красоты; на нем мы, главным образом, и остановимся.

«Прозрачность» Вяч. Иванова

Концепт «прозрачность» не раз подвергался анализу в самых разных работах иванововедов (см., напр.: [Тюрина, 1997; Ханзен-Лёве, 2003, с. 413–424; Кузнецова, 2003; Кузнецова, 2011; Титаренко, 2012, с. 287–305]). Еще раз обратимся к его толкованию в свете подхода Гоготишвили. Прозрачность, занимающая центральное место в поэтическом мире второй книги Иванова, может быть понята как особое состояние мира, воспринимаемое поэтом и его лирическим «я», которому трудно, даже невозможно найти тематический или предметный коррелят. Прозрачность описывается в стихотворениях в основном через глаголы, передающие ее действия, причем действия «по состоянию», как поистине предикаты. Вот ряд примеров из программного стихотворения Иванова под названием «Прозрачность», второго по счету в составе сборника: «твердь улегчила», «скользнула», «пленила», «колдуешь», «лелея», «колыша», «простор раздражая», «спишь», «дыша», «прильнула», «веешь», «таешь», «порхаешь», «реешь». Поэт передает событие встречи с ней, драматизируя ее явление, подчас ведет с ней диалог (используются глагольные формы 2-го лица), а в финале обращается с просьбой-волением: «Прозрачность! улыбчивой сказкой / Соделай видения жизни, / Сквозным – покрывало Майи! / Яви нам бледные раи / За листвою куц осенних; / За радугой легкой – обеты; / Вечерние скорбные светы / За цветом садов весенних! / Прозрачность! божественной маской / Утишь изволения жизни» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 738]. Здесь въяве представлена антиномичность языка Иванова: «за листвою куц осенних» – «за цветом садов весенних», а ранее – «и вечностью веешь случайной» (в стихотворных цитатах курсив наш. – Е. С.)). В символично-предикативном синтаксисе стихотворения Прозрачность и есть то самое «имманентно-трансцендентное касание», о котором писала Гоготишвили, это непередаваемое состояние миробытия, в котором совмещаются субъект и объект, которое возможно только в истонченном, чрезвычайно внимательном и прихотливом восприятии субъекта. В диалоге с Прозрачностью лирический герой поэта выступает в качестве своеобразного «обсерватора», «наблюдателя» этого длящегося, нераздельного и неслиянного состояния своего существа и существа мира – их феноменологического единства. О.А. Кузнецова схожим образом коммен-

тировала центральный концепт Иванова: «“магический кристалл”, сквозь который смотрит на мир лирический герой сборника и который одновременно являет собой образ мироздания» [Кузнецова, 2003, с. 280]¹.

Символ у Иванова «поли-нумерологичен» и многозначен, поэтому все стихотворения сборника Иванова можно рассматривать как своеобразные предикаты (попытки определения) прозрачности.

Прозрачность – это особая среда, в которой возможно богоявление. Ольга Дешарт, комментируя название сборника Иванова, писала о прозрачности как «духовной среде», «в которой происходят воплощения мистической реальности (Res). Природа эта антиномична: среда должна быть прозрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет задержан, либо затемнен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч – иначе Res не будет видна, ибо невидима она сама по себе» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 63]². Прозрачность можно назвать и эпифанией, явлением божественной красоты; Н.Л. Быстров показал, что это проявленность Софии в мире³, хотя вряд ли возможно однозначное толкование этого концептуального символа поэта.

Неоднократно отмечалось, что путь лирического героя Иванова в данной книге – это движение к себе, познание себя и, соответственно, «получение визионерского опыта, опыта ясновидения», открывающее «*зрение-прозрение* высших реальностей» [Титаренко, 2012, с. 289]. На

¹ См. также: [Ханзен-Лёве, 2003, с. 413–420; Бёрд, 2022, с. 12–24, 34–44 и др.]

² Исходя из этого понимания ивановского образа-концепта, связь физического облика, в котором выступает «прозрачность» Иванова и который как бы обуславливает, поддерживает ее сверхфизическое, мистическое понимание, с учением о свете Гёте, с представлениями Леонардо да Винчи, с философией платонизма отмечали О.А. Кузнецова и С.Д. Титаренко [Кузнецова, 2003; Кузнецова, 2011; Титаренко, 2012, с. 293–298].

³ Трактую образ Прозрачности через Вечноженственные образы Иванова, Н.Л. Быстров пишет: «“Прозрачность” – символический атрибут “незримой жены” (очевидно, Софии или Мировой Души), но если вспомнить о том, что всякий символ есть, в определенной мере, и само символизируемое, то, значит, “Прозрачность” и “незримая жена” – одно» [Быстров, 2016, с. 77]. Добавим, исходя из логики Иванова в толковании Гогтишвили, что символ и символизируемое – «одно» не по сущности, а по энергии, поэтому Прозрачность не опредмечивает референт, поэтому она столь легка, столь «необъектна»; но согласимся с Н.Л. Быстрым в том, что она дана скорее как «присутствие», развивающее конкретику образа.

пути лирического героя к себе возникают ряды двойников, препятствий, ложных ликов или личин-масок, постоянными мотивами стихотворений становятся образы воды, кладезя (колодца), темноты, лунного света, бездны, зеркала. Они антиномически сочетаются с противоположными образными смыслами, как, скажем, в стихотворении «Темница»: «Мне два *кладезя* – два *взора* – / *Тьму таят и солнце* дней. / К ним тянусь я из дозора / *Мертвой светлости* моей» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 806]. Отсюда антиномической парой «Темнице» может служить стихотворение «Возревшие», где поется дифирамбический гимн зрению, способности видения, самой визуальности, причем обретение истинного зрения-видения, т.е. прозрение, возможно лишь через его преобразование огнем Красоты: «От персти взятым бреньем / Сгорела слепота; / На долнее прозреньем / Врачует Красота» [там же, с. 748]. В первой строке, как показал Р.Е. Помирчий, содержится реминисценция эпизода из Евангелия от Иоанна: исцеление слепого Христом, который «помазал брением (землей со слюной) глаза слепому» [Помирчий, 1995, с. 286]. Строка «Сгорела слепота», по закону антиномий, открытому Гоготишвили, означает в символическом языке Иванова – «Огонь озрячивает», т.е. одаривает истинным зрением [см. Гоготишвили, 2006, с. 75–76]. Ср.: «Когда, сердца пронзив, Прозрачность / Исполнит солнцем темных нас, / Мы возблестим, как угля мрачность, / Преображенная в алмаз» (цикл «Царство прозрачности») [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 754]¹. Благодаря этому происходит «опрозрачивание» души, вместо теней являются лица («Яви теням – их лица»), сама душа наполняется состоянием божественного экстаза, разделенности его с Божеством, которому нет имени: «О вы, чьим медом диким / Душа упоена, / Единым и Вселиким – / Без имени – полна!» [там же, с. 749].

Отражения, отзвуки, отзывы, маски

Сеть отражений и зеркал, проходящих через весь сборник «Прозрачность» (см. об этом: [Минц, Обатнин, 1988]), начинает формироваться уже в первой книге Иванова «Кормчие звезды». В связи с этим

¹ О кристаллах и драгоценных камнях в мире Иванова см.: [Ханзен-Лёве, 2003, с. 416–418; Павлова, Каяниди, 2017].

остановимся лишь на стихотворении «Альпийский рог» из этой книги, в котором создается система множественных отсылок, отражений-отзвуков. Исходной является ситуация пастуха, трубившего в свой рог и тем пробуждавшего в горах «пленительное эхо», которое, как «мнится» лирическому «я», производит «незримый духов хор» самой природы (сродни золотой арфе романтиков) – происходит своего рода дальнейший перевод звуков альпийского рога пастуха («Что мнилось: незримый духов хор, / На неземных орудьях, переводит / Наречием небес язык земли»). Следующее отражение-отсылка – поэтическая рефлексия лирического «я», его обращение к некоему «гению, который также «должен... в сердцах / Будить иную песнь» (авторефлексия поэта-автора). Итоговым отражением становится «отзывный глас», звучащий «из-за гор» (важна звуковая переключка: гор – рог): «Природа – символ, как сей рог. Она / Звучит для отзвука; и отзвук – Бог. / Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 606]. Сам Бог здесь – всего лишь «отзвук», но этот «отзвук» и наиболее важен, все песни и звуки – для него. По словам Б. Аверина, «Эхо, отзвук – не следствие звука, они – его целевая причина» [Аверин, 2016, с. 343]. Ивановское стихотворение разворачивается как многоступенчатый коммуникативный акт, цепь предикаций, центральной фигурой которого оказывается тот, кто производит звуки (пастух, «незримый духов хор» как переводчик, наконец, некий «гений»), по сути же, это поэт, он помещается между двух сфер (в стихотворении «Художник и поэт» в книге «Прозрачность» Иванов пишет: «Грустно-блажен художник-поэт! Он – небо и воды: / Ловит, влюбленный, свой лик, видит / прозрачность и – мир» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 775]), но за ним присутствует и тот, кто в здешнем мире воспринимается как «отзвук». Назначение поэта-символиста – вызывать эхо¹, ибо прикоснуться к трансцендентному можно лишь косвенно, через отраженные в себе, в своей психической сфере состояния и ощущения, аналогом же этого процесса творческой (авто)коммуникации является контакт поэта с теми, кто становится вос-

¹ См. в связи с этим небольшую заметку Иванова «Эхо. Из письма к Карлу Муту» (1939), где речь идет о словах, воспринятых поэтом как «душевное эхо» и «как заново приобретенное реальное познание»: «Чего нет, то должно быть; и то, что есть, должно становиться; и становящееся будет» [Иванов, 1971–1987, т. 3, с. 647].

приемниками его творений, и в этом качестве может выступать сама природа как воспринимающая и преломляющая среда: она откликается на звук рога и создает ему своеобразный резонанс. Еще одним, дополнительным отражением-отзвуком цепочки тех, что прослеживаются в стихотворении «Альпийский рог», становится отсылка Иванова в более поздней статье «Мысли о символизме» (1912): в качестве эпиграфа он приводит весь текст данного стихотворения, а далее дает программные положения искусства символизма: «Ибо символизм – не творческое действие только, но и творческое взаимодействие...», «Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь отзвука. *A realibus ad realiora*» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 610, 611].

Не менее значима тема отклика (эха) в стихотворении «Отзывы» (из сборника «Прозрачность»). Оно построено как вопрошание, обращенное одновременно и к самому себе, и к трансцендентному началу: «“Тайный!” – звала моя сила: “Откликнись, если ты сущий!” / Некто: “Откликнись, коль ты – сущий!” – отвечивал мне» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 742]. В ответ звучит зеркальное эхо, каждый раз повторяющее вопрос или восклицание лирического героя. Обращение к Богу – Сущий – становится в отзыве именем человека, и поиск Бога оборачивается поиском себя: «И, безнадежный, сказал кто-то: “Я кличу себя!...”».

Обилие отражений и отзвуков рождает проблему поиска тождества с собой и определения истинной эпифании Бога в мире, что и будет «опрозрачиванием» себя и мира, требующим особой остроты взгляда и всей сферы чувств. Настоящий поэт-символист, по Иванову, есть тот, кто «утончит слух» и «изошрит зрение», дабы «понимать смысл форм и видеть разум явлений» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 539]. Эта утонченная чувствительность поэта раскрывается в первом сонете триптиха «Кто?»: «Кто видит непрозаявший сев, и злачность / Степей сухих, и за личиной – лик, / И в камне – ключ?» и одаривает способностью «Изобличить явления многозначность» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 784]. Из состава сонета, раскрывающего визионерские дары того, «кто», выделяется вторая строфа, в ней множественность отражений преобразуется в одно («В ста откликах рассветный множит клик») и обнажается смысл происходящих метаморфоз: «Глядится Бог в свой мир, и мир – прозрачность». Но Бог здесь сродни античному

миру-природе, он все и везде. Второй сонет последовательно представляет образ иного – иудеохристианского Бога, означивая его библейской лексикой («Кто выйдет в мир, как царь, освобожденный / Из вражеских шатров, где был он – кедр»); характерной приметой неназванного Бога – Христа – становится формула «людей ловец», а также строка «Кто в день седьмой послышит зов “Умри”?» [Иванов, 1971–1987, т. 1, с. 784]. Третий сонет раскрывает образ ученика и последователя учения Христа, по всей видимости, Франциска Ассизского, на это указывают такие детали, выступающие в функции предикатов символа, как детскость предполагаемого героя («Кто выйдет в мир, как тихое дитя / Играть с детьми идет по придорожью?»), любовь к цветам и бродяжничество («Кто любит так рубины, как цветы? <...> Кто по свету блуждает как дитя, / Цветы собирая и венки плетя?») – напомним об известном сочинении «Цветочки Франциска Ассизского». Строки «Чей внемлет дух, далече улета, / Стоустому, беспечный, многобожью?» [там же, с. 785] соотносятся еще с одним сочинением святого – «Песнь о Солнце» (в жанре лауды). Солнечность поэзии Иванова – факт общепризнанный, и так же, как Франциска Ассизского, его не раз «подозревали» в пантеизме. Святой этот был чрезвычайно популярен в России начала XX в. и позже, его сочинения переводили многие (см.: [Августин (Никитин), 2016]). Стоит также упомянуть о том, что Франциск Ассизский был родом из Умбрии – любимого края Италии для Вяч. Иванова (в Ассизи он побывал еще в 1897 г. с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал), а цикл стихов поэта *Rosarium*, вошедший в книгу *CorArdens*, открывался стихотворением *Ad Rosam*, где в первой строке назывался Франциск, упоминается этот святой и в других сочинениях поэта.

По Вяч. Иванову, пишет А.Б. Шишкин, «Лицо Бога – загадка и тайна, Он открывается в разных Лицах. <...> ...маска призвана не скрывать тождество того, кто скрыт под ней, но указывает на различные воплощения, через которые трансцендентное может быть явленным в мир» [Шишкин, 2018, с. 133]. Тема маски, синонимичной в слове «Прозрачности» отражению, отзвуку, отзыву, личине и пр., связывалась Ивановым с дионисийским культом и подробно освещалась в его работе «Эллинская религия страдающего бога» (1904). Она вызвала критический отклик Д. Мережковского («Маска нужна тому, кому еще не открылось Лицо. Но к чему маска, когда уже есть Ли-

цо?»; цит. по: [Шишкин, 2018, с. 133]). Иванов ответил ему стихотворением «Лицо или маска» (1904), позднее под названием «Лицо» вошедшим в книгу *Сог Ardens* в цикл с говорящим названием «Солнце Эммауса». Контекст этого стихотворения и в целом масочной темы в России 1900-х годов подробно восстановил А.Б. Шишкин, мы лишь коротко скажем о нем в свете наших рассуждений.

Тема стихотворения, по мнению А. Дудека, – «трудность распознавания Христа в его эпифаниях после Воскресения» [Дудек, 2010, с. 61]. Сюжет же являет серию разгадываний Лица Бога через деяния, ознаменовывающие Его явление в мир, но, несмотря на кажущуюся очевидность бытия Бога, о которой свидетельствует сердце («Нам сердце лгать не может»), разгадывание длится и захватывает сознание лирического «я» (а за ним прозрачен автор) восторгом все нового и нового узнавания, ибо Бог предстает в разнообразных ликах-масках, в разных актах длящейся великой мистерии: «Дай сердцу разгадать Твой Лик в Твоей Личине, / И Именем Твоим – устам Тебя наречь, / О Ты, садовником представший Магдалине, / Ты, обещавший радость встреч» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 265]. Все стихотворение предстает как целостный миф о поиске и обретении Бога¹, Лицо которого теряется во множестве личин и ликов, все же имена Его – с логико-лингвистической точки зрения – выступают лишь аспектами, модусами, событизирующими явление Бога. Христос, угадываемый в первых строфах, сменяется именами-ликами других богов и Бога в последней строфе: «Ты, Суций, – не всегда ль и, Тайный, – не везде ли, – / И в гроздьях жертвенных, и в белом сне лилей? / Ты – глас улыбчивый младенческой свирели; / Ты – скалы движущий Орфей». Орфей и Дионис (с последним сплетается тема жертвенной, обрядовой и погребальной маски), согласно воззрениям Иванова рубежа веков, – предвестья и предчувствия Христа, они ознаменовывают Его приход как вечное событие.

В статье «Новые маски», написанной вскоре, ставится проблема нового искусства, новой драмы, и тема маски начинает звучать и в контексте трагического преображения, и в связи с важной для сборни-

¹ Начало этому мифу было положено еще в ранней поэзии Иванова, таково, напр., стихотворение «Неведомому богу» в сборнике «Жормчие звезды» (см. о нем: [Федотова, 2012, с. 218–220]).

ка «Прозрачность» темой двойничества и определения истинного «я»: «Мы хотим проникнуть за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица, и прозреть его внутреннюю маску; но это уже личина Вечности, – не наш ли собственный внутренний двойник эта духовная, безликая личина?» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 78]. Современная драма (дионисийская по своим корням и основам), пишет Иванов далее, «раскрывая свое дифирамбическое *как...* упраздняет всякое *что*». Согласно объяснению Гоготишвили, с ивановским «как» коррелируют предикаты, через которые осуществляется референция, «что» же становится при этом *способом* референции. И то и другое относятся у Иванова не к «объекту», а к «способу видения», или к «состоянию сознания» [см.: Гоготишвили, 2006, с. 86–89]. Поэтому все маски и личины в стихах Иванова – это тоже «как», и, подобно всякому «как», они ознаменовывают приближение к Res, не объективируя (не имея) его. В текстах Иванова создается и разрешается своего рода антиномическое тождество маски / личины и Лика / Лица. Маска «опрозрачивается»: «из-за прозрачного видения зорче глядит в нас, отражая нас в своем темном зеркале, мировая Тайна» [Иванов, 1971–1987, т. 2, с. 78]. Маски, отзвуки, отражения, отзывы представляют своеобразные шаги и действия на пути постижения Сущего, они же акты великой мистерии, они же лики внутреннего и, вместе, «всечеловеческого Я» [там же, с. 76], они выражают некие состояния сознания, ознаменовывающие возможность «касания» трансцендентного, а на уровне языка они предиктируют символическое обозначение истинного и не называемого Имени или Лица. «И вспыхнет сокровенное далеко / На лицах отсветом Единого Лица» [там же, с. 265], – читаем мы в стихотворении «Пасхальные свечи», следующем в цикле за тем текстом, что получило название «Лицо».

Заключение

Не экстаз является олицетворением Бога, а Бог становится «олицетворением экстаза», писала Гоготишвили о символическом (лингвофилософском) постижении Тайны в творчестве Вяч. Иванова. Имя Бога становится ознаменованием определенного состояния сознания, имеющего давние архетипические корни, когда-то закрепленного в обряде, потом в мифе. В согласии с мифотворческими стратегиями

символизма начала века Иванов дерзает стать сотворцом древних мифов, их своего рода *переписчиком* – он творит свой собственный нарративный мифологический синтаксис, подбирает множество именных обозначений тем вечным событиям и состояниям, которые закрепляются, а подчас и вызываются его стихом. Эти имена-предикаты выполняют роль масок на лице, пока не открытым, да и не могущем быть открытым, древнем и вечно новым. Своеобразным продолжением темы Вяч. Иванова, аллюзией на его стихи может служить стихотворение современного поэта Леонида Аронзона: «Всё – Лицо: / лицо – Лицо, / Пыль – Лицо, / слова – Лицо, / Всё – Лицо. / Его. Творца. / Только Сам Он без Лица».

Думается, подход Л.А. Гогтишвили, примененный нами к поэзии Вяч. Иванова, способен многое открыть не только в поэзии русского символизма, но и в последующем постсимволистском состоянии отечественной словесности.

Список литературы

Источники

Гогтишвили Л.А. Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература. – Москва : Языки славянских культур : Прогресс-традиция, 2004. – С. 148–175.

Гогтишвили Л.А. Непрямое говорение. – Москва : Языки славянских культур, 2006. – 720 с.

Гогтишвили Л.А. Лестница Иакова : архитектура лингвофилософского пространства. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2021. – 616 с.

Иванов Вяч. И. Собр. соч. : в 4 т. – Брюссель : Foyer Oriental Chretien, 1971–1987. – Т. 1. – 871 с. ; Т. 2. – 851 с. ; Т. 3. – 896 с. ; Т. 4. – 800 с.

Исследования

Августин (Никитин), архимандрит. Францисканские мотивы в русской поэзии. «Гимн солнцу» // Нева. – 2016. – № 1. – С. 242–254.

Аверин Б. Палимпсест воспоминаний («Младенчество» Вяч. Иванова) // Вяч. Иванов : pro et contra, антология. – Санкт-Петербург : ЦСО, 2016. – Т. 2 / сост. К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина ; коммент. коллектива авторов. – С. 322–344.

Бёрд Р. Символизм после символизма. – Санкт-Петербург : Нестор-История, 2022. – 320 с.

Быстров Н.Л. К вопросу о религиозно-философском контексте софиологической символики в поэзии Вяч. Иванова : иудаистические параллели // Вестник Гуманитарного университета. – 2016. – № 3(14). – С. 64–81.

Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. с нем. и англ. В. Руднева. – Москва : ИД «Территория будущего», 2005. – 440 с.

Гравин А.А. Энергичность в постсимволизме Алексея Лосева и Михаила Бахтина в интерпретации Людмилы Гоготишвили // Византия, Европа, Россия: социальные практики и взаимосвязь духовных традиций : материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 1–2 октября 2021 г.) / отв. ред. О.Н. Ноговицин. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2021 а. – Вып. 1. – С. 183–188.

Гравин А.А. Классификация русского символизма в ранних работах Людмилы Гоготишвили // Византия, Европа, Россия : социальные практики и взаимосвязь духовных традиций : материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 1–2 октября 2021 г.) / отв. ред. О.Н. Ноговицин. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2021 б. – Вып. 1. – С. 208–211.

Гравин А.А. Символизм Вячеслава Иванова и Андрея Белого в свете предикативной концепции Людмилы Гоготишвили // Соловьёвские исследования. – 2022. – Вып. 4(76). – С. 133–147.

Дудек А. На пути к «внутреннему человеку». Концепция самопознания в творчестве Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов. Исследования и материалы / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. – Санкт-Петербург : изд-во Пушкинского Дома, 2010. – Вып. 1. – С. 53–64.

Кузнецова О.А. Концепт «Прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура : мат-лы междунар. науч. конференции 9–11 сент. 2002 г. Томск. – Москва : Водолей Publishers, 2003. – С. 280–285.

Кузнецова О.А. Изображение «видимого» и «невидимого» у символистов («Прозрачность» Вяч. Иванова и «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока) // Александр Блок. Исследования и материалы / отв. ред. Н.Ю. Грякалова. – Санкт-Петербург : изд-во Пушкинский Дом, 2011. – С. 60–83.

Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 224 с.

Маштакова Л.В., Созина Е.К. Поэтика теофании в книгах Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1902–1903) и «Прозрачность» (1904): трансформации вечноженственных образов // Имагология и компаративистика. – 2022. – № 18. – С. 94–117. – DOI: 10.17223/24099554/18/5

Миц З.Г., Обатнин Г.В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Труды по знаковым системам. XII : Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту : Тартуский ун-т, 1988. – С. 59–65.

Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Ярким камнем богаты : мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова. – Смоленск : Свиток, 2017. – 288 с.

Помирчий Р.Е. Примечания // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия : в 2 кн. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1995. – Кн. 2. – С. 261–363.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка : семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – Москва : Наука, 1985. – 335 с.

Титаренко С.Д. «Фауст нашего века» : мифопоэтика Вяч. Иванова. – Санкт-Петербург : ИД Петрополис, 2012. – 654 с.

Тюрина И.И. Тема поэта и поэзии в сборнике Вяч. Иванова «Прозрачность». Мифопоэтический аспект // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – Томск, 1997. – Вып. 1. – С. 64–69.

Федотова С.В. Поэтология Вячеслава Иванова. – Тамбов : ТОГОАУ ДПО «ИПКРО», 2012. – 293 с.

Федотова С.В. Лингвофилософские новации русского символизма в интерпретации Л.А. Гоготышвили (Вяч. Иванов и А.Ф. Лосев) // *Studia Litterarum*. – 2019. – Т. 4, № 2. – С. 252–273. – DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-252-273

Федотова С.В. Символизм Вячеслава Иванова в контексте полемики Л. Гоготышвили с Ю. Степановым // *Europa Orientalis*. – 2022. – № 41. – в печати.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов : Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. – 816 с.

Шшикин А.Б. 'Лицо' – 'маска' в культуре Серебряного века. Вяч. Иванов, К. Сомов, Н. Ульянов и другие // *Studi Slavistici*. – 2018. – № 15(1), – 131–151. – URL: https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-22673

References

Averin, B. Palimpsest vospominanij («Mladenchestvo» Vyach. Ivanova) [Palimpsest of memories ("Infancy" by Vyach. Ivanov)]. In G. Isupov, A.B. Shishkin (Ed.), *Vyach. Ivanov: Pro et contra, antologiya*. [Vyach. Ivanov: pro et contra, anthology], vol. 2, Saint Petersburg, CSO, 2016, pp. 322–344. (In Russ.)

Avgustin (Nikitin), arhimandrit. Franciskanske motivy v russkoj poezii. «Gimn solncu» [Franciscan motifs in Russian poetry. "Hymn to the Sun"]. In *Neva*, no 1, 2016, pp. 242–254. (In Russ.)

Byord R. *Simvolizm posle simvolizma* [Symbolism after symbolism]. Saint Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2022. 320 p. (In Russ.)

Bystrov, N.L. K voprosu o religiozno-filosofskom kontekste sofologicheskoy simvoliki v poezii Vyach. Ivanova: iudaisticheskie paralleli [To the Question of the Religious and Philosophical Context of Sophiological Symbolism in Poetry Vyach. Ivanov: Jewish Parallels]. In *Vestnik Gumanitarnogo Universiteta*, no. 3 (14), 2016, pp. 64–81. (In Russ.)

Dudek, A. Na puti k «vnutrennemu cheloveku». Konceptiya samopoznaniya v tvorchestve Vyacheslava Ivanova [On the Way to the "Inner Man". The Concept of Self-knowledge in the Work of Vyacheslav Ivanov]. In K. Yu. Lappo-Danilevskij, A.B. Shishkin (Ed.) *Vyach. Ivanov. Issledovaniya i materialy* [Vyach. Ivanov. Research and Materials]. Saint Petersburg, Publishing House Pushkinskij Dom, vol. 1, 2010, pp. 53–64. (In Russ.)

Fedotova, S.V. *Poetologiya Vyacheslava Ivanova* [Poetology of Vyacheslav Ivanov]. Tambov, TOGOAU DPO «ИПКРО» Publ., 2012. 293 p. (In Russ.)

Fedotova, S.V. Lingvofilosofskie novicii russkogo simvolizma v i nterpretacii L.A. Gogotishvili (Vyach. Ivanov i A.F. Losev) [Linguo-philosophical Innovations of Russian Symbolism in the Interpretation of L.A. Gogotishvili (Vyach. Ivanov and A.F. Losev)]. In *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 2, 2019, pp. 252–273. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-252-273 (In Russ.)

Fedotova, S.V. Simvolizm Vyacheslava Ivanova v kontekste polemiki L. Gogotishvili s Yu. Stepanovym [Symbolism of Vyacheslav Ivanov in the context of L. Gogotishvili's controversy with Y. Stepanov]. In *Europa Orientalis*, no. 41, 2022, (v pečati). (In Russ.)

Gravin, A.A. Energijnost' v postsimvolizme Alekseya Loseva i Mihaila Bahtina v interpretacii Lyudmily Gogotishvili [Energy in the Postsymbolism of Alexei Losev and Mikhail Bakhtin in the interpretation of Lyudmila Gogotishvili]. In *Vizantiya, Evropa, Rossiya: social'nye praktiki i vzaimosvyaz' duhovnyh tradicij* [Byzantium, Europe, Russia: Social Practices and the Relationship of Spiritual Traditions]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RHGA Publ., no 1, 2021 a, pp. 183–188. (In Russ.)

Gravin, A.A. Klassifikaciya russkogo simvolizma v rannih rabotah Lyudmily Gogotishvili [Classification of Russian symbolism in the early works of Lyudmila Gogotishvili]. In *Vizantiya, Evropa, Rossiya: social'nye praktiki i vzaimosvyaz' duhovnyh tradicij* [Byzantium, Europe, Russia: Social Practices and the Relationship of Spiritual Traditions]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo RHGA Publ., no 1, 2021 b, pp. 208–211. (In Russ.)

Gravin, A.A. Simvolizm Vyacheslava Ivanova i Andrey Belogo v svete predikativnoj koncepcii Lyudmily Gogotishvili [Symbolism of Vyacheslav Ivanov and Andrei Bely in the light of the predicative concept of Lyudmila Gogotishvili]. In *Solov'yovskie issledovaniya*, 2022 [Soloviev Research], vol. 4(76), 2022, pp. 133–147. (In Russ.)

Hanzen-Lyove, A. *Russkij simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov: Mifopoeticheskij simvolizm nachala veka. Kosmicheskaya simbolika* [Russian Symbolism. System of Poetic Motives: Mythopoeic Symbolism of the Beginning of the Century. Space Symbolism]. Saint Petersburg, Academic Project Publ., 2003. 816 p. (In Russ.)

Kuznecova, O.A. Koncept «Prozrachnost'» u Vyach. Ivanova [The Concept of “Transparency” by Vyach. Ivanov]. In *Vyacheslav Ivanov – Peterburg – mirovaya kul'tura: matly mezhdunar. nauch. konferencii 9–11 sent. 2002 g.* [Vyacheslav Ivanov – Petersburg – World Culture: Materials of the International Scientific Conference 9–11 Sept. 2002]. Tomsk Moscow, Vodoley Publishers, 2003, pp. 280–285. (In Russ.)

Kuznecova, O.A. Izobrazhenie «vidimogo» i «nevidimogo» u simvolistov («Prozrachnost'» Vyach. Ivanova i «Stihi o Prekrasnoj Dame» A. Bloka) [The Image of the “Visible” and “Invisible” among the Symbolists (“Transparency” by Vyach. Ivanov and “Poems about the Beautiful Lady” by A. Blok) In N. Yu. Gryakalova (ed.), *Alexander Blok. Issledovaniya i materialy* [Alexander Blok. Research and Materials]. Saint Petersburg, Publishing House Pushkinskij Dom, 2011, pp. 60–83. (In Russ.)

Mamardashvili, M.K., Pyatigorskij, A.M. *Simvol i soznanie. Metafizicheskie rassuzhdeniya o soznanii, simbolike i yazyke* [Symbol and Consciousness. Metaphysical Reasoning about Consciousness, Symbolism and Language]. Moscow, School "Languages of Russian Culture" Publ., 1997. 224 p. (In Russ.)

Mashtakova, L.V., Sozina, E.K. Poetika teofanii v knigah Vyach. Ivanova «Kormchie zvezdy» (1902–1903) i «Prozrachnost'» (1904): transformacii vechnozhenstvennyh obrazov [Poetics of theophany in the books of Vyach. Ivanov Pilot Stars (1902–1903) and Transparency (1904): Transformations of Eternally Feminine Images]. In *Imagologiya i komparativistika* [Imagology and Comparative Studies], no. 18, 2022, pp. 94–117. DOI: 10.17223/24099554/18/5 (In Russ.)

Minc, Z.G., Obatnin, G.V. Simbolika zerkala v rannej poezii Vyach. Ivanova (sborniki «Kormchie zvezdy» i «Prozrachnost'») [The Symbolism of the Mirror in the Early Poetry of

Vyach. Ivanova (collections “Pilot Stars” and “Transparency”). In *Trudy po znakovym sistemam. XII: Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti* [Proceedings on sign systems. XII: Mirror. Semiotics of mirroring]. Tartu, Tartu University Press Publ., 1988, pp. 59–65. (In Russ.)

Pavlova, L.V., Kayanidi, L.G. *Yarkim kamen'em bogaty: mir samocvetov v poezii Vyacheslava Ivanova* [Rich in Bright Stone: the World of Gems in the Poetry of Vyacheslav Ivanov]. Smolensk, Svitok Publ., 2017. 288 p. (In Russ.)

Pomirchij, R.E. Primechaniya [Notes]. In Ivanov Vyach. *Stihotvoreniya. Poemy. Tragediya: v 2 kn.* [Poems. Tragedy, in 2 books]. Saint Petersburg, Academic Project Publ., book 2, 1995, pp. 261–363. (In Russ.)

Stepanov, Yu.S. *V trekhmernom prostranstve yazyka: Semioticheskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva* [In the Three-dimensional Space of Language: Semiotic Problems of Linguistics, Philosophy, Art]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 335 p. (In Russ.)

Titarenko, S.D. «Faust nashego veka»: mifopoetika Vyach. Ivanova [–Faust of our Century”: Mythopoetics of Vyach. Ivanova]. Saint Petersburg, Publishing House Petropolis, 2012. 654 p. (In Russ.)

Tyurina, I.I. Tema poeta i poezii v sbornike Vyach. Ivanova «Prozrachnost'». Mifopoeticheskij aspekt [The theme of the Poet and Poetry in the Collection Vyach. Ivanov “Transparency”. Mythopoetic Aspect]. In *Vestnik Tomskogo gos. pedagogicheskogo universitetata*. [Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University]. Issue 1, Tomsk, 1997, pp. 64–69. (In Russ.)

Shishkin, A.B. ‘Lico’ – ‘maska’ v kul'ture Serebryanogo veka. Vyach. Ivanov, K. Somov, N. Ul'yanov i drugie [‘Face’ – ‘Mask’ in the Culture of the Silver Age. Vyach. Ivanov, K. Somov, N. Ulyanov and others]. In *Studi Slavistici*, no. 15(1), 2018, pp. 131–151. URL: https://doi.org/10.13128/Studi_Slavis-22673 (In Russ.)

Vitgenshtejn, L. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow, ID «Territoriya budushchego» Publ., 2005. 440 p. (In Russ.)

Яроцкая Ю.А.*

СИМВОЛЫ СМЕРТИ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ[©]

Аннотация. Символика смерти обладает образным языком и соответствующей атрибутикой. К символам смерти относятся человеческие останки, предметы скорби и траура, животные, насекомые, птицы, деревья, цветы, цвета, числа и образы. В данной статье рассматриваются только те символы, которые чаще других встречаются в русскоязычном пространстве. Внимание автора уделено рассмотрению репрезентации танатологических символов в средневековом искусстве, возникновению и развитию таких сюжетов как Пляска смерти, Триумф смерти и ваникас.

Ключевые слова: символ; смерть; культура; искусство; пляска смерти; триумф смерти; сон; веревка; виселица; гроб; череп; ваникас.

Поступила: 06.02.2023

Принята к печати: 27.02.2023

**Яроцкая Юлия Александровна – кандидат культурологии, заведующая лабораторией искусствоведческих и культурологических исследований Научно-практического центра Государственного комитета судебных экспертиз Республики Беларусь, Минск, Беларусь, e-mail: iarockaia@mail.ru*

Yarotskaya Yuliya Aleksandrovna – PhD in Cultural Studies, Head of the Laboratory of Art Studies and Cultural Studies of the Scientific and Practical Center of the State Committee of Forensic Examinations of the Republic of Belarus, Minsk, Belarus, e-mail: iarockaia@mail.ru

© Яроцкая Ю.А., 2023

**Yarotskaya Yu.A.
Death symbols in the world culture**

Abstract. Symbolism of death has a figurative language and appropriate attributes. The symbols of death include human remains, objects of mourning and mourning, animals, insects, birds, trees, flowers, colors, numbers and images. The article focuses on death's symbols that are found in Russian-language space. The author pays attention to the representation of thanatological symbols in medieval art, the emergence and development of such subjects as Dance of Death, Triumph of Death and vanitas.

Keywords: symbol; death; culture; art; death dance; death triumph; dream; rope; gallows; coffin; skull; vanitas.

Received: 06.02.2023

Accepted: 27.02.2023

Для цитирования: Яроцкая Ю.А. Символы смерти в мировой культуре // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 59–71. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.03

Введение

Смерть во все времена человеческой истории вселяла естественный ужас в живущих людей. Человек, испытывавший сильный страх перед лицом смерти, пытался его искоренить либо ослабить с помощью культуры, имеющей в своей основе осознание природы смертности, «которое проявляется в особом отношении к мертвым сородичам в виде их погребения» [Ковалевский, 2016, с. 15], ввиду чего первыми проявлениями культурно-обрядовой деятельности явились надгробные сооружения. Этой мысли придерживается французский философ и социолог Ж. Батай, который считает, что культура возникла и развивалась в русле двух взаимосвязанных аспектов – осознания смерти и эротизма: «...неандерталец познал смерть. На основе этого знания и появился эротизм» [Батай, 1994, с. 276]. Основой для подобного заключения стали наскальные рисунки пещеры Ласко, а именно изображение умирающего человека с эрегированным фаллосом рядом с раненым бизоном.

Таким образом, осознание смерти стало основой для одной из древнейших религиозных культовых практик – почитания умерших

предков, которые после смерти не переставали быть частью сообщества, а переходили в статус покровителей, роль которых в мире живых зависела от выполненных погребальных обрядов (предок будет выступать либо в качестве помощника, либо в качестве того, кто наносит вред живущим) [Носенко, 2006, с. 83].

Смерть имеет природный характер и является внекультурным, трансцендентным феноменом, который культура стремится покорить, дешифровать, лишить сакральности, трансформировать из непостижимого (потустороннего) объекта в абстрактный (посюсторонний), описываемый с помощью доступных пониманию языковых и изобразительных средств [Стрелков, 1994, с. 34]. Не случайно один из самых распространенных терминов, называющих человека, – «смертный» – противопоставляет его трансцендентным существам – божествам, имеющим статус «бессмертных» (отсюда и происходит частый литературный сюжет спуска культурного героя в страну смерти (в поиске бессмертия), например, в «Эпосе о Гильгамеше», «Одиссее» Гомера, «Энеиде» Вергилия, «Божественной комедии» Данте и др.).

Становление танатологических сюжетов

В архаической и античной культуре для понимания и осознания смерти использовались антропоморфные образы (богов, культурных героев и др.), связанные с мотивами умирания и воскресения, загробным миром. В искусстве с момента его зарождения использовались изображения мертвых и танатологические мотивы, которые стали главенствующими, и основывались на борьбе жизни со смертью, благодаря чему главные архетипы смерти (например, страх, болезнь, война, старость и др.) персонифицировались в героев. В I в. н.э. римская живопись впервые начинает использовать изображения мертвых, символизирующих смерть и ее связь с жизнью, а позже в западном искусстве появляются такие танатологические символы, как адамова голова (череп со скрещенными костями) и Мрачный жнец.

В античном западном христианском изобразительном искусстве отсутствуют танатологические образы. В VII в. появились сюжеты Апокалипсиса или Страшного суда, которые никак не обыгрывали страдания и муки грешников. Первые мотивы загробных страданий в

христианской западной храмовой скульптуре появляются только в начале XII в. [Мириманов, 2002, с. 91].

В период Средневековья образы смерти и страдания перешли в своеобразный культ. Первоначальными основными средневековыми мотивами искусства являлись страдания и крестная смерть Христа (а также христианских мучеников), однако в конце исторического периода возникают новые и уникальные жанры, не связанные с христианским осмыслением смерти, такие как Пляска смерти, Триумф смерти и ванитас, символизирующие доминирование смерти над жизнью.

Сюжет «Триумф Смерти» возник в середине XIV в. в Италии. В нем Смерть изображалась в виде сидящего на коне скелета (или полу-сгнившего трупа), ведущего за собой войско мертвых и разящего живых людей стрелами, копьями либо косой.

Одним из наиболее выразительных жанров западной средневековой культуры были макабрические сюжеты, объединенные общим названием «Пляска смерти». Французский историк религии Ж. Делюмо приводит мнение о том, что возникновение сюжета и самого слова «макабр» (от фр. *macabré*, мрачный, похоронный) восходит к Иуде Маккавею, научившему иудеев молиться за души умерших, а в период становления церковных учений о чистилище данный персонаж стал популярной религиозной фигурой, чей образ в разговорном языке был отнесен к сверхъестественным сущностям (к персонажам преданий о привидениях) [Делюмо, 2003, с. 92]. Также Ж. Делюмо приводит историю о том, что во французской области Блуа «дикая охота» именуется «маккавейской охотой», которую «ведут неупокоенные души, жаждущие захватить в плен кого-нибудь из живых» [там же, с. 92]. На основании указанных фактов историк выводит связь между народными верованиями в танцующих мертвецов и макабрическими сюжетами.

Средневековая Пляска смерти представляла собой цикл иллюстраций (рисунков, гравюр, картин и др.), содержащих комментарии, прологи и эпилоги и изображавших шествие людей, увлекаемых Смертью в танце за собой. Количество персонажей, участвующих в пляске, увеличивалось по мере возрастания интереса к теме.

Как самостоятельный жанр она возникла в Центральной Германии около 1350 г. как реакция на эпидемию чумы в виде текста, созданного вюрцбургским доминиканцем и переведенного на средневерхнене-

мецкий язык. Тест содержал четверостишия, которые произносились скелетом (посланником Смерти) и новопреставленным. В тексте были представлены 24 умерших персонажа, вовлеченных в ночной танец на кладбище, где на духовом инструменте играла сама Смерть [Реутин, 2003, с. 361]. В более поздних изданиях (например, парижском, 1485 г.) Смерть заменяется на оркестр, состоящий из мертвецов (волынщик, барабанщик, лютнист, фисгармонист) [там же, с. 361]. С XIV по XVI в. Пляска смерти распространялась в европейских странах, где получила самостоятельные названия (немецкое Totentanz, французское Danse macabre, испанское Danza de la muerte, голландское Doodendans, итальянское Ballo della Morte, английское Dance of Machabree [Реутин, 2001, с. 10]). История становления жанра завершается циклом из 40 картин художника Г. Гольбейна Младшего (1497–1543), который придал Пляске смерти ее классическое воплощение, в котором Смерть уже не танцует с мертвецами, а вмешивается в повседневные дела живых людей.

Исторически в западной культуре Смерть имеет название – Мрачный жнец. В средневековой культуре он изображался в виде скелета в капюшоне и черном плаще, держащем косу (инструмент для сбора урожая – человеческих жизней) [Sings and symbols ..., 2008, p. 128], меч, трезубец, лук со стрелами либо песочные часы (символ течения времени и срока жизни). На средневековых живописных полотнах Смерть-жнец, вооруженная косой, едет верхом на коне и косит людей либо выпускает в них стрелы (если сюжет посвящен эпидемии чумы).

Танатологическая символика богата и обладает своим образным языком и соответствующей атрибутикой. К символам смерти относятся: человеческие останки (череп, скелет, кости); предметы скорби и траура (гроб, венок, могильный крест, могила, кладбище); животные (змея, кот, скорпион), насекомые (пчела), птицы (сова, ворона); деревья (кипарис, плачущая ива), цветы (мак, нарцисс); цвет (черный в западной культуре, белый – в восточной); числа («0», «13»); образы (старуха, Мрачный жнец, сон).

Сон. Поскольку большую часть своей жизни человек проводит во сне, то в мировой культуре он олицетворяет «маленькую» или «символическую» смерть. Таким образом, сон и смерть взаимосвязаны: сон воспринимается через образ смерти, а смерть интерпретируется как сон (в славянской культуре умерший называется усопшим (т.е.

уснувшим), а место его погребения (гробница) – усыпальницей (т.е. местом сна) [Разинов, 2018, с. 119]. Многие исследователи высказывают мнение, что схожесть сна со смертью основана на подобии телесных характеристик спящего и усопшего. Отсюда проистекает формирование похоронного культа (а также связанных с ним ритуалов), «т.е. так называемой “второй” или “символической” смерти, которая была призвана подтвердить “первую”. В архаических культурах прощались не только с умершими людьми, но и с убитыми на охоте животными, у которых всякий раз просили прощение» [там же, с. 120–121].

Помимо символического восприятия сна как второй смерти в культуре бытует представление о сакральности пространства сновидений, которое является коммуникативным полем для общения с потусторонним миром. Отводимая роль снам обусловлена, с одной стороны, желанием живущих узнать будущее (которое знают умершие), а с другой – возможностью общения с умершими родственниками. Считается, что во снах умершие могут общаться с живыми, давать им советы, просить о помощи и молитвах, предупреждать о грядущей опасности, сообщать имена людей, которые отняли их жизни и т.д. В славянской традиции, если требовалась коммуникация с умершим, то «ложились спать на “мертвецком куту”, где стоял гроб с покойником, через три дня после его смерти и могли увидеть во сне все, что происходит с умершим на том свете» [Гура, 2018, с. 87]. Стоит отметить, что через сны могли вступать в контакт с живущими не только умершие, но и сверхъестественные сущности (святые, злые существа и др.). Святые во снах сообщают человеку о способах исцеления, времени кончины, местах нахождения священных реликвий (например, Казанской иконы Божьей Матери); злые существа – искушают, мучают и т.д.

Веревка (петля, виселица). Данный символ в западной культуре является одним из самых выразительных и негативных (отрицательную коннотацию приобрел в период Средневековья, когда в Европе стала применяться казнь через повешение). В энциклопедических словарях трактуется как символ неволи, покорности, смерти, отчаяния и предательства; повешения и покаяния (если веревка надета на голову) [Olderr, 2017, p. 172]. В христианской культуре веревка является сим-

волом казни Христа и предательства Иуды (считается, что Иуда повесился) [Попова, 2003, с. 51].

В средневековой западной культуре Церковь не разрешала осквернять землю телами повешенных людей, поэтому их оставляли прямо на месте казни без погребения (такая практика обуславливалась воззрениями на загробное правосудие, т.е. повешенный будет нести загробные страдания) [Целищева, 2014, с. 60]. В рассматриваемый период «казнь на виселице считалась позорной, поэтому к ней приговаривали в основном людей простого звания, обвиненных в воровстве, разбое, дезертирстве или пиратстве. Однако по обвинению в государственной измене вешали и представителей знати» [Вовк, 2006, с. 418–419]. Надетая на шею обвиняемого веревка олицетворяла его покаяние и покорность решению судей и являлась важным атрибутом одежды раскаивающегося человека [там же, с. 417]. В Новое время казнь через повешение была заменена на другие способы убийства, а в Новейшее время применялась в исключительных случаях, например, в отношении одиннадцати обвиняемых нацистских преступников.

В западном изобразительном искусстве веревка является неотъемлемым атрибутом Немезиды, греческой богини судьбы, с помощью которой она смиряет гордость человека [там же, с. 417].

Кроме веревки частым элементом в европейском изобразительном искусстве является виселица (с XVI в.). Ее можно встретить на итальянских фресках, на живописных полотнах И. Босха («Извлечение камня глупости»), П. Брейгеля («Триумф смерти»), Ж. Калло «Повешенные» и др. художников, где образ виселицы символизирует смерть как физическую, так и духовную. Виселица занимает центральное место на картине П. Брейгеля «Сорока на виселице» (1568). Данная картина является примером сложного образного символического произведения. Птица сорока, сидящая на виселице, олицетворяет болтливость, которая приводит к предательству и собственно смерти. Танцующие крестьяне могут интерпретироваться как символ искушения судьбы, а справляющий нужду человек – смелости и отсутствия страха пред смертью [Костыря, 2015, с. 168–169].

В восточной культуре, наоборот, символ имеет позитивную коннотацию. Например, он рассматривается как связующее звено между небом и землей (пуповина), материальной и духовной сферой мироздания (золотая веревка), человеческой душой и телом (серебряная

веревка) [Вовк, 2006, с. 417] или средство, оберегающее место от злых существ (японская шименава, препятствующая исчезновению солнца) [Баешко, 2007, с. 250]. В индуизме веревка интерпретируется как внутренний путь к духовному просветлению.

Гроб (саркофаг). Самый экспрессивный танатологический символ, обитель умершего. В мифологии, с одной стороны, выступает в качестве смертельной ловушки для культурного героя. Так, например, египетский бог пустыни Сет с его помощью убил своего брата Осириса, а Святогор пытался с помощью гробового воздуха погубить героя древнерусских былин – Илью Муромца. С другой стороны, гроб является символом воскресения из мертвых (в мифологии умирающие и воскресающие божества (Осирис, Адонис), в христианстве – умершие праведники (Лазарь)) [Вовк, 2006, с. 423]. В христианской иконографии гроб занимает важное место и присутствует в сценах смерти святых (иконы «Успение Богородицы», «Воскресение Лазаря» и др.).

Также присутствует в сюжетах изобразительного искусства периода Возрождения. Например, на картине Г. Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» (1521–1522), на которой возвышенная и ранее лишенная реализма смерть Христа передана натуралистично и правдиво.

В масонстве гроб является наглядным символом бренности человеческой жизни и используется как атрибут в обряде посвящения в члены ложи [там же, с. 426].

Череп (голова). Символ смерти и бренности существования. В западной культуре ухмыляющийся череп олицетворяет смертность.

Отношение к черепу в мировой культуре также амбивалентно. С одной стороны, он почитается как символ плодородия, источник жизни (жизненной силы) и власти. Среди народностей Юго-Восточной Азии, Океании и Южной Америки практиковался обычай забирать головы убитых животных с охоты с целью передачи жизненной силы себе и своей общине, поскольку голова являлась сосредоточением души [Sings and symbols ..., 2008, p. 111]. Среди народностей Меланезии и Полинезии распространено почитание черепов предков, которые являются магическими оберегами и позволяют членам общины вступать в общение с духами [Юнг, 1995, с. 285]. В древнем иудаизме в качестве выражения скорби и траура было принято посыпать голову пеплом [Вовк, 2006, с. 321].

С другой стороны, череп рассматривается как символ суеты, быстротечности жизни и ее бренности. В христианстве череп олицетворяет покаяние и искупление грехов, особенно в виде изображения черепа со скрещенными костями (адамова голова). В западной иконографии череп встречается в качестве атрибута католических святых (Франциска Ассизского, блаженного Иеронима, Марии Магдалины и др.).

Изображение адамовой головы быстро вышло за рамки христианского обихода и стало использоваться пиратами на флагах кораблей (как указание на смерть в случае оказания им сопротивления), в виде эмблемы аптеками на ядовитых лекарствах (только рядом с адамовой головой делалась латинская надпись *Venena*, т.е. «яд») [Назиров, 2015, с. 49].

Японская традиционная художественная культура также наполнена образами и символами смерти. Сюжетом японских художников часто становился процесс умирания, сопровождающийся предсмертными муками и явлениями сверхъестественных существ. В качестве символов смерти широкое распространение в гравюре укиё-э получили череп и скелет, которые воспроизводились в сюжетах более поздних школ [Лопатникова, 2018, с. 299–300]. Так, например, наиболее интересным художником в этом плане, на наш взгляд, является Утагава Хиросигэ (1797–1858), автор различных циклов, среди которых 100 видов Эдо и 36 видов горы Фудзи. Около 1844–1845 гг. художник-график создает триптих под названием «Видения Тайра-но Киёмори», который, вероятно, воспроизводит сюжет одного из эпизодов книги «Повесть о Доме Тайра»: «...еще случилось, что однажды утром Правитель-инок, встав с постели, отворил раздвижные двери, выглянул во двор, а там видимо-невидимо черепов, целая куча, с громким стуком катаются взад-вперед, верхние – вниз, нижние – вверх. Те, что с краю, катятся к середине, те, что в середине, откатываются к краям...» [Монах Юкинага]. На триптихе Утагава Хиросигэ запечатлел сон тирана Тайра-но Киёмори, главы клана Тайра, который видит, что его побежденные враги в виде черепов вернулись за возмездием.

В средневековом европейском изобразительном искусстве сложился особый жанр под названием *ванитас* (лат. *Vanitas* (суета)), объединяющий живописные натюрморты, композиционным центром которых является череп. В контексте жанра *ванитас* череп является алле-

горией латинского выражения *Memento mori* («Помни о смерти») и наглядно иллюстрирует быстротечность человеческой жизни. Традиционно в сюжетах ванитас воспроизводится символика, относящаяся к трем категориям: предметы земной жизни (книга, инструмент, кошель, ракушка и др.); предметы, подчеркивающие быстротечность жизни (череп, песочные часы и др.); предметы вечной жизни (или обещающие ее) (початки кукурузы, ветви лавра, слоновая кость) [Sings and symbols ..., 2008, p. 113].

В русской военной культуре (особенно в Российской империи) череп рассматривался как символ храбрости и бесстрашия пред лицом смерти. Военная атрибутика, включающая изображение черепа в качестве главного элемента, использовалась казаками 17-го Донского полка и кавалеристами Александрийского гусарского полка (официальная символика, включающая череп, была закреплена указом императора Николая II).

В Новейшее время модифицированная разновидность адамовой головы использовалась охранными отрядами Национал-социалистической германской рабочей партии (нем. Schutz-staffel, сокращенно – СС) на кокарде в виде эмблемы «мертвая голова» (две скрещенные кости располагались позади черепа), которая в настоящее время во многих странах признана символом вражды.

Заключение

Символика смерти разнообразна, культурно обусловлена и пронизывает все сферы человеческого существования. В литературе мотивы смерти репрезентируются через аллегории сна, ночи, пустоты, серости, хаоса, мрака и др. Свое выражение танатологические мотивы находят и в музыкальном искусстве, например в произведениях Моцарта («Реквием»), Камиля Сен-Санса («Пляска смерти»), Ф. Шуберта («Смерть и девушка, или Струнный квартет № 14 в Ре миноре»), Ф. Листа («Пляска смерти»), М. Таривердиева (Симфония для органа «Чернобыль») и многих других. С Нового времени и по настоящее время образы смерти тиражируются в качестве политических и социальных мотиваторов (например, в карикатурах).

Список литературы

- Батай Ж.* Из «Слез Эроса» // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. – С. 271–308.
- Баешко Л.С.* Энциклопедия символов / А.Н. Гордиенко, А.Н. Гордиенко сост. ; под ред. О.В. Перзашкевича. – Москва : Эксмо ; Смоленск : Наше слово, 2007. – 304 с.
- Вовк О.В.* Энциклопедия знаков и символов. – Москва : Вече, 2006. – 528 с.
- Гура А.В.* Регламентация поведения человека в связи со сновидениями // Образ человека в языке и культуре. – Москва : Индрик, 2018. – С. 79–93. – DOI: 10.31168/2619-0834.2018.4
- Делюмо Ж.* Грех и страх : Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.). – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. – 752 с.
- Ковалевский А.А.* Трансформация смерти в искусстве // Гуманитарные исследования. – 2016. – № 3(12). – С. 15–18.
- Костыря М.А.* Образ виселицы в западноевропейском искусстве XVI–XVII веков : от Босха до Калло // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 9–2. – С. 166–171.
- Лопатникова Н.А.* Иконография смерти в японском искусстве и творчестве Такаси Мураками // Вестник МГХПА. – 2018. – № 3–1. – С. 299–314.
- Мириманов В.Б.* Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. – Москва : Росс. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – 133 с.
- Монах Юкинага.* Повесть о доме Тайра. – URL: https://www.kuriles-history.ru/up/lib/Yukinaga_M._Povest_O_Dome_Tayira.a6.pdf
- Назирова Р.Г.* Эволюция древнего символа // Назировский архив. – 2015. – № 4. – С. 47–50.
- Носенко Е.* Сновидение и реликты культа умерших в еврейской народной и элитарной культуре // Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции : сб. статей. – Москва : Ин-т славяноведения РАН, 2006. – Вып. 19 – С. 82–92. – (Академическая серия).
- Попова Н.* Античные и христианские символы. – Санкт-Петербург : Аврора, 2003. – 63 с.
- Разинов Ю.А.* К герменевтике символа смерти // Сборник материалов Международной научной конференции, посвященной 250-летию Фридриха Шлейермахера. – Самара : Самарский ун-т, 2018. – С. 112–123.
- Реутин М.Ю.* Пляска смерти // Словарь средневековой культуры. – Москва : РОССПЭН, 2003. – С. 360–364.
- Реутин М.Ю.* «Пляска смерти» в Средние века // Мировое древо. – 2001. – № 8. – С. 9–38.
- Стрелков В.И.* Смерть и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур : сб. ст. – Москва : Наука, 1994. – С. 34–37.
- Целищева З.А.* Символы возмездия в западноевропейской средневековой культуре. – Нижневартовск : Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. – 107 с.
- Юнг К.Г.* Магические свойства головы и черепа человека // К.Г. Юнг. Ответ Иову. – Москва, 1995. – С. 279–285.

Olderr S. Symbolism : a comprehensive dictionary. – Great Britain : McFarland, 2017. – 234 p.

Sings and symbols. An illustrated guide to their origins and meaning. – Great Britain : Dorling Kindersley Limited, 2008. – 352 p.

References

Bataille, J. Iz «Slez Erosa» [From «Tears of Eros»]. In *Tanatografiya Erosa: Zhorzh Bataj i francuzskaya mysl' serediny XX veka*. [The Thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought in the Mid-Twentieth Century]. Saint Petersburg, Mifril Publ., 1994, pp. 271–308 (In Russ.)

Baeshko, L.S. *Enciklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols], A.N. Gordienko, A.N. Gordienko comp.; ed. O.V. Perzashkevicha. Moscow, Eksmo Publ., 2007. 304 p. (In Russ.)

Vovk, O.V. *Enciklopediya znakov i simvolov* [Encyclopaedia of signs and symbols]. Moscow, Veche Publ., 2006. 528 p. (In Russ.)

Goura, A.V. Reglamentaciya povedeniya cheloveka v svyazi so snovideniyami [The regulation of human behaviour in relation to dreams]. In *Obraz cheloveka v yazyke i kul'ture* [The image of man in language and culture]. Moscow, Indrik Publ., 2018, pp. 79–93. DOI: 10.31168/2619–0834.2018.4 (In Russ.)

Delumo, J. *Grekh i strah: Formirovanie chuvstva viny v civilizacii Zapada (XIII–XVIII vv.)* [Sin and Fear: The Shaping of Guilt in Western Civilisation (XIII–XVIII centuries)]. Yekaterinburg, Urals University Press Publ., 2003. 752 p. (In Russ.)

Kovalevsky, A.A. Transformaciya smerti v iskusstve [The Transformation of Death in Art]. In *Humanitarian Studies*. no. 3 (12), 2016, pp. 15–18. (In Russ.)

Kostyria, M.A. Obraz viselicy v zapadnoevropejskom iskusstve XVI–XVII vekov: ot Boskha do Kallo [The image of the gallows in the Western European art of XVI–XVII centuries: from Bosch to Callot]. In *Actual problems of humanities and natural sciences*, no. 9–2, 2015, pp. 166–171. (In Russ.)

Lopatnikova, N.A. Ikonografiya smerti v yaponskom iskusstve i tvorchestve Takasi Murakami [The iconography of death in Japanese art and works of Takashi Murakami]. In *Bulletin of Moscow State Academy of Arts and Industry*. no. 3–1, 2018, pp. 299–314. (In Russ.)

Mirimanov, V.B. *Chetvertyj vsadnik Apokalipsisa. Estetika smerti* [The Fourth Horseman of the Apocalypse. The Aesthetics of Death]. Moscow, Russian State Humanitarian University Publ., 2002. 133 p. (In Russ.)

Monk Yukinaga. *Povest' o dom e Tajra* [A tale of the House of Taira]. URL: https://www.kuriles-history.ru/up/lib/Yukinaga_M._Povest_O_Dome_Tayira.a6.pdf (In Russ.)

Nazirov, R.G. Evolyuciya drevnego simvola [Evolution of an ancient symbol]. In *Nazirov Archive*, no. 4, 2015, pp. 47–50. (In Russ.)

Nosenko, E. Snovidenie i relikt'y kul'ta umershih v evrejskoj narodnoj i elitarnoj kul'ture [Dreaming and relics of the cult of the dead in Jewish folk and elitist culture]. In *Sny i videniya v slavyanskoj i evrejskoj kul'turnoj tradicii: sb. statej* [Dreams and dreams in

Slavic and Jewish cultural tradition. Collection of articles]. Moscow, In-t slavyanovedeniya RAN, issue 19, 2006, pp. 82–92. (Akademicheskaya seriya). (In Russ.)

Popova, N. *Antichnye i hristianskie simvolы* [Antique and Christian Symbols]. Saint Petersburg, Aurora Publ., 2003. 63 p. (In Russ.)

Razinov, Y.A. K germenevtike simvola smerti [To the hermeneutics of the death symbol]. In *Sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 250-letiyu Fridriha Shleiermamera* [Proceedings of the International Scientific Conference dedicated to the 250 th anniversary of Friedrich Schleiermacher]. Samara, Samarskij un-t., 2018, pp. 112–123. (In Russ.)

Reutin, M.Y. Plyaska smerti [The Dance of Death]. In *Slovar' srednevekovoj kul'tury* [Dictionary of Medieval Culture]. Moscow, ROSSPEN, 2003, pp. 360–364. (In Russ.)

// Mirovoe drevo.

Reutin, M.Y. «Plyaska smerti» v Srednie veka [«The Dance of Death» in the Middle Ages]. In *Mirovoe drevo*, no. 8, 2001, pp. 9–38. (In Russ.)

Strelkov, V.I. Smert' i sud'ba [Death and Fate]. In *Ponyatie sud'by v kontekste raznykh kul'tur: sb. st.* [The Concept of Fate in the Context of Different Cultures: collection of articles]. Moscow, Nauka Publ., 1994, pp. 34–37. (In Russ.)

Tselischeva, Z.A. *Simvolы vozmehdiya v zapadnoevropejskoj srednevekovoj kul'ture* [Symbols of retribution in West European medieval culture]. Nizhnevartovsk, Nizhnevart. State University Publ., 2014. 107 p. (In Russ.)

Jung, K.G. Magicheskie svojstva golovy i cherepa cheloveka [Magical Properties of the Human Head and Skull]. In *K.G. Jung. Otvet Iovu* [K.G. Jung. The answer to Job]. Moscow, 1995, pp. 279–285. (In Russ.)

Olderr, S. *Symbolism : a comprehensive dictionary*. Great Britain, McFarland Publ., 2017. 234 p.

Sings and symbols. An illustrated guide to their origins and meaning. Great Britain, Dorling Kindersley Limited Publ., 2008. 352 p.

СИМВОЛИКА И СИМВОЛИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 821.163

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.04

Аверкина С.Н.^{1}, Карпова А.В.^{2*}, Мосова Д.В.^{3*}*

ЗНАКИ ВРЕМЕНИ: МИФ О 90-х годах В СОВРЕМЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ[©]

Аннотация. Целью исследования является анализ особенностей формирования мифа о 90-х годах в современной культуре, в основном

^{1*} *Аверкина Светлана Николаевна* – доктор филологических наук, профессор кафедры Литературы народов мира и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «НГЛУ». Нижний Новгород, Россия, e-mail: averkina.svetlanalunn@mail.ru

Averkina Svetlana Nikolaevna – DSc in Philology, Professor of the Department of Literature of the Peoples of the World and Intercultural Communication of the Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A. Dobrolyubov, Nizhny Novgorod, Russia, e-mail: averkina.svetlanalunn@mail.ru

^{2*} *Карпова Алина Владиславовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры Английской филологии, ФГБОУ ВО «РГГУ». Москва, Россия, e-mail: kar.alina.91@list.ru

Karpova Alina Vladislavovna – PhD in Philology, Associate Professor of the Department of English Philology of the Russian State University for the Humanities. Moscow, Russia, e-mail: kar.alina.91@list.ru

^{3*} *Мосова Диана Владимировна* – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры Литературы народов мира и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «НГЛУ». Нижний Новгород, Россия, e-mail: diana.mosova@mail.ru

Mosova Diana Vladimirovna – PhD in Philology, Senior Lecturer of the Department of Literature of the Peoples of the World and Intercultural Communication of the Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A. Dobrolyubov, Nizhny Novgorod, Russia, e-mail: diana.mosova@mail.ru

[©] Аверкина С.Н., Карпова А.В., Мосова Д.В., 2023

в литературе и кинематографе. Ведущим методом в работе является метод сравнительного анализа. Исследование выполнено на материале текстов и фильмов, которые можно отнести к жанру «криминального чтива», романа А. Иванова «Ненастье» и сериала по сценарию Д. Глуховского «Топи». В ходе исследования было показано, что ретроспективный взгляд на этапы и характер формирования мифа о 90-х годах позволяет ученым более глубоко проанализировать логику развития современного российского общества.

Ключевые слова: рецепция; миф; амбивалентный герой; антигерой; «криминальное чтиво»; русская культура в понятиях.

Поступила: 08.02.2023

Принята к печати: 07.03.2023

Averkina S.N., Karpova A.V., Mosova D.V.

Signs of the time: the myth of the 90 s in a modern perspective

Abstract. The study analyzes the features of the myth of the 90 s in modern culture, mainly in literature and cinematography. The work is based on the comparative analysis. The novel “Nenastie” by A. Ivanov and the TV series “Swamps” based on the work by D. Glukhovsky served as materials. Results of the study prove that a retrospective look at the stages and nature of the myth of the 90 s allow scientists to analyze more deeply the development logic of modern Russian society.

Keywords: reception; myth; ambivalent hero; antihero; “pulp fiction”; Russian culture in terms.

Received: 08.02.2023

Accepted: 07.03.2023

Для цитирования: Аверкина С.Н., Карпова А.В., Мосова Д.В. Знаки времени : миф о 90-х годах в современной перспективе // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 72–90. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.04

Введение

В науке бытует мнение, что истинное постижение значения смены эпох начинается лишь по прошествии пятидесяти лет и продолжается потом еще долгие годы [Ясперс, 1994; Green, 1995, p. 99–111]. За это

время акценты смещаются, рождается множественность точек зрения, позволяющая взглянуть на то или иное явление с разных сторон. Очевидно, ученым только еще предстоит разобраться в сложной и неоднозначной теме: что произошло с «советской цивилизацией» в 90-е годы XX столетия [Кара-Мурза, 2001].

Несмотря на сложность поставленной задачи, последствиям тектонического геополитического сдвига, запущенного в 90-е годы, посвящено множество научных трудов, написанных исследователями, представляющими разные области знаний: историю, политологию, экономику, философию, антропологию, культурологию, филологию, психологию. Мифологизация явления стала предметом множества научных мероприятий.

В статье представлены результаты грантового проекта *Imaging the 90 s* (01.10.2020–30.11.2021)¹. В качестве материала для исследований были выбраны художественные тексты и кинофильмы, создатели которых активно занимаются мифом о 90-х в современном мире. Именно такого рода материал дает определенную свободу: для литературы и кино, с их выраженным вниманием к фикциональности, следование фактам как таковым не является смыслополагающим. В центре внимания оказываются знаки эпохи, дающие повод для рефлексии.

Очевидным для участников проекта был тезис об эклектичности понятия «литература 90-х годов»: все методы исследования грешат неточностью, обнаруживают внутренние противоречия. Практически невозможно разделить огромный корпус текстов по жанрам, темам, периодам, типу нарратива [Басинский, 2020; Минералов, 2002]. Одна из самых значительных исследовательниц данного феномена Наталья Иванова, также участница грантового проекта *Imaging the 90 s* (доктор филологических наук; в 70-е годы работала редактором в журналах «Современник» и «Знамя», в 80-е – редактором отдела поэзии и позже прозы журнала «Дружба народов», в 90-е – в редакции журнала «Знамя»), замечает в своей диссертации на соискание докторской степени

¹ Ссылка на международную конференцию, проходившую в рамках грантового проекта (Базель – Нижний Новгород): URL: <https://slavistik.philhist.unibas.ch/de/forschung/imagining-the-90s/imagining-the-90s-callfor-papers/> В работе конференции приняли участие специалисты из 14 городов: Амстердам, Базель, Берн, Варшава, Грац, Даллас, Дортмунд, Задар, Инсбрук, Киев, Москва, Мюнхен, Нижний Новгород, Эдинбург.

«Современная русская литература: метасюжет и его восприятие»: «...Литература 90-х гг. всемерно расширяет свои возможности (жанры, язык, стилевые приемы и т.д.), переходит к поэтике “открытого произведения”, “эстетике хаосмоса”. Разнообразие форм и постмодернистская игра (присвоение чужого имени, шизоанализ, репрезентация непрезентируемого) делают литературу обособленной, цеховой. Происходит постепенное вымывание метанарративов. Утрачивается необходимость в системе доказательств, в аргументации. Пространство канонических литературных жанров сжимается под воздействием пародии и пастиша, постмодернистская противоирония осуществляется через так называемый “стеб”. Одновременно с сужением традиционного пространства происходит всемерное расширение границ литературного высказывания, захватываются все новые и новые культурные и цивилизационные территории» [Иванова, 2006, с. 8–9].

Говоря о современности, активно переосмысливающей литературу последней трети XX столетия, Иванова замечает: «К началу XXI века литература осознает кризисность своего существования, обнаруживает множественность путей тупикового развития, дробится и капсулируется... Общенациональные критерии подвергаются сомнению. Идет борьба между каноническим и неканоническим подходом к литературе: побеждают деиерархизация, эгалитаризм и релятивизм. Литературный империализм сменяется литературной демократией, упраздняющей понятие маргинальности. В критике предлагаются модели «мультилитературы... сосуществования множества литератур внутри русской литературы» [там же, с. 9].

Такая размытость определения понятия «современная литература» требует предварительного уточнения теоретической основы данного исследования. Центральной для работы является категория мифа.

Для понимания формирования мифа о 90-х (незавершенного, продолжающего впитывать новые смыслы), в первую очередь, необходимо определить, кто является героем литературной истории, кто представляет поколение 90-х.

Сошлемся на Сибирёва В.А. и Головина Н.А., которые в статье «Штрихи к портрету поколения 90-х» отмечают: поколение 90-х – «это пестрое полотно авторов, творивших в 90-е, и писавших о 90-х», это конструкт, «символическая духовная общность людей, переживших десятилетие 90–2000-х в молодом и среднем возрасте, когда вос-

приимчивость к общественной жизни особенно повышена» [Головин, Сибирёв, 1998, с. 106–117]. Для многих из них молодость и детство пришлись на перестройку – предвестницу будущих изменений.

Тревожные настроения, нагнетаемые в обществе, вызывали страх, недоумение и желание укрыться от опасной действительности в идиллических интуициях детства, несколько наивных, светлых представлениях о магической защищенности советского ребенка. Детский опыт в большинстве своем выстраивался вокруг образов взрослых, являющихся воплощением идеи интеллигентности (Кот Леопольд, крокодил Гена, Волшебник изумрудного города, тётя Валя, Николай Николаевич Дроздов, профессор из «Электроника», Полина из «Госты из будущего»). Вспоминая песню Антона Лирника, нельзя не согласиться с автором текста, перечисляющим все символические атрибуты детства будущих представителей страшного поколения, резко контрастирующих с тогдашней реальностью войны в Афганистане [Лерник, 2013]¹. Такое двоемирие, зазор в сознании, и определили сущность зарождающегося миропорядка. Кто-то остался с идеалами Юрия Лотмана², воспоминанию о котором гуманитарии посвятили весь ушедший 2022 год, а кто-то сумел «перешагнуть» и без оглядки на старый духовный уклад пошел дальше, как это прекрасно передал Александр Балабанов в фильме «Груз 200». В финале он показывает двух молодых людей – сына профессора (заведующего кафедрой марксизма-ленинизма Ленинградского государственного университета), не стремящегося повторить академическую карьеру отца, и лихого парня из провинции, умеющего уже с юности зарабатывать хорошие

¹Текст песни «Детство»: «У меня было самое лучшее детство, / Я таскал абрикосы во дворе по соседству, Держал за косы отличницу Зойку, / И завтракал под “Пионерскую зорьку” / А по воскресеньям под “В гостях у сказки” / Я шил ватно-марлевые повязки. / Я палил дымовухи и бросал их с балкона, / У меня на стене был плакат Сталлоне. / Меня не возили в Европу на лето, / Мне не покупали Playstation третий /. Зато, зато У меня было детство... / Когда умер Вердер, мы все рыдали. / “Рабыня Изaura”, “Комиссар Каттани” /, “Спокойной ночи” с тетей Таней. / Слон, попугай, удав, мартышка, / Кефир в бутылках с зеленой крышкой. /” Утренней почтой”, “АБВГДейки”, / Один доллар – 63 копейки. / Пекарь, квадрат, резинки, салочки, / Котлеты в тесте, кукурузные палочки. / Вода с сиропом, шоколад “Аленка”, / Шампунь “Кря-кря”, пирамиды, варенки. ... Зато, зато / У нас было детство...».

²Именно с трудами Ю.М. Лотмана и С.С. Аверинцева в российской культуре связано понятие интеллигенции.

деньги. Из такого рода союзов в 90-е годы часто рождались бандитские группировки.

В обществе сформировалась новая каста, у которой, конечно, были корни, уводящие к брежневскому «совку». В 90-е прослойка этих «героев своего времени» удесятерится в объеме, становится одной из движущих сил зарождающейся эры свободы и беспредела. Именно на данном типе нового человека нового времени хотелось бы остановиться подробнее, разобраться, должны ли мы, как читатели, презирать, обвинять его, или принять как эпистемологическую неизбежность. Возможна ли апология бандита (а в 90-е годы еще и «мента», не далеко от него ушедшего)? Этот вопрос хотелось бы обсудить на материале криминальной прозы, детективных фильмов и сериалов, популярных в далекие 90-е годы и снова обретших почитателей в современной России.

Апология героя, или Как русская интеллигенция полюбила Ваську Чеснока...

В филологии хорошо известны тексты апологического характера: от апологии Сократа или Апулея до апологии Плюшкина Виктора Топорова. В данной статье оправдательная речь посвящена антигерою, ужасные черты которого очевидны, тем не менее невозможно вынести ему окончательный приговор.

Абсолютно непонятным для многих иностранных коллег является изобилие криминальной прозы и кинопроектов, герои которых имеют специфически русско-советский флер. Начиная с 19.00 сетка эфира заполнена сериалами типа «Глухарь», «Пёс», «Ментозавры». С невероятной интенсивностью повторяются фильмы из легендарного советского документального сериала «Следствие ведут знатоки»; запущены новые серии проекта¹.

¹ Любопытно заметить, что первоначально сериал, авторами сценария которого выступили Ольга и Александр Лавровы, был создан по рекомендации министра внутренних дел СССР Николая Анисимовича Щёлокова (зятя Леонида Ильича Брежнева). До 1989 г. в телесериале не было натуралистических подробностей. Позже они появились. Но уже тогда, как отмечал журнал «Советский экран», актеры, играющие роли преступников, затмевали собой главных героев телесериала. Их показывали как обычных людей, живших в обычных условиях. Немного сочувствия оказалось доста-

Это явление пытаются объяснить современные критики и культурологи. Российский журналист, политолог, писатель Иван Щеголев предлагает весьма правдоподобную версию, объясняющую процесс тотальной криминализации культуры в 90-е и рецепцию этого процесса в нулевые и 2020-е годы: «Образ полицейского и бандита, трудно различимые между собой, нашли себе поклонников среди высшего, среднего и низшего классов нашего общества. Для каждой из этих групп они решали разные задачи. Начнём снизу. Для городских и особенно сельских низов карьера полицейского – один из немногих надежных социальных лифтов. Куда податься, если заводы и колхозы закрыты или находятся на грани развала? В этом плане создание положительного образа полицейского – вполне объективный социальный заказ... Что касается верхушки нашего общества, то здесь все еще проще: никогда не вредно создать выгодный образ для защитников своих богатств или партнеров по бизнесу, честному и не очень. Рынок массовой культуры, включая его “криминальный” сегмент, является к тому же неиссякаемым источником прибыли» [Щёголев, 2015].

Огромную прибыль писателям, издателям и сценаристам принесли так называемые коллективные «винтажные литературные проекты», о чем в исследовании «Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям» пишет известный критик, главный редактор журнала «Знамя» Сергей Чупринин [Чупринин, 2007]. Долгие годы он работал над этим оригинальным словарем, охватывающим самые разнообразны явления современной литературы. Приведем рассуждения кандидата филологических наук Елифёровой Марии Витальевны, слависта, литературного критика, прозаика, филолога: «Сергей Чупринин задается целью собрать не столько термины, сколько понятия – набор категорий,

точно и для того, чтобы постепенно принять «героя» нового времени. Сегодня Леонид Каневский с прежним энтузиазмом освещает не только историю кровавых преступлений, по-прежнему возбуждающих живой интерес россиян, но и воссоздает контекст описываемых событий, рассказывает о быте и культуре ушедшей советской эпохи. Настроение в сериале ностальгическое; целевая группа проекта – «рожденные в СССР» (название еще одного громкого документального цикла Сергея Мирошниченко, стартовавшего в 1991 г. В фильме показана судьба поколения 80-х. Приводятся интервью с выбранной группой ребят, проводимые каждые семь лет: первый класс, пубертат, выбор профессионального пути, создание / не создание семьи. Сегодня – это один из самых интересных документов эпохи, о котором можно еще долго размышлять).

которыми оперирует современный литературный быт. Наряду с традиционными («Автор», «Заумь», «Палиндром») оказываются категории, «вошедшие по умолчанию в узус современной литературной критики» («Гламурность», «Либерпанк»), а порой окказиональные («Вменяемость и невменяемость в литературе», «Конфузный эффект»). Охват материала – от Дарьи Донцовой до Александра Солженицына, от православной поэзии до Ярослава Могутина, от концептуализма до славянского фэнтези... Это путеводитель – как по парадным залам, так и по чуланчикам сегодняшней словесности...» [Елифёрова, 2007, с. 364–365]. Криминальной литературе автор также уделяет несколько глав. Чуприн замечает: «Разнится авторское отношение к (криминальным) героям – в диапазоне от гневного осуждения и разблачения бандитской романтики до нескромной симпатии к людям, бросившим дерзкий вызов и государству, и требованиям общественной морали... Об этом критики пишут сравнительно редко. И напрасно, поскольку, похоже, что именно в этого рода словесности живет сейчас дух авантюрной приключенческой прозы...» [Чупринин, 2007].

Взгляды журналиста разделяет его коллега Роман Арбитман (писатель-фантаст, педагог, литературный критик): «В 90-е исчезло коренное отличие сыщиков от тех, с кем им предписано было бороться и этот факт был узаконен писателями» (см.: Юрий Дубов «Большая пайка», Юлия Латынина «Охота на Изюбря», межавторская серия, подписанная Евгением Суховым «Я – вор в законе», серии «Вне закона» издательства ЭКСМО, «Обожженные зоной» издательства АСТ, романы Виктора Доценко, Евгения Монаха, Сергея Таранова и других авторов) [цит. по: Чупринин, 2007, с. 58].

Оправдывая эту, на первый взгляд, нездоровую тенденцию, скандально известный писатель и журналист Виктор Алексеевич Мясников в книге «Бульварный эпос» замечает: «Неужели нам хочется верить, что уже несколько поколений читателей, воспитанных на русской литературе, приученных к качественно отредактированным книгам, оказались круглыми дураками? Не могут миллионы врачей, инженеров, офицеров и ученых оказаться безнравственными глупцами,

смакующими ужасы. Про пенсионерок я уже не говорю...» [Мясников, 2001]¹.

Мясников настаивает на заместительной форме нового эпоса о бандитах и «ментах»²: он «заполонил тот сектор литературы, что освободился после ухода советского эпоса, вытеснения литературы о Великой Отечественной и Гражданской, колхозно-партийных эпопей и рабочего романа... Вы думаете, что 90-е предстанут в сознании россиян середины 21 века как время лишних людей? Нет ребята, мы живем в эпоху бесшабашных спецназовцев, жизнерадостных ментов, бандитов и крутых дамочек. Криминальное чтиво... сохраняет в народе навыки чтения, поддерживает его дух и выражает его мнение...» [Мясников, 2001].

Это традиция родом из 90-х, в один голос признают специалисты, но в адаптированном, усвоенном, «переваренном» варианте. И ее уродливые формы можно объяснить тем фактом, что буквальный переход от еще советского к уже постсоветскому дискурсу происходил в страшных условиях. Позволим себе присоединиться к мнению кинокритика Евгении Ивановой, которая в качестве точки бифуркации называет введение закона о кооперации в 1989 г.: «...Он разрешил организовывать частные конторы – в том числе киностудии, которые могли снимать любое кино в отсутствие цензуры. Лишившийся контроля кинематограф постепенно начал превращаться в кровосток предпринимательского угара. Параллельно работали и старые большие студии, которые в складчину с частными конторами, а затем с европейскими партнерами принялись снимать кино про дельцов и проституток. Но независимо от качества этих фильмов, каждый из них пытался полемизировать с эпохой» [Иванова, 2021].

¹ Виктор Мясников известен в среде журналистов своей примечательной биографией. Выпускник двух вузов, Литинститута и Уральского госуниверситета, он перепробовал множество профессий: работал монтажником-высотником, сборщиком оптико-электронной аппаратуры, мыл золото, добывал самоцветы, служил каскадером в кино, редактором техлитературы, был членом спецназа, военным журналистом. Наконец, нельзя не вспомнить и о его литературном таланте: Мясников автор 10 книг.

² Необходимо заметить, что понятие «мент» – интернационализм, слово венгерского происхождения – плащ, накидка, в словаре В. Даля встречаем его в значении – гусарская накидочка (ментик или венгерка), в арго встречается с 1908 г. в значении «сыщик».

Рынок буквально заполонили фильмы и книги типологически однородные. Герои: бывшие спортсмены, бывшие афганцы, справедливые зеки, бандиты, журналисты-камикадзе, новые русские. Топосы: рынок, порт, автопарк, бани-рестораны, зона. Переломным становится приход в индустрию больших актеров: «Дзюба-Дзюба» (1992, Сергей Безруков), «Макаров» (1993, Сергей Маковецкий) о заигравшемся интеллигенте, купившем пистолет Макарова, «Улица разбитых фонарей» или «Менты» (1995) с Александром Половцевым. Сращение окончательно произошло. А все выхолощенные, парадные сценарии о 90-х появляются уже в стабильные 2000-е.: «Бумер» (2003), в 1999 г. состоялась экранизация романов полковника МВД, автора диссертации «Личность осужденного за насильственные преступления и предупреждение специального рецидива» Александры Марининой с обаятельной Е. Яковлевой в роли полковника Каменской (в народном сознании она же – «хрупкая и душевная интердевочка, не выдержавшая разлуки с Родиной») и, конечно, современный клон «Петербургских трущоб» Всеволода Крестовского, «Бандитский Петербург» (2000), снятый по мотивам романов Андрея Константинова. Так родился, вырос и укрепился в недрах постсоветской культуры непонятный, страшный и могучий кентавр, имени которому пока нет.

Вполне объяснимо, что симпатию завоевывает и бестселлер 2015 г., написанный Алексеем Ивановым, – роман «Ненастье», по мотивам которого был снят замечательный сериал с Александром Яценко в главной роли. Успех предприятия очевиден, хотя сюжет произведения возвращает читателя в те самые 90-е. Только в самом начале романа показана современная действительность. Главная же часть текста – ретроспектива, элегия по героическому и одновременно страшному прошлому.

Героические девяностые в романе Алексея Иванова «Ненастье»

Алексей Викторович Иванов – фигура, без которой невозможно говорить о значении 90-х годов для современной культуры. Это не просто популярный писатель. Это автор, подпитывающий миф об эклектическом постсоветском безвременье.

Внешне скромный этнограф долгие годы писал в стол, и это дало ему невероятное преимущество перед собратьями по перу: никто не торопил писателя, издательская конъюнктура не давила на него, деятельность в рамках выбранной профессии давала богатый материал, позволяла следовать собственной интуиции. Таким образом, к 90-м писатель подошел с уже богатейшим багажом. Оставалось только запустить механизм выхода на широкого читателя. К Иванову пришла слава. «Общага-на-крови» (1992), «Географ глобус пропил» (1995), «Город храбрых. Сделано в девяностые» (подзаголовок сборника очерков о Екатеринбурге, получившего емкое провокационное название «Ёбург» (2014)) многотысячными тиражами начали издаваться в России и в соответствующих переводах за рубежом.

В ряду произведений о 90-х достойное место занимает роман «Ненастье» (2015), охватывающий несколько временных пластов: Афганская война, развал СССР, нулевые (2008). Иванов настойчиво подчеркивает, что 90-е не прошли бесследно. Они существуют как травма в подсознании русского человека [Мосова, 2022, с. 72–78].

Место действия «Ненастья» вымышленный город Батуев, что-то среднее между Екатеринбург и Пермью. Сюда возвращаются герои Афганской войны – люди без шансов на солидную работу, забытые правительством, вынужденные самостоятельно обеспечивать себя и свои семьи. В романе два протагониста, две противоположности: оператор-документалист, «бытописатель» Герман Неволин, по кличке Немец, и Серега Лихолетов, который «еще там, под Гиндукушем, понял, что он в душе генерал», а не солдат, как Герман [Иванов, 2015, с. 51].

В глазах Неволлина Серега Лихолетов «без тормозов», «всегда на понтах», ему «закон не писан» [Иванов, 2015, с. 38–39]. В одной из рецензий на роман «Ненастье» критик Григорий Наговицын, обращая внимание на говорящие фамилии персонажей, подчеркивает, что Лихолетов «описан таким современным Ермаком, благородным разбойником, атаманом “афганцев”, полным задора, наглости и силы» [Наговицын, 2015]. Внешность героя говорит сама за себя: «хищная рожа или воровская наглая физиономия, самодовольная ухмылка»; в сериале по мотивам романа «Ненастье» (реж. Сергей Урсуляк, 2018) «башенный» нрав героя подчеркнут ярко-красными наушниками, кото-

рые прапорщик Лихолетов не снимает и во время жарких боев в Афгане.

Уверенность Лихолетова держится благодаря высокой «афганской идее»: «...“афганец” всегда поможет “афганцу”. <...> “Афганская идея” – братство. В Афгане мы были братья по Союзу и на этом воевали. А в Союзе мы братья по Афгану и на этом делаем дела» [Иванов, 2015, с. 51]. Однако дела героя более чем лихие: «Мы нагибаем, кого надо. Каких-то крышуем. Ставим себя жестко. Но не грабим и не отжимаем. Живем по закону – обычному, а не воровскому, и других тоже заставляем по закону жить. Пинком...» [там же, с. 51].

По-разбойничьи справедливая деятельность «Коминтерна», объединения бывших афганцев, созданного Лихолетовым, далеко не однозначна [Мосова, 2022]. Сергей организует внеплановое заселение коминтерновцев в новом доме на «Сцепе», не веря обещаниям администрации города; в поисках заработка коминтерновцы, как бандиты, разгоняют дубинками и грейдерами вещевой рынок на пустыре, насильно становятся их новой крышей; захватывают железнодорожную станцию, с переменным успехом «бодаются» с местными мафиозными группами.

«Коминтерн», как отмечает Иванов в аннотации к роману, стал «то ли общественной организацией, то ли бизнес-альянсом, то ли криминальной группировкой: в лихие девяностые, когда этот союз образовался и набрал силу, сложно было отличить одно от другого» [Иванов, 2015, с. 35]. Примечательно, что современный читатель / зритель ощущает магию «комплекса Робин Гуда» (здесь вспоминаются и классические герои: Карл Моор из шиллеровских «Разбойников», Владимир Дубровский из одноименной повести А.С. Пушкина, даже Юрий Деточкин из советского бестселлера «Берегись автомобиля»).

Девяностые давно прошли, а для многих персонажей романа еще и «обнулились» – многозначная метафора, проходящая через весь роман. По мнению самого автора, выраженному в книге «Ёбург», в действиях героев есть особый символический смысл: смелый жест маленького «невольного» человека становится данью трагической, болезненно переживаемой любви к романтической эпохе девяностых; Лихолетов останется иконой для тех, кто не предает его, поддавшись власти беспринципных коррумпированных чиновников. Этот вызов

призван увековечить настоящих героев «прекрасного и свободного времени обновления» [Иванов, 2015]¹.

Реконструкция 90-х годов в сериале по роману Дмитрия Глуховского «Топи»

«Топи» (2021) – российский сериал, снятый режиссером Владимиром Мирзоевым по сценарию Дмитрия Глуховского. Перед зрителем предстает группа молодых людей (средний возраст героев 30 лет). Объединяет их то, что все они оказались в настолько трудных жизненных ситуациях, что вынуждены были сбегать из столицы в глухую деревню под названием Топи. Рядом с ней, по поверьям, находится монастырь, посещение которого исцеляет от всех печалей и недугов [Забалуев, 2021].

Приехав в Топи, герои с первых минут понимают, что их путешествие пошло не по плану, и в этих местах творится что-то странное: люди бесследно пропадают; монастырь, в который ехали герои, давно заброшен; а выбраться из этой глуши не так-то просто. К тому же инфраструктура деревни находится в плачевном состоянии. На 2000 квадратных километров здесь приходится один участковый.

Фантастическая реальность романа и сериала не может быть интерпретирована однозначно. Есть как минимум три трактовки событий [Пронченко, 2021]. Религиозная: главные герои погибли в автомобильной аварии, когда въезжали в Топи, а все последующее – их посмертное путешествие. Топи – это Чистилище, которое видится персонажам как заброшенная деревня.

Согласно научно-фантастической трактовке, Топи – это аномальная зона, которая появилась из-за аварии на химическом комбинате, расположенном недалеко от деревни. Возможно, вода в деревне отравлена химикатами, вызывающими сильные галлюцинации. На протяжении всех серий местные жители, например участковый, капитан Козлов, не притрагиваются к воде. В финальном эпизоде главный «злодей» – Хозяин рассказывает, что химкомбинат был засекреченным предприятием и производил топливо для ракет.

¹ Так А.В. Иванов определил 90-е годы в книге «Ёбург».

Еще один вариант интерпретации событий – существование временной петли в деревне. Этим можно было бы объяснить и стремительное старение одной из героинь; и школьный альбом, в котором есть фотография юной Арины, датированная 1999 г.; и полицейский уазик, на котором до сих пор написано «Милиция». Можно утверждать, что и деревня, и все ее жители застряли в пространстве 90-х годов. Повсюду можно найти очевидные знаки ушедшей эпохи.

Рецепция 90-х годов в сценарии Глуховского выражается в нигилизме автора, в уверенности, что положительных героев больше быть не может. Они ушли. Капитан Милиции Козлов – единственный герой, который хочет помочь ребятам, по крайней мере не встретиться с всемогущим Хозяином. Капитан работает не за идею. Это человек, оказавшийся в вынужденных обстоятельствах, часто действующий как приспособленец, но сохранивший остатки совести, чего нельзя сказать о главном герое сериала Денисе.

Денис – бизнесмен, который создает мессенджер True Talk с функцией детектора лжи. Эта программа измеряет пульс, контролирует расширение зрачков и показывает пользователям, врет ли их собеседник. К герою приходят представители ФСБ и требуют доступ к мессенджеру. Денис отказывает представителям ведомства и публикует в отечественных и зарубежных СМИ релиз, что ни на какие коллаборации с властью он не пойдет. В начале сериала его часто называют рыцарем в сияющих доспехах, однако по мере раскрытия сюжета зрители понимают, что Денис лжет. Герой – материалист, он четко знает, что все можно решить, всех можно купить, со всеми можно договориться. Оказавшись в мире, где действуют некие сверхъестественные силы, он по привычке пытается решить проблемы знакомым способом: договориться с Хозяином.

Эту болезнь 90-х Глуховский диагностирует и у себя: «Мы с распадом [Советского] Союза получили прививку от любой идеологизированности. Мы были цинизмом привиты. И этот цинизм, связанный с тем, что при нас распалась система идеологических координат, обанкротился большой проект, сегодня не дает нам искренне во что-то верить. В принципе, люди моего поколения очень циничны, верят в то, что измеряется количественно» [Кириллина, 2021].

В «Топях» каждый получает то, о чем мечтал. Достаточно склонить голову перед Хозяином, чтобы исполнилось самое заветное же-

ление. Но всегда есть подвох: вернувшиеся с того света будут иметь ограничения, красота и молодость – привкус обмана. Каждый заплатит высокую цену, а за легкой славой последует быстрое падение.

Так, чтобы излечиться от рака, Денис соглашается на убийство девушки Эли, а за обещание Хозяина отпустить его домой он готов пожертвовать и Соней, в которую влюблен. Ближе к концу сериала становится понятно, что история с ФСБ, рассказанная Денисом, является пиар-ходом. В этом он признается сам, утверждая, что «уже все порешал... в одном-единственном смысле, в котором у нас что-то можно порешать», а все «остальное [было] для красоты» [Глуховский, 2021].

Циничен и другой герой, Максим, – журналист, который занимается замусориванием информационного пространства, но мечтает при этом работать в независимых СМИ. Максим хочет провести настоящее расследование, вывести Хозяина на чистую воду, стать героем. Но и он быстро сдается и отказывается от своих идей за высокую зарплату и обещание стать начальником своего бывшего начальника.

Название сериала глубоко символично. «Топи» – это трясина, в которую затягивает героев, это опасно-привлекательная игра с Хозяином в поддавки в надежде обыграть его и получить желаемое. Несомненно, «Топи» можно рассматривать и как метафору современного мира, never-ending 90-х. Настолько глубоко в сознании миллениалов закрепился конформизм как самая удобная (если не единственная) стратегия выживания. Лишь в финале брезжит слабый луч надежды на возрождение Человека: Хозяин и Денис тонут; капитан Козлов и Максим остаются на противоположном берегу, в деревне (эти персонажи тоже должны уйти в прошлое, хотя с ними Глуховский обходится менее жестоко); а Соня, самая молодая из героев, символ нового поколения, вырывается из «Топей». Глуховский делает ставку на молодых, на двадцатилетних, не отравленных ядом страшного для отечественной культуры времени.

Заключение

Завершить хотелось бы словами писательницы, талантливой журналистки Ксении Кирилловой: «Люди этого поколения в большинстве своем действительно умеют выживать в экстремальных условиях,

привыкли многого добиваться и самостоятельно решать свои и чужие проблемы, однако не слишком хорошо умеют расслабляться, радоваться жизни и верить в завтрашний день. Они оказались способны на каком-то уровне изменить свою жизнь, но так и не нашли в себе сил изменить мир» [Кириллина, 2021]. С этой мыслью хотелось бы поспорить, однако сделать это очень трудно. Единственным аргументом, заставляющим усомниться в сказанном, является тот факт, что человечество оказалось перед еще более сложным вызовом, перед которым перелом 90-х годов может померкнуть.

Список литературы

Исследования

Басинский П. Русская литература после 90-х вернулась на круги своя // Российская газета – федеральный выпуск. – Москва, 2020. – № 82234. – URL: <https://cdnstatic.rg.ru/uploads/attachments/fascicle/4/10/93/41093-1596384154.pdf>

Головин Н.А., Сибирёв В.А. Штрихи к портрету поколения 90-х // Социологические исследования. – Санкт-Петербург : Редакция Санкт-Петербургского государственного университета, 1998. – № 3. – С. 106–117.

Елифёрова М.С. Чупринин. Жизнь по понятиям : русская литература сегодня // Вопросы литературы. – Москва, 2007. – № 1. – С. 364–365.

Ермолин Е. О литературе 90-х // Континент. – Париж ; Москва, 2011. – № 150. – С. 11–160.

Забалуев Д. Глуховский о сериале «Топи» : в глубинке смерть всегда рядом. – Москва, 2021. – URL: <https://www.livelib.ru/news/post/70261-dmitrij-gluhovskij-o-seriale-topi-v-glubinke-smert-vseгда-ryadom?ysclid=lf29fm58x489949182>

Иванилова Е. 20 русских фильмов про бандитские 1990-е // Кинорепортер, 2021. – Москва, 2021. – URL: <https://kinoreporter.ru/20-filmov-pro-banditskie-1990-e/>

Иванова Н.Б. Современная русская литература : метасюжет и его восприятие : дис. ... д-ра филол. наук. – Санкт-Петербург, 2006. – 38 с.

Кара-Мурза С.Г. Советская цивилизация : в 2 т. – Москва : Алгоритм, 2001. – Т. 2. – 685 с.

Лирник А. Детство. – Москва, 2013. – URL: <https://tekst-pesni.online/anton-lirnik-lirnik-band-detstvo/>

Минералов Ю. История русской литературы : 90-е годы XX века : учебное пособие. – Москва : Владос, 2002. – 221 с.

Мосова Д.В. Героические 90-е в творчестве А.В. Иванова // Свобода и отчуждение в культуре XX столетия : коллективная монография / под ред. С.Н. Аверкиной, С.Б. Королёвой. – Москва : Флинта, 2022. – С. 72–78.

Мясников В.А. Бульварный эпос // Новый мир. – Москва, 2001. – № 11. – URL: <https://www.rulit.me/author/myasnikov-viktor-alekseevich/bulvarnyj-epos-download-105761.html>

Кириллина К. Сила и слабость «поколения перемен» : кто такие дети 90 х и чем они отличаются от других. – Москва, 2021. – URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/19719-sila-i-slabost-pokoleniya-peremen-kto-takie-deti-90-h-i-chem-oni-otlichayutsya-ot-drugih>

Наговицын Г. Несчастное «Ненастье» Алексея Иванова // сайт «Звезда». – Москва, 2015. – URL: <http://ivanproduction.ru/recenzii/nenaste/neschastnoe-nenaste-alekseya-ivanova.html>

Поздняков К. Интервью К. Позднякова с А.В. Ивановым на НТВ. – Москва, 2018. – URL: <https://smotri-tv.ru/pozdnjakov/pozdnjakov-jekskljuzivnoe-intervju-pisatelja-alekseja-ivanova>

Пронченко З. Топи : путеводитель обреченных // Искусство кино. – Москва, 2021. – № 9/10. – URL: <https://kinoart.ru/reviews/topi-putevoditel-obrechennyh>

Чупринин С. Жизнь по понятиям : русская литература сегодня. – Москва : Время, 2007. – 766 с.

Щёголев И. Почему в России уже в течение 20 лет настолько популярны фильмы и сериалы про бандитов и “ментов”? – Москва, 2015. – URL: https://yandex.ru/q/question/pochemu_v_rossii_uzhe_v_techenie_20 лет_i_a679f63a/?answer_id=49174

Ясперс К. Смысл и назначение истории. – Москва : Республика, 1994. – 527 с.

Green W.A. Periodizing World History // History and Theory. – 1995. – N 34(2). – P. 99–111.

Источники

Глуховский Д. Топи. – Москва, 2021. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/1355060/>

Иванов А.В. Ёбург. – Москва : АСТ, 2014. – 576 с.

Иванов А.В. Ненастье. – Москва : АСТ, 2015. – 640 с.

References

Basinskij, P. Russkaya literatura posle 90-h vernulas' na krugi svoya [Russian literature came back after 90 s]. In *Rossijskaya gazeta – federal'nyj vypusk*. Moscow, 2020. № 82234. (In Russ.).

URL: <https://cdnstatic.rg.ru/uploads/attachments/fascicle/4/10/93/41093-1596384154.pdf>

Golovin, N.A., Sibiryov, V.A. Shtrihi k portretu pokoleniya 90-kh [Touches to the generation portrait]. In *Sociologicheskie issledovaniia* [Sociological research]. Saint Petersburg, Redakciya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, no. 3, 1998, pp. 106–117. (In Russ.).

Elifyorova, M.S. Chuprinin. Zhizn' po ponyatiyam: Russkaya literatura segodnya. [Tchuprinin. Life by principles: Russian literature today]. In *Voprosy literatury*. Moscow, no. 1, 2007, pp. 364–365. (In Russ.).

Ermolin, E. O literature 90-kh [About literature of the 90 s]. In *Kontinent*, Paris–Moscow, no. 150, 2011, pp. 11–160. (In Russ.).

Zabaluev, D. *Gluhovskij o seriale "Topi": v glubinke smert' vseгда ryadom* [Glukhovski about the series "Swamps ": in the remote places death is always nearby]. Moscow, 2021. URL: <https://www.livelib.ru/news/post/70261-dmitrij-gluhovskij-o-seriale-topi-v-glubinke-smert-vseгда-ryadom?ysclid=lf29fm58x489949182> (In Russ.).

Ivanilova, E. 20 russkikh fil'mov pro banditskie 1990-e [20 russian films about the bandit 90 s]. In *Kinoreporter*, 2021. Moscow, 2021. URL: <https://kinoreporter.ru/20-filmov-pro-banditskie-1990-e/> (In Russ.).

Ivanova, N.B. *Sovremennaya russkaya literatura: metasyuzhet i ego vospriyatie*: diss. ... dok. filolog. nauk [Modern Russian literature: methaplot and its perception]. Saint Petersburg, 2006. 38 p. (In Russ.).

Kara-Murza, S.G. *Sovetskaya civilizaciya: v 2 t.* [Soviet civilization in 2 vol.]. Vol. 2, Moscow, Algoritm Publ., 2001. 685 p. (In Russ.).

Lirnik, A. *Detstvo* [Childhood]. Moscow, 2013. URL: <https://tekst-pesni.online/anton-lirnik-lirnik-band-detstvo/> (In Russ.).

Mineralov, Y.U. *Istoriya russkoj literatury: 90-e gody XX veka: uchebnoe posobie* [History of Russian literature: the 90 s in the 21 st century]. Moscow, Vlados Publ., 2002. 221 p. (In Russ.).

Mosova D.V. Geroicheskie 90-e v tvorchestve A.V. Ivanova [Heroic 90 s in A. Ivanov works]. In *Svoboda i otchuzhdenie v kul'ture XX stoletiya: kollektivnaya monografiya* / pod. red. S.N. Averkinoy, S. B. Korolyovoj [Freedom and alienation in the culture of the twentieth century: a collective monograph], edited by S.N. Averkina, S.B. Koroleva. Moscow, Flinta Publ., 2022, pp. 72–78. (In Russ.).

Myasnikov, V.A. Bul'varnyj epos [Boulevard Epos]. In *Novyj mir*, Moscow, 2001. no. 11. URL: <https://www.rulit.me/author/myasnikov-viktor-alekseevich/bulvarnyj-epos-download-105761.html> (In Russ.).

Kirillina, K. *Sila i slabost' «pokoleniya peremen»: kto takie deti 90 h i chem oni otlichayutsya ot drugih* [Strength and weakness of „generation of change “: who children of the 90 es are and how they differ from others]. Moscow, 2021. URL: <https://daily.afisha.ru/relationship/19719-sila-i-slabost-pokoleniya-peremen-kto-takie-deti-90-h-i-chem-oni-otlichayutsya-ot-drugih> (In Russ.).

Nagovicyn, G. Neschastnoe «Nenast'e» Alekseya Ivanova [Bad “Bad weather “by Alexei Ivanov]. – Moscow: sajт «Zvezda». URL: <http://ivanproduction.ru/recenzii/nenaste/neschastnoe-nenaste-alekseya-ivanova.html> (In Russ.).

Pozdnyakov, K. *Interv'yu K. Pozdnyakova s A.V. Ivanovym na NTV* [Interview of A. Ivanov to K. Pozdnyakov on NTV channel]. Moscow, 2018. URL: <https://smotritv.ru/pozdnjakov/pozdnjakov-jekskljuzivnoe-intervju-pisatelja-alekseja-ivanova> (In Russ.).

Pronchenko, Z. Topi: putevoditel' obrechennyh [“Swamps “: the guied oft he doomd]. In *Iskusstvo kino*. Moscow, no. 9/10, 2021. URL: <https://kinoart.ru/reviews/topi-putevoditel-obrechennyh> (In Russ.).

Chuprinin, S. *Zhizn' po ponyatijam: russkaya literatura segodnya* [Life by concepts: Russian literature today]. Moscow, Vremya Publ., 2007. 766 p. (In Russ.).

Shchegolev, I. *Pochemu v Rossii uzhe v techenie 20 let nastol'ko populyarny fil'my i serialy pro banditov i "mentov"?* [After 20 years: Why are series about bandits and cops still popular?] Moscow, 2015. URL:

https://yandex.ru/q/question/pochemu_v_rossii_uzhe_v_techenie_20 лет_i_a679f63a/?answer_id=49174 (In Russ.).

Yaspers, K. *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of the history]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 527 p. (In Russ.).

Green, W.A. Periodizing World History. In *History and Theory*, no. 34(2), 1995, pp. 99–111.

*Гусева А.О.**

СПОСОБЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ В СОВЕТСКИХ БАЛЕТАХ 1930–1950-х годов[©]

Аннотация. В статье рассматриваются способы конструирования положительных и отрицательных героев в советском балете 1930–1950-х годов. Через «триадическую» систему знака Ч. Пирса рассмотрено, как персонажи кодировались на уровне музыки, хореографии и костюмов. Автор приходит к выводу, что основными объектами, которые кодировались в балетных постановках, были для протагонистов «народное» происхождение и положительные черты характера, а для антагонистов – «оторванность» от «народа» и отрицательные качества.

Ключевые слова: советский балет 1930–1950-х годов; «триадическая» система знака Ч. Пирса; социалистический реализм; драмбалет.

Поступила: 10.02.2023

Принята к печати: 09.03.2023

* *Гусева Александра Олеговна* – студентка бакалаврской программы «Мировая политика» Московской высшей школы социальных и экономических наук. Москва, Россия, e-mail: alexg.2001@mail.ru

Guseva Alexandra Olegovna – undergraduate student of the bachelor program «International Politics» of the Moscow School of Social and Economic Sciences. Moscow, Russia, e-mail: alexg.2001@mail.ru

© Гусева А.О., 2023

Guseva A.O.

Methods of constructing the main characters in the Soviet ballets of the 1930–1950-s

Abstract. The article discusses how protagonists and antagonists were constructed in the Soviet ballet of the 1930–1950 s. Through the “triadic” model of the sign by C. Peirce the coding of the characters at the level of music, choreography, and costumes is examined. The author concludes that the main objects which were encoded in ballet productions were, in the heroes’ case, the “folk” origin and positive character traits, and, in the villains’ case – “remoteness” from the “people” and negative qualities.

Keywords: Soviet ballet of the 1930–1950 s; the “triadic” model of the sign by C. Peirce; socialist realism; drambalet.

Received: 10.02.2023

Accepted: 09.03.2023

Для цитирования: Гусева А.О. Способы конструирования главных героев в советских балетах 1930–1950-х годов // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 91–106. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.05

Согласно логике советской культурной политики в сталинский период, существование любого вида искусства обуславливалось его «полезностью», т.е. тем, возможно ли было его использование в интересах государства [Букина, 2017, с. 69]. «Полезность» балета зависела от ряда причин: с одной стороны, с его помощью доказывали превосходство и мощь советской балетной школы (и, таким образом, советского культурного проекта) [Gonçalves, 2019, p. 172]; с другой – балет можно было использовать для просвещения и пропаганды среди населения [Ezrahi, 2012, p. 29].

Балет, как «оружие советской пропаганды», в литературе в первую очередь рассматривается с позиций культурной дипломатии [Gonçalves, 2019] и идеологической направленности сюжетов некоторых постановок [Rounsu, 2005; Мысовских, 2021]. При этом не до конца исследованными остаются герои сталинских балетов и их место в сюжете. В связи с этим представляется важным рассмотреть, как «конструировались» действующие лица в балетных постановках

1930–1950-х годов и как типичные положительные и отрицательные персонажи могли восприниматься зрителем.

В работе будут рассмотрены балеты на так называемую советскую (отражавшие советскую действительность или революционную борьбу) и народную (основывавшиеся на фольклорных произведениях народов СССР) тематику в период с 1934 г., постановки «Бахчисарайского фонтана» Б. Асафьева – Р. Захарова, традиционно считающегося началом эпохи драмбалета [Гаевский, 2000, с. 220], до 1957, года постановки «Каменного цветка» Ю. Григоровичем и формального начала следующей эпохи в советском балете [Ezrahi, 2012, p. 115].

При этом важно отметить определенную ограниченность работы: так как только небольшая часть балетов рассматриваемого периода существует в своей первоначальной редакции, то в статье будут рассмотрены в первую очередь воспоминания и критика современников балетов, а не сами постановки.

Методология

В статье будет использована «триадическая» система знака Ч. Пирса. В ее основе присутствуют три элемента: объект (на что указывает или к чему относит знак), репрезентамен (знак сам по себе или, иными словами, то, в качестве чего выступает знак) и интерпретант (как этот знак интерпретируется субъектом) [приводится по: Chandler, 2002, p. 29]. Важной особенностью данной системы является тот факт, что интерпретант может служить основой для следующего интерпретанта [Petrilli, 2015, p. 853], т.е. на следующем шаге интерпретант оказывается объектом, у которого появляются свои собственные репрезентамен и интерпретант. Таким образом, с течением времени у рассматриваемых объектов могут появляться новые и более сложные интерпретации.

Но в условиях данной статьи будет рассмотрено только первое взаимодействие объекта, репрезентамена и интерпретанта, т.е. когда объектом выступает объект в его первоначальном виде, до интерпретации субъектом.

В качестве репрезентамена в статье будут использованы три элемента балетной постановки: музыкальная и хореографическая составляющие спектакля и сценическое оформление (костюмы). Каждая из

них будет рассмотрена по отдельности, так как несмотря на то что они создают единый «текст» спектакля, способы кодирования объектов знаками внутри этих составляющих значительно отличаются [Лотман, 2002, с. 421]. С этой точки зрения изначально будет рассмотрено, какие объекты могли кодироваться музыкальными, хореографическими и сценическими приемами, а затем – как эти объекты могли интерпретироваться зрителем.

Культурный контекст

Прежде чем перейти непосредственно к анализу элементов балетных спектаклей, стоит подробнее остановиться на тех культурных и исторических условиях, в которых создавались балеты 1930–1950-х годов.

1920-е годы в советском искусстве можно назвать десятилетием поисков, целью которых была попытка «вписать» балет, как символ «имперского» прошлого страны, в новую советскую реальность [Суриц, 1976]. В ходе этих экспериментов среди творческой интеллигенции возникло две основных точки зрения на то, как именно стоило реформировать балетный театр: одни считали, что основным в балете должен был оставаться танец, в то время как другие хотели сделать больший упор на пантомиму и сюжеты [Ezrahi, 2012, p. 42–43]. К первой группе относились прежде всего артисты балета, получившие классическое балетное образование, например, Ф. Лопухов и А. Ваганова. По их мнению, кризис балетного искусства мог быть разрешен поиском новых танцевальных решений, например, через добавление к классическим балетным па элементов акробатики и физкультуры. При этом классический танец должен был играть главенствующую роль, хотя и допускалось обновление балетной пантомимы при использовании достижений театра и кино [Соллертинский, 1928 а, с. 4]. Другой точки зрения придерживались театральные режиссеры и критики, самыми активными из которых были И. Соллертинский и А. Гвоздев. Они считали, что для выхода балета из кризиса требовалось сделать упор не на «абстракцию чистого танца» [Соллертинский, 1928 б, с. 4], а на характерный танец и общую игру актеров. Иными словами, балет стоило превратить в хореографический спектакль, который должен был строиться по логике постановок драматического театра.

Партийное руководство, в свою очередь, искало пути использовать балет в интересах советской власти. Природа балета с его большим количеством дивертисментов и долгих пантомимных эпизодов мешала сразу же использовать его в качестве «пропаганды коммунистических идей» [Советский театр: ..., 1968, с. 22], поэтому было необходимо изменить хореографическую и сюжетные составляющие, чтобы они соответствовали требованиям социалистического реализма [Ezrahi, 2012, p. 31]. Такой задаче отвечала программа драматизации балетного спектакля, которую партия и поддержала. Результатом этой поддержки стал опубликованный в 1929 г. в журнале «Жизнь искусства» конкурс на либретто советского балета, где одним из условий указывалась понятность интриги сценария из пантомимы [Условия конкурса ..., 1929]: все, что усложняло понимание происходящего на сцене, отвергалось как ненужное, чтобы максимально упростить понимание главного – сюжета.

В дальнейшем своеобразное первенство в определении общего направления развития балета займет партия. Она начнет еще более пристально наблюдать за деятельностью театров, а также у нее появляются механизмы поощрения «правильных» и наказания за «неправильные» постановки. К первым можно отнести различные премии и награды, главной из которых была Сталинская премия в области литературы и искусства, и перенос наиболее достойных постановок других театров на главную сцену страны, в Большой театр («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева – Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева – Л. Лавровского). Ко вторым механизмам – деятельность Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром при НКПромсе (Наркомпросе), которое могло запретить постановку из-за ее идеологически невыдержанного или антихудожественного содержания [Культура в нормативных актах ..., 2011, с. 294–296].

Таким образом, постепенная драматизация балета, начавшаяся в 1920-х годах по инициативе театральной интеллигенции, стала фактически единственно верным направлением советского балетного искусства благодаря поддержке партии. Новые постановки должны были соответствовать законам соцреализма, но самое главное – они должны были быть понятными. В связи с этим происходит изменение сюжетных (появляются балеты о революционной борьбе или основанные на фольклоре народов СССР) и символической (характерный танец

начинает выполнять новую функцию) составляющих, что находит свое отражение и в том, как характеризовались персонажи в балетах.

Сюжеты

Балеты сталинского периода, если их либретто не основывалось полностью на классическом произведении («Медный всадник» Р. Глиэра – Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева – Л. Лавровского), можно условно разделить на три большие категории: сюжеты, в центре которых была борьба народа против «господ» (балет «Сакта свободы» А. Скултэ – Е. Чанга о борьбе латышского народа против немецких феодалов) или против интервентов («Лола» С. Василенко – В. Бурмейстера о борьбе испанского народа против французской армии), сюжеты, отражавшие «советскую действительность», т.е. происходящее на сцене должно было быть знакомым и близким советскому зрителю («Гюльшен» С. Гаджибекова – Г. Алмас-Заде и «Светлый ручей» Д. Шостаковича – Ф. Лопухова о жизни в колхозе), и сюжеты на «народную» тему, которые основывались на фольклоре народов, проживавших на территории СССР («Сердце гор» А. Баланчивадзе – В. Чабукиани, «Семь красавиц» К. Караева – П. Гусева).

С точки зрения сюжетного наполнения балеты в каждой из категорий были достаточно похожи, так как были созданы в жанре социалистического реализма. К основным характеристикам этого жанра можно отнести наличие сильного главного героя с четкой гражданской позицией и целью; не всегда обязательным, но также важным был отрицательный персонаж, который противостоял герою и сильно отличался от него мотивацией [Роунсу, 2005, р. 176–177]. Взаимодействие героев строилось определенным образом: протагонист должен был решить общественно значимую проблему (помощь китайским партизанам в «Красном маке», борьба с белогвардейцами в «Партизанских днях» и «Юности»), а антагонист – мешать герою выполнить эту задачу, чиня мелкие (как отказ переехать в другой дом ради постройки плотины в «Гюльшен») или крупные (убийство главной героини в «Лоле») препятствия. Таким образом, взаимодействие героев приводило к конфликту, который занимал центральное место в балете. Но теперь, в противовес балету XIX в., где конфликт заключался в столкновении мира «реального» и мира «грез», конфликт героев бале-

тов 1930–1950-х годов строился на противостоянии личности и социальной среды, где отрицательные персонажи олицетворяли собой «чуждую» для главных положительных героев жизнь [Чернова, 1976, с. 118–119]. Наиболее сильным такое противостояние было в балетах на революционную тематику: положительные персонажи боролись за «новое» государство и «новый» порядок, в то время как отрицательные, наоборот, старались сохранить «старый» уклад. Из-за этого мотивации героев были полностью противоположны, как и «миры», к которым они принадлежали.

Чтобы противопоставление мира «своих» (представленного положительными героями) и мира «чужих» (представленного, наоборот, отрицательными) было понятно зрителю не только из сюжета (в этом смысле из мотиваций героев), герои разделялись также и на уровне знаков.

Музыкальная составляющая

В качестве знаков в музыкальной составляющей балетов использовались в большинстве случаев мелодии из фольклорных произведений, «западной» музыки или революционных песен, что одновременно позволяло разграничить положительных героев от отрицательных, а также дать каждому из главных персонажей собственную характеристику. В целом заимствование музыкальных фраз из народных песен, особенно в сценах с характерными танцами, было распространено и в другие периоды в истории балета (Ц. Пуни, например, использовал русские народные песни в массовых сценах в балете «Конёк-горбунок» 1864 г., чтобы передать «русскость» происходящего на сцене [Панова, 2020]). В советском балете эти заимствования сохраняют свою функцию, указывая на происхождение героя, но также приобретают и некоторые особенности.

Основным объектом, который могли кодировать авторы балетов, было «народное» происхождение героев, для чего в качестве репрезентатива использовались фольклорные мотивы или революционные песни в музыкальных характеристиках персонажей. Так, в основе музыкальных тем Лелде и Тота, главных положительных героев в балете «Сакта свободы», были использованы народные песни «Хоть бы солнце заступилось» и «Играл я, плясал я...» [Стумбрэ, 1955, с. 10], а

музыкальная тема советского капитана из «Красного мака» основывалась на «Интернационале» [Файер, 1970, с. 198]. Эти песни, помимо демонстрации связи героев с «народом», также позволяли наделять персонажей разными характеристиками (Лелде – веселостью, капитана – твердостью).

Другим и более популярным способом показать связь положительных персонажей и народа была музыкальная разработка фольклорных мотивов. Например, использование инструментов симфонического оркестра для передачи тембра национальных инструментов в «Сердце гор» [Красовская, 1960, с. 111] или добавление музыкальных интонаций, свойственных башкирским песням, в «Журавлиной песни» [Атанова, 1953]. Такое музыкальное решение позволяло создавать более глубоких персонажей, т. к. композитор мог развивать музыкальную тему героя в течение всего спектакля, что было особенно заметно в темах героинь «революционных» балетов [Захаров, 1955; Волков, 1940].

Общим интерпретантом во всех приведенных выше случаях была принадлежность определенного героя к «народу». «Народное» происхождение персонажа, в свою очередь, означало более близкую связь героя и зрителя, так как их объединяла общая культура, опыт и переживания [Волков, 1950].

Отрицательные герои характеризовались иначе: здесь объектом была «оторванность» антагониста от народа и других положительных персонажей, например, в связи с его аристократическим происхождением. В качестве репрезентатива могли использоваться так называемые «буржуазные» произведения, как в «Сакте свободы», где музыкальные темы барона и его свиты, главных антагонистов, были вдохновлены полонезами и вальсами, популярными у знати в XVIII в. [Стумбрэ, 1955, с. 11]. На основе этого репрезентатива возникал интерпретант, прямо противоположный рассмотренному выше, – отсутствие «точек соприкосновения» (общей культуры, выраженной в народной или просто «знакомой» музыке) между антагонистом и зрителем делало отрицательного героя максимально *не* похожим на зрителя. Таким образом музыка «рисовала» два мира: мир положительных персонажей, близкий и понятный зрителю, и мир отрицательных героев, полностью зрителю чуждый.

Четкое разделение на «хороших» и «плохих» героев прослеживалось также и в других характеристиках персонажей. Объектом здесь выступали отдельные черты характера (нежность, воинственность, трусость), которые кодировались отдельными музыкальными приемами. Так, музыкальная тема Армена из «Гаянэ» строилась на сочетании валторн и тромбонов, что демонстрировало воинственность и страстность героя [Хубов, 1962, с. 215], а диссонирующие аккорды и пассажи помогали проиллюстрировать злость барона из «Сакты свободы» [Стумбрэ, 1955, с. 28] и мрачность Гико из «Гаянэ» [Хубов, 1962, с. 225]. Дополнительно, так как отрицательные черты характера могли кодировать резко звучащие аккорды, это только сильнее должно было отталкивать зрителя от «мира» отрицательных персонажей.

Можно выделить здесь один общий интерпретант: положительные качества, репрезентативом которых были «приятно звучащие» музыкальные приемы, заставляли чувствовать большую симпатию к положительным персонажам, которые в основном этими качествами и характеризовались. В свою очередь отрицательным героям приходилось иметь дело с обратным эффектом.

Хореографическая составляющая

Характерный танец, в данном контексте как народный танец, подвергшийся определенной сценической обработке [Васильева, 2012, с. 60–61], не был «изобретением» советского балетного театра. Характерный танец играл важную роль и в романтическом балете XIX в., являясь антиподом классического танца: если классический танец представлял собой явление фантастическое, то характерный танец использовался для обозначения героев из «реального» мира. В связи с этим возникала необходимость определять национальность или сословную принадлежность персонажей [Пушкина, 2020, с. 54].

В советском балете использование характерного танца, а точнее именно народного танца, приобретает другие цели – как и в случае с музыкальными характеристиками, использование «народного» позволяло разграничить мир «своих» и мир «чужих». Объектами тоже выступали близость, в случае положительных, или, в случае отрицательных, «оторванность» персонажа от народа, а интерпретантами –

насколько похожи или чужды зрителям должны были быть герои. Основные отличия наблюдались в репрезентативности.

Участие главных положительных героев в народных танцах позволяло решить одну основную задачу: провести неразрывную связь между персонажем и народом (персонаж танцевал народный танец вместе с другими представителями «народа», т.е. был частью «массы»), при этом наделив протагониста собственными характеристиками во время последующей вариации, также основанной на народном танце. Такой прием можно встретить в балете «Гюльшен», где Гюльшен, главная героиня, сначала принимает участие в общем «народном» танце «Сбор хлопка», демонстрирующем ее трудолюбие, ответственность и связь с народом. Затем танец плавно перетекает в «Адажио», где Гюльшен уже раскрывается не просто как хорошая работница, а как чувственная и влюбленная девушка [Таги-заде, 1966, с. 30–31]. Помимо обозначенного выше способа, «народное» происхождение героев можно было также показать и через простое использование элементов народных танцев в хореографии (танец джигита в «Кавказском пленнике», хоруми в «Сердце гор»).

«Оторванность» от народа могла, в свою очередь, выражаться в демонстративном отказе от участия в народных торжествах и танцах, что было свойственно для антагонистов, которые принадлежали к тому же социальному классу, что и положительные герои (Гико в «Гаянэ» или Ахмед в «Гюльшен», которые были представителями «народа» только номинально, но не «по духу»). В балете на революционную тематику, где антагонисты принадлежали к другому социальному классу (дворянство, феодалы), в хореографии использовались танцевальные движения из «буржуазных» танцев, например вальсов и полонезов. Более того, через эти танцы можно было также продемонстрировать и другие пороки антагонистов: медленное и монотонное танго в «Партизанских днях», например, демонстрировало не только дворянское происхождение героев, но и общую усталость и определенную распущенность всего этого социального класса [Потапов, 1937].

Интерпретантом, как уже было сказано, также служили близость, в случае положительных героев, и чуждость, в случае отрицательных, зрителю. При этом можно сказать, что хореографические репрезента-

мены были более яркими, чем музыкальные – они были более «понятными» зрителю, а также лучше запоминались [Мессерер, 2005, с. 90].

Дополнительно, как и в случае с музыкальной составляющей балета, через танцевальные движения также можно было передать и другие характеристики героев. Одним из самых важных репрезентативных был классический танец. Если классические движения присутствовали в партии балерины, то объектами в этих случаях были грациозность, задумчивость, нежность и другие похожие качества [Долгополов, 1944], которые могли ассоциироваться с воздушными па классического танца. В случае мужских персонажей этот же репрезентативный кодировал совершенно другие объекты – классические па демонстрировали собой одухотворенность и возвышенность главного героя [Красовская, 1960, с. 119]. Также частыми были сложные высокие поддержки или большие прыжки, которые служили репрезентативным силой и ловкости.

Партии антагонистов, в свою очередь, строились на контрасте – если положительных героинь отличала их нежность и «живость», то отрицательные существовали «будто в трансе», что выражалось в монотонности и медлительности их движений или, наоборот, чрезвычайной резкости. Если положительные мужские персонажи были благородны и возвышенны, то отрицательные – подловаты и хитры, репрезентативным чего служили торопливые и мелкие движения.

Таким образом положительные герои имели и с хореографической точки зрения также в основном положительные качества, что делало их более привлекательными. При этом каждое из качеств героев, как положительных, так и отрицательных, имело свое сюжетное обоснование, что и было общим интерпретантом. Иными словами, зритель осознавал, что положительные качества героя (например, его ловкость или упорство) помогут преодолеть «вызовы», которые выпадут на его долю по ходу сюжета, в то время как отрицательные черты характера, присущие антагонистам, скорее двигали сюжет вперед, т.е. были причиной появления препятствий на пути протагонистов. В этом смысле преданность Лелде, положительной героини «Сакты свободы», своему народу помогает ей выдержать пребывание в плену у барона, но причиной пленения оказываются жадность и алчность главного злодея.

Сценическое оформление

Главной задачей художников, творивших в жанре соцреализма, было адекватное отражение реальности, в которой «жили» герои балета [Байгузина, 2022, с. 81]. По этой причине театральные художники сталкивались с определенной проблемой: реалистично отразить национальные костюмы (если балет был на «народную» тему) и историческую эпоху, или костюмы, которые могли соответствовать профессии героя (моряки в «Красном маке» и «Татьяне», наряды колхозниц в «Светлом ручье»), при этом выделяя протагонистов, которые часто были одеты так же, как и «народ».

Чтобы решить данную проблему, художники, опираясь на предыдущий опыт балетного театра, использовали цветовую гамму. Белый традиционно ассоциировался с чистотой и «воздушностью», в то время как более темные цвета – с порочностью характера [Kant, 2007, р. 188–189], что можно также проследить и в советском балете. Положительные персонажи, особенно женские, носили одежду белого, голубого и других светлых оттенков (Татьяна из «Татьяны», Ассоль из «Алых парусов», Зина из «Светлого ручья»), что служило репрезентативом нежности и трепетности героини. Белый цвет в одежде также мог демонстрировать определенную «нравственную» чистоту, как это было в случае советского капитана в «Красном маке»: как положительный герой, он на протяжении всего сюжета совершает только «правильные» действия (помощь работникам порта, спасение Тао Хао) в противовес поступкам антагонистов. «Положительным» цветом также был красный, который был более популярен в балетах на революционную тематику (одежда революционеров в «Пламени Парижа»), как символ воинственности персонажей. По цветовой гамме зритель должен был сразу определить, где находился положительный персонаж, а где отрицательный.

Однако все же можно выделить случаи, когда деление на «хороших» и «плохих» не было таким очевидным и простым. В качестве такого примера можно привести балет «Сердце гор», потому что, на первый взгляд, используемая в нем цветовая гамма кажется контринтуитивной. Чёрный цвет служил репрезентативом для суровой решимости Джарджи, положительного героя, в то время как Заал, отрицательный персонаж, был одет в белое, что демонстрировало его не-

которое щегольство [Красовская, 1960, с. 113]. Противостояние «черного» и «белого» на сцене эффектно демонстрировало, насколько далекой от простого народа, представителем которого был одетый в черное Джарджи, была аристократия, представленная в лице Заала, что и было интерпретантом в данном случае.

Заключение

Конфликт в балетах 1930–1950-х годов был основан на противостоянии мира «своих» и мира «чужих», что находило свое отражение как в сюжете (мотивации героев были максимально противоположны), так и на уровне образов положительных и отрицательных персонажей.

Типичный положительный герой в рассматриваемых балетах был «своим», т.е. максимально привлекательным и близким зрителю. Протагонисты являлись представителями «народа», в них воплощались лучшие народные качества – нежность, чувственность и живость в случае женских персонажей, и сила, возвышенность и решимость – в случае мужских. Благодаря своим положительным качествам герои должны были преодолеть все трудности, став примером для зрителя.

Антагонисты олицетворяли собой мир «чужих». Они были максимально далеки от «народа» и обладали отрицательными качествами – злостью, жеманностью, резкостью, которые и являлись причинами происходящих на сцене событий. Отрицательные персонажи были максимальными антиподами протагонистов, что делало положительных героев на их фоне еще более привлекательными.

Список литературы

Исследования

Байгузина Е.Н. Наследие Татьяны Бруни из фондов Академии Русского балета в контексте советского театрально-декорационного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 1. – С. 74–93.

Букина Т.В. «Революция на пуантах» по И.И. Соллертинскому : «вульгарная» социология классического балета // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 5(52). – С. 65–76.

- Васильева А.Л. К вопросам терминологии в области характерного танца // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2012. – № 28. – С. 58–69.
- Гаевский В.М. Дом Петипа. – Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 2000. – 432 с.
- Красовская В. Вахтанг Чабукиани. – Москва : Искусство, 1960. – 346 с.
- Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 544 с.
- Мессерер С. Фрагменты воспоминаний. – Москва : Олимпия PRESS, 2005. – 341 с.
- Мысовских Л.О. Роль социалистического реализма в формировании советского балета 20–30-х годов XX века // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2021. – № 3(42). – С. 45–56. – DOI: doi.org/10.24412/2310-1679-2021-342-45-56
- Панова Е.В. Балет «Конёк-горбунок» Цезаря Пуни : заимствования и цитирования музыкального материала // Художественное образование и наука. – 2020. – № 4(25). – С. 139–148. – DOI: 10.36871/hon. 202004018
- Пушкина И.А. А.Я. Ваганова : в зоне внимания – характерный танец // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 2(67). – С. 53–61.
- Суриц Е. Начало пути : балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр. 1917–1967 / Е. Суриц (ред.). – Москва : Искусство, 1976. – С. 7–105.
- Файер Ю.Ф. О себе, о музыке, о балете. – Москва : Всесоюзное издательство советский композитор, 1970. – 572 с.
- Хубов Г. Арам Хачатурян : монография. – Москва : Советский композитор, 1962. – 441 с.
- Чернова Н. Балет 1930–1940-х годов // Советский балетный театр. 1917–1967 / Е. Суриц (ред.). – Москва : Искусство, 1976. – С. 106–154.
- Chandler D. Semiotics: the basics. – Oxon ; New York : Routledge, 2002. – 307 p.
- Ezrahi C. Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia. – Pittsburgh : University of Pittsburgh press, 2012. – 322 p.
- Gonçalves S. Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler's Wells Ballet in Moscow, October–November 1956 // Cold War History. – 2019. – Vol. 19, N 2. – P. 171–186. – DOI:10.1080/14682745.2018.1468436
- Kant M. The soul of the shoe // The Cambridge Companion to Ballet / Kant M. (ed.). – New York : Cambridge University Press, 2007. – P. 184–197.
- Petrilli S. Identity Today and the Critical Task of Semioethics // International Handbook of Semiotics / Trifonas P. (ed.). – Dordrecht : Springer, 2012. – P. 837–897.
- Pouncey C. Stumbling toward socialist realism : ballet in Leningrad, 1927–1937 // Russian History. – 2005. – Vol. 32, N 2. – P. 171–193. – DOI: 10.1163/187633105 X00060

Источники

- Атанова Л. Поэтическая легенда // Советское искусство. – 1953. – № 32. – С. 2.
- Волков Н. «Лауренсия» : Государственный академический театр оперы и балета имени С.М. Кирова // Известия. – 1940. – № 114. – С. 4.
- Волков Н. Балет «Юность» М. Чулаки в Ленинградском малом оперном театре // Огонёк. – 1950. – № 7. – С. 35.

- Долгополов М. «Алые паруса» в филиале ГАБТ // Огонёк. – 1944. – № 1. – С. 16.
- Захаров Р. «Пламенные сердца» // Советская культура. – 1955. – № 25. – С. 3.
- Культура в нормативных актах Советской власти. 1930–1937 / сост. К.Е. Рыбак. – Москва : ЗАО «Юридический дом «Юстицинформ», 2011. – 400 с.
- Потанов В. Заметки о балете // Советское искусство. – 1937. – № 29. – С. 4.
- Советский театр : документы и материалы, 1917–1921 / сост. А.Я. Альтшуллер. – Ленинград : Искусство, 1968. – 548 с.
- Соллертинский И. За новый хореографический театр // Жизнь искусства. – 1928 а. – № 26. – С. 4–5.
- Соллертинский И. Театральные портреты : Фёдор Лопухов // Жизнь искусства. – 1928 б. – № 9. – С. 4–5.
- Стумбрэ С. Балет А. Скултэ «Сакта свободы». – Рига : Латвийское государственное издательство, 1955. – 40 с.
- Таши-заде А. Балет «Гюльшен» С. Гаджибекова. – Баку : Азернешр, 1966. – 53 с.
- Условия конкурса на либретто советского балета // Жизнь искусства. – 1929. – № 2, январь. – С. 2.

References

- Bajguzina, E.N. Nasledie Tat'yany Bruni iz fondov Akademii Russkogo baleta v kontekste sovetskogo teatral'no-dekoracionnogo iskusstva [Tatiana Bruni's legacy from the museum funds of the Vaganova Academy of Russian Ballet in the context of Soviet theatrical and decorative Art]. In *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 1, 2022, pp. 74–93. (In Russ.).
- Bukina, T.V. «Revoljuciya na puantah» po I.I. Sollertinskomu: "vul'garnaya" sociologiya klassicheskogo baleta [«Revolution en pointe» according to I.I. Sollertinsky: the «vulgar» sociology of classical ballet]. In *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 5 (52), 2017, pp. 65–76. (In Russ.).
- Vasil'eva, A.L. K voprosam terminologii v oblasti harakternogo tanca [To the issue of terminology in the field of character dance]. In *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 28, 2012, pp. 58–69. (In Russ.).
- Gaevskij, V.M. *Dom Petipa* [The House of Petipa]. Moscow, Artist. Rezhissyor. Teatr Publ., 2000. 432 p. (In Russ.).
- Krasovskaya, V. *Vahtang Chabukiani* [Vahtang Chabukiani]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 346 p. (In Russ.).
- Lotman, Yu.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art]. Saint Petersburg, Akademicheskij prospect Publ., 2002. 544 p. (In Russ.).
- Messerer, S. *Fragmenty vospominanij* [Fragments of memories]. Moscow. Olimpiya PRESS Publ., 2005. 341 p. (In Russ.).
- Mysovskih, L.O. Rol' socialisticheskogo realizma v formirovanii sovetskogo baleta 20–30-h gorod XX veka [The role of socialist realism in the formation of the Soviet ballet of the 20–30 s of the XX century]. In *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, no. 3 (42), 2021, pp. 45–56. DOI: doi.org/10.24412/2310–1679–2021–342–45–56. (In Russ.).

Panova, E.V. Balet «Konyok-gorbunok» Cezarya Puni: zaistvovaniya i citirovaniya muzykal'nogo materiala [Ballet “The Little Humpbacked Horse” by Cesare Pugni: borrowings and citations of music material]. In *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, no. 4 (25), 2020, pp. 139–148. DOI: 10.36871/hon. 202004018.

Pushkina, I.A.A. Ya. Vaganova: v zone vnimaniya – harakternyj tanec [A. Ya. Vaganova: a characteristic dance is in the spotlight]. In *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*, no. 2 (67), 2020, pp. 53–61. (In Russ.)

Suric, E. Nachalo puti: Balet Moskvy i Leningrada v 1917–1927 godah [The Beginning of the Journey: Moscow and Leningrad Ballet in 1917–1927]. In *Sovetskij baletnyj teatr. 1917–1967*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 7–105. (In Russ.)

Fajer, Yu.F. *O sebe, o muzyke, o balete* [About myself, about music, about ballet]. Moscow, Vsesoyuznoe izdatel'stvo sovetskij kompozitor Publ., 1970. 572 p. (In Russ.)

Hubov, G. *Aram Hachaturyan: monografiya* [Aram Hachaturyan: monograph]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1962. 441 p. (In Russ.)

Chernova, N. Balet 1930–1940-h godov [Ballet of 1930–1940 s]. In *Sovetskij baletnyj teatr. 1917–1967*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 106–154. (In Russ.)

Chandler, D. *Semiotics: the basics*. Oxon; New York, Routledge Publ., 2002. 307 p.

Ezrahi, C. *Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia*. Pittsburgh, University of Pittsburgh press Publ., 2012. 322 p.

Gonçalves, S. Ballet, propaganda, and politics in the Cold War: the Bolshoi Ballet in London and the Sadler's Wells Ballet in Moscow, October–November 1956. In *Cold War History*, Vol. 19, no. 2, 2019, pp. 171–186. DOI:10.1080/14682745.2018.1468436.

Kant, M. The soul of the shoe. In *The Cambridge Companion to Ballet*. New York, Cambridge University Press Publ., 2007, pp. 184–197.

Petrilli, S. Identity Today and the Critical Task of Semioethics. In *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht, Springer Publ., 2012, pp. 837–897.

Pouncy, C. Stumbling toward socialist realism: ballet in Leningrad, 1927–1937. In *Russian History*, Vol. 32, no. 2, 2005, pp. 171–193. DOI:10.1163/187633105 X00060.

Коренева Е.В.*

**«ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ» И «ЗОНА ЗАБВЕНИЯ»:
СИМВОЛИКА РОМАНОВ ХУЛИО ЛЬЯМАСАРЕСА®**

Аннотация. В статье анализируется творчество Хулио Льямасареса – современного испанского автора, произведения которого обычно относят к «региональной прозе». Символика романов писателя многопланова. Пейзажные образы-символы соотносятся с важными для испанского общества темами, прежде всего, с темой исторической памяти. Они затрагивают субъективное авторское мировидение и коллективный опыт и указывают на доминанты, характеризующие новый литературный облик Испании.

Ключевые слова: современная испанская литература; символика; тема исторической памяти; пейзаж; зона забвения.

Поступила: 02.02.2023

Принята к печати: 03.03.2023

* **Коренева Елена Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры испанского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, e-mail: arco2001@yandex.ru

Koreneva Elena Vladimirovna – PhD in Philology, Associate Professor of the Spanish Language Department of the Faculty of Foreign Languages and Regional Studies of the Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail: arco2001@yandex.ru.

© Коренева Е.В., 2023

Koreneva E.V.

The “memory space” and the “oblivion zone”: symbolism of the novels of Julio Llamazares

Abstract. The article analyzes the work of Julio Llamazares, a modern Spanish author whose novels are usually referred to as “regional prose”. The symbolism of the writer’s novels is multifaceted. Landscape images serve as symbols and correlate with important themes for the Spanish society, especially, with the theme of historical memory. They touch upon the author’s subjective worldview as well as collective experience and point to the dominants that characterize the new literary image of Spain.

Keywords: contemporary Spanish literature; symbolism; historical memory; landscape; oblivion zone.

Received: 02.02.2023

Accepted: 03.03.2023

Для цитирования: Коренева Е.В. «Пространство памяти» и «зона забвения»: символика романов Хулио Льямасареса // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 107–120. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.06

Историческая память страны – это ее литература.
Хулио Льямасарес

Введение

Хулио Льямасарес является одним из самобытных авторов, представляющих литературу Испании сегодня. К современной (новейшей) испанской литературе принято относить произведения, написанные в период приблизительно с середины 70-х годов XX в. до настоящего времени. Падение диктаторского режима и смерть генерала Франсиско Франко в 1975 г. привели к развитию демократических процессов в стране. Культурные и эстетические движения в первые годы «переходного периода» характеризуются активными творческими поисками, отражающими целый спектр граней между гневным осуждением социальных противоречий гражданской войны (1936–1939) и диктатуры, с одной стороны, и уходом в мистицизм и отвлеченное искусство – с другой. Новое поколение писателей, поэтов и драматургов призвано

было сформировать особый литературный ландшафт и определить основные тенденции развития литературного творчества. Большие надежды связывались с расцветом региональной прозы и выходом из тени авторов, произведения которых не публиковались ранее по цензурным соображениям. Именно они призваны были найти доминанты, определившие литературный образ Испании на стыке двух эпох.

Творческие поиски приводят к расширению тематики и проблематики, и, как следствие – к эксперименту, намеренной гибридации жанров, смещению в рамках повествования реальных и вымышленных событий. В 80-х годах впервые публикуются произведения тех авторов, которые впоследствии стали наиболее известными представителями национальной литературы Испании XXI в., – это Эдуардо Мендоса, Антонио Муньос Молина, Хавьер Мариас, Карлос Руис Сафон и Артуро Перес-Реверте. В их произведениях, наряду с острыми социальными конфликтами и историческими темами, наблюдается смешение реализма, магии и мистики, полуфантастических сюжетов, элементов детектива и приключенческого романа. Социокультурные особенности современного испанского общества, где наблюдается «сведение счетов с прошлым; критика официальных версий истории и возвращение на поверхность вытесненных воспоминаний; смена идеологии забвения идеологией памятования и национально-культурного наследования и преемственности культур» обусловлены вполне ощутимой потребностью «в формировании системы представлений и идей, репрезентирующих “коллективную память” народа» [Лебедева, 2006, с. 4]. Именно в переломные моменты «память и забвение как атрибуты культуры перестают быть периферийной темой общих размышлений» [Лебедева, 2006, с. 3], они находят воплощение в художественных произведениях.

Эксперименты и поиски индивидуального авторского стиля, намеренная гибризация жанров, влияние массовой культуры на процесс написания и публикации текстов, взаимоотношение между испанской литературной традицией и основными течениями мировой литературы – это проблемы, которые выходят на первый план при анализе произведений новейшей испанской литературы. Символика, понимаемая как совокупность символов, которые служат для воплощения авторского замысла, помогает раскрыть наиболее значимые для национальной культуры нравственные сущности.

Символика романов Хулио Льямасареса

В кругу современных испанских авторов имя Хулио Льямасареса (Julio Llamazares, р. 1955), возможно, еще не столь известно российскому читателю. Талантливый эссеист и журналист, позднее работавший и как кинокритик и сценарист, Льямасарес в начале литературной карьеры обратил на себя внимание как незаурядный поэт. За дебютный сборник стихов «Память снега» (*Memoria de la nieve*, 1982) он завоевал престижную премию Хорхе Гильена (*Premio Literario Jorge Guillén*). Метафоричность языка и поэтические образы-символы, связанные с природой, становятся неотъемлемыми составляющими авторского стиля, объединяющими его стихотворения и прозу.

В произведениях современной испанской литературы символика помогает авторам раскрыть наиболее важные темы и найти отклик в сердцах читателей. Пейзажные элементы и метафорические образы часто включаются в названия произведений, создавая определенную атмосферу, эмоциональный настрой, интригуя читателя. Так, в названии первого сборника стихов Хулио Льямасарес использует не самый распространенный для национальной поэтической традиции образ – образ снега (*nieve*), который тем не менее обладает символической насыщенностью, с одной стороны, а с другой – связывает его с природным ландшафтом родных мест, гористого побережья северной Испании, где нередко случаются морозы и снегопады. Впоследствии в романах и эссе писатель часто обращается именно к этой части страны, что дало повод критикам причислить его творчество к так называемой «региональной прозе». Гораздо примечательнее, думается, то, что уже в первом сборнике автором заявлена тема памяти (*memoria*), которая затем проходит через все творчество, объединяя его с другими представителями молодого поколения писателей. Память отсылает к событиям недавнего прошлого, трагическим дням гражданской войны в Испании, оставившим неизгладимый след в испанском обществе. Можно с уверенностью сказать, что на сегодняшний день тема исторической памяти является самой важной для испанской литературы и публицистики.

В связи с этим не случаен тот факт, что первый роман Хулио Льямасареса (*Luna de lobos*, 1985) рассказывает о событиях начала

гражданской войны в Испании: четверо беглецов вынуждены девять лет скрываться в горах Кантабрии, чтобы избежать преследований националистов. Только память о том, кем они были до войны, о близких и родном доме помогает им не превратиться в «загнанных волков» (*lobos acorralados*), выдержать все лишения и не умереть от горя и тоски. Это повествование об ужасах франкизма и о том давлении, которое диктатура оказывала на всех, кто жил при ней. В 1987 г. роман был экранизирован режиссером Хулио Санчесом Вальдесом.

Таким образом, уже с первых страниц в произведениях писателя начинает формироваться «пространство памяти» – субъективное (личное, существенное только для автора и его лирического героя) и коллективное (важное для самосознания всего испанского общества), и «зона забвения» – то, что ушло навсегда, болит или вызывает ностальгию.

Пейзажный образ-символ может варьироваться в рамках одного произведения, становясь, таким образом, лейтмотивом, а также переходить из одного произведения в другое, связывая их между собой.

Так, один из ключевых пейзажных образов-символов, проходящих лейтмотивом через все творчество Хулио Льямасареса, – вода. Вода присутствует в различных формах. Недаром название одного из романов писателя – «Различные способы смотреть на воду» (*Distintas formas de mirar el agua*, 2015 г). Прежде всего, вода представлена как река. Общим представлением, основательно закрепившимся в традиции многих национальных литератур, является метафора «река – течение времени». Однако в романах Льямасареса речь идет о северных районах Испании, где реки часто образуют запруды, небольшие озера и болотца, в которых вода скорее стоит, а не течет. Водная поверхность в данном случае – это тихая гладь, символизирующая спокойствие, неизменность традиций, даже застой. Часто в романах Льямасареса («Желтый дождь», «Слезы Сан-Лоренсо» и др.) небольшая заводь или озерцо, в которое «смотрится» деревенька, окруженная горами, с расположенной в центре церковью, колокольня которой отражается в воде, – это символ традиционной Испании. Но начинают происходить изменения, и автор заставляет читателя задуматься, всегда ли нововведения хороши. Строительство плотин и организация водохранилищ приводят к затоплению деревень, запустению, люди уезжают – так, по мнению автора, разрушается целый пласт культуры страны.

Синкретизм символики пейзажа и цветовой символики в романе «Желтый дождь»

Символика воды в художественной прозе Хулио Льямасареса связана и с другим воплощением – дождем. Дождь, обычно для Испании благодатный, долгожданный, приносит свежесть, символизирует очищение и обновление, но в произведениях Льямасареса дождь (каким он нередко его видел в родных местах) сопровождается сильным ветром, бурей, штормом на морском побережье. В образном мире автора дождь ассоциируется с ощущением «меркнувшего неба», тревогой, ожиданием надвигающейся беды. В романе «Желтый дождь» (*La lluvia amarilla*, 1988) пейзажные образы-символы задают психологический настрой повествованию, создают необходимый эмоциональный тон для развития сюжета и восприятия авторского замысла. Дождь и «желтый дождь» – листопад – становятся символами невозвратного прошлого. Андрес де Каса Сосас, последний житель Айньель, заброшенной деревни в арагонских Пиренеях, вспоминает, как постепенно, один за другим, все его соседи и друзья умерли или уехали в город. Постепенный упадок заброшенной деревни описывается как процесс, в ходе которого «дожди разрушают крыши, а затем все покрывается плесенью, балки гниют, деформируются, стены постепенно разрушаются» [Llamazares, 1988, p. 35]. В течение многих лет Андрес и последние жители пытались бороться, ремонтируя крыши, заменяя балки, заделывая трещины, но процесс, который невозможно остановить, в конечном счете побеждает.

Пейзажные символы подчеркивают психологическое состояние героя во время повествования. Укрывшись среди руин, сбитый с толку долгим страдальческим одиночеством, он представляет себе ощущения того случайного путешественника, который вскоре найдет его под влажным мхом, покрывшим камни, похоронившим его историю и память. Падающие капли дождя представляются как люди, друзья и соседи, населявшие когда-то деревню и ушедшие навсегда. Так, «желтый дождь» символизирует безысходность, тоску и одиночество. «Пространство памяти» – и личной, и коллективной – как бы сворачивается, уходит в «зону забвения», в небытие.

Символика дождя дополняется цветовой символикой. Желтый цвет (*amarillo*) ассоциируется с гниением и умственным упадком, когда Андрес видит призраки матери и жены Сабины, перестает различать реальный мир и свои фантазии. С момента смерти жены одиночество персонажа становится всепоглощающим и пронизывает все, как желтый цвет смерти (*amarillo de la muerte*). Начиная с десятой главы (с середины романа) тема безумия и агонии усиливается. «Желтый дождь» символизирует смерть и течение времени, исходя из метафорической корреляции с «желтым». Таким образом, «желтый дождь» в художественном пространстве романа – это то, что окутывает героя и неудержимо ведет его к старости и безумию, что способствует быстротечности времени и неизбежно приводит к смерти. В романе все становится «желтым», поскольку с самого начала повествования мы знаем, что персонаж обречен на исчезновение, что его жизнь скоро закончится, тем не менее «желтый дождь» – это также потеря памяти, идентичности, растворение себя, «когда страх пронизывает глаза, и желтый дождь смывает с них память и свет любимых глаз» [Llamazares, 1988, p. 17]. Тем не менее, оставшись один, Андрес чувствует неразрывную связь с родной деревней, со своим домом, с традициями, которых он придерживался всю свою жизнь. С этих пор Андрес становится хранителем «коллективной памяти» народа, пока он продолжает существовать и бороться с «желтым дождем» забвения. Герой доживает свои дни в Айньель, постепенно придя к смирению и принятию смерти.

Своеобразный катализатор воспоминаний Андреса – пожелтевшая фотография (*una fotografía amarillenta*). Метафорическая корреляция (желтый – старый) говорит о чувстве скорби и вины: «Желтые глаза Сабины смотрели на меня с фотографии» [Llamazares, 1988, p. 35]. Увядаящая память, как и все старое, становится желтоватой: «эта память похожа на тот желтый дождь, как старые фотографии из другого времени» [Miñambres, 1994, p. 27]. Когда персонаж перестанет существовать, память, составляющая традицию и историю народа, как и его собственные призраки, исчезнут вместе с ним.

Природа становится негативным началом в рамках символики, заложенной в «Желтом дожде», а не мотивом, несущим мир или очищение. Таким образом, сущность, воплощенная в природе – в естественных проявлениях, таких как плесень, покрывающая стены, сорняки,

растущие на дорогах, разрушительный и изолирующий снег, неконтролируемые потоки воды, – вместе с «желтым дождем» участвует в разрушении Айньель, возвращая себе то, что было «украдено» у нее человеком.

Огонь, как другой символический элемент романа, в соединении с «желтым» сопровождает главного героя и является своего рода «межпространственным мостом», который служит ему для связи с мертвыми, с прошлым и с памятью. Так, призраки из воспоминаний Андреса появляются, собираясь вместе у костра: «И теперь, когда смерть уже приближается к двери этой комнаты, а воздух постепенно окрашивает мои глаза в желтый цвет, мне даже приятно думать, что они там, сидят у огня и ждут того момента, когда моя тень навсегда воссоединится с их тенями» [Llamazares, 1988, p. 92]. Вместе с тем огонь дает тепло, средства к существованию, является надеждой на возрождение. Символика огня выражает мысль автора о том, что, подобно птице Феникс, восставшей из пепла, возможно, возродится и сельская жизнь в опустевших деревнях Испании.

Таким образом, понятия «огонь» и «прошлое» связаны друг с другом, взаимозависимы. Огонь является очищающим элементом, который открывает дверь надежде. Знаменателен красновато-желтый цвет пламени, с помощью которого все больше проявляется связь между «огнем», «желтым» и «прошлым», поскольку, хотя огонь и может служить для очищения или возрождения, прежде должно произойти уничтожение существующей реальности, т.е. огонь коррелирует с другими символическими элементами, объединенными общей идеей разрушения. «Желтый дождь» Льямасареса – достоверное изображение сельской жизни Испании после Гражданской войны и вместе с тем аллегория жизни и природы, где «желтый» выполняет функцию символа и действует как катализатор происходящего разрушения.

Все, что происходит в Айньель – опустошение, разрушение, утрата идентичности, смерть, – может рассматриваться как реальность: это история Испании, неоспоримые факты. В то же время повествование обусловлено субъективностью Андреса, и нужно учитывать, что его взгляд на реальность может быть таким же искаженным, как и у Дон Кихота Алонсо Кихано. Другими словами, в романе соприкасаются элементы вымышленного (метафорического) плана и реального мира. Зло, безумие, печаль и одиночество (элементы реального плана) обре-

тают иную смысловую нагрузку, переосмысливаются. Таким образом, автор создает целое, микрокосм, благодаря использованию символа, который заявлен в названии романа: «Сначала медленно, а затем уже с той скоростью, с какой проходили дни в моей жизни, все вокруг меня стало окрашиваться в желтый цвет, как будто взгляд был не чем иным, как воспоминанием о пейзаже, а пейзаж – простым зеркалом меня самого» [Llamazares, 1988, p. 119].

Символика и автобиографические мотивы в романах Льямасареса

Тематически и образно роман «Желтый дождь» связан с другим произведением писателя – «Слезы Сан-Лоренсо» (Las lágrimas de San Lorenzo, 2013). Это единственный роман Хулио Льямасареса, переведенный на русский язык [Льямасарес, 2019]. Жизнь главного героя и история трех поколений его семьи дается на фоне звездопада, который в местах, откуда рассказчик родом, «звали слезами Сан-Лоренсо, потому что звезды особенно густо падали в дни его памяти. И можно было всюду загадывать желания» [Льямасарес, 2019, с. 12]. Все главы получают одно и то же название («Еще одна...»), отражающее восклицивание героя, вырывающееся у него при созерцании падающей звезды. Символика звездопада отсылает к философским размышлениям. Наблюдая за звездным небом и разговаривая с сыном, герой задается вечными вопросами: «А если бы время не прошло? А если бы все это было лишь галлюцинацией, и я со своим отцом продолжал бы, как и мой сын, смотреть на звезды в том поселке в Леоне, где пахло хмелем и тимьяном, и вода спала в запрудах? А если бы та вода так и не проснулась? А если бы моего сына никогда не существовало?» [Льямасарес, 2019, с. 82].

Через символику пейзажа выражается и присутствие автора. Читатель может уловить косвенную оценку писателем происходящего и персонажей произведения. Так, полифония заявлена уже в названии романа «Различные способы смотреть на воду» (Distintas formas de mirar el agua), вышедшего в 2015 г. В данном случае символика воды связана с темой отрыва от родной земли, своих корней, а также с автобиографическими мотивами.

Роман основан на реальных событиях. Известно, что в 1968 г. водохранилище Порма было заполнено водой. Вода затопила обширное пространство – леонские города Вегамиан, Кампильо, Феррерас, Армада и др. Персонажи этого романа, по-разному смотрящие на воду, родом из Феррераса, и они были одними из последних, кто уехал: как и все соседи, они оказались очень далеко от родных мест, в районе Паленсии, где в том же году завершили осушение лагуны Ла Нава и построили плотину. Примечательно, что это водохранилище было создано по проекту мадридского инженера и также писателя – современника Хулио Льямасареса – Хуана Бенета.

В этом романе рассказывается о последнем путешествии семьи к воде, которая покрыла их земли. Они направляются в родные места, чтобы, исполняя последнюю волю, захоронить там прах самого старшего члена семьи, того, кто был их мужем, отцом, тестем и дедушкой – Доминго. Символика пейзажа и в этом произведении оказывается связанной с темой кругового оборота жизни и смерти. Именно уход из жизни Доминго стал причиной объединения семьи и ее возвращения на «малую родину».

«Разные способы смотреть на воду» – это многоголосное, хоровое произведение. Читатель получает возможность увидеть происходящее глазами каждого из членов семьи на фоне водной глади. Жена, дети, невестки, зятья, внуки как бы собирают воедино все воспоминания об опыте переезда из деревни в «новую жизнь» в лагуне или то, что им рассказали их родители, а также вспоминают фигуру старейшего члена семьи: «За сорок пять лет, прошедших с того дня, как мы всем домом на буксире покинули эти горы по дороге на равнину, Доминго больше никогда не заговаривал о деревне... и он никогда не хотел туда возвращаться, хотя решил, что его прах должен навсегда покоиться в том месте, из которого он никогда не хотел уезжать» [Llamazares, 2015, p. 218].

К общему хору голосов автор добавляет и непредвзятый взгляд туриста, случайного путешественника, которому пейзаж этих чистых и спокойных вод кажется прекрасным, не более того, ведь это также еще один «способ смотреть на воду». Авторский голос сильнее звучит к концу романа: «Люди часто не знают ни того, что скрыто под водой, ни истории, которая была навсегда стерта с лица земли с уничтожением последнего из когда-либо существовавших здесь народов. Вот по-

чему некоторые восклицают, глядя на водную гладь: “Как красиво!”. “И как грустно”, – добавляю я» [Llamazares, 2015, p. 231].

Символика водного пространства в этом произведении тесно связана с субъективным восприятием автора, его собственными воспоминаниями. Хулио Льямасарес был одним из тех детей, которым пришлось покинуть свою деревню, исчезнувшую под водой. В то время автору исполнилось девять лет, он был сыном мастера из небольшого городка Вегамиана и вынужден был покинуть этот район вместе с отцом в поисках новой судьбы. Автобиографичность произведения придает символике пейзажа дополнительные нотки пустоты и ностальгии: «Есть разные способы смотреть на воду, это зависит от каждого и от того, что он ищет. Отец всегда говорил мне это. Он знал все о воде, и о воздухе, и о родной земле. И тому, как смотреть на воду, он тоже научил меня» [Llamazares, 2015, p. 231]. Если понимать символ как «видение того, что скрыто» (Аверинцев), то в данном случае выявляется то, что скрыто под водой, и в глубинах памяти героев и самого автора, и в коллективной памяти испанского общества.

Символика и новаторство жанра

Многообразие жанровой палитры – одна из черт современного словесного творчества. В XX в. «жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются. Жанровые структуры видоизменились, стали податливыми и гибкими, утратили каноническую строгость, а потому открыли широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы» [Хализев, 2013, с. 205]. Другими словами, отмечается тенденция «выхода» за рамки жанровых канонов и одновременно стирание границ между жанрами.

Книга Льямасареса «Розы из камня» (*Las rosas de piedra*, 2008) объединяет черты романа, эссе и историко-культурного путешествия. В этом произведении автор рассказывает о величественных кафедральных соборах, построенных в северных областях Испании. В предисловии Хулио Льямасарес объясняет свой замысел: «Это путешествие во времени и в пространстве. Во времени – в разные эпохи, когда были построены те замечательные здания, которые мы знаем как соборы; и в географии, через страну, которая представляет собой мо-

заику регионов, столь же разных, как и ее ландшафты. Причина, по которой я выбрал соборы для этой поездки, очевидна: меня всегда привлекали эти фантастические сооружения, которые составляют “черные ящики” нашей истории. Знать их по-настоящему, а не мимоходом, прожить в них хотя бы один день, чтобы почувствовать всю их красоту, открывая при этом их секреты и легенды, – вот что я делал на протяжении многих лет, чтобы рассказать об этом своим читателям. Я посвятил эту книгу тому, чтобы разобрать их по лепесточку, как если бы они были каменными розами, огромными архитектурными розами, выросшими посреди городов. И я сделал это, следуя по стопам древних путешественников, тех, кто искал волшебство, магию, которую мир всегда предлагает тем, кто хочет ее увидеть» [Llamazares, 2008, p. 6].

В названии романа присутствуют два символически насыщенных объекта – роза и камень, за которыми стоит богатое мифопоэтическое, религиозное, культурологическое и пр. содержание. Причем это не просто «каменный цветок», а именно роза. Дело в том, что соборы в Испании часто строились десятилетиями один вокруг другого, один над другим. Самая древняя часть, часовня и алтарь, оказывались таким образом скрытыми в глубине, за более новыми стенами. Продвигаясь по различным эпохам, герои узнают историю каждого сооружения. Постепенно все слои как бы раскрываются перед путешественником, подобно лепесткам розы. Культурно-исторический контекст, связанный со строительством храмов, до сих пор остается тайной, оваян мистикой, они нередко становятся «пространством» художественных произведений. Так, в историческом романе другого современного испанского писателя, Ильдефонсо Фальконеса, ставшем бестселлером, описывается строительство собора Святой Марии у моря (Catedral de la Santa María de la Mar) в Барселоне в XIV в. [Фальконес, 2007]. Насыщенный событиями сюжет, перипетии личной судьбы героя и истории становления испанского государства неразрывно связаны с возведением величественного собора, ставшего символом народного единства, над старинной маленькой церковью. Строительство храма становится одной из практик, конструирующих социокультурное пространство и время. «Пространство памяти» главного героя, объединяясь с другими, как бы воплощается в пространство храма, которое, в

свою очередь, входит в пространство города Барселоны и, шире, всей Испании.

Заключение

Итак, творчество Хулио Льямасареса отличается символической насыщенностью. Пейзажные образы-символы в его произведениях многоплановы и полифункциональны. Они не соответствуют, как можно заметить, стереотипным представлениям об Испании, сложившимся в массовом сознании и отраженным в туристических справочниках (солнце, море, пляжи, голубое небо). Романы Льямасареса посвящены теме забвения, отрыва от корней, оставления родных мест, затопления испанских деревень. Автор акцентирует внимание на прогрессирующем упадке и разрушении культурного наследия сельских районов страны. В контексте всего творчества Льямасареса символы становятся многозначными. Они объединяют и чувство родины, и пустоту, и отсутствие взаимопонимания, и одиночество.

Способствуя воплощению авторского замысла, символика романов не только влияет на эмоциональный диапазон читателя, но и выполняет философскую функцию, выявляя авторскую концепцию мироздания, проясняя отношения человека и природы, места человека в мире в целом. Понимание времени в творчестве Льямасареса, как в его поэтических произведениях, так и в его прозе, имеет много общего с идеей передачи памяти. Как говорит Николас Миньямбрес, мы наблюдаем «его одержимость течением времени, которая окрашивает все страницы писателя таинственной грустью» [Minyambres, 1994, p. 12]. Потеря памяти – в прямом и в метафорическом смысле – оборачивается смертью и разрушением. Мы имеем дело с трактовкой времени и памяти, близкой Фолкнеру, Бенету и философской концепции Бергсона – время, которое течет, продолжается благодаря памяти о прошлом.

Делая узнаваемыми черты индивидуального авторского стиля, символика произведений Хулио Льямасареса в то же время помогает раскрыть сущность национальной литературы и культуры Испании сегодня, ее национальной идентичности.

Список литературы

- Лебедева Г.В. Память и забвение как феномены культуры. – Екатеринбург : АКД, 2006. – 28 с.
- Льямасарес Х. Слезы Сан-Лоренсо / пер. с исп. А. Гришина. – Москва : Иностранная литература, 2019. – № 4. – 86 с.
- Фальконес И. Собор у моря / пер. с исп. В. Степанова. – Москва : Азбука, 2007. – 731 с.
- Хализев В.Е. Теория литературы. – Москва : Издательский центр «Академия», 2013. – 432 с.
- Llamazares J. La lluvia amarilla. – Barcelona : Seix Barral, 1988. – 200 p.
- Llamazares J. Las rosas de piedra. – Madrid : Alfaguara, 2008. – 664 p.
- Llamazares J. Distintas formas de mirar el agua. – Madrid : Alfaguara, 2015. – 200 p.
- Miñambres N. La narrativa de Julio Llamazares. – 1994. – págs. 26–28. – (Ejemplar dedicado a: Narradores leoneses ; № 572/-573, 1994). – ISSN 0020–4536. – URL: Ínsula: revista de letras y ciencias humanas

References

- Lebedeva, G.V. *Pamyat' i zabveniye kak fenomeny kul'tury* [Memory and oblivion as cultural phenomén], Yekaterinburg, AKD Publ., 2006. 28 p. (In Russ.).
- L'yamasares, J. *Slezy San-Lorenzo* [Tears of San Lorenzo], transl from Spanish A. Grishina, Moscow, Inostrannaya literature Publ., no. 4, 2019, 86 p. (In Russ.).
- Fal'kones, I. *Sobor u morya* [Cathedral by the sea], transl from Spanish V. Stepanova. Moscow, Azbuka Publ., 2007. 731 p. (In Russ.).
- Khalizev, V. Ye. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Izdatel'skiy tsentr «Akademiya» Publ., 2013, 432 p. (In Russ.).
- Llamazares, J. *La lluvia amarilla*. Barcelona, Seix Barral Publ.. 1988. 200 p. (In Spanish)
- Llamazares, J. *Las rosas de piedra*. Madrid, Alfaguara Publ.. 2008. 664 p. (In Spanish)
- Llamazares, J. *Distintas formas de mirar el agua*. Madrid, Alfaguara Publ.. 2015. 200 p. (In Spanish)
- Miñambres, N. *La narrativa de Julio Llamazares*. URL: Ínsula: revista de letras y ciencias humanas, ISSN 0020–4536, № 572–573, 1994 (Ejemplar dedicado a: Narradores leoneses), págs. 26–28. (In Spanish)

Крюкова О.С.*

**СИМВОЛИКА ВОДЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА[©]**

Аннотация. Творческое наследие Лермонтова включает гидротекст, явленный как в природно-географической конкретике, так и в виде природного хаоса. Вода в произведениях Лермонтова представлена в ее природном многообразии. Образы воды в творчестве Лермонтова становятся также основой для различных тропов. Символика воды связана с представлениями об абсолютной и безграничной свободе, с быстротечностью времени, с рождением, жизнью и смертью человека, т.е. привносит в художественный текст экзистенциальное начало.

Ключевые слова: символ; символика; творчество Лермонтова; гидропоэтика; гидротекст.

Поступила: 10.02.2023

Принята к печати: 05.03.2023

* ***Крюкова Ольга Сергеевна*** – доктор филологических наук, заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия, e-mail: florin2002@yandex.ru

Kryukova Olga Sergeevna – DSc in Philology, Head of the Department of Verbal Arts, Faculty of Arts of the Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, e-mail: florin2002@yandex.ru

[©] Крюкова О.С., 2023

Kryukova O.S.

The symbolism of water in creativity of M.Y. Lermontov

Abstract. Lermontov's creative heritage includes hydrotext, manifested both in natural and geographical specifics and in the form of natural chaos. Water in Lermontov's works is represented in its natural diversity. The images of water in Lermontov's work also become the basis for various tropes. The symbolism of water is connected with the ideas of absolute and boundless freedom, with the transience of time, with the birth, life and death of a person, i.e. it brings an existential beginning to the artistic text.

Keywords: symbol, symbolism, Lermontov's creativity, hydroponics, hydrotext.

Received: 10.02.2023

Accepted: 05.03.2023

Для цитирования: Крюкова О.С. Символика воды в творчестве М.Ю. Лермонтова // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 121–131. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.07

Введение

Вода и водная стихия занимает особое место в ряду других природных образов в отечественной и мировой культуре, являясь отражением авторского и национального сознания в форме «образа, символа, концепта, знака, связанных с водой мотивов» [Полтавец, Смирнова, Райкова, 2022, с. 15]. Творческое наследие Лермонтова-романтика не является в этом смысле исключением. К маркерам гидротекста в творчестве Лермонтова относятся упоминания реки, озера, моря, океана, ключа (родника), минерального источника, ручья, волны, (горного) потока, пруда, пучины, фонтана, воды (вод), водопада, пены, причем из рукотворных источников представлен лишь фонтан и минеральные источники, благоустроенные для лечения; а также таких природных явлений, как роса, дождь, гроза, буря. Вода, таким образом, здесь явлена практически во всем богатстве ее природного многообразия.

Водные образы как основа тропов и стилистических фигур

Водные образы часто используются поэтом в составе развернутых сравнений и метафор и других средств художественной выразительности. Так, в поэме «Ангел смерти» образ волны становится основой для отрицательного сравнения, и этот водный мотив в составе сравнения продолжает ручей, отражающий «склонившийся цветок» [Лермонтов, 1958, т. 2, с. 222]. В этой поэме волна определяется как «беспокойная» (эпитет), а также наделяется человеческими склонностями, входя в состав олицетворения:

*И беспокойная волна,
Ночной прохладою полна,
Утес, белея, обнимает.*

[Лермонтов, 1958, т. 2, с. 218]

В поэме «Последний сын вольности» развернутое сравнение, рисующее бурное начало роковой схватки, основано на образах воды: решительность воина уподобляется характеру водной стихии:

*На князя кинулся Вадим;
Так над пучиной бурных вод
На легкий челн бежит волна –
И сразу лодку разобьет
Или сама раздроблена.*

[Лермонтов, 1958, т. 2, с. 200]

В поэме «Корсар» образ «широких» морей является частью синтаксического параллелизма, сближающего упоение битвами и плавание по морским просторам: «Желал я быть в боях жестоких, / Желал я плыть в морях широких» [Лермонтов, 1958, т. 2, с. 148].

В стихотворении «Венеция» приводятся два куплета баркаролы, где переменчивость водной стихии сравнивается с непостоянством в любви. Сопоставление страсти и природного источника становится основой для развернутой метафоры в стихотворении «Поток».

В стихотворении «Нет, я не Байрон, я другой...» душа лирического героя сравнивается с океаном, скрывающим тайны и груз «надежд

разбитых» [Лермонтов, 1957, т. 1, с. 270]; примечательно, что слово 'океан' дважды употребляется в этом небольшом по объему стихотворении.

В прозе М.Ю. Лермонтова («Герой нашего времени», «Вадим») также нередки случаи использования символики воды и ее атрибутов в составе развернутых тропов. Помимо хрестоматийной автохарактеристики Печорина, сравнивающего себя с матросом разбойничьего брига, можно отметить сравнение Ольги с опытным пловцом, сделанное Вадимом: «...ты не слабый челнок, не способный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в ее бесконечности!...» [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 189]. IX глава романа «Вадим» открывается лирическим отступлением, посвященным реке Суре и насыщенным тропами.

Море как символ безграничной свободы в творчестве М.Ю. Лермонтова

В соответствии с мятежным и бунтарским пафосом поэзии Лермонтова водная стихия и ее атрибуты (волна, парус, челн, ладья и др.) олицетворяют прежде всего безграничную свободу. В стихотворении «Элегия» (1830) возникает традиционно романтическая антитеза: изгнанник, изображенный на фоне абсолютно свободного моря:

*Дробись, дробись, волна ночная
И пеной орошай берега в туманной мгле.
Я здесь стою у моря на скале...*

[Лермонтов, 1957, т. 1, с. 144]

Один из наиболее ярких и в то же время хрестоматийных примеров подобного рода – образ моря в стихотворении «Парус». «В юные годы Лермонтов отдал должное поэтике моря, как символу свободы, воли, простора; волнам, ветру, – подчеркивает П.А. Лекант. – <...> В зрелые годы поэт открывает новые образные грани символа море – волны: сила их не беспредельна [Лекант, 2014, с. 200–201]. Этот вывод также подтверждается данными «Частотного словаря языка М.Ю. Лермонтова», согласно которому слово «волна» упоминается в первый период творчества 122 раза, во второй – 9 раз, в третий –

41 раз, для слова «море» соотношение следующее: 69–6–25, причем слово «море» входит в тысячу самых частотных слов языка Лермонтова [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 717–774].

В ряде стихотворений Лермонтова море выступает традиционным романтическим фоном для лирического героя, но в некоторых произведениях море, помимо функции пейзажного фона, выполняет и другую роль, являясь полноценным участником или соучастником действия. В ранней романтической поэме «Моряк», которая «представляет собой монолог, исполненный восторженного преклонения перед морской стихией» [Недосекина, 1981, с. 286], герой даже не назван по имени: его характеризует сам род занятий, связанный с морем. Свобода волн, вольный воздух моря является высшей ценностью для героя этой поэмы. Безграничностью морских просторов очарован и герой поэмы Лермонтова «Корсар», который считает море своим природным союзником. Море, таким образом, привлекает не только смельчаков, но и нарушителей закона, в числе которых и «честные контрабандисты» из романа «Герой нашего времени».

Еще в одной «морской» поэме Лермонтова, «Джюлио», водная стихия играет значимую сюжетно-композиционную роль. И Неаполь, откуда родом герой, и Венеция, где разворачиваются драматические события, неразрывно связаны с морями, омывающими Италию, которые, однако, не называются, но описываются в тексте. Герой-изгнанник находит приют также у воды, но другого, северного рода:

*Осенний день тихонько угасал
На высоте гранитных шведских скал.
Туман облек поверхности озер,
Так что едва заметить мог бы взор
Бегущий белый парус рыбака.*

[Лермонтов, 1958, т. 2, с. 163]

В романе «Герой нашего времени» образ моря представлен в главе «Тамань», содержащей типично романтические морские пейзажи. Однако встреча с таинственной «Ундиной» заканчивается отнюдь не романтически для Печорина, который, как оказалось, не умел плавать. Это обстоятельство снижает не только образ байронически разочарованного героя, но и романтическое очарование моря.

Слово «океан» у Лермонтова может выступать контекстным синонимом слова «море». Так, в балладе «Воздушный корабль» действие происходит в вечности, во вневременном пространстве, поэтому в этом стихотворении не столь важно, какое именно море имеется в виду, хотя упоминание Эльбы, России и Франции конкретизирует исторические события, связанные с личностью Наполеона.

Реки, озера, родники и условные «воды» как маркеры гидротекста в творчестве М.Ю. Лермонтова

Если океан в творчестве Лермонтова явление в большей степени условное, чем конкретно-географическое, то реки (в некоторых случаях и моря) довольно часто имеют реальные соответствия: из морей упоминается Каспийское («Дары Терека») и Черное («Листок») моря; в числе рек – Арагва («Мцыри», «Демон», «Герой нашего времени»), Аргуна («Измаил-бей»), Байдара («Герой нашего времени»), Валерик («Валерик»), Гвадьяна (Гвадиана; «Испанцы»), Днепр («Песнь барда», «На темной скале над шумящим Днепром»), Валерик («Валерик»), Вилия («Литвинка»), Волга («Атаман»), Гвадалкивир («Две невольницы», «Исповедь»), Геллеспонт («Корсар»), Днепр («Песнь барда», «На темной скале над шумящим Днепром...»), Дон («Черкесы»), Дунай («Умирающий гладиатор», «Корсар»), Клязьма («Видение», «Странный человек»), Кубань («Измаил-бей»), Кура («Мцыри», «Свиданье»), Москва-река («Песня про... купца Калашникова», «Панорама Москвы»), Нева («Тамбовская казначейша», «Сказка для детей»), Нил («Спор»), Подкумок («Измаил-бей», «Герой нашего времени»), Сена («Джюлио»), Сура («Вадим»), Терек («Поэт», «Тамара», «Кавказский пленник», «Черкесы», «Черкешенка», «Джюлио», «Герой нашего времени»), Урал («Спор»), Фонтанка («Княгиня Лиговская»), Цна («Тамбовская казначейша»), Эльба («Воздушный корабль»), Рейн, Лоар и Рона («Черкесы») и др. Обращает на себя внимание, что Лермонтов упоминает реки средней полосы России, Кавказа, Европы и Африки, т.е. поэтическая география у него довольно обширна.

Наиболее драматичные события в стихотворениях и поэмах Лермонтова разворачиваются у рек Кавказа. В поэме «Измаил-бей» описанию Аргуны, ее природным качествам и непокорному характеру посвящена отдельная глава второй части. Горная река становится

пейзажным фоном для изображения мятежных натур горцев. Трагическим пафосом проникнуто стихотворение «Валерик», в основной части которого изображен кровавый бой на реке Валерик (дословно: река смерти) 11 июля 1840 г. В поэме «Кавказский пленник» Терек противопоставлен Дону, которого уже никогда не увидит погибшим казакам. Река Арагва (Арагви), которая упоминается не только в поэмах «Мцыри» и «Демон», но и в романе «Герой нашего времени», изображена на рисунке Лермонтова «Развалины на берегу Арагвы». В романе «Герой нашего времени» один из рассказчиков, Максим Максимыч, оставил своеобразную характеристику реки Байдары, притока Терека: «...посмотрите, кругом ничего не видно, только туман да снег; того гляди, что свалимся в пропасть или засядем в трущобу, а там пониже, чай Байдара так разыгралась, что и не переедешь. Уж эта мне Азия! что люди, что речки – никак нельзя положиться!» [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 33]. Помимо не совсем точных географических познаний персонаж обнаруживает склонность олицетворять явления природы, что свидетельствует о его мифопоэтическом мышлении.

Характер и природные особенности рек описываются Лермонтовым через энергичное действие: «Где Геллеспонт седой, широкий, / Плеская волнами, шумит» [Лермонтов, 1958, т. 2, с. 147]. Река Подкумок «мчится» («Измаил-бей»), Дунай «шумит» («Умирающий гладиатор») «кипел, ревел» («Корсар»), Гвадалкивир «крутятся, бежал» («Исповедь»). Особой энергичностью в поэзии Лермонтова отмечен Терек, особенности русла, побережья и течения которого показаны в поэме «Кавказский пленник»:

*Там Терек издали кружит,
Меж скал пустынных протекает
И пеной зыбкой орошает
Высокий берег...*

[Лермонтов, 1958, т. 2, с. 124]

В поэме «Черкесы» динамичное описание Терека также дает читателю представление о природном своеобразии этой горной реки:

*Меж диких скал крутит, сверкает
Подале Терек за горой;*

*Высокий берег подмывает,
Крутяся, пеною седой.*

[Лермонтов, 1958, т. 2, с. 116].

В начале поэмы «Демон» течение Терека сравнивается с прыжками львицы. Названия некоторых рек сопровождаются также эпитетами или определениями общего языка, которые преимущественно указывают на природные качества этих рек: Волга традиционно «широкая» («Атаман»), «родная» («Сашка»), Геллеспонт – «седой, широкий», Нил – традиционно «желтый» («Спор»), Днепр – «шумящий» («На темной скале над шумящим Днепром...»), «беспокойный», «замерзающий» («Боярин Орша»), Дон – «родной» для казаков («Кавказский пленник»), Арагва – «светлая» («Демон»), Кура – «синяя» («Свидание»), Терек – «молодой» («Джюлио»).

В поэме «Последний сын вольности» важное сюжетное значение имеет Ильмень-озеро, которое называется просто Ильмень. Ильмень в этой поэме определяется как «синий» и «отуманенный», сравнивается с поверхностью стекла: «И ровен, как стекло, Ильмень». В поэме «Джюлио» находящиеся вблизи «шведских скал» озера упоминаются, но не называются.

Развернутое описание родника представлено в ранней кавказской романтической поэме Лермонтова «Аул Бастунджи»:

*Там есть родник, меж камней иссеченный,
Его питает влага облаков,
И брызжет он, журча струею пленной.*

[Лермонтов, 1958, т. 2, с. 336]

Родник принимает участие и в действии, которое разворачивается в стихотворении «Три пальмы»: его вода символизирует полнокровную жизнь. Родник у Лермонтова может именоваться ключом, причем в двух стихотворениях («Поток», «Расписку просишь ты, гусар...») образ ключа становится основой тропа: развернутого сравнения («Расписку просишь ты, гусар...») и развернутой метафоры в раннем стихотворении «Поток», одной из «первых попыток представить свой внутренний мир в предметных живописно-поэтических образах» [Аринштейн, 1981, с. 438].

В некоторых случаях гидротекст маркирован словом «воды»: Лермонтов не уточняет конкретный источник этих вод (река, море, ручей и т.п.). Однако, к примеру, «венедианские воды» в поэме «Джюлио» не вводят географически образованного читателя в заблуждение. Водами во времена Лермонтова было также принято называть целебные минеральные источники, которые описываются в романе «Герой нашего времени» (Елисаветинский источник и Нарзан). В неоконченном романе «Княгиня Лиговская» упоминаются воды Ревеля.

Заключение

Вода, в широком смысле, у Лермонтова может указывать и на хтонические мотивы. Так, в стихотворной повести «Преступник» река становится могилой для человека, отверженного обществом: «Промчались дни. На дно речное / Один товарищ мой нырнул» [Лермонтов, 1958, т. 2, с. 157]. В «Балладе» («Над морем красавица-дева сидит...») смерть в воде находит влюбленный юноша, выполняющий жестокую прихоть героини. В стихотворении «Св. Елена» о Наполеоне говорится так: «Сын моря, средь морей твоя могила!» [Лермонтов, 1957, т. 1, с. 186]. Необычность места упокоения, связывая момент рождения с моментом смерти, соответствует романтическому масштабу личности Наполеона. В романе «Герой нашего времени» Бэла похоронена «за крепостью, у речки, возле того места, где она в последний раз сидела» [Лермонтов, 1958, т. 4, с. 44].

Течение воды в философском и мифологическом плане может пониматься как течение времени, его быстротечность. В драме «Станный человек» на это качество воды указывает один из персонажей: «Магомет сказал, что он опустил голову и вынул, и в это время четырнадцатью годами состарился; так и ты в короткое время ужасно переменялся» [Лермонтов, 1958, т. 3, с. 305–306].

Источник жизни, вода в поэзии Лермонтова может служить одной из высших витальных ценностей. В поэме «Аул Бастунджи» отсутствие живоносного источника в зной служит страшным проклятием: «Да упадет проклятие людей / На жизнь Селима. Пусть в степи палящей / От глаз его сокроется ручей» [Лермонтов, 1958, т. 2, с. 341].

Однако у Лермонтова есть герои, которые не воспринимают воду как ценность. Так, в драме «Маскарад» герой подразумевает под водой жидкость, которая быстро и бесследно исчезает: «Что слезы женские? Вода!» [Лермонтов, 1958, т. 3, с. 99]. Пренебрежительное отношение героя к женским слезам распространяется и на воду, которая, в данном контексте, понимается им как недолговечная, эфемерная субстанция, лишенная практической ценности.

Таким образом, гидротекст широко представлен в поэтическом наследии Лермонтова, будучи явленным как в природно-географической конкретике, так и в виде природного хаоса. Образы воды становятся также основой для различных тропов. Символика воды связана и с аксиологической оптикой, и с представлениями об абсолютной и безграничной свободе, с быстротечностью времени, с рождением и смертью человека, т.е. привносит в художественный текст экзистенциальное начало, которое органично вписывается в русло философичности, характеризующейся «символически расширенным горизонтом» [Роднянская, 1981, с. 503] поэзии Лермонтова.

Список литературы

Аринштейн Л.М. «Поток» // Лермонтовская энциклопедия. – Москва : Изд-во Советская энциклопедия, 1981. – С. 438.

Лекант П.А. Метафора и символ в поэтическом языке М.Ю. Лермонтова // Уральский филологический вестник. Серия Язык. Система. Личность : Лингвистика креатива. – 2014. – № 1. – С. 198–204.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. – Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1957–1958. – Т. 1. – 426 с. ; Т. 2. – 528 с. ; Т. 3. – 504 с. ; Т. 4. – 596 с.

Лермонтовская энциклопедия. – Москва : Изд-во Советская энциклопедия, 1981. – 784 с.

Недосекина Т.А. «Моряк» // Лермонтовская энциклопедия. – Москва : Изд-во Советская энциклопедия, 1981. – С. 286.

Роднянская И.Б. Символ // Лермонтовская энциклопедия. – Москва : Изд-во Советская энциклопедия, 1981. – С. 503.

Полтавец Е.Ю., Смирнова А.И., Райкова И.Н. «И божественное слово смиряет и приручает воды»: водный символизм в русской словесности и мировой культуре // Символика воды в русской словесности и мировой культуре : коллективная монография / отв. ред. А.И. Смирнова. – Москва : Книгодел : МГПУ, 2022. – С. 5–31.

References

- Arinshtejn, L.M. «Potok» [Stream] // *Lermontovskaja jenciklopedija* [The Lermontov Encyclopedia]. Moscow, Izd-vo Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1981, pp. 438. (In Russ.)
- Lekant, P.A. Metafora i simbol v pojeticheskom jazyke M. Ju. Lermontova [Metaphor and symbol in the poetic language of M.Y. Lermontov]. In *Ural'skij filologičeskij vestnik. Serija: Jazyk. Sistema. Lichnost': Lingvistika kreativna*, no. 1, 2014, pp. 198–204. (In Russ.)
- Lermontov, M. Ju. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Collection of works in 4 volumes]. Moscow, Gos. izd-vo hudozhestvennoj literatury Publ., 1957–1958. Vol. 1. 426 c.; vol. 2. 528 c.; vol. 3. 504 c.; vol. 4. 596 c. (In Russ.)
- Lermontovskaja jenciklopedija* [Lermontov Encyclopedia]. Moscow, Izd-vo Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1981. 784 p. (In Russ.)
- Nedosekina, T.A. «Morjak» [The Sailor]. In *Lermontovskaja jenciklopedija*. [Lermontov Encyclopedia]. Moscow, Izd-vo Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1981, pp. 286. (In Russ.)
- Rodnjanskaja, I.B. Simvol [Symbol]. In *Lermontovskaja jenciklopedija* [Lermontov Encyclopedia]. Moscow, Izd-vo Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1981, pp. 503. (In Russ.)
- Poltavec, E. Ju., Smirnova, A.I., Rajkova, I.N. «I bozhestvennoe slovo smirjaet i priručaet vody»: vodnyj simbolizm v russkoj slovesnosti i mirovoj kul'ture [“And the Divine Word humbles and tames the waters”: water symbolism in Russian Literature and world culture]. In *Simvolika vody v russkoj slovesnosti i mirovoj kul'ture: Kollektivnaja monografi-ja* / Otv. Red. A.I. Smirnova [The symbolism of water in Russian literature and world culture: Collective monograph]. A.I. Smirnova responsible ed. Moscow, Knigodel, MGPU Publ., 2022, pp. 5–31. (In Russ.)

*Макарова С.А.**

**МУЗЫКА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ
И ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУССКИХ
СИМВОЛИСТОВ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО®**

Аннотация. В статье анализируется теоретическое и поэтическое наследие русских символистов, которые, философски переосмыслив традиции мировой культуры, на рубеже XIX–XX вв. создали новаторскую концепцию «музыкального» стиха и жизнестроительный проект, основанный на панмузыкальном мифотворчестве. Осознавая музыку и ритм как символы, поэты осуществляют версификационные эксперименты, стремясь к музыкальности слова и представляя русского композитора А.Н. Скрябина символом практического воплощения идеи синтеза искусств.

Ключевые слова: русский символизм; поэзия и синтез искусств; символы музыки и ритма; музыкальная теория версификации; панмузыкальная философия; жизнестроительный миф; музыкальность лирики; творчество А.Н. Скрябина.

Поступила: 06.02.2023

Принята к печати: 04.03.2023

**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., 2023

Makarova S.A.

**Musicien the Aesthetic Theory and Poetic Practice
of Russian Symbolists: Traditions and Innovations**

Abstract. The article analyzes the theoretical and poetic heritage of Russian Symbolists, who, having philosophically rethought the traditions of world culture, at the turn of the 19 th–20 th centuries created an innovative concept of “musical” verse and a life-building project based on pan-musical myth-making. Realizing music and rhythm as symbols, the poets carry out versification experiments, striving for the musicality of the word and representing the Russian composer A.N. Scriabin as a symbol of the practical implementation of the idea of the art synthesis.

Keywords: Russian symbolism; poetry and synthesis of the arts; symbols of music and rhythm; musical theory of versification; pan-musical philosophy, life-building myth; musicality of the lyrics; creativity of A.N. Scriabin.

Received: 06.02.2023

Accepted: 04.03.2023

Для цитирования: Макарова С.А. Музыка в эстетической теории и поэтической практике русских символистов : традиции и новаторство // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 132–155. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.08

Стремительный расцвет модернистской поэзии в русской культуре рубежа XIX–XX вв. был обусловлен не менее мощным развитием национальных традиций классической словесности, на исходе XIX столетия переживавшей угасание прежнего величия реалистической прозы. Русские символисты, стоявшие у истоков авангардистских тенденций, в теоретических декларациях 1890–1910-х годов выдвигают идею создания «нового» искусства, определяя поэзию в качестве действенного средства преодоления не только литературного «конца», но и исторического кризиса. Обосновывая сверхэстетические задачи поэзии нового столетия, русские символисты синтезируют опыт разных исторических эпох и национальных культур, знания философии, религии и этики, видя во взаимодействии искусств возможность практической реализации грандиозного замысла. Неотделимая от декадентских настроений, символистская теория жизнотворчества напол-

няется всеохватными размышлениями о синтезе словесности и музыки, хорошо известном еще по работам античных философов. Казалось бы, многочисленные интерпретации музыкального вида искусства, а также словесной «музыки», разнообразно воплощавшейся на протяжении многих столетий, к концу XIX в. были концептуально исчерпаны. Между тем первым русским модернистам, воодушевленным обнадеживающей поступью веков, удастся создать глубоко оригинальную трактовку музыки. В мировой культуре панмузыкальная концепция символистов, спроецированная как на теорию и практику стихосложения, так и на философское мифотворчество, жизнестроительную утопию, до настоящего времени остается беспрецедентной – по своему содержательному размаху она созвучна революционным ожиданиям рубежной эпохи, общественно-социальным катаклизмам российской истории.

В эстетической разработке главных критериев «новой» поэзии русские символисты опираются прежде всего на имманентный потенциал вербального искусства. Для утверждения «действенного» слова необходимо видоизменить соотношение реальной действительности и поэтической образности: «...основным требованием и убеждением современного символизма является именно это самое воззрение на художественное творчество как на претворение всех реальностей в значки, т.е. символы воплощенных в них идей...» – считает Эллис [цит. по: Поэтические течения ..., 1988, с. 81]. Трансформация прямых лексических смыслов и конкретных художественных образов может привести к содержательной неопределенности и многозначности, богатству символических идей и нюансов, воздействующих на читателя внелогическими контекстуальными связями. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами», – отмечает Д.С. Мережковский [там же, с. 50]. В лирической объемности, поэтической полисемии символов модернистам видятся не только условность, отвлеченность, субъективность, эмоциональность, но и волшебство, магия, гипноз, таинство. В.И. Иванов искренне убежден: «Если символ – иероглиф, то иероглиф таинственный, ибо многозначачий, многосмысленный». В.Я. Брюсов не меньше уверен в том, что «цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» [там же, с. 64, 61]. Отражая характер ру-

бежной эпохи, охваченной тревожными, мистическими переживаниями, символисты предлагают пересмотр содержательного диапазона и способов создания смысловой нагрузки «новой» поэзии.

Вместе с тем символистская поэтика «действенной» словесности оказывается чрезвычайно близка эстетике музыкального искусства. А. Белый справедливо подчеркивал: «Музыка идеально выражает символ. Символ потому всегда музыкален. <...> Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. <...> Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия» [Поэтические течения ..., 1988, с. 69–70]. Поэзия и музыка родственны уже потому, что это два звуковых, выразительных, временных, процессуальных искусства, нацеленных на воссоздание эмоциональной жизни человека. Но символистская поэзия гораздо музыкальнее в сравнении с другими литературными произведениями: символика актуализирует многозначность, абстрактность словесных смыслов – в то же время музыка является тем межнациональным, универсальным языком, который оперирует полисемичными звуковыми образами и предполагает индивидуальное распознавание отвлеченного содержания. В данной связи замечание Эллиса представляется очень убедительным: «Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение культ музыки, этого идеального и абсолютного предела всех других искусств, этого искусства, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием» [там же, с. 80]. Постигая содержательность формы, поэты-модернисты погружаются в масштабные версификационные штудии, пытаясь обнаружить в стихотворной речи структурные элементы и художественные приемы, которые можно согласовать с экспрессией музыкального языка.

К теоретическому обоснованию «музыки» стиха причастны как «старшие» символисты – Н.М. Минский, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф. Сологуб, А.М. Добролюбов, И.И. Коневской, так и «младосимволисты» – А. Белый, В.И. Иванов, А.А. Блок, Эллис. Согласно символистской концепции, поэзия музыкальна изначально, так как стих – явление звучащее. Но чтобы добиться повышенной музыкальности слова, необходимо выйти за пре-

дела вербального творчества и приблизиться к характерным особенностям чисто звукового искусства. В музыкальной выразительности версификационной формы проявляются особый дар и большое мастерство поэта. Среди символистов ими безусловно обладал А.А. Блок, о котором В.Я. Брюсов писал: «Почти всегда стих Блока музыкален», он «большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам... Его стихи как бы просят музыки...» [Брюсов, 1981, с. 327, 328]. У первых русских модернистов музыкальность стихотворной речи ассоциируется с высокой миссией «новой» поэзии, которая сродни духовному служению, религиозному переживанию. З.Н. Гиппиус не сомневалась: «Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка – это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва. <...> Я утверждаю, что стремление к ритму, к музыке речи, к воплощению внутреннего трепета в правильные переливы слов – всегда связано с устремлением молитвенным, религиозным...» [Гиппиус, 1999, с. 72–73]. При этом «музыка» стиха, связанная с фонетическим строем поэтического высказывания, представляется символистам не столько гармоничной, сколько напевной. В лирической мелодичности, звуковой пластичности – неоспоримая сила «действенной» поэзии будущего.

В эстетическом истолковании истоков словесной напевности символисты не отличались единодушием. К.Д. Бальмонт связывал ее с мелодичной природой русского языка и «певучим» характером сотворения мира, А.А. Блок – с музыкальностью духовной первоосновы бытия. Но в лингвистическом плане поэтическая напевность осознавалась прежде всего как стиховая эвфония, мастерское владение звукописной техникой – об этом свидетельствуют теоретические рефлексии многих поэтов-символистов, в том числе и стиховедческие наблюдения В.Я. Брюсова: «Однако главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слова» [Брюсов, 1990, с. 463]. Наделяя звукопись значительными музыкальными полномочиями, символисты декларируют ее органичное соотношение с другими структурными уровнями поэтической фактуры. Форсированное использование аллитераций и ассонансов нередко воспринимается как явная дисгармония с метро-ритмической, интонационно-синтаксической, композиционной организацией произведений. В связи с этим Брюсов откровенно сожалеет: «Проявляя величайшую заботливость о

звуковой форме стиха, А. Белый порой забывает другие элементы поэзии...» [Брюсов, 1990, с. 300]. Серьезный интерес к фонике объясняется активными теоретическими поисками модернистов: в разные годы Бальмонт и Белый обращаются к раскрытию проблемы звуковой семантизации и символизации, кроме того, Андрей Белый, вдохновленный исследовательскими перспективами, предлагает сопоставить звуковые модуляции стихотворной речи с музыкальными интервалами (секундой, терцией, квартой и др.), а вслед за этим – сравнить «мелодии гласных у различных поэтов» [Белый, 1910, с. 255].

Разрабатывая концепцию «музыкального» стиха, русские символисты ничуть не меньше размышляют о ритмической организации «новой» поэзии, признавая ограниченные возможности классической версификации. Чтобы овладеть инновационными формами «действенного» слова, стихотворная речь должна освободиться от скованности силлабо-тонической метрики: «...в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно откристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения», – настаивает А. Белый [Белый, 1910, с. 254]. Выдвигая идею создания раскрепощенной ритмики и новаторских размеров стиха, символисты теоретически ориентируются на безграничное разнообразие ритмических сочетаний в музыке – неудивительно, что Андрей Белый, фиксируя особенности поэтического ритма, начинает применять музыкальную нотацию. Стиховедческий анализ неклассических форм приводит к пониманию неудачности некоторых практических экспериментов – это доказывает, в частности, брюсовский отзыв о поэтической ритмике Бальмонта: «Его “прерывистые строки”, как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева... Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах...» [Брюсов, 1990, с. 85]. Хотя общий размах в раскрытии и пропагандировании актуального обновления стиховой ритмики не может не поражать: на разных этапах поэты-символисты совместно обсуждают ритмический строй художественных сочинений, занимаются научными исследованиями и написанием учебников по метрике и ритмике, создают ритмические кружки и читают лекции о ритме и метре. Вне всякого сомнения, такое пристальное внимание к проблемам поэтического ритма не могло быть случайным.

Уже в 1890-е годы «старшие» символисты стремятся к преодолению пессимистических и апокалиптических настроений, кризиса морали и культуры, характерных для конца XIX столетия. Возросшая роль иррационалистических, религиозно-мистических, утопических учений обуславливает дальнейшее осмысление внеэстетической роли «действенной» словесности. В 1900-е годы, когда на историческую арену выходят «младосимволисты», идея стихотворной «музыки» подчиняется концептуально новому направлению, связанному с философским мифотворчеством, духовным жизнестроительством начала XX в. В теоретических работах поэтов младшего поколения символ музыки обретает практически безграничную семантику, растворяясь в широких идейно-содержательных контекстах. При этом ритмика как значимый элемент музыкального языка мифологизируется едва ли не больше, чем его звуковая природа. Волнующие ритмы эпохи находят отклик как в субъективно-лирических прозрениях, так и в религиозно-философских построениях «младосимволистов».

Для младшего поколения русских символистов музыка, пульсирующая в непрерывных ритмах, обладает свойствами духовной основы бытия. В онтологических ритмах музыки – причины и следствия динамичной сущности мироздания, жизни человечества. «Ритм – первое проявление музыки <...> облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии – от сложности музыкальных ритмов души», – убежден А. Белый [Белый, 1994, с. 177]. Бытийная «музыка» всеохватна и звучит своими отголосками в исторических, социальных, культурных, религиозных, этических, психологических, повседневных ритмах. А.А. Блок утверждает: «Быть холодным, равнодушным, пассивным зрителем трагедий Ибсена – значит быть *вне ритма* современной жизни, не понимать, что все мы ответственны за каждый шаг ее...» [Блок, 1971, т. 5, с. 257]. Ритмические импульсы искусства, безусловно, наиболее приоритетны для «младосимволистов». Именно поэтому концепция поэтического творчества получает детальную разработку, всецело погружаясь в панмузыкальный миф.

Для «младших» символистов поэт – это не просто демиург или пророк, это теург. Чтобы соответствовать высокому статусу, необходимо слышать «музыку» бытия – в этом случае поэт становится носителем ритма. «Только наличностью пути определяется внутренний “такт” писателя, его *ритм*. Неустанное напряжение внутреннего слу-

ха, прислушиванье как бы к отдаленной музыке есть непереносимое условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного “оркестра” (который и есть “мировой оркестр” души народной), можно позволить себе легкую “игру”», – размышляет А.А. Блок [Блок, 1971, т. 5, с. 287]. Поэт подобен музыкальному инструменту, который, прочувствовав бытийные мелодии и ритмы, начинает звучать сам. В.И. Иванов признавался: «Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием – прислушиванием к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, – к мелодии новых, еще никем не сказанных <...> слов, или даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем <...> не родившегося слова» [Иванов, 1916, с. 167–168]. Душа поэта-символиста особенно музыкальна, поскольку чрезвычайно восприимчива и нацелена на полную самоотдачу, раскрываясь в обобщенных смыслах и стихотворных приемах: «...и ритм, и средства изобразительности суть расчленение самого содержания... Художественный символ есть прежде всего волнение, данное в средствах изобразительности; и наоборот: средства изобразительности даны в волнении», – отмечает Андрей Белый [Белый, 1994, с. 77].

«Музыкальный» стих поэта-символиста только тогда станет «действенным», когда найдет отклик в душах читателей и слушателей. Эстетизм «чистого искусства» необходимо превзойти энергией жизнетворчества. В.И. Иванов бескомпромиссно заявляет: «“Парнассизм” имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал – слишком часто – природных свойств поэзии, в особенности лирической: слишком склонен он забывать, что лирика, по природе своей, – вовсе не изобразительное искусство, как пластика и живопись, но – подобно музыке – искусство двигательное, – не созерцательное, а действенное, – и, в конечном счете, не иконотворчество, а житнетворчество» [Иванов, 1994, с. 188]. «Младосимволисты» верят в то, что музыкально-теургическая сила стиха поможет устранить противоречия современной жизни, душевную дисгармонию и социальные конфликты. Рассуждая о творческом процессе, поэты-философы страстно призывают к преодолению индивидуализма, возрождению народной общности и соборного множества, всеединству «мирового оркестра». «Дух музыки» вторгается и в революционные катаклизмы, мистериальные ожидания будущего. Возможно, панмузыкальное мифотвор-

чество «младосимволистов» так и осталось бы очередной социальной утопией. Но символистский миф имеет серьезную теоретико-литературную, стиховедческую платформу, на которой базировалась поэтическая практика, и в этом заключается важный реалистический посыл первых русских модернистов.

Как видим, «музыка» в эстетической теории «старших» и «младших» символистов – это одновременно и художественный прием, и онтологическое понятие: «музыка» охватывает как поэтику стихосложения, так и философию жизнестроительства. В таком глобальном истолковании «музыка» обретает функции категории-символа, значения которого максимально раздвигают общеизвестный диапазон. В символе музыки поэты-новаторы угадывают высший вид искусства, эстетический идеал формы и содержания, таинственный язык человеческой души, дыхание космоса, звучание окружающей действительности, а также духовную первооснову бытия, необходимость творческого процесса, версификационную экспрессию, энергию исторического прогресса, динамику революционных преобразований, силу нравственно-религиозного преображения личности и возможность возрождения соборного всеединства. Музыка – это не только животворный источник ритма, но и самый совершенный символ.

Может сложиться вполне объяснимое впечатление, что без идеи музыки русский символизм не состоялся бы как литературно-философское течение. Это не совсем так. Конечно, в символистском творчестве сконцентрировались самые разные идейно-художественные тенденции. Но объективно концепция музыки в эстетической теории русского символизма многогранна и величественна. Неудивительно, что поэтическая практика символистов, направленная на реализацию амбициозных деклараций, была не менее значительна. Поразительно другое: художественные результаты смелых экспериментов с «музыкой» слова оказались далеко не однозначными и не всегда музыкальными, хотя их эпохальный характер не будет оспаривать никто. Осмысление противоречий теории и практики закономерно приводит к анализу символистских инноваций в области синтеза искусств – обратимся к нему, отметив главное.

Аналогично эстетической теории, в поэтической практике русские символисты продолжают развитие литературных традиций. В своем творчестве они активно обращаются к жанрам песни и романса, ассо-

цирующим с вокальным исполнением и инструментальным аккомпанементом; стремятся воссоздать синтетичный характер народно-песенного творчества и молитвословия; используют музыкальные эпитеты, метафоры и аллюзии; встраивают в образную структуру стихотворений музыкальные инструменты – рояль, скрипку, колокол, арфу, тромбон, фагот, балалайку, мандолину; сопровождают лирические ситуации и сюжеты звучанием музыки – как в четвертом сочинении из «Музыкальных картин» А.М. Добролюбова; дают поэтическим произведениям специфичные названия – «Аккорды» К.Д. Бальмонта, «Сонаты» В.Я. Брюсова, «Фуга» В.И. Иванова; указывают музыкальные темпы исполнения вербальных текстов – например, *Adagio maestoso* (медленно и торжественно), *Andante quasiadagio* (умеренно, как медленное «адажио»), *Solo Andante conmoto* (умеренно, с движением), *Adagio lamentoso* (медленно и жалобно) в «Похоронном марше» А.М. Добролюбова; переосмысливают духовные искания выдающихся композиторов – идейный диалог можно наблюдать в стихотворениях «Валкирия (На мотив из Вагнера)» А.А. Блока, «Образ вечности (Бетховену)» А. Белого, «Beethoveniana» и «Missa Solennis, Бетховена» В.И. Иванова. Музыкальное «присутствие» в поэтическом творчестве символистов более чем разнообразно. Но каким бы обширным ни был опыт следования классическим приемам, он не мог радикально повлиять на усиление музыкального звучания стихотворной речи и создание «новой» поэзии, – для этого требовались системные инновации, которые затронули бы как содержательный строй, так и художественную форму.

В творчестве первых русских модернистов сама тематическая интерпретация музыки наполняет поэтическое содержание символикой. Далекий от рационального постижения, язык звуков священнодействует, заставляя трепетать душу человека и все его естество: «Я никогда не понимал / Искусства музыки священной, / А ныне слух мой различал / В ней чей-то голос сокровенный. / Я полюбил в ней ту мечту / И те души моей волненья, / Что всю былую красоту / Волной приносят из забвенья. / Под звуки прошлое встает / И близким кажется и ясным: / То для меня мечта поет, / То веет таинством прекрасным» [Блок, 1971, т. 1, с. 360]. В музыке оказываются сопряжены не только пережитые впечатления – мечта и красота, идеальное прошлое и прекрасное настоящее, но также неведомые эмоциональные отзвуки, по-

таенные духовные смыслы. Сокровенность музыки непреодолима, поскольку слух человека различает в ней «голос» гармоничного созвучия. Но, пробуждая индивидуальные чувства, музыка вовлекает в волнующую стихию вечной любви, динамичные ритмы всеединого бытия. И в этом – неизбывное таинство языка звуков.

Символическая многозначность музыки, глубоко осознанная теоретиками-новаторами и распространенная на образно-тематический строй поэтических произведений, не могла не повлиять на другие элементы содержания. В символистском творчестве лирические герои становятся более обобщенными и бесплотными, сюжетные ситуации лишаются детализации и конкретики, границы художественного пространства и времени несоизмеримо расширяются, образы-символы начинают взаимодействовать между собой, погружая в ассоциативную тональность, а идейные смыслы, многоголосно вибрирующие своей неопределенностью, нередко и вовсе переадресовывают в область непостижимого: «Мне грустно... Подожди... Рояль, / Как будто торопясь и споря, / Приоткрывает окна в даль / Грозой волнуемого моря. / И мне, мелькая мимо, дни / Напоминают пенной сменой, / Что мы – мгновенные огни – / Летим развевною пеной. / Воздушно брызжут дишканти / В далекий берег прежней песней... / И над роялем смотришь ты / Неотразимей и чудесней. / Твои огромные глаза! / Твои холодные объятья! / Но – незабытая гроза – / Твое чернеющее платье» [Белый, 1990, с. 201–202]. Как бы ни называли символисты свою поэзию – «новой» или «действенной», «религией» или «теургией», но, усложненная переносными значениями, ирреальными нюансами, мистической семантикой, она как никогда востребовала не просто сопереживание, сотворчество, а активное сомыслие. Наряду с напряженной эмоциональностью и повышенным лиризмом, в которых выражались личностные переживания и общественные настроения драматичной эпохи, в творчестве символистов стал явно усиливаться интеллектуальный коэффициент.

Под влиянием музыкального искусства стихотворная форма символистской поэзии претерпевает более принципиальные изменения. Подчеркнутое внимание русских модернистов к проблемам акустического воздействия заставляет сосредоточиться на выявлении экспрессивных возможностей повторяющихся согласных и ударных гласных звуков. Конечно, аллитерации и ассонансы являются прежде всего

своеобразным «аккомпанементом» лексико-семантического строя и развивающихся художественных смыслов. Но при интенсификации повторов поэтическая фоника начинает «эмансипироваться», привнося в художественное единство конфликтность и дисгармоничность. Так, например, В.Я. Брюсов, изображая осенние дачи, настойчиво аллитерирует глухой звук «с» – призванный заворожить, околдовать читателей, он не только усиливает главную тональность поэтического фрагмента, но и неестественно обособляется, наполняясь отзвуками природы, человеческой души: «Люблю в осенний день несмелый / Листвы сквозящей слушать плач, / Вступая в мир осиротелый / Пустынных и закрытых дач. / Забиты досками террасы, / И взор оконных стекол слеп, / В садах разломаны прикрасы, / Лишь погреб приоткрыт, как склеп...» [Брюсов, 1982, с. 89]. Стремление к музыкальности стихотворной речи, звуковой семантизации и символизации нередко приводило даже к вульгаризации звукописи, что совершенно очевидно противоречило версификационной теории поэтов-новаторов. При этом никакой особой «музыки» стиха не возникало – напротив, обильная звукопись затрудняла вокализацию голосоведения и, разрушая напевные интонации, сообщала символистской поэзии особенности говорного стиля.

Аналогичные трансформации можно наблюдать в области стиховой ритмики. Ориентируясь на многообразие ритмических комбинаций в музыке, символисты приступают к «расшатыванию» метрической урегулированности классического стихосложения, используя свободное, композиционно не упорядоченное чередование ударных и безударных слогов. Системное нарушение силлабических и тонических принципов версификации обеспечивает превалирование раскрепощенной ритмики над другими структурными компонентами. Это служит очередным импульсом для утверждения «действенной» поэзии, ведь в новой ритмике открывается возможность преодоления интонационной монотонии, как и обретения семантического ореола, смысловой символизации. В стихотворении «Болото» Бальмонт пытается продемонстрировать содержательный потенциал неклассических размеров – в единстве с фонетическим изобилием ритмика тактовика усиливает впечатление топкости и вязкости гиблого места, мистического шелеста болотной растительности, а значит, берет на себя символично-семантическую функцию: «На версты и версты протянулось

болото, / Поросшее зеленой обманною травой. / Каждый миг в нем шепчет, словно плачет, кто-то, / Как будто безнадежно тоскует над собой. / На версты и версты шелестящая осока, / Незабудки, кувшинки, кувшинки, камыши. / Болото раскинулось властно и широко, / Шепчутся стебли в изумрудной тиши...» [Бальмонт, 1990, с. 173].

Как и в случае с фоникой, ритмика новых форм не всегда приводила к музыкальности поэзии: появление дольников, тактовиков, верлибров, акцентного стиха сигнализировало о более значительном событии – грандиозной реформе отечественной версификации, начало которой было положено в творчестве символистов, отказавшихся от монополии силлабо-тонической системы. Необходимо особо подчеркнуть, что в эстетической теории русского символизма категория «ритм» подверглась небывалой мифологизации совершенно не случайно: на рубеже XIX–XX вв. во временных видах искусства, отражавших ускоренную динамику человеческой души, общественной жизни, революционных преобразований, стали формироваться новые ритмические системы. Это произошло не только в стихосложении – убедительные инновации русских композиторов способствовали тому, что в музыкальном искусстве XX в., наряду с тактовой системой, постепенно утверждались ритмические прогрессии, серии, регулярно-акцентная и времяизмерительная ритмика [Холопова, 1983]. Обновление ритмического арсенала в стихосложении и музыке осуществлялось синхронным образом. Между тем идея создания «действенной» поэзии имела как минимум еще один неожиданный результат. Приближаясь к раскованности музыкальной ритмики, символисты освободили стихотворную речь от метрической упорядоченности, но вариативность междуударных интервалов нарушила былую оппозиционность стиха и прозы, провоцируя стирание их границ и возникновение прозаизации поэтического языка.

О прозаизации стиха свидетельствуют также музыкально-композиционные эксперименты русских символистов. Жанровый репертуар поэтов-новаторов достаточно широк: он охватывает как малые формы, так и легенды, повести в стихах, драматические сказки, лирические циклы, книги стихов. Кроме того, в своей литературной практике символисты обращались не только к поэзии, но и к прозе. Потому интерес к формообразующим принципам музыкального искусства, способного процессуально овладеть разными объемами ху-

дожественного содержания, вполне предсказуем. В книге стихов «Кормчие звезды» В.И. Иванов, опираясь на лейтмотивную технику, апробирует приемы полифонизации поэтической фактуры, а В.Я. Брюсов, ознакомившись с сонатной архитектурой, имитирует ее в поэме «Воспоминанье. Симфония первая. Патетическая». Символистские инновации с синтезом стиха, прозы и музыки заставляют задуматься о расширении содержательных границ поэтических жанров и об усилении эпического начала в версификационных формах.

Таким образом, теоретическое обоснование и практическое воплощение «музыки» стиха в творчестве символистов оказались чрезвычайно плодотворными для русской словесности. С одной стороны, «музыкальная» поэзия действительно состоялась – в отличие от напевной лирики XIX в., она зазвучала более дисгармонично и ритмично. С другой стороны, под воздействием музыкальной поэтики в вербальном искусстве стали происходить сугубо имманентные трансформации. Внутрилитературные процессы приобрели эпохальный характер, поскольку переросли в общестилистическую, родо-видовую «революцию», обозначив XX столетие безграничный диапазон для дальнейших поисков и обретений, в том числе – «музыки» слова.

Тот факт, что вербальная музыкальность – это не эффектная метафора, а стилистическая особенность литературных произведений, доказывает творчество выдающегося русского музыканта рубежа XIX–XX вв. А.Н. Скрябина (1871/1872–1915), активно приобщившегося к версификационным экспериментам поэтов-символистов. В истории отечественной культуры Скрябин поставлен на высокий пьедестал композитора-философа-поэта, оказавшего исключительное влияние на развитие русской авангардной музыки. Для поэтов-новаторов модернистское творчество Скрябина становится символом практического воплощения идеи синтеза искусств. Наполняя музыкальные сочинения сверхзвуковой семантикой, философским содержанием, отражающим жизнестроительные задачи искусства, композитор обращается к стихотворному языку – он «договаривает» авторские идеи, которые невозможно выразить средствами музыкальной речи. При этом Скрябин художественно обрабатывает поэтические тексты, основываясь на эстетике и поэтике символизма.

В стихотворных сочинениях композитора-модерниста раскрываются не только его художественные, духовные искания, но и весь

творческий путь от «чистой» музыки к синтезу искусств, высшим воплощением которого стала бы «Мистерия». Поэтическое наследие Скрябина необычно: в разные годы он пишет тексты к вокальному дуэту «Встретясь с тобой, ангел ты мой» (1887), романсу «Хотел бы я мечтой прекрасной» (1892), финалу Первой симфонии (1900), а также либретто оперы «Кейстут и Бирута» (1900–1902), комментарий к симфонической «Поэме экстаза» (1905–1907) и пролог «Мистерии» – «Предварительное действие» («Предварительное действие», 1914–1915). Стихотворные произведения композитора, созданные в единстве с музыкой, различны как с жанровой точки зрения, так и по тематике, стилистике, художественной завершенности. Поэтические партии к камерно-вокальным жанрам в ранний период творчества остаются для Скрябина явлением эпизодическим. Напротив, литературные тексты к инструментальным и музыкально-драматическим произведениям становятся характерной чертой зрелого творчества Скрябина, в 1900–1910-е годы погружившегося в изучение философских трудов, теории версификации, языков Античности и санскрита. Знакомство с книгами стихов символистов, акмеистов и футуристов, личное общение с К.Д. Бальмонтом, Ю.К. Балтрушайтисом, В.И. Ивановым всецело захватывают композитора-новатора, перерастая в оригинальные опыты «музыкальной» поэзии.

В своем синтетичном творчестве Скрябину удалось чрезвычайно ярко выразить духовную квинтэссенцию рубежной эпохи. В поэтической форме композитор-символист поднимает глобальные проблемы: истории мироздания, развития рас, эволюции и инволюции, цикличности эпох, предназначения искусства, пророческой миссии художника, творческого экстаза, жизни человеческого духа, нравственного преображения человечества, соборного множества, божественной сущности, конца света. Художественный мир скрябинской поэзии отличается динамичностью и конфликтностью. В нем противоречиво взаимодействуют апокалиптические и жизнестроительные, идеалистические и реалистические, богоборческие и религиозные настроения, подчиненные идее романтического двоемирия, – прекрасного «небесного» и грешного «земного». Поэтические произведения Скрябина пронизаны фантастическими, мистическими, магическими мотивами, ориентированными не столько на эмоциональное переживание

современной жизни, сколько на предчувствие грядущего, рождение утопии [Макарова, 2021].

В автобиографическом образе философа-музыканта-поэта из оперного либретто «Кейстут и Бирута» легко узнаются приметы сверхчеловека – «русского нищанца» с характерными чертами индивидуалиста, склонного к мессианству. Идейные сомнения Скрябина неизменно побеждаются верой в ценность свободы, силу воли, могущество разума и познания. Стихотворные сочинения композитора-философа окрашены торжеством радости, света и добра. Это происходит потому, что вся поэзия Скрябина звучит как гимн творческому созиданию – только искусству подвластно духовное переустройство мироздания, только оно способно воскресить всеединую душу человечества: «О, дивный образ Божества, / Гармоний чистое искусство! / Тебе приносим дружно мы / Хвалу восторженного чувства <...>/ Царит всевластно на земле / Твой дух свободный и могучий, / Тобой поднятый человек / Сверхшает славно подвиг лучший. / Придите все народы мира, / Искусству славу воспоем! / Слава искусству, / Вовеки слава!» [Скрябин, 1919, с. 122].

Созвучные символистской поэзии, стихотворные сочинения Скрябина отличаются смысловой обобщенностью и образной отвлеченностью. Композитор мыслит масштабами безграничного пространства и вневременными категориями вечности. Образы Юной Царицы, гостей-обывателей, чудовищ, человечества, Вселенной, Предвечного Отца, Странника, Волны, Луча, Смерти и др. раскрываются в полифоничной перекличке символических значений. Образ человеческого духа из стихотворного комментария к симфонической «Поэме экстаза» – пожалуй, один из самых таинственных и многозначных. Что выражено в его экстатической стихии: любовные переживания, реализация замыслов Всевышнего, отражение гармоничности мироздания, воплощение духовного максимума, жизнестроительная сила творчества? Человеческий дух в своей непрерывной борьбе мерцает самыми разными идейными отголосками, так и оставаясь непостижимой субстанцией. Кроме того, поэтическое творчество Скрябина пронизывают повторяющиеся мотивы – в разных контекстах лейтмотивы полета, мечты, игры, танца, пения, сомнений, искушений звучат нетождественно, наполняясь символической семантикой.

Работая над редакциями своих произведений, Скрябин настойчиво шлифует художественную форму, чаще всего продвигаясь от прозаических набросков к стихотворным вариантам. Вслед за поэтами-символистами и футуристами композитор увлекается словотворчеством, стремясь создать «новый» язык. Обладая акустическим мировосприятием, Скрябин особенно тщательно прислушивается к стиховой фонике, в которой усиливает звукописные приемы. Ассонансы и аллитерации встречаются во всех сочинениях 1887–1915 гг. Их сочетания не только вторят прямым лексическим значениям, но и способствуют возникновению символических смыслов. Это явно наблюдается в поздний период творчества, когда Скрябин приступает к написанию пролога «Мистерии». Например, чередующиеся повторы разных согласных и ударных гласных звуков в «Предварительном действе» отражают и ритмы миротворения, душевные, жизненные волнения, и движения природы, колебания водной поверхности: «Мы волны чувства, мир обманов и обличий, / Мы всех пленяем, лучеструнами звеня. / Мы волны жизни / Волны / Первые / Волны / Робкие / Первые / Рокоты / Робкие / Шепоты / Первые / Трепеты / Робкие / Лепеты / Волны / Нежные / Волны / Взбежные / Нежные / Сменности / Взбежные / Вспенности / Нежные / Вскрыльности / Взбежные / Вспыльности» [Скрябин, 1919, с. 239–240].

Осуществляя дерзкие версификационные инновации, Скрябин был убежден: «В языке <...> есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что всякое слово есть одна гармония... Есть слова, звучащие как классические гармонии, вот у Пушкина – я теперь его много читаю, так же как и Лермонтова...» [Сабанеев, 2000, с. 290]. Неудивительно, что вербальные эксперименты ассоциировались у композитора-модерниста с музыкальными приемами. В беседах с музыковедом, автором эстетического исследования «Музыка речи» (1923) Л.Л. Сабанеевым Скрябин раскрывал значение музыкально-поэтических аналогий: «А тут у меня паузы в стихе... Этого никогда раньше в поэзии не было. Поэты не знают, что такое точная пауза» [там же, с. 340]. В поэтических окказионализмах композитору слышались доминантсептаккорды, в чередовании гласных и согласных звуков – звучание мелодических, струнных, духовых и ударных инструментов оркестра [там же, с. 291, 309]. Новаторские

поиски Скрябина со всей очевидностью доказывают правильность выбора тех лингвистических элементов и художественных средств, которые были актуализированы «старшими» и «младшими» поэтами-символистами для достижения музыкальности стихотворной речи.

В унисон с русскими поэтами-модернистами Скрябин экспериментирует не только с фоникой, но и со стиховой ритмикой. Композитор уверенно владел всеми классическими размерами силлаботоники. Вместе с тем, решительно обновляя ритмический строй музыкального языка, Скрябин упорно работал также над созданием новых поэтических ритмов, которые осознал в единстве с идейно-смысловой динамикой художественной формы: «...вот тут перемена ритма, игра ритмов “нет меня, лишь ты бываешь” – медленные ритмы, *adagio*... “когда в лучах твоей мечты”... – то же самое... А затем ускорение, играющие ритмы. <...> Правда, это совершенно по-новому?» [Сабанев, 2000, с. 293]. Действительно, абсолютно по-новому зазвучали ритмы поэтической части «Поэмы экстаза», в которой композитор обратился к свободному стиху. Скрябинский верлибр органично соответствовал творческим порывам человеческого духа – то играющего, порхающего, то желающего, ласкающего, а нередко и страдающего, мятежного: «Этим ритмом учащенным / Бейся жизни пульс сильней! / О мой мир, моя жизнь, / Мой расцвет, мой экстаз! / Ваше каждое мгновенье / Создаю я отрицаньем / Раньше пережитых форм. / Я вечное / Отрицание. / Еще, / Всегда еще! / Более сильного, / Более нежного, / Новых терзаний, / Новых блаженств. / Наслаждаясь этим танцем, / Задыхаясь в этом вихре, / Забывая о целях любимых стремлений, / Дух отдается игре опьянений. / На крыльях могучих / Новых исканий / В область Экстаза / Он быстро несется» [Скрябин, 1919, с. 197].

Смелые трансформации музыкально-поэтической ритмики неотделимы от мировоззренческих представлений композитора. В философских записях Скрябина категория «ритм» обретает многогранность символических значений. Композитор, увлеченный стихосложением, распознает в ритмике особенности духовного бытия, творческого созидания, движения времени, пространственных отношений: «Все – есть единая деятельность духа, проявляющаяся в ритме»; «Мир столько раз создавался, сколько раз сознание человека его творило. Каждая жизнь ритмически повторяет его творение. Человек – ритмическая фигура. <...> Я создал себя, как единицу ритма во времени и про-

странстве» [Скрябин, 1919, с. 143, 175]. Скрябину действительно удалось «создать себя» – в качестве неповторимого художника-модерниста, значение которого не удастся опровергнуть ни теорией, ни практикой.

Подобно словесной «музыке», воплощенной символистами в поэтических произведениях, творчество Скрябина свидетельствовало о вершинном проявлении синтеза искусств, на этот раз – вербализации музыкального языка. На рубеже XIX–XX вв. в русской музыке, на протяжении многих десятилетий стремившейся к содержательному богатству литературы, сконцентрировалась такая сверхзвуковая нагрузка, которая оказалась сопрячена к идейно-смысловой объемности символизма. Продолжая традиции А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, создававших поэтические партии к своим вокальным произведениям, А.Н. Скрябин осуществляет стихотворную «надстройку» к инструментальным сочинениям, добиваясь при этом музыкальности словесных текстов [Макарова, 2022]. Реализация жизнотворческих целей, раскрывающихся в поэтических программах, ведет Скрябина по пути радикальных инноваций, которые системно преобразуют музыкальный язык. Композитор-модернист трансформирует традиционные соотношения мажора и минора, консонансов и диссонансов, утверждает новый характер ритмики и мелодики, видоизменяет приемы гармонического и полифонического развития, раскрепощает музыкальную архитектуру и фактуру [Рубцова, 1989, с. 306–406]. Инструментальный стиль Скрябина становится настолько сложным, насколько и интеллектуальным.

Русские поэты-символисты не могли не отреагировать на самобитное творчество Скрябина, вовлекая его в полемичные размышления и посвящая гениальному композитору статьи, стихотворения: «Скрябин и дух революции» (1917) В.И. Иванова, «Звуковой зазыв (А.Н. Скрябин)» (1925) К.Д. Бальмонта; «Осиротела музыка. И с ней...» (1915) и «Он был из тех певцов (таков же был Новалис)...» (1915) В.И. Иванова, «На смерть А.Н. Скрябина» (1915) В.Я. Брюсова, «Эльф» (1917) К.Д. Бальмонта. Поэты-символисты отмечают и магическое очарование музыкальных опусов, и фортепианное мастерство, и несомненный стихотворный талант Скрябина. Преодолевая идейные противоречия, создатели «музыкальной» поэзии, не обладавшие композиторскими навыками, видят в современном модернисте желанное

олицетворение синтеза искусств, признавая при этом соборный пафос скрябинского творчества: «В торжественнейших утверждениях своего порыва – или прорыва – в запредельное Скрябин говорил не языком индивидуальной воли, но хоровым звучанием воздымаемого им из глубы соборного множества» [Иванов, 1994, с. 386]. Для поэтов-символистов Скрябин не просто отечественный композитор-новатор, он тот редкий русский музыкант-мыслитель, который в своем творчестве воспел всеединые ценности и стал органичной частью мирового сообщества, космически сопоставляя национальное и общечеловеческое. «Так творил и мыслил русский национальный композитор, представивший просторолюбивую стихию родной музыки в ее новом виде динамического перестроения и претворения в образы космической беспредельности <...> истый всечеловек <...> и вместе пламенный патриот по живому чувствованию своих духовных корней, по органической любви к складу и преданию русской жизни, по вере в наше национальное предназначение, наконец, по своему глубочайшему самосознанию, – самосознанию одного из творцов русской идеи...», – отмечает В.И. Иванов [там же, с. 387]. Поэзия – неотъемлемый элемент музыкальных достижений, идейных пророчеств и духовного величия Скрябина.

Итак, исследование теоретического и поэтического наследия русских символистов позволяет признать его уникальный характер как в контексте развития отечественной словесности, так и в истории общеевропейского символистского движения, мировой художественной культуры. На рубеже XIX–XX вв. русский символизм предстает как целостная эстетическая система, которая отражает не только индивидуальные представления поэтов нескольких поколений, но прежде всего теоретико-литературные, идейно-философские интенции революционной эпохи, национальной истории. Беспрецедентная масштабность символистского наследия обусловлена творческим переосмыслением духовного опыта прошлого, направленным на решение актуальных проблем современной российской жизни, неотделимых от создания «новой» словесности, «действенной» поэзии.

Опираясь на традиции мировой культуры, первые русские модернисты актуализируют содержательный потенциал символики, который из всех искусств наиболее емко выражен в музыке. Символ музыки сопутствует мировоззренческому, эстетическому, стиховедческому,

творческим исканиям поэтов-теоретиков. В философии музыки русских символистов, переполненной аллюзиями и реминисценциями, синтезируются идеи античной космологии, диалектики и этики, положения средневековых учений, эстетики Возрождения и Просвещения, взгляды немецких идеалистов, но в первую очередь – концепции А. Шопенгауэра, Р. Вагнера и Ф. Ницше. Вовлекая символ музыки в художественную практику, русские модернисты дорожат прежде всего творческими обретениями словесной «музыки» в поэзии французского символизма. Между тем русские символисты, обобщая культурное наследие мировой истории, «переплавляют» его духовными константами, ценностными универсалиями национального бытия. У первых модернистов символ музыки сопрягается с традициями русской религиозной мысли, философией всеединства В.С. Соловьева, трактовками синтеза искусств в отечественном стиховедении, творчеством поэтов-романтиков и «чистых лириков». Столь грандиозный интеллектуальный «багаж» проецируется на перспективы создания «новой» поэзии XX столетия, которая непременно должна быть охвачена музыкальным переживанием.

В теоретическом осмыслении музыки бесспорное новаторство русских символистов заключается в стиховедческой разработке «музыкальной» поэзии, привлеченной к панмузыкальному мифотворчеству и жизнестроительному проекту, – это востребовало всесторонней интерпретации ритма, вслед за музыкой представленного в качестве символа. В поэтическом творчестве символистов инновационные поиски словесной музыкальности приводят к реформированию отечественного стихосложения и общестилистическому «перевороту», отражающим художественную преемственность классической литературы и модернистского искусства. Уникальность русского символизма тем более очевидна, что единство эстетической теории и поэтической практики находит подтверждение в синтетичном творчестве гениального современника – композитора, философа и поэта А.Н. Скрябина. Всеохватный опыт первых русских модернистов, многим обязанных чрезвычайно широким возможностям художественной символики, концептуально переадресовывается культуре грядущих столетий, до настоящего времени оставляющей символистское приближение к «духу музыки» непревзойденным.

Какими бы утопическими ни представлялись искренние надежды поэтов-символистов на духовно-религиозное, нравственно-эстетическое воскресение российского общества и всего человечества, их огромная роль в радикальном преобразении русской литературы вряд ли заслуживает сомнения. Под воздействием музыкальной поэтики в отечественной словесности рубежа XIX–XX вв., вобравшей художественные достижения других исторических тенденций, произошла эпохальная смена эстетических систем, которая засвидетельствовала не только устойчивый интерес к синтезу искусств, но и неизбывное стремление к индивидуальному житнетворчеству, соборному жизнестроительству, духовному всеединству. Яркими выразителями этого процесса стали первые русские модернисты – в ускоренном движении ритмов новейшей истории все более музыкальной, самоотверженной, благородной видится их символическая миссия.

Список литературы

- Бальмонт К.Д.* Стихотворения. – Москва : Художественная литература, 1990. – 397 с.
- Белый А.* Символизм. – Москва : Мусагет, 1910. – 633 с.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. – Москва : Республика, 1994. – 528 с.
- Белый А.* Сочинения : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1990. – Т. 1. – 703 с.
- Блок А.А.* Собрание сочинений : в 6 т. – Москва : Правда, 1971. – Т. 1. – 480 с. ; т. 5. – 558 с.
- Брюсов В.Я.* Избранное. – Москва : Правда, 1982. – 463 с.
- Брюсов В.Я.* Ремесло поэта : статьи о русской поэзии. – Москва : Современник, 1981. – 399 с.
- Брюсов В.Я.* Среди стихов : 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии. – Москва : Советский писатель, 1990. – 714 с.
- Гиппиус З.Н.* Стихотворения. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1999. – 592 с.
- Иванов В.И.* Борозды и межи : Опыты эстетические и критические. – Москва : Мусагет, 1916. – 351 с.
- Иванов В.И.* Родное и вселенское. – Москва : Республика, 1994. – 428 с.
- Макарова С.А.* Музыкальная утопия А.Н. Скрябина : путь к «Мистерии» // Феномен утопии в общественном сознании и культуре : сборник научных трудов. – Москва : ИНИОН РАН, 2021. – С. 248–281.
- Макарова С.А.* Стихотворные сочинения А.Н. Скрябина и музыкально-поэтические традиции русских композиторов XIX века // Ученые записки. – Москва : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2022. – Вып. 11, кн. 1. – С. 39–75.

Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : литературные манифесты и художественная практика / сост. А.Г. Соколов. – Москва : Высшая школа, 1988. – 368 с.

Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. – Москва : Музыка, 1989. – 447 с.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – Москва : Классика–XXI, 2000. – 398 с.

Скрябин А.Н. Записи // Русские Пропилеи : материалы по истории русской мысли и литературы. – Москва : Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. – Т. 6. – С. 97–247.

Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. – Москва : Советский композитор, 1983. – 281 с.

References

Bal'mont, K.D. *Stihotvoreniya* [Poems]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1990. 397 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Simvolizm* [Symbolism]. Moscow, Musaget Publ., 1910. 633 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a worldview]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russ.)

Belyj, A. *Sochineniya: v 2 t.* [Compositions: In 2 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1990. T. 1. – 703 p. (In Russ.)

Blok, A.A. *Sobranie sochinenij: v 6 t.* [Collected works: In 6 vol.]. Moscow, Pravda Publ., 1971. Vol. 1. – 480 p. Vol. 5. – 558 p. (In Russ.)

Bryusov, V.YA. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow, Pravda Publ., 1982. 463 p. (In Russ.)

Bryusov, V.YA. *Remeslo poeta: stat'i o russkoj poezii* [Poet's Craft: Articles on Russian Poetry]. Moscow, Sovremennik Publ., 1981. 399 p. (In Russ.)

Bryusov, V.YA. *Sredi stihov: 1894–1924. Manifesty, stat'i, recenzii* [Among poems: 1894–1924. Manifestos, articles, reviews]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1990. 714 p. (In Russ.)

Gippius, Z.N. *Stihotvoreniya* [Poems]. Saint Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 1999. 592 p. (In Russ.)

Ivanov, V.I. *Borozdy i mezhi: Opyty esteticheskie i kriticheskie* [Furrows and borders: aesthetic and critical experiments]. Moscow, Musaget Publ., 1916. 351 p. (In Russ.)

Ivanov, V.I. *Rodnoe i vselenskoe* [Native and universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p. (In Russ.)

Makarova, S.A. Muzykal'naya utopiya A.N. Skryabina: put' k «Misterii» [Scriabin's musical utopia: the path to the Mystery]. In *Fenomen utopii v obshchestvennom soznanii i kul'ture: sbornik nauchnyh trudov* [The phenomenon of utopia in public consciousness and culture: a collection of scientific papers]. Moscow, INION RAN Publ., 2021, pp. 248–281. (In Russ.)

Makarova, S.A. Stihotvornye sochineniya A.N. Skryabina i muzykal'no-poeticheskie tradicii russkikh kompozitorov XIX veka [Verse compositions of Scriabin and musical and poetic traditions of Russian composers of the 19th century]. In *Uchenye zapiski. Vypusk 11*.

Kniga 1 [Scholarly notes]. Moscow, Memorial'nyj muzej A.N. Skryabina Publ., issue 11, book 1, 2022, pp. 39–75. (In Russ.)

Poeticheskie techeniya v russkoj literature konca XIX – nachala XX veka: Literaturnye manifesty i hudozhestvennaya praktika. Sost. A.G. Sokolov [Poetic trends in Russian literature of the late 19th – early 20th centuries: Literary manifestos and artistic practice. Comp. A.G. Sokolov]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1988. 368 p. (In Russ.)

Rubcova, V.V. *Aleksandr Nikolaevich Skryabin* [Alexander Nikolaevich Skryabin]. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 447 p. (In Russ.)

Sabaneev, L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow, Klassika–XXI Publ., 2000. 398 p. (In Russ.)

Skryabin, A.N. Zapisi [Entries]. In *Russkie Propilei: Materialy po istorii russkoj mysli i literatury. T. 6* [Russian Propylaea: Materials on the history of Russian thought and literature]. Moscow, Izdanie M. i S. Sabashnikovyh Publ., Vol. 6, 1919, pp. 97–247. (In Russ.)

Holopova, V.N. *Russkaya muzykal'naya ritmika* [Russian musical rhythm]. Moscow, Sovetskij kompozitor Publ., 1983. 281 p. (In Russ.)

*Скрябина Т.Л.**

**МОСКОВСКИЙ КРУГ В РОМАНЕ «ДРУГОЙ»:
СИМВОЛИКО-МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
ПОЗДНЕЙ ПРОЗЫ Ю. МАМЛЕЕВА[©]**

Аннотация. Юрий Мамлеев – родоначальник жанра метафизического реализма, основатель литературно-философской школы. Его проза – сплав гротеска, философичности и мистики. В своих философских работах Мамлеев не раз писал, что Россия создает собственную метафизическую реальность. В романе «Другой» (2006) эта идея обретает зримую художественную форму, реализуется панорамой ситуаций, символически запечатлевающей жизнь Москвы начала 2000-х. В центре повествования – круг молодых московских интеллектуалов и представителей художественной интеллигенции, которые образуют духовный центр, живое сердце Москвы и пытаются постигнуть обыденную российскую действительность через ее приобщенность сверхреальному. В статье разбирается символично-метафизический аспект романа, прослеживается связь образной системы романа с философскими идеями автора, с обширной литературной традицией, отмечается включенность Мамлеева в широкую парадигму европейской культуры XIX–XX вв.

* *Скрябина Татьяна Леонидовна* – кандидат филологических наук, доцент Российского института театрального искусства (ГИТИС), Москва, Россия, e-mail: t-skryabina@yandex.ru

Scriabina Tatyana Leonidovna – PhD in Philology, Associate Professor of the Russian Institute of the Theater Arts (GITIS), Moscow, Russia, e-mail: t-skryabina@yandex.ru

© Скрябина Т.Л., 2023

Ключевые слова: Юрий Мамлеев; современная русская литература; «метафизический реализм»; Южинский кружок; «Россия вечная»; андеграунд 1960-х.

Поступила: 25.01.2023

Принята к печати: 13.02.2023

Scriabina T.L.

The Moscow Circle in the novel “The Other”: the Symbolic and Metaphysical Aspect of Y. Mamleev's Late Prose

Abstract. Yuri Mamleev is the founder of the genre of metaphysical realism, the founder of the literary and philosophical school. His prose is a fusion of the grotesque, philosophical and mystical. In his philosophical works Mamleev wrote more than once that Russia creates its own metaphysical reality. In the novel “The Other” (2006), this idea takes on a visible artistic form, realized by a panorama of situations symbolically depicting the life of Moscow in the early 2000 s. In the center of the narrative is a circle of young Moscow intellectuals and representatives of the artistic intelligentsia, who form the spiritual center, the living heart of Moscow and try to comprehend the everyday Russian reality through its involvement with the surreal. The article examines the symbolic and metaphysical aspect of the novel, traces the connection of the figurative system of the novel with the philosophical ideas of the author, with an extensive literary tradition, Mamleev's involvement in the broad paradigm of European culture of the XIX–XX centuries is noted.

Keywords: Yuri Mamleev; modern Russian literature; “metaphysical realism”; Yuzhinsky Circle; “Eternal Russia”; underground of the 1960 s.

Received: 25.01.2023

Accepted: 13.02.2023

Для цитирования: Скрябина Т.Л. Московский круг в романе «Другой»: символично-метафизический аспект поздней прозы Ю. Мамлеева // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 156–170. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.09

Художественный метод Юрия Мамлеева, названный его автором «метафизическим реализмом», слагался в 1960-е годы, в период невероятно бурной и богатой литературной жизни. Официальное совет-

ское искусство расширило свои границы благодаря поэтам «оттепели» и молодому поколению прозаиков, расцветала ленинградская прозаическая школа, в русле которой создавались ранние сборники С. Довлатова, в кругу «ахматовских мальчиков» выделился в значимую фигуру И. Бродский, публиковался А. Солженицын, пришли к читателю тексты ранее запрещенных авторов, печаталась «лейтенантская проза». Возник, принципиально ориентированный на неофициальное, маргинальное искусство, андеграунд, представленный группой СМОГ и первыми опытами российского постмодерна – поэмой «Москва – Петушки» В. Ерофеева, «Пушкинским домом» А. Битова. Но «метафизический реализм» Мамлеева вырастал, выкристаллизовывался из иных корней, нежели явления «оттепели» или раннего постмодерна. Духовная ситуация в послевоенной России, по мнению Мамлеева, необычайно способствовала пробуждению интереса к религиозно-мистическим вопросам, возникновению мистического подполья. Художник призван будить в людях мистическую жизнь – это убеждение выделяло Мамлеева среди писателей 1960-х годов. Его первый, и самый известный роман «Шатуны» (1966) вдохновлялся интересом к мистике, шаманизму, теософии, йоге, оккультизму, в то же время к традиционным религиям, которые в хрущевский период подверглись жесточайшим гонениям. По мнению Мамлеева, на собраниях Южинского кружка зарождалась не просто новая литература – новая культура, воплощением которой и должен был стать «метафизический реализм». В 1960-е заявить о создании принципиально нового художественного метода, обозначив его как «реализм», представлялось смелой, вызывающей задачей еще и потому, что и на Западе, и в России искусство уже уверенно двигалось путем деконструкции, «смерти автора», постмодернистских игр со смыслом.

На протяжении всего периода творчества в произведениях Мамлеева реализовался интерес к запредельному и по-особому реалистичный взгляд на современного человека и современность в целом. В советский период творчества герои Мамлеева – обычные советские люди, часто грубые, убогие, как и их быт, но как бы находящиеся в ореоле потустороннего, их жизнь представлена в сгущенном, гротесковом виде и подсвечена нездешними энергиями. Все это в сочетании с нарочито примитивным стилем изложения и разговорами героев на извечные русские темы тоски, Бога, счастья, смысла. Так, персонажи

рассказа «Счастье»: «Сидят у ветхого одинокого ларечка, где продаются конфеты, водка и сапоги, за низеньким дощатым столиком рядом с Божьей травкой. Один по прозвищу Михайло-толстый, здоровый мужик, необычайно любящий танцевать, особенно с малыми детьми; другой – Гриша – лохматый мужчина с очень большой мамонтовой челюстью с маленькими печально-вопросительными глазками. После очередного запоя они лечатся пивом, и выражение их лиц трезвое, смиренное. – Что есть счастье? – вдруг громко спрашивает Гриша» [Мамлеев, 2016, т. 1, с. 511]. В тексте плоская проекция персонажей и одномерный быт советской деревеньки, напоминающие изображения на картинах примитивистов, как бы накладываются на более значимую, невидимую реальность, которая вдруг прорывается философским вопрошанием. Не менее часто персонажами Мамлеева становятся всевозможные извращенцы: зомби, маньяки, серийные убийцы, «мохнатые» и «лохматые» представители криминала, покойники, нежить. Монстры и вампиры помещаются в типичные советские условия, о них рассказывается со зловещей медлительностью. Страшилища с уменьшительными именами Федя, Лида, Ася, Клава прут на свет Божий на Руси в эпоху атеизма и первых полетов человека в космос, как во времена Гоголя. Но и в этом случае «острым перчиком» из черной фантастики и хоррора дело не ограничивается: за ним непременно последует намек на озарения и тоску – Россия мертвых дремлет небеспробудно. «Философия и литературное творчество Мамлеева становятся сегодня последним окопом русскости, так как следуя за своим учителем Достоевским, он пропускает человека через боль и страдание. Грубо говоря, вырвало тебя от мамлеевских душегубств – значит, еще один живой человек спасся», – писал о Мамлееве В. Бондаренко [Бондаренко, 2002]. В целом в этот период писатель создает религиозно-поучительную картину земного, конкретно, советского, существования как ада, но ада, просвеченного разнородными, как высшими, так и низшими энергиями, а, главное, оставляющего возможность выхода в иные миры. Исследователи неоднократно отмечали близость многих мамлеевских мотивов и образов «фантастическому реализму» Достоевского: мотив мистического озарения и преображения, мотив детства, путешествия в иные миры, мотив воскресения покойника, бездны, образы великих старичков, мудрствующих подростков, русских мальчиков за чаем и т.д. Среди наиболее очевидных предшественни-

ков Мамлеева уместно назвать Н. Гоголя, Д. Андреева, Ф. Сологуба, М. Горького, М. Булгакова, Д. Хармса, русских символистов, В. Шаламова. Несомненна также, несмотря на попытки обозначить автономность «метафизического реализма» от западного искусства старше Данте, включенность Мамлеева в широкую парадигму европейской культуры XIX–XX вв.: Кьеркегор, Хайдеггер, Ницше, абсурдизм, сюрреализм. В целом же эффект, возникающий в текстах Мамлеева от соединения реалистического описания душегубств, мытарств, убожеств, примитивного советского быта с мистическим накалом и визионерскими видениями, не имел аналогов в отечественной культуре 1960–1970-х годов.

После возвращения из эмиграции в Россию 1990-х годов писатель остался верен и своим темам, и своему методу. Вместе с тем в описании России и русской жизни возникают новые мотивы. Русская цивилизация (а Мамлеев видит Россию именно отдельной цивилизацией) начинает настойчиво противопоставляться современному западному укладу. В интервью и статьях он высказывает мысль о том, что в западном мире возобладал материалистический вектор, что из жизни западного человека часто вынута вертикаль, а современный мир устроен так, будто духовная составляющая (религия, мысли о смерти, загробном существовании души) или вовсе неважна, или опасливо отодвинута на периферию комфортного существования. Понятия эго, психики, личности, характера подменяют понятие души, тем самым человек лишается надежды на бессмертие, бытие в ином мире, ограничивая себя рамками своего узкого, рационализированного сознания. В России, напротив, главным философско-эзотерическим символом по-прежнему остается матрешка, воплощающая бесконечную искажительность русской души (в пространствах таятся пространства, каждая открывающаяся матрешка – еще не конечная суть). В целом в философских работах Мамлеева проводится мысль о рациональной активности Запада в противоположность русской сверхрациональной углубленности и искательности, имеющей много общего с восточным мистицизмом. Очевидна близость этой концепции взглядам позднего Достоевского, но с существенным уклоном в восточную духовность и наслоением размышлений о современных реалиях – трансгуманизме, возможности постчеловеческой цивилизации, искажении в современном мире основных христианских постулатов и т.д. Эти новые идеи

нашли художественное воплощение в поздних произведениях Мамлеева.

«Искусство, в частности, литература в некоторых случаях может быть важнейшей сферой выражения метафизики и философии. Важнейшей именно потому, что образ может быть выше идеи, ибо он более многопланов, более парадоксален, чем просто мысль. Поэтому литературный текст нередко бывает более глубок в философско-метафизическом отношении, чем собственно философский текст», — пишет Мамлеев в «Метафизике и искусстве» [Мамлеев, 2006, с. 103]. Образы романа «Другой» (2006) представляют собой художественное воплощение философских идей автора, реализованных на основе описания жизни москвичей начала 2000-х. Перед читателем — весьма своеобразный «московский текст», в котором узнаются некоторые конкретные ориентиры, связанные, в первую очередь, с гоголевской и булгаковской традицией: памятник Гоголю сидящему, особняк в районе метро «Кропоткинская», Патриаршие пруды, станция «Маяковская» «под колоннами на улице», Ваганьковское кладбище, но в целом это довольно безликий топоним. Москва предстает здесь не современным мегаполисом, столицей с ее социальными, историческими, культурными реалиями, а временным земным домом героев. И домом довольно-таки неудобным. Мамлеев неоднократно подчеркивает, что даже в Москве, городе с древней и славной историей, мы находимся в одном из низших, промежуточных, с точки зрения метафизика, миров. Наиболее часто описываются квартиры и дачки персонажей, в которых разворачивается большая часть действия. Эти описания лишены какой бы то ни было индивидуализации, комната ничего не говорит о своем хозяине и создает впечатление полупустого типового жилища. Чайник, кран, герань, стол — эти повторяющиеся детали скупого описания призваны подчеркнуть, что пустота окружает человека в современном мире со всех сторон, а городские реалии как будто специально созданы для терзания душ. Часто сквозь описание окружающего быта и примитивных бытовых занятий у Мамлеева прорезывается хтонический ужас: «Домыла пол у двери, и тогда снова вскипел чайник. Заварила чай, включила телевизор, но испугалась, что будет война, и выключила» [Мамлеев, 2007, с. 172]. Характерная черта мамлеевского абсурда: непонятно, ужас овладевает героиней, пожилой женщиной Анной Петровной, от того, что война действительно может случиться

в ее жизни и об этом сообщат по телевизору, или просто от того, что некую далекую войну покажут по телевизору. На фоне однотипных квартир выделяются в мамлеевской Москве две цитадели необычного: это мастерская художника Филиппа Пашкова, «пашков дом», где персонажи объединяются за круглым столом легким вином и царит атмосфера философского пирования, и мрачный замок загадочного монстра Лохматова, пародирующий изображение бандитских поместий в криминальных сериалах и бастионов тьмы в фэнтези.

«Московский текст» «Другого» содержит очевидные парафразы на «Мастера и Маргариту» М. Булгакова: появление персонифицированной потусторонней силы среди москвичей (образ Аким Ивановича), аудиенция главной героини Алены у «князя тьмы» Лохматова, любовная линия верной, самоотверженной и жаждущей мести Леры и «отходящего неизвестно куда» Лени Одинцова, тема исчезновения героини (Алены) и др. Но у Мамлеева эти сюжеты становятся подчеркнуто гротесковыми, абсурдными. Потустороннее, если и прорывается в современный мир, то носит карикатурный, разжиженный характер: так Лохматов хотя и может осуществлять некоторые почти сверхъестественные вещи, вроде похищения картин и девушек, но и сам не знает, кто он такой, а мотив мести Леры не идет дальше невнятных поисков отравителей Лени и речей об интеллигенции, которая должна себя уметь защищать. А когда информация о подпольном заводике по производству фальшивых лекарств все же вскрывается героиней и отправляется в «инстанции», то разоблачают отнюдь не фармацевтов, а производителей поддельного детского питания. Все криво происходит на Руси, этот постоянный мотив, призванный, вероятно, по замыслу автора, отобразить оторванность современного человека от высших начал, может обернуться и обратной стороной: чужд русский человек западной нормальности, до такой степени чужд, что тем и спасется.

«— У нас в России все, слава Богу, нелепо, — заметила Алена, придя в себя.

— Ах, как хорошо жить в такой стране, — потягиваясь, словно кошечка, сказала Лера» [Мамлеев, 2007, с. 108].

Новые контуры российской действительности у Мамлеева страшны. Писатель не раз подчеркивал, что «Другой» — продолжение и развитие идеи «Шатунов». Здесь можно было бы ожидать появления но-

вых сумрачных киллеров, дремучих душегубцев из конца 1990-х – начала 2000-х, однако они остаются вне поля зрения автора. Зло более не персонифицируется и не прячется по подвалам в срединной России, оно разлито в воздухе, в сводке новостей, в газетных заголовках «Мира криминала», «Желтой газеты», «Спид-инфо», кричащих на всю страну об оргиях некрофилов, маньяках, актрисах, которые стали ведьмами, колдунах и людоедах. Все это просачивается в роман, наряду с изустными сообщениями о делах более реальных и не освещаемых в желтой прессе: торговле человеческими органами, экспериментах над людьми в больницах, поддельными лекарствами и продуктами и др. Новым в inferнальных картинах Мамлеева в 2000-х станет тема профанной цивилизации, которая сосредоточилась на материальном и технологическом. «Когда человечество выбросит все эти игрушки высокой технологии и индустрии, обнаружив их опасность и бессилие разрешить что-либо существенное, то это будет уже хороший знак. Одно дело проникать в другие миры и воочию видеть бессмертие собственной души, другое дело – жить среди роботов», – рассуждают его герои [Мамлеев, 2007, с. 106].

Роль силы, хорошо осведомленной о духовной жизни москвичей и как бы инспектирующей город с внечеловеческих позиций, доверена в романе экстрасенше Софье Бобовой. Именно к ней обращается писательница Лера, чтобы набраться историй, всяких, от запредельных, до тихих. Экстрасенсы, популярность которых в начале 2000-х упрочивало тв-шоу «Битва экстрасенсов», делают у Мамлеева обобщающие выводы, вызывая своими суждениями иронические ассоциации с высказываниями Воланда о москвичах: «Скажу тебе, откровенно, племяшка, что народ нынче скучный пошел. Насчет совести ко мне мало кто приходит, в основном молодые бабенки. <...> Но скука, Лера, одна житейщина, быт, ворье, а в основном семейная жизнь. Даже рассказывать тошно. Но людей жалко не меньше кошек. Я жалею» [Мамлеев, 2007, с. 68].

Главным в романе станет изображение жизни московской интеллигенции и художественной богемы, жизни не внешней, а духовной, метафизической. Герои «Другого» – художники и переводчики образуют свой круг. Это не подпольный, андеграундный союз, каким был в 1960-е Южинский кружок: все главные герои ведут активное, хотя и остающееся за рамками повествования, социальное существование,

продают свои работы, заключают договоры, ходят по издательствам, они вполне успешны и полны творческих планов и пр. Очевидно, что круг молодых московских интеллектуалов: Леня, Лера, Филипп, Вадим, Алена, – это духовный центр, живое сердце Москвы, а их встречи – пиры в высшем платоновском смысле. Для писателя-метафизика, что не раз подчеркивал Мамлеев, воплощенный человек – это лишь часть всей ситуации человека, его души, которая должна интересовать автора в первую очередь. «Не социальные, не душевно-психологические моменты в человеке интересуют писателя-метафизика, – пишет Мамлеев в “Судьбе бытия”. – Если же говорить об изображении метафизического начала в человеке, то это начало может изображаться скрыто, одним глубинным словом или фразой, одним образом или символом, но так, чтобы ясно ощущалось, что человек, о котором идет речь не просто человек, а в его глубине, в его ауре, в его мистической тени темнеет иное существо, о котором он сам как воплощенный человек, может быть, не имеет никакого представления. <...> Для писателя-метафизика задача, следовательно состоит в том, чтобы обратить свое духовное зрение на невидимого человека, интересуясь внешним человеком лишь постольку, поскольку в нем отражаются реалии скрытого, тайного, трансцендентного человека» [Мамлеев, 2006, с. 105]. Таким образом писатель-метафизик старается избавиться от изображения психосоциального человека, его рефлексии, социальных отношений и проблем, физических и эмоциональных переживаний, привычек, карьерных устремлений – т.е. того, что и составляет основной корпус человековедения в современной литературе. Но, что не менее важно, он радикально и демонстративно выносит за скобки своих произведений весь опыт европейской культуры («европейского рационализма», по Мамлееву), начиная с Нового времени и, если на что-то ориентируется в европейской традиции, то на архаические средневековые образцы. Несмотря на кажущийся радикализм метафизического эксперимента, Мамлеев оказывается вполне в русле общих тенденций русской литературы 1960–1970-х годов, которая, при всей своей разнородности, часто пыталась «сгрузить» весь предшествующий опыт, «все духовные и художественные ценности, которыми <...> достали еще в школе» [Попов, 2015, с. 158]. Но если его современники стремятся выйти в некую запретную зону, нарушая вековые стилистические догмы (С. Довлатов), демонстративно отвергая мораль

(Э. Лимонов) или стремятся деконструировать художественные достижения предшествующих эпох, то Мамлеев предлагает освободить литературу от наслоений эмоционального, бытового, психологического, физиологического, «кажущейся сложности», выхолостить весь контекст существования современного человека или, в крайнем случае, запечатлеть его в абсурдном ключе. Таким образом его герои начинают изображаться как некие метафизические монады, они интересны автору в первую очередь своим умением проникать вглубь, по ту сторону видимого. Им свойственно опережающее постижение действительности, о потусторонней жизни они говорят так же естественно, как о походе в магазин за картофелем, а предвидениями о судьбах России делятся, как сводками последних новостей.

Круг московских друзей в романе «Другой» наделен этими качествами в высшей степени. Персонажами, которые прозревают тайную жизнь вещей во всей их глубине, становятся художники – Филипп и Алена. Первый представляет собой монаду, обращенную вовне, сверкающую, изливающую свои лучи на окружающих: он собирает вокруг себя людей, он успешен и помогает другим художникам выставляться, он верит, что талант не должен обособляться от социума, а должен быть на виду, как зажженный светильник из евангельской притчи. В уста Филиппа вложена любимая мамлеевская мысль о новом явлении Богов, о конце прежнего века и начале чего-то нового, о том, что вскоре «появятся новые прорывы сверху, когда человек увидит, в какой тупик завел его звериный материализм и власть денег <...>, когда приоткроется опущенная сейчас завеса» [Мамлеев, 2007, с. 106]. Мамлеев подчеркивает, что в изысканной квартире Филиппа, где все вещи уводили в блаженное состояние, «единственное, что серьезно отсутствовало – это изображение Достоевского. Не то, чтобы Филипп не почитал Достоевского, он просто полагал, что последнее слово о человеке еще не сказано» [там же, с. 87]. Другие герои романа держат у себя в квартирах портрет Достоевского, его отсутствие или присутствие в видимом пространстве – важная парадигма русской жизни. Автопортреты, украшающие мастерскую Филиппа, не только прошлые, но и из будущего, в том числе и в старости и даже в гробу – иронический мажор, символическое отражение любимой мысли Мамлеева о художнике, блуждающем во времени. Сюжет с изображением на картине улетающего в заоблачные выси ворованного пиджака

ка, снятого с умершего человека с целью перепродажи и теперь мучающего своего нового хозяина тем, что «стало казаться» и требованием покойника «вернуть пиджак», – штрих, изобличающий не только абсурд и беспредел российской жизни 2000-х, но и светлый дар Филиппа, способного, подобно волшебнику, высвобождать из-под гнета темных сил самые разные предметы. Отметим близость этого сюжета блуждающих вещей, вещей с того света, многим другим писателям 2000-х, принадлежащим самым разным художественным направлениям: А. Кабакову («Московские сказки»), Р. Сенчину («Елтышевы») и др.

Начинающая художница Алена изображает стихийных духов и «окружающий <...> и вылезающий иногда наружу мир диковинных полумудрецов и монстров» [Мамлеев, 2007, с. 63]. Это не сюрреальные, т.е. субъективные видения, вытащенные из подсознания героини, что принципиально важно для Мамлеева, а реально существующий мир. «Для метафизического реалиста, – пишет Мамлеев, – потустороннее реально, поскольку он обладает возможностью в него проникать, трудно представить что-то более противоположное метафизическому видению, чем игра фантазии и субъективного произвола» [Мамлеев, 2006, с. 100]. На картине «Нездешние твари» героиня изображает монстра Лохматова, никогда не видел его в действительности, но при этом прозрев его метафизическую сущность. Алена, имя которой намекает на сказочную Аленушку, легко может свалиться в туман, ее монада – этаким блуждающий по разным мирам огонек. Так Аленушка оказывается в стране чудовищ, в замке Лохматова, потрясенного ее прозрениями. Символический, защитный круг друзей на время размыкается и Алену кружит в колесе сверхъестественных ситуаций: аудиенция у Лохматова, беседы с Наденькой Заблудовой (очевидной вампиршей), которая угрожает ее «укусить хоть на том свете» и др. Но, являясь монадой, наиболее приближенной к сказочным волшебным слоям жизни, Алена выходит к свадебному финалу своей истории. Кроме того, в финальном эпизоде романа она, единственная из героев, стряхивает с себя свое эго, перестает отождествлять себя со своим телом и психикой (что в духе восточного эзотеризма понимается Мамлеевым как высочайший прорыв) на мгновение становится визионеркой, впускающей в сознание откровение о России, страдающей и благодатной. Здесь реализуются наиболее спорные положения

нациоцентричной философской доктрины Мамлеева, в которой он указывал, что русские занимают совершенно особое место в космогонии, и «самое худшее в русских (учитывая, например, состояние современного человечества) – это то, что они люди, а самое лучшее – то, что они русские» [Мамлеев, 2014, с. 252]. Уверенность в новом расцвете национальной идеи, пропущенной через мистический андеграунд, становится важнейшим вектором творчества Мамлеева в 2000-х.

Философский экстремизм Мамлеева проявился и в его мыслях о сакральном русском хаосе, о чуждости русского человека западной нормальности. Отчасти стремлением вывести душу из обывательской спячки, из нормальности продиктовано живописание бесконечных душегубов и криминальных авторитетов у Мамлеева. В «Другом» в образе сакрального монстра, причастного хаосу, явлен Лохматов, которого тянет заглянуть за край, прорваться в параллельные миры, устроить гульбу по всей вселенной. Герой держит при себе астрологов, шаманов, психологов, но интерес к тайным знаниям и магии, который диктуется в этой среде, как правило, банальным желанием обезопасить свою жизнь с помощью ритуалов и гаданий, у него порожден порывами в неведомое: «Тоскливо мне здесь, в этом мире тоскливо. Тоска в натуре. Самая утробная. Потому что не мир это, а тюрьма. Хочу, чтобы хаос, великий хаос возродился. Чтобы все двери, даже в самое необъяснимое были раскрыты. Чтоб гулять можно было по всей вселенной... Скучаю, я, дочка, скучаю. Тесно мне здесь, как слону в коммуналке. Расшвырять бы весь этот мировой порядок в пустоту запредельную. Вот чего хочет моя бедная душа, Аленушка. Я человек где-то все-таки уголовный» [Мамлеев, 2007, с. 200]. «Хотя и надоел же этот маленький мир. Стал как камера пыток для людей», – вторит его мыслям Алена [там же, с. 233]. Мамлееву важно подчеркнуть экзистенциальный, беспричинный характер этой тоски, его герои томятся не по чему-то конкретному, им претит мировой порядок, их принадлежность к земному кругу. Лохматов – стихийный и в то же время чуть ли не шаржированный персонаж (его «мохнатость» подчеркнута массой деталей на грани кича: во время аудиенции он несколько зловеще восседает на деревянном троне, украшенном жутковатой маской, но одет при этом в синий спортивный костюм и др.) – один из ключевых для понимания русской космогонии у Мамлеева. Его хаос не завихряется в порочный круг бытия, не вводится ни в какую

нормальность, воплощая тем самым авторскую идею о близости России бездне.

Наиболее потерянным и трагическим из московского круга персонажем в изображении Мамлеева является Леня Одинцов, собственно «другой». В нем как нельзя лучше отразилась многолетняя мысль Мамлеева о том, что нет ничего более иллюзорного, чем то представление, которое имеет современный человек сам о себе. Попав в состояние клинической смерти, Леня «проехал» все слои мироздания, но так и не смог обрести место во вселенной и был возвращен неведомыми силами бытия обратно в жизнь. Загробная жизнь разворачивается в его сознании не в виде пресловутого туннеля со светом в конце, а в образе путешествия в поезде «Москва – Улан-Батор». Мамлеевский поезд, разумеется, идет на Восток, так как на современном Западе, по мнению писателя, никаких выходов в инобытие не обнаруживается. Сюжет очевидно отталкивается от «Шатунов» самого Мамлеева и поэмы «Москва – Петушки» Ерофеева. Но, в отличие от поэмы Ерофеева, поезд «Москва – Улан-Батор» – это не заблудившаяся электричка, он четко следует назначенным курсом, к конечной станции, т.е. в рай, делая остановки в аду, обителях и других промежуточных мирах. Но нигде Леню не принимают: «Для тебя, для твоей души еще нет места нигде. Оно не приготовлено и неизвестно, будет ли готово. Такая уж душа у тебя, дорогой» [Мамлеев, 2007, с. 31]. Понятие «другой» реализуется здесь вне привычного литературного значения, когда под «другизмом» подразумевается отделенность героя от социума, его индивидуальность, особость, приподнятость и пр. Проблема «другого» у Мамлеева не в том, что Леню отторгает социум, а в том, что его отторгает вселенная. Отчуждение в прогрессии, во вселенском масштабе никак не согласуется со скромной натурой героя и его профессией переводчика, медиатора между разными языками и культурами. «Я человек простой, тихий, – говорит Леня, – как может быть, чтобы такого человека на тот свет не пустили» [там же, с. 48]. Это противоречие между своей кажущейся земной незамысловатостью и всемирной неприкаянностью Леня никак не может разрешить. Придя в себя, он не понимает, как можно снова обосноваться в земной реальности, если в загробном мире у него такие сомнительные перспективы. Леня хочет достойно существовать «по ту сторону», поэтому больше не может нормально существовать «по эту». Мамлеев фактически воссоздает

контрситуацию современного человека, совершенно индифферентного к своей судьбе в вечности, но зато жадно озабоченного устройством земных дел.

Постоянное наплывание друг на друга двух планов, обыденного и сверхреального, создает в романе двоящуюся бытово-бытийственную оптику и порождает особый кривой язык, часто остроумный, полный неожиданных напластований и сравнений: «Хохотали вороны в саду» [Мамлеев, 2007, с. 162], «Любовь вещь тонкая, как восток» [там же, с. 141], «Римма, молоденькая, с лицом, похожим на бред новорожденного» [там же, с. 82], «Человеком быть не стыдно, есть варианты гораздо хуже» [там же, с. 150], «Было тихо, как в уме дьявола» [там же, с. 171], «Леня выпучил сознание» [там же, с. 31]. Почти каждое явление у Мамлеева – это явление-маска, из-под которой просвечивает смысл и символика рутины. Так, в вороньем карканье чернеет чей-то хохот, глубоко созвучный насмешке над человеком, уловленной в известной карамазовской фразе: «Кто же так смеется над человеком?». Ординарное человеческое существование начинает ощущаться как тирания псевдореальности, как тюрьма смыслов.

В своих философских работах Мамлеев не раз писал, что Россия образует собственную метафизическую реальность. В романе «Другой» эта идея обретает зримую форму, реализуется панорамой ситуаций, символически запечатлевающих духовную жизнь Москвы начала 2000-х.

Список литературы

Бондаренко В. Русский национальный упырь. По мотивам «России вечной» Ю. Мамлеева // Газета «Завтра». – 2002. – 27 августа. – URL: <https://zavtra.ru/blogs/2002-08-2771>

Кононова Н.Ю. Система метафизических мотивов в рассказах Ю. Мамлеева 1960–1970-х годов : дис. ... канд. филол. наук. – Ставрополь : Ставропольский государственный университет, 2009. – 163 с.

Мамлеев Ю.В. Другой : роман. – Москва : Зебра Е : АСТ, 2007. – 256 с.

Мамлеев Ю.В. Россия вечная. – Москва : Эксмо, 2014. – 512 с.

Мамлеев Ю.В. Собр. соч. : в 4 т. – Москва : Издательство «Э», 2016. – Т. 1. – 701 с.

Мамлеев Ю.В. Статьи и интервью. – Москва : Традиция, 2019. – 296 с.

Мамлеев Ю.В. Судьба бытия. – Москва : Эннеагон, 2006. – 262 с.

Мамлеев Ю.В. Шатуны. – Москва : Эксмо, 2013. – 256 с.

Попов В.Г. Довлатов. – Москва : Молодая гвардия, 2015. – 355 с.

Семыкина Р. О «соприкосновении мирам иным»: Ф.М. Достоевский и Ю.В. Мамлеев : монография. – Барнаул : Барнаульский государственный педагогический университет, 2007. – 242 с.

Якунина О.В. Повествовательная структура малых эпических форм в прозе Ю. Мамлеева : дис. ... канд. филол. наук. – Астрахань : Астраханский государственный университет, 2010. – 217 с.

References

Bondarenko, V. Russkij nacional'nyj upyr'. Po motivam «Rossii vечноj» Yu. Mamleeva [The Russian national ghoul. Based on “Eternal Russia” by Y. Mamleev]. In *Gazeta «Zavtra»*. 27 avgusta 2002. – URL: <https://zavtra.ru/blogs/2002-08-2771> (In Russ.)

Kononova, N. Yu. *Sistema metafizicheskikh motivov v rasskazah Yu. Mamleeva 1960–1970-h godov: dis. ... kand. filol. nauk.* [The system of metaphysical motives in Y. Mamleev's stories of the 1960 s and 1970 s: dis.... Candidate of Philology. sciences]. Stavropol : Stavropol State University Publ., 2009. 163 p. (In Russ.)

Mamleev, Yu.V. *Drugoj: roman* [Another: Roman]. Moscow : Zebra E : AST Publ., 2007. 256 p. (In Russ.)

Mamleev, Yu.V. *Rossiya vechnaya* [Russia is eternal]. Moscow : Eksmo Publ., 2014. 512 p. (In Russ.)

Mamleev, Yu.V. *Sobr. soch. v 4 t.* [Collected works: in 4 volumes]. Moscow : Publishing House «E», 2016, vol. 1. 701 p. (In Russ.)

Mamleev, Yu.V. *Stat'i i interv'yu* [Articles and interviews]. Moscow : Tradition Publ., 2019. 296 p. (In Russ.)

Mamleev, Yu.V. *Sud'ba bytiya* [The fate of being]. Moscow : Enneagon Publ., 2006. 262 p. (In Russ.)

Mamleev, Yu.V. *Shatuny* [Connecting rods]. Moscow : Eksmo Publ., 2013. 256 p. (In Russ.)

Popov, V.G. *Dovlatov* [Dovlatov]. Moscow : Molodaya gvardiya, 2015. 355 p. (In Russ.)

Semykina, R. *O «soprikosnovenii miram inym»: F.M. Dostoevskij i Yu.V. Mamleev: monografiya* [On “contact with other worlds”: F.M. Dostoevsky and Yu.V. Mamleev: monograph]. Barnaul : Barnaul State Pedagogical University Publ., 2007. 242 p. (In Russ.)

Yakunina, O.V. *Povestvovatel'naya struktura malyh epicheskikh form v proze Yu. Mamleeva: dis. ... kand. filol. nauk* [The narrative structure of small epic forms in Y. Mamleev's prose: dis.... Candidate of Philology. sciences]. Astrakhan : Astrakhan State University Publ., 2010. 217 p. (In Russ.)

*Пахсарьян Н.Т.**

ФАНТОМАС КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФИГУРА «ПРЕКРАСНОЙ ЭПОХИ»: ЗНАКИ «ГОТИЧЕСКОГО»¹

Аннотация. В статье рассматривается роль, которую сыграл персонаж романов Сувестра и Аллена Фантомас в мифологизации того историко-культурного периода, который во Франции называют Belle époque – «прекрасная эпоха». В это время многочисленных технических достижений (не просто упоминаемых в романах о Фантомасе, но играющих роль в развитии романной фабулы), стремительной урбанизации и т.п. возрастает преступность, создающая атмосферу тревожности, порождающая ощущение всепобеждающего зла. Фантомас оказывается воплощением беспокойного времени, неуловимым и непобедимым Злом, чему способствуют разнообразные способы визуализации этого

** Пахсарьян Наталья Тиграновна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, 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, Professor of the Department of History of Foreign Literature of the Faculty of Philology of the Lomonosov Moscow State University, Leading Researcher of the Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: npakhsarian@gmail.com

¹ Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-01727 «У истоков современного жанра хоррора: топос страха в готической литературе Великобритании и Франции».

This work has been supported by the grants the Russian Science Foundation, RSF(project N 23-28-01727).

«героя без лица», предстающего на афишах, иллюстрациях и в экранизациях романов. Несомненно принадлежа к области паралитературы, романы о Фантомасе одновременно привлекли внимание сюрреалистов, создавших свою, амбивалентную версию этого персонажа. Особое внимание уделяется элементам готического в поэтике этих романов.

Ключевые слова: Фантомас; «прекрасная эпоха»; символ; миф; преступность; Зло; сюрреалисты; экранизации; готическое.

Поступила: 02.02.2023

Принята к печати: 03.03.2023

Pakhsarian N.T.

**Fantomas as a symbolic figure of the "Beautiful era":
signs of the Gothic**

Abstract. The article discusses the role played by the character of the novels of Souvestre and Allen Fantomas in the mythologization of that historical and cultural period, which in France is called “Belle époque” – “Beautiful era”. At this time, numerous technical achievements (not just mentioned in the Fantomas novels, but playing a role in the development of the novel plot), rapid urbanization, etc. crime is increasing, creating an atmosphere of anxiety, giving rise to a feeling of the omnipotence of evil. Fantomas turns out to be the embodiment of a restless time, an elusive and invincible Evil, which is facilitated by various ways of visualizing this “hero without a face”, appearing on posters, illustrations and in film adaptations of novels. Undoubtedly belonging to the field of paraliterature, the Fantomas novels simultaneously attracted the attention of the surrealists, who created their own, ambivalent version of this character. Special attention is paid to the elements of the Gothic in the poetics of these novels.

Keywords: Fantomas; Belle Epoque; symbol; myth; crime; Evil; surrealists; film adaptations; Gothic.

Received: 02.02.2023

Accepted: 03.03.2023

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Фантомас как символическая фигура «прекрасной эпохи»: знаки «готического» // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 171–190. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.10

«Прекрасная эпоха» – историко-литературный термин, несущий значительную долю метафоричности и предполагающий некоторые разночтения. Не случайно практически каждая работа об этом периоде начинается с уточнения и самого понятия, и его хронологических рамок. Иногда рамки Belle époque расширяют до 1871–1914 гг., иногда в нее включают только 1890–1914 гг., а то считают, что эта эпоха длилась только 15–20 лет до начала Первой мировой войны, т.е. возникла не раньше 1894 г., а окончательно оформилась к 1900 г. Кроме того, если историки культуры чаще всего говорят, что выражение «прекрасная эпоха» появилось как ностальгическое обозначение ушедшего довоенного прошлого Франции в 1920-е годы, то известный ученый Доминик Калифа уточнил, что, хотя еще в 1892 г. оно встречалось в диалоге персонажей одного из произведений Октава Мирбо, правда, без точного указания на хронологические рамки «прекрасной эпохи» и со значением золотого века [Kalifa, 2016, p. 120], время ностальгии наступило не в 1920-е, а только в 1930-е годы. Именно тогда выражение «прекрасная эпоха» стало емким термином-хрононимом, отсылающим к «безумным годам» технического прогресса, новых явлений в живописи, музыке, танце и т.д. Именно тогда у современников появилась ностальгия по довоенному прошлому. Все специалисты сходятся в том, что рубеж XIX–XX вв. был периодом экономического процветания и серьезным прорывом в техническом отношении: это было время развития железных дорог, автомобилизма, авиации, фотографии, изобретения кинематографа, строительства метро, Эйфелевой башни, проведения Всемирной выставки в Париже и т.п. Это время было царством танцев – чарльстона, фокстрота, танго, уанстепа. Больших достижений добились в этот период и разные виды искусства, литература, тесно взаимодействующие друг с другом. Не случайно к «прекрасной эпохе» специалисты относят рождение интермедialного типа культуры [см. подробно: Mollier, 1997]. Картина процветающего мирного времени и пространства включала в себя, однако, некоторые тревожащие нюансы: стремительная урбанизация изменила представление о городе как более безопасном месте, чем сельская местность. С одной стороны, многое в появившейся технике не только восхищало публику, но и пугало ее: достаточно вспомнить смятение, даже панику первых зрителей фильма «Прибытие поезда». С другой стороны, начало XX в. ознаменовалось в Париже ростом

преступности: выступления анархистов, уличные грабежи апашей и т.п. становились предметом описаний в криминальных *faitsdivers* (газетных заметках о происшествиях) [Намон, 1997].

Романы о Фантомасе и литературный контекст «прекрасной эпохи»

В литературе еще в середине XIX в. сформировался жанр социально-криминального романа. Именно он сделал особенно популярным роман-фельетон: самым большим успехом пользовались выходявшие частями в периодике «Мемуары Дьявола» (1836) Ф. Сулье, «Парижские тайны» (1842) Э. Сю и «Граф Монте-Кристо» (1844) А. Дюма. Авторы описывали повседневную жизнь, используя привлекательность актуальной фабулы, насыщая ее узнаваемыми и одновременно пугающими деталями ежедневно совершаемых преступлений. В поэтике социально-криминальных сочинений тесно сплелись жанровые приметы авантюрных и нравоописательных, готических и детективных романов.

В 1910 г., т.е. в период, когда происходит тесный обмен между «институциональной культурой и культурой масс» [Kalifa, 2017, p. 296], издатель А. Файар, откликаясь на новый способ публикации популярной литературы – выпуск романной серии, – заключает с журналистами и писателями Пьером Сувестром и Марселем Алленом договор на несколько детективных романов – пять, если они не будут пользоваться успехом, или двадцать четыре в случае, если романы будут пользоваться спросом. «Противоположность между сотворением литературного предмета искусства и сочинением популярных романов здесь проступает очень ясно», – замечает А. Одюро [Audureau, 2010, p. 19]. Романов в итоге было выпущено 32. И их структура, несмотря на первоначальный замысел и использование многочисленных клише детективных сюжетов, не вполне соответствовала канонам классических детективов: если в этом жанре интерес был связан с поисками преступника, то в «Фантомасиане» преступник был уже заранее известен – Фантомас, но обнаружить его было практически невозможно и потому, что этот персонаж непрестанно менял обличия, имена, одеяния и т.п., и потому, что задачей авторов было стремление создать у читателей «готическое» ощущение страха, вызвать эффект «саспен-

са», наполнить романную атмосферу тревожным ожиданием любого, самого неожиданного поворота событий (ср., например, описание магазинов и мастерских Доминика Юссона в романе «Ночной фиакр»). Таким образом, в генеалогии «Фантомаса» обнаруживаются корни «готической» литературы, в основном обращающейся к средневековой фабуле. Английский готический роман пользовался во Франции огромным успехом на рубеже XVIII–XIX вв.: его активно переводили, ему подражали. И хотя французские писатели и критики чаще использовали для подобных сочинений наименования «черный роман» (*roman noir*) или «френетическая литература» (*littérature frénétique*), они опирались на поэтику готического на протяжении всего XIX столетия и даже в первой половине XX в. [Glinoe, 2009, p. 148].

К началу XX столетия издателям оказалось экономически выгоднее печатать романы отдельными томами, сочинявшимися быстро, тут же публикующимися и приобретающими популярность на книжном рынке. «Время, когда писатель приносил своему издателю долго вынашиваемое сочинение, прошло», – заметил Ж.-И. Моллье [Mollier, 2000, p. 35]. В период «прекрасной эпохи» число читателей возросло, и именно популярная литература заняла ведущее место на книжном рынке и имела самые большие тиражи. *Roman populaire* стал главной частью массовой литературы. По существу, П. Сувестр и М. Аллен сочиняли тома «Фантомаса» как один большой роман-фельетон. В каждом томе развивалась собственная интрига, но по сходной схеме: совершенное преступление, поиск и обнаружение преступника, побег Фантомаса, захват в заложники одного персонажа, мнимая смерть другого и т.п. Таким образом, в конце обозначалось завершение истории заглавного героя, его наказание – и тут же опровергалось. Поскольку даже попав в тюрьму, получив смертный приговор, Фантомас в конце концов ускользал от своих врагов, читатель догадывался, что финал романа не окончателен, зло не побеждено и потому будет продолжение. Хотя среди главных действующих лиц были и комиссар полиции Жюв, и журналист Фандор, в памяти читателей серии прежде всего сформировался миф о Фантомасе. А мифом персонаж становится тогда, «когда через него говорится нечто о коллективных представлениях людей» [Artiaga, Letourneux, 2013 a, p. 53]. Эти преставления включали в себя сплетение реальных и воображаемых страхов, создавали эффект вторжения мистико-фантастического в повседневное.

Сам заглавный персонаж порой был подобен живому призраку, воспринимался как галлюцинация.

Одним из оснований успеха «Фантомасианы» была, несомненно, злободневность романной фабулы, поскольку многие истории были почерпнуты из газетных *faits divers*, хотя и представляли в переработанном виде. Действие романов происходило преимущественно в современном Париже или же в провинции того времени, хотя по мере развития сюжета Фантомас действовал и в Лондоне, и в Трансваале, и в Мексике, и в России и т.д. – т.е. оказывается глобальным Злом. Отсутствие временной дистанции между первыми читателями романов и событиями, которые в них изложены, усиливало атмосферу страха: читатели готических романов были «защищены» тем, что страшные истории, о которых они узнавали из текстов, случались в далеком прошлом. Для современников «прекрасной эпохи» все было знакомым и потому особенно пугающим. Очень существенными деталями исторического фона служили разного рода технические новинки. Читатели начала XX столетия без труда обнаруживали в книге хорошо знакомые им в быту различные изобретения, участвующие в развитии фабулы – железную дорогу (см., например, уже первый роман – «Фантомас» или романы «Пропавший поезд», «Дочь Фантомаса»), метро, автомобили (например, роман «Убийца леди Бельтам»), телеграф, телефон или аттракцион «русские горки» (роман «Жюв против Фантомаса»). Любительский фотоаппарат «Кодак», бывший в ту пору технической новинкой, фигурирует в романе «Лондонский висельник», в романе «Побег из тюрьмы Сен-Лазар» Жюв взбирается на сравнительно недавно (в 1889 г.) построенную Эйфелеву башню, новое достижение в криминалистике – идентификация преступника по отпечаткам пальцев – включено в развитие интриги в романах «Мертвец-убийца» и «Жокей в маске», а подводная лодка помогает гению Зла ускользать от преследователей. Роман «Отрезанная рука» приводит Фантомаса в знакомое современникам казино Монте-Карло, в котором преступник ведет опасную игру и внезапно исчезает, в развитии сюжета романа «Полицейский-апаш» участвует знаменитая банда Жюля Бонно. В романах упоминаются известные в ту эпоху столичные рестораны и кафе, включая «самое изысканное ночное заведение Парижа», ресторан «Максим» (в «Короле – пленнике Фантомаса» это заведение называется «Раксим»). Замена одной буквы в реальных именах и названиях или

близкие вариации этих имен и названий производятся авторами довольно часто: так, в романе «Ночной фиакр» фабула строится вокруг магазина «Пари-Галери» – вымышленного места, соединившего в себе черты двух недавно открытых в Париже больших магазинов – Printemps и Galeries Lafayette; в томе «Кровавая серия» президент Франции Пуанкаре представлен именем Луанкаре; в последнем романе «Конец Фантомаса» действие происходит на мощном сверхсовременном корабле «Гигантик», явно ассоциирующемся с «Титаником» [см. подробнее: Чекалов, Пахсарьян, 2017]. В то же время современные детали соседствовали с созданием впечатления вечности Зла, корнями уходящего в глубь веков.

Оттого для историй о циничных и коварных проделках Фантомаса характерно нагнетание тревожной атмосферы, подчас напоминающей о традициях готической прозы: уже в названиях томов ощутимо желание создать атмосферу страха (ср.: «Лондонский висельник», «Гигантский труп», «Отрезанная рука», «Мертвец-убийца», «Галстук из пеньки»), многие события происходят в ночное время, столь любимое готическими писателями, а преступления Фантомаса носят более жестокий и кровавый характер, нежели преступления Арсена Люпена или Рультабия, и направлены они практически на любого человека (ср., например, замену женских духов в модном магазине на флаконы с серной кислотой – роман «Ночной фиакр»). Выразительной «готической» деталью выступает то, что убежище Фантомаса в Париже находится под землей, на поверхности которой расположен Дворец правосудия. В романе «Женитьба Фантомаса» прямо присутствуют готические топосы: заброшенный замок, средневековая темница, морг. В романе «Убийство леди Бентам» циничный убийца гильотинирует актрису прямо на сцене театра, и зрители первых рядов оказываются забрызганы кровью.

Более того, Фантомас – олицетворение Зла – присутствует везде, может наносить жестокий удар в любом месте и скрываться в любом человеке. «Гений преступности» принимает облики самых разных людей, мужчины и женщины, молодого человека и старика, он может быть полицейским, судьей, ученым, детективом, императором и т.д. Даже новейшие полицейские методы оказываются несостоятельны при попытках поймать дерзкого и неуловимого бандита: так, в романе «Мертвец-убийца» заглавному злодею удастся оставить на месте пре-

ступления отпечатки другого, умершего человека – происходит ложная идентификация. Естественно, что Фантомас стал «выражением или воплощением безнаказанности преступления», фигурой, указывающей на «провалы полицейской системы» [Kalifa, 2013, p. XI]. Активность комиссара Жюва в поисках Фантомаса, его энергичные попытки наказать преступника, помощь, которую оказывает ему журналист Фандор, оказываются тщетны еще и потому, что тайна всемогущества злодея до конца остается неразгаданной и оттого усиливающей эффект страха читателей.

Фигура гения зла, отбрасывающая тень на все общество, сенсационность преступлений, криминогенное воображение, интерес к методам полицейского расследования, неперенное присутствие журналистов на месте преступления, использование арго, описание низших классов – все это было знакомо читателям того времени по романам Э. Сю, П. Феваля, Э. Габорио и др. Сыграли роль и сочинения английского писателя Конан-Дойля (рассказы о Шерлоке Холмсе были переведены на французский язык в 1902 г.). Но кроме того, авторы серии о Фантомасе использовали опыт американских *dime novels* – дешевых детективных романов о Нике Картере, переведенных во Франции. Были и более отдаленные предшественники: готические романы с их особой мистикой зла. Исследователь «френетической» литературы во Франции не случайно видит близость поэтики популярных романов и кинофильмов начала XX в. с поэтикой «черного романа» – французского аналога английской готики [Glinoe, 2009, p. 149–151].

Литературная родословная заглавного героя дополнялась его референциальностью по отношению к современной реальности, близостью к фактам из криминальной хроники того времени, порождая ощущение опасности жизни. Однако в романах Сувестра и Аллена при описаниях анархистов и нигилистов приглушался политико-социальный пафос, столь заметный в популярной романистике 1840–1860-х годов. Авторы использовали нраво- и бытописание в той мере, в какой оно необходимо для создания интриги – или разгадывания криминальной тайны (например, скрупулезное уточнение маршрута поездов, остановки в туннеле, связанной с ремонтом пути, наталкивает читателя на мысль о том, что в этой обстановке персонаж мог быть убит, похищен, подменен; описание механизма работы фирмы с клиентом раскрывает возможность длительного сотрудничества – по те-

лефону, телеграфу – с тем, кого сотрудники фирмы никогда не видели лично, и т.п.). Таким образом, вся мистика, окружающая героя, как верно отмечает Ф. Лакассен [Lacassin, 1987, p. 12], оказывается следствием технического и социального прогресса, весьма неоднозначного по результатам, а сам заглавный персонаж при всей мифологичности его фигуры выступает воплощением типа «современного человека» – *homme moderne* [Cohen, 2013]. Но в то же самое время по видимости обыденная реальность оказывается проникнута мистико-фантастической атмосферой, а Фантомас – это «миф», «легенда», «сверхчеловек» и «встретить его на улице почти так же невероятно, как встретить Дракулу» [Casta, 2013]. Заметим, что исследовательница сравнивает здесь персонажа Сувестра и Аллена с героем знаменитого готического романа Брэма Стокера «Дракула» (1897).

Интермедиальность мифа о Фантомасе

Заглавный герой быстро стал мифологической фигурой. Этот миф создавался не только усилиями авторов, но и разнообразными киноверсиями, афишами, картинками, поэтическими сочинениями и т.п. Мгновенный рост популярности, мифологизация образа, почти совпадающая со временем его появления, были следствием особой поэтики романов о Фантомасе, где все было знакомо читателю – и одновременно неузнаваемо им, где заглавный герой, выступая своего рода ницшеанским сверхчеловеком, безжалостным злодеем, сталкивал, сопрягал «эпистемологическую реальность Истории и экзистенциальную правду литературы» [Casta, 2013], и результатом развития медиакультуры, когда литературный персонаж обретает возможность воплощения в других видах искусства.

Таким образом, успех «Фантомаса» рос чрезвычайно быстро еще и потому, что, возникнув как литературный проект, он скоро стал проектом интермедиальным. Уже с 1890-х годов издатели романов-фельетонов озаботились тем, чтобы предварительно создавать рекламу готовящейся публикации романов. Так возникли афиши и брошюры с иллюстрацией на обложке и небольшим фрагментом будущего произведения, выпускаемые либо чуть ранее, либо параллельно с выходом романов, они усиливали интерес будущих читателей и привлекали к ним внимание [см. подробно: Lenoble, 2005]. С момента выхода

серии о «Фантомасе» из печати огромную роль в распространении книг, в их читательском успехе играли обложки томов с экспрессионистскими иллюстрациями Джино Стараче, которые современный критик называет «гениальными» [Migozzi, 2004, p. 76]. Иллюстрации «выполняли роль рисованного фильма» [Audureau, 2013], на них изображался Фантомас – элегантный преступник с окровавленным кинжалом в руке (впрочем, на афишах кинжала не было, по цензурным соображениям он был убран), в маске, с головы до ног одетый в черное, нависший над Парижем, словно гигантский призрак. Исследуя функцию изображений на обложке заглавного героя серии, А. Одюро верно отмечает, что тем самым, в соответствии с поэтикой массовой литературы, читателей приглашали купить не сочинение определенных авторов (Сувестра и Аллена), а книгу об определенном герое – таинственном преступнике [Audureau, 2013]. Как обыкновенно случается с произведениями массовой литературы (ср., например, романы о Джеймсе Бонде), персонаж стал мифом, но забылось имя создателей этого мифа [см.: Boyer, 1994]. Фантомас сам определял себя как своего рода безликую аллгорию Зла в романе «Секретный агент»: «Я – Преступление! Я – Ночь! У меня нет лица ни для кого, потому что ночь и преступление безлики!..» [Souvestre et Allain, 2013, p. 1202]. Неуловимый даже внешне он, по словам Моники Даль'Аста, «не был ни персонажем, ни фигурой в традиционном смысле слова» [Dall'Asta, 2014, p. VII], поскольку существовал в бесконечных метаморфозах, переодевании, гримировании, придуманных именах и биографиях и пр. Интермедиальный характер этого мифа при всей изменчивости внешнего облика Фантомаса сохраняется вплоть до сегодняшнего дня, когда персонаж возникает не только в живописи, музыке, но в театре и кино.

Фантомас в кино

Реклама антигероя на афише, в иллюстрации предполагала создание некоего внешнего облика Фантомаса, что, безусловно, ставило перед художником особую проблему – сделать видимым невидимого, никогда не узнаваемого, вечно меняющего облик персонажа. Экранизации стали своего рода визуальным удвоением-трансформацией словесного текста [см. подробнее: Шарый, 2007]. В 1913–1914 гг. появилось пять фильмов Луи Фейада о Фантомасе: «Фантомас в тени гильо-

тины», «Жюв против Фантомаса», «Мертвец-убийца», «Фантомас против Фантомаса», «Фальшивый судья». Причем эти фильмы прославились не меньше, чем романы, по которым они снимались: Ж. Миготци, например, утверждает, что успех фильмов Л. Фейада был «мощным, без сомнения, самым большим в довоенном кино» [Migozzi, 2004, p. 77]. Сильнейшее влияние фильмов Л. Фейада о Фантомасе на кинопродукцию разных стран в 1910–1940-х годах (например, на фильмы американского режиссера Эдвара Седжвика 1920 г., австро-венгерского режиссера Пала Фейоша 1932 г. и др.) отмечает также итальянский исследователь Федерико Пагелло [Pagello, 2013]. Фильмы о Фантомасе были наполнены своеобразной поэзией готического, визуализировали моменты ужасного и тем самым усиливали их. Не случайно Л. Фейад прославился также откровенно «готическим» фильмом под названием «Вампиры» (1915).

В экранизациях эпохи немого кино визуализация сюжета и персонажа, естественно, выходила на первый план: действие происходило только в Париже (многочисленные эпизоды в провинции, других странах и континентах опускались) – в городе, показанном «готическими» красками; романная интрига сжималась, концентрировалась на наиболее эмоциональных эпизодах; психологическая мотивировка была опущена, действие происходило стремительно, акцентировались жестокость Фантомаса и бессилие его противников. Причем основной трудностью оказалась необходимость в немом фильме изобразить персонажа, «имеющего только голос» [Vachonfrance-Levet, 2013]. Поскольку всякий раз Фантомас выдавал себя за другого, перед режиссером стояла задача дать зрителю возможность заподозрить присутствие Фантомаса в том или ином эпизоде, но одновременно не быть уверенным в своем узнавании до конца. Актеру Рене Наварру, играющему Фантомаса в фильмах Л. Фейада, приходилось не только тщательно гримироваться, но еще и создавать визуальные сигналы, пробуждающие тревожные догадки зрителей (например, особым образом вести себя на крупном плане – не смотреть прямо, а скашивать или опускать глаза и т.п.). Подобными средствами авторы фильма старались придать образу Фантомаса ту пугающую мистичность, которая присутствовала в литературных источниках о нем.

Первые кинокартины Л. Фейада оказали влияние как на последующие снятые фильмы о Фантомасе, так и на нереализованные замыс-

лы – сценарии 1915 и 1926 гг. [Artiaga, Letourneux, 2013 a, p. 164–165]. Найдённые этим режиссером приемы были подхвачены и развиты последующими авторами экранизаций. В фильме близкого сюрреалистам бельгийского режиссера Эрнста Мёрмана «Господин Фантомас» (1937) была дана повторяющаяся последовательность ключевых сцен (убийство, преследование, арест, бегство), снятых в абстрактном пространстве, так что вся история представляла видением, мороком. Как у сюрреалистов, у Мёрмана, видящего в Фантомасе своего рода альтер эго, в образе главного героя соединялись манящее, завораживающее обаяние и пугающий, страшный зрителя жестокий цинизм, а в интерпретации романного сюжета смешивались насилие и сексуальность. Жестокий, наполненный фрейдистскими мотивами кинематографический сон о Фантомасе будоражил умы буржуазной публики. Не случайно в обществе «прекрасной эпохи» одновременно ширилась и апология, и критика экранных версий «Фантомаса»: в киноадаптациях усматривали упрощение литературы, которая и без того не отличалась художественным новаторством [Steimber, Vasen, Jost, 1997, p. 49]. Если литературные критики беспокоились о порче читательского вкуса и поведения под воздействием «плохого чтения», то кинокритики сетовали на наглядность безнравственности и насилия, представленных в фильмах. Это, однако, не мешало росту популярности экранизаций романов о Фантомасе.

Одна из наиболее любопытных черт данного культурного мифа заключается в том, что как само имя Фантомаса (соединение слов «фантом» и «маска»), так и его преступные авантюры (постоянная перемена облика, переодевания, смена имен и пр.) предполагают отсутствие лица, узнаваемых и устойчивых внешних черт. Все это как будто препятствует интермедияльному воплощению персонажа в живописи или в кино. Но это обстоятельство лишь побуждало искать особые способы «портретирования» «гения Зла»: испанский художник-кубист Хуан Грис, создавая в 1915 г. картину под названием «Фантомас», дал этой картине подзаголовок «Трубка и газета» и действительно обошелся без изображения какой-либо человеческой фигуры или лица.

Парадоксальным образом, не имея ни лица, ни тела – ничего, что могло бы твердо идентифицировать эту фигуру, Фантомас тем успешнее синтезировал воображение современников. «Человек без лица в

XX столетии становится выражением правды о своем времени, спрятанной под слегка уродливой маской, оживляющей старые фантазмы о низах общества, показывающей, как насилие сопротивляется общественному спокойствию и возрождает мечты о бунте и наступлении» [Artiaga, Letourneux, 2013 а, р. 16]. Поскольку читатели и зрители не имели возможности обнаружить в Фантомасе какую-либо конкретную персону, а поведение героя внешне было безупречно, повадки – аристократичны, они могли одновременно ненавидеть этого антигероя и восхищаться им, даже втайне желать стать им [Artiaga, Letourneux, 2013 а, р. 145].

Названная Блезом Сандрамом «Энеидой современности», серия о Фантомасе не случайно оказывается предметом восхищенного интереса сюрреалистов, поскольку заглавный герой воплощает «денди нового типа, невозмутимого и аморального, великолепно использующего технологии и медиа своего времени» [Cohen, 2013].

Фантомас и сюрреалисты

«Прекрасная эпоха» была причудливым сочетанием «удовольствий» и «преступлений»: рост преступности, приметы «револьверного», а вслед за ним «бомбового» времени находили свое отражение в репортажах периодической печати, усиливая у населения ощущение беспокойства и незащитности. В пору своего возникновения Фантомас не воспринимался как пародия, а был одновременно пугающим и притягивающим персонажем. Не случайно мифологическая фигура заглавного героя романов Сувестра и Аллена привлекла внимание Блеза Сандрама, Макса Жакоба и Гийома Аполлинера, создавших в 1913 г. Общество друзей Фантомаса. В 1914–1915 гг. Хуан Грис стал включать образ романного антигероя в свои кубистские коллажи, а в 1920–1930-е годы Фантомасом заинтересовались сюрреалисты. Они нашли в «Фантомасе» различные сюжетные мотивы, а авторов серии объявили предшественниками автоматического письма. Самая небрежность стиля романов, быстрота их сочинения были для писателей авангарда похвальными чертами, поскольку в их среде господствовал стиль спонтанности, необузданности воображения. Что же касается главного персонажа, то «в течение двух десятилетий аван-

гардисты, присвоив этого героя, использовали его имя как лозунг, предназначенный поражать умы» [Artiaga, Letourneux, 2013 а, р. 71].

Внимание этих писателей к фигуре заглавного персонажа может служить фундаментом для понимания механизма создания подобного мифа, полагают исследователи: круг поэтов-сюрреалистов «открывает в Фантомасе редкую поэтическую ценность, нечто вроде урбанистического примитивизма, в котором изображения, кажущиеся пришедшими из сновидений, смешиваются с актуальными событиями (крушением российской империи, дипломатическими коллизиями), чтобы воссоздать фантастику повседневности» [Dictionnaire des mythes ..., 2003, р. 130]. Романы о «Фантомасе» привлекали сюрреалистов еще и тем, что обильно включали в себя элементы «готического», поскольку они высоко ценили авторов «черных романов» «с их тайнами, замками, привидениями, всевозможными чудесами» [Андреев, 2004, с. 8]. Блез Сандрар первым посвятил Фантомасу стихотворение, опубликованное в марте 1914 г. Макс Жакоб в июле-августе 1914 г. сочинил две поэмы – «Фантомас» и «Снова Фантомас». Гийом Аполлинер в том же году напечатал об этом герое стихотворение и статью, а Робер Деснос стал постоянно откликаться статьями на выход новых романов, фильмов и иллюстраций о Фантомасе. В журнале дадаистов под названием «Ерюттаретил» (Eruttaretil, слово *littérature*, записанное задом наперед) в 11–12 номере за 1923 г. Фантомас был объявлен потомком Лотреамона, кузеном Артюра Рембо и Альфреда Жарри, сводным братом Гийома Аполлинера, Жака Ваше и Реймона Русселя. В 1938 г. статья о Фантомасе была включена в «Краткий словарь сюрреализма», составленный Андре Бретоном и Полем Элюаром. Литературный авангард, к которому принадлежали эти писатели, привлекла эксцентричность образа, отсутствие в нем устойчивой идентичности, сплетение обезличенности и всемогущества, героизация бунтарства, жестокости и безнравственности. Кроме того, как верно заметили французские специалисты, «Фантомас пугает, он – то чудовище, которое олицетворяет бессознательное современников, но он также – плод культуры досуга и развлечения, в каковую он прекрасно вписывается» [Artiaga, Letourneux, 2015, vol. 5, р. XI]. Подобное сочетание пугающего и развлекающего – характерная черта «прекрасной эпохи».

Парадоксально, что, отталкиваясь от интермедийности образа Фантомаса, писатели-авангардисты превратили его в литературный

миф, который, с одной стороны, выделял крайнюю «модерность» (modernité) образа и делал его способом борьбы с традицией, а с другой – был средством обнаружения в романной серии и киноверсиях «Фантомаса» коллективного воображаемого, имеющего долгую культурную традицию, в том числе – рожденную еще в XVIII в. традицию литературной готики, и выражающего темную сторону народного бессознательного периода Belle époque.

Заключение

Рубеж XIX–XX вв. был для Франции сложным, неоднозначным временем: Париж больше, чем когда-либо являлся космополитическим центром притяжения для многих актеров, композиторов, живописцев и писателей, на довоенные десятилетия пришлось и развитие новых видов искусства, и прогресс в возможностях проводить досуг, и разнообразные технологические изобретения, облегчающие повседневное существование. В то же время новые научные, технические открытия отнюдь не сдержали роста преступности, не уничтожили жестокие банды апашей, не отменили политические бунты анархистов, не укрепили безопасность жителей. Образ Фантомаса как безжалостного, всесильного и неуловимого преступника, который пугает и одновременно вызывает восхищение дерзостью и изобретательностью своих преступлений, слился с образом амбивалентной – привлекательной и опасной «прекрасной эпохи». В то же время этот миф обновлялся, разрастался, оставаясь востребованным в популярной литературе на протяжении всего XX столетия. Когда в 1960-е годы появились новые киноверсии «Фантомаса» – фильмы А. Юнебеля «Фантомас» (1964), «Фантомас разбушевался» (1965) и «Фантомас против Скотленд-Ярда» (1966), они на первый взгляд констатировали «конец мифа о Фантомасе» [Moine, 2000, p. 455]: страхи перед «городскими тайнами» начала века рассеялись. Хотя латексная маска, используемая в демонстрации «подлинного» лица Фантомаса, оказалась удачной находкой для воплощения монструозности и одновременно безликости гения зла, этот злодей заметно утратил свою силу, став скорее комическим персонажем и в качестве такового уступив первый план еще более комической фигуре – комиссару Жюву в исполнении замечательного актера Луи де Фюнеса. Афиши фильмов Юнебеля стали

изображать не одинокую фигуру таинственного преступника, а пару актеров-персонажей: Фантомаса / Жана Маре и Жюва / Луи де Фюенса, а фильмы превратились в забавные киноистории о соперничестве карикатурного злодея с карикатурным полицейским.

Такая трансформация образа Фантомаса позволила острее понять, что персонаж романов Сувестра и Аллена был идеальным воплощением культуры «прекрасной эпохи», своего рода суммой страхов городского населения начала XX в. Когда же страх рассеялся, на первый план проступило то, что в определенной мере присутствовало и в текстах романов: «ужасное порой соперничало в них с юмористическим» [Dictionnaire ..., 2007, p. 157]. Однако если в текстах 32 романов можно было обнаружить комические эпизоды и интонации, то одновременно смех в них, как верно отмечает А. Одюро, был «нерушимо связан с ужасом» [Audureau, 2010, p. 102]. «Гений зла» хотя и выступал сниженным вариантом дьявола, можно сказать, перефразируя Макса Жакоба (назвавшего серию о Фантомасе «Ницше для кухарок») «Сатаной для кухарок», он все же вызывал у читателей чувство страха. А «возрождение» мифа о Фантомасе в новых исторических условиях обернулось его перерождением в забавную историю соперничества карикатурного злодея с карикатурным полицейским. Любопытно, что задуманная еще в 2010 г. режиссером Кристофом Ганом экранизация «Фантомаса», в которой он хотел отойти от комизма Юбенеля, но в то же время снять своего рода французский вариант американского фильма-комикса «Железный человек» (2008), так и не состоялась до сегодняшнего дня: символ «прекрасной эпохи» модерна, по-видимому, сопротивлялся новой киноэстетике. Только избавившись от знаков «готического», превратившись из носителя «черного юмора» первоисточников в забавную фигуру супермена-антигероя, образ Фантомаса прижился в разнообразных современных мюзиклах – от первого музыкального спектакля 1984 г. в парижском театре Дежазе до антрепризной постановки мюзикла 2022 г. в театре Тулузы.

С другой стороны, при сохранении знаков готического Фантомас как миф о непобедимом гении зла оказался способен продолжить свою жизнь в современных фильмах-триллерах и в романах ужасов: так, в 1980 г. вышли четыре телесериалы, снятые Клодом Шабролем и сыном Луиса Бунюэля – Хуаном Луисом Бунюэлем по четырем первым романам о Фантомасе. В этих фильмах действие было перенесено

в конце 1920-х годов (и упоминался знаменитый сюрреалистический фильм Бунюэля-старшего «Андалузский пес»), но при этом мистическая и устрашающая атмосфера жестокости, насилия была воспроизведена и даже усилена. Следы влияния «Фантомасианы» можно найти и в сочинениях американского писателя Стивена Кинга, французского романиста Франка Теллье, в серии компьютерных игр «Обитель зла» (Resident Evil) и др.

Очевидно, одна из главных функций романов о Фантомасе состоит в том, чтобы служить посредником, связующим звеном между поэтикой готического романа и новейшими сочинениями – кинофильмами-триллерами, романами-хоррорами и т.п.

Список литературы

Андреев Л.Г. Сюрреализм. – Москва : Гелеос, 2004. – 352 с.

Чекалов К.А., Пахсарьян Н.Т. Архитектоника романного цикла П. Сувестра и М. Аллена о Фантомасе и проблема серийности в массовой литературе // Studialitterarum. – 2017. – Т. 2, № 4. – С. 114–133.

Шарый А.В. Знак F : Фантомас в книгах и на экране. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 192 с.

Artiaga L., Letourneux M. « Après Fantômas » // Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. – Paris : Robert Laffont, 2015. – Т. 5. – P. VII–XIX.

Artiaga L., Letourneux M. Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire. – Paris : Les Prairies ordinaires, 2013 a. – 183 p.

Artiaga L., Letourneux M. Fantômas, les racines du mal // Souvestre P., Allen M. Fantômas. Edition intégrale. – Paris : Robert Laffont, 2013 b. – Т. 1. – P. VII–XVI.

Audureau A. Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Sratace entre 1911 et 1913 // Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. – 2013. – Vol. 11, N 1 : Fantômas dans le siècle. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>.

Audureau A. Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts. – Rennes : Presses univ. de Rennes, 2010. – 334 p.

Boyer A.-M. Questions de la paralittérature // Poétique. – 1994. – N 98. – P. 131–151.

Casta I.-R. Le cirque et la princesse: Fantômas comme raccommodeur de la Belle époque // Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. – 2013. – Vol. 11, N 1 : Fantômas dans le siècle. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>.

Cohen N. Fantômas ou le mythe de “l’homme moderne” chez les poètes des années 1910 et 1920 // Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique. [Revue électronique]. – 2013. – Vol. 11, N 1 : Fantômas dans le siècle. – URL: <http://belphegor.revues.org/126>

- Dall'Asta M.* Fantômas, le cinéma // Souvestre et Allain. Fantômas. – Paris : Laffont, 2014. – T. 4. – P. VII–XV.
- Dictionnaire des mythes du fantastique / P. Brunet, J. Vion-Dury dirs. – Limoges : Presses univ. de Limoges, 2003. – 313 p.
- Dictionnaire du roman populaire francophone/Sous la direction de Daniel Compère. – Paris : Nouveau Monde, 2007. – 490 p.
- Glinoe A.* La littérature frénétique. – Paris : PUF, 2009. – 275 p.
- Hamon Ph.* Fait divers et littérature // Romantisme. – 1997. – N 97. – P. 7–16.
- Kalifa D.* “Belle époque”: invention et usages d’un chrononyme // Revue d’histoire du XIXe siècle. – 2016. – N 52 : Chrononimes. Dénommer le siècle. – P. 119–132.
- Kalifa D.* L’encyclopédie du crime et de l’apacherie // Souvestre et Allain. Fantômas. – Paris : Laffont, 2013. – T. 2. – P. VII–XVI.
- Kalifa D.* La véritable histoire de la Belle époque. – Paris : Fayard, 2017. – 296 p.
- Lacassin F.* Fantômas, ou l’Enéide des temps modernes // Souvestre et Allain. Fantômas. Préface. – Paris : R. Laffont, 1987. – P. 7–30.
- Lenoble B.* Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : L’exemple du Journal (1892–1935) // Revue d’histoire moderne et contemporaine. – 2005. – N 52–1. – P. 175–197.
- Migozzi J.* Boulevard du populaire. – Limoges : Pulim, 2004. – 243 p.
- Moine R.* Les Fantômas de Hunebelle: la défaite d’un mythe // De l’écrit à l’écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques. – Limoges : PULIM, 2000. – P. 453–466.
- Mollier J.-Y.* La naissance de la culture médiatique à la Belle Epoque: mise en place des structures de diffusion de masse // Etudes littéraires. – 1997. – Vol. 30, N 1. – P. 15–26.
- Mollier J.-Y.* Genèse et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle // De l’écrit à l’écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques. – Limoges : PULIM, 2000. – P. 27–38.
- Souvestre et Allain.* Fantômas. – Paris : Laffont, 2013. – T. 1. – 1275 p.
- Steimber O., Vassen M., Jost F.* Des genres populaires à la télévision: études d’une transposition // Réseaux. – 1997. – Vol. 15, N 81. – P. 47–59.
- Pagello F.* Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade’s Series on International Cinema during the 1910 s // Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. – 2013. – Vol. 11, N 1. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>.
- Vachonfrance-Levet B.* Fantômas – A l’ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s’émancipe // Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. – 2013. – Vol. 11, N 1. – URL: <http://belphegor.revues.org/110>

References

- Andreev, L.G. *Syurrealism* [Syurrealism]. Moscow, Geleos Publ., 2004. 352 p. (In Russ.)
- Chekalov, K.A., Pahsar'yan, N.T. Arhitektonika romannogo cikla P. Suvestra i M. Allena o Fantomase i problema serijnosti v massovoj literature [Architectonics of the

novel cycle by P. Suvestra and M. Allen about Fantomas and the problem of seriality in popular literature]. In *Studialitterarum*. Vol. 2, no. 4, 2017, pp. 114–133. (In Russ.)

Sharyj, A.V. *Znak F: Fantomas v knigah i na ekrane* [Sign F: Fantomas in books and on the screen]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 192 p. (In Russ.)

Artiaga, L., Letourneux, M. “Après Fantômas “. In Souvestre P., Allen M. *Fantômas. Edition intégrale*. Vol. 5. Paris, Robert Laffont Publ., 2015. – P. VII–XIX. (In French)

Artiaga, L., Letourneux, M. *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*. Paris, Les Prairies ordinaires Publ., 2013 a. 183 p. (In French)

Artiaga, L., Letourneux, M. Fantômas, les racines du mal. In Souvestre P., Allen M. *Fantômas. Edition intégrale*. Vol. I. Paris, Robert Laffont Publ., 2013 b, pp. VII–XVI. (In French)

Audureau, A. Etudes des couvertures de la série des Fantômas dessinées par Gino Sratace entre 1911 et 1913. In *Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique], Vol. 11, no. 1. 2013. Fantômas dans le siècle. URL: <http://belphegor.revues.org/110>. (In French)

Audureau, A. *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*. Rennes, Presses univ. de Rennes Publ., 2010. 334 p. (In French)

Boyer, A.-M. Questions de la paralittérature. In *Poétique*, no. 98, 1994, pp. 131–151. (In French)

Casta, I.-R. Le cirque et la princesse: Fantômas comme raccommodeur de la Belle époque. In *Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique], Vol. 11. no. 1, 2013. Fantômas dans le siècle. URL: <http://belphegor.revues.org/110>. (In French)

Cohen, N. Fantômas ou le mythe de “l’homme moderne” chez les poètes des années 1910 et 1920. In *Belfégor. Littérature populaire et culture médiatique*. [Revue électronique]. Vol. 11. no. 1, 2013. Fantômas dans le siècle. URL : <http://belphegor.revues.org/126> (In French)

Dall’Asta, M. Fantômas, le cinéma. In *Souvestre et Allain. Fantômas*, vol. 4. Paris, Laffont Publ., 2014, P. VII–XV. (In French)

Dictionnaire des mythes du fantastique, P. Brunet, J. Vion-Dury dirs. Limoges, Presses univ. de Limoges Publ., 2003. 313 p. (In French)

Dictionnaire du roman populaire francophone/Sous la direction de Daniel Compère. Paris, Nouveau Monde Publ., 2007. 490 p. (In French)

Glinoe, A. *La littérature frénétique*. Paris, PUF Publ., 2009. 275 p. (In French)

Hamon, Ph. Fait divers et littérature. In *Romantisme*, no. 97, 1997, pp. 7–16. (In French)

Kalifa, D. “Belle époque”: invention et usages d’un chrononyme. In *Revue d’histoire du XIXe siècle*, no. 52, 2016. Chrononimes. Dénommer le siècle. Pp. 119–132. (In French)

Kalifa, D. L’encyclopédie du crime et de l’apacherie. In *Souvestre et Allain. Fantômas*. Vol. 2. Paris, Laffont Publ., 2013, P. VII–XVI. (In French)

Kalifa, D. *La véritable histoire de la Belle époque*. Paris, Fayard Publ., 2017. 296 p. (In French)

Lacassin, F. Fantômas, ou l’Enéïde des temps modernes. In *Souvestre et Allain. Fantômas. Préface*. Paris, R. Laffont Publ., 1987, pp. 7–30. (In French)

Lenoble, B. Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : L'exemple du Journal (1892–1935). In *Revue d'histoire moderne et contemporain*, no. 52, 1, 2005, pp. 175–197. (In French)

Migozzi, J. *Boulevard du populaire*. Limoges, Pulim Publ., 2004. 243 p. (In French)

Moine, R. Les Fantômas de Hunebelle: la défaite d'un mythe. In *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges, PULIM Publ., 2000, pp. 453–466. (In French)

Mollier, J.-Y. La naissance de la culture médiatique à la Belle Epoque: mise en place des structures de diffusion de masse. In *Etudes littéraires*. Vol. 30, no. 1, 1997, pp. 15–26. (In French)

Mollier, J.-Y. Genèse et développement de la culture médiatique du XIX au XX siècle. In *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges, PULIM Publ., 2000, pp. 27–38. (In French)

Souvestre et Allain. *Fantômas*. Vol. I. Paris, Laffont Publ., 2013. 1275 p. (In French)

Steimber, O., Vasen, M., Jost, F. Des genres populaires à la télévision: études d'une transposition. In *Réseaux*, Vol. 15, no. 81, 1997, pp. 47–59. (In French)

Pagello, F. Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade's Series on International Cinema during the 1910 s. In *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle, Vol. 11, no. 1, 2013. URL: <http://belphegor.revues.org/110>. (In French)

Vachonfrance-Levet, B. Fantômas – A l'ombre de la guillotine (Louis Feuillade, 1913) ou Quand le cinéma s'émancipe. In *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique* [Revue électronique]. Fantômas dans le siècle. Vol. 11, no. 1, 2013. URL: <http://belphegor.revues.org/110> (In French)

СИМВОЛИКА ПОВСЕДНЕВНОГО ПРОСТРАНСТВА

УДК 395; 371.897

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.11

*Любарт М.К.**

СИМВОЛИКА БРЕТОНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА БРЕТАНЬ (ФРАНЦИЯ)[©]

Аннотация. Выбор символики, используемой в общественном пространстве Бретани, является визуализацией современной идентичности бретонцев. Благодаря богатому историко-культурному и художественному наследию этого региона, политическим традициям автономной государственности, символичный корпус бретонцев очень богат. Но в качестве основных символов фигурируют прежде всего флаг Гвен-а-дю, символ горностая, трискель и аббревиатура BZH, отражающие идеи регионализма, культурной самобытности Бретани и приверженность прогрессивному развитию.

Ключевые слова: символика; региональная идентичность; репрезентация идентичности; бретонцы Франции.

* *Любарт Маргарита Кемальевна* – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН. Москва, Россия, e-mail: Margarita_Lubart@mail.ru

Lyubart Margarita Kemalievna – PhD in Historical sciences, senior researcher at the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia, e-mail: Margarita_Lubart@mail.ru

© Любарт М.К., 2023

Поступила: 30.01.2023

Принята к печати: 23.02.2023

Lyubart M.K.

**Symbols of the Breton identity in the urban space
of the region of Brittany (France)**

Abstract. The choice of symbolism used in the public space of Brittany is a visualization of the contemporary identity of the Bretons. Thanks to the rich historical, cultural and artistic heritage of this region, the political traditions of autonomous statehood, the symbolic corps of the Bretons is very rich. But the flag of Gwen-à-du, the symbol of the ermine, the triskele and the abbreviation BZH appear as the main symbols, reflecting the ideas of regionalism, Brittany's cultural identity and commitment to progressive development.

Keywords: symbolism; regional identity; representation of identities; Bretons of France.

Received: 30.01.2023

Accepted: 23.02.2023

Для цитирования: Любарт М.К. Символика бретонской идентичности в городском пространстве региона Бретань (Франция) // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 191–214. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.11

Бретань, расположенная на одноименном полуострове на северо-западе Франции, является одним из тех регионов страны, где уровень региональной идентичности ярко выражен. По этому показателю бретонцы, среди которых 26% населения чувствуют очень сильную привязанность к своему региону, занимают второе место в стране, уступая только корсиканцам [Dargent, 2001, p. 798].

И это, конечно, не случайно. Регион, отличающийся тем, что заметную роль в этногенезе населения сыграли кельтские племена, до сих пор отличается культурным и языковым своеобразием. Кроме того, здесь существовали давние традиции собственной государственности, насчитывающей около семи столетий: с 851 г. королевство, затем герцогство Бретань, которое было присоединено к Франции в 1532 г. и

вплоть до революции 1789 г. сохраняло многие атрибуты автономии, в том числе собственный парламент.

Обладая выраженным самосознанием, бретонцы бережно относятся к своему историко-культурному наследию. Однако, согласно Конституции, французский народ считается единой нацией, какие-либо этнические (национальные) меньшинства в стране не признаются [Любарт, 1997, с. 268–271]. В этих обстоятельствах территориальная идентичность, в том числе региональная, имеет во Франции, пожалуй, большее значение, чем во многих других государствах. Стремление к выражению своей идентичности, культурного своеобразия, обнаруживается, в том числе, в той символике, которую можно увидеть в городах Бретани.

Богатая бретонская символика, прежде всего в ее историческом, искусствоведческом аспектах, конечно, не раз привлекала внимание специалистов [Chevalier et Cheerbrant, 1982; Fabre, 1993; Green, 1989; Kervella, 2005; Le Gallo, 2003; Torchet, 2003], мне же представляется интересным выяснить, каким образом идентичность бретонцев репрезентуется в общественном пространстве Бретани, каковы наиболее распространенные и значимые символы, которые для этого выбирают, какие смыслы и идеи они транслируют.

В сфере моего внимания находится прежде всего символика, представленная в общедоступном городском пространстве, где есть возможность и резон публичной демонстрации коллективной идентичности. Это знаки и символы, которые можно увидеть на улицах и площадях, фасадах домов и учреждений, витринах магазинов, офисах и кафе, рынках и ярмарках, в пространстве спортивных состязаний и фестивалей.

Источником исследования послужили мои собственные наблюдения во время неоднократных пребываний в разных городах Бретани (прежде всего гг. Брест и Ренн, а также Кампер, Дуарнене и др.), научная литература, а также информация сайтов, представляющих регион в Интернете.

Динамика идентичности и символизма

«Символический комплекс» бретонцев, связанный с их идентичностью, находится в динамике, поскольку и сама идентичность бре-

тонцев во многом продолжает конструироваться. Еще столетие назад Бретань имела реноме экономически депрессивного региона, которому присущи черты некоторой отсталости, консерватизма, выраженной религиозности, а также сепаратистские настроения. Это был регион, из которого шел отток населения. Однако за последние полвека ситуация стала иной: этому способствовали не только весьма позитивные экономические изменения и управленческие достижения, но и «культурный фактор». Начиная с 1970-х годов интерес к бретонскому (кельтскому) культурному наследию в его современной интерпретации вышел за пределы регионов, населенных «кельтскими народами», и был усилен волной интереса к кельтской культуре в мире. Эти обстоятельства способствовали процессу «коррекции» прежней идентичности бретонцев, усилению вектора на формирование позитивной идентичности. Как же в связи с этими процессами формируется современный символический комплекс бретонцев? Какие символы из богатого историко-культурного арсенала актуализируются в связи с этим в качестве значимых маркеров этой культуры и какие возникают заново?

*

Бретонская символика складывалась на протяжении веков и насчитывает сегодня несколько основных источников своего формирования. Во-первых, это богатое историко-культурное наследие, к которому относятся прежде всего древние кельтские символы. Кельтское искусство богато абстрактными и стилизованными изображениями, что весьма способствует их выбору в качестве символов и эмблем. К самым известным из них относятся такие как трискель, квадriskель, кельтские «плетенки» и спирали, стилизованные изображения реальных и мифических животных и птиц, растений (клевера и др.) и т.д.. Многие из них входят в так называемый «панкельтский символичный резервуар», популярный сегодня и среди других народов кельтского происхождения.

Самым популярным среди древних кельтских символов в современной Бретани является трискель или трискелион (*triskèle, triskel, triskel* от греческого *triskelês* «треногий»). Это фигура, образованная тремя ветвями («ногами», завитками, спиралями, или др. фигурами), исходящими из одной точки, которые воплощают вращательное движение вокруг центра (рис. 1).



Рис. 1. Одно из наиболее распространенных изображений трискеля

Происхождение этого знака уходит в глубь веков, в доисторическое, еще докельтское прошлое, считается, что известен со времен неолита [Top 10 des symboles...]. Однако в эпоху расцвета кельтского искусства рубежа н.э. трискель уже пользовался популярностью на бретонской земле и с тех пор не исчезал.

Существует немало версий о значении трискеля. Среди наиболее распространенных – утверждение, что три его спиральные ветви означают стихии воды, воздуха и огня. В некоторых версиях – фигурирует и земля. Иногда считается, что земля воплощает центр трискеля, а стихии вращаются вокруг нее. Согласно другим версиям три ветви означают возрасты / этапы жизни – детство, взрослое состояние, старость; восход, зенит, закат; прошлое, настоящее, будущее. Связывают трискель и с персонажами кельтских богов – Луга, Огме и Дагды, солярным культом, и т.д. [Kervella, 2005, p. 143, 146; Mousnier, 2019; La Bretagne, ses emblems ...].

В средневековой Бретани трискель в течение многих веков фигурировал в религиозном искусстве (например, как часть архитектурного или декоративного орнамента, витража, и т.п.). При этом как полисемантический символ, связанный с представлением о триединстве целого, трискель приобрел в Бретани ассоциацию с христианской Троицей. Этот знак также был распространенным элементом в крестьянской среде – например, как резное украшение деревянной мебели [Kervella, 2005, p. 143, 146].

Многозначность трискеля и распространенность его среди других народов кельтского происхождения (в первую очередь Британских островов) сделали его одним из самых распространенных общекельтских символов, значение которого возросло с возникновением интереса в XIX в. к кельтскому прошлому – движению «кельтизма». Трис-

кель стал особенно популярным в Бретани в начале XX в. и особенно в межвоенный период на волне бретонского радикального регионализма. В качестве политического символа трискель стал использоваться некоторыми организациями, в частности – Parti National Breton (PNB). К символике трискеля часто обращались и бретонские художники межвоенного периода. Он был также широко популяризирован художественным движением Сейж Брейр, поставившим перед собой цель обновить бретонское народное искусство. Наконец, новый импульс он получил в конце 1960-х, когда его использовало движение «возрождения» кельтской музыки в Бретани [Kervella, 2016].

Таким образом, мы видим, что использование трискеля имеет давние исторические корни и весьма характерно для бретонской культуры. Изображение трискеля и других кельтских знаков широко распространено в Бретани в разных сферах декоративного искусства, орнаментике, книгоиздании, ювелирном деле, оформлении афиш, вывесок, в интерьере учреждений и ассоциаций, которые так или иначе связаны с бретонской культурой и языком. Он часто присутствует в оформлении праздничных мероприятий и событий, его можно увидеть на флажках, гирляндах и т.д.

Знак трискеля весьма популярен на сувенирной продукции Бретани, используется в виде лейбла некоторыми агрофирмами, производящими местную продукцию. Так, своим символом его сделал бренд Paysan Breton, пивоварня Lancelot использует его на этикетках органического пива Telen Du и т.д. Широко используется этот символ и в интернет-пространстве, что является, конечно, отдельной темой исследования и выходит за рамки данной работы.

«Золотой» трискель стал эмблемой культурных активистов («кельтизанов» – celtisants), а «красный трискель» – эмблемой гуманитарных организаций, например, Международной бретонской службы спасения (Secours breton international). Вариации трискеля также активно используются в символике спортсменов, прежде всего на их форме (футболках и т.д.). И это, конечно, не случайно: в спортивной сфере демонстрация региональной и государственной идентичности часто является значимой.

Однако если говорить про повседневную городскую жизнь, улицы, то здесь трискель и другие кельтские символы не столь заметны и встречаются не так часто, как можно было бы ожидать, учитывая их

«укорененность» в бретонской культуре и моду на кельтскую культуру в целом. Порой создается впечатление, что поле ее применения здесь намеренно сужено.

Подобное ощущение возникает, по моим наблюдениям, и у некоторых туристов, находящихся под воздействием очарования «кельтской старины» и посещающих Бретань в поисках «кельтскости». Бретань представляется им подчас обетованной землей мифов, легенд, друидизма и сопутствующих символов. Их ожидания не всегда оправдываются, и кажется удивительным, что в жизни самих современных бретонцев трискель и другие древние символы не играют столь большой роли.

Согласно недавним исследованиям, трискель находится только на третьем по значимости месте среди символов Бретани [Portrait de la Bretagne ..., 2009, p. 503] и в городском пространстве он, несомненно, уступает место другим, более значимым для современных бретонцев символам.

Когда-то, еще в 1995 г., во время своего пребывания в Бретани я задала вопрос о том, почему кельтская символика не столь заметна в общественном пространстве, директору Центра бретонских и кельтских исследований (Университет Западной Бретани) проф. Ж.-Ф. Симону. Он ответил, что, как и в других областях Европы, древнекельтская и древнегерманская символика имеют «отягощенное прошлое» – они ассоциируются с идеологизированным интересом к архаике, крайне правыми настроениями вплоть до фашизма. В Бретани помнят, что широкое обращение к символу трискаля относится к 1914 г., как упоминалось, он был взят на вооружение PNB, печально известной своими фашистскими эксцессами [Mousnier, 2019]. Кельтские изобразительные мотивы использовались и националистами других кельтских регионов Европы, в частности ирландцами. К ней прибегают и современные неонацисты, выступающие против иммигрантов в Европе [Шнирельман, 2007, с. 453].

И хотя сегодня трискель в целом не ассоциируется бретонцами с мрачными страницами истории, но он тем не менее и не является основным символом Бретани, отсылая, скорее, к историко-культурному контексту.

*

Еще одной значимой культурной доминантой во времена Средневековья, значительно потеснившей кельтскую символику, являлась

символика христианская. Еще столетие назад бретонские католические храмы, знаменитые придорожные распятия (кальвэры), «кельтские кресты» являлись символами этого глубоко религиозного региона. Сегодня же христианская (в особенности готическая) архитектура, имевшая в Бретани свои характерные особенности, в связи с ощутимым упадком религиозности [Любарт, 2020] скорее воспринимаются как культурное достояние и культурное наследие. А их значимость как символа современной Бретани уже не столь высока.

Богатым источником бретонского символизма является средневековая геральдика, характерная для феодального общества, свойственная его сословному мировоззрению. Самыми востребованными геральдическими символами в Бретани оказались символ горностая и два цвета, ставшие символическими для Бретани со времен Крестовых походов – черный и белый, а затем также и красный. Черный крест, как считается, был отличительным знаком бретонцев еще со времен Третьего крестового похода (1188), с тех пор в разных землях Бретани стали появляться различные флаги с черным крестом. Именно флаг с крестом на белом фоне Kgoaz du («Черный крест» – *брет.*) был флагом герцогства до 1532 г. Кроме него в Бретани были в ходу «герцогский флаг» – белое полотнище с черными крапинами, символизирующими горностая, и разные вариации флагов бретонских земель с различными сочетаниями этих двух основных элементов [Drapeau de la Bretagne (a); La Bretagne, ses emblems ...]. (Рис. 2.)

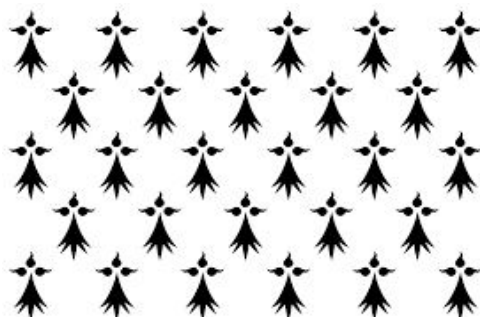


Рис. 2. «Горностаевый флаг» герцогства Бретань

Горностай в виде значка, символически изображающего его хвост, упоминается в качестве герцогского знака с начала XII в., и, как счи-

тается, с 1316 г. по воле герцога Жана III Ле Бона, стал эмблемой герцогства. Девизом же Бретани стали слова *Kentoc'h marvel eget bezañ saotret*, что в переводе с бретонского значит: «Скорее смерть, чем осквернение». Девиз воплощает представление о благородстве этого небольшого животного, которое, согласно легенде, скорее умрет, чем испачкает свой безупречный мех (рис. 3).



Рис. 3. Геральдический символ горностая

Геральдический знак горностая в течение веков имел для Бретани примерно такое же значение, как геральдическая лилия, символизовавшая французское королевство. При этом «Горностаевый флаг» символизировал прежде всего монархическую Бретань, и со временем, с развитием в обществе демократических тенденций, перестал отвечать запросам бретонского общества.

Замечу, что сегодня символ горностая, иногда в виде геральдической «крапины», повторяющей контуры средневекового знака, а иногда и в изображении фигурки или мордочки этого зверька можно встретить на вывесках и афишах в бретонских городах. В г. Ренне, столице Бретани, весной 2020 г. я насчитала около 20 крупных реалистичных изображений этого животного в окнах центральных улиц. Иногда они были размещены на стеклах кафе, а иногда, как оказалось, служили «прикрытием» реставрационных и строительных работ в старинном центре этого средневекового города. Эта «операция» под названием Бонн Кож была придумана двумя фирмами, проводившими работы, чтобы, с одной стороны, замаскировать ремонтные работы, а с

другой – подчеркнуть, что речь идет о зданиях, имеющих отношение к истории Бретани (рис. 4).



Рис. 4. Изображение горноста в окнах на одной из старинных улиц г. Ренна, март 2020 г. Фото автора

*

Именно с учетом исторической геральдики был создан современный флаг Бретани, который, чтобы отличить его от других вариантов флага, обычно называется *Gwenn-ha-Du* на бретонском языке (кельтской группы) и *Blan e Naig* на галло, втором автохтонном языке Бретани (диалекте французского языка). Это название в обоих случаях переводится как «белый и черный».

Флаг «Гвен-а-Дю» был создан между 1923 и 1925 гг. Морваном Маршалом (1900–1963), который был художником, архитектором, а также активистом бретонского движения, сооснователем Бретонской регионалистской группы (*Groupe régionaliste breton*, 1918), сторонником идей федерализма и основателем Федералистской лиги Бретани (*Ligue fédéraliste de Bretagne*, 1931 г.). (Рис. 5.)

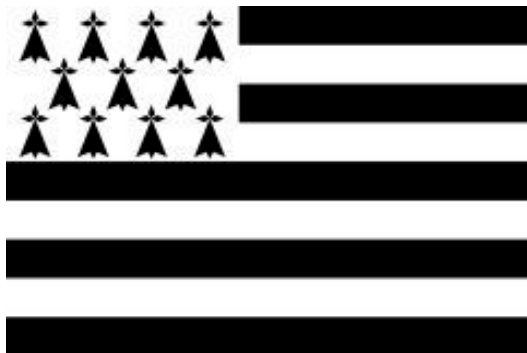


Рис. 5. Флаг Бретани Gwenn-ha-Du

Замысел создания этого флага состоял в том, чтобы дать Бретани современный символ по образцу (политической) символики, которая создавалась в те годы в странах Европы, где имело место так называемое национальное пробуждение (Ирландия, Каталония, Финляндия, Страна Басков и др.) [Kervella, 2016].

Флаг «Гвен-а-Дю» представляет собой полотнище, состоящее из девяти черных и белых горизонтальных полос одинаковой ширины, расположенных попеременно, и верхнего кантона (со стороны древка) белого цвета, усеянного горностаевыми крапинами. Пять черных полос представляют пять областей («земель») Верхней Бретани (Доль, Сен-Бриё, Сен-Мало, Нант и Ренн), где распространен язык галло (диалект французского языка), а четыре белые полосы представляют четыре земли Нижней Бретани (Корнуайль, Леон, Трегор и Ваннетэ), которые являются зоной бытования бретонского языка (кельтской группы). Количество крапин и их форма не фиксированы, самый распространенный вариант включает одиннадцать, расположенных в три горизонтальных ряда. Соотношение между высотой и шириной флага составляет 2:3 [Drapeau de la Bretagne (b)].

Флаг является, с одной стороны, вполне современным, напоминающим флаг США, который в то время понимался бретонцами как символ свободы. С другой стороны, учитывает традиции (крапины горностая, черно-белая гамма) и содержит идею единения девяти исторических областей Бретани, говорящих на двух языках региона.

Флаг был положительно воспринят представителями движений разного политического спектра – от коммунистов до правых, а также культурными кругами, и в 1927 г. в этой среде был принят как «национальный бретонский» флаг. В 1937 г. состоялось первое официальное появление этого флага, украсившего павильон «Бретань» на Универсальной выставке в Париже.

Во время Второй мировой войны им пользовались сепаратисты или сепаратистские группы, в том числе те, которые сотрудничали с немецкими оккупантами, якобы поддерживавшими идеи бретонской автономии. Это обстоятельство, а также то, что французские власти видели во флаге угрозу бретонского сепаратизма, объясняет, что они долгое время негативно относились к его существованию. Использование *Gwenn ha Du* подпадало под определенные запреты начиная с момента его появления и до конца 1960-х годов.

С 1960-х годов флаг по сути дела был принят во всех слоях бретонского общества. Он развевается над муниципальными зданиями в разных городах региона и даже над зданием Генерального совета департамента Атлантическая Луара, исторически (до 1955 г.) входившего в состав Бретани.

Несмотря на то что не существует какого-либо правового текста, регулирующего использование флага Гвен-а-Дю, нет и законов, запрещающих его прямое использование юридическими лицами или физическими лицами. *Gwenn-ha-Du* является флагом исторической провинции Бретань, а региональным флагом считается иной – он представляет собой синий квадрат на белом полотнище, внутри квадрата – светло-зеленый геральдический символ горностая. Этот флаг может быть иногда исполнен и в черно-белой гамме. Появляясь в официальных случаях, он, однако, по своей распространенности не может сравниться с *Gwenn-ha-Du*, который, не имея официального статуса, де факто стал флагом Бретани. Широко используемый населением, а также местными администрациями, он сегодня является главным символом региона. Недавно проведенное исследование показало, что этот флаг – наиболее признанный и популярный символ идентичности в современной Бретани [Portrait de la Bretagne, 2009, p. 490].

Флаг *Gwenn-ha-Du* можно увидеть в разных городах региона и в разных местах. Он развевается, прежде всего на городских ратушах и

других общественных зданиях. Повсеместное использование флага Gwenn-ha-Du в роли, представляющей регион, подчеркивает идею единства региона, несмотря на административные разделения. Чаще всего он находится там не в одиночестве. Обычно здание, где располагаются местные власти, украшено тремя флагами – триколором Франции, флагом Gwenn-ha-Du и синим со звездами флагом Евросоюза. Флаг Франции обычно позиционируется выше остальных двух, но бретонский Gwenn-ha-Du в этом случае располагается слева, что является более почетным. Иногда все три флага расположены вместе.

В октябре 2013 г. Культурный совет Бретани выразил пожелание, чтобы Gwenn ha Du появился на фасадах школ и других государственных и частных средних учебных заведений рядом с трехцветным флагом и европейским флагом.

Флаг Gwenn-ha-Du присутствует на всех бретонских праздниках разного смысла и масштаба, от официальных до фольклорных, от общенациональных до частных. На парадах и шествиях по традиции знаменосец идет впереди основной процессии и держит его на расстоянии вытянутой руки. Флаг торжественно несут знаменосцы (иногда на поднятых вверх руках) на Общекельтском фестивале, ежегодно проводимом в г. Лорьяне, и на шествиях бретонских багадов (параде коллективов бретонской музыки), проводимых в разных городах Бретани. Конечно, Gwenn-ha-Du присутствует иногда во множественном числе на различных мероприятиях, связанных с бретонской культурой: концертах бретонской музыки, праздниках бретонского танца Фес-Ноз, где можно увидеть как большие полотнища Gwenn-ha-Du, так и различные его небольшие вариации, например в виде подвешенных над залом гирлянд флажков, часто вперемежку с флажками с изображением трискеля (рис. 6, 7). Мне не раз приходилось получать маленькую бумажную версию этого флага в виде сувенира при входе на такое мероприятие. Иногда входящим небольшой печатью ставят на руке отметку – чаще всего это знак трискеля, чтобы посетитель, заплативший за билет, например, на танцевальный вечер, мог затем беспрепятственно выходить из зала и туда возвращаться.



Рис. 6. Бретонская символика (флаг, горностаи, трискель) на танцевальном празднике Фес-Ноз (район г. Бреста, 2008 г.). Фото автора



Рис. 7. Бретонская символика (флаг, горностаи, трискель) на танцевальном празднике Фес-Ноз (район г. Бреста, 2008 г.). Фото автора

Присутствует флаг и на многих других мероприятиях. Например, на воскресных продуктовых ярмарках, куда привозят свою продукцию местные производители. Его полотнища можно увидеть прикрепленными на стене за спинами продавцов или в виде бумажных флажков прямо на прилавке с изделиями (рис. 8).



*Рис. 8. Бретонская символика на воскресной ярмарке
г. Ренн, март 2020 г. Фото автора*

Флаг Gwenn-ha-Du весьма заметен на морском побережье Бретани, особенно в летний сезон. Он развевается на мачте судна, иногда бывает прикреплен к рубке, иногда корпус судна окрашен в черно-белые полосы с изображением в одном конце символов горностая.

Спортивные мероприятия

Роль региональной символики на спортивных мероприятиях, как уже отмечалось выше, очень велика. Конечно, самой заметной ее репрезентацией является демонстрация флагов Gwenn-ha-Du, которые, несмотря на общефранцузские официальные запреты, часто проносятся на трибуны болельщиками. Службы безопасности мероприятия стараются изъять эти символы перед началом матча. Однако это не всегда проходит безболезненно. Так, конфискация бретонских флагов у болельщиков перед футбольным матчем французской команды с командой Фарерских островов в 2009 г. вызвала волнения и недовольство бретонской общественности.

Судя по всему, к выражению идентичности неравнодушны местные бретонские власти. Так, во время финала Кубка Франции 2009 г. между бретонскими командами Ренна и Генгама Региональный совет Бретани бесплатно раздал 20 тыс. штук этого флага местным болельщикам. В итоге на стадионе не было французского триколора, но публика размахивала тысячами бретонских флагов.

Подобная же ситуация повторилась во время финала Кубка Франции 2014 г. (между теми же командами). Казусы с демонстрацией бретонского флага имели место и во время летних Олимпийских игр 2012 г. в Лондоне.

Кроме флага «Гвен-а-Дю», на спортивных мероприятиях иногда, гораздо реже, появляются и другие символы. Это могут быть полотнища, на которых изображены комбинации символов – трискель, аббревиатура BZH, другие надписи (например, названия бретонских городов), символические цвета – черный, красный, белый. Мотивы флага – черные и белые полосы, символы горностая, и т.д. присутствуют на футболках, шарфах болельщиков. Кроме того, на трибунах иногда можно увидеть людей в одежде с элементами бретонского традиционного костюма: черной жилетке и белой рубашке, черной широкополой шляпе, а иногда и знаменитом высоком женском бретонском чепце.

Существует еще одна сфера использования флага Gwenn-ha-Du, где он выступает символом идентичности бретонцев. Путешественники-бретонцы иногда берут его с собой в поездку, особенно если речь идет о фестивалях, соревнованиях и каких-то подобных событиях. Человек, разгуливающий по городу другой страны с флагом, с гордостью демонстрирующий бретонское знамя, свою принадлежность к Бретани, легко опознаваем соотечественниками и вызывает у них обычно положительные эмоции. Такая демонстрация идентичности порой способствует установлению дружеских контактов.

Флаг на протестных мероприятиях

С широким распространением в обществе, в городском пространстве, флаг Gwenn-ha-Du утратил свою прежнюю политическую оппозиционность центру и сегодня скорее демонстрирует привязанность бретонцев к своему региону [Kervella, 2016], объединяя людей с раз-

ными политическими убеждениями. Но в некоторых ситуациях он может использоваться и с политическим подтекстом.

Так, в 1972 г. флаг был водружен на стреле собора Парижской Богоматери в поддержку арестованных активистов FLB (организация «Фронт освобождения Бретани»). До сих пор флаг «Гвен-а-Дю» используется на демонстрациях и выступлениях профсоюзных и политических организаций, чаще всего – анархистских, антифашистских, собраниях коммунистов. Последние иногда заменяют символы горноста красными звездами. Фигурировал этот флаг и во время массовых социальных протестов в Бретани «Красных колпаков» в 2013–2014 гг.

Имея в целом нейтральный смысл, этот флаг ситуативно может приобретать и политические коннотации, усиливая эмоции протестующих и демонстрируя серьезность их настроений.

Другие флаги

Заметим ради справедливости, что флаг Gwenn-ha-Du – все же не единственный в общественном пространстве региона. Поскольку вексиллологическое наследие Бретани весьма богато, на этой земле со времен Средневековья существовало множество флагов различных феодальных земель, а также военных и морских знамен и штандартов. И сегодня каждый из департаментов, многие города имеют свои гербы и флаги.

Существует категория исторических флагов – например, флаг Kgoaz Du («Черный крест»), «горностаевый флаг» и некоторые другие вариации черно-белых флагов с крестом и знаками горноста, которые используются на культурно-массовых мероприятиях.

Менее официальным и политически нагруженным выступает сегодня «горностаевый флаг», который некогда был символом герцогства Бретань, а с XIX в. в связи с деятельностью бретонского движения вновь стал появляться на многочисленных культурных и религиозных мероприятиях (христианских и «друидических»). Его и в наши дни можно увидеть по случаю событий и исторических фестивалей, религиозных праздников, на фасадах старинных замков и церквей в Бретани, на некоторых бретонских городских ратушах, на шествиях и выступлениях багадов.

В современном бретонском обществе этот флаг воспринимается как символ Бретани, отсылающий в средневековую историю. Вопло-

щение бретонской геральдики, он имеет скорее историко-культурную, чем административно-политическую коннотацию. Его чаще ассоциируют с роялистским, монархическим прошлым. Не случайно его использует католическая церковь, некоторые неполитические движения, например скаутское.

Символика народного костюма

Среди других символов бретонской идентичности, которые можно встретить в общественном пространстве, стоит упомянуть также о традиционном бретонском костюме, как женском, так и мужском, которые вышли из употребления уже примерно столетие назад. Для традиционного мужского костюма бретонцев характерны широкополая круглая шляпа с развевающимися лентами сзади, белая рубашка и черный жилет, широкие короткие штаны со сборками на поясе и стянутые шнуром выше колен («брагу-бра»), родственные шотландскому килту. Женский костюм состоял из юбки с кофтой и корсажа либо платья с широкими рукавами, украшенными вышивкой, кружевными воротниками, светлым передником с нагрудником. Характерной особенностью женского костюма, имевшего много вариаций, были кружевные чепцы разной формы, включая характерные чепцы земли Бигуден, ставшие одним из символов Бретани. Праздничное платье богатых бретонок часто шилось из черного бархата и украшалось вышивкой золотой нитью, изображавшей кельтские спиральные узоры.

Сам бретонский костюм сегодня можно увидеть только по особым случаям – например, на фольклорных фестивалях или подобных культурных событиях, иногда на церковных праздниках и церемониях. Однако отдельные его элементы – круглая мужская шляпа с лентами, женский кружевной чепец, мотивы традиционной вышивки и кружев встречаются на разного рода вывесках (кафе, культурных ассоциаций), афишах и т.д.

Иногда один или несколько элементов костюма появляются на вывесках и афишах в ансамбле с другими опознаваемыми символами бретонской культуры, например, с изображениями традиционных бретонских музыкальных инструментов – волынки биню, арфы; изображением самого характерного гастрономического символа – блинов, и т.д. (рис. 9).



Рис. 9. Бретонская символика в витрине магазина, г. Ренн, 2021.
Фото автора

Кроме того, в качестве региональных символов фигурируют и другие опознаваемые в регионе сюжеты – природные объекты (прежде всего связанные с морской стихией, местной флорой и фауной), архитектурные (связанные со своеобразием бретонской христианской средневековой архитектуры). Они менее известны вовне, и, на мой взгляд, имеют большее значение для самих бретонцев, являясь для них дорогими чертами их малой родины.

Все большее значение в последние десятилетия приобретает новое явление – дорожная символика, которая включает как стационарные объекты дорожной идентичности – двуязычные дорожные указатели (на французском и бретонском языках), так и символические знаки, размещаемые на автомобилях (рис. 10).



Рис. 10. Бретонский флаг на мотоцикле, г. Брест. Фото автора

Аббревиатура, ставшая символом

Все большую популярность в настоящее время, в том числе как вид автомобильной символики, набирает аббревиатура BZH. Эти буквы являются сокращением от слова Breizh, бретонского названия Бретани. Впервые аббревиатура, довольно быстро получившая признание как весьма удачный символ, была придумана в середине 1960-х годов бретонскими студентами, учившимися в Париже, членами бретонского движения. На волне возникшей моды на автомобильные наклейки на задней части корпуса или стекла они решили предложить свой вариант автомобильной идентичности Бретани. И этот знак обрел популярность. В беспокойные 1967–1968 гг. полиция не раз пыталась ее запретить, что не смогло остановить ее распространение.

Как считает один из исследователей идентичности бретонцев, этот «символ вдвойне эмблематичен: будучи маркером принадлежности к бретонской культуре, он одновременно отсылает к бретонскому языку, поскольку представляет собой аббревиатуру от Breizh, обозначающего на бретонском и Бретань, и бретонцев» [Беван, 2017, с. 4]. Что касается наклейки с изображением бретонского флага, то ее использование ограничено тем, что номерные знаки автомобилей, как и все французские номера, должны включать европейский символ, дополненный буквой «F». Таким образом, демонстрация бретонского, а не французского флага рядом с номером, не выглядит понятной. Зато

просто наклейки на стекле с изображением Gwenn-ha-Du существуют, хотя, конечно, их можно увидеть далеко не на всех машинах. Впрочем, в Западной Бретани мне доводилось замечать и их изображения, и непосредственно сам флаг в кабине водителя (рис. 11). С 2009 г. черно-белый бретонский флаг официально стал использоваться на планках автомобилей.



Рис. 11. Бретонский флаг внутри кабины водителя, г. Брест, 2008. Фото автора

Как и флаг, аббревиатура BZH сегодня стала столь популярной, что она используется не только автомобилистами. Ее можно увидеть в самых разных местах и стилистических исполнениях: от строгой черной надписи до юмористических решений. Она становится одним из самых простых и распространенных символов бретонской идентичности и встречается в различных надписях и вывесках, на одежде (например, футболках), аксессуарах и сумках, этикетках продуктов и напитков, различных торговых лейблов, вошедших в повседневную жизнь бретонцев.

Сферы распространения символических знаков идентичности бретонцев часто пересекаются, и порой древние символы используются для обозначения самых новых явлений. Так, строящаяся сейчас дорожная ось, соединяющая несколько городов Бретани (Понтиви и Лудеак с Лорьяном, Ванном и Сен-Бриё), получила название «Трискель» (Triskell). Этим же словом, означающим самый известный бретонский

графический символ, назван проект автобуса высокого класса обслуживания в г. Лорьяне.

Выводы

Подводя итог вышесказанному, можно заметить, что современные бретонцы, несомненно, имеют выраженную потребность в репрезентации своей идентичности. Среди многих десятков символов, которые могут быть почерпнуты из разных сфер бретонской культуры, для этой цели оказались выбранными всего несколько, наиболее часто встречающиеся в городском общественном пространстве. Ими являются бретонский черно-белый флаг *Gwenn-ha-Du*, символ горноста, знак трискеля и аббревиатура *BZH*. Этот небольшой комплекс символов выражает, как мне видится, идеи регионализма, историко-культурного своеобразия бретонцев и устремленности в будущее.

Список литературы

Исследования

Беван Я. Бретань : контр-пример современного пробуждения национализмов в Европе? // Конфликтология/nota bene. – 2017. – № 3. – С. 1–18.

Любарт М.К. Бретонцы Франции // Этнические меньшинства в современной Европе / ред. Кожановский А.Н. – Москва : Восточная литература РАН, 1997. – С. 268–308.

Любарт М.К. Христианские храмы в современной Франции : реалии постсекулярного общества // Традиционная культура. – 2020. – Т. 21, № 2. – С. 124–135.

Шнирельман В.А. Единая Европа и соблазн кельтского мифа // Национализм в мировой истории / В.А. Тишков, В.А. Шнирельман (ред.). – Москва : Наука, 2007. – С. 452–486.

Chevalier J., Cheerbrant A. Dictionnaire des symboles. – Paris : Bouquins, Robert Laffont/Jupiter, 1982. – 1060 p.

Dargent C. Identités regionales et aspirations politiques : l'exemple de la France d'aujourd'hui // Revue française de science politique. – 2001. – N 5, Vol. 51. – P. 787–806.

Fabre M. Héraldique médiévale bretonne. Images personnelles. – Paris : Septentrion, 1993. – 678 p.

Green M. Symbol and image in Celtic Religious art. – London ; New York : Routledge, 1989. – 296 p.

Kervella D. Emblèmes et symboles des bretons et des celtes. – Spézet : Coop Breizh, 2005. – 191 p.

Kervella D. Les symboles de la Bretagne. – URL: <https://bcd.bzh/becedia/fr/les-symboles-de-la-bretagne/> (décembre 2016)

Le Gallo M. Symboles bretons et celtique. – Spézet : Coop Breizh, 2003. – 103 p.

Mousnier E. Symboles bretons, quelle est la signification du Triskel. – URL : <https://portdattache.bzh/signification-symbole-breton-triskel> (10.12. 2019)

Torchet H. Reformation des Fouages de 1426 : diocese de Treguier / pref. M. Pastoureau. – Paris : Editions de la Perenne, 2003. – 336 p.

Источники

Drapeaux de la Bretagne (a). – URL:

http://emblem.free.fr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=426:drapeaux-de-la-bretagne&catid=52:bretagne&Itemid=102 (13.09.2009)

Drapeau de la Bretagne (b). – URL:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Drapeau_de_la_Bretagne/

La Bretagne, ses emblèmes et ses symboles. – URL : <https://www.lekiosquebreton.fr/blogs/actualites-bretonnes/emblemes-symboles-bretagne/>

Portrait de la Bretagne. – 2009. – 880 p. – URL: <https://ru.calameo.com/tourisme-bretagne/read/00000131512571b3b65ad>

Top 10 des symboles bretons expliqués, mais qui êtes-vous Gwenn ha Du?. – URL: <https://www.topito.com/top-symboles-bretons-expliques> (28.11.2020)

References

Bevan, Ya. Bretan': kontr-primer sovremennogo probuzhdeniya nacionalizmov v Evrope? [Brittany: a counter-example of the modern awakening of nationalisms in Europe?]. In *Konfliktologiya / nota bene*, no. 3, 2017, pp. 1–18. (In Russ.)

Lyubart, M.K. Bretoncy Francii [The Bretons of France]. In *Etnicheskie men'shinstva v sovremennoj Evrope* / red. Kozhanovskij A.N. [Ethnic minorities in Modern Europe, ed. Kozhanovsky A.N.]. Moskva, Vostochnaya literatura RAN, 1997, pp. 268–308. (In Russ.)

Lyubart, M.K. Hristianskie hramy v sovremennoj Francii: realii postsekulyarnogo obshchestva [Christian Churches in Modern France: the Realities of a Post-secular Society]. In *Tradicionnaya kul'tura*, vol. 21, no. 2, 2020, pp. 124–135. (In Russ.)

Shnirel'man, V.A. Edinaya Evropa i soblazn kel'tskogo mifa [United Europe and the temptation of the Celtic myth]. In *Nacionalizm v mirovoj istorii*, V.A. Tishkov, V.A. Shnirel'man (red.). [Nationalism in world history / V.A. Tishkov, V.A. Shnirelman (ed.)]. Moskva, Nauka, 2007, pp. 452–486. (In Russ.)

Chevalier, J. et Cheerbrant A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Bouquins, Robert Laffont/Jupiter, 1982. 1060 p. (In French)

Dargent, C. Identités regionales et aspirations politiques : l'exemple de la France d'aujourd'hui // *Revue française de science politique*, no. 5 (Vol. 51). 2001, pp. 787–806. (In French)

Fabre, M. *Héraldique médiévale bretonne. Images personnelles*. Paris, Septentrion. 1993. 678 p. (In French)

Green, M. *Symbol and image in Celtic Religious art*. London; New York, Routledge, 1989. 296 p.

Kervella, D. *Emblèmes et symboles des bretons et des celtes*. Spézet, Coop Breizh, 2005. 191 p. (In French)

Kervella, D. *Les symboles de la Bretagne*. URL: <https://bcd.bzh/becedia/fr/les-symboles-de-la-bretagne/> (décembre 2016) (In French)

Le Gallo, M. *Symboles bretons et celtique*. Spézet, Coop Breizh, 2003. 103 p. (In French)

Mousnier, E. *Symboles bretons, quelle est la signification du Triskel*. URL : <https://portdattache.bzh/signification-symbole-breton-triskel> (10.12. 2019) (In French)

Torchet, H. *Reformation des Fouages de 1426 : diocese de Treguier*. (Pref. M. Pastoureau). Paris, Editions de la Perenne Publ., 2003. 336 p. (In French)

*Пробст Н.А.**

**КОЛОВРАТ ПРОТИВ КРЕСТА:
КОНФЛИКТНАЯ КОММУНИКАЦИЯ МЕЖДУ
СТОРОННИКАМИ НЕОЯЗЫЧЕСТВА И ПРАВОСЛАВИЯ
В ИНТЕРНЕТ-ДИСКУРСЕ^{©1}**

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые основные аспекты реализации конфликтной коммуникации между сторонниками православия и славянского неоязычества («родноверия»). Анализируются особенности взаимоотношений указанных религиозных течений, выявляются причины и уровни их противостояния – в том числе и на уровне ключевых культурных символов. Также исследуется комплекс языковых средств репрезентации соответствующей конфликтной коммуникации в русскоязычном интернет-дискурсе.

Ключевые слова: социолингвистика; православие; неоязычество; «родноверие»; конфликтная коммуникация; стратегии конфликтного поведения; речевая агрессия.

** Пробст Никита Артурович – кандидат филологических наук, доцент образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук» Балтийского федерального университета имени Иммануила Канта. Калининград, Россия, e-mail: NProbst@kantiana.ru*

Probst Nikita Arturovich – PhD in Philology, linguist, Associate Professor of the educational and Scientific cluster “Institute of Education and Humanities” of the Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russia, e-mail: NProbst@kantiana.ru

[©] Пробст Н.А., 2023

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 22-18-00591 «Прагмасемантика как интерфейс и операциональная система смыслообразования» в БФУ им. И. Канта (Калининград).

Поступила: 25.01.2023

Принята к печати: 20.02.2023

Probst N.A.

The Colovrat vs the Cross: conflict communication between neopagans and orthodoxies in internet-discourse

Abstract. The article considers some of the main aspects of the implementation of conflict communication between supporters of Orthodoxy and Slavic neo-paganism (“rodnoverie”). It analyses the features of the interaction between these religious movements and the causes and levels of their confrontation, including at the level of key cultural symbols. Also it researches the complex of linguistic means of representation of the corresponding conflict communication in the Russian-language internet-discourse.

Keywords: sociolinguistics; Orthodoxy; neo-paganism; “rodnoverie”; conflict communication; conflict behavior’s strategies; speech aggression.

Received: 25.01.2023

Accepted: 20.02.2023

Для цитирования: Пробст Н.А. Коловрат против креста : конфликтная коммуникация между сторонниками неоязычества и православия в интернет-дискурсе // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 215–228. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.12

Введение

Проблема славянского неоязычества («родноверия») как политического и социокультурного явления на сегодняшний день получила освещение в значительном числе работ (см., например: [Кавыкин, 2007; Гайдуков, 2013; Бесков, 2014; Шиженский 2017; Жбанников, 2019 и мн. др.]). При этом, насколько мы можем судить, сохраняет актуальность исследование динамики взаимоотношений между российским неоязычеством и другими общественными и религиозными институтами нашей страны, в частности – Русской православной церковью. Одним из интересных аспектов указанной темы является рассматриваемый нами в настоящей статье вопрос об особенностях конфликтной коммуникации между сторонниками православия и аполо-

гетами «родноверия». При этом мы в целом не будем затрагивать фундаментальные вопросы религиозно-философского характера, связанные с основами христианского (православного) и неоязыческого учений, их сходствами и различиями.

Материал

В качестве фактического материала нами были выбраны тексты русскоязычных комментариев к различного рода медиаматериалам (видеороликам, постам, статьям), посвященным вопросам религии и отечественной истории и размещенным в социальных сетях – Youtube [Youtube], ЯндексДзен [Дзен] и др. Выбор данного материала неслучаен: как известно, жанр интернет-комментария является одним из наиболее репрезентативных и удобных для изучения форм реализации картины мира современного русскоязычного человека в текстовом пространстве (см., например: [Стексова, 2013; Абдуллина 2016 и др.]).

Сразу отметим, что рассматриваемую тему мы разрабатываем сравнительно недавно и потому располагаем пока незначительным по объему корпусом соответствующих примеров (суммарно составляющим менее 100 единиц). Следовательно, озвученные в настоящей статье выводы и наблюдения носят предварительный характер.

Прежде чем непосредственно приступить к данному вопросу, мы считаем необходимым в общих чертах рассмотреть основополагающие причины соответствующего конфликта. На первый взгляд это очевидно: с момента Крещения Руси князем Владимиром православная церковь инициировала и последовательно вела на протяжении веков широкомасштабную и жесткую борьбу со славянскими языческими верованиями и их наследием в народной религиозно-бытовой жизни. Логично, что современные неоязычники, считая себя наследниками дохристианской славянской культуры, относятся к РПЦ и православию как к ключевому принципиальному противнику. Однако, по нашему убеждению, ситуация сложнее (и в социальном отношении значительно опаснее), чем кажется на первый взгляд. Хотя бы потому, что современное славянское неоязычество и язычество дохристианской Руси – явления, в лучшем случае слабо коррелирующие между собой как по форме, так и по идейно-философской сути, а равно и по социокультурному значению.

Изучение научной литературы по данной теме, наблюдение за особенностями полемики «родноверов» и их православных оппонентов на пространствах Рунета, а также определенный опыт личного общения с неоязычниками позволяет нам предположить, что первоочередными причинами негативного отношения к православию со стороны рядовых «родноверов» и сочувствующих этому движению являются следующие.

1. Крайне низкий уровень знания большинством современных россиян (включая, кстати, относящих себя к православным) принципиальных основ православной религии и культуры. В результате последнее воспринимается ими либо как совокупность оторванных от реальной жизни догм и правил, либо как традиционный инструмент государственной пропаганды (либо одновременно и то и другое). Отсюда же проистекает излюбленный тезис «родноверов» о рабской сущности православия.

2. «Неславянский» генезис христианства и связанная с этим фактом идея о предназначении данной религии как иудеовизантийского инструмента идеологического «закабаления» славянских народов. Весьма емко суть соответствующих претензий к православию выразил известный идеолог славянского неоязычества А. Добровольский: «Христианство лишь подстилка сионизма, религия, делающая людей рабами без всякой борьбы. Срочно необходимо осознать: идет отечественная война против иудейских поработителей» [Добровольский, 2005, с. 251].

3. Отношение к Русской православной церкви как инструменту государственного влияния с сомнительной репутацией. Как отмечает в этой связи А.А. Бесков: «Парадокс в том, что само российское православие (точнее, имидж РПЦ) и является в определенной степени катализатором развития русского неоязычества» [Бесков, 2017, с. 173].

Противостояние между православием и «родноверием», на наш взгляд, имеет три уровня.

Идейно-философский

Идеологи «родноверия» (Доброслав (Александр Добровольский), Богумил (Донат Гасанов) Велеслав (Илья Черкасов) и др.), в противовес извечному идейному противнику в лице православия, предлагают

различные варианты концепции политеистического мироустройства, предполагающие собственный вариант организации взаимоотношений между человеком и миром «высших сфер» и, соответственно, свой набор ключевых экзистенциально-ценностных установок.

Социокультурный

«Родноверие» либо отвергает любые связанные с православием достижения русской культуры за последние 1000 лет, либо противопоставляет их величию некоего дохристианского «золотого века», либо постулирует идею о несравненно большем, нежели польза, вреде внедрения православия как государственной религии. Существующие в современном российском обществе проблемы «родноверы» также склонны рассматривать как закономерный результат «предательства веры предков» (см., например: [Пробст, 2021, с. 174–175]).

Политический

Хотя многие течения «родноверов» декларируют подчеркнутую дистанцированность от политической жизни России, реализовать такую автономию на деле невозможно. Мы полагаем, что современные неоязыческие идеологи прекрасно осознают потенциал «родноверия» как идеологической основы серьезного политического движения. Но этот потенциал опять же сталкивается с уже используемым нашим государством потенциалом Русской православной церкви. Очевидная нерелевантность этих потенциалов не исключает возможностей использования «родноверия» внутренними и / или внешними политическими силами для достижения как локальных целей в настоящем, так и более глобальных задач в будущем.

В контексте всего сказанного выглядит довольно символичным заявленное в заглавии настоящей статьи сопоставление символов рассматриваемых религий, в качестве которых выступает православный крест (традиционно восьмиконечный) и так называемый колдоврат.

В последнем символе весьма ярко, на наш взгляд, отражается специфика мировосприятия «родноверов». В широкий обиход изображение восьмилучевой звезды с загнутыми на левую сторону лучами предложил уже упоминавшийся «патриарх» «родноверия» А. Добро-

вольский, он же, по имеющимся у нас данным, предложил данное название (см.: [Добровольский, 1995]). Коловрат активно представлен в геральдике и символике многих «родноверческих» объединений – например, его можно увидеть на гербе одной из крупнейших неоязыческих организаций – Союза славянских общин славянской родной веры (см.: [ССО СРВ]). Коловрат, по мнению «родноверов», представляет собой «столп Родной Веры», «светлый, солнечный символ, который сопровождал наших Предков Славян в славных делах» [Славянское Родноверие]. Соответственно, в «родноверческой» трактовке коловрат является символом солнца, обозначающим «вечное вращение в Природе: день и ночь, годовой цикл и смену космических эпох». В семантическое пространство рассматриваемого знака также могут включаться дополнительные коннотации, связанные с проповедуемыми «родноверами» идеями духовного возрождения посредством духовного единения с великими славянскими предками и их богами: «Коловрат освещает жизненный путь, ведущий по стезе Прави, завещанной нам нашими Великими Богами и Предками [Коловрат].

При этом, как и крест для христиан, коловрат (как в виде графического изображения, так и в форме материального оберега) в религиозном и бытовом дискурсе выполняет идентификационную (социально-репрезентативную) и охранительную функции.

Таким образом, по нашему субъективному мнению, уже на уровне используемых символов, по сути, задается ключевой вектор противостояния «родноверия» и «православия». Крест – обозначение связи человека и мира [Мэтьюз, 1994, с. 7; Пермиловская, 2020, с. 246 и др.], принадлежность человека к мировой религии, предлагающей своим сторонникам подавление в себе зла с божественной помощью через смирение и покаяние. Коловрат – знак связи с «исконной верой», с «родными» предками и символ приверженности приписываемым им идеалам вроде личной свободы, воинской доблести и т.д., освещающий путь человека, на котором боги – пусть могущественные, но лишь союзники человека. В этом контексте очевидное внешнее сходство коловрата со свастикой само по себе тоже является довольно показательным (и, учитывая характер воззрений популяризовавшего данный знак А. Добровольского, вполне закономерным). Хотя сами «родноверы», как показывает опыт общения с ними, весьма последо-

вательно и эмоционально отрицают связь и своей религии, и ее символа с нацистской идеологией.

Конфликтная коммуникация

Все вышеперечисленное определяет в высшей степени конфликтный характер коммуникации между православными и «родноверами». В интернет-дискурсе, где коммуниканты, как правило, не ограничены в свободе выражения своего мнения, конфликтность такой коммуникации возрастает многократно, а ее реализация приобретает предельную выраженность и интенсивность.

Здесь следует сделать небольшое отступление и упомянуть, что собственно РПЦ, согласно заявлениям ее официальных представителей¹, считает нецелесообразным на официальном уровне в принципе вступать в диалог с руководством неоязыческих религиозных формирований. Это, насколько мы можем судить, не отменяет возможности участия отдельных священников или богословов в открытых дискуссиях с апологетами «родноверия». И тем более РПЦ не может ограничить диалог с неоязычниками мирянам. В результате на просторах Рунета не утихают жаркие битвы между теми, кто считает себя православными христианами, и борцами за «веру предков», причем с применением всего арсенала языковых средств дискредитации противника.

Общеизвестно, что отличительными чертами конфликтной ситуации, как и конфликтного дискурса в целом, является реализация антиэтикетных целей, противоречащих позитивной направленности общения и ведущих к дестабилизации отношений участников коммуникации [Каразия, 2006, с. 78]. Разумеется, далеко не все зафиксированные нами ситуации интернет-общения между представителями православия и неоязычества можно охарактеризовать как конфликтные. Часто это общение можно квалифицировать как спор или дискуссию – т.е. более рациональную, логически и фактологически обоснованную и продуктивную форму отстаивания истинности своей позиции, не направленную на дискредитацию соперника. Однако с весьма высокой – во всяком случае, по нашим наблюдениям – частотностью

¹ См., например: URL: https://k-istine.ru/sects/sects_ilarion.htm

коммуникация между членами рассматриваемых религиозных групп все же имеет выраженно конфликтный характер.

Отправной точкой (триггером) конфликтной ситуации в рассматриваемом случае обычно может выступить размещенное под определенным медиаматериалом сообщение или ответ на данное сообщение.

Индикатором перехода коммуникации в стадию конфликтной становится продуцирование одним из коммуникантов сообщения (комментария), адресованного конкретному участнику (-ам) общения и содержащего маркеры агрессивного речевого поведения, имплементирующего интенции адресата, связанные с унижением чести и достоинства оппонента (-ов), осмеяния его взглядов и т.д. В анализируемых нами примерах инициаторами указанного явления в 60% случаев оказываются представители неоязычества.

В рамках рассмотренного нами материала носители обоих типов мировоззрения демонстрируют склонность к конфронтационной стратегии конфликтного поведения. В некоторых случаях нами наблюдалась возможность перехода коммуникантов (преимущественно представителей православного мировоззрения) к стратегии дистанцирования с использованием тактики «отказ от диалога», например:

1) **Коммуникант 2:** *извините, я не общаюсь с неадекватными людьми, несущими ахинею. Мое время слишком дорого для меня, поэтому не беспокойтесь, пожалуйста;*

2) **Коммуникант 2:** *такой бред не рассматривается. С вами общаться – себя не уважать, всего наилучшего.*

Конфликтный характер рассматриваемой коммуникации детерминирует использование довольно широкого спектра средств репрезентации агрессивной речеустановки. Так, коммуниканты используют следующие типичные языковые средства конфликтного общения.

1. Оскорбления (по национальному, интеллектуальному и т.д. признакам), включая использование нецензурной лексики:

– православные:

Коммуникант 1: *...И я вас разочарую: будучи легковерным и глупым подростком я считал себя христианином и ходил в церковь. Но теперь время детских глупостей прошло, мне уже 42, у меня 5 детей и я вполне могу отличить ваши еврейские мифы и легенды от реальности. И да, я действующий военнослужащий.*

Коммуникант 2: На статью 282 Уголовного Кодекса РФ – вы тут уже наговорили, фейковый «отец 5 детей». Вы шестерка уголовницы Пеуновой. Так что врите хотя бы правдоподобней.

– «родноверы»:

Коммуникант 1: Кто, по-твоему, сейчас образец морали? хачи, которые в 14 лет замуж выдают своих? хорошо, давайте тоже своих замуж пораньше и за мужиков лет на 10–15 старше, так всегда было, и на Руси это всегда принято было, и должно быть, тогда не будет разврата. **а то п****шь как баба-кликушка. ой, наших вы****ли, ой казды.** так ты выдавай за мужиков **сука а не п****и.**

Данный инструмент направленный на дискредитацию оппонента и дестабилизацию его эмоционального состояния, в нашей подборке является наиболее частотным (примерно 30% от общего числа зафиксированных примеров). Отметим при этом, что нами не были зафиксированы случаи использования ненормативной лексики христианами.

2. Грубое требование:

– православные:

Коммуникант 1: “Кабинетная мифология” – это ваша христианская мифология. Почему не нашим-то богам поклоняемся? Почему?

Коммуникант 2: Пруфы давай, поганист.

– родноверы:

Коммуникант 1: ахахахахах. Раз мы перешли на ты, то **показывай где в твоей Библии сказано что-то про церковь или что нужно строить храмы? Или и дальше верь в подделку, скопированую с иудаизма.**

3. Упрек:

Коммуникант 1: Ооой! Как у всех сознание помутнилось, как же вас всех обдурили??? **Предков бесами называете? Родную веру на Еврея променяли!**

4. Обвинение:

Коммуникант 1: **твое светлое христианство на крови создано, миллионы жизней забрали ради их него Бога Яхве.**

В основном данный инструмент активнее всего используется неоязычниками.

5. Издевка, насмешка:

– православные:

Коммуникант 1: Церковь помогает государству только потому что она хочет получать финансовые подачки.

Коммуникант 2: Какой ты умный! Я вот 35 лет в церкви и ни разу не получил ни одной «подачки»... Адресок черкни, куда за подачками обращаться?.. :(

– родноверы:

Коммуникант 1: так же тогда ваша вонючая религия неоязычество тоже это субкультура.

Коммуникант 2: Да ты красавчег!!! Ты реально умеешь убеждать!))))

Необходимо отметить, что отличительными чертами конфронтационной коммуникации «неоязычник – православный» выступает активная эксплуатация представителями «родноверия» тем «национального вопроса» (преимущественно в антисемитском духе) и «духовного (а также социального) рабства»):

1) **Коммуникант 1:**...христиане предали род свой, землю свою, поэтому и пошло все через одно места с начала крещения Руси. Перед смертью проснитесь, когда ваш бог, сделавший вас рабами, не придет.

2) **Коммуникант 1:** Так ты не славянка. Ты еврейка!

Коммуникант 2: У меня дед казак :)

Коммуникант 1: А чё тогда евреям молишься? Историю почитай хотя бы.

По нашим наблюдениям, обращение к указанным темам может следовать как практически сразу в начале диалога, так и в ситуациях исчерпания неоязыческой стороной других аргументов (при этом, кстати, диалог нередко заканчивается).

Выводы

Проведенные в рамках данной статьи наблюдения и анализ позволяют сделать следующие выводы.

Модель речевого поведения, выбираемую сторонниками «родноверия» в процессе конфликтного общения в социальных сетях, как показывают наши наблюдения, часто можно охарактеризовать как выражено агрессивную, более того – к реализации указанной модели в тех случаях, которые нам удалось зафиксировать, неоязычники пере-

ходили очень быстро. Православные, как правило, выбирают более пассивную модель конфликтного речеповедения, их участие в конфликтном общении в большинстве случаев носят не иницирующий, а реактивный характер.

Описанное положение дел, по всей видимости, обусловлено следующими факторами:

1) степень нормированности поведения (в том числе речевого) членов религиозного сообщества, определяемая устно и письменно закрепленными установками и правилами их религии (в православии эти нормы прописаны более четко и однозначно, чем в неоязычестве);

2) уровень общей речевой культуры (которая, к большому сожалению, в случае всего нашего русскоязычного интернет-сообщества оставляет желать лучшего);

3) уровень знания и понимания (или, скорее, *незнания и непонимания*) сути религиозного учения оппонента (в отсутствие оных оппонентам остается только прибегать к аргументации *adhominem*).

К возможным причинам мы также отнесли бы возраст участников общения (по непроверенным данным, процент молодежи среди активных «интернет-неоязычников» выше, чем у сторонников православия).

Следует понимать и другое: среда «родноверов» неоднородна и включает в себя значительное количество как сторонников изначально радикально правых взглядов (для которых неоязычество, по сути, лишь культурная «обертка»), так и жертв длительной и эффективной психологической обработки со стороны различных «гуру» и «духовных отцов» (а то и собственных родителей). Сколь-либо продуктивный диалог с такого рода контингентом невозможен в принципе: они активно сопротивляются любым – реальным или кажущимся – попыткам посягательства на истинность их учения, что почти неизбежно порождает конфликт. Разумеется, подобное можно отнести и к ряду представителей православного мировоззрения, находящихся под влиянием религиозного фанатизма. Но конкретно в рамках нашего исследования (результаты которого, подчеркнем это еще раз, пока являются предварительными) нами были зафиксированы лишь единичные случаи подобного рода.

Таким образом, возвращаясь к заявленному в названии данной статьи противостоянию креста и коловрата, считаем возможным вы-

разить следующее (безусловно, крайне субъективное) мнение: если православный крест исторически является универсальным культурным символом, сопутствующим – как минимум на официальном государственном уровне – процессам трансформации конгломерата разнородных восточнославянских образований в единый народ, то колорит – символ размежевания последнего по религиозному и национальному признаку, что в актуальных геополитических условиях особенно опасно.

Список литературы

Исследования

Абдуллина Л.Р. Интернет-комментарии как отражение национального мировосприятия (на материале французского и русского языков) // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2016. – № 1. – С. 5–6.

Бесков А.А. Парадоксы русского неоязычества // Colloquium Neptaplomeres. – 2014. – № 1. – С. 11–23.

Бесков А.А. Причины возникновения феномена русского неоязычества // Известия Иркутского государственного университета. Серия Политология. Религиоведение. – 2017. – Т. 21. – С. 169–179.

Гайдуков А.В. Славянское новое язычество в России : опыт религиоведческого исследования // Новые религии в России: двадцать лет спустя : материалы Международной научно-практической конференции. Москва, Центральный дом журналиста, 14 декабря 2012 г. – Москва, 2013. – С. 169–180.

Добровольский А. Слава Яриле! – Москва, 1995. – URL: <https://web.archive.org/web/20160603001045/http://dobroslav.info/slava-yarile-1995/>

Добровольский А. Язычество как волшебство. – Москва : Слава!, 2005. – 304 с.

Жбанников С.В. Родноверие в культуре молодежи современной России // Энигма. – 2019. – № 14–1. – С. 92–96.

Кавыкин О.И. «Родноверы». Самоидентификация неоязычников в современной России. – Москва : Ин-т Африки РАН, 2007. – 232 с.

Каразия Н.А. Лингвопрагматическое исследование конфликтного дискурса // Вестник Камчатской региональной ассоциации «Учебно-научный центр». Гуманитарные науки. – Петропавловск-Камчатский : Камчатский государственный университет им. Витуса Беринга, 2006. – № 2. – С. 72–88.

Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 7.

Пермиловская А.Б. Символика мирового дерева и креста в традиционной культуре и христианстве // Верхневолжский филологический вестник. – 2020. – № 2(21). – С. 245–250.

Пробст Н.А. Идеиные предпосылки деформации исторической памяти // Фейки: коммуникация, смыслы, ответственность : коллективная монография / под ред. Г.Л. Тульчинского. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2021. – С. 166–183.

Стексова Т.И. Речевая агрессия в интернет-комментариях как проявление социальной напряженности // Политическая лингвистика. – 2013. – № 3(45). – С. 77–81.

Шиженский Р.В. Особенности нового языка («новояза») русских язычников XXI века // Научное мнение. – 2017. – № 11. – С. 25–33.

Источники

ССО СРВ – сайт Союза Славянских Общин Славянской Родной Веры. – URL: <https://rodnovery.ru> (дата обращения: 03.02.2023)

Коловрат. – URL: <https://www.slavyarmarka.ru/slavjanskij-simvol-kolovrat/> (дата обращения: 29.12.2022)

Славянское Родноверие (статья). – URL: <https://zadumchiv.livejournal.com/911.html> (дата обращения: 29.12.2022)

Дзен – Яндекс. Дзен. – URL: <https://dzen.ru/>

Youtube – видеохостинг Youtube. – URL: <https://www.youtube.com>

References

Abdullina, L.R. Internet-komentarii kak otrazhenie nacional'nogo mirovospriyatiya (na materiale francuzskogo i russkogo yazykov) [Internet comments as a reflection of the national worldview (based on the material of French and Russian yazykov)]. In *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, no. 1, 2016, pp. 5–6. (In Russ.)

Beskov, A.A. Paradoksy russkogo neoyazychestva [Paradoxes of Russian Neo – Paganism]. In *Colloquium Heptaplomeres*, no. 1, 2014, pp. 11–23. (In Russ.)

Beskov, A.A. Prichiny vznikeniya fenomena russkogo neoyazychestva [The causes of the phenomenon of Russian neo-Paganism]. In *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologiya. Religiovedenie*, vol. 21, 2017, pp. 169–179. (In Russ.)

Gajdukov, A.V. Slavyanskoe novoe yazychestvo v Rossii: opyt religiovedcheskogo issledovaniya [Slavic New Paganism in Russia: the experience of religious studies research]. In *Novye religii v Rossii: dvadcat' let spustya. Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Moskva, Central'nyj dom zhurnalista, 14 dekabrya 2012 g.* [New religions in Russia: twenty years later. Materials of the International Scientific and Practical Conference. Moscow, Central House of the Journalist, December 14, 2012]. Moscow, 2013, S. 169–180. (In Russ.)

Dobrovol'skij, A. *Slava Yarile!* [Glory to Yarila!]. Moscow, 1995. URL: <https://web.archive.org/web/20160603001045/http://dobroslav.info/slava-yarile-1995/> (In Russ.)

Dobrovol'skij, A. *Yazychestvo kak volshebstvo* [Paganism as magic]. Moscow, “Glory!” Publ., 2005. 304 p. (In Russ.)

Zhbannikov, S.V. Rodnoverie v kul'ture molodezhi sovremennoj Rossii [Rodnoverie in the culture of youth in modern Russia]. In *Enigma*, no. 14–1, 2019, pp. 92–96. (In Russ.)

Kavykin, O.I. «Rodnovery». *Samoidentifikaciya neoyazychnikov v sovremennoj Rossii* ["Rodnovers". Self-identification of neo-pagans in modern Russia]. Moscow, In-t Afriki RAN Publ., 2007. 232 p. (In Russ.)

Karaziya, N.A. Lingvopragmaticheskoe issledovanie konfliktного diskursa [Linguopragmatic study of conflict discourse]. In *Vestnik Kamchatskoj regional'noj associacii «Uchebno-nauchnyj centr»*. *Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Kamchatka Regional Association "Educational and Scientific Center". Humanities]. Petropavlovsk-Kamchatskij, Kamchatskij gosudarstvennyj universitet im. Vitusa Beringa Publ., no. 2, 2006, pp. 72–88. (In Russ.)

Met'yuz, T. Preobrazhayushchij simbolizm vizantijskoj arhitektury i obraz Pantokratora v kupole [The transforming symbolism of Byzantine architecture and the image of the Pantocrator in the dome]. In *Vostochno-hristianskij hram. Liturgiya i iskusstvo* [Eastern Christian Temple. Liturgy and art]. Saint Petersburg. 1994. p. 7. (In Russ.)

Permilovskaya, A.B. Simvolika mirovogo dereva i kresta v tradicionnoj kul'ture i hristianstve [The symbolism of the world tree and the cross in traditional culture and Christianity]. In *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik*, no. 2 (21), 2020, pp. 245–250. (In Russ.)

Probst, N.A. Idejnye predposylki deformacii istoricheskoy pamyati [Ideological prerequisites for the deformation of historical memory]. In *Fejki: kommunikaciya, smysl, otvetstvennost': kollektivnaya monografiya* / pod red. G.L. Tul'chinskogo [Fakes: communication, meanings, responsibility: a collective monograph / edited by G.L. Tulchinsky]. Saint Petersburg, Aletejya Publ., 2021, pp. 166–183. (In Russ.)

Steksova, T.I. Rechevaya agressiya v internet-kommentariyah kak proyavlenie social'noj napryazhennosti [Verbal aggression in Internet comments as a manifestation of social tension]. In *Politicheskaya lingvistika*, no. 3 (45), 2013, pp. 77–81. (In Russ.)

Shizhenskij, R.V. Osobennosti novogo yazyka («novoyaza») russkih yazыchnikov XXI veka [Features of the new language ("Newspeak") of the Russian pagans of the XXI century]. In *Nauchnoe mnenie*, no. 11, 2017, pp. 25–33. (In Russ.)

Родькин П.Е.*

**РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГОРОДСКОЙ МОДЕРНОСТИ:
МОДЕРНИЗМ, ПОСТМОДЕРНИЗМ, АНТИМОДЕРНИЗМ
(К ДИСКУССИИ О «БОЛЬШОЙ ГЛИНЕ № 4»
УРСА ФИШЕРА)©**

Аннотация. Скульптура Урса Фишера «Большая глина № 4», установленная в 2021 г. в Москве, анализируется как репрезентация определенного типа модерности / современности и рассматривается в рамках значимых культурных оппозиций: прошлое – настоящее – будущее, современное – несовременное и др. В рамках данной проблематики выделяются три типа актуальной городской современности и соответствующие им объекты и произведения, намечается возможность концептуального различения модернизма отсталости и авангардного модернизма.

Ключевые слова: антимодернизм; «Большая глина № 4»; модер-ность; модернизм отсталости; авангардный модернизм; постмодер-низм; современность; Урс Фишер.

* *Родькин Павел Евгеньевич* – кандидат искусствоведения, доцент Школы коммуникаций Факультета креативных индустрий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия, e-mail: prdesign@yandex.ru

Rodkin Pavel Evgenievich – PhD in Art History, Associate Professor in the School of Communications of the Faculty of Creative Industries of the National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia, e-mail: prdesign@yandex.ru

© Родькин П.Е., 2023

Поступила: 29.01.2023

Принята к печати: 20.02.2023

Rodkin P.E.

**Representations of Urban Modernity: Modernism, Postmodernism,
and Anti-Modernism (to the discussion of Urs Fischer's
“Big Clay N 4”)**

Abstract. Urs Fischer's sculpture “Big Clay N 4”, installed in 2021 in Moscow, is analyzed as a representation of a certain type of modernity and considered within the meaningful cultural oppositions: past – present – future, modern – non-modern, etc. This problematization identifies three types of actual urban modernity and their corresponding objects and works, outlines the possibility of conceptual distinction between backward and avant-garde modernism.

Keywords: anti-modernism; Big Clay N 4; modernity; backward modernism; avant-garde modernism; postmodernism; modernity; Urs Fischer.

Received: 29.01.2023

Accepted: 20.02.2023

Для цитирования: Родькин П.Е. Репрезентации городской модерна: модернизм, постмодернизм, антимодернизм (к дискуссии о «Большой глине № 4» Урса Фишера) // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 229–244. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.13

Введение

Установка в 2021 г. в Москве напротив Дома культуры «ГЭС-2» скульптуры «Большая глина № 4» Урса Фишера – 13-метровой алюминиевой копии положенных друг на друга кусков глины, которые разминал в руках автор, стала достаточно резонансным событием и спровоцировала общественную дискуссию относительно современного искусства и связанных с ним культурных и городских практик. Скульптура Фишера вызвала негативную физиологическую, эстетическую, политическую и даже конспирологическую интерпретации, в полной мере обнажившие проблему восприятия современного искусства в публичном городском пространстве [Федосова, Гасымова, Ляненко, 2022]. На фундаментальном уровне возникший в рамках дис-

куссии о «Большой глине № 4» Фишера конфликт кристаллизует отсутствие общественного и культурного консенсуса относительно феномена *современности* и его референтного наполнения. Впрочем, в каком-то смысле конфликт и является условием возникновения современности, на что указывает Теодор Адорно относительно современного искусства и общественного определения модерна [Адорно, 2001, с. 53]. Таким образом, конфликтность и провокативность произведений искусства выступают в качестве положительной культурной и исследовательской характеристики.

Анализ резонансных культурных артефактов может быть проведен средствами выделения значимых концептуальных культурных оппозиций, а также использования междисциплинарного понятийного аппарата. «Большую глину № 4» следует рассматривать не в обычной для подобных объектов оптике и логике городской достопримечательности или маркера-зрелища [Макканелл, 2016], а в качестве глобалистской версии современности, ее репрезентации культурного кода, который противопоставляется одновременно различным версиям локальной культуры и прошлому. То, что такое противопоставление по-прежнему актуально и имеет большой общественный отклик, свидетельствует о том, что в культурном измерении глобализация не так уж и устойчива, а будущее все еще вариативно.

Модерность как непреодолимая проблема

Вторая половина XIX в. открывает эпоху *модерности* (современности), которая охватывает все сферы науки и техники, экономики, культуры, искусства и повседневной жизни. Начиная с «Манифеста коммунистической партии» Карла Маркса и Фридриха Энгельса 1848 г. и Хрустального дворца Джозефа Пакстона 1851 г., каждое новое общественное движение или направление в искусстве, архитектуре, дизайне борется за то, чтобы быть «современным». Как отмечает Йоран Терборн, «на первых восьми страницах “Манифеста Коммунистической партии” мы узнаем о “современной индустрии” (дважды), “современной буржуазии” (дважды), “современных рабочих” (дважды), по одному разу о “современной государственной власти”, “современных производительных силах” и “современных производственных отношениях”. “Главная задача” Маркса в “Капитале”, как он

формулирует это в предисловии к первому изданию, была “обнаружить экономический закон движения современного общества”» [Терборн, 2021, с. 112–113]. «Манифест коммунистической партии» и Хрустальный дворец являлись манифестацией и репрезентацией современности, подарив образы, которые, несомненно, пробудили массовое воображение общества. Маршалл Берман отмечает, что вдохновляющий, но одновременно пугающий образ Хрустального дворца был по-своему осмыслен и пережит в русской литературе начиная с Николая Чернышевского, Федора Достоевского и заканчивая Евгением Замятиным: «Для Чернышевского и его авангарда “новых людей” Хрустальный дворец – символ новых видов и счастья, которыми может насладиться и Россия, если она совершит великий исторический прыжок к модерности. Для Достоевского и его антигероя Хрустальный дворец также является символом модерности; только тут он выражает все злое и страшное в современной жизни, все, из-за чего современный человек должен быть *engarde*» [Берман, 2020, с. 283]. Хрустальный дворец и как реальное сооружение, и как литературный и философский образ приобрел идеологическую форму.

Проблема современности заключалась не столько в преодолении прошлого, сколько в необходимости достичь лучшего будущего. Таким образом, как замечает Терборн, «быть современным (или “модерным”) – значит не быть связанным традицией, мудростью наших отцов, навыками наших мастеров и каким бы то ни было древним авторитетом. Быть современным – это *культурная ориентация времени* на настоящее и на будущее, не больше и не меньше» [Терборн, 2020, с. 38]. Попытку создать современный предметный мир, обращенный в прошлое, предпринял основатель движения «Искусства и ремесла» Уильям Моррис. «Помимо желания создавать красивые вещи основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации», – признается он [Моррис, 1973, с. 56]. Специфический взгляд Морриса ничего не мог противопоставить промышленной революции и росту капитала своего времени, хотя и заложил антитезис модернизму, который как последствие проявился в постмодернизме через свободное цитирование и смешивание стилей прошлого.

XX век стал веком устремленного в будущее авангардного и модернистского воображения, и множественности таких воображений (множественных модернов), которые сталкивались и противостояли

друг другу в материальной и идейной сферах. Наиболее ярко и радикально разрыв с прошлым и идею современности выразили модернистское искусство, дизайн и новая архитектура, принципиально противопоставив себя формам, не соответствовавшим «духу времени». Соответственно, в качестве значимой культурной оппозиции следует выделить два типа современности-настоящего: «прошлое ← настоящее» и «настоящее → будущее» [Болтански, Эскер, 2021, с. 346]. При этом основные нарративы современности, построенные на противопоставлении прошлого будущему, как их описывает Терборн, приписывают будущему превосходные качества [Терборн, 2020, с. 175]. В модернизме прошлое подвергается «отмене» и в этом смысле культура отмены (cancel culture) XXI в. является одним из побочных продуктов модернизма. Историческая ирония заключается в том, что культура отмены направлена против модернистского общества и массовой культуры второй половины XX в.

Современность наступает как нечто неизбежное, на чем строится ее авторитетность. Устойчивую связку современное-новое (современное = новое) [см.: Житенев, 2022] необходимо расширить до триады современное-новое-неизбежное. Неизбежность появления новой (новой-современной) формы пугает и травмирует консервативное сознание, так как неизбежное выступает в качестве политического понятия, бросающего открытий и недвусмысленный вызов любой системе власти, которая пытается «завершить» историю. Модернизм XX в. создал подлинно новые формы, с которыми человек того времени не сталкивался прежде, а также новый экзистенциальный и чувственный опыт. Постмодернизм, каким бы деструктивным он не казался, шел по этому же пути, но так и не стал по-настоящему массовой формой. Ясная оппозиция современное – несовременное выражается в конкретной форме, материале, технологии. В массовом сознании современная форма эквивалентна хорошей форме (и хорошему дизайну), ей придается позитивный смысл.

Советское общество искало эстетические формы, устанавливающие собственный образ современности и легитимирующие окружающую действительность. Воплощением постсоветской современности стал первый «Макдональдс», открытый в СССР в Москве 31 декабря 1990 г. Одномоментно «Макдональдс» перечеркнул все «Хрустальные дворцы» советского авангарда, сталинского ампира и брежневского

модернизма, постсоветская Россия стала *современной*. И хотя эта современность часто носила эстетически уродливый характер, была принята с оптимизмом. «Макдональдс» поразили воображение советского человека своей «инопланетностью». Конечно, образы современности впоследствии получили более респектабельные «аватары» лакшери брендов и актуального глобального урбанизма, но суть их воздействия на ощущение «духа времени» осталась неизменной. Однако по мере распространения западных брендов, современность требовала поиска все новых и новых форм своей политической репрезентации, превращая современность в «фон» повседневного существования, к которому человек становится нечувствителен. Не случайно то, что уход «Макдональдса» с российского рынка в 2022 г. и его замещение можно рассматривать как значимый культурный феномен в оптике «культуры разрыва» [Родькин, 2022 а].

Глобальный модернизм и его репрезентации

Общество нуждается в знаковой форме выражения современности, которая может быть воплощена всего лишь одним произведением, иногда «случайным» или вздорным, но которому придается особое смысловое значение и ценность. В этом смысле не имеет значения, идет ли речь об архитектуре, дизайне, живописи, скульптуре или же об обобщающем эти произведения стиле. Для консервативного сознания *современное*, воплощенное в предметной или визуальной форме, представляет собой зримую угрозу, абстрактный мир идей становится объективной реальностью, которая стремится к расширению. В этом отношении «Хрустальный дворец» сегодня не сосредоточен в одном архитектурном сооружении, он распределен по всей потребительской культуре позднего капитализма, он больше не может устареть и быть демонтированным.

Консервативный взгляд оценивает прошлое как нечто подлинное, неолиберальный глобализм как актуальная форма позднего капитализма (понятия «неолиберализм» и «глобализм» употребляются здесь в тех же значениях, в которых описывает их Терборн) считает саму глобальность как таковую подлинной реальностью, с той оговоркой, что единственно возможным ее содержанием становится потребительская повседневность. Как некогда в случае с «Макдональдсом», худо-

жественный и урбанистический объект Фишера обозначает проблему репрезентации (и воображения) «глобального города», образ которого стараются построить власти всех мировых столиц и мегаполисов. Современное сегодня означает глобальное, а в политическом, экономическом и идеологическом отношении глобалистское.

И если наблюдение Терборна относительно современного городского глобализма [Терборн, 2020, с. 461] может показаться слишком обобщенным, то «Большая глина № 4» в Москве является его наглядной конкретизацией. Произведение Фишера, как, впрочем, и множество других урбанистических проектов, является типичным примером попытки удвоения глобальности (знака глобальности), а также способом «надуть пузырь» по всей цепочке стоимости городской собственности и услуг. «Большая глина № 4» – то, чего так не хватало «хипстерскому» Парку Горького или джентрифицированным пространствам наподобие московских «Винзавода», «Стрелки», «Красного Октября», «Флакона», Artplay и т.п. Однако именно на Болотной набережной интервенция «Большой глины № 4» становится наиболее заметной и действенной, распространяясь на весь город.

Источником творчества Фишера является природа, «Большая глина № 4» – произведение не абстрактного искусства, а гиперреализма. В каком-то смысле его работа в большей степени относится к миру «естественного» и «природного», чем классическая фигуративная скульптура, принадлежащая миру «искусственного», ведь в постгуманистической парадигме человек (и его репрезентации) считается искусственным и в таком негативном качестве противопоставляется природе. Возможно, именно в этой оптике следует пересмотреть некоторые положения Иммануила Канта (см. напр., § 45 «Критики способности суждения») относительно отношения природы и искусства: «Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа» [Кант, 1994, с. 179–180]. «Большая глина № 4» полностью очищается от двусмысленности и многослойности редимейда, гиперреализм наконец достигает своего триумфа. В этом отношении работу Фишера можно поставить в один ряд с другим произведением современного искусства, «Комедиантом» Маурицио Каттелана (2019) [Родькин, 2021, с. 98–121]. Впрочем, в отличие от Каттелана, Фишер макси-

мально серьезен и сух, лишен эмоций, он идеально вписывается в язык неолиберальной государственной и корпоративной бюрократии. Очевидным образом недоверие и недовольство со стороны общества переносится на современное искусство и культуру, которые говорят на этом языке и навязываются «сверху». Вот почему так холодно были восприняты и скульптура Фишера, и полет первого в мире российского киноэкипажа на МКС, и присвоение звезд «Мишлен» девяти московским ресторанам (все эти события также произошли в 2021 г.). Искренний восторг от происходящего испытывает только достаточно узкая социальная прослойка, включенная в производство и изъятие стоимости из этого продукта. «Большая глина № 4» Фишера демонстрирует политическую позицию, которую занимает современное искусство в глобальном городе.

Глобализм отсталости, авангардный модернизм, локальный антимодернизм

Соответственно вопрос в полемике вокруг «Большой глины № 4» должен быть смещен с обсуждения художественных качеств самой работы на репрезентуемую ею определенную культурную парадигму современности, а именно попытаться прояснить качественные характеристики этой парадигмы. Априорное отождествление модерности / современности как прогрессивной и позитивной ситуации может быть подвергнуто структуризации. Так, например, культурную ситуацию России XIX в. Берман описывает как «модернизм отсталости», замечая, что «до резкого индустриального подъема 1890-х годов русские в XIX веке в основном переживали модернизацию как что-то, не происходящее с ними; или даже как что-то, происходящее очень далеко, в пространствах, которые они, даже если и наблюдали во время путешествий, воспринимали скорее как фантастические антимиры, чем социальную реальность; или даже, если модернизация все же происходила с ними, то только как что-то ущербное, шаткое, очевидно тупиковое или невообразимо извращенное» [Берман, 2020, с. 221]. Перефразируя данное определение, в XXI в. можно говорить о *глобализме отсталости*, парадоксальным образом часто превосходящем первоисточник, но остающемся вторичным вследствие невозможности сформулировать самостоятельный образ (форму) будущего. Начало этой «слав-

ной» традиции лежит в эпохе Николая I, а именно в первой ветке российской железной дороги между Петербургом и Царским Селом, превращенной из системообразующей технологии в царскую забаву [Брук, 2016, с. 140].

В постсоветском обществе данная традиция вернулась, все современное реализовывалось как дорогая «игрушка». Диковинки современного искусства и архитектуры, урбанистики, технологий и т.п. экспортировались для развлечения и пассивного потребления. Вместе с тем они маркируют культурные границы, чем они непонятнее массам, тем крепче социальные границы. Москва эпохи тучных 2000-х с рядами бутиков, мировых люксовых брендов всего лишь воспроизвела модель Петербурга XIX в. с лавками недоступных подавляющему большинству населения заграничных товаров на Невском проспекте. Доминирующей культурной моделью стало «прошлое ← настоящее», эстетической формой которой является имитация и «новодел» классических стилей прошлого. Именно этот тип современности возобладавал в российском обществе и в креативных и культурных индустриях, продемонстрировавших неспособность выработать собственный понятийный аппарат и дискурс современности. Иными словами, можно ли поставить в один ряд модернистские произведения, имеющие в своей основе разные политические источники? Чтобы выйти из сложившегося тупика, следует хотя бы схематически обозначить концептуальные различия между модернизмом отсталости и авангардным модернизмом (табл.), что является необходимым теоретическим заданием на будущее.

Таблица

**Концептуальные различия модернизма отсталости
и авангардного модернизма**

Модернизм отсталости	Авангардный модернизм
Мониторинг иностранных новинок предметов роскоши и гаджетов, их демонстративное потребление	Массовое серийное производство новых форм физической и символической реальности
Роскошь как реальная ценность и как социальная граница	Роскошь как «мусор», преодоление роскоши, снятие социальных границ
Реновация, коммуникационная стратегия	Планирование, массовое строительство
Массовая культура	Культура для всех
Пространственно-временное сжатие	Пространственно-временное расширение

Проблемой, к которой следует отнестись максимально серьезно, является реальная альтернатива «Большой глине № 4» в виде антимодернизма (отказа от идеи и проекта модерна в пользу «традиции»), политический потенциал которого в мире не следует сбрасывать со счетов. В этом отношении современность распадается на различные составляющие и полюса. Можно выделить как минимум три актуальных варианта современности, ее три языковых и художественных формы:

- глобальная буржуазно-либеральная современность;
- локальная буржуазно-либеральная современность;
- буржуазно-консервативная современность.

Городской модернизм образует таксономию, не менее сложную и удивительную, чем таксономия Борхеса [Родькин, 2022 б]. Конкретная художественная форма, пластические и конструктивные решения превращают данные абстрактные и условные идеологические категории в зримую материальную реальность:

- глобальная буржуазно-либеральная современность репрезентуется «Большой глиной № 4» Урса Фишера;
- локальная буржуазно-либеральная современность была выражена памятником Петру I Зураба Церетели (1997);
- буржуазно-консервативная современность репрезентуется столичным памятником Владимиру Великому Салавата Щербакова (2016).

Все три памятника являются современными, но по-разному. Причину того, что скульптура Фишера была воспринята в качестве своеобразного памятника Александр Котломанов видит в том, что «ничего подобного в Москве за последние сто лет – со времен “ленинского” плана монументальной пропаганды – не устанавливали» [Котломанов, 2022, с. 247]. Однако данное утверждение не учитывает такую монументальную доминанту видов Москвы, как памятник Петру I (Памятник «В ознаменование 300-летия российского флота») Церетели. Памятник Петру I является выражением ранней постсоветской буржуазности и постсоветского постмодернизма, идеально заместив идеологическую пустоту своего времени острожным напоминанием о прошлом величии, но сохранив при этом элемент живой ироничности и игривости. Гротескная сцена с памятником Петру I включена в роман

«Поколение “П”» Виктора Пелевина (1999), он же стал предметом «радикального» воображения героев фильма «Тряпичный союз» Михаила Местецкого (2014). Петр I Церетели оказался тем не менее явно недооценен в российской массовой культуре, возможно, в новом контексте и возникающих в нем новых оппозициях ему будет отдано должное. Историческая и культурная ценность памятника Петру I заключается в том, что он стал первой оригинальной попыткой монументального и знакового маркирования постсоветской глобальности. Петр I образует контекст и значимую оппозицию «Большой глине № 4», правда уже на момент установки он не соответствовал языку глобальности. Именно этот разрыв устраняет «Большая глина № 4» Фишера, тем самым обостряя другую, еще более болезненную, резонансную и культурно значимую оппозицию с памятником Владимиру Великому.

Маргинальной реакцией на эти варианты современности, а, возможно, самым реалистическим языком этой реакции стал памятник Аленке, установленный в конце 2020 г. в Нововоронеже. Аленка представляет образ, который оказался слишком аутентичным, откровенным и страшным. В 2022 г. «Аленка» была демонтирована, а вместо нее открыт новый, соответствующий всем художественным канонам и нормам классической скульптуры антимодернистский памятник. Памятник Аленке сочетал в себе наивность, откровенность, брутальность, постиронию, а также критику повседневности и критику исторически легитимного сказочного образа своего персонажа. Данный артефакт можно атрибутировать как метамодернистское произведение, содержащее в себе недостающие модернизму и постмодернизму компоненты: аутентичность, глубину и аффект. Впрочем, данный культурный инцидент и низовая инициатива не может противостоять доминирующим формам либеральной и консервативной современности.

Заключение

Провал модерности / современности заключается в «остывании» образа будущего. Приговор, выносимый Терборном всем модернистским силам, категоричен: «Ни либерализм, ни социализм, ни национализм – три основные модернистские политические силы XIX–XX вв. – не способны более на достоверные обещания “светлого будущего”»

[Терборн, 2015, с. 153]. Глобальный мир XXI в. стал пустым и безрадостным. Человек перестал быть не только субъектом художественного воображения, но и объектом его репрезентации. В этом отношении произведение Фишера более адекватно реальности («настоящее → будущее») неолиберального глобализма, чем традиционные фигуративные памятники. Разрыв с прошлым осуществляется через создание и перемещение из пространства физической реальности в пространство реальности метавселенной. Метавселенная – вот что *современно* для массового сознания. А значит, антропоцентрические формы репрезентации современности больше не актуальны, пространственную утопию бесполезно искать в физическом мире, гораздо продуктивнее сосредоточиться на мирах типа Minecraft. Меняется пространство современности, которое и является общей рамкой для всех ее объектов и знаков, образующих определенный символический узор.

Чарльз Лэндри, описывая новые горизонты креативного города, среди прочего выделяет следующую активность, сосредоточенную в области переноса акцента с «материальных» факторов на «нематериальные», повышение внимания к «интеллектуальным» решениям, а не к технике. На практике из этого следует «оптимизация структуры управления, организационной системы и человеческих взаимоотношений» [Лэндри, 2011, с. 360]. Оптимизация человеческих отношений означает подчинение общества новой социальной реальности, в которой транс- и постчеловеческая философия провозглашает устаревшим и маргинализирует гуманистический нарратив. Разрыв с фигуративной реалистической скульптурой обусловлен философской позицией постгуманизма, которую Франческо Феррандо определяет через постгуманизм, постантропоцентризм и постдуализм: человек признается не единственным, а одним из многих, децентрируется по отношению к нечеловеческому, теряет главенствующее место в иерархической шкале и онтологическую привилегию, его идентичность теряет дихотомическую замкнутость [Феррандо, 2022, с. 109–110]. Постгуманизм задает новую модальность и глубину критики современного искусства и культуры, выходящей за традиционную оппозицию реалистического – абстрактного, фигуративного – гиперреалистического. Неспособность или нежелание признавать неизбежность будущего, на уровне мышления и деятельности Тони Фрай называет дефутурацией, под действие которой попадает и модернизм [Фрай, 2023]. Но что делать, ес-

ли не все согласны с футурацией, навязываемой в качестве безальтернативной? Возможно, действительно, следует качественно расширить понятие традиции, «где так называемая классика может взаимодействовать и с опытом модернизма и даже постмодернизма, которые, с перспективы нашего времени, – уже история» [Котломанов, 2022, с. 248].

Возможно, нам следует сохранить хотя бы частичку оптимизма, с которым о модернизме пишет Николя Буррио: «Модернизм не умер, но умерла его идеалистическая и телеологическая версия. Борьба за современность продолжается в тех же терминах, что и вчера, но с той оговоркой, что авангард уже не ведет активную разведку в то время, как остальная часть художественного войска боязливо укрепились в лагере проверенных ценностей. Искусство считало своим долгом подготавливать или возвещать грядущий мир; сегодня оно моделирует возможные миры» [Буррио, 2016, с. 14]. Однако такая борьба требует «переписать модернизм», провести его качественную инвентаризацию и перезагрузку [Буррио, 2016, с. 203]. Соответственно ключевой вопрос заключается в том, решает ли эту задачу «Большая глина № 4» Фишера, как один из вариантов современности, или нет? В положительном ответе на этот вопрос и заключается ключ к исторической состоятельности современного (актуального) искусства и культуры.

Идея современности, действительно, не умерла для будущего. Поэтому нам вновь и вновь приходится обращаться к вопросу о том, что такое современное искусство и культура, современный город, современный человек и современный мир? Этот вопрос необходимо поставить еще и потому, что сам конструкт современности по своему характеру является гегемонистским. Тотальность современной формы является в данном случае всего лишь инструментом достижения этой гегемонии (отталкиваясь также от грамшианского прочтения и развития этого понятия [см.: Андерсон, 2018]). Следует сделать настораживающий вывод о том, что любой вариант и проект современности, ее будущие образы и объекты всегда будут появляться в форме культурного, эстетического и политического насилия над повседневностью.

Список литературы

Адорно Т.В. Эстетическая теория. – Москва : Республика, 2001. – 527 с.

Андерсон П. Перипетии гегемонии. – Москва : Изд-во Института Гайдара, 2018. – 296 с.

Берман М. Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности. – Москва : Горизонталь, 2020. – 488 с.

Болтански Л., Эскер А. Обогащение. Критика товара. – Москва ; Санкт-Петербург : Изд-во Института Гайдара : Факультет свободных наук СПбГУ, 2021. – 600 с.

Брук Д. История городов Будущего. – 2-е изд. – Москва : StrelkaPress, 2016. – 436 с.

Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.

Житенев А. Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве. – Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2022. – 144 с.

Кант И. Критика способности суждения. – Москва : Искусство, 1994. – 367 с.

Котломанов А. Традиционная ориентация : монументальные формы художественного неоконсерватизма // Месмахеровские чтения – 2022 : материалы международной научно-практической конференции 21–22 марта 2022 г. : сб. науч. ст. – Санкт-Петербург : СПбХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. – С. 245–252. – DOI: 10.54874/9785604789377_245

Лэндри Ч. Креативный город. – Москва : ИД «Классика XXI», 2011. – 399 с.

Макканелл Д. Турист. Новая теория праздного класса. – Москва : Ад Маргинем, 2016. – 280 с.

Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. – Москва : Искусство, 1973. – 512 с.

Родькин П. «Культура разрыва» и общество потребления в контексте ухода «Макдональдс» из России // Общественные науки и современность. – 2022 а. – № 6. – С. 125–136. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49987976> или https://sciencejournals.ru/view-article/?j=obns&y=2022&v=0&n=6&a=ObNS_2206009Rodkin [DOI: 10.31857/S0869049922060090-еще не проиндексирован]

Родькин П. Массовая культура и quirky-критика // Вестник культурологии. – 2022 б. – № 3(102). – С. 41–54. – DOI: 10.31249/hoc/2022.03.03

Родькин П. Метамодернистский аттракцион. Искусство, архитектура, дизайн, кино, политика. – Москва : Совпадение, 2021. – 416 с.

Терборн Й. От марксизма к постмарксизму? – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. – 256 с.

Терборн Й. Города власти. Город, нация, народ, глобальность. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. – 472 с.

Терборн Й. Мир: руководство для начинающих. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. – 336 с.

Федосова М., Гасьмова А., Ляненко А. Медиаобраз скульптуры «Большая глина № 4» как противостояние современного искусства и общественного мнения // Universum: филология и искусствоведение. – 2022. – № 6(96). – С. 7–12. – DOI: 10.32743/UniPhil. 2022.96.6.13908

Феррандо Ф. Философский постгуманизм. – Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2022. – 360 с.

Фрай Т. Дефутурация: новая философия дизайна. – Москва : Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2023. – 488 с.

References

- Adorno, T.V. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Moscow, Respublika Publ., 2001. 527 p. (In Russ.)
- Anderson, P. *Peripetii gegemonii* [The H-Word. The vicissitudes of hegemony]. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara Publ., 2018. 296 p. (In Russ.)
- Berman, M. *Vse tverdoe rastvoryaetsya v vozduhe. Opyt modernosti* [Everything solid dissolves in the air. The experience of modernity]. Moscow, Gorizonta' Publ., 2020. 488 p. (In Russ.)
- Boltanski, L., Esker, A. *Obogashchenie. Kritika tovara* [Enrichment. Product criticism]. Moscow; Sankt-Peterburg, Izd-vo Instituta Gajdara Publ.; Fakul'tet svobodnyh nauk SPbGU, 2021. 600 p. (In Russ.)
- Bruck, D. *Istoriya gorodov Budushchego. 2-e izd.* [The history of the cities of the Future. 2 nd ed.]. Moscow, StrelkaPress Publ., 2016. 436 p. (In Russ.)
- Burrio, N. *Relyacionnaya estetika. Postprodukcija* [Relational aesthetics. Postproduction]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 216 p. (In Russ.)
- Zhitenev, A. *Kratkaya istoriya "novogo" v rossijskom diskurse ob iskusstve* [A brief history of the "new" in the Russian Discourse on Art]. Moscow, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh" Publ., 2022. 144 p. (In Russ.)
- Kant, I. *Kritika sposobnosti suzheniya* [Criticism of the ability of judgment]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 367 p. (In Russ.)
- Kotlomanov, A. *Tradicionnaya orientaciya: monumental'nye formy hudozhestvennogo neokonservativizma* [Traditional orientation: monumental forms of artistic neo-conservatism]. In *Mesmaherovskie chteniya – 2022. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 21–22 marta 2022 g.* Saint Petersburg, SPGHPA im. A.L. Shtiglica Publ., 2022, pp. 245–252. DOI: 10.54874/9785604789377_245 (In Russ.)
- Lendri, Ch. *Kreativnyj gorod* [The Creative City]. Moscow, "Klassika XXI" Publ., 2011. 399 p. (In Russ.)
- Makkanell, D. *Turist. Novaya teoriya prazdnogo klassa* [The Tourist. A new theory of the leisure class]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016. 280 p. (In Russ.)
- Morris, U. *Iskusstvo i zhizn'. Izbrannye stat'i, lekci, rechi, pis'ma* [Art and life. Selected articles, lectures, speeches, letters]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 512 p. (In Russ.)
- Rod'kin, P. "Kul'tura razryva" I obshchestvo potrebleniya v kontekste uhoda "Mak-donal'ds" iz Rossii [Delinking culture and consumer society in the context of McDonald's departure from Russia]. In *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, no. 6, 2022 a, pp. 125–136. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49987976> или https://sciencejournals.ru/view-article/?j=obns&y=2022&v=0&n=6&a=ObNS_2206009Rodkin (DOI: 10.31857/S0869049922060090-еще не проиндексирован (In Russ.)
- Rod'kin, P. *Massovaya kul'tura i quirky-kritika* [Popular culture and quirky criticism]. In *Vestnik kul'turologii*, no. 3 (102), 2022 b, pp. 41–54. DOI: 10.31249/hoc/2022.03.03 (In Russ.)

Rod'kin, P. *Metamodernistskij attrakcion. Iskusstvo, arhitektura, dizajn, kino, politika* [A metamodern attraction. Art, architecture, design, cinema, politics]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2021. 416 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Ot marksizma k postmarksizmu?* [From Marxism to post-Marxism?] Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2021. 256 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Goroda vlasti. Gorod, naciya, narod, global'nost'* [Cities of power. City, nation, people, globality]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2020. 472 p. (In Russ.)

Terborn, J. *Mir: Rukovodstvo dlya nachinayushchih* [The World. A Beginner's Guide]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2015. 336 p. (In Russ.)

Fedosova, M., Gasymova, A., Lyanenko, A. Mediaobraz skul'ptury «Bol'shaya glina № 4» kak protivostoyanie sovremennogo iskusstva i obshchestvennogo mneniya [Media image of “Big Clay N 4” as a confrontation of modern art and public awareness]. In *Univsum: filologiya i iskusstvovedenie*, no. 6 (96), 2022, pp. 7–12. DOI: 10.32743/UniPhil. 2022.96.6.13908 (In Russ.)

Ferrando, F. *Filosofskij postgumanizm* [Philosophical posthumanism]. Moscow, Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki Publ., 2022. 360 p. (In Russ.)

Fraj, T. *Defuturaciya: novaya filosofiya dizajna* [Defuturation: a new design philosophy]. Moscow, “Delo” RANEPa Publ., 2023. 488 p. (In Russ.)

*Шапинская Е.Н.**

**СИМВОЛИКА РЕТРОТОПИИ
В (ПОСТ)СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ:
НОВАЯ ЖИЗНЬ СОВЕТСКОГО МИФА[©]**

Аннотация. В статье рассматривается символика советского периода в различных формах (пост)современной массовой культуры. Подчеркивается амбивалентность отношения к советскому ретро, от ретротопии, т.е. идеализации прошлого, до его демифологизации. Рассмотрены кейсы из области культуры потребления, современной городской среды, экранных жанров. На основании разделения символов на репрезентативные и дискурсивные делается вывод о ретротопическом характере визуальной символики и тенденции к десакрализации советской символики в дискурсивных жанрах. Подчеркивается значимость советского ретро для понимания процессов, происходящих в нашей стране сегодня, и для самоидентификации.

Ключевые слова: символ; ретротопия; массовая культура; (пост)современность; семантика, культура потребления, экранные жанры, демифологизация, дискурсивные символы, визуальные символы.

* *Шапинская Екатерина Николаевна* – доктор философских наук, профессор кафедры рекламы, связей с общественностью и социально-гуманитарных проблем Российского университета спорта (ГЦОЛИФК). Москва, Россия, e-mail: reenash@mail.ru

Shapinskaya Ekaterina Nikolayevna – DSc in Philosophy, professor of the Department of Advertising, Public Relations and Social and Humanitarian Problems of the Russian University of Sports. Moscow, Russia, e-mail reenash@mail.ru

[©] Шапинская Е.Н., 2023

Поступила: 01.02.2023

Принята к печати: 20.02.2023

Shapinskaya E.N.

**The symbolism of retrotopia in (post)modern popular culture:
a new life of the Soviet myth**

Abstract. The article examines symbolism of Soviet period in different forms of (post)modern popular culture. Accent is placed on ambivalence of attitude to Soviet retro, from retrotopia, idealization of the past, to its demythologization. Cases from consumer culture, contemporary cityscape, screen genres have been examined. On the basis of division of symbols into representative and discursive conclusion is made about retrotopic character of visual symbolism and the tendency to desacralization of Soviet symbolism in discursive genres. Relevance of Soviet retro for understanding processes in our country today and for self-identification is accented.

Keywords: symbol; retrotopia; popular culture; (post)modernity; semantics; consumer culture; screen genres; demythologization; discursive symbols; visual symbols.

Received: 01.02.2023

Accepted: 20.02.2023

Для цитирования: Шапинская Е.Н. Символика ретротопии в (пост)современной массовой культуре: новая жизнь советского мифа // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 245–258. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.14

Символы играли и играют важную роль во всех культурах и во все времена, начиная с архаики, наполненной мифологической символикой и заканчивая нашим временем, в котором соседствуют символы самых разных культур. Потребность в символизации является одной из базовых потребностей человека, выделяя его из природного мира. Согласно С. Лангер, которая провела глубокое и всестороннее исследование роли символики в различных областях человеческой деятельности, «символоторческая функция – одна из первичных в человеческой деятельности... Она является фундаментальным и постоянным процессом человеческого ума» [Лангер, 2000, с. 41]. Современные исследователи отмечают, что в наши дни «...меняется структура и функции символов. Это связано с тем, что религиозные ценности

утрачивают свое господствующее положение в культуре. Связь символов с трансцендентным, которая была определяющей чертой традиционной культуры, становится слабой» [Цветкова, Иванова, 2020, с. 183]. Десакрализация религиозной символики начинается с общей тенденцией Нового времени, во всяком случае на Западе, к отказу от религиозной доминанты в культуре, а многочисленные религиозные символы постепенно утрачивают свою «волшебную силу», о которой писал Дж. Кэмбелл: «Ведь главным в религии является обряд, ритуал и его символика, а где нет обряда, там слова остаются просто обозначениями понятий, часто не имеющих никакого смысла в современных условиях» [Кэмбелл, 2019, с. 142]. Символ, лишенный первоначального смысла, тем не менее не превращается в «пустой знак», а меняет свою семантику в соответствии с установками и ценностями нового контекста. В (пост)современной культуре, с ее плюрализмом и фрагментарностью, соседствуют самые разные символы, которые наполняются новыми смыслами или, напротив, относят нас к смыслам, которые были релевантны в иные историко-культурные эпохи. Это связано с таким явлением культуры наших дней, как ретротопия, обращение к прошлому, которое предстает в более привлекательном свете, чем настоящее.

Ретротопия в (пост)современной культуре

Понятие ретротопии было введено в научный оборот З. Бауманом, который посвятил этому феномену свою последнюю работу. Бауман определяет этот феномен как «отрицание утопии... накрепко привязанной к территориальному суверенному топосу. Отличие ретротопии заключается в том, что она одобряет, поглощает и встраивает в себя блага, достигнутые ее непосредственным предшественником – утопией» [Бауман, 2019, с. 21]. Обращение к прошлому свойственно эскапистским настроениям в культуре и обществе и связано, как правило, с разочарованием в настоящем и его перспективах. Разочарование в жизни и неприспособленность к ней вызывают «...желание бежать, причем не от жизни, а от современности с ее напастями, которыми мы обязаны лишь самим себе» [Толкин, 2010, с. 393]. Это идеализированное прошлое предстает в многочисленных символах, заимствованных из мифов, нарративов, визуальных образов, реминисценций, которые в

ходе истории не раз меняли свою семантику. «Захваченность символами», о которой писала С. Лангер, связана с возрастающим интересом к иррациональному, к альтернативам научному познанию, которые ведут исследователя «...к изучению эмоций, религии, фантазии», играющим столь важную роль в культурном производстве наших дней [Лангер, 2000, с. 27]. Мы рассмотрим лишь одну область символики ретротопии нашего времени, связанную с репрезентацией сравнительно недавнего прошлого нашей страны, а именно советской эпохи, которая продолжает жить в символах сегодняшней массовой культуры.

Символика советской эпохи в современной массовой культуре

Массовая культура (пост)современности полна символами, заимствованными из самых разных культур и эпох, она наделяет их своими смыслами, совмещает их в причудливых коллажных конфигурациях, играет ими по своим законам. Прошлое, выраженное в символах, тесным образом связано с эмоциональными ощущениями, присущими памяти, сохраняющей положительные эмоции, и с фантазией, которая придает прежним символам новые смыслы. Для отечественной культуры ретротопия означает недавнее по историческим меркам прошлое, которое, в свою очередь, можно разделить на несколько «прошлых», обладающих своей символикой и пробуждающих разные ассоциации. Обращение к этому прошлому связано во многом не только с эскапистскими настроениями, но и с исчерпанностью креативного импульса постсовременной культуры, в результате чего «фетишизирована будет именно та история, которая непосредственно предшествует нашей ирреферентной эпохе» [Бодрийяр, 2016, с. 64]. В использовании советской тематики в сегодняшнем контексте происходит не только фетишизация, но и противоположный процесс демифологизации, отсюда амбивалентность советских ретросимволов в различных областях культуры. К теме советского прошлого мы не раз обращались в анализе ретрообразов в различных формах массовой культуры [Шапинская, 2022 а; Шапинская, 2022 б]. Культурные практики подтверждают значимость этой тематики, а распространение ее по все новым областям культуры позволяет говорить о ретротопии как значимой тенденции нашего противоречивого и сложного времени, в котором обращение к прошлому представляется все более востребован-

ной формой приспособления человека к действительности. Символы советского прошлого можно видеть в самых разных видах и формах массовой культуры наших дней – в экранных жанрах, в различных городских пространствах, в рекламе и маркетинге. Во всех случаях советская символика используется в социокультурном контексте, отличающемся от первичного, в котором эти символы создавались. Соответственно, меняется и их семантика, которая всегда связана с культурным контекстом. «Популярные верования, символические и метафорические, хотя и содержат важные универсальные компоненты, должны быть рассмотрены и поняты как часть сформировавшей их культуры» [Smith-Rosenberg, 1995, p. 169]. Во многом это происходит именно благодаря возврату к ценностям прошлого, которые были утрачены в процессе смены государственного строя, ценностных установок, экономических потрясений, десакрализации традиционных образов и символов. Как показывают теоретические исследования, этот процесс не ограничен нашим временем или нашей страной, в которой изменения были, возможно, более драматичны, чем в других культурах. Еще Э. Дюркгейм обращал внимание на соотношение сакральных и профанных символов и на автономность и специфику культурных символов. «...сакральные символы сжатые, чистые, объединяющие и утешающие, в то время как профанные символы фрагментарны и рассеяны, опасные, оскверняющие и, прежде всего, угрожающие для сакральных» [Jenks, 1997, с. 27]. В постмодернистской культуре, с ее деконструкцией традиционных бинаризов, противопоставление сакрального и профанного также становится размытым, а разрушение чувства истории приводит к соседству различной по времени и характеру символики в общем децентрированном культурном пространстве. «Совершенный плюрализм, унификация идей и толкований окутывает бытие наподобие тумана, стирает его контуры, приглушает краски» [Козловски, 2002, с. 161]. Уже в последние декады прошлого века возникает некий культурный вакуум, связанный с крахом прежних символических систем и отсутствием новых. В 70-е годы XX в. философы и культурологи приходят к выводу, что «...новый образ жизни, сделавший старые природные символы чуждыми нашим умам» представляет собой огромную угрозу для «умственной безопасности... Все старые символы ушли, и тысячи средних жизней не дают творческому воображению никаких новых материалов» [Лангер,

2000, с. 260]. Со временем, как мы видим, ретротопия возвращает старые символы, которые становятся опорой, пусть и иллюзорной, для человека, разуверившегося в светлом будущем и потерявшего веру в прогресс.

Советские ретросимволы в культуре потребления

Можно согласиться с тем, что «легитимация символов происходит благодаря обращению к историческому прошлому как национальной культуры, так и других культур» [Цветкова, Иванова, 2020, с. 183], отметив что в (пост)современной культуре соседствуют фрагменты самых разных культур и эпох. Среди многообразия символики массовой культуры наших дней советские ретросимволы занимают особое место, они амбивалентны по степени своей близости к тому или иному поколению наших современников – для некоторых они напоминают о реально прожитом прошлом, для других представляют собой смутные реминисценции о детстве, для молодежи цифровой эпохи они находятся в пестром символическом многообразии, созданном еще в постмодернизме и еще более плюралистичном в цифровую эпоху. В любом случае, советская символика уже не связана с теми смыслами, которые придавались ей в свое время, поскольку происшедшие в нашей стране перемены наложили отпечаток на прошлое даже на умы людей, которые были современниками этого прошлого. Эти символы представляют собой идеализированные, гламуризированные образы, которые в оригинальном варианте могли быть даже не символами, а артефактами, имеющими вполне утилитарное назначение. Интересны в этом смысле пространства потребления (магазины, заведения общепита), концепция которых строится на возвращении к «Стране, которой нет» (название московского ресторана), как с точки зрения продукции, так и декора. Показательна в этом смысле сеть ретрокафе «Вареничная № 1», пользующаяся большим успехом. «Интерьер в стиле советской квартиры возвращает гостей во времена красных галстуков и партсобраний. Ностальгические воспоминания просыпаются при виде раритетных деталей: ковра с картиной “Три медведя” на стене, ретрофотографий, виниловых пластинок, автомата с газировкой у входа и книг из серии ЖЗЛ, чудом не попавших в букинистические лавки», – так позиционирует себя это заведение на своем сайте.

У входа посетителей встречает скульптура пионера в красном галстуке на фоне старых газет, в интерьере используются различные артефакты советского времени – абажуры, коврики, настольные лампы, висящие на стенах коньки, приобретшие символическое значение домашнего уюта, теплоты, радости. Выпав из своего первоначального контекста, старые артефакты приобретают символическое значение, утратив прежнее, утилитарное, но способствуя созданию атмосферы доверия, желая провести в этом месте больше времени, прийти всей семьей, что способствует росту посещаемости и, соответственно, прибыли заведения. Символы советского прошлого здесь различны по своему типу и соответствуют проводимому С. Лангер различию между двумя видами символов – дискурсивными и презентативными. Первые «выражают факты для дискурсивного мышления, а их содержание можно вербализовать, подчинить законам лексики и синтаксиса... Художественные символы непередаваемы; их смысл ограничивается той конкретной формой, которую он принял» [Лангер, 2000, с. 232]. Специфику таких символов отмечал еще Дж. Кэмбелл в своем анализе мифов: «Символы – в обличье обрядов и произведений искусства – говорят сами за себя и обращаются через глаза к внимающему сердцу... Наглядные символы передают свои откровения без участия речи: они лишены того смысла, какой вмещают слова» [Кэмбелл, 2019, с. 151]. Если книги советского времени на стеллажах и советские фильмы на размещенных в кафе мониторах несут в себе некие вербальные сообщения, то артефакты прошедшей эпохи, выпавшие из контекста, подходят под определение «наглядных», презентативных символов, воспринимающихся как чисто визуальные формы, не нуждающиеся в вербализации. Именно эти визуальные формы и создают соответствующее настроение идеализированного прошлого ретротопии: «Любое мышление начинается с *видения*, не обязательно посредством глаз, но и с помощью некоторых базовых установок чувственного восприятия, особой идиомы всех чувств одновременно» [Лангер, 2000, с. 237]. В совокупности эти формы чувственного восприятия создают атмосферу благожелательности, даже эйфории, которая ассоциируется с фрагментами «возрожденного» прошлого, которое можно попробовать на вкус и запах, ощутить визуально и на слух.

Еще более показателен с точки зрения использования советской символики московский ГУМ, который основал весь свой бренд на но-

стальгических реминисценциях и реконструкциях идеи советского изобилия. В ГУМе, который имел статус главного магазина страны, соседствуют природная и советская символика, показывая, что в эпоху постпостмодернизма происходит реабилитация как истории, так и природы, хотя и в форме красочных симулякров. Оформление линий ГУМа и его центра, знаменитого фонтана, соответствует тому или иному времени года, которое также представлено в соответствии с устоявшейся символикой сезонов: зимний снег и осенние красно-желтые листья и тыквы, весенние и летние цветы – все это в изобилии представлено в соответствующее время года, располагаясь рядом с киосками с мороженым (тем самым, советским), соком из распространенных в советские времена контейнеров-колб, многочисленными реконструированными советскими брендами в гастрономе № 1 (чай «Три слона», сгущенка, кондитерские изделия и пр.) и, наконец, в знаменитой и весьма популярной Столовой № 57, воссоздающей интерьер и меню существовавшего еще в советские времена заведения общепита. Впечатление усиливается звучащими песнями, также соотнесенными со счастливыми временами прошлого. Вся эта ретротопическая символика находится в окружении магазинов и бутиков дорогих брендов, которые не имеют никакого отношения ни к советскому прошлому, ни к ретротопии в целом. Тем не менее ощущения диссонанса не возникает, поскольку совершенно прозрачна симулятивная природа как ретросимволики, так и «природных» тем в оформлении ГУМа. Как отмечают отечественные исследователи, «...изменение функций символов приводит к тому, что они становятся “симулякрами”, т.е. знаками, которые воспроизводят лишь подобие ценностей, но не указывают путь к целостному постижению истины» [Цветкова, Иванова, 2020, с. 188]. Рассмотрев кейс ГУМа, можно добавить, что к симуляции ведет не только изменение функций символов, но и контекста их использования. Исследуя симулятивную природу (пост)современных символов, А. Флиер отмечает, что «...в трактовке Бодрийара символ-симулякр не воплощает собой никакой реальности, а сам является гиперреальностью, не имеющей ни истока, ни основания» [Флиер, 2016]. В случае ретросимволики можно говорить об исторических истоках и основаниях, но с допущением переосмысления этих оснований в духе постмодернистских игр с историей и десакрализации символов прошлого, которая превращает представления о

могуществе государства в потребительские радости. Но процесс потребления имеет и более глубокий смысл, поскольку связан не только с приобретенным продуктом, но и со всей системой значений, который он в себе заключает, и с представленным им жизненным стилем. В результате возникает «...внутренняя динамика современной консьюмеристской культуры, поскольку производство, маркетинг и розничная торговля все больше ориентированы на то, чтобы предоставить потребителям внятное, скоординированное и привлекательное понятие жизненного стиля... который придает как потребителю, так и предметам потребления четкую социальную идентичность внутри осмысленного мира» [Slater, 1997, p. 146]. Как утверждал Ж. Бодрийяр, потребление вещей превратилось в потребление знаков, и это утверждение можно расширить и дополнить символизацией потребления в постпостмодернистскую эпоху, когда обращение к ретро-символам становится уже не постмодернистской игрой, а поиском утерянных ценностей и смыслов, воплощенных как в предметах потребления, так и культурных текстах. «Освобождение постисторией предполагает реализацию любых возможностей, заложенных в историческом существовании», и в этом процессе символы советского прошлого служат необходимости человека нашего времени найти некоторые стабильные основания в мире, в котором господствует разочарование «...во всех видах великих нарративов, представленных капиталистическими, либеральными и коммунистическими версиями прогресса» [Павлов, 2019, с. 505].

Ретросимволы на экране

Советское ретро в экранных жанрах представлено достаточно широко – это и сериалы, и детективы и документальные телепроекты, такие как сериал «Назад в СССР» (2010) и одноименный документальный сериал (2022), цикл документальных передач о совершенных в СССР преступлениях «Следствие вели...», различные музыкальные программы – «Эстрада, которую нельзя забыть», «Песня не прощается», многочисленные байопики. Широко представлена советская тематика и в интернет-пространстве. Так, в популярной в России социальной сети ВКонтакте существуют многочисленные сообщества, основанные на советской тематике («Старое доброе советское кино»,

«Советские мультфильмы», «Советские плакаты», «Помнишь?» и многие другие). Но отнести всю эту экранную продукцию к ретро-топии нельзя, поскольку по своим смыслам она амбивалентна. Советская эпоха предстает и как идеализированное прошлое, в котором народ стремился к светлому будущему, и как империя зла, лишаящая человека свободы и права на выбор. Такая противоположность во взглядах объясняется несколькими факторами, среди которых период создания того или иного экранного текста. Ретро 90-х отличается от экранной продукции 2000-х, образы власти предстают в разном свете и в зависимости от позиции автора, и от общего настроения в обществе.

Глобализация, охватившая культуры нашей страны особенно активно в первые декады XXI в., повлияла на ценностные установки публики, активно включившейся в процесс макдональдизации культуры и массового потребления западной культурной продукции. Не удивительно, что советское ретро представляло героев, которые не вписывались в доминантные структуры и видели их обреченность. В этом они отличаются от героев советской экранной продукции, которые представляли выразителями ценностей советской идеологии. Соответственно, символика также меняется, в зависимости от общей направленности экранного текста. Для примера рассмотрим такой популярный экранный жанр как детектив, сравним проекты, снятые в советское прошлое и в постсоветский период и рассмотрим роль символики в том и другом случае.

Одним из самых известных советских телесериалов стал цикл детективных фильмов «Следствие ведут знатоки», снятый по сценариям О. и А. Лавровых и имевший наибольшую популярность в 1970–1980-е годы. Герои фильма – работники московской милиции следователь Павел Знаменский, инспектор уголовного розыска Александр Томин и эксперт-криминалист Зинаида Кибрит раскрывают самые разные уголовные дела. В их число входят как убийства и грабежи, так и хищения государственного имущества. Ретродетективный сериал о майоре Черкасове (режиссер А. Малюков), восемь серий которого были сняты в период 2014–2021 г., показывает, с одной стороны, героизм работников МУРа, с другой – нарастающую коррупцию внутри правоохранительных органов. В этом ретросериал отличается от детективной кинопродукции советской эпохи, где преступником неизменно оказывался предатель или иностранный шпион, а работники милиции были

неизменными борцами за справедливость и за идеалы своей страны. Взгляд «со стороны», из другой эпохи, из времени, в котором произошел и крах этой страны, и многочисленные перемены и переориентации, видит врага не в чуждом советской системе мире, а в ней самой. С этим внутренним врагом бороться таким сохранившим свои идеалы и принципы героям как майор Черкасов очень трудно, и постепенно усталость и разочарование приводят к ощущению безвыходности ситуации. Такая позиция далека от ретротопии, и это вполне объяснимо ощущением безвозвратности прошлого, которое было изначально обречено, несмотря на продолжительный период своего существования. События в современном мире заставляют вновь возвращаться к истории и искать в ней ответы на вызовы современности. Прошлое, соответственно, представляется с той точки зрения, которая соответствует времени его интерпретации, а его символика обретает смыслы, релевантные для этого времени. Так, милицейская форма в советских фильмах символизирует закон и порядок, которые не оставляют шансов нарушителям и преступникам. В ретродетективах сотрудники милиции форму надевают только в официальных случаях, и она становится символом жесткого регулирования правоохранительных органов со стороны властных структур. Такая же трансформация происходит с портретами вождей в кабинетах руководства – один взгляд на них проясняет суть происходящего и принадлежность к тому или иному ведомству или эпохе. Так, портрет Дзержинского символизирует структуры госбезопасности, к которым в постсоветский период отношение было весьма неоднозначным. В сериале о майоре Черкасове его оппонентом является успешный сотрудник госбезопасности Роберт Лебедев, циничный карьерист, для которого главной мотивацией в его работе является продвижение по службе (в отличие от борца за справедливость Черкасова). Противостояние этих двух персонажей символизирует противоречия во властных структурах советского государства в последние годы его существования.

Взгляд на советское прошлое с позиции начала XXI в., когда кризис 90-х сменился кажущимся благополучием 2000-х, показан в фильме «Назад в СССР» (реж. В. Рожнов, 2010), в котором спектакль на тему советского прошлого 1975 г. разыгран для героя, успешного бизнесмена, потерявшего смысл жизни. Постановка наполнена символами эпохи, призванными создать у героя ощущение «иномирия» – боч-

ка с квасом, телефон-автомат с выдернутым шнуром, памятники Ленину, дети в школьной форме с пионерскими галстуками. Эти артефакты прошлой жизни, утерянные в постсоветской реальности функционально, продолжают играть роль символов, имеющих для героя значение чего-то архаичного, странного, дискомфортного. В то же время его собственные вещи, которые с него сняли во время «путешествия во времени» – пальто от Армани, часы «Ролекс», которых ему так не хватает, становятся символами благополучия «новых русских», задававших тон в постперестроечные времена. Символы воспринимаются как некие внешние знаки, меняющие свое значение в зависимости от установок воспринимающего, хотя общечеловеческие ценности, как показывает финал фильма, не зависят от времени и формы, в которую они облечены.

Как показало время, ценности глобализации тоже далеко не вечны и не столь прекрасны, какими они представляли перед нашими соотечественниками, уставшими от советской идеологии, напыщенной риторики и экономического застоя последних лет существования государства и радостно откликнувшимися на обещанные радости западной цивилизации. Эти обещания рухнули, как и все попытки интеграции в некое идеальное сообщество, основанное на гуманистических ценностях и либеральных идеалах, и мы вновь встали перед необходимостью доказывать собственную жизнеспособность и отстаивать свою идентичность. В этих условиях обращение к истории, в том числе и советской, неизбежно, причем именно для поддержки автономной социокультурной идентичности, т.е. для опоры на те периоды истории, когда нашей стране приходилось выстаивать во враждебном окружении. Советское прошлое начинает вновь представлять не в зловеще-мрачных тонах, а в образах ретротопии, в символах стабильности и могущества страны, способной к самостоятельному существованию и поддерживающей собственную систему ценностей. Если мы посмотрим на сегодняшнее медиапространство, в особенности на телевидение, то увидим частое обращение к советскому материалу, к фильмам советских времен, которые в наши дни воспринимаются как «доброе старое кино», причем использованные в них приметы эпохи обретают символическое значение. В отличие от симуляционных ретросимволов современной массовой культуры, они являются аутентичными приметами своего времени, хотя и приукрашенными лоском ки-

нематографа. Можно сказать, что ретротопия проявляется скорее в отношении советских фильмов, чем в постсоветском осмыслении и интерпретации советского прошлого.

Проанализировав некоторые символы советского прошлого в (пост)современной массовой культуре, можно убедиться в том, что эти символы обретают новые смыслы, релевантные для сегодняшних дней. В символах советской эпохи выражается не только ностальгия по прошлому, но и необходимость выработать ориентиры в отношении будущего, столь далекого от утопического видения, господствующего в эпоху провозглашенного строительства социализма, а затем и коммунизма. С этой точки зрения обращение к советской ретросимволике носит противоречивый характер – в нем соседствует ретротопия визуальных образов, воссоздающих мифический «золотой век» и антиутопия дискурсивной символики экранных форм, в которых происходит деконструкция и реверсия советского утопизма.

Список литературы

- Бауман З.* Ретротопия. – Москва : ВЦИОМ, 2019. – 160 с.
- Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. – Москва : ПОСТУМ, 2016. – 240 с.
- Козловски П.* Миф о модерне. – Москва : Республика, 2002. – 239 с.
- Кэмбелл Дж.* Мифы для жизни. – Санкт-Петербург : Питер, 2019. – 384 с.
- Лангер С.* Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. – Москва : Республика, 2000. – 287 с.
- Павлов А.* Постпостмодернизм. – Москва : Издательский дом «Дело», 2019. – 560 с.
- Толкин Дж.* Сказки волшебной страны. – Москва : АСТ, 2010. – 413 с.
- Цветкова И.В., Иванова Т.Н.* Функции символов в традиционной и современной культуре // Вестник ТвГУ. Серия ФИЛОСОФИЯ. – 2020. – № 1(51). – С. 180–189.
- Шапинская Е.Н.* Советское ретро в нарратологии цифровой эпохи // Ярославский педагогический вестник. – 2022 а. – № 1(124). – С. 202–209.
- Шапинская Е.Н.* Ретротопия в (пост) современной массовой культуре // Культурный код. – 2022 б. – № 3. – С. 49–62.
- Флиер А.А.* О функциях символа в культуре // Культура культуры. – 2016. – № 1. – URL: <http://cult-cult.ru/on-functions-of-symbol-in-culture/>
- Jenks C.* Culture. – London : Routledge, 1997. – 182 p.
- Smith-Rosenberg C.* Sex as Symbol in Victorian Purity // Culture and Society. Contemporary Debates / Ed. By J.C. Alexander. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995. – P. 160–173.
- Slater D.* Consumer Culture and Modernity. – Cambridge : Polity Press, 1997. – 230 с.

References

- Bauman, Z. *Retrotopiya* [Retrotopia]. Moscow, VCIOM Publ., 2019. 160 p. (In Russ.)
- Bodriyar, Zh. *Simulyakry i simulyaciya* [Simulacra and simulation]. Moscow, POSTUM Publ., 2016. 240 p. (In Russ.)
- Kozlovski, P. *Mif o moderne* [The Myth of Modernity]. Moscow, Respublika Publ., 2002. 239 p. (In Russ.)
- Kembell, Dzh. *Mify dlya zhizni* [Myths for life]. Saint Petersburg, Piter Publ., 2019. 384 p. (In Russ.)
- Langer, S. *Filosofiya v novom klyuche. Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva* [Philosophy in a new way. The study of the symbolism of mind, ritual and art]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 287 p. (In Russ.)
- Pavlov, A. *Postpostmodernizm* [Post-postmodernism]. Moscow, Izdatel'skij dom «De-lo» Publ., 2019. – 560 p. (In Russ.)
- Tolkin, Dzh. *Skazki volshebnoj strany* [Fairy tales of a magical land]. Moscow, AST Publ., 2010. 413 p. (In Russ.)
- Cvetkova, I.V., Ivanova, T.N. Funkcii simvolov v tradicionnoj i sovremennoj kul'ture [The functions of symbols in traditional and modern culture]. In *Vestnik TvGU. Seriya «FILOSOFIYA»*, no. 1 (51), 2020, pp. 180–189. (In Russ.)
- Shapinskaya, E.N. Sovetskoe retro v narratologii cifrovoj epohi [Soviet Retro in the Narratology of the Digital Age]. In *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik*, no. 1 (124), 2022 a, pp. 202–209. (In Russ.)
- Shapinskaya, E.N. Retrotopiya v (post)sovremennoj massovoj kul'ture [Retrotopia in (post)modern popular culture]. In *Kul'turnyj kod*, no. 3, 2022 b, pp. 49–62. (In Russ.)
- Flier, A. Ya. O funkciyah simvola v kul'ture [About the functions of the symbol in culture]. In *Kul'tura kul'tury*, no. 1, 2016. URL: <http://cult-cult.ru/on-functions-of-symbol-in-culture/> (In Russ.)
- Jenks, C. *Culture*. – London : Routledge Publ., 1997. – 182 p.
- Smith-Rosenberg, C. Sex as Symbol in Victorian Purity. In: *Culture and Society. Contemporary Debates*. Ed. By J.C. Alexander. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1995, pp. 160–173.
- Slater D. *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge, Polity Press Publ., 1997. 230 p.

РОЛЬ СИМВОЛА В ПОЛИТИКО- ЭКОНОМИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

УДК 003 : 94(47)

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.15

*Кириянов И.К.**

СИМВОЛИЧЕСКИЕ КОДЫ ПИДЖАКА В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ КОММУНИКАЦИЯХ XIX – НАЧАЛА XXI в. ©

Аннотация. Предметом исследования стали символические коды мужского пиджака в отечественных политических коммуникациях XIX–XXI вв. Теоретической рамкой для исследования выступил концепт семиотической ситуации, а базовым источником – эго-документы современников семиотических ситуаций. Выделены три семиотические ситуации: административное преследование И.С. Тургенева в 1852 г. за публикацию статьи-некролога памяти Н.В. Гоголя; императорский прием депутатов Государственной думы и членов Государственного совета 27 апреля 1906 г.; отречение Николая II и образование Временного правительства, события, происшедшие 2–3 марта 1917 г., в самом начале российской революции 1917–1921 гг. Динамика символических кодов пиджака в отечественной политической ком-

** Кириянов Игорь Константинович – доктор исторических наук, заведующий Отделом по исследованию политических институтов и процессов Пермского федерального исследовательского центра УрО РАН, Пермь, Россия, e-mail: ikiryanov@yandex.ru*

Kiryanov Igor Konstantinovich – DSc in History, Head of Department for the study of political institutions and processes of the Perm Federal Research Center, Ural Branch of Russian Academy of Sciences, Perm, Russia, e-mail: ikiryanov@yandex.ru

© Кириянов И.К., 2023

муникации связывается с его особенностями как вещи (функциональная универсальность и комфортность, приспособляемость к модным трендам и т.п.), разнообразием ситуаций, в которых пиджак порождает политические смыслы, его визуально-эстетической аутентичностью эпохи modernity в целом.

Ключевые слова: политическая история России; пиджак; политическая коммуникация; семиотическая ситуация; вестиментарный знак.

Поступила: 01.02.2023

Принята к печати: 01.03.2023

Kiryanov I.K.

**Symbolic codes of suit jacket in Russian political communications
of the 19th–21st centuries**

Abstract. The study deals with the symbolic codes of the man's suit jacket in Russian political communications of the 19th–21st centuries. The theoretical framework for the study was the concept of a semiotic situation, and the basic source was the ego-documents of contemporaries of semiotic situations. Analyzed three semiotic situations: administrative prosecution of I.S. Turgenev in 1852 for the publication of an obituary article in memory of N.V. Gogol; imperial reception of deputies of the State Duma and members of the State Council on April 27, 1906; the abdication of Nicholas II and the formation of the Provisional Government, the events that took place on March 2–3, 1917, at the very beginning of the Russian revolution of 1917–1921. The dynamics of the symbolic codes of the suit jacket in Russian political communication is associated with its features as a thing (functional versatility and comfort, adaptability to fashion trends, etc.), variety of situations in which the jacket gave rise to political meanings, and its visual and aesthetic authenticity to the era of modernity in general.

Keywords: political history of Russia; suit jacket; political communication; semiotic situation; vestimentary sign.

Received: 01.02.2023

Accepted: 01.03.2023

Для цитирования: Кириянов И.К. Символические коды пиджака в отечественных политических коммуникациях XIX–XXI вв. // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 259–271. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.15

В исследованиях историков, культурологов и политологов начала XXI в. сюжеты, связанные с политической символикой костюма в прошлом и настоящем, все чаще выбираются предметом для научного анализа [напр., см.: Wrigley, 2002; Вайнштейн, 2004; Bard, 2010; Волобуева, 2010]. В 2015 г. политические смыслы одежды в XVIII–XX вв. стали темой одного из номеров французского журнала *Cahiers d'histoire*, в редакционной статье к которому подчеркивалось возросшее внимание к таким «тонким кодам», раскрывающим, в частности, политические ориентации и социальную принадлежность, как выбор «цвета одежды, манеры завязывать галстук, носить шляпу и держать трость» [Jollet, 2015, p. 6]. Предметом настоящего исследования стали символические коды мужского пиджака / пиджачного костюма в отечественных политических коммуникациях XIX – начала XXI в.

Теоретической рамкой для исследования выступает концепт знаковой (семиотической) ситуации [Шрейдер, 1974, с. 4–5]. Е.А. Горный полагал, что, если «объектом семиотики может быть все что угодно, первый вопрос, который следует задать: “При каких условиях нечто воспринимается как знак, т.е. семиотически?”». Ситуация, когда нечто воспринимается кем-то как знак и называется семиотической ситуацией». По его мнению, «семиотическая ситуация характеризует не только и не столько свойства воспринимаемого “нечто”, сколько ментальное состояние воспринимающего “некто”» [Горный, 1996, с. 174]. В нашем случае описание семиозиса пиджака основывается на учете исторического контекста, породившего семиотическую ситуацию, в рамках которой один из акторов коммуникации осознанно или случайно предоставляет повод другому актору воспринимать данную часть мужского костюма или ее отсутствие в качестве определенного политического символа.

Базовым источником для исследования послужили эго-документы современников семиотических ситуаций, многие из которых сами выступали акторами этих ситуаций.

Первая семиотическая ситуация, 1852: знак европейских ценностей и общественной фронды

Ситуация сложилась вскоре после 13 марта 1852 г. Несмотря на императорское повеление не упоминать официально о смерти и похо-

ронах Н.В. Гоголя, И.С. Тургеневу после неудачной попытки опубликовать статью-некролог в петербургской печати (издатель иносказательно сослался на неподходящую «погоду» [Тургенев, 1982, с. 66]) удалось это осуществить в «Московских ведомостях». Данное обстоятельство послужило основанием для ареста и последующей ссылки писателя по распоряжению Николая I в имение матери Спасское-Лутовиново в Орловской губернии. Сам Тургенев рассматривал происшедшее в качестве наказания за свою литературную деятельность, в частности публикацию «Записок охотника». Между тем ему припомнили и отношения с семейством Виардо (княжна С.И. Мещерская в письме от 2 мая 1852 г. советовала Тургеневу быть осмотрительнее в переписке с французским адресатом: «Малейшее рассуждение чуть-чуть либеральное – как называют пугало для порядка, – да еще исходящее из семьи, известной как очень республиканская, – может вас подвергнуть новым и более значительным неприятностям» [Тургеневский сборник, 1966, с. 239]) и дружбу с А.И. Герценом, ставшим политическим эмигрантом.

По свидетельству бывшей фрейлины императрицы Александры Федоровны, императору статью-некролог «представили как манифест партии “пиджаков и общинного начала”» [Смирнова-Россет, 1989, с. 69]. Если пиджак в данной формуле символизировал в целом западников на рубеже 1840–1850-х годов, то «общинное начало» намекало на теорию русского социализма, обязанную своим формированием интеллектуальным усилиям Герцена. Именно западники стали ранними адептами пиджачной моды в России, а едва ли не первыми среди них – Тургенев и Герцен. Так, по свидетельству П.В. Анненкова, Герцен за неполный эмигрантский 1847 г. преобразился в «полного джентльмена западной расы – с подстриженной головой, щегольской бородкой, очень быстро принявшей все необходимые очертания, и пиджаком, ловко и свободно державшимся на плечах» [Анненков, 1983, с. 288]. На следующий год в Париж приедет и Тургенев. В описаниях его внешнего вида по возвращении в Россию упоминание пиджака в мемуарах современниками станет едва ли не общим местом. Имеются все основания полагать, что вхождение неологизма *пиджак* в русскую лексику связано с лингвистическими изысками тургеневского круга, по крайней мере за пределами этого сообщества в 1850-е годы упоминания данного слова были крайне редкими.

Те же, кто представили упомянутую статью Тургенева Николаю I в подобном вестиментарном ключе, хорошо понимали, на чем можно сыграть. В политической истории костюма период правления этого императора ассоциируется с «мундироманией». По его собственному признанию, он с военным мундиром «до того сроднился, что расставаться с ним ему так же неприятно, как если бы с него содрали кожу» [цит. по: Рахматуллин, 2004, с. 86]. К партикулярному платью и к новинкам европейской моды Николай I относился крайне негативно. И пусть революционная волна 1848–1849 гг. до России не докатилась, все «прелести» реакции Россия пережила, включая и высочайшее повеление в апреле 1849 г. о запрещении дворянам носить бороды. По этому поводу шеф жандармов граф А.Ф. Орлов отмечал, что «Его Величество почитает недостойным русскому дворянину увлекаться слепым подражанием всем западным затеям так называемой моды» [Дубельт, 2005, с. 160]. Среди пострадавших за моду оказался и граф А.К. Толстой, который в апреле 1850 г. «сослан был за какой-то пиджак в Калугу с сенатором Давыдовым для ревизии» губернии [Смирнова-Россет, 1989, с. 66].

Позднее по поводу отношения Николая I к модной новинке Тургенев будет рассказывать анекдот, вероятно, самым им сотворенный. Герои истории – граф Т., оставивший военную службу, и император Николай I, отрицательно относившийся к тем, кто оставлял военную службу. Приглашенный к близким знакомым на великосветский раут, граф явился в пиджачном костюме. На его беду, здесь же оказался и Николай Павлович. Император несколько раз подходил к графу, заинтересовавшись тем, во что тот одет. Русский перевод сложной для графа коммуникации выглядит следующим образом: «А! Т... – Как вы разделись! Как это называется?» – «Пиджак, в. в.». – «Как?» – «Пиджак, в. в.». – «Недурно, но какая разница с военным мундиром!» – «А! Т..., как же называется ваш костюм?» – «Пиджак, в. в.». – «Как?» – «Пиджак, в. в.». – «А! Т..., как же называется это одеяние? У меня сегодня прескверная память». – «Пиджак, в. в.». – «Как? Ужасно трудно запомнить это слово». – «Пиджак, в. в.». Не дожидаясь очередного подхода к нему императора, «граф Т... поспешил оставить раут, обещая себе никогда не попадаться на глаза государю в злополучном пиджаке» [Тучкова-Огарева, 1983, с. 215–217].

Вторая семиотическая ситуация, 1906: знак политической оппозиции и дресс-код для парламентской субэлиты

Ситуация сложилась 27 апреля 1906 г. в связи с императорским приемом депутатов Государственной думы и членов обновленного Государственного совета. Монарх и высшая бюрократия, вынужденные пойти в условиях революции на реформу политической системы, с опасением ожидали первого в истории России парламентского дня. Прием решено было встроить в формат большого Высочайшего выхода – шествия членов императорской фамилии из внутренних покоев Зимнего дворца в Тронный зал – «во всем блеске придворной помпы», дабы произвести на членов Думы, особенно из крестьян, «громадное впечатление» [Любимов, 1965, с. 47].

Возглавили выход церемониймейстеры со своими жезлами, впереди которых спешили царские скороходы в причудливых шлемах со страусиными перьями, раскрашенными в государственные цвета. Затем в сопровождении двенадцати дворцовых гренадеров в полной парадной форме и высоких медвежьих шапках следовали придворные сановники, которые несли регалии царской власти, за исключением порфиры, уже находившейся на троне в Георгиевском зале – это оказался последний случай использования всей коллекции регалий в истории позднеимперской России: даже празднование 300-летия Дома Романовых обошлось без подобной чести. За ними шел император в парадной форме лейб-гвардии Преображенского полка. Позади него, отставая шагов на десять, следовали рядом обе императрицы. Александра Федоровна была в белом, расшитом золотом, платье, шлейф которого несли шестеро пажей, в большой бриллиантовой диадеме со 113 жемчужинами разной формы и величины, выполненной в стиле *Lovers knot*, первой обладательницей которой в начале 1830-х годов была другая Александра Федоровна – супруга Николая I. На вдовствующей императрице Марии Федоровне величественно смотрелось белое атласное платье, отороченное мехом русского соболя. Далее парно шествовали великие князья и княгини, некоторые из них специально на это мероприятие прибыли из-за границы, замыкали процессию придворные чины, кавалеры и дамы, все в парадной форме [см.: Романов, 1998, с. 287–289; Епанчин, 1996, с. 350–351].

В свою очередь кадеты, оказавшиеся ведущей парламентской партией, накануне решили явиться на императорский прием и первое думское заседание в костюмах попроще, а не во фраках, как об этом сговорились выборные члены Госсовета. Выбор пиджачного костюма должен был, с одной стороны, указать на независимость рождавшегося парламента от самодержавия, с другой – обратить внимание на близость интеллигентов-либералов к народу, к тем же самым крестьянским депутатам. Среди кадетов было немало англоманов, и возможно, кому-то из них вспомнился прецедент, созданный 3 августа 1892 г. одним из основателей Лейбористской партии К. Харди, который в свой первый парламентский день (впрочем, как и в последующие), явился в палату общин в твидовом пиджачном костюме, фланелевой рубашке и кепке – выходной одежде шотландских рабочих, бросая тем самым вызов «парламентской униформе сюртука, цилиндра и накрахмаленного воротничка» и подчеркивая, что он представляет здесь интересы именно рабочего класса [Lowe, 1923, p. 64; Holman, 2010, p. 66–67].

Вестиментарное столкновение в Зимнем дворце не могло не пройти незамеченным, оно запомнилось, в частности серый поношенный пиджак князя Г.Е. Львова [Оболенский, 1925, с. 2]. О восприятии современниками костюмов большинства перводумцев в качестве определенного знака говорят следующие пассажи из их воспоминаний: «нарочито неряшливый вид» [Гурко, 2000, с. 551]; «демонстративно одетые в затрапезные платья» [Врангель, 2003, с. 328]; «как будто нарочно, демонстративно» [Коковцов, 1992, с. 155–156]; «с очевидной целью демонстрации» [Таганцев, 1919, с. 35]; «едва ли такая одежда была без цели» [Епанчин, 1996, с. 351], «умышленно будничные костюмы депутатов» [Бок, 1992, с. 97] и др.

К началу XX в. пиджак, по выражению редактора-издателя петербургского модного журнала И.Н. Пелицаро, превратился во «всемирное платье; его носят богатый и бедный, высокопоставленный и простой человек; оно пригодно и для дома, и для конторы, для дороги и для некоторых родов спорта» [Обозрение моды, 1904, с. 1]. Благодаря деятельности Государственной думы пиджак оказался востребованным и в пространстве публичной политики. Усложнение и демократизация состава отечественной политической элиты, выход ее за бюрократические границы превратили пиджак в основу дресс-кода для

парламентской субэлиты, на первых порах для ее левого и либерального сегментов, а с течением времени и думские консерваторы все чаще оказывались перед выбором между традиционным сюртуком и модным пиджаком.

Третья семиотическая ситуация, 1917: знак революционных перемен и дресс-код для властвующей элиты

Социально-политическая революция предполагает резкое изменение картины мира, т.е. революцию символическую. Каждая революция порождает конфликт политических (и не только) символов – отказ от ценностей предыдущей эпохи и выстраивание новой знаковой иерархии, каждая революция усиливает значимость символов в качестве инструментов политической мобилизации [Махлина, 2017], не была исключением в этом отношении и революция в России [напр., см.: Глебова, 2009; Колоницкий, 2012]. Конкретные обстоятельства, при которых произошло усложнение семиотической нагрузки пиджака в отечественной политической коммуникации, связаны с событиями 2–3 марта 1917 г. – отречением Николая II и образованием Временного правительства.

Во-первых, неожиданный дуэт парламентариев, прибывших за актом отречения императора в Псков, составили испытывавший к Николаю II личную неприязнь октябрист А.И. Гучков в сюртуке и в спешке собравшийся, но надеявшийся смягчить своим присутствием неловкость предстоящего события, националист В.В. Шульгин в пиджаке. Именно костюм последнего, по поводу неуместности которого переживал он сам [Шульгин, 1989, с. 250], был воспринят участниками случившегося как знаковый. Кто-то из свиты, прощаясь с ним на перроне, сказал: «Вот что, Шульгин, что там будет когда-нибудь, кто знает. Но этого “пиджачка “мы вам не забудем» [Иоффе, 2006, с. 201].

Во-вторых, данный вид мужского костюма стал официальным костюмом новой власти. Далеко не случайно А.Ф. Керенский охарактеризовал первый состав Временного правительства как «власть в пиджаке», которая «презирала всю видимость власти, позу, некоторую, пожалуй, даже театральность. А это было тогда необходимо, наверное, необходимо. Конечно, нужно было во всем и в большом и малом

как можно ярче, как можно глубже провести грань между старым и новым» [Керенский, 1925, с. 2].

Однако вестиментарный сигнал о демократичности, простоте и доступности новой власти не был воспринят бывшими подданными российского императора. Керенский едва ли не первым из политиков осознал, что в экстремальных условиях войны и революции «массы не умеют признавать власть “в пиджаке”», и облекся во френч [Милуков, 1927, с. 82], а сатирик А.Т. Аверченко в одном из своих фельетонов обратился с призывом к членам Временного правительства: «Министры, снимайте ваши скромные рабочие куртки, которые так умиляли первое время – снимайте свои затрапезные пиджаки! <...> Свободные русские товарищи еще не доросли до того, чтобы уважать благородную бедность наряда. Они недостойны этого символа братского единения с ними [Аверченко, 1917, с. 7].

Возвращение пиджака во власть в 1917 г. в качестве демократического знака традиционно ассоциируется с социалистическим этапом революции и В.И. Лениным. Но и в этом случае пиджак в силу комплекса политико-экономических, социокультурных и символических обстоятельств не выдержал конкуренции с милитаризованными формами одежды, в частности, с кожаной курткой (Я.М. Свердлов, Л.Д. Троцкий) и френчем (И.В. Сталин). Показательно то, что тело Ленина в мавзолее до эвакуации в 1941 г. в Тюмень «покоилось» во френче. Потребовалось длительное время, вплоть до прихода к руководству страной в 1964 г. Л.И. Брежнева, для того, чтобы пиджачный костюм занял монопольное положение в гардеробе советской номенклатуры. Правда, высокое качество материалов и индивидуальный пошив, а позднее и готовые костюмы иностранного производства, уже не ассоциировались с простотой и доступностью власти.

Динамика символических кодов пиджака в отечественной политической коммуникации связана и с его особенностями как вещи (функциональная универсальность и комфортность, приспособляемость к модным трендам и т.п.), и с разнообразием ситуаций, в которых пиджак порождал политические смыслы, и с его визуально-эстетической аутентичностью эпохе modernity в целом. По мнению культуролога Э. Холландер, «постоянство мужского классического костюма показывает, насколько властной может стать визуальная форма, как она увековечивает себя благодаря символической и эмоци-

ональной мощи, что соответствует принципам модерности» [Холландер, 2018, с. 7]. В свою очередь историк культуры К. Бруард усматривает в пиджачном костюме «непреодолимый символ современной цивилизации» [Бруард, 2018, с. 7].

Между тем одним из первых это осознал, правда, с горечью, отечественный религиозный мыслитель К.Н. Леонтьев. В его переписке с В.В. Розановым в 1891 г. появляется понятие «пиджачная цивилизация» [Розанов, 2001, с. 364, 408], от которой Леонтьев и скрылся монахом в Оптиной пустыни. Исходя из сформулированного им закона «триединого процесса развития», философ полагал, что после 1789 г. Европа из периода «цветущей сложности» перешла в период «вторичного смесительного упрощения», превратившись в «серую, буржуазную, машинную, пиджачную, куцую Европу» [Леонтьев, 1992, с. 276].

Интерпретация пиджака в качестве едва ли не основного вестиментарного знака эпохи *modernity* во многом объясняет участвовавшие дресс-кодовые скандалы на рубеже XX–XXI столетий, на стыке двух цивилизационных эпох – современности и постсовременности. С одной стороны, «тактичная и цельная красота» пиджачного костюма оскорбляет «постмодернистское восприятие» [Холландер, 2018, с. 7] и побуждает политиков, уверовавших в ценности постсовременности, к экспериментам в манере одеваться (например, санкраваты из парламентской партии «Непокоренная Франция»), с другой – постмодернистские веяния в политике не могут не провоцировать ответную реакцию в виде модернистского фундаментализма. В связи с этим следует ожидать, что пиджак еще породит новые политические смыслы.

Список литературы

Исследования

Бруард К. Костюм : стиль, форма, функция. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 152 с.

Вайнштейн О.Б. «Банты, рюши, цветы и кокарды» : теоретические и политические аспекты моды // Неприкосновенный запас. – 2004. – № 5(37). – С. 88–96.

Волобуева Т.О. Политическая символика в истории костюма // Вестник Московского государственного областного университета. Серия История и политические науки. – 2010. – № 3. – С. 149–154.

Глебова И.И. Павшая власть – падшая власть (О судьбе монархии в революциях 1917 г. и сакрально-символическом значении верховной власти в России) // Труды по руссиеведению. – Москва : ИНИОН РАН, 2009. – Вып. 1. – С. 117–170.

Горный Е. Что такое семиотика? // Радуга. – Таллинн. – 1996. – № 1. – С. 168–175.

Иоффе Г. Василий Витальевич Шульгин. 1878–1976 // Новый журнал. – Нью-Йорк, 2006. – Кн. 242. – С. 189–201.

Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть : к изучению политической культуры российской революции 1917 г. – Санкт-Петербург : Лики России, 2012. – 336 с.

Махлина С.Т. Семиотика революции // Клио. – 2017. – № 5. – С. 13–24.

Рахматуллин М.А. Император Николай I глазами современников // Отечественная история. – 2004. – № 6. – С. 74–98.

Холландер Э. Пол и костюм. Эволюция современной одежды. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 176 с.

Шрейдер Ю.А. Логика знаковых систем : элементы семиотики. – Москва : Знание, 1974. – 64 с.

Bard C. Une histoire politique du pantalon. – Paris : Seuil, 2010. – 392 p.

Holman B. Keir Hardie: Labour's Greatest Hero? – Oxford : Lion Hudson, 2010. – 244 p.

Jollet A. Le mot de la rédaction // Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique. – 2015. – № 129. – P. 6–8.

Lowe D. From Pit to Parliament: The Story of the Early Life of James Keir Hardie. – London : Labour Publ. Co., 1923. – 207 p.

Wrigley R. The Politics of Appearances: Representations of Dress in Revolutionary France. – New York : Berg, 2002. – 332 p.

Источники

Аверченко А. Взбунтовавшиеся рабы // Новый сатирикон. – 1917. – № 21. – С. 7.

Анненков П.В. Литературные воспоминания. – Москва : Художественная литература, 1983. – 694 с.

Бок М.П. П.А. Столыпин : воспоминания о моем отце. – Москва : Современник, 1992. – 314 с.

Врангель Н.Е. Воспоминания: от крепостного права до большевиков. – Москва : Новое литературное обозрение, 2003. – 505 с.

Гурко В.И. Черты и силуэты прошлого: правительство и общественность в царствование Николая II в изображении современника. – Москва : Новое литературное обозрение, 2000. – 808 с.

Дубельт Л.В. Записки для сведения, 1849 г. // Российский Архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. : альманах. [Т. 14]. – Москва : Студия ТРИТЭ : Рос. архив, 2005. – Т. 14. – С. 146–248.

Епанчин Н.А. На службе трех императоров. Воспоминания. – Москва : Журн. «Наше наследие», 1996. – 573 с.

Керенский А. О князе [Г.Е. Львове] (отрывок) // Дни. – Берлин, 1925. – № 713, 12 марта. – С. 2.

- Коковцов В.Н. Из прошлого : Воспоминания. 1903–1919 : в 2-х кн. – Москва : Современник, 1992. – Кн. 1. – 590 с.
- Леонтьев К.Н. Цветущая сложность. Избранные статьи. – Москва : Молодая гвардия, 1992. – 318 с.
- Любимов Л. На чужбине. – Москва : Советский писатель, 1965. – 414 с.
- Милюков П.Н. Россия на переломе : большевистский период русской революции. – Париж : [б. и.], 1927. – Т. 1 : Происхождение укрепление большевистской диктатуры. – 400 с.
- Обозрение моды // Новейшие моды мужских платьев. – Санкт-Петербург, 1904. – № 9. – С. 1.
- Оболенский В. О князе Львове // Последние новости (Париж). – 1925. – № 1526, 16 апреля. – С. 2.
- Розанов В.В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники: Н.Н. Стахов. К.Н. Леонтьев. – Москва : Республика, 2001. – 480 с.
- Романов К.К. Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма. – Москва : Искусство, 1998. – 492 с.
- Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. – Москва : Наука, 1989. – 789 с.
- Таганцев Н.С. Пережитое. Учреждение Государственной Думы в 1905–1906 гг. – Петроград : 13-я Гос. типография, 1919. – 224 с.
- Тургенев И.С. Письмо из Петербурга // И.С. Тургенев. Полн. собр. соч. : в 30 т. – Москва : Наука, 1982. – Т. 11 : Сочинения. – С. 64–67.
- Тургеневский сборник : материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева. II. – Москва : Наука, 1966. – 399 с.
- Тучкова-Огарева Н.А. Иван Сергеевич Тургенев. 1848–1870 // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников : в 2 т. – Москва : Художественная литература, 1983. – Т. 1. – С. 208–219.
- Шульгин В.В. Дни. 1920. – Москва : Современник, 1989. – 559 с.

References

- Bard, C. *Une histoire politique du pantalon*. Paris, Seuil, 2010. 392 p. (In French)
- Breward, Ch. *Kostyum: stil', forma, funkciya* [The Suit: Form, Function and Style]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 152 p. (In Russ).
- Glebova, I.I. Pavshaya vlast' – padshaya vlast' (O sud'be monarhii v revolyuciayah 1917 g. i sakral'no-simvolicheskom znachenii verhovnoj vlasti v Rossii) [Fallen power – fallen power (On the fate of the monarchy in the revolutions of 1917 and the sacred and symbolic meaning of the supreme power in Russia)]. In *Trudy po rossiavedeniyu* [Proceedings on Russian Studies]. Moscow, INION RAN Publ., issue 1, 2009, pp. 117–170. (In Russ).
- Gornyj, E. Chto takoe semiotika? [What is semiotics?]. In *Raduga*, Tallinn, no 1, 1996, pp. 168–175. (In Russ).
- Hollander, A. *Pol i kostyum. Evolyuciya sovremennoj odezhdy* [Sex and suits. The evolution of modern dress]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018, 176 p. (In Russ).
- Holman, B. *Keir Hardie: Labour's Greatest Hero?* Oxford, Lion Hudson Publ, 2010. 244 p.

Ioffe, G. Vasilij Vital'evich Shul'gin. 1878–1976 [Vasily Vitalievich Shulgin. 1878–1976]. In *Novyi zhurnal*, New York, vol. 242, 2006, pp. 189–201. (In Russ).

Jollet, A. Le mot de la rédaction. In *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2015, no. 129, pp. 6–8. (In French)

Kolonitskiy, B.I. *Simvol'y vlasti i bor'ba za vlast': k izucheniyu politicheskoy kul'tury rossijskoy revolyucii 1917 g.* [Symbols of power and the struggle for power: to the studies of the political culture of the Russian revolution of 1917]. Saint Petersburg, Liki Rossii Publ., 2012. 336 p. (In Russ).

Lowe, D. *From Pit to Parliament: The Story of the Early Life of James Keir Hardie*. London, Labour Publ. Co., 1923. 207 p.

Makhlina, S.T. Semiotika revolyucii [Semiotics of revolution]. In *Klio*, no 5, 2017, pp. 13–24. (In Russ).

Rakhmatullin, M.A. Imperator Nikolaj I glazami sovremennikov [Emperor Nicholas I through the eyes of contemporaries]. In *Otechestvennaya istoriya*, no 6, 2004, pp. 74–98. (In Russ).

Shreider, Yu.A. *Logika znakovykh sistem: elementy semiotiki* [The logic of sign systems: elements of semiotics]. Moscow, Znanie Publ., 1974. 64 p. (In Russ.)

Volobueva, T.O. Politicheskaya simbolika v istorii kostyuma [Political symbolism in the history of costume]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Istoriya i politicheskie nauki*, no 3, 2010, pp. 149–154. (In Russ).

Weinstein, O. “Banty, ryushi, cvety i kokardy”: teoreticheskie i politicheskie aspekty mody [“Bows, ruffles, flowers and cockades”: theoretical and political aspects of fashion]. In *Neprikosnovennyj zapas*, no. 5 (37), 2004, pp. 88–96. (In Russ).

Wrigley, R. *The Politics of Appearances: Representations of Dress in Revolutionary France*. New York, Berg Publ., 2002. 332 p.

Якушкина Т.В.*

ПЕРВЫЕ СИМВОЛЫ СВО: РУССКИЙ ДОСТОЕВСКИЙ В ИТАЛИИ И УКРАИНСКАЯ БАБУШКА В РОССИИ[©]

Аннотация. Статья написана на материале русских и итальянских СМИ и ставит своей целью анализ процесса возникновения и специфики первых символов СВО. Как утверждает автор статьи, они рождались в атмосфере общественной растерянности и отражают попытки двух народов обрести идейную опору и поведенческую стратегию в новой политической реальности. Такой опорой для двух народов стали базовые национальные ценности. Разница в смысловом наполнении двух символических образов демонстрирует разницу в оценке самого конфликта в России и на Западе.

Ключевые слова: символы СВО; ценностные символы; политические символы; Достоевский в Италии; бабушка с красным флагом.

Поступила: 15.02.2023

Принята к печати: 02.03.2023

* **Якушкина Татьяна Викторовна** – доктор филологических наук, доцент, главный научный сотрудник научно-исследовательского центра религиоведческих и этнополитических исследований Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Санкт-Петербург, Россия, e-mail: yaku0149@hotmail.com

Yakushkina Tatiana Viktorovna – DSc in Philology, Chief Research Scientist of the Research Institute of Religious and Ethnopolitical Studies of the Pushkin Leningrad State University, Saint Petersburg, Russia, e-mail: yaku0149@hotmail.com

[©] Якушкина Т.В., 2023

Yakushkina T.V.

The First symbols of Russian special military operation: Russian Dostoevskij in Italy and Ukrainian peasant woman with a Soviet flag

Abstract. The article is based on the Russian and Italian media publications and aims to analyze the process of emergence and the specifics of the first symbols of the special military operation. According to the author of the article, they were born in an atmosphere of public confusion and reflect the attempts of the two peoples to find ideological support and behavioral strategy in the new political reality. Basic national values have become such a support. The difference in the semantic content of the two symbolic images demonstrates the difference in the assessment of the conflict itself in Russia and in the West.

Keywords: symbols of Russian special military operation; value symbols, political symbols; Dostoevskij in Italy; Ukrainian peasant woman with a Soviet flag.

Received: 15.02.2023

Accepted: 02.03.2023

Для цитирования: Якушкина Т.В. Первые символы СВО: русский Достоевский в Италии и украинская бабушка в России // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 272–290.
DOI: 10.31249/hoc/2023.02.16

Введение

Символ всегда был не только способом освоения мира, но и способом манипуляции сознанием [Кассирер, 1990; Кассирер, 2002]. Эти особенности объясняют его роль и значимость в политике. С этой точки зрения ключевая роль символики в период установления, организации или смены государственной власти (в процессе проведения выборов, организации революций) для политизации населения очевидна и широко осмыслена в науке [Edelman, 1971; Попов, 1996; Шевченко, 2004; Парамонова, 2002; Зазыкина 2003; Мисюров, 2004; Мисюров, 2005; Kaufman 2006; Kaufman 2017]. На рубеже XX–XXI вв. мы стали свидетелями того, как умело использовались семиотические инстру-

менты для развала СССР, организации «цветных» революций в Грузии, Украине, Киргизии [Гапич, Лушников, 2010; Федорченко, 2012; Погребинский, 2005]. Не меньшее значение они имели и в более отдаленные эпохи – в ходе Английской буржуазной революции или в период Февральской революции в России [Sharpe, 2010; Кирьянова, 2011; Колоницкий, 2012]. Их используют все политические силы для идентификации и консолидации своих сторонников, установления новых форм социальных связей, обеспечения социального единства. Не случайно политическая наука на современном этапе активно осваивает сферу символического, сделав изучение влияния символических структур на динамику политических институтов одним из перспективных и активно развивающихся направлений [Завершинский, 2003]. .

Война как продолжение политики иными, вооруженными, средствами (Клаузевиц) нуждается в символизации даже больше, чем революция, так как требует консолидации власти и всего общества в борьбе за отстаивание интересов государства. С этой точки зрения специальная военная операция, начатая Россией 24 февраля 2022 г., не была похожа на хорошо спланированную военную кампанию – российское правительство, объявив о начале СВО, не имело в ресурсе никакого семиотического инструментария для своего народа. Первые символы СВО рождались в ее горниле.

За прошедший год утверждение о несхожести СВО ни с одним известным типом военных конфликтов прошлого стало общим местом. С нашей точки зрения, это утверждение приложимо и к формирующемуся символическому языку проводимой операции. Ее описание еще впереди. Вместе с тем некоторые особенности формирования символики СВО очевидны уже сегодня, их анализу и посвящена данная статья. Таким образом, ее целью является анализ процесса возникновения и специфики первых символов СВО. Материалом исследования послужили публикации русских и итальянских СМИ за период март – июнь 2022 г.

Русский Достоевский в Италии

Первый ценностный символ СВО, по нашим наблюдениям, появился в Италии. Несмотря на то что его история в свое время была хорошо от-

ражена российской прессой, в свете интересующей нас проблемы есть необходимость вернуться к этому материалу еще раз с тем, чтобы обратить внимание на динамику процесса.

Через пять дней после начала СВО, 1 марта 2022 г., итальянские медиа взорвались сообщением об отмене курса Паоло Нори по творчеству Достоевского в миланском университете Бикокка. Нори, филолог-русист по образованию, переводчик и один из самых продуктивных современных писателей Италии, опубликовал к 200-летию юбилею русского классика его романизированную биографию [Nori, 2021]. Книга стала поводом приглашения автора в университет для чтения краткого (четыре лекции) курса вне рамок учебного плана. Сроки и условия его проведения согласовывались задолго до анонсированного начала.

Решение высшего руководства Бикокки выглядело явно политическим: в свете развернувшейся СВО курс по творчеству Достоевского мог навредить репутации молодого университета, поэтому администрация пошла на его отмену с целью, как было сказано в официальном письме, «избежать любой полемики, особенно внутренней, в обстоятельствах повышенной напряженности» [Caso corso di Paolo Nori ..., 2022]. Нори опубликовал письмо администрации со своим комментарием в соцсетях – и ответ общественности оказался незамедлительным.

День спустя, 2 марта, университет отменил свое решение. Однако одного дня оказалось достаточно, чтобы в стране развернулась бурная общественная дискуссия. Она втянула в себя не только простых итальянцев, обрушившихся с недоуменно-возмущенными откликами в адрес руководства университета, но и писателей, деятелей образования, влиятельных государственных лиц [Бадмаев, 2022]. В этот же день Нори распространил в соцсетях еще одно сообщение: проректор Бикокки рекомендовал ему внести коррективы в курс о Достоевском, добавив имена нескольких украинских писателей [Paolo Nori ..., 2 marzo 2022]. Нори, расценив это как попытку давления, демонстративно отказался. Новый пост писателя придал дискуссии еще большую остроту.

Практически сразу в ее течении наметились две основные темы, заданные самим Нори, – цензура и культура. Так, группа представителей «Движения 5 звезд» в комитете по культуре итальянского сената

назвала «абсурдом» и «бессмыслицей» попытки вводить цензуру в итальянском университете, как и попытки вводить цензуру на русскую культуру. «Культура является самым сильным противоядием от войны и насилия. Остановить культуру – это глупое и насильственное решение», – написал в Твиттере заместитель председателя парламентской комиссии по культуре и глава партии итальянских левых Никола Фратоянни. В дело вмешались мэр Милана Джузеппе Сала, назвавший действия администрации университета ошибкой, и Маттео Ренци, бывший премьер-министр Италии, заявивший, что надо быть сумасшедшим, чтобы в качестве контрответа Путину вводить запрет на изучение Достоевского: «В такое время нам нужно учиться больше, а не меньше: в университете нужны преподаватели, а не недееспособные бюрократы» [Caso corso di Paolo Nori ..., 2022]. Ренци направил парламентский запрос по этому случаю министру высшего образования и науки страны. О позиции министерства можно судить по действиям руководства университета.

На первый взгляд, негодование общественности выглядело реакцией на ретивость европейских чиновников, решивших «отменить русскую культуру», – так интерпретировала решение Бикокки наша пресса. Тревогу итальянской общественности, однако, вызвала не столько угроза русской литературе, сколько угроза ценностям, традиционными хранителями которых осознают себя итальянцы. В ходе дискуссии по «делу Паоло Нори» эти ценности были осмыслены как свобода университетской мысли (читай: свобода слова) и защита культуры, понимаемой в самом широком значении этого слова – как продукты деятельности всего человечества, направленные на утверждение гуманистических ценностей; национальность при таком подходе роли не играет.

15 марта в своем Телеграм-канале Нори разместил сообщение о том, что «в Фуоригротта (район Неаполя. – Я. Т.) Йорит (итальянский уличный художник, настоящее имя – Чери Черулло. – Я. Т.) рисует Достоевского» [Paolo Nori ..., 15 marzo 2022]. День спустя о мурале с портретом Достоевского, выполненным на стенах технического института в Неаполе, сообщили и в России, а 30 марта, как бы подводя итоги всей истории, Нори написал: «Я получил десятки и десятки приглашений рассказать о Достоевском в университетах, театрах, библиотеках, книжных магазинах, и, скорее всего, так и сделаю. 4 лекции,

которые я не прочитал в Бикокке, обернутся 44 выступлениями по всей Италии» [Paolo Nori ..., 30 marzo 2022].

Первое, что обращает на себя внимание в этой истории, – стремительность, с какой возник первый символ СВО: от факта, давшего толчок формированию первых смыслов, до появления зрительного образа, – всего три недели. Второе – решающая роль СМИ, а – точнее – социальных сетей. Именно они являются сегодня и пространством, где из непрерывного информационного потока «выплывают» факты, получающие статус события (часто благодаря комментарию социально влиятельной фигуры), и площадкой, где разворачивается основная дискуссия [Mayer, Hinchman, 2002; Кныжова, Суслев, 2019]. Вместе с тем «дело Нори», как называли историю с курсом по творчеству Достоевского итальянцы, – это история, на примере которой виден современный механизм возникновения политических символов: реальный факт / эпизод, к которому привлекают общественное внимание, задавая начальное направление общественной дискуссии, – дискуссия в социальных сетях, которую подхватывают печать и телевидение, реагируя на колебания общественности – участие в дискуссии как простых граждан, так и лиц, наделенных властью, что придает обсуждению «разнополярность»: авторитетность и взвешенность суждений «экспертов» соседствует с эмоционально-оценочными высказываниями обывателей. Использование, помимо официальных источников, социальных сетей дает возможность представителям власти выражать свою точку зрения более эмоционально, как бы приоткрывая свое человеческое лицо. Постоянное обкатывание в этом обсуждении одних и тех же имен постепенно делает их знаками самого события, наделяет их значениями, им подчас изначально не присущих, но выкристаллизовывающихся в ходе бурного обсуждения. Так, Достоевский в Италии связывается и с идеей сопротивления университетской цензуре, и с идеей борьбы против политической диктатуры, и с идеей истинно европейского, т.е. наднационального, отношения к культуре, и с идеей гуманности и сострадания, свойственной лучшим образцам человеческой культуры. Как скажет художник, нарисовавший на лице русского писателя красные поперечные полосы в качестве знака его принадлежности к «племени людей» (human tribe), «только с помощью культуры можно понять причины войны и построить мир: культура – это

общемировая ценность, вот почему Достоевский – это достояние человечества» [De Rosa, 2022].

Для создания символа важно также и то, что дискуссия одновременно является содержательной, выходящей на обсуждение исконных общественных ценностей, и глубоко эмоциональной. Срастание смысла с сильной эмоцией – важное и необходимое условие возникновения любого запоминающегося образа. Важная фаза – это появление самого визуального образа, который, говоря словами А.Ф. Лосева, выступает уже как «обобщение целого множества разных психологических и социальных моментов» [Лосев, 1995, с. 17], как отражение вещи, «однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещи, но ее внутренней закономерности» [там же, с. 37]. Последняя фаза – действия, возникшие в результате «работы» нового символа – 44 выступления вместо четырех лекций. Таким образом, схематично, этот механизм можно представить так (см. схему 1).

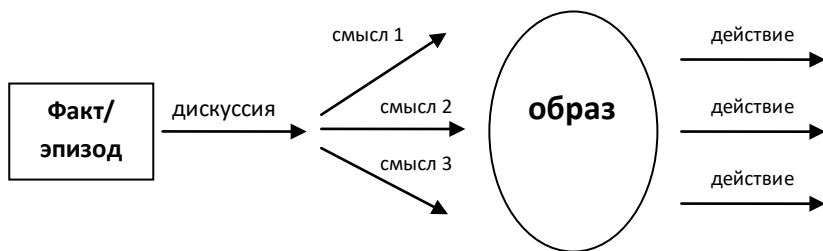


Схема 1. Механизм возникновения символа Достоевского

Украинская бабушка в России

В России весной 2022 г. формирование первых ценностных символов проходило и дольше, и сложнее. Объявление о начале СВО было неожиданностью для всех стран, однако для российского общества, как для непосредственного участника военного конфликта, оно оказа-

лось особенно трудным – к такому повороту событий никто не был готов. С одной стороны, такое решение вступало в противоречие с одним из важных концептов национальной ментальности, прочно закрепившимся в советское время, о том, что русские ни на кого не нападают. Это сразу привело к расколу в обществе, появлению большого количества тех, кто испытывал чувство стыда за действия своей страны. С другой стороны, даже те, кто готов был поддержать руководство страны и в таком непростом решении, чувствовали себя явно дезориентированными – веские аргументы не находились. Ситуацию серьезно усугубляло проведение операции на территории соседнего государства. Для русских, в отличие от европейцев, это не столько проблема международного права, сколько проблема уз: культурно-исторических, языковых, религиозных, кровно-семейных. Для многих россиян Украина остается не просто местом рождения, но второй родиной. Расплывчатость объявленных целей военной операции – демилитаризация и денацификация – не позволила ни власти предложить обществу какие-то зримые формы материализации новой государственной политики, ни обществу опереться на традиционные коды идентификации для действия в новых условиях. Едва ли не единственными ориентирами в первый месяц СВО служили опознавательные знаки группировок войск – Z и V. Попытки сделать их идеологически наполненными и связать с исконными национальными кодами успеха не имели и в обществе так и не прижились.

Ситуация изменилась только в начале апреля на фоне боев за Мариуполь, когда социальные сети и новостные каналы облетело видео с пожилой украинской женщиной, принявшей украинских солдат за русских и выбежавшей им навстречу с красным знаменем времен Великой Отечественной войны. Бабушка поняла свою оплошность, только когда один из солдат бросил флаг себе под ноги. Вернув пакет с гуманитарной помощью, она сказала: «За этот флаг мои родители воевали, а вы наступили».

В неумело заснятом видео значимым оказалось все: и реальность самого эпизода, выхваченного чьим-то телефоном из будней войны; и его связь с историческим прошлым; и актуализация главного символа советских людей – красного знамени. Для формирования первого российского символа СВО особое значение имели эмоциональная пронзительность всей сцены – беззащитная пожилая женщина, не дрог-

нувшая перед вооруженными крепкими солдатами и не поступившая памятью отцов в обмен на еду, а также идеологическая составляющая эпизода: противостояние бабушки и украинских солдат в этом маленьком конфликте ясно обнажало смыслы конфликта большого. Видео носило незавершенный характер, однако и снятого оказалось достаточно, чтобы развернулось творчество масс: стихи, картины, скульптуры, флешмобы, муралы. Вместо поиска смыслов – поиски образа. Наиболее «красноречивым» оказалось изображение маленькой фигуры пожилой женщины с красным знаменем в руках, отбрасывающей тень монумента «Родина-мать».

В отличие от итальянского Достоевского, чьи смыслы рождались в ходе напряженного общественного обсуждения, направленного на понимание своей национальной позиции в ходе начавшегося конфликта и его оценки, украинская бабушка появилась в России в ходе боев за Мариуполь. К этому моменту общественная дезориентированность первых недель сменилась проблесками понимания того, с кем в действительности российским солдатам – участникам СВО приходится иметь дело на Украине. Фашистская символика в экипировке и на телах попадавших в плен азовцев требовала соответствующего ответа. Смыслы в эпизоде с бабушкой были очевидны, поэтому «фаза дискуссии» в процессе рождения этого символа «разрядилась» не обилием смыслов, а обилием образов.

Образ бабушки с красным флагом – пример символа, целиком созданного «снизу». Он сработал как важный идеологический ресурс для самоопределения в период, когда государственная власть не предложила народу понятных символических моделей своих действий и решений. В нем остро ощутима психологическая потребность общества вернуться к понятным национально-историческим кодам – героической истории Великой Отечественной войны и СССР, что быстро стало институализироваться в приверженности соответствующей символике – водружению на занятых территориях красного, а не трехцветного флага. Собственно, верность своему национальному прошлому и выступает в качестве главной ценности в этом образе-символе.

Если сопоставить образы бабушки с красным флагом, как их создавали народные художники в разных уголках страны, очевидно, что для всех был актуален агитационный пафос. Практически каждый от-

сылал к соответствующим образам Отечественной войны и выражению «от стар до мала». Аллюзивный отсыл к мобилизационному состоянию советского общества в период Великой Отечественной войны был быстро реализован в полном объеме – уже в середине мая социальные сети взорвались сообщением о мальчике Алеше из Белгородской области, приветствовавшем уходящие на фронт эшелоны с российскими военными. Неудивительно, что Алеша стал еще одним символом, предлагавшим детскую модель поведения в период СВО. В отсвете символа бабушки с флагом постепенно обрели свои ценностные смыслы и опознавательные знаки Z и V: За наших! Сила V правде! За Россию! За Победу! ZOV сердец! В мае-июне стали появляться новые услуги у фирм, изготавливающих автомобильные номера, – изготовление жестяных плакаток и наклеек со знаками Z и V. Таким образом, одним из последствий возникновения нового символа стала «повышенная семиотичность», «знакомания» (Б. Колоницкий) российского общества в этот период, а сам механизм появления символа можно представить так:

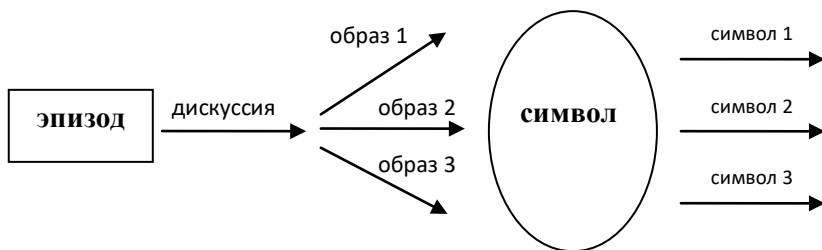


Схема 2. Механизм возникновения символа бабушки с красным флагом

Антифашистский и мобилизационный ресурсы первых символов

Показательно, что в ситуации определенной политической дезориентированности, итальянцы и русские стали апеллировать к исторически выверенным и понятным смыслам, каким для народов обеих

стран является противостояние фашизму. В состоянии раскола российское общество могло сплотиться только против врага понятного и исторически пережитого. Если применительно к русской бабушке это очевидно и антифашистские коннотации были многократно усилены на разных уровнях, включая государственный, в ходе празднования Дня Победы, то применительно к Достоевскому подобные смыслы кажутся явной натяжкой. Между тем итальянским властям удалось их успешно обновить, пригласив Нори на торжественные мероприятия по случаю празднования Дня Освобождения Италии от фашизма в парке Монте Соле. Вместе с Нори был приглашен и официальный представитель Украины.

Монте Соле – знаковое для итальянцев место, где в годы Второй мировой войны было уничтожено 770 человек гражданского населения. Участие в официальном мероприятии 25 апреля одновременно и писателя-русиста, и украинского министра актуализировало выступления обоих в антифашистском смысловом поле. Министр убеждал, что не бывает хороших русских – напомним, что в украинских социальных сетях первые авиаудары вооруженных сил РФ комментировались как «настоящий фашизм». Нори говорил о свободе, различиях, и, подкрепляя свои мысли цитатами из русской классики, отстаивал идею о невозможности запрета литературы как интеллектуального пространства человеческой культуры [Capelli, 2022]. Такое соседство наглядно демонстрировало позицию, которую заняло итальянское правительство, а с ним и большинство итальянцев в начальный период СВО: сочувствие и поддержка Украине как жертве военной агрессии, неприятие войны, с одной стороны, и демонстрация веры в культуру как одно из главных достояний европейской цивилизации и основы для восстановления мира – с другой.

Помимо антифашистского контекста, второй общей особенностью двух символов стал их мобилизационный заряд, который был реализован за счет ресурсов мурал-арта и содержания общественных дискуссий, контекста, в котором эти символы рождались.

Своеобразный «эффект крика-призыва», производимый муралом как произведением искусства, возникает, с одной стороны, за счет огромных размеров самого изображения, с другой – за счет выбора архитектурных сооружений. Если в России первые муралы с изображением бабушки возникали стихийно, как проявление гражданской

инициативы «снизу», на бетонных ограждениях и стенах сараев (муралы на многоэтажках при поддержке городских властей появятся позже, к началу мая, при подготовке к празднованию Дня Победы), то в Италии портрет Достоевского был создан в рамках регионального проекта по пропаганде уличного искусства – на деньги региона Кампания и на здании коммунального лица.

В первых символах еще мало чистой знаковости, условности, они выполнены в цвете и тяготеют к реалистичности и детальности. Образы напоминают живописные полотна и сохраняют портретное сходство со своими прототипами: в изображениях бабушки используются особенности одежды, фигуры, черт лица и даже места проживания героини; Йорит фактически переносит на стену портрет Достоевского работы Перова. Высокая степень обобщения всех изображений достигается введением элементов дополнительных семиотических кодов. Русские художники активно используют знаки Победы: знамя, георгиевскую ленту, орден Победы, памятник «Родина-мать» и др. Йорит помещает голову Достоевского на тексте притчи Пазолини «Птицы большие и малые», в значок вписывает названия «Донецк» и «Луганск» и изображение плачущего ребенка на фоне знамени Донбасса, на лицо русскому писателю наносит красные полосы индейцев и рядом с изображением помещает несколько измененный афоризм писателя «Мир спасет красота». Мобилизационный призыв народных образов украинской бабушки явен и акцентирован. Он реализуется в поднятом знамени, развернутой к зрителю фигуре, в используемых исторических аллюзиях. Подпись «За наших!», появившаяся на одном из зданий площади Победы в г. Реутов Московской области ко Дню Победы, лишь закрепляет то, что в народном творчестве передавалось самим образом, без слов и разъяснений.

Достоевский Йорита, как и на портрете русского художника, изображен много испытывавшим человеком с потухшим, опущенным вниз взглядом. Здесь, как кажется, наоборот, идейное содержание работы перенесено с изображения на подпись «Мир спасет красота». Слово «мир», перемещенное из конца в начало предложения и написанное заглавными буквами, придает всему высказыванию актуальный политический смысл: миру вернуться к состоянию мира можно только опираясь на культуру (слово «Красота» также акцентировано заглавной буквой). Однако надпись, сделанная на русском, в этих

смыслах вряд ли может быть доступна обычному зрителю. Все сопутствующие изображению коды зритель считать не может: текст Пазолини почти полностью скрыт, подпись «Мир спасет красота» – на кириллице, надписи в зрачках невозможно разглядеть снизу, значение полос на лице требует специальных знаний. Элементы кодов заимствованы из разных культур и в совокупности работают как культурное многоголосие, частью которого выступает голова Достоевского работы Перова. Все это придает портрету русского писателя высокую степень обобщения и воспринимается как зашифрованное художником послание зрителям. Однако коммуникативного разрыва это не вызывает. Общественная дискуссия, в контексте которой создавалась работа, позволила итальянцам без труда считать посыл художника. Как напишет итальянская газета «Позитано ньюз», комментируя работу Йорита, Достоевский на мурале «является достойным представителем всех русских, считающих эту войну нелепым варварством. Пожилое лицо с красными полосами, как и у всех персонажей, изображенных уличным художником, должно напоминать нам, что “только с культурой мы можем понять причины войн и построить мир”» [De Rosa, 2022].

Парадокс итальянского символа состоит в том, что, воспроизводя облик русского писателя, он практически полностью изымает из него русские смыслы и вызывает к своим, европейским. Не случайно Достоевский в Италии в первые месяцы СВО стал знаком истинно европейского отношения к культуре. «Проверку Достоевским» прошли тогда многие деятели культуры: мэр Флоренции, отказавшийся убрать памятник Достоевскому, подарок России к 200-летию писателя [Nardella, 2022]; директор галереи Уффици Айке Шмидт, отказавшийся закрыть музей русских икон [Gallerie degli Uffizi, Schmidt ..., 2022]; управляющий театром Ла Скала Доминик Мейер, подтвердивший, несмотря на нападки, анонсированные планы театра начать сезон 2022–2023 оперой Мусоргского «Борис Годунов» [Teatro alla Scala ..., 2022]. Каждый из них стал маленьким национальным героем. В политическом контексте начала СВО Достоевский для итальянцев работал не меньшим символом политической мобилизации, чем бабушка у нас, только призывал он не к победе и За наших, а к борьбе против варварства войны, за свободу слова и культуру [Putin elogia il Dostoevskij di Jorit a Napoli ..., 2022]. Разница в смысловом наполнении двух образов

демонстрирует разницу в оценке самого конфликта в России и на Западе: используя выражение Д.А. Мисюрова, можно сказать, что «микромир» символики выявил «макромир» политики [Мисюров, 2005, с. 3].

Заключение

У каждого политического процесса своя периодизация. Будет она и у СВО. Через год после ее начала очевидно, что символические модели начального этапа, ориентированные преимущественно на мобилизацию общества и его консолидацию на основе базовых национальных ценностей, исчерпали свой потенциал. Это стало особенно очевидно в начале октября с назначением нового командующего СВО – генерала С.В. Суровикина СМИ сразу нарекли «генерал Армагеддон». Подключение библейских аллюзий к образу командующего группировкой в зоне СВО явно указывало на осознание обществом изменившегося характера противостояния: не конфликт России и Украины, а конфликт России и НАТО, который в свете заданного образа представлял во вселенском масштабе – как противостояние сил света силам тьмы. Библейская семантика, однако, не прижилась, перемещения в высшем командовании СВО в середине января заставили общество вновь вернуться к антифашистскому дискурсу. Что касается Италии, то ей, по-видимому, придется сменить свои знаковые ориентиры: поддержка поставок Украине тяжелых танков и передача зенитных ракет среднего радиуса действия потребует иных – не литературно ориентированных – символов для управления общественным сознанием. Косвенным подтверждением этому может служить сообщение от 12.02.2023 о том, что по просьбе украинского посла в Брешии и Бергамо отменены выступления Дениса Мацуева [Un'altra musica ..., 2023].

Список литературы

Бадмаев И. «Меня арестуют за книгу Толстого?» Италия возмущена антирусской истерией – текст : электронный // ИА REGNUM. – 2022. – 3 марта. – URL: <https://regnum.ru/news/accidents/3522617.html> (дата обращения: 17.01.2022).

Галич А.Э., Лушников Д.А. Технологии цветных революций. – Москва : РИОР, 2010. – 132 с.

Завершинский К.Ф. Методологическая комплементарность в исследовании символических матриц динамики политических институтов // Политические исследования (ПОЛИС). – 2003. – № 1. – С. 39–49.

Зазыкина Е.В. Политический PR: символы. – Москва : ЮрИнфоР-Пресс, 2003. – 123 с.

Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестник Московского университета. Сер. 7: Философия. – 1990. – № 2. – С. 58–65.

Кассирер Э. Философия символических форм : в 3 т. – Москва ; Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. – Т. 1. – 270 с. ; Т. 2. – 279 с. ; Т. 3. – 397 с.

Кирьянова Е.А. Образы Карла I Стюарта в политической полемике начального периода Английской революции : автореф. дис. ... канд. истор. наук. – Москва, 2011. – 37 с.

Кныжова З.З., Суслов И.В. Потенциал и перспективы политической мобилизации в интернет-пространстве : обзор эмпирических исследований в мировом и российском контексте // Власть. – 2019. – № 5. – С. 59–66.

Колоницкий Б.И. Символы власти и борьба за власть. К изучению политической культуры российской революции 1917 года. – Санкт-Петербург : Лики России, 2012. – 336 с.

Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – Москва : Искусство, 1995. – 320 с.

Мисюров Д.А. Политика и символы в России. – Москва : Макс-Пресс, 2004. – 144 с.

Мисюров Д.А. Роль государственной символики в моделировании политических процессов в Российской Федерации : автореф. дис. ... канд. полит. наук. – Москва, 2005. – 24 с.

Парамонова В.А. Политический символ как средство легитимации социального пространства : автореф. дис. ... канд. социолог. наук. – Волгоград, 2002. – 24 с.

Попов А.В. Символы власти и власть символов // Символы и атрибуты власти : сб. ст. / отв. ред. А.В. Попов. – Санкт-Петербург : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, 1996. – С. 9–14.

«Оранжевая революция». Украинская версия : сб. ст. / сост. М.Б. Погребинский. – Москва : Восток, 2005. – 464 с.

Шевченко Л.В. История становления государственной символики и ее роль в укреплении Российского государства в 1990-е годы : автореф. дис. ... канд. истор. наук. – Курск, 2004. – 24 с.

Федорченко С.Н. Технологии создания политической символики «цветных революций»: мировой опыт // Вестник Московского государственного областного университета. – 2012. – № 4. – С. 135–155.

Франц А.Б. Власть и символические структуры ценностных форм сознания : автореф. дис. ... доктора филос. наук. – Екатеринбург, 1993. – 47 с.

Caso corso di Paolo Nori su Dostoevskij canellato dall' Università Bicocca. Текст: электронный // Cronaca News. – 2022. – 2 marzo. – URL:

<https://www.agi.it/cronaca/news/2022-03-02/caso-corso-paolo-nori-dostoevskij-cancellato-universita-bicocca-15837099/> (дата обращения: 13.01.2023).

Capelli E. Paolo Nori: “Io censurato su Dostoevskij: la propaganda russa ringrazia”. Текст: электронный // *La Repubblica*. – 2022. – 26 aprile. – URL: https://bologna.repubblica.it/cronaca/2022/04/26/news/paolo_nori_io_censurato_su_dostoevskij_la_propaganda_russa_ringrazia-346923712/ (дата обращения: 20.01.2023).

De Rosa L. Jorit, dopo il murale dedicato a Lucio Dalla, ecco quello per la pace dedicato a Dostoevskij // *Positano News*. – 2022. – 16 marzo. – URL: <https://www.positanonews.it/2022/03/jorit-dopo-il-murale-dedicato-a-lucio-dalla-ecco-quello-per-la-pace-dedicato-a-dostoevskij/3555964/> (дата обращения: 17.01.2023).

Edelman M.J. Politics as Symbolic Action. Mass Arousal and Quiescence. – Chicago : Markham Publishing Company, 1971. – 188 p.

Gallerie degli Uffizi, Schmidt: “Assurde richieste come abbattere statue di autori russi e non mandare opere in Russia per dieci anni”. Текст: электронный // *Il Giornale d’Italia*. *Il Quotidiano Indipendente*. – 2022. – 4 marzo. – URL: <https://www.ilgiornaleditalia.it/news/cultura/343209/gallerie-degli-uffizi-schmidt-assurde-richieste-come-abbattere-statue-di-autori-russi-e-non-mandare-opere-in-russia-per-dieci-anni.html> (дата обращения: 30.01.2023).

Kaufman S.J. A Symbolic Politics as International Relations Theory. – 2017. – URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.323>

Kaufman S.J. Symbolic Politics or Rational Choice? Testing Theories of Extreme Ethnic Violence // *Quarterly Journal: International Security*. – 2006. – Vol. 30, N 4. – P. 45–86.

Mayer T., Hinchman L. Media Democracy: How the Media Colonize Politics. – Malden, MA : Blackwell, 2002. – 166 p.

Nardella: «Mi chiedono di abbattere la statua di Dostoevskij. Ma questa è la guerra di un dittatore non di un popolo». Текст: электронный // *Corriere della sera*. *Corriere Fiorentino*. – 2022. – 2 marzo. – URL: https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/cronaca/22_marzo_02/nardella-mi-chiedono-abbattere-statua-dostoevskij-ma-questa-guerra-un-dittatore-non-un-popolo-e11799a4-9a22-11ec-b6ca-ac9c03d5ca90.shtml (дата обращения: 1.02.2023).

Nori P. Sanguina ancora. L’incredibile vita di Feodor M. Dostoevskij. – Milano : Mondadori, 2021. – 288 p.

Teatro alla Scala: 'Boris Godunov' aprirà la stagione 2022–23. “No a ostracismo contro i russi”. Текст: электронный // *RaiNews*. – 2022. – 6 giugno. – URL: <https://www.rainews.it/articoli/2022/06/teatro-alla-scala-unopera-russa-per-aprire-la-stagione-2022-23-no-a-ostracismo-contro-i-russi-49474db2-4a92-4696-8a07-a22becfe0bad.html> (дата обращения: 29.01.2023).

Paolo Nori [персональная страница]. – 2022. – marzo. – URL: <https://www.instagram.com/paolo.nori> (дата обращения: 25.01.2023).

Putin elogia il Dostoevskij di Jorit a Napoli. Lo street artist: “Assurdo, ho fatto più io del governo”. – Текст: электронный // *La Repubblica*. – 2022. – 31 marzo. – URL: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2022/03/31/news/putin_elogia_murale_di_jorit_dedicato_a_dostoevskij_a_napoli_la_verita_si_fara_strada-343520813/ (дата обращения: 20.01.2023).

Sharpe K. Images wars. Promoting kings and commonwealths in England, 1603–1660. – New Haven ; London : Yale Uni Press, 2010. – 512 p.

Un'altra musica. Il filo putiniano Denis Matsuev non si esibirà al Festival pianistico di Bergamo e Brescia. Текст: электронный // Linkiesta. – 2023. – 8 febbraio. – URL: <https://www.linkiesta.it/2023/02/bergo-brescia-pianoforte-denis-matsuev-festival-pianistico/> (дата обращения: 10.02.2023).

References

Badmaev, I. «Menya arestuyut za knigu Tolstogo?» Italiya vozmushchena antirussoj isteriej [“Shall I be arrested for the book by Tolstoy?” Italy is outraged by anti-Russian hysteria]. In *REGNUM*. 3 March, 2022. URL: <https://regnum.ru/news/accidents/3522617.html> (mode of access: 17.01.2022) (In Russ.).

Gapich, A.E., Lushnikov, D.A. *Tekhnologii cvetnyh revolyucij* [Colour revolution technology]. Moscow, RIOR Publ., 2010. 132 p. (In Russ.).

Zavershinskij, K.F. Metodologicheskaya komplementarnost' v issledovanii simvolicheskikh matric dinamiki politicheskikh institutov [Methodological Complementarity in the Study of Symbolic Matrices of the Dynamics of Political Institutions]. In *Politicheskie issledovaniya (POLIS)*, no 1, 2003, pp. 39–49. (In Russ.).

Zazykina, E.V. *Politicheskij PR: simvolj* [Political PR: symbols]. Moscow, YurInfoR-Press Publ., 2003. 123 p. (In Russ.).

Kassirer, E. Tekhnika sovremennyh politicheskikh mifov [The technique of modern political myths]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Ser. 7: Filosofiya, no. 2, 1990, pp. 58–65. (In Russ.).

Kassirer, E. *Filosofiya simvolicheskikh form* [The philosophy of symbolic forms], in 3 vol. Moscow, St Petersburg, Universitetskaja kniga, 2002. Vol. 1. 270 p. ; Vol. 2. 279 p. ; Vol. 3. 397 p. (In Russ.).

Kir'yanova, E.A. *Obrazy Karla I Styuarta v politicheskoi polemike nachal'nogo perioda Anglijskoj revolyucii* [Images of Charles I Stuart in the political controversy of the initial period of the English Revolution]. Avtoref. diss. ... kand. istor. nauk. Moscow, 2011, 37 p. (In Russ.).

Knyzhova, Z.Z., Suslov, I.V. Potencial i perspektivy politicheskoi mobilizacii v internet-prostranstve: obzor empiricheskikh issledovanij v mirovom i rossijskom kontekste [The potential and prospects of political mobilization in the Internet space: a review of empirical research in the global and Russian context]. In *Vlast'*, no. 5, 2019, pp. 59–66. (In Russ.).

Kolonickij, B.I. *Simvolj vlasti i bor'ba za vlast'. K izucheniju politicheskoi kul'tury rossijskoj revolyucii 1917 goda* [Symbols of power and the struggle for power. On the Study of the Political Culture of the Russian Revolution of 1917]. Saint Petersburg, Liki Rossii Publ., 2012. 336 p. (In Russ.).

Losev, A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [Symbol and realistic art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 320 p. (In Russ.).

Misyurov, D.A. *Politika i simvolj v Rossii* [Politics and symbols in Russia]. Moscow, Maks-Press Publ., 2004. 144 p. (In Russ.).

Misyurov, D.A. *Rol' gosudarstvennoj simboliki v modelirovanii politicheskikh processov v Rossijskoj Federacii* [State symbols in modeling political processes in the Russian Federation]. Avtoref. diss. ... kand. polit. nauk. Moscow, 2005. 24 p. (In Russ.).

Paramonova, V.A. *Politicheskij simbol kak sredstvo legitimacii social'nogo prostanstva* [Political symbol as a means of social space legitimizing]. Avtoref. diss. ... kand. sociol. nauk. Volgograd, 2002. 24 p. (In Russ.).

Popov, A.V. *Simvol'y vlasti i vlast' simvolov* [The symbol of power and the power of symbols]. In Popov A.V. (ed.). *Simvol'y i atributy vlasti* (collection of articles). Saint Petersburg, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography Publ., 1996, pp. 9–14. (In Russ.).

Pogrebinskij, M.B. (Ed.). «*Oranzhevaya revolyuciya*». *Ukrainskaya versiya* ["Orange revolution". Ukrainian version]. Moscow, Vostok, 2005. 464 p. (In Russ.).

Shevchenko, L.V. *Istoriya stanovleniya gosudarstvennoj simboliki i ee rol' v ukreplenii Rossijskogo gosudarstva v 1990-e gody* [The state symbols history and their role in strengthening the Russian state in the 1990 s]. Avtoref. diss. ... kand. istor. nauk. Kursk, 2004. 24 p. (In Russ.).

Fedorchenko, S.N. *Tekhnologii sozdaniya politicheskoi simboliki «cvetnyh revolyucij»: mirovoj opyt* [Technologies for "color revolution" symbols making: world experience]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*. no. 4, 2012, pp. 135–155. (In Russ.).

Frank, A.B. *Vlast' i simbolicheskie struktury cennostnyh form soznaniya* [Power and Symbolic Structures of Value Forms of Consciousness]. Avtoref. diss. ... doktora filos. nauk. Ekaterinburg, 1993. 47 p. (In Russ.).

Caso corso di Paolo Nori su Dostoevskij cancellato dall' Università Bicocca. In *Cronaca News*. – 2 marzo 2022. – URL: <https://www.agi.it/cronaca/news/2022-03-02/caso-corso-paolo-nori-dostoevskij-cancellato-universita-bicocca-15837099/> (mode of access: 13.01.2023). (In Ital.)

Capelli, E. Paolo Nori: "Io censurato su Dostoevskij: la propaganda russa ringrazia". In *La Repubblica*. – 26 aprile 2022. – URL: https://bologna.repubblica.it/cronaca/2022/04/26/news/paolo_nori_io_censurato_su_dostoevskij_lla_propaganda_russa_ringrazia-346923712/ (mode of access: 20.01.2023). (In Ital.)

De Rosa, L. Jorit, dopo il murale dedicato a Lucio Dalla, ecco quello per la pace dedicato a Dostoevskij. In *Positano News*. – 16 marzo 2022. – URL: <https://www.positanonews.it/2022/03/jorit-dopo-il-murale-dedicato-a-lucio-dalla-ecco-quello-per-la-pace-dedicato-a-dostoevskij/3555964/> (mode of access: 17.01.2023). (In Ital.)

Edelman, M.J. *Politics as Symbolic Action. Mass Arousal and Quiescence*. Chicago, Markham Publishing Company, 1971. 188 p.

Gallerie degli Uffizi, Schmidt: "Assurde richieste come abbattere statue di autori russi e non mandare opere in Russia per dieci anni". In *Il Giornale d'Italia. Il Quotidiano Indipendente*. – 4 marzo 2022. URL: <https://www.ilgiornaleditalia.it/news/cultura/343209/gallerie-degli-uffizi-schmidt-assurde-richieste-come-abbattere-statue-di-autori-russi-e-non-mandare-opere-in-russia-per-dieci-anni.html> (mode of access: 30.01.2023). (In Ital.)

Kaufman, S.J. *A Symbolic Politics as International Relations Theory*, 2017. URL: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.323>

Kaufman, S.J. Symbolic Politics or Rational Choice? Testing Theories of Extreme Ethnic Violence. In *Quarterly Journal: International Securit.* Vol. 30, no. 4, 2006, pp. 45–86.

Mayer, T., Hinchman, L. *Media Democracy: How the Media Colonize Politics.* Malden, MA, Blackwell Publ., 2002. 166 p.

Nardella: «Mi chiedono di abbattere la statua di Dostoevskij. Ma questa è la guerra di un dittatore non di un popolo». In *Corriere della sera. Corriere Fiorentino.* 2 marzo 2022. URL: https://corrierefiorentino.corriere.it/firenze/notizie/cronaca/22_marzo_02/nardella-mi-chiedono-abbattere-statua-dostoevskij-ma-questa-guerra-un-dittatore-non-un-popolo-e11799a4-9a22-11ec-b6ca-ac9c03d5ca90.shtml (mode of access: 1.02.2023). (In Ital.)

Nori, P. *Sanguina ancora. L'incredibile vita di Feodor M. Dostojevskij.* Milano, Mondadori Publ., 2021. 288 p. (In Ital.)

Teatro alla Scala: 'Boris Godunov' aprirà la stagione 2022–23. “No a ostracismo contro i russi”. In *RaiNews.* 6 giugno 2022. URL: <https://www.rainews.it/articoli/2022/06/teatro-alla-scala-unopera-russa-per-aprire-la-stagione-2022-23-no-a-ostracismo-contro-i-russi-49474db2-4a92-4696-8a07-a22becfe0bad.html> (mode of access: 29.01.2023). (In Ital.)

Paolo, Nori [personal page]. marzo 2022. – URL: <https://www.instagram.com/paolo.nori> (mode of access: 25.01.2023). (In Ital.)

Putin elogia il Dostoevskij di Jorit a Napoli. Lo street artist: “Assurdo, ho fatto più io del governo”. In *La Repubblica.* 31 marzo 2022. URL: https://napoli.repubblica.it/cronaca/2022/03/31/news/putin_elogia_murale_di_jorit_dedicato_a_dostoevskij_a_napoli_la_verita_si_fara_strada-343520813/ (mode of access: 20.01.2023). (In Ital.)

Sharpe, K. *Images wars. Promoting kings and commonwealths in England, 1603–1660.* New Haven and London, Yale Uni Press, 2010. 512 p.

Un'altra musica. Il filo putiniano Denis Matsuev non si esibirà al Festival pianistico di Bergamo e Brescia. In *Linkiesta.* 8 febbraio 2023. URL: <https://www.linkiesta.it/2023/02/bergamo-brescia-pianoforte-denis-matsuev-festival-pianistico/> (mode of access: 10.02.2023). (In Ital.)

КОНФЕРЕНЦИИ

УДК 003.628; 7.01

DOI: 10.31249/hoc/2023.02.17

Кулешова О.В.*

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «СИМВОЛЫ И СИМВОЛИКА В КУЛЬТУРЕ» (Обзор)

Аннотация. Обзор посвящен международной научной конференции «Символы и символика в культуре», прошедшей 17–18 января 2023 г. в ИНИОН РАН. Конференция прошла в очном формате с возможностью онлайн-участия и носила ярко выраженный междисциплинарный характер. Ученые различных гуманитарных специальностей предложили многоаспектное исследование символа и символики в культуре. Широта подходов к изучению заявленной проблематики демонстрирует актуальность темы для современной гуманитарной науки и аксиологических запросов общества в целом. Тема имеет большой потенциал для дальнейшего изучения и разработки и будет востребованной в различных сферах деятельности современного общества и государства.

Ключевые слова: символы; символика; культура; междисциплинарный подход; гуманитарная наука; социум.

** Кулешова Ольга Валерьевна – кандидат филологических наук, заведующая Отделом культурологии Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия e-mail: kuleshova.o.v@gmail.com*

Kuleshova Olga Valerjevna – PhD in Philology, Head of the Department of Cultural Studies of the Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: kuleshova.o.v@gmail.com

Поступил: 27.02.2023

Принят к печати: 15.03.2023

Kuleshova O.V.

**International conference “Symbols and symbolism in culture”
(Review)**

Abstract. The review is devoted to the international scientific conference “Symbols and symbolism in Culture”, held on January 17–18, 2023 in the new building of INION RAS. The conference was held in a face-to-face format with the possibility of online participation and was of a pronounced interdisciplinary nature. Scientists of various humanities specialties have proposed a multidimensional study of the symbol and symbolism in culture. The breadth of approaches to the study of the stated problems demonstrates the relevance of the topic for modern humanitarian science and axiological demands of society as a whole. The topic has great potential for further study and development and will be in demand in various spheres of modern society and the state.

Keywords: symbols; symbolism; culture; interdisciplinary approach; humanities, society.

Received: 27.02.2023

Accepted: 15.03.2023

Для цитирования: Кулешова О.В. Международная конференция «Символы и символика в культуре». (Обзор) // Вестник культурологии. – 2023. – № 2(105). – С. 291–299. DOI: 10.31249/hoc/2023.02.17

17–18 января 2023 г. в ИНИОН РАН состоялась Международная научная конференция «Символы и символика в культуре», организаторами которой стали редакция журнала ИНИОН РАН «Вестник культурологии» совместно с факультетом искусств МГУ им. Ломоносова и Евразийским аналитическим консорциумом. Участникам была предоставлена возможность выступить очно или присоединиться к работе конференции в онлайн-формате. В течение двух дней работало четыре секции, в которых приняли участие свыше 50 специалистов из научных организаций и высших учебных заведений России, Беларуси и Казахстана.

Конференция носила ярко выраженный междисциплинарный характер, поскольку объединила ученых различных специальностей: культурологов, философов, филологов, историков, политологов и экономистов. Главной задачей конференции стало содействие развитию междисциплинарных исследований о бытовании символа в культуре и как следствие использовании символики в жизни социума. На обсуждение были вынесены следующие вопросы:

- Категория символа: историческое и теоретическое осмысление;
- Символ как объект междисциплинарных исследований;
- Роль символа в политико-экономическом дискурсе;
- Символика и символизм в художественной культуре;
- Символизм как литературное направление и его рецепция в последующие литературные эпохи;
- Индивидуальная символика vs символы массовой культуры;
- Символ в народной культуре;
- Символика повседневного пространства;
- Символика в информационных войнах.

Полные материалы конференции можно найти на канале ИНИОН РАН в YOUTUBE. В данном обзоре сделана выборка докладов, подчеркивающих актуальность и востребованность предложенной темы в научном сообществе и социуме.

С докладом «Политические карты мира: сохраняется ли роль интернационального языка символов у географической карты?» выступил член-корреспондент РАН, доктор экономических наук, директор ИНИОН РАН А.В. Кузнецов. Докладчик обратил внимание слушателей на то, что географические карты имеют свой особенный символичный язык. С помощью символов географические карты передают множественные сведения о характере изображенных на них территорий: климате, рельефе, административном делении государств и даже политических отношениях между ними. Разные страны применяют разные подходы к изображению на картах. Например, существуют австралийские «перевернутые» карты. Политические карты мира демонстрируют ярко выраженный национальный подход. На них могут указываться границы, которые в мире не являются общепризнанными. Также существует и символика цвета при окрашивании разных стран

на политических картах мира, которая может быть вовсе не случайной, а иметь политическую подоплеку.

На использование символов в образовательном процессе обратила внимание доктор педагогических наук Е.А. Бодина (МГПУ, Москва) в докладе «Символы как предмет изучения в образовательном учреждении». Изучение символов докладчица связала с целью развития критического мышления обучающихся. Исследовательница обосновала связь критического мышления с символическим, рассмотрев теоретико-методологические основы преподавания курса «Симвология» в вузе. Данный курс развивает у студентов мотивацию, связанную с возможностью профессионального и личного роста, базирующуюся на потребности современного человека понимать, интерпретировать и вдумчиво применять символы. Освоение «символических слоев» и смыслов окружающего мира благотворно сказывается на развитии мышления, способствует глубокому пониманию жизни во всех ее проявлениях.

Доклад «Контексты культурной символизации в современных коммуникационных процессах» сделала доктор культурологии И.И. Урмина (РГСУ, Москва). Исследовательница провела культурологический анализ процессов информационного обмена в разных формах современных коммуникаций, выделяя символические культурные формы и процессы, возникающие при использовании цифровых технологий. Докладчица констатировала все больший отход от средств естественного языка, связывая с этим утрату субъективности как информации, так и знания, и подчеркнула, что игнорирование при коммуникации культурного смысла текстовых сообщений является несомненной проблемой в современном обществе и должно быть разрешено научно-образовательным сообществом безотлагательно.

Ряд исследователей представили свои разработки по изучению символики повседневного пространства. Живой интерес аудитории вызвал доклад доктора философских наук Е.Н. Шапинской (Российский университет спорта (ГЦОЛИФК), Москва) «Символика ретротопии в (пост)современной массовой культуре: новая жизнь советского мифа». Рассматривая советскую символику в различных формах массовой культуры, выступающая отметила различные варианты восприятия и освоения прошлого не такой уж далекой эпохи (от идеализации до демифологизации). Изучая символику, относящуюся к области

культуры потребления, городской среды, экранных жанров, исследовательница приходит к выводу о десакрализации советской символики и обретении новых смыслов и значений у символов, которые продолжают жить своей жизнью в современной ситуации, а также использовании советского ретро для национальной самоидентификации и понимания культурных процессов сегодняшнего дня.

Доклад «Символика бретонской идентичности в городском пространстве региона Бретань (Франция)» доктора исторических наук М.К. Любарт (Институт этнологии и антропологии РАН, Москва) был посвящен анализу символики, используемой в общественном пространстве Бретани. Исследовательница подчеркнула, что визуализация национальной идентичности бретонцев, легко обнаруживаемая в городском пространстве региона, восходит к богатому историко-культурному прошлому и обширному художественному наследию Бретани. Богатый символичный ряд, проиллюстрированный в докладе многочисленными примерами, свидетельствует о существовании региональной идентичности и культурной самобытности Бретани, ее приверженности прогрессивному развитию.

Выявлению духовного конфликта, основанного на коммуникации в интернет-пространстве, представителей различных религиозных взглядов, визуализирующих свои убеждения в том числе и с помощью символики, посвятил свой доклад «Коловрат против креста: конфликтная коммуникация между сторонниками неоязычества и православия в Интернет-дискурсе» кандидат филологических наук Н.А. Пробст (Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Калининград). На уровне ключевых культурных символов – креста в православии и коловрата в неоязычестве – исследователь анализирует причины противостояния различных религиозных представлений о мире. Анализ использования символики и выявление ее глубинных смыслов приводит исследователя к определению опасных тенденций в современном обществе, которые заключаются в размежевании по религиозному и национальному признаку и становятся особенно актуальными в современных геополитических условиях.

Роль символа в политико-экономическом дискурсе также была представлена на конференции рядом ученых. С докладом «Символические коды *пиджака* в отечественных политических коммуникациях XIX–XXI вв.» выступил доктор исторических наук И.К. Кирьянов

(Пермский федеральный исследовательский центр УрО РАН, Пермь). Используя семиотический метод исследования и понятие концепта семиотической ситуации, ученый рассказал о символических кодах мужского пиджака в отечественных политических коммуникациях XIX–XXI вв. Проанализировав три семиотические ситуации, ученый пришел к выводам о том, что динамика символических кодов пиджака в отечественной политической коммуникации связана с его функциональной универсальностью как вещи, а также со способностью вещи, оказываясь в разнообразных ситуациях, порождать различные политические смыслы, с его визуально-эстетической аутентичностью эпохе *modernity*. Ученый соглашается с мнением культуролога Э. Холландера, утверждавшего, что «постоянство мужского классического костюма показывает, насколько властной может стать визуальная форма, как она увековечивает себя благодаря символической и эмоциональной мощи, что соответствует принципам модерности»¹, – и историка культуры К. Бруарда, усматривавшего в пиджачном костюме «непреходящий символ современной цивилизации»².

О возникновении и функционировании символов в современной политической ситуации рассказала доктор филологических наук Т.В. Якушкина (Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина, Санкт-Петербург) в докладе «Первые символы СВО: русский Достоевский в Италии и украинская бабушка в России». Роль и значимость символа в политике обусловлена тем, что символ, по определению Кассирера, был всегда не только способом освоения мира, но и способом манипуляции сознанием. Во все переломные моменты истории символы использовались для идентификации и консолидации различных политических сил. Освоение сферы символического – одно из перспективных направлений политической науки. Анализируя материалы русских и итальянских СМИ, исследовательница объясняет возникновение культурных символов в новой политической реальности попыткой двух народов обрести идейную опору и выработать новую поведенческую стратегию, опираясь на базовые

¹Холландер Э. Пол и костюм. Эволюция современной одежды. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – С. 7.

²Бруард К. Костюм : стиль, форма, функция. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – С. 7.

национальные ценности. Разница в оценке конфликта в России и на Западе обусловила и различия в смысловом наполнении символов.

Значительная часть докладов, прозвучавшая на конференции, была посвящена символике и символизму в художественной культуре. Доклад кандидата филологических наук Е.В. Кореновой (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва) «“Пространство памяти” и “зона забвения”: символика романов Хулио Льямасареса» представил многоплановую символику романов современного испанского автора Хулио Льямасареса, романы которого принадлежат к «региональной прозе» Испании. В произведениях писателя формируется «пространство памяти» – личное, принадлежащее только автору и его лирическому герою, и коллективное, отражающее самосознание всего испанского общества, и «зона забвения» – события и вещи, ушедшие безвозвратно и вызывающие ностальгию. Через пейзажные образы-символы, созданные в романах, писатель передает любовь к малой родине, определяет свою региональную идентичность, поднимает тему исторической памяти, важную для всего испанского народа. Субъективное авторское мировидение, переплетаясь с коллективным опытом народа, указывают на доминанты, определяющие новый литературный облик Испании.

О бытовании символа в современной русской литературе рассказала кандидат филологических наук Т.Л. Скрыбина (Российский институт театрального искусства (ГИТИС), Москва) в докладе «Московский круг в романе «Другой»: символично-метафизический аспект поздней прозы Ю. Мамлеева». Особый жанр метафизического реализма, созданный Мамлеевым, основателем литературно-философской школы, позволил писателю работать с особым типом прозы, включающей в себя элементы гротеска, философичности и мистики. Вера в то, что Россия создает свою собственную метафизическую реальность, в романе «Другой» (2006) воплощается в зримую художественную форму. Автор символически запечатлевает жизнь Москвы 2000-х годов, представляя читателю панораму ситуаций. Обыденная российская действительность постигается в романе через ее приобщенность к сверхреальному. Символично-метафизический аспект творчества Мамлеева раскрывался в докладе путем анализа образной системы романа, существующей в неразрывном единстве с философскими идеями автора, прослеживалась связь творчества Мамле-

ева с отечественной литературной традицией, а также включенность наследия писателя в парадигму европейской культуры XIX–XX вв.

Об использовании символа в русской классической культуре на примере романтического творчества М.Ю. Лермонтова рассказала доктор филологических наук О.С. Крюкова (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва) в докладе «Символика воды в творчестве М.Ю. Лермонтова». Рассмотрев гидротекст поэта, докладчица отметила различные функции символов воды в его творчестве от создания различных тропов, составляющих ткань поэтического языка, до символизации на идейно-философском уровне, раскрывающем представления поэта об абсолютной, безграничной свободе, быстротечности времени, рождении, жизни и смерти человека, восходящем к экзистенциальным вопросам человеческого бытия.

О соединении музыкального и поэтического начала в трактовке русского символизма рассказала доктор филологических наук С.А. Макарова (Москва). Проанализировав теоретическое и поэтическое наследие русского символизма, включенного в контекст мировой культуры, докладчица исследовала новаторскую концепцию «музыкального стиха» и жизнестроительный проект символистов, основанный на панмузыкальном мифотворчестве. Творчество русского композитора Скрябина представляется в докладе как символ практического воплощения синтеза искусств и рассматривается как импульс к версификационным экспериментам поэтов, стремящихся к музыкальности слова и осознающих музыку и ритм как символы.

Осмыслению философских представлений о смерти посвящен доклад «Символы смерти в мировой культуре» кандидата культурологии Ю.А. Яроцкой (Минск, Беларусь). Исследовательница обращает внимание на то, что внекультурный, трансцендентный феномен, имеющий природный характер, культура стремится покорить, дешифровать, лишить сакральности, описать с помощью доступных пониманию языковых и изобразительных средств. Символика смерти обладает образным языком и соответствующей атрибутикой. В докладе уделяется внимание репрезентации танатологических символов в средневековом искусстве, бытованию таких сюжетов как Пляска смерти, Триумф смерти и ванитас. Исследовательница делает вывод о разнообразии и культурной обусловленности символики смерти, пронизывающей все сферы человеческого существования и широко представ-

ленной в литературе, музыкальном искусстве, живописи и многих других сферах культуры, включая использование образов в качестве политических и социальных мотиваторов (например, в карикатурах).

Об изучении символа психологической наукой рассказал доктор психологических наук А.М. Поляков (Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь) в докладе «Психологический смысл символа и символических форм». Ученый представил психологический анализ символа и символических форм (телесных практик, художественных образов, экспрессивных жестов, мифов, (нарративов)) и выделил такие характеристики символических форм как направленность на выражение субъектной реальности, интенциональность, иносказательность, антиномичность, персонифицированность, универсальность, уникальность формы, обращенность к Другому. На основе представленного анализа докладчик приходит к выводу о том, что психологический смысл обращения человека к символам заключен в выходе за пределы собственной позиции и обнаружении позиции другого.

Предлагаемая выборка докладов не исчерпывает всей тематики, рассматриваемой на конференции, но тем не менее дает представление о ее многоаспектном изучении исследователями различных гуманитарных специальностей. Тема актуальна для современной гуманитарной науки, имеет большой потенциал для дальнейших разработок и вызывает живой интерес у научного сообщества. Потребности современного социума обрести устойчивые ценностные ориентиры в стремительно меняющейся действительности делает тему символа и символики в культуре востребованной во всей разнообразной парадигме ее изучения.

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 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).

Полнотекстовый архив с 2009 г. размещен на сайте журнала: culturology-journal@inion.ru

Рукописи направляются в адрес редакции посредством системы подачи рукописей на сайте журнала по адресу: <https://culturology-journal.ru/authors.php>

– или на электронный адрес редакции журнала: culturology-journal@inion.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.

Право принятия решения о соответствии / несоответствии поступивших в редакцию статей профилю, концепции и тематике журнала

принадлежит главному редактору и ответственному редактору (редактору-составителю текущего номера).

Об очередности опубликования статей, получивших положительные отзывы рецензентов, принимает решение редколлегия.

Научные статьи и аналитические обзоры в журнале публикуются бесплатно.

Общий объем текста одной статьи / обзора не должен превышать 1 печатный лист.

Подробное описание процедуры работы над статьей, требования, предъявляемые к рукописям, тематика журнала, состав редколлегии и редакционного совета представлены на странице журнала на сайте журнала «Вестник культурологии» по адресу: <https://culturology-journal.ru>

В соответствии с договором оферты автор статьи / обзора предоставляет Издательству ИНИОН РАН на безвозмездной основе на срок действия авторского права, предусмотренного законодательством РФ, неисключительную лицензию на использование созданной автором статьи / обзора для опубликования в журнале.

В подтверждение своего согласия на публикацию в журнале автор направляет на электронный адрес редакции журнала: culturology-journal@inion.ru скан подписанного акцепта в формате PDF.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ

научный журнал

2023 – № 2(105)

**Контакты редакции: e-mail: culturology-journal@inion.ru
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн обложки А.А. Демочкина

Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Подписано к печати 25.V. Формат 60 х84/16

Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.

Усл. печ. 18,8 л. Уч.-изд. 15,6 л.

Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ №

**Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук
(ИНИОН РАН)**

Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418

Отдел печати и распространения изданий

Тел.: (925) 517-36-91

E-mail: inion-print@mail.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов,

Ул. Чернышевского, д. 88, литера У