

---

УДК 008  
ББК 71.0  
К 90

**Учредитель:**  
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Российская академия наук  
Институт научной информации по общественным наукам  
Центр гуманитарных научно-информационных исследований

**Отдел культурологии**

Редакция вестника:

Гл. ред. *O.B. Кулешова*, зам. гл. ред. Э.Н. Жук

Редакционная коллегия:

*O.B. Кулешова* – кандидат филологических наук,  
главный редактор,

Э.Н. Жук – ст. науч. сотр., зам. главного редактора,

*Л.В. Скворцов* – доктор философских наук,

*С.Я. Левит* – кандидат философских наук,

*И.И. Ремезова* – кандидат философских наук,

*T.H. Гончарова, T.A. Фетисова*

Ответственный за выпуск –

*T.H. Гончарова*

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

DOI 10.31249/hoc/2019.03.00  
ISSN 2658–3291

© «Вестник культурологии», 2019  
© ФГБУН «Институт научной ин-  
формации по общественным наукам  
РАН», 2019

---

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

# *Herald of Culturology*

Scientific journal

N 3 (90)  
2019

Published since 1992  
4 Issues per year

Moscow  
2019

---

УДК 008  
ББК 71.0  
К 90

**Founder:**  
Federal state budgetary institution of science  
Russian Academy of Sciences  
Institute of scientific information in social Sciences  
Center for humanitarian research and information

**The Department of Culturology**

The editors of the Herald:  
Chief editor *Olga Kuleshova*, Deputy editor *Ernst Zhuk*  
Editorial board:  
*Olga Kuleshova* – PhD in Philology, chief editor, *Ernst Zhuk* – senior  
researcher, deputy editor,  
*Lev Skvortsov* – DSn in Philosophy, chairman, *Svetlana Levit* – PhD in  
Philosophy,  
*Irina Remezova* – PhD in Philosophy,  
*Tayana Goncharova*, *Tatyana Fetisova*

Responsible for the release  
*Tayana Goncharova*

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

DOI 10.31249/hoc/2019.03.00  
ISSN 2658–3291

© Herald of Culturology, 2019  
© FSBIS «Institute of scientific information on social Sciences of RAN»,  
2019

---

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ**

<i>Левит С.Я.</i> Идея звукосмысла в творчестве В. Вейдле.....	11
--	----

### **ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ**

<i>Ремезова И.И.</i> Об основных проблемах в творчестве Веры Ильиничны Самохваловой. Аналитический обзор .....	29
---	----

### **ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

<i>Барокко. Мода на Венецию в XVII веке .....</i>	52
<i>1925–1935 годы. Гармония ар-деко .....</i>	56
<i>Каспэ Ирина. Смысл (частной) жизни и литература Стругацких .....</i>	60
<i>Нежинская Розина. Саломея: Образ роковой женщины, которой не было .....</i>	63

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

<i>Кобзев И., Орлова Н.А.</i> Жизнь и поэзия Бо Цзюй-и .....	66
<i>Чистяков Георгий.</i> Миистическая роза Рильке.....	73

### **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

<i>Гудимова С.А.</i> Векторы эстетики XVII века.....	75
--	----

---

<i>Корпан Л.М.</i> Концепция «языка» и «грамматики» символов в искусстве русского авангарда и ее влияние на символные системы XX века .....	86
<i>Абдуллина Г.В., Сюй Жун.</i> Метаморфозы вальса в русской музыке XIX века .....	93
<i>Руцинская И.</i> Сюжет «похороны вождя» в советской живописи 1920–1950-х годов: Поиски иконографического канона.....	96

## **СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР**

<i>Гудимова С.А.</i> Символика храма в древних культурах .....	101
<i>Шапиро Б.Л.</i> Конь и всадник в мифах и образах русской культуры .....	119

## **ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ**

<i>Душенко Константин.</i> Женщина не имеет души .....	122
<i>Душенко Константин.</i> Нет героя для своего камердинера .....	128

## **КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

<i>Шокарева Алина.</i> Дворянская семья: Культура общения. Русское столичное дворянство первой половины XIX века.....	136
<i>Белова А.В.</i> «Я страшно зла на мою мать»: Репродуктивное соперничество в семьях российских дворян XVIII–XIX веков .....	144
<i>Пономарев Е.</i> Столичный ресторан как феномен русской жизни fin de siècle (от Тургенева, Достоевского и Толстого к Куприну и Бунину) .....	148
<i>Мержсоева А.Н.</i> Граффити как часть культуры street art: Особенности, тенденции развития .....	152
<i>Марченко М.А.</i> Копилка как культурный феномен. Путь эволюции .....	155

## **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ**

<i>Лавочкин Дмитрий.</i> Русская парижская мода .....	158
<i>Герасимова Ю.Л., Соснина Н.О.</i> Костюм и мода как воплощение гендерных трансформаций.....	162

---

*Махлина С.Т.* Пространство народной художественной культуры в современной России..... 168

## **МАССОВАЯ КУЛЬТУРА**

*Пушкин С.А.* Советские комиксы как инструмент воздействия на массовое сознание ..... 171  
*Фетисова Т.А.* Комикс – порождение американской массовой культуры. Аналитический обзор ..... 174

## **НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА**

*Медяков А.С.* «Грязный злой русский». Образ России на немецких открытках Первой мировой войны ..... 193  
*Изотова Н.Н.* Борьба сумо как способ сохранения и трансляции культурных ценностей ..... 198

## **ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА**

*Оробий Сергей.* Последний из музеев ..... 204

## **ГЕОГРАФИЯ КУЛЬТУРЫ**

*Голомидова О.Ю.* Туризм как инструмент преобразования городской культуры..... 208

---

## **CONTENT**

### **THEORY OF CULTURE**

<i>Levit S.Ya.</i> The idea of soundsense in the works of V. Weidle.....	11
--	----

### **PHILOSOPHY OF CULTURE**

<i>Remezova I.I.</i> The main problems in the work of Vera Il'inichna Samohvalova. Analytical review .....	29
--	----

### **HISTORY OF WORLD CULTURE**

Baroque. Fashion for Venice in the XVII century.....	52
1925–1935 years. Harmony of art Deco.....	56
<i>Kaspe Irina.</i> The meaning of (private) life and literature of Strugatsky.....	60
<i>Nezhinskaya Rosina.</i> Salome: The image of the femme fatale, which was not exicted.....	63

### **THEORY AND HISTORY OF VERBAL FORMS OF ARTISTIC CULTURE**

<i>Kobzev I., Orlova N.A.</i> Life and Poetry of Bo Ju-i.....	66
<i>Chistyakov George.</i> Mystic Rose of Rilke.....	73

### **THEORY AND HISTORY OF SPACE-TIME FORMS OF ARTISTIC CULTURE**

<i>Gudimova S.A.</i> Vectors of aesthetics in the XVII century.....	75
---	----

---

<i>Korpan L.M.</i> The concept of «language» and «grammar» of characters in the art of Russian avant-garde and its influence on the symbolic systems of the XX century .....	86
<i>Abdullina G.V., Syuy Zhun.</i> Waltz metamorphoses in the russian music of the XIX century... ....	93
<i>Rutsinskaya I.</i> The plot of the «funeral of the leader» in the Soviet painting of the 1920–1950 s: the search for iconographic canon..... .....	96

## **SYMBOLS AND SIGNS OF DIFFERENT CULTURES**

<i>Gudimova S.A.</i> The symbolism of the temple in ancient cultures..... .....	101
<i>Shapiro B.L.</i> Horse and rider in myths and images of Russian culture... ...	119

## **THE HISTORY OF FORMULAS, LANGUAGE AND CULTURE**

<i>Dushenko Konstantin.</i> Woman does not have a soul ... .....	122
<i>Dushenko Konstantin.</i> No man is a hero to his valet de chambre .....	128

## **CULTURE OF EVERYDAY LIFE**

<i>Shokareva Alina.</i> Noble family: culture of communication. Russian metropolitan nobility in the first half of the XIXth century... .....	136
<i>Belova A.V.</i> «I am terribly angry at my mother»: reproductive rivalry in Russian noble families of, 18 th–19 th centuries..... .....	144
<i>Ponomarev E.</i> Metropolitan Restaurant as a Phenomenon of Fin-de-Siècle Russian Life (From Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy to Kuprin and Bunin)..... .....	148
<i>Merzhoeva A.N.</i> Graffiti as part of the culture of street art: peculiarities, trends of development..... .....	152
<i>Marchenko M.A.</i> Moneybox as a cultural phenomenon. Evolutionary path..... .....	155

## **THEORY AND HISTORY OF THE CULTURAL ENVIRONMENT**

<i>Lavochkin Dmitry.</i> Russian Paris fashion... .....	158
<i>Gerasimova Yu.L., Sosnina N.O.</i> Costume and fashion as the embodiment of gender transformations..... .....	162
<i>Makhлина S.T.</i> Space of popular art culture in modern Russia... .....	168

---

## **MASS CULTURE**

<i>Pushkin S.A.</i> The soviet comics as an instrument to influence mass consciousness.....	171
<i>Fetisova T.A.</i> Comics – a product of American mass culture. Analytical review.....	174

## **NATIONAL CHARACTER AND CULTURE**

<i>Medyakov A.S.</i> «Dirty evil Russian». The image of Russia on the German postcards of the First World War.....	193
<i>Izotova N.N.</i> Sumo wrestling as a way to preserve and transmit cultural values.....	198

## **INFORMATION CULTURE**

<i>Orobiy Sergey.</i> The last of the museums....	204
---	-----

## **GEOGRAPHY OF CULTURE**

<i>Golomidova O.Yu.</i> Tourism as a tool for transforming urban culture.....	208
---	-----

---

# ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК: 7.01

*Левит С.Я.*®

DOI 10.31249/hoc/2019.03.01

## ИДЕЯ ЗВУКОСМЫСЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЕЙДЛЕ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

**Аннотация.** В статье рассматривается культурфилософская концепция художественного творчества В. Вейдле – одного из наиболее значительных русских философов-эстетиков, культурологов, теоретиков искусства в постреволюционной русской эмиграции. Предметом специального изучения является звукосмысл, взаимосвязь звука и смысла в художественном творчестве.

**Ключевые слова:** художественное творчество; красота; концепция «живорожденного» искусства; подсознание; идея «выразимости невыразимого»; искусство слова; искусство вымысла; музыка души; музыка мысли; эмбриология поэзии; звукосмысл.

**Levit S. Ya.**

**The idea of soundsense in the works of V. Weidle**

*Institute of Scientific Information for Social Sciences of the  
Russian Academy of Sciences*

**Abstract.** The article deals with the cultural-philosophical concept of the artistic creativity of V. Weidle – one of the most significant Russian

philosophers-estheticians, culturologists, art theorists of the post-revolutionary Russian emigration society. The main of special study in the article is the soundsense, as well as the relationship of sound and sense in the field of art.

*Keywords:* artistic creativity; beauty; the concept of «live-born» art; the subconsciousness; the idea of «expressiveness of the inexpressible»; the art of a word; the art of fiction; the music of the soul; the music of thought; the embryology of poetry; «soundsense».

Владимир Васильевич Вейдле – один из наиболее значительных русских философов-эстетиков, культурологов, теоретиков искусства в постреволюционной русской эмиграции. Свою творческую жизнь он посвятил эстетике и художественной критике. Его наследие, лишенное строгой систематичности, «скорее поэтико-философское, чем философское» [20, с. 327], а еще точнее – культурологическое, остается недостаточно изученным и понятым.

В книге «Умирание искусства» Вейдле размышляет о кризисных процессах в современной культуре, открывает в ней роковые черты бесчеловечной агрессивной пошлости, максимально сближаясь в своей трактовке современного искусства с нигилистическими по отношению к художественному сознанию ХХ в. концепциями Зедльмайра. «Онтологизируя проблему, Вейдле не ограничивается критикой эстетической оболочки, но видит в ее «отмирании» критический симптом неистинного, тупикового состояния земного бытия в целом» [там же].

Книга «Умирание искусства», отмечает Р.А. Гальцева, касается удивительного парадокса, сложившегося во взглядах на природу современного искусства, или, вернее, в результате игнорирования ее. Гальцева приводит взгляды единомышленников Вейдле на состояние художественного творчества – П. Муратова, И. Ильина, Г. Федотова. Эти исследователи отмечали, что замутились источники художественного творчества, художник утратил мифопоэтическую интуицию, бессознательное, которым питалось искусство, разорвало свою связь с божественным, и из недр безрелигиозной души вырывается «ничтожное, пошлое, мнимое» искусство. Оно не преображает, а «раздражает», возбуждает, разнудзывая инстинкты. Живые формы в искусстве вытесняются схемой, вдохновение – научной претенциозностью, творческие достижения – экспериментаторством [12]. Живой лик ис-

кусства уходит в прошлое, приближая победу антиискусства [6]. Вейдле горевал об умирании искусства, исчезновении того, что века-ми называли искусством. Он описывает признаки болезни в разных областях художественного творчества.

В литературе это – вытеснение «живого волшебства романа» суррогатами.

В поэзии – слова все больше отдаляются от предметов, превращаются в отвлеченные знаки.

В живописи – «выражение» отделяется от «изображения», осуществляется «нарочито-ролевая деформация предметов, утрачивается восприимчивость к красоте, разрушается живописная традиция и заменяется экспериментаторством.

Центральной моделью постижения трагедии искусства для Вейдле является Пикассо. В статье «Пикассиана» Вейдле признает, что Пикассо – «самое необыкновенное» явление для художественного творчества XX в. Но, как отмечает Р.А. Гальцева, исток этой судьбоносности он находит в совершенно новом явлении – сочетании необыкновенной творческой монти с неиссякаемой жаждой разрушения. «Постоянно чувствуя я потребность разрушить то, что строю с таким трудом», – говорил Пикассо [11, с. 67]. И жажда разрушения была в нем действительно неутолима. В каждом творении его было творчество, смешанное с разрушением. «И не твореньями он упивался, а самим этим двуединым актом – разрушения и творчества» [11, с. 69].

Вейдле видит в Пикассо художника редкой, сверхъестественной одаренности, но утратившего восприимчивость к красоте мира и заменившего эту утрату созидательно-деструктивным действием. Начиная с «Авиньонских дев» он осуществлял эту разрушительно-созидательную деятельность. Сначала разрушил живописную традицию, обновлением которой жила вся несалонная французская живопись, от Делакруа и Коро до Сезанна, Матисса и даже Брака, «сумевшего и сквозь кубизм ее протянуть и уберечь» [11, с. 71], а разрушив, заменил ее рядом бессвязных и противоречивых экспериментов. А затем обратился к творениям (рожденным творениям) больших мастеров и начал мысленно разрезать их на куски, а затем с неменьшим произволом их на новых холстах соединять, «но так, чтобы некоторое (большей частью карикатурное) сходство с оригиналом все же не было утрачено» [11, с. 72].

При этом новое органическое целое не возникало, хотя нередко и обладало декоративно-красочным единством. И все творчество Пикассо Вейдле назвал «изобретающим», а не «порождающим». Красота, как видит ее Пикассо, банальна, а не природна: «красоту, совпадающую с биологической нормой... он видел банально, и как раз поэтому, в своем искусстве, совершенно сознательно и с крайней резкостью ее ломал. В тех случаях, когда ломать не хотел, банальность у него и получалась» [11, с. 76]. Вейдле отмечает отсутствие *органического*, собственно, живого в его творчестве.

*Изобретение* в творчестве Пикассо преобладает над рождением или порождением. Эти две стихии боролись в нем, и когда побеждала стихия более благоприятная художеству, возникали лучшие творения синих и розовых периодов. Изобретательство помешало Пикассо развиваться органически, считает В. Вейдле [11, с. 78].

На восторженные отзывы о Пикассо Вейдле замечает: он есть наш Микеланджело, Микеланджело, которого мы заслужили. Никто, ни Микеланджело, ни Джотто так радикально саму природу искусства не изменил, в корне. Они искусство меняли, изменяли, а он его отменил.

В анализе «скрытых перемен» в искусстве Вейдле опирается на концепцию «живорожденного» искусства, истоки которого таятся в *подсознании*, питающем сверхсознание. В недрах бессознательного идет работа воображения, рождается «вымысел» – основа произведения искусства, повторение акта божественного творчества. Он считает, что всякое искусство обусловлено верой в бытие творимого.

Как отмечает М.Н. Соколов, «панэстетический парадокс его мысли состоит в том, что «искусство, губящее мир, в исконной, калокагатийной<sup>1\*</sup> своей сущности предстает и главным залогом конечного спасения мира (“Все изображаемое да будет преображенено”, – пишет он в финале своего “Умирания...” [6, с. 158]» [20, с. 327].

Говоря о спасительной роли художественной культуры, повторяя вслед за Гёте идею «выразимости невыразимого» как важнейшего свойства художественного творчества, Вейдле, исследуя природу художественного творчества, проникая в тайны поэтического творчества, подчеркивает особое *жизнесозидающее* значение произведения искусства, «не столько воспроизводящего мир пассивно, сколько активно соучаствующего в нем (трактуя понятие *мимесис* именно не как “подражание”, но как сакральное сотворчество» [там же].

В статье «О двух искусствах: вымысла и слова» [7] Вейдле пишет об искусствах, выросших из одного корня, разных, но совместимых: искусстве слова и вымысле. Если искусство слова воплощается в словах, то вымысел лишь пользуется ими, чтобы при их посредстве явить свою настоящую плоть.

Он полагает, что осознание этой истины необходимо для построения внутренне не противоречивой *теории искусства* вслед «*теории словесности*».

Вейдле пишет о споре *искусства слова* с искусством вымысла.

Он рассматривает различные подходы к переводу сонетов Шекспира – Маршака и Пастернака. Если Маршак, с его точки зрения, с большим искусством перевода сонеты, прибег к упрощению их словесной ткани, к моралистическому обезвреживанию шекспировского текста, то Пастернак, переводя трагедии, «их словесную ткань полностью перекрасил на свой лад, вследствие чего она стала больше к себе привлекать внимание, чем у других переводчиков и даже у самого Шекспира, поскольку мы ее слышим, сидя в зрительном зале, и подчияня тем самым *искусство слова* искусству вымысла» [7, с. 122].

Вымысел оказался обвернут новой словесной пеленой не только другого языка, но и другого века. И если при этом Шекспир пострадал в той мере, в какой пострадало *искусство слова*, звукосмысловая ткань сонета, то вымысел не пострадал, он остался тем же. Таким образом, отмечает Вейдле, вполне возможно заменить словесную оболочку вымысла иноязычной словесной оболочкой и при этом вымысел остается тем же, а заменить звукосмысловую ткань произведения при переводе стихотворения нельзя, не разрушив его или не подменив его другим произведением. «Непереводимости начинаются там, где кончается *искусство вымысла* и где начинается *искусство слова*» [7, с. 111]. При переводе любого романа или драмы уцелеет несравненно больше, чем от стихотворения, от пословиц, афоризмов.

Как полагает Вейдле, не следует думать, что вымысел совсем не совместим со звуковой, ритмической, образной насыщенностью слова. «Сила вымысла... не в “красках”, но чтоб на слове поймать словцо, можно вспомнить пурпурные ковры, по которым АгамемNON, из ТРОИ возвратясь, шествует, босой, навстречу смерти» [7, с. 119]. Здесь образ стал частью вымысла, и это уже не «краска», а «деталь».

О своем восприятии Шекспира, Мольера, Расина Вейдле пишет следующее: «Когда я читаю Шекспира, мне хочется его видеть на сцене; когда я вижу его на сцене, мне хочется его перечесть. О Мольере я сказал бы лишь первое; о Расине – только второе, хотя и он – великий драматург. При всей живости и мягкости его слова, Мольер в игре и говорении актеров реализуется сполна, тогда как Расин, на нынешней сцене, теряет *музыку стиха*, отчего меркнет или грубоет и музыка вымысла» [7, с. 120]. У Шекспира этого не происходит даже в переводе, сохраняющем устойчивость вымысла, полифоничность речи героев.

Вымысел, тожественный мифу, – *язык*, другим языком незаменимый, не подвластный языку в обычном смысле слова, отличен от него. Это другой язык.

Если вымысел не прикован к слову, то искусство вымысла, как и всякое другое, начинается там, где ищут одновременно изображение и выражение того, что нельзя ни изобразить без выражения, ни выразить без изображения [7, с. 124].

«Все языки, которые мы теперь называем искусствами, а не языками, – полагает Вейдле, – были некогда многообразным языком религии: архитектура с живописью и скульптурой... вся “музики” – музыка, танец, поэзия» [7, с. 125].

Особенно сильна слитность обоих языков – вымысла и поэтического слова – в поэзии, выросшей из религии. Никакое религиозное чувство, переживание, прозрение иначе чем поэтическим словом высказано быть не может. Вейдле приводит формулу Вольтера «Поэзия есть музыка души», с различными вариациями встречающуюся у Гердера, Кольриджа, Розанова. Гердер эту музыку души противопоставляет всем искусствам, обращенным к нашим чувственным восприятиям, в том числе и самой музыке. Кольридж полагает, что тот, у кого нет музыки в душе, никогда не будет подлинным поэтом. Розанов высказывается в этом же ключе, связывая секрет писательства с «вечной музыкой в душе».

Размышляя о *музыке* поэтической речи, Кольридж отдает первенство словесной музыке перед образностью. Он считает, что человек, начитанный и не лишенный способностей, может приобрести образность мышления, но «чувство музыкальной отрады», «музыка поэтической речи», способность ее создавать – есть дар воображения, и научиться ему нельзя [8, с. 527]. Образность противопоставляется музыке – звуко-

вой или звукосмысловой, но неизменно словесной, которая не может быть безразличной к смыслу высказываний. Вейдле соглашается с Кольриджем, что без образов можно обойтись, но «невозможно обойтись без обладающих смыслом слов ни в какой словесной музыке» [8, с. 528]. Поэтам ведомо, из чего рождаются их слова, но трудно эту родину назвать менее поэтически, чем музыкой – музыкой речи, выражющей музыку души или отвечающей музыке души, *музыкой мысли, музыкой жизни*. В последние месяцы жизни А. Блок говорил, что из мира исчезла музыка, которую он слышал и выражал в своей поэзии. Ведь поэт обладает чуткостью камертона, он улавливает истинное звучание времени, скрытое движение жизни, высшую гармонию. Способность воспринимать музыку жизни покинула поэта, так как исчез воздух, которым он дышал, исчезла прежняя культура: «Слопала-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка, своего поросенка» [5, с. 304].

Мандельштам, как и подобает лирическому поэту, восклицает: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись...» Он имеет в виду «ненарушенную связь» музыки и слова. Вернуться отсюда возможно «к одной лишь безмолвной, воображаемо, но не реально звучащей музыке, и притом слитой уже со словом, или во всяком случае с той, из которой возникают не сонаты, а стихи» [8, с. 529].

Или, полагает Вейдле, есть «глубже» ее, другая и воображаемо беззвучная *музыка мысли*: даже и воображением неслышимая – как и невидимая, неосознанная – часть всего того, что может зваться «музыкой души», нечто *дословесное, доречевое*, «нечто такое, что и непропонесенных слов страшится, что «внутренней речью рискует быть исказанено» [там же].

Здесь Вейдле обращается к Розанову, который в «Уединенном» писал: «Секрет писательства заключается в вечной и невольной музыке в душе. Если ее нет, человек может только “сделать из себя писателя”. Но он не писатель...» [18, с. 13].

Итак, приобрести самого главного нельзя, поэтами рождаются, а не становятся. Слово «музыка» приобретает у Розанова еще более «переносный» смысл – «музыка в душе» становится у него «безмолвной музыкой души» (или мысли). Дыхание души для Розанова – мысль. Ей нужна плоть, но все же в зарождении своем она бесплотна.

И Розанов пытается подслушать мысль, он ищет *музыку мыслей*, а не слов. В «Опавших листьях» [19] он представляет нашу душу не как существо, а как музыку, обладающую не «свойствами предмета», а только «строем». Он ищет именно *беззвучную музыку мыслей*, до-звуковую или безразличную к звукам.

Поэзии необходимы обе музыки – музыка выговоренной и записанной речи и дозвуковая, безразличная к звукам музыка – *музыка мысли*.

Бальмонт, Белый называли поэзию «*внутренней музыкой*», становящейся внешней через ритмическую речь [2, с. 19; 3, с. 179].

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут выплыть ни в образ, ни в понятие. Стихом размеренным и словом ледяным трудно передать неведомый родник простых и сладких звуков души:

О, если б без слова  
Сказаться душой было можно! [22, с. 93]

Без слов и в то же время в звуках, – ведь о них говорит А. Фет. «И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление словотворцов перед созданием словесного произведения» [25, с. 13].

Но душа, покорная щемящему звуку, опрометчиво медлит в промежутке между звуком и словом<sup>2\*</sup> и чудесным образом преображается в поиске животворящего слова, наполненного осмысленным звучанием. Ведь звуковая сторона речи не отделяется от смысловой. «Поэзия, – полагает В. Вейдле, – есть музыка речи, выражаяющая музыку смыслов в своем – по-разному и в разной мере, – но неизменно *осмысленном звучании*» [8, с. 533].

В работах «Звучащие смыслы» [9] и «Эмбриология поэзии» [10] В. Вейдле отстаивает идею «*звукосмысла*» в полемике с тезисом структуралистов, согласно которому искусство не только не дает информацию о фактах, но и не имеет отношения к смыслу.

Поэзия, отмечает В. Вейдле, рождается из слова, через слово, в словах. Из услышанной музыки – звуков смыслов, *звукосмыслов*<sup>3\*</sup>. Этого долго не понимали, многие не понимают и теперь. «Впечатления бытия» ведут к созданию *по ту сторону слов* находящихся лиц,

событий, положений... а если к воплощению в словах, то лишь в пригодных для такого воплощения. «Порою нужные – незаменимые – слова приходят сразу, но чаще всего, как о том свидетельствуют пушкинские... черновики, лишь в результате долгого труда» [10, с. 27].

Вейдле говорит о *двойственности* природы словесного искусства, об *эмбриологии поэзии*, об ее зарождении. Ономатопея<sup>4\*</sup>, как и оксиморон<sup>5\*</sup> – это именно ее зародыши, ее початки. «Но рождается она и в пении, в ритмах, в интонациях-мелодиях, еще только ищащих слова» [10, с. 40]. Слова поэта не формулы, не термины, но и не сигналы, и не к единичному чаще всего относятся, а к тому *невещественно-конкретному*, о котором писал Стефан Малларме [12], французский поэт-импрессионист, поэзия которого стремится описывать не вещи, а *впечатления* от них; слово у Малларме не прямо обозначает предмет, но, подобно музыкальной фразе, становится сложным единством самого звучания и вызываемых этими звуками ассоциаций. «Для возникновения поэзии необходимо брожение мысли, словесной и дословесной, скорей похожей на то, откуда родились младенческие “усь” и “ля-дя-ля”, чем на работу, обозначаемую по-французски глаголом *Rédiger* (письменно что-либо излагать, формулировать)» [10, с. 49].

Самое подходящее слово здесь – «лепет», «милое лепетанье». Именно во внутреннем своем лепете поэт может найти интонацию, словосочетание или слово, и из этих ростков рождается стихотворение. Из живого рождается живое; из лепета возникает, рождается поэзия.

Анна Андреевна Ахматова помогает нам постичь тайны творчества, тайны ремесла:

*Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышино, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...*

*Но вот уже послышались слова  
И легких рифм сигнальные звоночки, –  
Тогда я начинаю понимать,  
И просто продиктованные строчки  
Ложатся в белоснежную тетрадь.*

[1, с. 190]

Вейдле пишет о «воспоминании детства» о Павла Флоренского [23]. Будущий философ был восприимчив к музыке и стихам; в стихах его меньше привлекал смысл, чем их ритм и звучание. Он любил романсы Глинки на слова Пушкина «Я помню чудное мгновенье», где в четвертом стихе «Как гений чистой красоты» два первых слова сливаются для него в одно, так что возникло из них: «кагёни», «символ бесконечной красоты». Он возвращал поэзию «к ее предсуществованию, в тот сумрак, в тот звукоизысловой сумбур, откуда она рождается, и который, родившись, покидает; но где все-таки и корениется «гармонии таинственная власть» [10, с. 61].

«Кагёни» для Флоренского в детстве было не «средоточием изящества», а загадочным словом. Звуки опьяняли его, бессмысленные звуковые сочетания слогов, мелодекламация, глоссолалия<sup>6\*</sup> его была о высоком, но не допускающем пересказа даже подлинно высокими словами.

Материалом искусства слова являются не «вещи», не все то, к чему относят нас слова, «но сами они, их непосредственные мысли и звукоизыслы» [10, с. 68].

Поэтическая речь перерождает слова – «...и серебреет в слове звук, преображеный в свет» [24]. И из слов, дарованного им смысла, из их звука, становящегося звукоизыслом, рождается поэзия.

В пушкинской строке «Москва... как много в этом звуке», пишет Вейдле, музыки как будто и нет. «Мааскви, сква ква, ква – евфонии»<sup>7\*</sup> тут маловато, и Пушкин хорошо сделал, что “как” от “ква” многоточием отделил. Так быстро отквакнуло от себя это словечко, что и мелодии из него не извлечешь. Но диссонансы и какофонии – такая же пища звукоизыслу, как сладостное сладкогласие» [10, с. 69]. Смысл, даруемый звуку слов, способен и звук преобразить – «Москва, я думал о тебе!», способен создать иллюзию – иллюзию поэзии, поэзию иллюзии.

И, полагает Вейдле, хотя диссонансы и какофония тоже питают звукоизыслы, все же не следует преуменьшать таинственную власть

гармонии – поэзия рождается из «звуков сладких», а словесный спотыкач отнюдь не пригоден для молитв и для всего совместимого, созвучного с молитвой.

«Как бы ни были равноправны различные поэтические царства, без музыки нет поэзии, а музыку не диссонансы творят; и плавности гласных она благоволит любовней, чем скрежету согласных» [10, с. 71].

Именно гармонические звуки опьяняют, вдохновляют поэта. Вейдле приводит размышления Буало об именах собственных, рожденных для стихов:

Миф много нам дарит, и звучностью имен,  
Рожденных для стихов, наш слух ласкает он:  
Улисс, Агамемнон, Ахилл с Идоменеем,  
Елена, Менелай, Парис, Тезей с Энеем,  
Как скуден тот поэт, как мал его талант,  
Коль он назвать готов героя – Гильдебрант!  
Ведь именем таким, избрав любую тему,  
Способен сделать он лишь варварской поэму [10, с. 71].

Вейдле соглашается с Буало – сказочные древние имена с итальянской помощью вошли во все наши языки, музыкой стали повсюду:

Ты скажешь: ветреная Геба  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила [4, с. 51].

Но он соглашается с оговоркой – если ограничиться русскими поэтами. Но другой поэт, переводя Парни, ввел пять мифологических имен, звучащих для него не внушительно или грозно, а сладостно, в первые строки своей «Прозерпины» и достиг этим звукосмысловой выразительности, которой нет у Парни:

Плещут волны Флегетона,  
Своды Тартара дрожат;  
Кони бледного Плутона  
Быстро к нимфам Пелиона  
Из Аида бога мчат [17, с. 179].

А.А. Дельвиг в письме А.С. Пушкину написал: «Милый Пушкин, письмо твое и “Прозерпину” я получил. “Прозерпина” это не стихи, а музыка: это пенье райской птички, которое слушая, не увидишь, как пройдет тысяча лет» [15, с. 107]. Дельвиг имел в виду популярный сюжет, легший в основу, в частности, «Райской птички» Н.М. Карамзина.

Поэзию, по словам Вейдле, в равной мере недооценивают и те, кто не умеет вслушаться в звуки, не верят звукам, несущим в себе очарование мира, и те, кто беспечно думают обойтись без особого, интуицией определяемого, а музыкой словам внушаемого *смысла*.

«Очарование имен не просто очаровывает нас; оно еще и учит. Пониманию учит, – и тому, как рождается поэзия, и тому, что она такое» [10, с. 74].

Стихотворение рождается не в тот момент, когда «звуковые рифмы» побежали «навстречу стройной мысли», а позже; Пушкин, даже в лучшую свою осень, перед женитьбой, «живые и неожиданные слова» далеко не сразу обрел, о чем свидетельствует черновик стихотворения «Для берегов отчизны дальней», в котором неожиданные и живые слова возникали после многих перечеркваний.

Как пишутся стихи – одно, а как рождается, в стихах или без стихов, поэзия – совсем другое. «Всякое движение души, – писал Розанов, – у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно записать» [19, с. 72]. В «Уединенном», отмечает Вейдле, он достиг непосредственности таких записей. (Но всего он не записал и не выговорил. До сюрреалистской теории автоматического письма<sup>8\*</sup> Розанов не дожил.)

Гёте, постигая таинство поэзии, говорит своему собеседнику, что *ритм стихотворения рождается бессознательно из «поэтического настроения»*. И если думать об этом во время написания стихов, то можно рехнуться и ничего путного создать нельзя:

По божьей воле я пою  
Как птичка в поднебесье,  
Не чая мзды за песнь свою –  
Мне песнь сама возмездье! [13, с. 175].

В балладе «Певец» Гёте обращается к ритмической, интонационной, звуковой стороне поэзии, к *песнопению* в ней: «Я пою, как поет

птица» [14, с. 73–74]. Но не все в поэзии песнопенье; даже и музикальное ее начало к этому не сводится.

Вейдле говорит о том, что «нужно отличать общий ритмический или мелодический (интонационный) импульс, ищащий себе тему (смысловой коррелят), или темой вызванный, с которого обычно и начинается «выговаривание» стихов, от обретаемой ими в этом выговаривании... предварительной, а затем и окончательной словесной ткани» [10, с. 77]. Покуда эта ткань не обретена, поэзия не родилась, а только рождается.

Есть поэзия вымысла и соответствующего общего характера речи, а есть поэзия самой этой речи, или слова, от вымысла независимая и не нуждающаяся в нем, зато нуждающаяся в такой насыщенности и плотности звуко-смысловой ткани, какая не со всяким вымыслом (или замыслом) совместима [10, с. 79]. Эту разницу, основанную на том, что роман в прозе, хоть и не должен, но может удовольствоваться одной поэзией вымысла, а роману в стихах поэзия необходима, – усмотрел «сквозь магический кристалл» А.С. Пушкин. В письме к П.А. Вяземскому (от 4 ноября 1823 г.) Пушкин писал: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница. Вроде «Дон Жуана» [17, с. 69–70].

Поэтам стихи даруются свыше – Музой, Провидением, Вдохновением. Это могут быть – стих, сочетания слов, уже произнесенные другим поэтом или не поэтом, отдельные слова, интонации, образы. Они становятся родником новых интонаций, образов, слов, стихов, зародышем нового поэтического организма. К Тютчеву зимой 71-года во сне пришли стихи:

Впросонках слышу я – и не могу  
Вообразить такое сочетанье,  
А слышу свист полозьев на снегу  
И ласточки весенней щебетанье [21, с. 12].

Пробуждаясь он услыхал, как его дочь, Дарья Федоровна, что-то рассказывала матери. «Скольжение санок за окном, женский говорок рядом или в соседней комнате стали впросонках словами – “ласточка”, “полозья” – образовавшими... столько благоприятствующий поэзии оксиморон (припрятанный за ними: весенняя зима)» [10, с. 84–85].

Поэзия и есть «подсознательное». И нужно различать стихи, дарованные свыше, и стихи, приложенные, доделанные поэтом.

Вейдле не занимается психологией творчества, его внимание сосредоточено на психологии *условий* творчества. Он считает, что нельзя постичь рождение живого (в отличие от необходимых и достаточных условий этого рождения), невозможно проникнуть внутрь процесса или акта, которым осуществляется то, что Пушкин назвал союзом волшебных звуков, чувств и дум. Насыщенный поэзией стих должен «петь» и не должен быть пустым, т.е. должен иметь смысл, ничем без него не выражимый. «Звук со смыслом (или чувством: оно ведь не бессмысленно) вступает, по слову Пушкина, в союз (волшебных звуков, чувств и дум) и тем самым образует зародыш или, быть может, лишь побочную (но всегда живую) клетку поэтического произведения [10, с. 89]. И там идет тайная борьба между музыкой и мыслью, между песней и пословицей.

Поэзия в первом лепете своем платит дань и царю Оксиморону, и царице Ономатопее, о змее помнит, и об осенней весне, и об очаровании имен [10, с. 91–92]. И песня, и пословица лишь стоят у ее колыбели, «но поэзия рождается там, где еще нет ни песни, ни пословицы; там, где бродит, кружится, вскипает то, чем вскормлены будут и та, и эта, и несказанная их встреча, их борение, слияние. В хаосе этом, в сумбуре, там еще музыка мысли и музыка речи – одно...» [10, с. 92].

В. Вейдле формулирует тайный закон искусства: «Все изображаемое да будет преображенено; все, что выражено, да станет воплощенным» [6, с. 158]. Это звучит мистическим заклятием. И никакие знания, никакой ум и талант не помогут художнику найти *животворящее* слово. Истинный смысл слов открывается не в философии, не в науке, не в самом искусстве, а только в *мифах, таинствах* религии. Согласно В. Вейдле, всякое искусство исходит из религии и в нее возвращается. «Логика искусства есть логика религии». Искусство ее принимает, как условие своего бытия; религия ее дает, как раскрытие, в пределах доступного человеку, сокровенной своей сущности» [6, с. 159]. Умирание искусства Вейдле связывает с гибеллю стиля, утверждающего «*сверхразумный, коренящийся в религии смысл искусства*» [6, с. 160], а также с тем, что художник утрачивает способность совершать таинство. «Рассудок убивает искусство, вытесняя высший разум, издревле свойственный художнику» [6, с. 161]. Возрождение искусст-

ва, согласно Вейдле, возможно только с возрождением чудесного, христианским осмыслиением этого чудесного.

В. Вейдле всю свою жизнь боролся с нигилизмом, разлагающим искусство и культуру – с отрицанием смысла, чуда, духа и вдохновения, с отрывом искусства и культуры от своих религиозных истоков, от воздуха веры. «И хотя был он в борьбе этой все более и более одинок, в прогнозах своих все более пессимистичен, никогда не дрогнула в нем вера в Божественный (не просто – “религиозный”) источник подлинного искусства, подлинной культуры» [26, с. 98].

### **Примечания**

<sup>1\*</sup> Калокагатия – термин античной этики (приблизительный перевод «нравственная красота»). Более всего значим для философии классического периода (Сократ, Платон, Аристотель).

<sup>2\*</sup> «В промежутке меж звуком и словом опрометчиво медлит душа» (Белла Ахмадулина. Стихотворения и поэмы. Дневник. – М.: Litres, 2017. – 848 с.).

<sup>3\*</sup> Звукосмысл – семантически значимая единица звуковой организации, мотивированная культурным опытом, личным или коллективным. Явление звукосмысла есть результат встречи смыслопорождающего сигнала, выраженного характерным набором специфических звуков (идеофонов) со смыслоразличающим сознанием. В художественном творчестве, прежде всего поэтическом, эффект звукосмысла становится возможным, когда «предметное значение отпадает или отодвигается на второй план, смысл и звук осознаются сообща и становятся по-новому неразлучны». (Вейдле В. Музыка речи. См.: Культурология: Энциклопедия: в 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 670). Проявляющаяся в художественном творчестве взаимосвязь звука и смысла становится предметом специального изучения, начиная с немецких романтиков.

<sup>4\*</sup> Ономатопея (от греч. ονομα, род. падеж οπόματος имя и ροιέω – делаю, творю) – звукоподражание, в лингвистике звукоподражательные слова и сам способ их образования.

<sup>5\*</sup> Оксиморон, оксюморон (греч.: букв., «остроумно-глупое») – сочетание слов с противоположным значением.

<sup>6\*</sup> Глоссолалия (от греч. *glossa* – язык и *lalia* – болтовня, пустословие) – особый вид расстройства речи, произнесение бессмысленных сочетаний звуков, сохраняющих некоторые признаки связной речи (тепп, ритм, структуру слова и т.п.). Понятие использовалось некоторыми поэтическими течениями XIX – начала XX в. для обозначения ситуации, когда за видимой субъективностью, хаотичностью, бессмысленностью, фантастичностью, заумностью поэтической речи кроется объективное, глубокий смысл (см.: Вейдле В. Эмбриология поэзии. – М., 2003. – С. 112).

<sup>7\*</sup> Эвфония (греч. *euphōnia* – благозвучие) – звуковая организация художественной речи (преимущественно стихотворной), основанная на повторяемости звуков; здесь – поэтическое благозвучие.

<sup>8\*</sup> Автоматическое письмо («диктовка мысли, при отсутствии какого бы то ни было контроля со стороны разума, вне какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности») – один из основных принципов сюрреализма, сформулированный А. Бретоном.

## **Список литературы**

1. Ахматова А.А. Тайны ремесла // Ахматова А.А. Сочинения. Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1986. – Т 1. – С. 190–191.
2. Бальмонт. Поэзия как волшебство. – М.: Рипол-Классик, 2018. – 204 с.;
- Бальмонт. Поэзия как волшебство. – М.: Книгоиздательство «Скорпіонъ», 1915. – 110 с.
3. Белый А. Символизм. Книга статей. – М.: Мусагет, 1910. – 651 с.
4. Буало Н. Поэтическое искусство. – М.: Худож. лит., 1937. – 298 с.
5. Блок А. Письмо Блока А.А. К.И. Чуковскому. 26 мая 1921 // Блок А. Собр. соч. в шести томах. – М.: Правда, 1971. – Т. 6.: Письма 1898–1921. – С. 304.
6. Вейдле В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – СПб.: Аxiома, 1996. – 334 с.
7. Вейдле В.В. О двух искусствах: вымысла и слова // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1970. – № 100. – С. 110–133.
8. Вейдле В.В. Музыка речи // Звучащие смыслы: Альманах / Сост. и отв. ред. С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. – С. 525–573. – (Серия «Культурология. XX век»).
9. Вейдле В.В. Звучащие смыслы // Звучащие смыслы: Альманах / Сост. и отв. ред. С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. – С. 574–641. – (Серия «Культурология. XX век»).
10. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии: Введение в фотосемантику поэтической речи. – М.: Изд-во «LVS», 2001. – 128 с.
11. Вейдле В.В. Пикассиана // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1973. – № 110. – С. 64–79.
12. Гальцева Р.А. Об умирании искусства // Новый мир. – М., 1996. – № 10. – С. 228–233.
13. Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Худож. лит., 1975. – Т. 1. – 528 с.
14. Гёте И.В. Певец // Гёте И.В. Лесной царь / пер. с нем. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора; М.: ИД Комсомольская правда, 2012. – С. 73–74: илл. – (Серия «Великие поэты»).
15. Дельвиг А.А. Письмо Пушкину А.С., 10 сентября 1824 г. Петербург // Пушкин А.С. Переписка 1815–1825. – М.: Директ-Media, 2015. – С. 107.
16. Малларме Ст. Собр. стихотворений / Переложил Марк Талов. – М.: Самиздат, 1990. – 112 с.
17. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. – 2-е изд. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1958. – 902 с.
18. Розанов В.В. Избранные работы. – М.: Юрайт, 2018. – 191 с. – (Серия «Антология мысли»).

19. Розанов В.В. О себе и жизни своей. Уединенное. Смертное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 876 с.
20. Соколов М.Н. Вейдле // Культурология: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 327.
21. Тютчев Ф.И. Весенняя гроза // Тютчев Ф.И. Лирика. – М.: Наука, 1965. – Т. 1. – С. 12.
22. Фет А. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1956. – 380 с.
23. Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание / предисл. и comment. игумена Андроника (А.С. Трубачева). – М.: Моск. рабочий, 1992. – 559 с.: ил. – Фрагмент «Природа» впервые опубликован в «Вестник РСХД», Париж, 1971, № 100, 101.
24. Чичибабин Б. Сияние снегов: Сборник. – М.: Время, 2015. – 544 с. – (Серия «Поэтическая библиотека»). – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-boris-chichibabin/94548-siyanie-snegov-sbornik-boris-chichibabin/read/page-1.html>
25. Шкlovский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. – Петроград: 18-я Государственная типография. Лештуков, 13, 1919. – Вып. 1/2.
26. Прот. Шмеман Александр. Памяти В.В. Вейдле // Вейдле В. Эмбриология поэзии / сост. и комментарии В.В. Сапова. – М.: Изд-во «LVS», 2001. – С. 93–99.

## References

1. Ahmatova A.A. Tajny remesla // Ahmatova A.A. Sochineniya. Tom I. Stihotvorenija i poemy. – М.: Hudozh. lit., 1986. – S. 190–191.
2. Bal'mont. Poeziya kak volshebstvo. – M.: Ripol-Klassik, 2018. – 204 s.;  
Bal'mont. Poeziya kak volshebstvo. – M.: Izd-vo. Knigoizdatel'stvo «Skorpion», 1915. – 110 s.
3. Belyj. Simvolizm. Kniga statej. – M.: Musaget, 1910. – 651 s.
4. Bualo N. Poeticheskoe iskusstvo. – M.: Hudozh. lit., 1937. – 298 s.
5. Blok A. Pis'mo Bloka A.A.K.I. Chukovskomu. 26 maya 1921 // Blok A. Sobr. soch. v shesti tomah. M.: Pravda, 1971. – T. 6. Pis'ma 1898–1921. – S. 304.
6. Vejdle V.V. Umirane iskusstva: Razmyshleniya o sud'be literaturnogo i hudozhestvennogo tvorchestva. – SPb.: Axioma, 1996. – 334 s.
7. Vejdle V.V. O dvuh iskusstvah: vymysla i slova // Novyj zhurnal. – N'yu-Jork, 1970. – N 100. – S. 110–133.
8. Vejdle V.V. Muzyka rechi // Zvuchashchie smysly. Al'manah / Sost. i otv. red. S. Ya. Levit, L.T. Mil'skaya. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007. – S. 525–573. (Seriya «Kul'turologiya. XX vek»).
9. Vejdle V.V. Zvuchashchie smysly // Zvuchashchie smysly. Al'manah / Sost. i otv. red. S. Ya. Levit, L.T. Mil'skaya. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2007. – S. 574–641). (Seriya «Kul'turologiya. XX vek»).
10. Vejdle V.V. Emriologiya poezii: Vvedenie v fotosemantiku poeticheskoy rechi. – M.: Izd-vo «LVS», 2001. – 128 s.
11. Vejdle V.V. Pikassiana // Novyj zhurnal. – N'yu-Jork, 1973. – № 110. – S. 64–79.

12. *Gal'ceva R.A.* Ob umiranii iskusstva // *Novyj mir*. – M., 1996. – N 10. – S. 228–233.
13. *Goethe I.V.* Sobr. soch.: V 10 t. – M.: Hudozh. lit., 1975. – T. 1. – 528 s.
14. *Goethe I.V.* Pevec // *Gyote I.V. Lesnoj car'* [per. s nem.] – SPb.: Amfora. TID Amfora; M.: ID Komsomol'skaya pravda, 2012. – S. 73–74: il. – (Seriya «Velikie poetry»).
15. *Del'vig A.A.* Pis'mo Pushkinu A.S., 10 sentyabrya 1824 g. Peterburg // Pushkin A.S. Perepiska 1815–1825. – M.: Direkt-Media, 2015. – S. 107.
16. *Mallarme St.* Sobr. stihotvorenij. Perelozhil Mark Talov. – M.: Samizdat, 1990. – 112 s.
17. *Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochinenij v desyati tomah. – 2-e izd. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1958. – 902 s.
18. *Rozanov V.V.* Izbrannye raboty / V.V. Rozanov. – M.: Yurajt, 2018. – 191 s. – (Seriya «Antologiya mysli»).
19. *Rozanov V.V.* O sebe i zhizni svoej. Uedinennoe. Smertnoe. Opavshie list'ya. Apokalipsis nashego vremeni. – M.: Mosk. rabochij, 1990. – 876 s.
20. *Sokolov M.N.* Vejdle // *Kul'turologiya. Enciklopediya*: v 2 t. / Gl. red. i avtor proekta S. Ya. Levit. – M.: ROSSPEN, 2007. – T. 1 – S. 327.
21. *Tyutchev F.I.* Vesennaya groza // *Tyutchev F.I. Lirika*. – M.: Nauka, 1965. – T. 1. – S. 12.
22. *Fet A.* Stihotvoreniya. – M.: Hudozh. lit., 1956. – 380 s.
23. *Florenskij P.A.* Detyam moim. Vospominaniya proshlyh dnej. Genealogicheskie issledovaniya. Iz Soloveckikh pisem. Zaveshchanie / predisl. i komment. igumena Andronika (A.S. Trubacheva). – M.: Mosk. rabochij, 1992. – 559 s.: ill. (Fragment «Priroda» v pervye opublikovan v «Vestnik RSHD», 1971, N 100, 101).
24. *Chichibabin B.* Siyanie snegov. Sbornik. – M.: Vremya, 2015. – 544 s. – (Seriya «Poeticeskaya biblioteka»). – Rezhim dostupa: <https://iknigi.net/avtor-boris-chichibabin/94548-siyanie-snegov-sbornik-boris-chichibabin/read/page-1.html>
25. *Shklovskij V.* O poezii i zaumnom yazyke // Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka. – Petrograd: 18-ya Gosudarstvennaya tipografiya. Leshtukov, 13, 1919. – Vyp. 1–2. – 170 s.
26. *Prot. Shmeman Aleksandr.* Pamyati V.V. Vejdle // *Vejdle V. Embriologiya poezii / sost. i kommentarii V.V. Sapova*. – M.: Izd-vo «LVS», 2001. – S. 93–99.

---

# **ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ**

УДК: 130.2

*Ремезова И.И.*®

10.31249/hoc/2019.03.02

## **ОБ ОСНОВНЫХ ПРОБЛЕМАХ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРЫ ИЛЬИНИЧНЫ САМОХВАЛОВОЙ**

Аналитический обзор

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.:* В обзоре представлены основные идеи творческого наследия В.И. Самохваловой, показана их глубокая взаимосвязь.

*Ключевые слова:* проблема идентичности человека; творчество; культура; безобразное; красота; проблема сверхчеловека.

*Remezova I.I.*

**The main problems in the work of Vera Il' nichna Samohvalova**

Analytical review

*Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The review presents the main ideas of the creative heritage of V.I. Samokhvalova, shows their deep relationship.

*Keywords:* the problem of human identity; creativity; culture; the ugly; the beauty; the problem of Superman.

В мае 2018 г. ушла из жизни Вера Ильинична Самохвалова (22.09.1944–26.05.2018), кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор, академик РАЕН, специалист по эстетике и философии культуры, главный редактор и автор проекта журнала «Полигнозис». Круг научных интересов В.И. Самохваловой был чрезвычайно широк – от проблем эстетического воспитания до вопросов глобализации и связанных с ней возможных угроз для человечества. Весь спектр тем и проблем является собой систему глубинно взаимосвязанных вопросов, которые концентрируются вокруг главной темы ее творчества – человек и его положение в мире социума и культуры, перспективы развития человечества и условия его выживания.

### ***Ключевая проблема человека – проблема его самоидентификации***

Как отмечает В.И. Самохвалова в одной из своих программных статей, посвященной проблеме самоидентификации человека, в условиях современного информационного мультикультурного общества человеку все сложнее становится определиться с самим собой, с собственной самоидентификацией. «Изменения, происходящие в окружении человека и в самом его бытии, в известном смысле затрагивают проявления самой его природы и ее понимания. Таким образом, идентичность изменяющегося <...> человека не застывает в некоем неизменном виде, но также подвергается модификации в своем содержании и проявлении вместе с развитием человека и его осознанием расширения своей экзистенциальной перспективы и своих человеческих проявлений» [21, с. 176]. По мнению автора, человек закрепляет и выстраивает свою субъективность, которая является важным приспособлением к многообразию мира. «Выращивая личность, человек закладывает основы человеческого мира – его организации, культуры» [21, с. 177]. При этом основным и принципиальным, идентифицирующим человека критерием является, как пишет В.И. Самохвалова, качество разумности. Разумность и ее проявление – интеллект – отнюдь не сводятся, по словам автора, к оперированию знаками или навыками. Человеческое понимание, отмечает она, – специфическая форма существования, обнаружения и проявления разумности, что и делает возможным аутентичное человеческое творчество в различных формах его выражения. «Внутреннее пространство психики позволяет строить

и удерживать как образы внешнего мира, так в то же время переживания и озарения мира внутреннего... Оно создает пространство творческого оперирования с прежним опытом, возможность нового, желающего его проживания и тем самым понимания <...>» [21, с. 179].

### ***Проблема творчества***

Творчество, способность к творчеству составляет, по словам автора, главный «нерв» человеческого развития, движения к самоосуществлению. «Творчество, ставшее *особой идентифицирующей* человека деятельностью, есть не только следствие необходимости приспособления к изменяющемуся бытию, но и чувствительность к неким смыслам, которые не даны, но предчувствуются и оформляются во внутреннем пространстве психики человека, выступая протестом всей его природы против того, что все проходит и исчезает, это своеобразный протест человека против смерти...» [там же].

Как утверждает автор, всю многомерность своего существа и существования, многомерность и многообразие способностей и возможностей человек обнаруживает в способности к творческому проявлению: «...творчество становится особым *модусом* его человеческой деятельности, в какой бы сфере она ни протекала» [21, с. 182]. Творчество невозможно без удивительной способности воображения, а без способности человека к антиципации невозможна сама его предметная реализация. «Человек умеет особым образом *работать* с миром, открываясь ему и разноуровнево взаимодействуя с ним» [21, с. 185].

Проблеме творчества посвящена монография В.И. Самохваловой (см.: 19), в которой творчество определяется как *божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека*. Называя творчество «идентификационным» человеческим феноменом, автор отмечает, что «движущийся, развивающийся мир неизбежно и неизменно в своем движении и развитии проходит новые этапы, при этом возникают новые объекты, системы, явления, которые могут выступать как результат действия и случайности, и процесса самоорганизации. И только человек делает создание нового содержанием своей сознательной и целенаправленной творческой деятельности как деятельности особой и специфически человеческой: это суть его ответы на вопросы, которые задает ему мир и которые он сам задает миру и

себе» [19, с. 223]. Творец, по словам В.И. Самохваловой, – это как бы «родовая специализация» человека и его истинное призвание в его антропокосмической данности. Метафизический смысл и значение творчества в том, отмечает автор, что всякий истинно творческий акт как прорыв из небытия к бытию есть переход (перевод) небытия в бытие. «И само становление творчества – и как способа поведения человека, и как специализированного рода человеческой деятельности – есть постоянно и сознательно осуществляемый человеком и человечеством *выбор* между небытием и бытием в пользу бытия» [19, с. 224]. Стремление создать, увековечить есть противодействие стремлению к смерти и разрушению. «Творчество становится опредмечиванием именно стремления *жить*, воплощением воли *быть*, позволяя человеку вписать свое бытие в разворачивающуюся грандиозную картину могучего бытия мира» [19, с. 225].

### *О творчестве культуры*

Творение человеком культуры стало, по словам В.И. Самохваловой, как бы восьмым днем творения мира и было прямым свидетельством непрерывности творческого усилия в мире и преемственности человеком творческих функций на своем, человеческом, уровне. «Культура выступила комплексной сложноорганизованной деятельностью по человеческому освоению мира и стала институциональной объективацией этой деятельности» [19, с. 143]. При этом созданная человеком культура выступает совокупностью всех его достижений, образуя собственный мир человека, его «вторую природу». «Культура составляет общий способ человеческого бытия в мире, это особый, человеческий уровень приспособления к миру, порядок утверждения в нем человека в качестве самостоятельного и независимого бытия <...> культура позволяет человеку как роду реализовать свое космическое предназначение и не просто быстрее осуществить свою мировую роль как жизни, наделенной сознанием <...> культура, образуя механизм наследования, позволяет человеку сохранять опыт и поэтому развиваться не просто быстрее, чем другие живые формы на Земле, но, прежде всего, целенаправленно. И именно уровнем развития культуры определяют высшие и низшие стадии развития общества, фазы развития цивилизации. Являясь существом, которое онтологически несоиз-

меримо с пространством и временем Вселенной, будучи слаб и смертен плотью, человек в культуре силой своего духа создал формы и способ утверждения своего бытия» [19, с. 143–145].

### ***Искусство как способ организации духовной силы общества***

Если рассмотреть феномен искусства в его аутентичности, то можно видеть, что оно также является показательным именно для человека, будучи таким средством и таким способом познания, каковые специфичны и показательны только для человека. Умение отражать мир через его пересоздание в образной форме и тем самым выполнять в обществе множество важных функций, способствуя пониманию человеком себя и своей природы, опирается на эмоциональную природу человека, развитую и облагороженную в ходе развития культуры. «Искусство своими средствами умеет показать человеку *мечту* реализованной, и тем самым оно способно стать организатором духовной силы общества в направлении реализации идеала» [21, с. 186].

### ***Религия как результат особого творчества человека***

Сколь угодно совершенная машина может лишь комбинировать имеющееся, но не может самостоятельно придумать новое, т.е. выйти за пределы заложенной в нем программы... Благодаря способности к творчеству «человеку доступны восприятия из той высшей реальности, куда он способен трансцендировать из наличного бытия <...>. Иными словами, человеку дано чувствовать наличие в мире неких высших смыслов и высших идей – некоего метафизического уровня бытия. Поэтому человек, *персонифицируя* все высшее, что он ощущает, но чего не может выразить доступными ему средствами, называет это Богом (Богами)» [21, с. 179–180]. Религиозность, замечает В.И. Самохвалова, свойственна только человеку и безусловно выделяет его из всего живущего на земле. «Ощущение наличия этого Высшего бытия (уровня) определяет неуспокоенность человека, его “вертикальную” тягу, его поиск; это становится и стержнем его культуры, создаваемых им систем нравственности, его жертвенности. Религия как результат особого творчества человека в деятельности *объяснения* мира, его упорядочения и организации, сама, в свою очередь, стано-

вится вдохновляющей человека творческой силой, когда человек, выходя на некие высшие состояния сознания, приобщается к высшим истинам и способен *выразить их* [21, с. 180]. Иначе говоря, религия существует как особый способ организации жизни человека, как особый ее порядок, напоминание о высших ее уровнях, поскольку «человеку необходим идеал, не подвергаемый сомнению, как ключ, как программа, как ориентир» [21, с. 181].

### ***Проблема идентичности человека в современном социокультурном контексте***

В.И. Самохвала с озабоченностью отмечает, что человек в современном обществе не только лишился привычных точек опоры и оказался как бы подвешенным в состоянии неуверенности, но одновременно представил и разделенным в самой своей сущности, что обозначилось распадением между материальной и духовной сторонами его единой природы. «Общая дезориентированность относительно основополагающих смыслов жизни является отличительной чертой человека нашего времени. <...> Современный человек столкнулся с иррационализмом истории, и то, что казалось ушедшими в прошлое, вдруг непонятным образом вернулось: терроризм, рабство, варварство. Оказалось, что прогресса нет, что развитие обратимо, что сами формы rationalности не столь прочны. Человек ощущает бессмысленность жизни, напрасность усилий, утрату перспективы» [21, с. 187–188]. Как подчеркивает В.И. Самохвалова, в культуре, в ее парадигме происходит, как сейчас говорят, «смена атTRACTоров, т.е. форм регуляции и способов распределения и управления человеческим вниманием. Безусловными атTRACTорами становятся *образы хаоса* (а не порядка), дисгармонии (а не гармонии), патологии (а не здоровья), аномалии (а не нормы), смерти (а не жизни). Иными словами, в условиях дискредитации ценностей, усиления иррационализма и нигилизма, прежде бывших лишь элементами настроения, а теперь ставших составными элементами культуры и ее модусами, оказывается смешена в *противоположном* направлении вся система традиционных атTRACTоров культуры. Легитимация темных инстинктов, поэтизация пороков набрасывают на видение мира искажающий его покров тенденциозных интерпретаций» [21, с. 188].

## *Массовое общество и массовая культура как реалии современного мира*

Современный мир, пишет В.И. Самохвалова, отмечен существенными социокультурными изменениями, затронувшими традиционную структуру общества. На исторической арене утвердился социальный феномен, коренным образом определивший культурное лицо современного общества – *массовое общество массовых людей, обладающих массовой психологией*. «Став социально-политической и культурной реальностью, массовое общество породило массовую культуру, которая не столько приблизилась к обычному человеку, сколько опустошило его душу, будучи сама лишена глубокого человеческого содержания. <...> Чрезвычайно серьезной проблемой, порожденной массовой психологией, стала замена творчества потреблением, породившая не столько даже потребительское общество, сколько – в наших условиях – достаточно примитивную карикатуру на него. Потребление превращается в основную функцию, становится занятием, призванием массовых людей» [21, с. 189]. В результате, по словам В.И. Самохваловой, наряду с естественными и истинными человеческими потребностями – в познании, общении, свободе – возникают фиктивные, мнимые, которые начинают влиять на содержание и образ жизни человека. «Потребности в творчестве, красоте, истине, справедливости фактически не находят ни признания, ни адекватного удовлетворения, их удовлетворение становится суррогатным, в изобилии фабрикуемым массовой культурой. <...> Массовая культура, опираясь на мнимые ценности и культивируя ложные и избыточные потребности, призрачные цели, способствует “прожиганию” физических, биологических, экологических ресурсов человечества, ничего не давая ему взамен, кроме фикций, бесследно тающих под наплывом новых фикций» [21, с. 190]. Именно истинная сущность человека, по словам В.И. Самохваловой, размазывается и затемняется постмодернизмом, примитивизируется и опошляется масскультом. Столь же остро встает проблема целостного, в особенности духовно-психологического, здоровья человека, создания нормальной среды жизни для него. «Существующий наряду с реальной действительностью ее виртуальный вариант, созданный совокупными усилиями разных информационно-коммуникативных систем, усложняет для человека возможность адек-

ватного самоопределения. <...> Очарованное, соблазненное, несчастное сознание современного человека часто не справляется с грузом необходимости одновременного осмысления нескольких параллельных миров, в одном из которых человеку приходится жить, в другом – работать, в третьем – отдохнуть...» [21, с. 191].

Данная коллизия, как отмечает автор, многогранна и многоаспектна и составляет одну из линий значительного напряжения в общем распадении единства человека. Современная же культура, по словам В.И. Самохваловой, не только не восстанавливает гармонию восприятия и стабильность состояния, но в значительной мере как раз сама и повинна в их разрушении. «Таким образом, современный социокультурный контекст массового информационного общества породил и формы сознания, и практику искусства, и общие культурные практики, в которых разумность не участвует, рациональность лишается статуса культурной ценности, отвергается (иногда даже осмеивается). Необоснованная активация иррационального, апеллирование к архаическим структурам сознания, провоцирование инстинктов под видом раскрепощения творческой спонтанности, развенчание рациональности в постмодернистской картине мира, сведение ее к плоскому pragmatizmu в масскульте – все это не только деформирует сознание и дезориентирует мышление. Это также и разрушает понятие реальности, адекватность *единой* картины мира, что угрожает качеству коммуникации в обществе и тем самым в конечном счете подлинной человеческой *социальности*» [21, с. 192]. Автор констатирует наличие глубокого кризиса современной культуры. «Именно культура ныне своими средствами производит человека, деятельность которого противоречит целям развития мира. Или же следует признать, что в современной культуре все больший удельный вес приобретают тенденции антикультуры. Действительно, ведь подлинная культура *осваивает* мир; но современный *масскульт* загромождает его гаджетами, а *постмодернизм* уводит это освоение в тупики субъективных реакций, рассеивая силы и возможности человеческого сознания» [21, с. 193]. Автор с горечью отмечает, что «фактически впервые в таком масштабе достижения культуры поставлены на службу не разуму, но иррациональному; не совершенствованию личности, но ее сведению к примитиву; не развитию богатства чувств, а эмоциональной неразборчивости; не свободе проявлений человека, но беспределу бесчеловеч-

ности; не безопасности, но организации угрозы, исходящей из умения использовать культурные достижения для целей разрушения и культуры, и даже самой жизни» [21, с. 194]. Автор уверена, что сверхбыстрое развитие науки и техники на фоне оскудения духовной жизни привело к тому, что человеческое сознание не успевает продвигаться за изменениями, а человеческая душа не успевает освоиться с грузом новой ответственности. «Растущая пассивность человека и его социальная безответственность приводят к тому, что само общество теряет внутреннюю структуру, превращаясь в большую атомизированную толпу» [там же]. Человек не находит гармонии ни с внешним миром, ни с собственным внутренним. Он все более утрачивает целостность и гармонию души. «Но ведь именно такому человеку, каковым он перешел и в XXI век, предстоит в будущем решение сложнейших проблем, от которых... будет зависеть судьба человеческой цивилизации и даже сохранение самого человечества» [21, с. 195].

Во всех сферах социальной деятельности, отмечает автор, человек оказался отчужден от собственных интересов: политика подчинила его личность, экономика – его цели, техника – его время. «Человек утратил контроль над изменением этого мира, а потому в складывающемся товарном тоталитаризме трудно понять, кто кому действительно принадлежит: вещь человеку или наоборот. <...> Человек уникальный и универсальный, в его сакральности и повседневности, в его парадигмальности и реальной наличности, оказывается распавшимся в своей целостности. И невозможность собрать его в гармоническом единстве всех проявлений, причем именно человеческих проявлений, ставит вопрос о неполном соответствии современного варианта человека его родовой характеристике и перспективе» [21, с. 196–197]. Говоря о процессах «деградации человеческого материала», автор утверждает, что это дает основания говорить о деантропологизации, о реальном снижении уровня восприятия и ощущения жизни человеком, несмотря на все видимое ее оживление. Наблюдается продолжение деконструкции в культуре, которая началась в XX в. и неизбежно приведет со временем к замене прежних систем ценностей и нормативов на новые.

## *Проблема культуры и культурной нормы*

Как полагает В.И. Самохвалова, культура, которая в качестве «второй природы» есть не только некая внеположенная реальность, но составляет и определяет *внутреннюю реальность* самого человека, все более становится ареной разыгрывания неопределенностей и ненормативностей. В своей статье «Изгнание нормы» [см.: 6] автор пишет об актуальности проблемы нормы и нормативности в современном социокультурном бытии. При этом она отмечает, что наблюдается процесс ее «текущего размягчения, размывания, исчезновения в современном обществе, которое становится столь плюралистично и толерантно, что такие понятия, как нормы и принципы, начинают представляться в нем чем-то атавистическим, своего рода “рудиментом” отжившей картины мира» [6, с. 94]. Нормы поведения, пишет автор, нормы коммуникации разных видов и уровней, нормы мышления с его категориями и логикой «несут в себе известное стереотипизирующее содержание, но в этом манифестируют определенный культурный уровень, достигнутый обществом» [6, с. 95]. Истинная норма, подчеркивает автор, обеспечивает способность вещи исполнять свою функцию и реализовывать цель. «Безусловно, в нормативности существует содержание исторически обусловленное, конвенциональное и потому подлежащее (в случае необходимости) изменению. <...> Таким образом, нарушение нормы может быть и превосхождением ее, а не только отступлением в просто ненормативность или даже в попирание нормы, *ненормальность*» [6, с. 95–96]. Итак, отмечает В.И. Самохвалова, сам по себе процесс отступления от нормы есть процесс нормальный. «Человеку свойственен поиск, но одно дело – поиск среди равно возможных и одинаково… нормальных вариантов, и совсем другое дело – отход от нормы в принципе или в пользу вызывающей не-нормы» [6, с. 96]. Нормы, подчеркивает автор, как бы к ним ни относиться, по факту суть опоры, поддерживающие основания и культуры, и самого бытия. «При этом разнообразие порядка все-таки во многих отношениях предпочтительнее беспорядочного хаоса, в который может перерастать интерес к необычному, переходящий в тягу к аномалиям как искушение заглянуть в эту бездну неизвестного, где копошится хаос в его бесформенной и бескачественной текучести, в его беспредметной игре возможностями» [там же]. Автор с тревогой

отмечает, что пересмотр нормы и перепостановка самой проблемы нормативности происходят в ситуации принципиальной плюралистичности контекста современной жизни и своеобразного «праздника толерантности», знаменующего процесс глобализации с ее культурным всемирным всесмешением. «Норма для современного нервного, перегруженного разнородной информацией человека перестает быть *интересной*.*<...>* Норма (как привычность) представляется одним пресной и скучной, другим – одиозной, третьи – просто слабы в плане самоидентификации и примыкают к тем, кто кажется им “интересным” (иногда не важно, чем)» [6, с. 97]. В результате происходит то, что автор называет «тихим демонтажом нормы», когда буквально на глазах распадается относительно общий культурный контекст, единый строй восприятия мира, которое в определенной мере было характерно для прежнего, не столь дифференцированного общества. «В результате в сознании человека утверждается не только чрезвычайно пестрая панорама видения мира, представляющегося непознаваемым в его неисчерпаемости, но и формируется своеобразный когнитивный пессимизм, основанный на убеждении, что все равно невозможно эти разнородные сведения о мире свести в единую картину...» [6, с. 99]. Как пишет автор, человек все дальше уходит от своей человеческой нормы в охоте за разнообразием ненормального – в разных его «версиях», представленных двумя основными культурными парадигмами нашего времени – масскультом и постмодернизмом. «Не-норма становится на поток и делается привычной, и опять скучающему массовому человеку хочется чего-то нового, опять идет нарушение, заходящее и уводящее все дальше и дальше... Но и пресыщенному постмодернистской практикой разбалансированному воображению также хочется еще чего-то – сверхинтересного, сверхнеобычного, нечеловеческого... Дезориентированность нормального восприятия и вкуса усугубляется практически полной изоляцией от высокого классического искусства, отчасти заменяемого “реинтерпретациями”... Так или иначе, но в любом случае, под разными предлогами и по разным направлениям происходит девальвация и разрушение нормативности» [6, с. 101–102]. Складывается ситуация, с болью отмечает автор, когда культура оказывается враждебна человеку, человеческому в человеке, тому лучшему в нем, что прежде старательно воспитывалось в нем, сохранялось и лелеялось. В условиях изменения прежних атTRACTоров «(когда

место красоты занимает безобразное, место нормы – патология, место жизни – смерть...) вполне возможны пересмотр и искажение всех норм, включая моральные, правовые, эстетические» [6, с. 105].

Там, где происходит «изгнание нормы», в свои права вступает **безобразное**, которое, как выражается В.И. Самохвалова, начинает «править бал».

### *Безобразное и его роль в жизни человека и человечества*

Проблеме безобразного посвящена монография В.И. Самохваловой, которая выходила в двух изданиях (второе – расширенное и дополненное) [см.: 2; 3]. **Безобразное принадлежит к числу основных эстетических категорий – наряду с прекрасным, трагическим, комическим, возвышенным, низменным и т. п.** Целью монографии является анализ феномена безобразного с точки зрения его организации, объективности, универсальности, специфики выразительности. Он исследуется автором в различных аспектах: как реалия (когда безобразное имеет место в действительной жизни и становится объектом внимания, восприятия, оценки); как объект, предмет отображения, художественного осмысления в искусстве; как непосредственное отображение, художественный образ; как отношение (когда человек через безобразное, через его понимание проясняет некоторые существенные для себя смыслы, определяет свою позицию); как оценка некоторых явлений реальной жизни или искусства в качестве безобразных (хотя по сути и по форме они могут и не являться таковыми); как возможность через безобразное достичь особого, специфического познания – познания метафизического, «касающегося понимания самих основ человеческого, основ самого бытия в его сложном содержании, смысле и порядке» [2, с. 25].

Автор приходит к выводу, что именование эстетики наукой о прекрасном является в некотором смысле условностью или символической метафорой, «ибо хотя прекрасное и есть основа эстетики, однако реальный мир и полнота реальной жизни значительно шире данной категории, как, впрочем, и совокупности всех эстетических категорий» [2, с. 9]. Если главной ценностной категорией считается категория прекрасного, то центральной организующей категорией эстетики выступает понятие самого эстетического «как всего, что воспринима-

ется и оценивается чувствами, через разные уровни восприятия и интерпретации» [там же]. Категория безобразного необходимым образом включена в состав основных эстетических категорий. «Безобразное охватывает такие проявления и смыслы, где не действует ни смех комического, ни смиление или гибель трагического. Это особая сфера идей, образов, символов, смыслов, ситуаций, которые требуют собственных специфических средств понимания и разрешения» [2, с. 12]. Отношение к безобразному, понимание его у разных представителей эстетической мысли могло быть самым разным.

Через осмысление безобразного человек познает внутреннее пространство собственной психики, связь уровней своего сознания и бессознательного со структурами мира, что помогает ему в самоидентификации и самоопределении в мире. «Встречаясь с безобразным в разных его проявлениях, модификациях, истолкованиях, человек получает такое знание о самом себе, своей природе, своей душе, которое было бы невозможно получить без подобного опыта» [2, с. 24].

Безобразное значительно сложнее по своему содержанию, чем простое формальное отрицание красоты, и потому формальный подход к его истолкованию сущностно недостаточен. «В безобразном, как и в большинстве других эстетических определений, присутствует неотрывно включаемая в него значительная эмоциональная составляющая, применяясь в качестве оценки к весьма широкому кругу явлений...» [2, с. 33].

Известно, что безобразное (как уродство) возникает подчас в самой природе в результате тех или иных генетических сбоев через мутации некоторых ее исходных форм. Таким образом, иногда сама природа делает возможным естественное появление безобразного. «В этом случае возникающее уродство (воспринимаемое и оцениваемое как безобразное) выступает по своему происхождению крайним проявлением изменчивости живого...» [2, с. 43]. Что касается эмоций отвращения, отторжения, неприятия, они могут быть результатом постоянного эволюционно-генетического отбора в виде усиления реакции «не только на прекрасное и полезное, но и на отвратительно-безобразное как опасное и вредное» [2, с. 45]. То же можно сказать и о реакции страха, которую природа вложила во все живое ради сохранения жизни, возможности избежать опасности.

Как замечает автор, если расширить пространство рассмотрения безобразного с природно-биологического уровня его предъявления на весь широкий спектр многоуровневой деятельности человека, можно отметить, что безобразное в многогранности его проявлений настороживает человека потому, что часто сигнализирует о неизвестном либо непонятном, чего человек не может объяснить на основе прежнего опыта. «Непознанное и непознаваемое всегда выступают источником домыслов и фантазий, а также страхов и опасений» [2, с. 47].

Автор приходит к выводу, что если красота в мире в смысле ее организации объективна, так как строится по определенным законам и канонам, то безобразное оценивается и воспринимается исключительно субъективно, индивидуально, каждый раз неповторимо и зиждется только на человеческом материале и человеческом восприятии. Беспорно, что прекрасное также, при всей объективности его организации, выступает как человеческая оценка, ибо уловить объективность и оценить ее может только ставший эстетическим субъектом человек. Но безобразное, не имеющее устойчивых и объективных правил построения («канонов безобразного» не существует), целиком определяется в качестве такового самим человеком. Оно имеет необходимое отношение, «привязку» к содержанию человеческой природы во всей целостности ее существования и проявления. «Безобразное, таким образом, и в субъективном своем выражении имеет объективный смысл, оно дает особую информацию прежде всего о человеке, оно особым образом информативно...<...> Безобразное неповторимо и в этом может быть отрицательно притягательно...» [2, с. 48]. Итак, безобразное – в широких рамках его истолкования – предстает одной из наиболее субъективно понимаемых эстетических категорий. «Безотносительно безобразного нет, ибо образы безобразного чаще всего создаются в человеческом представлении или живут в человеческом подсознании и всегда окрашены выраженными субъективными эмоциями, чертами, особенностями» [2, с. 49]. Об относительности и условности как красоты, так и безобразного говорил в свое время Сократ, подчеркивая, что одни и те же предметы могут быть и прекрасны и безобразны – в зависимости от ситуации, в которой они выступают или применяются. В целом, как замечает автор, феноменология безобразного оказывается более обширна и даже сложно многослойна в сравнении с прекрасным. В этом смысле можно согласиться с В. Гюго, который в своем

предисловии к «Кромвелю» заметил, что прекрасное имеет лишь один облик, в то время как уродливое – тысячу. «На сложную условность безобразного и его понимания указывает как бы сама его способность к трансформациям, свойство превращаться в противоположное, что осуществляется через одно лишь изменение отношения к лицу или к ситуации в целом...» [2, с. 60]. Если учесть «двумысленность красоты», о которой писал Ф.М. Достоевский (красота пролегает как бы между двумя безднами, и «Бог здесь борется с дьяволом»), и неоднозначность отношения к красоте человека в христианстве, неудивительно, что в контексте страха перед красотой (которая есть «страшная сила») безобразное начинает казаться спасительным. «Но может ли безобразное быть благословенно, подобно красоте?» [2, с. 61].

Обращение человека к безобразному может быть мотивировано интересом к познанию нового, любознательностью, любопытством. Но это обращение может осуществляться и как «некая извращенная реакция, некий извращенный ответ на воздействие красоты... Прекрасное не только является уже свершившимся недостижимое по совершенству и этим может спровоцировать у воспринимающего комплексы, чувство неполноценности, а у некоторых мастеров, наряду с восхищением, и зависть. Но прекрасное и обещает нечто невыразимое, невозможное; и из этого иногда рождаются химеры, или возникает разочарование, выливающееся в месть красоте, или же пробуждаются настолько сильные эмоции... что они способны выливаться в разрушительные акции» [2, с. 66]. Само переживание красоты как ощущение полноты бытия обещает счастье, которое не исполняется. «Восторг переживания красоты и совершенства сменяется в реальности горечью разочарования. И создание безобразного может выступить своеобразным ответом “безответственному” искусству...» [2, с. 67]. Для иллюстрации этой мысли конкретными примерами автор обращается к творчеству А. Рембо, С. Дали, Ф. Кафки, Ф. Ницше и др. В частности, отмечается, что Ф. Ницше в своей работе «Человеческое, слишком человеческое» отстаивает право на «искусство безобразной души» как на особое умение потрясать души людей. «И отсюда получает своего рода легитимацию как бы бесчувственное любование безобразным, воспевание безобразного во всех его проявлениях, бессильный протест не только против мира с его нормами, вкусами, прили-

чиями, наконец, но и против себя в осознании собственной слабости и неспособности как-то иначе протест выразить...» [2, с. 70].

В качестве безобразного человеком воспринимается обычно то, что лежит как бы вне его природы, вне его естественных ожиданий от мира вещей, от самого себя. Человек часто отворачивается от безобразного, но в то же время оно непонятным образом притягивает его; «это своеобразное притяжение бездны, хаоса, в котором его душе видятся все вообразимые и невообразимые отклонения и уродства, все неведомые, но манящие пороки» [2, с. 78]. О любопытстве к страшному и безобразному писал А.С. Пушкин, о своеобразном обаянии безобразного для некоторых душ говорил Ш. Бодлер – он писал о странном призывае бездны, таящей в себе и некое лукавое (последнее) утешение для усталой души. Потребность самопроявления, самовыражения, которые вполне естественны для человека, может осуществляться порой какими-то неестественными, причудливо-аномальными способами. Размышляя об этой загадке человеческой души, автор отмечает, что, возможно, только любовь может оказаться той силой, которой дано победить или преобразить безобразное, отвратить человека от мрачной бездны. Как утверждал Н.А. Бердяев: «Любовь есть сила, преображающая мир, освобождающая от призраков тления и уродства. И покрытое проказой лицо любимого существа можно силой любви увидеть в свете преображенном, прозреть чистый образ этого существа в Боге» [цит. по: там же]. Проявления воли, живого ума, силы духа нередко сообщают чертам лица человека то, что воспринимается как красота. «Именно жизнь духа, жизнь внутреннего человека выступает источником внешней красоты, ибо определяет то, что, по удачной формулировке Б. Ахмадулиной, способно действовать как “тайный мускул красоты в лице”» [цит. по: 2, с. 80]. Автор подчеркивает, что с методологической точки зрения безобразное можно идентифицировать как переход границы человеческой нормы, которая должна обеспечивать стратегию развития, утверждения и саму возможность сохранения культуры, выступающей нормативной программой развития человека как рода. «В этом случае мы относим красоту к некоему вечному принципу человека, безобразное же – к конкретным времененным проявлениям его в индивидуальных воплощениях» [2, с. 86]. Не случайно нам представляется безобразным и отталкивающим лицо человека, на котором нет никакого отпечатка или следа интеллекта.

«Можно сказать, что безобразное оскорбляет в человеке нечто краеугольно важное в его человеческой природе, унижает его редукцией его сложности и божественности – к чему-то враждебно несоответствующему: и здесь метафизическое воплощается в формальное» [2, с. 96]. Иначе говоря, безобразное есть то, что убивает (метафизически или символически, в прямом или переносном смысле) Бога и унижает Его образ в человеке, «искажает свет метафизического идеального замысла о человеке в его душе» [2, с. 97]. Ссылаясь на слова известного немецкого психиатра и психолога Э. Кречмера, автор отмечает, что «в человеческой природе заложена великая мистическая любовь к божественному» [цит. по: там же], под которым человек понимает и некую общую корневую систему мира, и некие вершины собственной природы. «Поэтому любой уход, удаление от божественного, искажение этой ценностной доминанты в самой основе понимания мира воспринимаются как недобро, а в эстетическом плане – как безобразное» [там же].

### *Красота как антипод безобразного*

Как отмечает В.И. Самохвалова в своей статье «Красота: Литургия и анафема», в изначальной триаде основополагающих ценностей «истина – добро – красота» последняя оказывается наиболее неоднозначной, поскольку «красота предстает понятием двусмысленным в самом себе, о чем Достоевский говорит в “Бесах”. Спасет ли красота мир, или ее нужно спасать от мира, а может быть, и мир от нее? – все эти вопросы упираются в выяснение природы и сущности красоты, ее действительного смысла и предназначения» [10, с. 60]. Непреходящий интерес к красоте можно, с точки зрения автора, объяснить не только тем, что она, будучи центральной категорией эстетики, выступает структурообразующей осью всей системы понятий, описывающих эстетические отношения человека к миру, но и тем, что «лицо ее изменчиво, многоопределимо, многооценочно» [там же]. Иными словами, восприятие красоты и его результаты не всегда носят однозначно положительный характер; «накладываясь на деформированные характеристики личности, на ценностную безвекторность мировоззрения, на определенные психические состояния и переживания… оно может формировать мотивы неадекватного поведения, провоцировать раз-

рушительные формы самопроявления» [10, с. 60]. По словам В.И. Самохваловой, красота как бы ставит человека между двумя безднами – духа и обольщения земным, слишком земным, торжествующе материальным; «и горе человеку, если его душа не может устоять на этом пороге, не может и вместить красоту, и в то же время не поддаться искушению» [10, с. 62]. Автор отмечает, что возможное появление демонического уклона в красоте Н. Бердяев связывал с распадением целостности души, с отрицанием (или подменой) всех иных ценностей ради эстетических. Автор ссылается на «Дневник писателя» Достоевского за 1873 г., где Достоевский определяет красоту как нормальность, здоровье, гармонию, «в которой залог успокоения и возможность воплощения человеку и человечеству их идеалов» [цит. по: 10, с. 70]. Автор называет красоту основой жизни, поскольку та есть «способ выхода на истинное бытие». Согласно Платону, прекрасное есть «наглядность идеала». «И этим красота приближает, делает как бы зримым трансцендентное, позволяет человеку приблизиться к истинному бытию в его замысливаемых, подразумеваемых, неискаженных формах, в его величии и правде» [там же]. Автор замечает, что только понимание красоты как особого способа выражения духа, когда за явленной совершенной формой стоит совершенная идея, символизирующая совершенное высшее бытие, может вывести красоту за пределы субъективного произвола. Поскольку, по словам автора, и в основе творчества, и в основе разрушения лежат одни и те же механизмы «повышенного потенциала активности самоутверждения», в творчестве эта сила идет на созидание, «деструктивная же энергия есть как бы ее неизбежная изнанка, обнаруживающая себя, когда этот потенциал не находит достойных мотивов, каналов, целей реализации. Двусмысленность же красоты – в том, что она всей мощью скрытого в ней заряда активизирует саму эту активность человеческой природы, пробуждает, стимулирует весь ее потенциал; будет ли эта энергия направлена на созидание или разрушение – зависит от реализующей ее личности...» [10, с. 74–75]. Автор приходит к выводу, что двусмысленность красоты выходит на передний план, когда игнорируется различие добра и зла, «когда она мыслится целиком погруженной в мир физической предметности» [10, с. 75]. Соединение красоты и добра, красоты и истины, подчеркивает автор, могло произойти только в сфере идей как особой реальности, сформированной человеком, отде-

лившим себя от остального мира. «Именно пространство метафизических идей позволило человеку сформировать представление о Боге и понять, что истинной мерой всех вещей является не человек, который конечен во времени и ограничен в пространстве, а Бог...» [там же]. Автор вновь ссылается на Достоевского, показавшего, как свобода без Бога, когда человек остается один на один с самим собой, порождает хаос в душе, обнажает темные и низшие мотивы в ней. «И тогда в пространстве без Бога, без абсолютной ценности добра сила красоты пробуждает, поднимает со дна души все подавленное, скрытое, злое...» [10, с. 78]. И здесь становится особенно важна роль искусства, которое может стать могучим средством не только особого приспособления к миру, но и специфической деятельностью очеловечивания человека, «что в своем идеальном выражении означало устремленность человека к высшей красоте...» [там же]. Искусство может сыграть роль мощного стимула в программе совершенствования человека, восхождения к идеалу человека, движения к образу *сверхчеловека*.

### *Проблема сверхчеловека*

Автор с сожалением отмечает, что из сферы *современной* науки оказалась почти полностью элиминирована традиционная этическая проблематика – даже в вопросах, непосредственно затрагивающих перспективы существования человека. «И, кроме того, совсем уходит из обсуждения проблема должного, проблема идеала. Отсутствие героя, без которого общество становится безликой, не имеющей духовного измерения и человеческой перспективы толпой...» [18, с. 8]. Эта бесформенная текучесть бездумно функционирующей массы, отмечает автор, как бы по определению не подразумевает самой возможности появления исключительных личностей. «Мир маленьких людей с маленькими интересами и мелкими проблемами, с мелкими ценностями и устремлениями, маленькими мечтами и желаниями, мелкими играми и целями все чаще становится как непосредственно окружающей реальностью, так и предметом современного искусства» [18, с. 8–9]. В свое время, подчеркивает автор, в условиях подобной же пошлomonotonной атмосферы современного ему буржуазного общества с его бездуховностью и лицемерной моралью, перед лицом растекания качественного содержания человека, в неподготовленное сознание

филистерского мещанского большинства «буквально вбрасывает свою идею и свой образ сверхчеловека Ф. Ницше» [18, с. 9]. Ницше создает образ, ставший как бы вызовом обществу, в котором «многие были склонны с некоторым опасением усматривать определенные черты античеловека» [18, с. 10]. Однако истинный смысл его идеи был направлен против подобного неадекватного понимания созданного им образа. «Желая создать образ человека активного и ответственного, Ницше в некой эпатирующей, хотя как бы и в неявной, непрямой форме ставил вопрос о *качестве* современного ему человека, о его способности быть и оставаться человеком в сложных обстоятельствах и неблагоприятных… условиях, имея в себе и являя миру внутреннюю твердую духовную основу к сопротивлению и действию» [там же]. Созданный им образ есть, полагает автор, как бы общая характеристика представления о человеке, опредмеченная проекция желаний и представлений самого Ницше о действительных человеческих ценностях. Здесь автор считает важным указать на существенное различие между *понятием «сверхчеловек», ницшевским образом сверхчеловека и фрейдистским термином «сверх-Я»*. Фрейдистский «сверх-Я» авторитарен и самоцентрирован, «этот термин из всей внутренней природы человека главным образом выделяет и учитывает отнюдь не *сверх-*, но как раз *бессознательные и предсознательные побуждения и обусловленности*» [18, с. 11–12]. Все такие и подобные им аспекты создают, по мнению автора, определенные трудности для адекватного понимания проблемы.

Автор подчеркивает, что если вернуть слову «сверхчеловек» его подлинный настоящий смысл (в частности тот, в каком его употребил в свое время И.Г. Гердер), то «смысл программы сверхчеловека вполне можно понимать как вектор утверждения перспективы развития человека против тенденции его перерождения в процессе инерционного “расслабления”…» [18, с. 14].

Автор предлагает отвлечься от некоторого отрицательного «шлейфа» данного термина и признать сам термин «сверхчеловек» достаточно значимым, не ограниченным каким-либо историческим или узким национально обусловленным смыслом. «Сверхчеловек, и это принципиально, в аутентичном его понимании действительно выступает как *антагонист* – но вовсе не человеку и его традиционным ценностям, а утверждающемуся в мире и становящемуся угрозой для

мира (в том числе и угрозой для самого человека) – античеловеку» [18, с. 35].

## **Список литературы**

1. Самохвалова В.И. Актуальное содержание проблемы эстетического воспитания // Проблемы эстетического воспитания в современном обществе. – М.: ИФ АН СССР, 1988. – С. 3–19.
2. Самохвалова В.И. Безобразное: Размышления о его природе, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания). – М.: МАКС Пресс, 2010. – 304 с.
3. Самохвалова В.И. Безобразное: Размышления о его природе, сущности и месте в мире (К феноменологии, метафизике, методологии понимания). – 2-е изд., расширенное и дополненное. – М.: Брис – М, 2012. – 592 с.
4. Самохвалова В.И. Гений и норма // Полигнозис: Проблемный научно-философский и культурологический журнал. – М., 2008. – № 2 (28). – С. 87–101.
5. Самохвалова В.И. Идея сверхчеловека в современном мире // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 2016: Информационный универсум и самосознание современного человека. – С. 29–64.
6. Самохвалова В.И. Изгнание нормы (К феноменологии ненормативности современного культурного контекста) // Полигнозис. – М., 2008. – № 4 (33). – С. 94–109.
7. Самохвалова В.И. К пониманию человека в его человеческой идентичности // Полигнозис. – М., 2009. – № 2 (35). – С. 89–102.
8. Самохвалова В.И. Категория нормативности и постсовременный культурный контекст // Философия и общество. – М., 2014. – № 1 (73). – С. 75–101.
9. Самохвалова В.И. Красота – категория экономическая // Правила игры. – М., 1996. – № 2. – С. 114–134.
10. Самохвалова В.И. Красота: литургия и анафема // Полигнозис. – М., 1998. – № 3 (3). – С. 59–78.
11. Самохвалова В.И. Красота против энтропии (Введение в область мегаэстетики). – М.: Наука, 1990. – 176 с.
12. Самохвалова В.И. Кризис цивилизации Фомы // Современная картина мира. Формирование новой парадигмы: Сб. ст. – М.: Ин-т микроэкономики: Изд. дом «Новый век», 2001. – Вып. 2. – С. 145–168.
13. Самохвалова В.И. Культурология: Краткий курс лекций. – М.: Юрайт, 2002. – 272 с.
14. Самохвалова В.И. Массовый человек – реальность современного информационного общества // Полигнозис. – М., 2000. – № 1 (9). – С. 16–34.
15. Самохвалова В.И. Метафизика глобализации: От утопии к антиутопии // Глобальный мир: Материалы постоянно действующего междисциплинарного семинара клуба ученых. – М.: ИМЭМО: Институт микроэкономики, 2002. – Вып. 11: Метафизика глобализации: От утопии к антиутопии. – С. 5–50.
16. Самохвалова В.И. О содержании понятия «толерантность» в современном культурном контексте // Философский журнал. – М., 2008. – № 1. – С. 161–175.

17. Самохвалова В.И. Полимодельность истолкования мира. Творческий человек в разных парадигмах // Ориентиры. – М.: ИФ РАН, 2009. – Вып. 5. – С. 48–88.
18. Самохвалова В.И. Сверхчеловек: образ, метафора, программа: Монография. – М.: Ваш формат, 2015. – 400 с.
19. Самохвалова В.И. Творчество: божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека: Научное издание. – М.: РУДН, 2007. – 538 с.
20. Самохвалова В.И. Человек и мир: Проблема антропоцентризма // Философские науки: Научно-теоретический журнал. – М., 1992. – № 3. – С. 161–167.
21. Самохвалова В.И. Человек и проблема его идентичности в современном посткультурном мире // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 2014. – № 1(25): Человек и гуманитарное знание. – С. 175–203.
22. Самохвалова В.И. Человек и судьба мира. – М.: Новый век, 2000. – 195 с.
23. Самохвалова В.И. «Человек разумный» в современном мире: О характере его рациональности, обязательствах его мысли и ответственности его науки // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты: Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 2016. – № 1(27): Информационный универсум и самосознание современного человека. – С. 85–105.
24. Самохвалова В.И. Человек современного массового общества и проблема креативности // Полигнозис. – М., 2007. – № 1/4 (29). – С. 63–75.
25. Самохвалова В.И. Эстетическая наука в современном мире. Актуальное содержание и непреходящие ценности // Полигнозис. – М., 2014. – № 1/2 (46). – С. 121–139.

## References

1. Samohvalova V.I. Aktual'noe soderzhanie problemy esteticheskogo vospitaniya // Problemy esteticheskogo vospitaniya v sovremennom obshchestve. – M.: IF AN SSSR, 1988. – S. 3–19.
2. Samohvalova V.I. Bezobraznoe: Razmyshleniya o ego prirode, sushchnosti i meste v mire (K fenomenologii, metafizike, metodologii ponimaniya). – M.: MAKs Press, 2010. – 304 s.
3. Samohvalova V.I. Bezobraznoe: Razmyshleniya o ego prirode, sushchnosti i meste v mire (K fenomenologii, metafizike, metodologii ponimaniya). – 2-e izd., rasshirennnoe i dopolnennoe. M.: «Bris – M», 2012. – 592 s.
4. Samohvalova V.I. Genij i norma // Polignozis: Problemnyj nauchno-filosofskij i kul'turologicheskij zhurnal. – M., 2008. – № 2 (28). – S. 87–101.
5. Samohvalova V.I. Ideya sverchcheloveka v sovremennom mire // Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty: Ezhegodnik. – M.: INION RAN, 2016: Informacionnyj universum i samosoznanie sovremennoego cheloveka. – S. 29–64.
6. Samohvalova V.I. Izgnanie normy (K fenomenologii nenormativnosti sovremenennogo kul'turnogo konteksta) // Polignozis. – M., 2008. – № 4 (33). – S. 94–109.
7. Samohvalova V.I. K ponimaniyu cheloveka v ego chelovecheskoj identichnosti // Polignozis. – M., 2009. – № 2 (35). – S. 89–102.
8. Samohvalova V.I. Kategorija normativnosti i postsovremennyj kul'turnyj kontekst // Filosofiya i obshchestvo. – M., 2014. – № 1 (73). – S. 75–101.

9. *Samohvalova V.I.* Krasota – kategorija ekonomicheskaya // Pravila igry. – M., 1996. – № 2. – S. 114–134.
10. *Samohvalova V.I.* Krasota: liturgiya i anafema // Polignozis. – M., 1998. – № 3 (3). – S. 59–78.
11. *Samohvalova V.I.* Krasota protiv entropii (Vvedenie v oblast' megaestetiki). – M.: Nauka, 1990. – 176 s.
12. *Samohvalova V.I.* Krizis civilizacii Fomy // Sovremennaya kartina mira. Formirovaniye novoj paradigmy. Sb. st. Vyp. 2. M.: In-t mikroekonomiki: Izd. dom «Novyj vek», 2001. – S. 145–168.
13. *Samohvalova V.I.* Kul'turologiya: Kratkij kurs lekcij. – M.: Yurajt, 2002. – 272 s.
14. *Samohvalova V.I.* Massovyj chelovek – real'nost' sovremennogo informacionnogo obshchestva // Polignozis. – M., 2000. – № 1 (9). – S. 16–34.
15. *Samohvalova V.I.* Metafizika globalizacii: Ot utopii k antiutopii // Global'nyj mir: Materialy postoyanno dejstvuyushchego mezhdisciplinarnogo seminara kluba uchenyh. Vyp. 11. Metafizika globalizacii: Ot utopii k antiutopii. – M.: IMEMO: Institut mikroekonomiki, 2002. – S. 5–50.
16. *Samohvalova V.I.* O soderzhanii ponyatiya «tolerantnost'» v sovremenном kul'turnom kontekste // Filosofskij zhurnal. – M., 2008. – № 1. – S. 161–175.
17. *Samohvalova V.I.* Polimodel'nost' istolkovaniya mira. Tvorcheskij chelovek v raznyh paradigmah // Orientiry. Vyp. 5. – M.: IF RAN, 2009. – S. 48–88.
18. *Samohvalova V.I.* Sverchchelovek: obraz, metafora, programma. Monografiya. – M.: Vash format, 2015. – 400 s.
19. *Samohvalova V.I.* Tvorchestvo: bozhestvennyj dar; kosmicheskiy princip; rodovaya identichnost' cheloveka: Nauchnoe izdanie. – M.: RUDN, 2007. – 538 s.
20. *Samohvalova V.I.* Chelovek i mir: Problema antropocentrizma // Filosofskie nauki: Nauchno-teoreticheskij zhurnal. – M., 1992. – № 3. – S. 161–167.
21. *Samohvalova V.I.* Chelovek i problema ego identichnosti v sovremennom postkul'turnom mire // Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty: Ezhegodnik. – M.: INION RAN, 2014. – N 1(25). Chelovek i gumanitarnoe znanie. – S. 175–203.
22. *Samohvalova V.I.* Chelovek i sud'ba mira. – M.: Novyj vek, 2000. – 195 s.
23. *Samohvalova V.I.* «Chelovek razumnyj» v sovremennom mire: O haraktere ego raciona'lnosti, obyazatel'stvah ego mysli i otvetstvennosti ego nauki // Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty: Ezhegodnik. – M.: INION RAN, 2016. – N 1(27). Informacionnyj universum i samosoznanie sovremennogo cheloveka. – S. 85–105.
24. *Samohvalova V.I.* Chelovek sovremennogo massovogo obshchestva i problema kreativnosti // Polignozis. – M., 2007. – № 1–4 (29). – S. 63–75.
25. *Samohvalova V.I.* Esteticheskaya nauka v sovremenном mire. Aktual'noe soderzhanie i neprekhodyashchie cennosti // Polignozis. – M., 2014. – № 1–2 (46). – S. 121–139.

---

# ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

## БАРОККО. МОДА НА ВЕНЕЦИЮ В XVII веке\*

**Baroque. Fashion for Venice in the XVII century**

Барокко – термин, выдуманный писателями XVIII столетия, чтобы подчеркнуть нелепость и причудливость стиля, который совершенно не соответствовал строгому и упорядоченному классицизму. Слово «барокко» в переводе означает и «жемчужину с дефектом», и «скрученный камень», и «силлогизм, основанный на метафоре». В любом случае имеется в виду нечто невероятное, будоражащее своими странными формами.

В конце XVI в. в Европе правил маньерилизм: изящество ради изящества, непропорционально деформированные формы в живописи, попытка прорваться в духовные области, запредельные человеческому пониманию, обостренная чувственность. Эта любовь к необычайному в барокко была доведена до высшей точки. Литература, живопись, мода (пышные платья на каркасах, корсеты, украшения), досуг (маскарады, гуляния, празднества) – не перечислить всего, что дала миру культура барокко. Одним из центров, где она торжествовала, стала Венеция.

XVII век для свободной торговой Венецианской республики, ранее властительницы дум и мод, оказался кризисным. Тщетно она стремилась сохранить былое величие в стремительно меняющемся мире, выдержать натиск Испании и Франции. Европа осваивала новые торговые пути (в том числе из-за открытия Америки в 1492 г.), а Ве-

---

\* Барокко. Мода на Венецию в XVII веке // История моды. – М., 2017. – № 22. – С. 4–47.

неция постепенно уходила на периферию. Республику вдобавок сотрясали опустошительные эпидемии чумы. Папа римский требовал от венецианского патриарха покорности. Габсбурги, правители Священной Римской империи, посягали на независимость города. Кроме того, на владения Венеции покушалась Османская империя: только в XV–XVIII вв. произошло восемь турецко-венецианских войн. Дож Джованни I Корнаро, избранный в 1625 г., стремился централизовать власть, но справиться с нею не сумел. Утрачивая политическое значение, Венеция обретала культурное и символическое.

Сам этот город на воде, на болотах, его парадоксальное существование и неповторимый образ жизни горожан можно сравнить со «странной жемчужиной». Пусть политическое могущество Венеции становилось все более эфемерным, ее слава как оплота свободомыслия и независимости в Европе (в XVII столетии – единственный город-государство в мире!) притягивала людей из других стран, и именно здесь родилась традиция культурного туризма. Привлекали не только каналы и лагуна. Привлекал и венецианский карнавал, которому суждено было стать достопримечательностью на все времена.

Родина барокко, как и Ренессанса, – Италия. Главные центры его распространения – Рим, Мантую, Венеция и Флоренция. Как нельзя лучше этот стиль выразил идеиную направленность столетия – мятущегося и рационального, порывистого и стремящегося к гармонии.

XVII век в мировой истории является переломным: две революции (в Нидерландах и Англии), казнь Карла I Стюарта, начало промышленной революции, Тридцатилетняя война... Радикальные изменения происходили и в сознании людей. Исаак Ньютона сформулировал закон всемирного тяготения и положил начало современной физике. Уильям Гилберт открыл магнитное поле Земли. Галилео Галилей – явление резонанса и закон свободного падения. Виллеборд Снеллиус – закон преломления света. Блез Паскаль – основной закон гидростатики. Антони ван Левенгук под микроскопом обнаружил микробов. В гуманистической сфере испанец Бальтасар Грасиан сформулировал понятие художественного вкуса, что дало толчок к возникновению эстетики как науки.

Родство барокко и классицизма несомненно и очевидно, когда берется во внимание конструкция здания или изделия, а не его декор. Основные элементы барокко несмотря на причудливость форм и ка-

---

жущуюся повышенную экспрессию, все же восходят к Античности. Но в барокко художественные формы, известные много веков, как бы искривлены, а движение их ускорено.

Венеция вся – легенда, город целиком состоит из достопримечательностей. Среди них – Дворец дожей. Одним фасадом дворец выходит на площадь, другим на знаменитую Венецианскую лагуну. Дворец строился и достраивался с XIV по XVI в. и ныне пребывает в том виде, в котором существовал при сподвижнике Петра I, графе Петре Андреевиче Толстом, одним из первых описавшем Венецию. Его создавали Филиппо Календарио, Пьетро Базейо, венецианские, флорентийские и ломбардские мастера. В результате возникло готическое здание, поражающее совершенством пропорций и изысканностью архитектурного декора.

По европейским городам перемещались в каретах, возках или портшезах. Но существовал один город, в котором колесный транспорт был категорически воспрещен. Это Венеция. По ней передвигались на гондолах.

Исторически Венеция стоит на берегу морской лагуны и на островах, почвы там заболочены, из-за чего в данной местности очень не здоровый климат. По мере роста города болота осушались, речушки превращались в каналы, но средневековая и ренессансная застройка не предполагала широких улиц, они были узенькими, что в совокупности с каналами создавало явственную транспортную проблему. Венецианцы решили ее остроумно: с XIII в. документируется существование гондолы как основного городского транспорта.

Гондола – лодка особенной формы, гребная без паруса, управляет ею гондольер. Культура гондольера включает в себя не только внешний вид и манеру поведения. Мало кто знает, что такой музыкальный жанр, как баркарола (в буквальном переводе «песня с лодки», от итальянского *barka* – лодка), зародился именно среди гондольеров, услаждающих слух своих пассажиров сладковзвучным пением.

Барочная культура была праздничной по сути, все в ней восставало против обыденности. Все большее внимание современников привлекал венецианский карнавал. С XVIII в. о нем писали уже все, кто его видел, а в XVII в. обычай посещать дивный город на воде только формировался, осмыслить его культура еще не успела. Карнавал проводился дожем на площади Сан-Марко перед Великим постом. Ос-

новным требованием во время праздника были маски на лицах всех, кто приходил на площадь: оставаясь неузнанными, венецианцы могли веселиться и общаться не стесняясь нарушения приличий. Фейерверк, спектакли, представления акробатов, музыкальные номера и народные гуляния в карнавальные дни запоминались надолго. Персонажи театрализованных представлений взяты из народной итальянской комедии дель арте, возникшей в середине XVI в. Они переходили из постановки в постановку, неся в себе неистребимый дух народного, подчас грубого веселья, и новые актеры вносили в устоявшиеся образы неожиданные черты. Это был «квартет масок». Первая – венецианский купец Панталоне, ревнивый, глуповатый и жадный. Его одежда – короткий камзол, плащ с капюшоном, неизменные красные чулки. Слуги Панталоне, Бригелла (в полосатом костюме) и Арлекин (в сшитой из лоскутов одежде), всячески надували своего господина. Далее шел Доктор, он же старик-юрист, весь в черном. К четырем основным маскам при желании добавлялись другие: драчун Скамамуш, плутовка Коломбина, вечно попадающий впросак Тарталья, слуга Педролино.

Венецианская комедия масок вдохновляет театральных деятелей с XVI в. по сей день. Среди драматургов, использовавших ее приемы, – Карло Гольдони и Карло Гоцци, Михаил Кузмин и Александр Блок.

Современные режиссеры с радостью пользуются возможностью посмешить почтенную публику, выводя на сцену и на экран персонажей, не стареющих из века в век.

Э. Ж.

---

## **1925–1935 ГОДЫ. ГАРМОНИЯ АР-ДЕКО\***

### **1925–1935 years. Harmony of art Deco**

Стиль, который сегодня принято называть ар-деко, начал формироваться еще в десятых годах XX в. и сложился к 1925 г. Вехой стала Парижская Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств. После нее на десятилетие наступает «золотая эра ар-деко». Что это были за годы? Время переходное, двойственное, эклектичное. Атмосфера всеобщей праздничной раскованности, охватившей Европу и Америку в первые годы после войны, становится все более душной, на политическую арену выходят диктаторы: Гитлер – в Германии, Муссолини – в Италии, Сталин – в России, Хирохито – в Японии, Чан Кайши – в Китае. С одной стороны, 1925–1935 гг. – это десятилетие технических открытий и покорения пространств, с другой – время изобретения мощного оружия и перекомпоновки мировых сил для будущей войны.

Результатом мирового экономического кризиса становится колоссальный рост безработицы в США и Европе. Ар-деко помогает «декорировать» эпоху, создать дизайн для надвигающегося века техники и потребления. Диктаторские мотивы близки законам этого стиля. Ар-деко делает акцент на самовыражение, индивидуализм. Украшение, элемент наряда теперь ценны сами по себе. Ар-деко – эпоха диктата вещи, декорации. Ар-деко – воплощение того, что может дать союз технического прогресса и безудержной фантазии художника. При-

---

\*1925–1935 годы. Гармония ар-деко // История моды. – М., 2017. – № 24. – С. 4–47.

шедший на смену романтичному, трепетному «пастельному» ар-нуво, он явил собой стиль ярких красок, четких линий и сложных конструкций в роскошных и одновременно функциональных формах.

Как его иногда называют, «последний большой стиль», ар-деко собирает под свое крыло и творчески переплавляет в единое целое все лучшее, что было создано в первые два десятилетия XX в. (фовизм, кубизм, русский конструктивизм, Баухауз). Этот стиль вдохновляется искусством XVIII в. и эпохи Реставрации, а также искусством древних цивилизаций – Египта и Африки, Дальнего Востока и Латинской Америки. Ар-деко – это соединение несоединимого, сплав ретро и индустриализации. Вот как описывал ар-деко самый выдающийся архитектор XX в. Ле Корбюзье: «Его создатели строят шикарный дворец, чтобы показать, как цветочный бутон, украшавший некогда ручку зонтика, красуется теперь на спинке кресла» (с. 6).

Прошедшая в 1925 г. в Париже выставка International Exposition of Modern Industrial and Decorative Arts дала название стилю – Art Deco (ар-деко). Впервые его так назовет британский искусствовед, писатель и журналист Бивис Хиллер в своей книге об искусстве 1920–1930-х. Тогда в Париже авторами павильонов и их «содержимого» были лучшие архитекторы, дизайнеры, художники того времени. Они демонстрировали не только сочетание, но и синтез своих искусств. Среди мастеров – будущие классики ар-деко: Жак-Эмиль Рульманн и Ле Корбюзье, Фернан Леже и Рене Лалик, Соня Делоне и Жан Пату, Жан Дюнан и Антуан Бурдель, Малле-Стивенс и Константин Мельников. Сотни тысяч человек посетили выставку, открытую с апреля по октябрь. Это был триумф! Архитекторы и дизайнеры ар-деко продемонстрировали один из принципов нового стиля: окружить человека комплексом функциональных и одновременно красивых конструкций – «от ложки до города», – которые при этом были бы стильными, рациональными и гармонизировали жизнь человека.

Десятилетие, о котором идет речь, – это и время расцвета джаза (Гершвин, Эллингтон), и время, когда наравне с романами писателей «потерянного поколения» (Фицджеральдом, Ремарком, Хемингуэем) выходят социальные романы-саги Уильяма Фолкнера и Томаса Манна, антиутопия Олдоса Хаксли. Но стиль ар-деко прежде всего проявился в материальной культуре. И пожалуй, наиболее ярко – в архитектуре и дизайне. Большое влияние Парижская выставка оказала на

---

американцев. Ведущие члены Лиги архитекторов Нью-Йорка подписали заявление о необходимости архитектуры нового стиля – такой, которая, с одной стороны, будет соответствовать внутренним требованиям страны и учтет ее традиции, с другой – станет использовать технические решения и стилистику лучших европейских образцов того времени. Последовавший за этим взлет архитектурно-дизайнерской мысли в США поражает воображение. Несмотря на начавшуюся в 1929 г. Великую депрессию в одном только Манхэттене было построено всего за несколько лет 150 небоскребов. Самое высокое (до 1970 г.) здание в мире возвели всего за год (1930–1931) – это Эмпайр-стейт-билдинг архитектора Уильяма Лэмба. Другая классика ар-деко – небоскреб Крайслер-билдинг (1928–1930). Архитектор Уильям ван Ален стремился создать своего рода американскую копию Эйфелевой башни. При этом обе высотки чем-то напоминают египетские пирамиды: такие мотивы типичны для стиля ар-деко, «увлеченного» Древним Египтом после того, как в 1922 г. была найдена гробница Тутанхамона. Меньше чем через 10 лет после Парижской выставки, в 1933 году в Чикаго Америка провела свою собственную выставку декоративно-прикладных и промышленных искусств – «Век прогресса».

Эпоха ар-деко – это время скоростей, время, когда все пришло в движение. Расстояния сокращаются, мир становится доступнее. К 1929 г. пассажирские авиалинии соединяют разные континенты и дальние страны – Европу, Южную Африку и Австралию, Америку и Азию, Британию и Индию. В эти же годы начинается бум путешествий на круизных лайнерах. Но самым популярным и доступным видом транспорта становится автомобиль. Все садятся за руль – и мужчины и женщины.

«Женщины ар-деко» – это не только «иконы стиля». Это те, кто воплощал суть этого стиля – эклектику и вызов, индивидуализм и превращение любого обычного действия (предмета) в произведение искусства. Это время бунтующих, сильных женщин. Женщины ар-деко – яркие творческие натуры, они всегда отличаются от «толпы» и, следуя моде, по-своему обогащают любой шаблон. Вся жизнь этих женщин – художественная «пощечина общественному вкусу». Это и кинодивы Грета Гарбо и Марлен Дитрих, и художницы Фрида Кало и Тамара Лемпицка, и муза Сальвадора Дали – Гала, и дизайнеры-модельеры Эльза Скиапарелли и Коко Шанель, и летчица и писательница Амелия Эрхарт, и танцовщица Жозефина Бейкер – муза Хемингуэя.

гуэя, Пикассо, Матисса, Ле Корбюзье, Сименона. В биографии каждой из них полно мифов, но правда состоит в том, что все они опередили свое время.

Ар-деко и кино – невозможно представить два более близких понятия. И там и там правят декорация, вещь, деталь. В кино живут роскошные звезды, этот мир приглашает в сказку, утешает и обещает рай на земле. Да еще оказывается одним из самых демократичных видов развлечений. В «ревущие двадцатые», пока послевоенная эйфория не прошла, кино было продолжением праздника, а уже с конца десятилетия поход в кинотеатр (а они строились повсюду) становится способом избежать тягот реальной жизни. Кино веселит и внушает надежду даже маленькому человеку: чаплинские «Цирк» и «Золотая лихорадка» выходят во второй половине 1920-х годов. С 1927 г. появляются фильмы со звуком, но публика и режиссеры не спешат отказываться от немого кино. Работавшие в черно-белой стилистике художники-постановщики создавали шедевры ар-деко на экране. Например, Седрик Гиббонс, арт-директор киностудии Metro-Goldwyn-Mayer. Он привез с Парижской выставки 1920 г. многочисленные идеи и предметы интерьера, которые внедрял в свои фильмы. Невероятную игру света и тени, богатейший дизайн черно-белых геометрических фигур можно наблюдать в интерьерах культового фильма ар-деко «Гранд-отель» (1932) с Гретой Гарбо. Есть много объяснений того, как американцы пережили Великую депрессию. Возможно, версия о силе духа и вере в Рузвельта верна, но нет сомнений, что именно кино, с его прекрасным миром звезд и дорогих интерьеров, укрепило мысль о том, что до лучших времен – рукой подать.

Э. Ж.

---

*Каспэ Ирина*

**СМЫСЛ (ЧАСТНОЙ) ЖИЗНИ  
И ЛИТЕРАТУРА СТРУГАЦКИХ\***

*Kaspé Irina*

**The meaning of (private) life and literature of Strugatsky**

Уже самые первые произведения Стругацких о светлом коммунистическом будущем не укладываются в рамки утопии. «Стругацкие явно заворожены конструированием идеального мира – и в то же время как будто плохо представляют себе, что делать с его идеальностью» (с. 242). Как вспоминает Борис Стругацкий, «в конце концов мы пришли к мысли, что строим отнюдь не мир, который Должен Быть, и, уж конечно, не мир, который Обязательно Когда-нибудь Наступит, – мы строим Мир, в котором нам хотелось бы жить и работать». Этот посыл, противоречащий канонам утопического восприятия, оказался чрезвычайно значимым для читателей.

В повести «Понедельник начинается в субботу» утопическая футурология (включая «всякие там фантастические романы») откровенно пародируется. Слегка перефразированная формула из «Полдня» – «Работать <...> интереснее, чем развлекаться» – помещается в «Понедельнике» в особый ироничный контекст. «Повествование здесь подобно “единому в двух лицах” директору НИИЧАВО, чьи ипостаси

---

\*Каспэ И. Смысл (частной) жизни и литература Стругацких // Каспэ И. В союзе с утопией: Смысловые рубежи позднесоветской культуры. – М.: Новое лит. обозрение, 2018. – С. 233–271.

движутся в противоположные стороны по оси времени: прогрессистская логика устремленности к светлому коммунистическому будущему, к миру осмысленного бытия и научных свершений комбинирует- ся с пестрой, по-бахтински карнавальной архаикой – от мифа до волшебной сказки. Утопическое в этом контексте обнаруживает свой игровой потенциал; аббревиатура НИИЧАВО – шутейный вариант уточнических фигур отсутствия» (с. 248–249). Она отсылает не только к топонимике придуманного Мором острова (Утопия, Нигдея), но и к имени путешественника и рассказчика Гитлодея, которое принято расшифровывать как «специалист по чепухе».

В «Улитке на склоне» и «Пикнике на обочине» на месте светлого, подлежащего рациональному планированию будущего появляются подчеркнуто непредсказуемые, непознаваемые пространства – Лес и Зона. Желание вообразить идеальное – и вместе с тем «правдоподобное» – общество, кажется, исчерпано. Но цикл о коммунистическом «мире Полудня» не исчезает из прозы Стругацких, напротив, он усложняется, в нем продолжает идти время, сменяются поколения («Жук в муравейнике» (1979), «Волны гасят ветер» (1984)). Существенно меняется и его статус – из «мира, в котором хотелось бы жить и работать» он постепенно превращается в «один из возможных миров».

Между ранними и поздними произведениями Стругацких разительная дистанция, но формула «Работать интереснее, чем отдыхать» явно или неявно присутствует едва ли не во всех этих текстах. «Можно сказать, что фантасты обеспечивали своих первых читателей моделями поведения <...> в том пространстве, которое изначально воспринималось не просто как обыденное, но и как бессмысленное (неструктурированное, возможно, абсурдное, в любом случае – *неинтересное* <...>)» (с. 253).

Этой же цели служат всевозможные приметы «иностранный жизни» в книгах Стругацких, от имен до бытовых реалий. «Иллюзия, позволявшая увидеть “свое” как “чужое”, “иное”, “иностранные”, оказывалась для читателей Стругацких <...> значимым инструментом обживания и конструирования повседневной реальности. Модус “результатного”, “подлинного”, в котором воспринимался обобщенный “западный мир”, легко переносился на восприятие “своей” повседневно-

сти, придавая обыденным действиям новый смысл и новую ценность» (с. 269).

Отказываясь от объяснений механизма «необычайного» и конструируя «иные» языковые реальности, Стругацкие – вольно или невольно – провоцировали чтение между строк. Однако за рациональной реконструкцией «идей» и «мыслей», «кодов» и «символов» скрывается другой уровень восприятия текста – уровень обживания повседневности, нормализация реальности. «Какие бы «уроки» ни удавалось извлечь из прозы Стругацких, <...> пожалуй, самой ценной остается одна предоставленная этой прозой возможность – мы читаем Стругацких потому, что нам интересно» (с. 270).

*K. Душенко*

---

## *Нежинская Розина*

### **САЛОМЕЯ: ОБРАЗ РОКОВОЙ ЖЕНЩИНЫ, КОТОРОЙ НЕ БЫЛО\***

*Nezhinskaya Rosina*

**Salome: The image of the femme fatale, which was not existed**

В Евангелиях от Марка и от Матфея Саломея – почти случайный персонаж в драме мученичества Иоанна Крестителя. Даже имя ее не упомянуто: оно было взято позднее из «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, который, однако, никак не связывает историческую Саломею с Иоанном Крестителем.

Мифологический характер евангельской истории о дочери Иродиады и Иоанне Крестителе несомненен. «С историко-культурной точки зрения совершенно невозможно, чтобы дочь Иродиады, жены четвертого властника Галилеи, присутствовала на второй части пиршества, уж не говоря о том, чтобы она исполняла там какой бы то ни было танец» (с. 31).

В древнегреческом тексте Евангелия Саломея именуется девочкой. В латинском переводе она стала взрослой девушкой или молодой женщиной. Это имело существенное значение для формирования мифа о Саломее. Религиозный интерес к образу Саломеи возник в IV в., в связи с оформлением культа Иоанна Крестителя. В эпоху Крестовых походов Саломея впервые стала изображаться влюбленной в Иоанна, а

---

\**Нежинская Р. Саломея: Образ роковой женщины, которой не было.* – М.: Но-  
вое лит. обозрение, 2018. – 256 с.

его казнь – местью за то, что он ее отверг. При этом образы Саломеи и Иродиады нередко сливались в один. В иконографии появляется образ танцующей Саломеи; нередко она держит над головой блюдо с головой Иоанна. На ряде изображений Саломея танцует как акробатка – на руках, вверх ногами.

В эпоху Ренессанса портреты Саломеи почти утрачивают религиозное измерение. «Изображения головы Иоанна как будто существовали лишь для того, чтобы оттенять уродство смерти красотой жизни, воплощенной в Саломее» (с. 58).

Контраст между невинной красотой девушки и жестокостью ее поступка достигает максимума в XIX в., когда Саломея превращается в роковую женщину – *femme fatale*, становится в ряд таких образов, как Лилит, Далила, Юдифь, Клеопатра. У художников и писателей XIX в. (особенно второй его половины) Саломея предстает в обличье женщины-вампира, блудницы и убийцы. Не обошлось и без настойчивого упоминания ее национальности, мотивированного угрозой, якобы исходящей от предпринимателей-евреев. «Так миф о Саломее превратился в выражение разнообразных социальных страхов» (с. 15).

Наиболее ярко миф о Саломее эпохи модерна выражен в драме Оскара Уайльда «Саломея» (написана по-французски в 1891 г., издана в 1893 г.). Уайльдовская Саломея искусно манипулирует влюбленными в нее мужчинами, «несет боль, смерть, страдание вся кому, кого привлекает сама и кто привлекает ее» (с. 180). Однако, в отличие от утвердившегося к тому времени образа роковой женщины, уайльдовская Саломея – еще и трагическая героиня, способная на глубокое страдание.

Ритмизованный язык пьесы заставляет вспомнить о «Песни песней». «Но Уайльд носительницей языка Влюбленного делает Саломею, а Иоанна Крестителя – носителем языка Возлюбленной» (с. 182). Библейский Влюбленный восхищается красотой своей избранницы; Саломея восхищается красотой тела Иоанна Крестителя, его волос, его алых губ, женственной белизной его кожи. Влюбленный – это тот, кто добивается Возлюбленной, Возлюбленная – та, которой добиваются. Уайльдовская Саломея добивается Иоанна. Тут нет обмена признаниями в любви: перед нами диалог безответной страсти (Саломея) с ненавистью и отторжением (Иоанн).

И Саломею, и Иоанна Уайльд превращает в андрогинные существа. «Вместе они являются идеальную пару, совершенство которой обусловлено их несовершенством. Иоанн – капризный, нетерпимый, неспособный к любви злобный фанатик, Саломея – самовлюбленная, высокомерная, упрямая и мстительная девушка, одержимая эгоистическими желаниями. <...> Так Уайльд пародирует не только своих персонажей, но и идею <...> библейского сюжета о Саломее и вызванной ею казни провозвестника христианства» (с. 183).

Драма Уайльда сильно способствовала популярности мифа о Саломее и ее репутации обольстительницы и губительницы. Андрогинность Саломеи и Иоанна, а также пародийные черты драмы Уайльда резко подчеркнуты в знаменитых иллюстрациях Обри Бёрдслея. В опере Рихарда Штрауса «Саломея» (1905) на первый план выходит трагическое звучание уайльдовского сюжета. Саломея здесь – «жертва гордости и страсти, попавшая в неподконтрольный ей круговорот событий» (с. 217).

Художественные и литературные образы Саломеи создавались и позже, но это всего лишь дань некогда могущественному мифу. В русской культуре Саломея стала знаковой фигурой после бальмонтовского перевода драмы Уайльда. Особенно значительное место заняла Саломея в русской поэзии XX в. Однако в России образ Саломеи не создавался и не переиначивался, а скорее распространялся в том виде, какой он уже обрел ранее в воображении европейских художников и литераторов.

*K. Душенко*

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

*Кобзев И., Орлова Н.А.*

## ЖИЗНЬ И ПОЭЗИЯ БО ЦЗЮЙ-И\*

*Kobzev I., Orlova N.A.  
Life and Poetry of Bo Ju-i*

В нашей стране китайской поэзии повезло меньше, чем японской (хокку и танка) или персидской (рубаи Омара Хайяма декламируют даже книгоноши в пригородных электричках), и намного меньше, чем западноевропейской. Бином «цзюэ-цзюй» мало известен российским читателям и вряд ли вызывает ассоциации, как слова «хокку» и «рубаи».

Название этой малой поэтической формы – *цзюэ-цзюй*, достигшей своего расцвета в эпоху Тан, обычно переводится общими терминами «четверостишие», «катрен» или буквально – «оборванные строки» (*цзюэ* – «обрывать, отрывать, обламывать», *цзюй* – «строка, стих»). Под таким названием – «Оборванные строки» – 24 четверостишия Бо Цзюй-и в жанре *цзюэ-цзюй* опубликовал Б.А. Васильев (1899–1937).

Само это название связывается с происхождением *цзюэ-цзюй*: считается, что они «оторваны» от *люй-ши* – уставных восьмистиший с длинной строки в пять или семь иероглифов, имеющих определенную

---

\**Кобзев И., Орлова Н.А. Жизнь и поэзия Бо Цзюй-и. – Режим доступа: [http://www.synologia.ru/a/%D0%96%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8C\\_%D0%B8\\_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F\\_%D0%91%D0%BE\\_%D0%A6%D0%B7%D1%8E%D0%B9-%D0%B8](http://www.synologia.ru/a/%D0%96%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8C_%D0%B8_%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F_%D0%91%D0%BE_%D0%A6%D0%B7%D1%8E%D0%B9-%D0%B8)*

тональную мелодику и парное построение 3–4-й и 5–6-й строк. Поэтому каждая строка *цзюэ-цзюй* также состоит из пяти или семи иероглифов. Данный жанр вместе со стихами из восьми строк *люй-ши* и из десяти строк и более *пай-люй* относился к современным для эпохи Тан «стихам нового стиля», в которых, как отмечал Е.А. Серебряков (1928–2013), «количество строк, размер, характер и порядок рифмовки, распределение тонов определялись строгими правилами».

Этот лаконичный жанр в полной мере раскрыл свой мощный потенциал в творчестве великого китайского поэта Бо Цзюй-и (772–846), или в современном произношении Бай Цзюй-и, носившего также имя – *цызы* Лэ-тянь («Радующийся Небу/ природе/ жизни» или «Пора веселья») и прозвища-хао Сян-шань-цзюй-ши («Анахорет-упасака с Ароматной горы / Горы Ароматов», «Учёный, живущий на Ароматной горе» или «Учёный Цзюй с Ароматной горы») и Цзуй-инь сянь-шэн («Господин, декламирующий стихи во хмелю»).

Наравне с Ли Бо (701–762) и Ду Фу (712–770), Бо Цзюй-и считается одним из трех величайших поэтов эпохи Тан (618–907). Вместе со своим другом, поэтом Юань Чжэнем (779–831), он предложил программу «движения за новые *юэ-фу*», в дальнейшем получившую название по их фамилиям – «Юань – Бо», а, поскольку в ней участвовал поэт Лю Юй-си (772–842), также известную как «Лю – Бо». В ней предлагалось вернуться к строю народной песни, восхвалялся «Ши цзин» («Канон стихов») и аллегорическая традиция *юэ-фу* эпох Хань (206 до н.э. – 220 н.э.) и Вэй (220–265), поэтические образы которых стали распространенными метафорами и фразеологизмами чэн-ю. С наибольшим успехом эта программа была реализована в цикле из 50 семисловных стихов «Новые *юэ-фу*» и в цикле из 10 пятисловных произведений «Циньские напевы».

Бо Цзюй-и был не только одним из величайших поэтов Китая, но и видным государственным деятелем, мыслителем и ученым, обладавшим высшей ученой степенью *цинь-ши* (800 г.). Он завоевал огромную популярность уже при жизни. Его поэтическое наследие, превышающее три тысячи стихотворений, продолжает регулярно издаваться и внимательно изучаться на родине. В 2016 г. в Китае широко отмечалось 1170-летие со смерти поэта, а в 2017 г. – 1245 лет со дня его рождения.

Среди стихотворений Бо Цзюй-и около 800 – четверостишия *цзюэцзюй* – «оборванные строки», по Б.А. Васильеву, или «усеченные строки», «оторванные стихи», по В.М. Алексееву (1881–1951), состоящие из 20 или 28 иероглифов в четырех строках (по пять или семь в каждой), в традиционной поэтике определяемых как «вступление» *ци*, «развертывание» *чэн*, «поворот» *чжуань* и «заключение» *хэ* (*шоу* или *цзе*), имеющих зеркальное или близкое к нему соотношение ровных *тин* и ломаных *цзэ* тонов в нечетных и четных строках и rhyme-маемых: вторая с четвертой в пятисложных строках или первая со второй и четвертой в семисложных.

Впервые на русском языке стихотворение Бо Цзюй-и появилось в 1910 г. в переводе поэта А.П. Доброхотова (1874 – после 1918) не с оригинала и с искажением до неузнаваемости имени автора, названного Пе-Клю-И. С оригинала же его отдельные строки прозаически перевел и опубликовал в магистерской диссертации 1916 г. В.М. Алексеев. Характеризуя ситуацию в начале 1920-х годов, он писал: «В русской переводческой литературе, если не считать грубейших перетасовок с иностранных переводов, Бо [Цзюй-и] неизвестен. Поэтому следует поторопиться дать хотя бы то, что в наше трудное время можно добыть у редких переводчиков с китайского, и предложить читателю в виде нескольких стихотворений, выбранных случайно из тысячи. Выбор не случайный сделать очень трудно, да и задача эта не по времени и не по условиям жизни». В этом же предисловии к переводу его учеником Б.А. Васильевым первой в России представительной подборки « оборванных строк» Бо Цзюй-и были даны конкретные советы о способах их разумной поэтической русификации: уместно «большое разнообразие русских размеров, руководствуясь тем простым соображением, что монотонный китайский размер (пять или семь слов), будучи пунктуально отражен в русской речи, создает совершенно не замечаемое китайцами и крайне чувствительное у нас, русских, однообразие», а для точности «рекомендуется отойти от формы четверостишия, излагая китайский стих в двух русских».

Он же побудил своих лучших учеников Б.А. Васильева и Ю.К. Щуцкого (1897–1938) взяться за перевод четверостиший Бо Цзюй-и с оригинала rhyme-мованными стихами в духе «русского поэтизма». Ю.К. Щуцкий сумел опубликовать в 1923 г. под редакцией В.М. Алексеева лишь четыре четверостишия без комментариев и с ошибочной атрибуцией Лю

Юй-си, а Б.А. Васильев – в 1935 г. под редакцией Н.И. Конрада (1891–1970) 24 четверостишия – менее половины из переведенного и с опозданием на полтора десятилетия.

Начатую работу продолжил следующий ученик В.М. Алексеева – Л.З. Эйдлин (1909/1910–1985), защитивший под его руководством во время войны в узбекской эвакуации обширную кандидатскую диссертацию о четверостишиях Бо Цзюй-и, в которой с ритмом, но без рифмы перевел 209 его четверостиший.

Исследователь и переводчик отмечал, что «Бо Цзюй-и довел до удивительного совершенства жанр “оборванных строк” – четверостиший, вмещая в четыре пятисловные или семисловные строки целые сюжеты, законченную философскую мысль». Подтверждая его широкую популярность среди современников, Л.З. Эйдлин приводил слова Юань Чжэня, который в предисловии к собранию стихотворений Бо писал: «В течение двадцати лет стихи Бо Цзюй-и писались на стенах правительственные зданий, даосских и буддийских храмов, почтовых станций; они не сходили с уст князей, жен, пастухов, конюхов».

Через полвека этот текст точно перевел А.Г. Сторожук: «...в течение двадцати лет не нашлось бы таких стен, на которых они не были бы написаны – в покоях императора, даосских монастырях или почтовых станциях, не нашлось бы такого [человека], кто не повторял бы их – князья, гуны, жены, наложницы, скотники или слуги. Доходило до того, что [они встречались среди] образцов для каллиграфии, [их можно было слышать] от зазывал на рынке или передать их вместе с [чашкой] вина или чая, везде-везде они были...», и не было других стихов, «сравнимых... по популярности, что также переходили бы из уст в уста...»

Осуществленный Л.З. Эйдлиным три четверти века тому назад перевод четверостиший Бо Цзюй-и без рифмы в виде литературно доброкачественных подстрочников вызвал разгромную рецензию наставника: «Отдаленная проза белых стихов вряд ли отражает стих оригинала, мускулистый, ядреный, сильный, совершенный [...], ибо рифмованный оригинал, да еще в Китае, где рифма сложнее, чем где-либо, да еще у такого признанного ее мастера, как Бо, никак не может распластаться в чужеродный белый стих и в слова, даже сами по себе не дающие ни семантики, ни звучания».

Следуя принятым в СССР идеино-политическим установкам, Л.З. Эйдлин представлял поэтическое творчество Бо Цзюй-и как простое, общепонятное и народное, созданное «народным поэтом», «видевшим задачу поэзии в служении людям, борьбе со злом», поэтому практически не рассматривал его сложные философско-религиозные взгляды, сочетающие конфуцианство с даосизмом и буддизмом.

В рифмованном переводе параллельно с Л.З. Эйдлиным одно четыростишие *цзюэ-цзюй* Бо Цзюй-и опубликовал живший в Китае В. Переleshин (В.Ф. Салатко-Петрище, 1913–1992), затем два – М.И. Басманов (1918–2006), три – А.Г. Сторожук и недавно пять – С.А. Торопцев. Переводы Л.З. Эйдлина сделаны по далеким от совершенства старым изданиям, недостаточно прокомментированы и лишены рифмы, а число рифмованных, т.е. поэтически полноценных переводов других переводчиков незначительно и степень их комментированности близка к нулю, поэтому возможность основательного знакомства русскоязычного читателя с великим китайским поэтом до недавнего времени была крайне ограничена.

На Западе самым серьезным обобщающим исследованием жизни и творчества Бо Цзюй-и продолжает оставаться книга А. Уэйли (1889–1966), в которой полностью или частично переведены около 100 стихов. Еще большее количество стихотворений Бо Цзюй-и также на английский язык перевели Р. Алли (1897–1987) и Г. Леви (род. 1923) 32, а Э. Файфель (1902–1909) перевел его биографию из «Старой книги [об эпохе] Тан».

В Китае за последние четверть века увидели свет и были неоднократно переизданы два фундаментальных шеститомных собрания произведений Бо Цзюй-и, которые образовали качественно новый текстологический базис для их изучения и перевода.

Поэтический перевод китайского четыростишия сталкивается со сложностями, которые условно можно подразделить на два типа.

Первый связан с формой стиха и с техническими трудностями, обусловленными лаконичностью, наличием рифм, параллельностью иероглифов и композицией стихотворения. Очевидно также, что важнейший просодический аспект китайских стихотворений – канонизированные тоновые схемы – при переводе не может быть воспроизведен, а только более или менее скомпенсирован ритмом, аллитерацией и ассонансом.

*Второй* связан с содержанием стихотворения и реконструкцией его общего замысла.

Композиционные приемы построения четверостишия наглядно иллюстрируют трудности, возникающие при поэтическом переводе, связанные с формой стиха. Однако и содержание вызывает ряд сложностей. Во-первых, это предельная конкретность стихотворений Бо Цзюй-и, связанная с реалиями, культурно-историческими аллюзиями, биографическими данными. Во-вторых, невысказанный общий замысел, который дан не в тексте, а в контексте и потеря которого при переводе крайне обедняет стихотворение.

Л.З. Эйдлин говорил еще об одном требовании к стиху – *хань-сюй*, что можно перевести как «скрытый, невысказанный смысл», и указывал, что «В.М. Алексеев переводит *хань-сюй* как “тайящееся накопление”». В парижских лекциях о китайской литературе 1926 г. (впервые опубликованных по-французски в 1937 г. в Париже) В.М. Алексеев утверждал, что эти «хранилища невыразимого» «китайские поэтологи провозглашают как суть поэзии, превосходящую само поэтическое произведение». Такой неявленный в тексте стихотворения, но сверхзначимый смысл создает особую сложность при переводе. Дело в том, что китайское четверостишие непременно говорит о чем-нибудь конкретном, происшедшем или происходящем. Иероглиф *хань*, входящий в бином *хань-сюй*, помимо значений «спрятанный», «скрытый», имеет первичное значение «держать во рту», т.е. *хань-сюй* может пониматься как «невысказанное и накопленное». Л.З. Эйдлин пояснял это так: «Составитель “Юй-ян ши-хуа” Ван Ши-чжэн сравнивает стихи со священным драконом. Вот видна его голова, а хвост – скрыт». Скрытый «хвост дракона» и есть *хань-сюй*, он не похож на «голову дракона», и чтобы его понять, нужно увидеть замысел автора – «дракона» – целиком. Этим китайские стихи возвращают нас к исконному пониманию символа как разрубленной пополам монеты или разломленного черепка, по которому разлученные люди могут опознать друг друга. Тот же мотив стоит за разрубленным пополам бронзовым зеркалом, части которого остаются у разлучившихся супругов или возлюбленных. В этом смысле китайские четверостишия действительно символические. «Невысказанные части», создающая «герметизм», отличает китайскую поэзию от поэзии реалистической. Передать переводом эту скрытую часть – нетривиальная переводческая задача, поскольку «скрытое» чаще всего связано с культурным и ситуационным контек-

стом. Переводчик может и даже должен пробовать решать эту задачу с помощью комментария, однако если задача будет решена только таким образом, то четверостишие никогда не сможет жить самостоятельной жизнью, а будет обречено существовать как текстовый кентавр.

Что же касается конкретности и детальности описания в стихотворениях Бо Цзюй-и, то она крайне высока. Хронологическое расположение четверостиший позволяет увидеть, что последовательность создания стихов представляет собой подробный поэтический «дневник», в котором в первую очередь запечатлевались события реальной жизни поэта, начиная от встреч с друзьями и продвижений по службе до эпизодов болезни и ссылки. У Бо Цзюй-и же мы погружаемся в очень плотные событийные подробности. Каждое событие описано вполне конкретно, а привязка стихотворения к реальной событийной канве чаще всего дается прямым указанием имен, времен (дат, сроков, временных промежутков) и мест. Эти прямые указания могут быть в самом стихотворении, в его названии, в прозаическом комментарии или посвящении к стихотворению.

Подобный поэтический «дневник», помимо эстетической, выполняет функцию мнемоническую, свойственную дневниковой записи, а фактическое и лирическое неразрывно взаимосвязаны. Это создает у читателя сильный эффект присутствия и конкретности происходящего.

Предлагаемый перевод ста четверостиший Бо Цзюй-и авторы рассматривают как продолжение большого и важного дела, начатого Л.З. Эйдлиным. Его ритмизированные, но не рифмованные переводы, выходившие в свет как законченные литературные произведения, в действительности представляют собой скорее качественно сделанные подстрочки, предназначенные прежде всего для передачи содержания, нежели полноценные стихотворения, «хранилища скрытого смысла», вызывающие эмоциональный отклик и эстетические переживания. В новом переводе сохранены параллелизмы китайского оригинала, имена, должности, топонимы и числительные, критически учтены все переводы и комментарии Л.З. Эйдлина, а также рифмованные поэтические переводы *цзюэ-цзюй*, сделанные другими авторами: Б.А. Васильевым, Ю.К. Щуцким, В.Перелешиним (В.Ф. Салатко-Петрище), М.И. Басмановым, А.Г. Сторожуком и С.А. Торопцевым.

*С. Г.*

---

*Чистяков Георгий*

## МИСТИЧЕСКАЯ РОЗА РИЛЬКЕ\*

*Chistyakov George  
Mystic Rose of Rilke*

Рильке глубоко пережил встречу с православием. Свои стихотворные циклы он создает, как иконы в храме, которые составляют иконостас и из которых ни одна не живет сама по себе, а соприкасается со всеми остальными в иконостасе. Рильке пишет не отдельные стихотворения, а длинные циклы. Каждое стихотворение на первый взгляд независимо от всех остальных, но на самом деле эти циклы составлены из частей, значительно более сопряженных друг с другом, чем это бывает в иной поэме, внутри одного произведения. Именно из таких частей состоит «Часослов». Именно так, как одно полотно, написаны «Дuinские элегии». Именно так, как иконы в иконостасе, составлены «Новые стихотворения» – книга, в которой много библейских текстов, в которых воспроизведен почти весь Ветхий Завет.

Рильке всегда нужно от чего-то оттолкнуться, ему всегда необходим начальный импульс для того, чтобы стихотворение родилось. Это либо библейский сюжет, либо архитектурное сооружение, собор или дворец, замок; либо праздник или картинка из жизни; наконец, статуя. У каждого стихотворения есть эта точка отсчета. А дальше создается стихотворение. Но предназначено оно не для простого чтения, а для

---

\*Чистяков Г. Миистическая роза Рильке // Чистяков Г. Беседы о литературе: Восток. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. – С. 66–72.

внимательного многочасового созерцания. Поэт, подчеркивает Чистяков, создал какую-то новую поэзию: стихи для созерцания.

Рильке поэт зрительных образов. И это его качество запечатлено даже в надписи, которую он составил для надгробного камня. 2 января 1927 г. он был похоронен. На камне над могилой написано: «Роза, о чистое противоречие, блаженство ничейного сна под этим множеством век».

Образ, с одной стороны, взятый из средневековой мистики созерцания; образ, напоминающий о розах готических витражей Нотр-Дам в Париже и других средневековых соборов. Роза – символ мистического единения. С другой стороны, это чисто зрительный образ. Радость, блаженство «под этим множеством век».

Роза значила для Рильке нечто особенное. *Roza mistica* – так называли в Средние века Пречистую Деву Богородицу. Роза – символ и чистоты, и непонятности, и радости. Роза прежде всего и зрительный образ. Учиться видению – задача-установка, с которой Рильке отправился в Париж. Повысить ощущимость мира до высшей осознанности. Научиться выражать эту ощущимость мира в словах и стать Шопеном слова. Это задача, которую ставит перед собой сам поэт: учиться видению и быть в поэзии живописцем.

*C. Г.*

---

# **ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

УДК: 7.01

*Гудимова С.А.* ©  
10.31249/hoc/2019.03.03

## **ВЕКТОРЫ ЭСТЕТИКИ XVII ВЕКА**

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.* В статье рассматривается пифагорейско-кеплеровская и просветительская тенденции в музыкальной эстетике XVII в.

*Ключевые слова:* Трактат Иоганна Кеплера «Гармония мира»; Рене Декарт; Освальд Шпенглер; «Универсальная гармония» Марена Мерсенна.

*Gudimova S.A.  
Vectors of aesthetics in the XVII century  
Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The article deals with the Pythagorean-Keplerian and educational trends in musical aesthetics of the XVII century.

*Keywords:* The Treatise of Johann Kepler «Harmony of the World»; Rene Descartes; Oswald Spengler; «Universal Harmony» by Marin Mersenne.

Известный исследователь культуры барокко Борис Виппер так оценивал особенности искусства XVII столетия: «Личность XVII века... всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века» [7, с. 254]. Таким образом, главная цель барочного авторского индивидуализма не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Сформулированные риторикой задачи – учить, услаждать, волновать – провозглашались в эпоху барокко главными задачами творчества. А ведь в предшествующие периоды, в частности перед музыкой, ставилась задача не возбуждать страсти, а успокаивать. Недаром Монтеверди, создавая свой «взволнованный» стиль, ощущал себя первооткрывателем. «Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном в его “Риторике”...» [6, с. 93]. Размах музыки Монтеверди «как с эмоциональной, так и с архитектурной точки зрения (разные стороны одного и того же явления), – говорил И.Ф. Стравинский, – это совершенно новое измерение, и по сравнению с ним самые грандиозные замыслы его предшественников, как и их пылкие страсти и печали, кажутся миниатюрными» [8, с. 81].

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

Теоретические трактаты того времени представляют собой фундаментальные сочинения, подлинные музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке – от характеристики ладов и интервалов до законов акустики. Так, немецкий композитор и теоретик Михаэль Преториус (1571–1621) одним из

первых пытается создать научную историю музыки. В 1615–1616 гг. выходит в свет его масштабное трехтомное сочинение «*Syntagma musicum*».

Свой взгляд на музыку высказывали знаменитые ученые своего времени. Иоганн Кеплер (1571–1630), выдающийся астроном, физик, математик и философ, последователь Коперника и Дж. Бруно, в своих трудах, посвященных музыке, продолжает и развивает пифагорейскую традицию. Его трактат «Гармония мира», написанный в 1619 г., имел огромную популярность. В трактате сформулирован так называемый третий закон Кеплера, который гласит: квадраты времен обращения планет вокруг Солнца относятся как кубы их средних расстояний от Солнца. В этом труде Кеплер дает яркую, поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. Трактат состоит из пяти книг; в 4-й и 5-й книгах обосновывается космологическая концепция музыки. Основная идея трактата Кеплера такова: гармония – это универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству Вселенной. Этому закону подчиняется все – и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движения планет.

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

Для Кеплера, как и для пифагорейцев, число универсально. «Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию – это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души» [6, с. 178]. В «гармонической шкале небесных движений скрыто сохраняется архетип мироустройства» [6, с. 184]. Уже с самого рождения душа «несет в себе сплетенные и как

бы собранные воедино идеи гармоний, воплощенных в звуках, и идеи привязанностей духа» [6, с. 182].

Основоположник рационалистического метода философ Рене Декарт (1596–1650) еще в юности написал трактат «Компендиум музыки» (1618), в котором он в основном рассматривает психо-физиологическую сторону музыкального искусства. Он исследует прежде всего условия восприятия музыкальных произведений и возможность передачи в них страстей и эффектов. Музыка, по его мнению, должна быть разнообразной, соразмерной и достаточно ясной для восприятия.

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

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

Автор «Рассуждения о методе» объясняет причину возникновения эффекта так: «...каки однажды пять или шесть раз нещадно отхлестать собаку под звуки скрипки, то коль она в другой раз заслышил тот же мотив, то тотчас начнет визжать и бросаться прочь» [6, с. 353].

Музыка интересует Декарта прежде всего как предмет изучения математических законов. Для Декарта существует только доказанная мысль, и каждое истинное доказательство – чудо власти разума. После Декарта наивный традиционный эзотеризм сменился эзотеризмом науки. Понять чудо бытия дано не каждому. В плане психологии познания, отмечает А.Б. Каплан, Декарт – ученик мистиков [4, с. 100]. По Декарту, подлинное существование сопоставимо с мистическим экстазом. Познать научную мысль могут только посвященные.

Для Декарта самосознание, проникновение в глубины собственного Я – процесс, параллельный богопознанию. Бесконечность – атрибут Бога, а сопричастность к бесконечности – свойство человеческой души. Момент познания истины – высший взлет мысли, проникновение в тайну бытия – время, когда Я срастается с бесконечным. «Декартов мир, – пишет Мамардашвили, – есть мир какой-то странной и чудо-вищной сплошной актуальности, или мир действий, в который мы попадаем и выпадаем» [5, с. 142]. Сопричастность конечной истины к бесконечному – один из главных постулатов Декарта. Классическое подтверждение эта мысль получила в аналитической геометрии. Формулы и чертежи аналитической геометрии – примеры неопровергимой истины. Декарт призывает освободить мысль от хаотического мира образов и создать логический ряд восхождения от простого к сложному.

По Декарту, подлинное «существование» есть проникновение в тайну бытия. «Декарт... – продолжает Мамардашвили, – придерживается той мысли, которой придерживались многие религиозные мыслители... Реально существующей силой является только добро или Бог, а зло появляется лишь там, где нет добра» [5, с. 215]. Таким образом, познание подлинно научной истины адекватно добру, а сама природа научного открытия божественна. Эта мысль Декарта оказала огромное влияние на многие поколения. Тема сомнения уступает место теме предельной уверенности. Именно после Декарта утвердился образ природы как сложного, точного механизма. Уподобляя природу сложнейшему механизму, картезианцы представляли ее бездушной работой человека [4].

Шпенглер отмечает, что мировоззрение Декарта нашло свое наиболее полное воплощение в математике. Новая теория чисел Декарта стала отправной точкой прогресса математики, когда анализ беско-

нечного стал фактом. Это был переворот не только в математике, но во всем строе мышления Запада. «Античная душа» в лице Пифагора, подчеркивает Шпенглер, пришла к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, «душа Запада» в лице Декарта и его поколения «нашла в точно соответствующий момент идею числа, развившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному. [...] Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровнородственные начертательной конструкции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов» [10, с. 228].

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

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

Человек отторгается от природы и утверждается превосходство человека над природой. Декарт сводит явления природы к законам механики. Распространение этих законов на органическую природу, с одной стороны, стимулировало развитие медицины и биологии, а с другой – оправдывало жестокое обращение с окружающей средой. Целесообразность, возведенная в абсолют, могла быть использована для оправдания экономического и политического угнетения. Истинное мышление – это привилегия избранных. Эта установка и развивалась для оправдания власти избранных. А картезианский постулат о подчинении части целому использовался идеологами абсолютизма. Воля монарха оказывалась выше общечеловеческих ценностей. Картезиан-

ский рационализм был важной вехой на пути прогресса научного мышления и в то же время он был использован для укрепления абсолютистской идеологии и политики. Просвещенному королю Людовику XIV путем проведения в жизнь «”рationalного принципа”: “Одна вера, один закон, один король” в течение нескольких лет удалось добиться того, что не смогли сделать католики в прошлом веке за полстолетия», – подчеркивает Каплан [4, с. 106].

Во второй половине XVII в. строгое разделение разумного и неразумного стало в ряде культур главным этическим и эстетическим принципом.

\* \* \*

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

В первом трактате Мерсенн повторяет многие идеи И. Кеплера о гармонии мира. В специальной главе «Параллели в музыке» Мерсенн сравнивает музыку с различными элементами бытия, с математикой, теологией и пр. Триединство Бога он сопоставляет с делением музыки на диатонику (Бог Отец), хроматику (Бог Сын) и энгармонику. Неорганическая природа ассоциируется у него с низким регистром, живые существа – с высоким. Рассматривая консонансы и диссонансы, он проводит аналогию с цветом и вкусом. Музыка для Мерсенна – теоретическая дисциплина, «очаровывающая» часть математики [6].

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

свящая специальную главу вопросу: можно ли судить о темпераменте и страсти по голосу.

Трактат «Универсальная гармония» уникален тем, что в нем используются принципиально разные эстетические установки – пифагорейско-кеплеровская и картезианская. В тех главах, где автор обращается к античной музыкальной традиции, излагает взгляды Птолемея, Платона, пифагорейцев, он попадает под обаяние древней концепции музыки и начинает писать образно, соединяя, примиряя античные и теологические взгляды: «Живые существа – это как бы струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, извлекающий из всего сущего звуки и аккорды по своему выбору. Если каждый будет точно выполнять свою партию, предназначенную ему в этой жизни провидением, то мы услышим музыку блаженных духов и сможем присоединить к ней свои голоса и сердца, воздавая хвалу великому Творцу неба и земли» [6, с. 378].

Пытаясь применить к музыке рациональный метод, автор постоянно попадает в логические ловушки, из которых ему нередко так и не удается выпутаться. Особенно наглядно издержки «разумного» познания гармонии проявились в главе: «Существуют ли непреложные правила, следуя которым можно сочинять музыку на тексты разного содержания; применяют ли музыканты такие правила при сочинении мотивов и песен» [6, с. 368–370].

«Поставленный вопрос является одним из самых трудных в музыке. **Поскольку никто не создал до сих пор правил, применяя которые можно было бы сочинять музыку на самые разнообразные темы, то это доказывает, что такие правила установить невозможно** (выделено мной. – С. Г.). Нельзя себе представить, что музыканты в течение нескольких столетий не создали бы такие правила в помощь себе и своим преемникам, как они установили другие закономерности музыки. Работы самых лучших композиторов ежедневно доказывают, что правил для сочинения хороших песен не существует; композиторы часто признаются, что иногда в течение целых дней или даже недель им не удается сочинить хороший мотив или песню, тогда как в другие дни они за короткий срок сочиняют не только одну, а несколько песен; мотивы рождаются у них в голове как бы сами собой, в зависимости от настроения и от игры воображения.

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

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

И, наконец, нужна была бы полная осведомленность о вещах, важных для совершенного музыканта... это понимание темперамента слушателя, состояния его ума, знание способа, с помощью которого можно возбудить или успокоить воображение и т.п. Разнообразие искусства бесконечно; совершенство песен чаще всего зависит от богатства фантазии композитора и от качества их исполнения. **Эти требования несовместимы с установлением непреложных правил, ибо невозможно втиснуть беспредельность человеческого воображения в узкие рамки, которые могут лишь превратить бесконечность в нечто весьма ограниченное** (выделено мной. – С. Г.). [...] Бессспорно, некоторые правила уже существуют и применяются большими мастерами. И я считаю, что создать правила для музыки не труднее, чем для медицины и архитектуры. Для этого необходимо, чтобы над усовершенствованием музыки потрудились так же прилежно, как над другими искусствами. [...] **Нет и не может быть доводов, с помощью которых можно было бы доказать неосуществимость установления твердых и непреложных правил для композиции** (выделено мной. – С. Г.).

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

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

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

### **Список литературы**

1. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М.: Наука, 1975. – 531 с.
2. Голенищев-Кутузов И.Н. Теоретики барокко // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 64–66.
3. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
4. Каплан А.Б. Мистика и наука: Монтень, Декарт и Паскаль о тайне человека // Человек: Образ и сущность. Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – С. 89–122.
5. Мамардашили М.К. Картезианские размышления. – М.: Прогресс-Культура, 1993. – 352 с.
6. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
7. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
8. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. – М.: Мысль, 1993. – 669 с.

### **References**

1. Golenishchev-Kutuzov I.N. Romanskie literatury. – M.: Nauka, 1975. – 531 s.
2. Golenishchev-Kutuzov I.N. Teoretiki barokko // Istorija vsemirnoj literatury: V 9 t. – M.: Nauka, 1987. – T. 4. – S. 64–66.

3. Zaharova O.I. Ritorika i zapadnoevropejskaya muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII v. – M.: Muzyka, 1983. – 77 s.
4. Kaplan A.B. Mistika i nauka: Monten', Dekart i Paskal' o tajne cheloveka // Chelovek: Obraz i sushchnost'. Ezhegodnik. – M.: INION RAN, 1994. – S. 89–122.
5. Mamardashvili M.K. Kartezianskie razmyshleniya. – M.: Progress-Kul'tura, 1993. – 352 s.
6. Muzykal'naya estetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov. – M.: Muzyka, 1971. – 688 s.
7. Renessans. Barokko. Klassicizm. – M.: Nauka, 1966. – 347 s.
8. Stravinskij I.F. Stat'i i materialy. – M.: Sov. kompozitor, 1973. – 527 s.
9. Shvejcer A. Iogann Sebast'yan Bah. – M.: Muzyka, 1965. – 725 s.
10. Shpengler O. Zakat Evropy. – M.: Mysl', 1993. – 669 s.

---

*Корпан Л.М.*

**КОНЦЕПЦИЯ «ЯЗЫКА» И «ГРАММАТИКИ» СИМВОЛОВ  
В ИСКУССТВЕ РУССКОГО АВАНГАРДА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ  
НА СИМВОЛЬНЫЕ СИСТЕМЫ XX века\***

*Korpan L.M.*

**The concept of «language» and «grammar» of characters  
in the art of Russian avant-garde and its influence  
on the symbolic systems of the XX century**

Влияние изобразительного искусства русского авангарда конца XIX – начала XX в. распространяется не только на европейское изобразительное искусство XX в., но и на техники визуальной коммуникации вплоть до современных медиакоммуникаций и компьютерных интерфейсов. В основе концепции нефигуративного, абстрактного направления русского авангарда лежит интерес к образному восприятию простых геометрических форм и цвета. Художники и философы пытались не просто исследовать восприятие, но и создать полноценный «язык» изобразительного искусства, описать его элементы и «грамматику». Одним из первых о рецепции и эмоциональном переживании простых форм и цвета писал В.В. Кандинский.

Для анализа и систематизации элементов, составляющих «язык» изобразительного искусства, В.В. Кандинский разделяет их на основные, т.е. элементы, без которых произведение отдельно взятого вида

---

\* Корпан Л.М. Концепция «языка» и «грамматики» символов в искусстве русского авангарда и ее влияние на символические системы XX века. – Режим доступа: [http://e-notabene.ru/view\\_article.php?id\\_article=25790&nb=1](http://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=25790&nb=1)

искусства вообще не может состояться, и вторичные. К основным элементам (для графики) он относит точку и линию, а также плоскость. В.В. Кандинский рассматривает линии в неразрывной взаимосвязи с их характеристиками – «температурой» и «цветовыми качествами». Так, горизонтальные линии («неограниченная холодная возможность движения») и вертикальные линии («неограниченная теплая возможность движения») он связывает с черным и белым – цветами, лежащими вне цветового круга, так как горизонтали и вертикали занимают особое место среди линий, они неповторимы и потому – уникальны. По Кандинскому, «некентрированные свободные прямые» связаны с парой желтый – синий, а диагональ – с красным, который отличается от желтого и синего своей способностью «плотно прилегать к плоскости», а от черного и белого – своим интенсивным внутренним кипением, собственным напряжением. Диагональ демонстрирует, в отличие от свободных прямых, плотное прилегание к плоскости, в отличие от горизонталей и вертикалей – большее внутреннее напряжение.

В.В. Кандинский анализирует не только цвета и типы линий, но и основные геометрические фигуры, неразрывно связанные с такими понятиями, как горизонталь, вертикаль, диагональ; пары противоположностей: тепло – холодно, верх – низ, право – лево; веса, тяжести и др. Рассматривая пары противоположностей, он приходит к выявлению связей между тремя практически взаимоперетекающими, но теоретически разделяемыми живописными элементами: линиями – плоскостью – цветом; формулирует триады: острый угол – треугольник – желтый; прямой угол – квадрат – красный; тупой угол – круг – синий. По его мнению, звучание и свойства компонентов складываются в отдельно взятых случаях в сумму свойств, не существовавшую изначально. В.В. Кандинский подчеркивает, что для восприятия отдельных элементов важна композиция в целом, как естественная связь «графических» и «живописных» элементов. Эта связь, по его мнению, требует дальнейшего исследования и должна послужить основой будущего учения о композиции. В основе восприятия абстрактной живописи лежит концепция целостной, взаимосвязанной композиции, основанной, помимо известной цветовой символики, на определенных правилах линеарно-плоскостно-цветовых взаимосвязей. Согласно схеме Кандинского, цветовое трезвучие «желтый – красный – синий» соот-

ветствует «острому – прямому – тупому углу», а также «треугольнику – квадрату – кругу», в то же время художник признавал, что взаимосвязь графических и живописных элементов следует рассматривать в свете учения о композиции.

Дальнейший анализ всех этих элементов и их свойств должен был, по мнению В.В. Кандинского, сформировать новый словарь и на его основе – «грамматику» нового языка изобразительного искусства, а также «композиционное учение, выходящее за рамки отдельных искусств и причастное к “искусству” в целом».

Продолжая и развивая положения Кандинского о существовании особого «языка» изобразительного искусства, идею изучения синтетического «языка» искусства как основную тематику исследований в качестве методологических рамок выбрали основатели созданной в Москве в 1921 г. и просуществовавшей до 1929 г. Российской (затем Государственной) Академии художественных наук, в которую, кроме В.В. Кандинского, входили философы Г. Шпет, Ф. Степун, С. Франк, искусствоведы А. Габричевский, П. Коган, М. Гершензон и др. Основной задачей деятельности академии они считали разработку науки об искусстве как системы понятий, а также создание «Энциклопедии искусства» или «Словаря художественной терминологии». Кандинский не видел методологической разницы между искусством, философией и научным подходом, поэтому наряду с разработкой философской теории искусства в академии поводились исследования, в частности, в области психологии. Так, одним из направлений исследований ГАХН стали работы в области психологии восприятия цвета и формы, в частности труды Б.Н. Теплова, который анализировал на основе экспериментальных данных эмоциональную реакцию на цвет, форму, плоскость.

Философскую концепцию «языка цвета», «языка живописи» изложил Н.Н. Волков, ученик Г.Г. Шпета, в работах «Цвет в живописи» и «Композиция в живописи». Для Н.Н. Волкова создание живописного произведения – процесс перевода увиденного на язык живописи. Этот язык требует интерпретации, а интерпретация подразумевает создание своей системы опосредования. Язык живописи, по Волкову, не постоянная система, он изменяется и развивается от эпохи к эпохе, от художника к художнику. В процессе развития язык живописи менялся в сторону ясности художественных средств, увеличения глуби-

ны и силы эмоционального воздействия. История формирования и развития «языка» цвета, т.е. языка живописи и художественного восприятия цвета, неразрывно связана с историей развития культуры в целом. Н.Н. Волков предлагает три общих принципа цветового решения произведения искусства: «закон увиденности цвета, закон подчинения цвета содержательной задаче образа и закон единства системы переложения красок природы». Развитие живописи, по Н.Н. Волкову, – процесс непрерывного развития и совершенствования, усложнения языка цвета. Для Волкова важна культурная детерминированность процесса восприятия цвета в картине, цвет выступает как носитель связанного с ним опыта, и этот опыт, по его мнению, у современного зрителя заметно отличается от опыта предшествующих эпох. Волков подчеркивает взаимосвязь цвета и формы: «Определенная доля изобразительности присутствует в любом цветовом пятне, положенном на плоскость, что подтверждают и многочисленные эксперименты. Мы читаем пятно как фигуру или как фон, ближе – дальше, как пятно холодного или теплого тона и т.д. В подобных качествах пятна скрыто присутствует целый мир зрительного познания действительности. Но пятно цвета, создающее силуэт предмета, сложнее и богаче изобразительными качествами, чем пятно свободного цвета. Восприятие этих качеств детерминировано связями, возникшими в предметном и изобразительном опыте людей». В теории Н.Н. Волкова значительное место уделяется индивидуальности художника, по его мнению «словарь» живописи не универсальный, а индивидуальный, уникальный для каждого мастера, при этом обязательно присутствует определенный колорит, общность всех цветовых палитр для одного художника.

Синтетическую онтологию искусства разрабатывал также А.Г. Габричевский. Его «Морфология искусства» – попытка создания единой теории формообразования для всех видов искусств. «Глубина проникновения Габричевским в специфику формотворчества всех искусств способствовала тому, что он фактически создал для них единую универсальную концепцию пространства / времени», отмечает Л.Г. Фрейберг. А.Г. Габричевский ввел в философский и культурологический оборот термин «морфология искусства»: для него «построение морфологии искусства, учение о форме» было «онтологическим обоснованием верховного достоинства онтологии искусства». Под морфологией он подразумевал не только отношение того или иного

вида искусства к пространственно-временному континууму, но и универсальные закономерности художественного формообразования в целом.

Среди трудов А.Г. Габричевского есть работы, непосредственно посвященные проблематике дизайна, в том числе коммуникативным, языковым, семиотическим аспектам дизайна. Он пишет о «языке вещей», а также о «грамматике» и «синтаксисе» применительно к вещам как к произведениям искусства. Для А.Г. Габричевского «язык вещей» не метафора или поэтический образ, а неотъемлемая и богатейшая область в культурной и социальной жизни человека. Он рассматривает культуру как систему знаков, а вещи-как-знаки – как первооснову этой системы, как «докультурный» язык, подчеркивает важность изучения «языка вещей» и намечает подходы к исследованию этого языка. А.Г. Габричевский считает, что любая вещь есть знак, но выделяет два основных типа вещей-знаков: к первому он относит естественные формы, ко второму – искусственно созданные. Вещи первого типа – знаки «самозаконного, замкнутого в себе, непроницаемого, самоценного куска трехмерного бытия», и их форма повторяет какие-либо природные формы, в том числе и форму человеческого тела. Вещи второго типа – знаки самих себя, как вещей, как материи, их ценность находится за ее пределами, их форма искусственна: «В первом случае мы имеем пластику, во втором – тектонику».

Современные исследователи отмечают актуальность и новизну работ А.Г. Габричевского, их значение для современного дизайна и образования.

Не менее интересная и оригинальная концепция «языка» графики разработана Я.Г. Черниховым, чье творческое и теоретическое наследие сравнительно недавно стало привлекать внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей русской и европейской культуры XX в. Исследователи отмечают общность подхода В.В. Кандинского и Я.Г. Чернихова к проблеме универсального языка. Оба художника рассматривают в качестве элементов «языка» базовые геометрические фигуры и принципы композиции в качестве «грамматики». Но Чернихов распространяет принципы универсального языка не только на произведения искусства или архитектурную графику, но и вообще на любые виды графической коммуникации – иллюстративную графику, техническое черчение и т.д. Задолго до появления современных

исследований в области визуализации, визуальных коммуникаций, Я.Г. Чернихов отмечает растущее значение графики, графического «языка» как универсального средства коммуникации, расширение области применения графики и иллюстраций в математике, механике, естественных науках, а также для решения сугубо творческих задач. Важнейшим фактором такого широкого распространения, по Я.Г. Чернихову, становится всеобщая графическая грамотность. Он рассматривает любую графику как универсальное средство коммуникации, как язык, вполне определенный и доступный для изучения: «...научиться графически выражать свои представления можно так же легко, как можно научиться читать и писать».

Чернихов формулирует «грамматику» языка визуальных коммуникаций: конструкцию плоскости и объема; композицию изображения, подразумевая под ней композицию цвета («краски»); ритм изображения; средства, приемы и способы начертания; пространственность; беспредметность; супрематизм. В понимании Я.Г. Чернихова конструкция – метод работы над конструированием объектов, он универсален, а собственно конструкция может быть как графической, линейной, пространственной, так и реальной, т.е. строительной. Для него термин «конструкция» означает универсальный способ структурированного выражения мыслей, а также создания образов, исключительно визуальными, невербальными способами, как на бумаге, так и в объеме, и в материале. Конструкция – основа, цвет дополняет ее, композиция «краски» позволяет получить «в конечном результате “цветовое пятно”, производящее на наш взгляд сильное, сочное и эффектное впечатление».

Как профессиональный архитектор, Я.Г. Чернихов уделяет большое внимание пространственности, т.е. представлению объема и пространства средствам графики, он выделяет пространственные композиции («задачи») в отдельную, относительно самостоятельную область. Для него нет разделения «языка» графики на архитектурную («пространственную») и плоскостную – это должен быть универсальный метод, с единой структурой, элементами, «грамматикой», подходящий для решения как плоскостных, так и пространственных задач.

Таким универсальным методом, подходом, становится супрематизм. Супрематизм в трактовке Чернихова несколько отличается от представлений К. Малевича. Вероятно, под супрематизмом Чернихов

понимает принципы формообразования для асимметричных (не орнаментальных) композиций – такие, как композиционное равновесие, сочетание и соразмерность пятен, линий, пропорции, динамика. По его мнению, задачи создания беспредметной неорнаментальной композиции можно решить исключительно супрематическими методами, т.е. поиском равновесия пятен, сочетанием линий, плоскости и объема, поиском ритма. В то же время «супрематический» подход не сводится к набору установленных правил и готовых решений, это исключительно направление поиска. «Супрематический» подход, как универсальный метод создания уравновешенной, гармоничной неорнаментальной композиции, предлагается применять и для предметных композиций.

«Язык» графики, по Я.Г. Чернихову, включал не только перечень элементов и основные принципы их композиции, но и более сложные ассоциативные понятия: «...мы построим и скомпонуем такое изображение, в котором линии будут музыкально настроены».

Несмотря на некоторые различия, все перечисленные концепции «языка» изобразительного искусства, основанного на восприятии простых геометрических фигур, цвета, композиции, оказали огромное влияние на развитие искусства и дизайна XX в.

*С. Г.*

---

*Абдуллина Г.В., Сюй Жун*

## **МЕТАМОРФОЗЫ ВАЛЬСА В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА\***

*Abdullina G.V., Syuy Zhun*

**Waltz metamorphoses in the russian music of the XIX century**

Вальсом назывался крестьянский танец, возникший в XVIII столетии на основе народных танцев Австрии и юга Германии. К началу XIX в. он занял прочное место среди популярных в Вене и Париже бальных танцев. Большой вклад в популяризацию вальса сделали Иоганн Штраус-отец и его сыновья, особенно Иоганн Штраус-младший, которого называли «королем вальсов».

Появление вальса в Российской империи в XVIII в. не было одобрено Екатериной II, а Павел, взойдя на престол, запретил его танцевать, и практически до 1830 г. для русского двора он был недоступен. Однако вскоре после Отечественной войны 1812 г. под влиянием французской музыкальной культуры, и особенно после Венского конгресса (1814–1815) вальс стал одним из популярных и любимых танцев, заняв главное место в культуре провинциальных и столичных балов.

К началу XIX в. в России существовало уже несколько разновидностей вальса, среди которых большое распространение получили

---

\* Абдуллина Г.В., Сюй Жун. Метаморфозы вальса в русской музыке XIX века // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/metamorfozy-valsa-v-russkoy-muzyke-xix-veka>

спокойно-плавный, неторопливый немецкий вальс и достаточно подвижный французский. На балах также танцевали венский и венгерский вальсы. К концу столетия были популярны вальс-менуэт и вальс-галоп.

В русской музыкальной культуре вальс прошел большой путь развития – от любительского бытового музенирования, как это было в творчестве поэта, драматурга и дипломата А.С. Грибоедова, до поэтически обогащенного и развитого симфонического или концертного сочинения – в творчестве М. Глинки, П. Чайковского, А. Аренского, А. Глазунова, А. Скрябина. Однако первым классическим вальсом в России по праву считается «Вальс-фантазия» Глинки.

Особенностью русских вальсов была тесная взаимосвязь вокальных и танцевальных жанров, включаемых в циклические фортепианные композиции. Излюбленной музыкально-поэтической формой стал вальс для русского писателя-символиста В. Гофмана, чему ярким примером является его стихотворение «Летний бал», выразившее мечту поэта о гармонии и красоте именно в вальсовом кружении бального танца.

Влияние танца испытали в своем творчестве А. Белый и А. Блок, М. Волошин и В. Маяковский. Благодаря русским композиторам и поэтам русский вальс превратился в самобытное национальное явление, отмеченное подлинной народной интонационностью. Салонный танец в творчестве отечественных композиторов часто становится психологически тонким вальсом-портретом или вальсом-признанием, полным то бурных и восторженных дифирамбов, то тонких и проникновенных лирических высказываний.

Вальс-портрет с тонкими интонационно-ритмическими нюансами характерен для вокального творчества А. Алябьева. В пример можно привести его вокальную обработку вальса австрийского композитора В. Галленберга, на музыку которого русский композитор положил стихотворение «Увы, зачем она блестает» А. Пушкина. Стоит подчеркнуть особую роль творчества Пушкина как важного фактора, обусловившего расцвет не только вокальной лирики, но и оперно-театральных и симфонических жанров.

Ритм вальса получил многообразное воплощение в бытовой русской лирике, например, в народных городских песнях широкого дыхания с напевной кружящейся мелодикой и ритмом вальса. В XIX

столетии как европейские, так и русские композиторы вводят вальс в оперу и балет, симфонические полотна и концерты, где он играет огромную драматургическую роль. Темы вальса часто использовал Чайковский в своих оперных и балетных и симфонических произведениях. Именно Чайковский поднял вальс до уровня философских размышлений и широких обобщений. Вальсовый ритм, вошедший в русский романс, бытовую музыку, цыганскую песню, стал для Чайковского одной из излюбленных интонаций его музыкальной речи.

Обращались к вальсу С. Танеев, А. Лядов, А. Аренский, А. Рубинштейн, Ц. Кюи, А. Глазунов. В более поздний исторический период – на рубеже XIX–XX вв. к жанру вальса обращались А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Стравинский.

Претерпевая значительные преобразования, вальс из скромной камерной миниатюры начала XIX в. в конце столетия представлен масштабными концертно-симфоническими полотнами. Русские композиторы использовали этот жанр не только в вокальной и фортепианной миниатюре, но и включили его в симфонические циклы и оперно-балетные спектакли, где он играет определенную драматургическую роль.

*Фетисова Т.А.*

---

*Руцинская И.*

**СЮЖЕТ «ПОХОРОНЫ ВОЖДЯ»  
В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1920–1950-х ГОДОВ:  
ПОИСКИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА\***

*Rutsinskaya I.*

**The plot of the «funeral of the leader» in the Soviet painting of the  
1920–1950 s: the search for iconographic canon**

Общеизвестно, что на протяжении всей советской истории похороны вождей и их соратников были предметом особых забот и усилий со стороны государства. Для траурных мероприятий прописывались сценарии, продумывалась сценография, готовились пышные декорации. А на протяжении 1920–1950-х годов обязательным элементом похоронного ритуала было приглашение в Колонный зал Дома союзов специально отобранных художников, которым предстояло зафиксировать посмертный облик вождя и процесс прощания с ним. Данная традиция сложилась в России уже в Петровскую эпоху, но в советском варианте она имела свои особенности. Одна из них – невероятно большое количество задействованных в ритуале художников. Например, к гробу Ленина было приглашено 25 авторов, к гробу Кирова – 15 и т.д. Каждый из них воспринимал приглашение как знак особого признания, доверия и в ответ демонстрировал готовность чутко пони-

---

\* Руцинская И. Сюжет «похороны вождя» в советской живописи 1920–1950-х годов: поиски иконографического канона. – Режим доступа: [http://e-notabene.ru/view\\_article.php?id\\_article=26741&nb=1](http://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=26741&nb=1)

мать и ответственно выполнять «поставленную партией и правительстvом» задачу. Эта задача в официальных документах определялась просто и функционально: сохранить для истории посмертный облик великого человека. Однако сами художники очень быстро осознали, что от них ожидали не столько изображения мертвых вождей, сколько прославления вождей живых. Точнее, одного живого вождя.

Однако большинство художников, завершив работу над эскизами, в дальнейшем к ним не возвращались. Учитывая общее количество эскизов, рисунков, этюдов, выполненных во время похорон, зная, сколько каждый раз для этой цели было мобилизовано художников и насколько отчетливо все они понимали «выгоды» от создания произведений на подобную тематику, удивляет скромность конечных чисел. Очевидно, несмотря на все усилия власти превратить похороны вождей в громко-торжественный, идеологизированный «праздник», традиционное российское отношение к теме смерти, простые человеческие страхи и желание дистанцироваться от темы побеждали любые внешние мотивировки. Не удивительно, что картины на тему смерти вождя писали немногие – только те художники, которые могли уйти от подобных переживаний, умели подавить в себе неприятные ощущения во имя ожидаемой карьерной выгоды.

Тем не менее живописные работы на тему «Сталин у гроба...», пусть и немногочисленные, занимают свое место в ряду изображений Сталина. Первые из них появились уже в 1920-х годах, последние – в начале 1950-х, и все они были отмечены всевозможными наградами, премиями, участием в престижных выставках.

Репрезентация похоронного обряда предполагала довольно жесткую нормативность, поскольку весь церемониал разворачивался (за редкими исключениями) на одной и той же площадке – в Колонном зале Дома союзов. Его декорации, участники, их роли, построение мизансцен не менялись на протяжении десятилетий. Даже траурно-торжественная колористическая гамма была обозначена раз и навсегда. Изображая данное событие, художники не могли опустить по своему усмотрению его основные структурообразующие элементы, не могли выбрать разные фрагменты ритуального действия. Изображение в обязательном порядке включало эпизод: товарищ Сталин и члены Политбюро у гроба соратника.

Однако вариативность данной композиционной схемы все же присутствовала. Более того, в ее построении в период от 1920-х к 1950-м годам можно проследить вполне целенаправленные трансформации. Буквально с первых опытов живописного воплощения данный сюжет превратился в чрезвычайно чуткий индикатор меняющихся идеологических установок, позволяющий проследить становление и укрепление культа личности.

Процесс репрезентации похоронного ритуала и связанных с ним символико-идеологических установок начался сразу же после смерти Ленина. Однако в обстановке 1920-х годов еще возможны были решения, никак не коррелирующие с официальными задачами. Такой пример дает картина К.С Петрова-Водкина «В.И. Ленин в гробу» 1924 г. В картине почти всю плоскость холста занимает скрупулезное изображение мертвого вождя, его заострившихся черт, что резко контрастирует с общим планом, где схематично и обобщенно изображены десятки безымянных и безликих людей, скорбно стоящих в почтиительном отдалении от гроба. Схематизм и обобщенность изображения лиц живых людей контрастируют с предельной, «топографической» точностью мертвого лица; их затесненное, шеренгообразное стояние где-то на заднем плане – с масштабом его огромной, неподвижно лежащей фигуры, занимающей почти все видимое пространство.

Среди скорбящих художник не изобразил ни одного исторического персонажа, ни одного «члена ЦК, пришедшего проститься с вождем мирового пролетариата». Картина Петрова-Водкина представляет собой тот редкий в советской живописной танатологии случай, когда основанием для ее возникновения служил единственно художественный замысел автора, а не его готовность выполнять пропагандистские задачи.

Стремление вписать смерть вождя в систему формирующихся официальных установок продемонстрировал И.И. Бродский – один из главных творцов живописной ленинианы. В отличие от Петрова-Водкина, Бродский не жалел усилий на фиксацию деталей траурной декорации. Не фигура мертвого вождя в его реалистическом или символическом прочтении интересует художника, а визуализация государственного ритуала. Мерный ритм колонн, пальм, елей, хрустальных люстр, затянутых в черный муар, – все перенесено на полотно и служит обрамлением, усиливающим значительность изображенной сцены. На огромной и пышно украшенной сцене представлены стоя-

шие вокруг гроба соратники. Это Бухарин, Дзержинский, Зиновьев, Каменев, Енукидзе, Сталин, Крупская и другие. Родственников Ленина художник еще не решился совсем убрать со сцены, но уже вполне наглядно отделил и отдалил от группы, состоящей из «самых близких» и «самых верных».

Таким образом, чуткий к политической конъюнктуре автор изобразил не просто государственный похоронный ритуал, а его превращение в акт презентации важнейшей советской идеологемы: вождь умер, но дело его живет. Живет, в первую очередь, благодаря верным ученикам и духовным наследникам, которые, сгрудившись у гроба, выражают решимость, готовность «нести знамя борьбы».

Живой вождь над гробом мертвого – такая композиция очень скоро станет отточенной иконографической формулой. Все дальнейшие трансформации сюжета шли по пути неуклонного уменьшения количества соратников у гроба.

На картине Л. Маркова «Почетный караул у гроба С.М. Кирова» (1934) соратников представлено уже только пять. Художник И. Горюшкин-Сорокопудов уменьшил количество «достойных» до трех и впервые дал картине «правильное» название: «И.В. Сталин у гроба В.И. Ленина».

С каждым следующим годом искомая композиционная схема вырисовывалась все отчетливее. Подхватывая друг у друга эстафету, художники шли к идеальному решению. Пример такого решения демонстрирует картина Н. Рутковского «И. Сталин у гроба С. Кирова». На ней уже нет ни одного персонажа второго плана. Только в глубине сцены намечены силуэты «массовки».

Наглядным индикатором смысловых трансформаций выступал формат картины: поскольку композиция становилась двухфигурной, и в ней живой, стоящий в полный рост персонаж представлял более значимым, чем мертвый, поэтому полотно, отражая систему этих значимостей, все ощущимей обретало вертикальный формат. В таком живописном пространстве не было места для излишних деталей. Смерть становилась лишь поводом показать еще одно «амплуа» Сталина, показать беспредельность его власти.

Точкой, отмечающей окончательное становление канона, стала картина А.М. Герасимова «И.В. Сталин у гроба А.А. Жданова», созданная в 1949 г. Герасимов внес важное изменение в расположение фигур на полотне, поставив Сталина не на первом плане, перед гробом соратника, а за ним. Тем самым он отвел ему место, которое в компо-

зиции «Успения» традиционно отведено Христу, принимающему душу Богородицы. Кроме того, Герасимов приподнял фигуру Сталина над гробом – именно так изображали Христа в иконографии Успения. Подобные решения говорят о том, что при всей провозглашаемой атеистичности культуры соцреализма в ней всегда существовала подспудная связь с культово-религиозной традицией.

Постепенная трансформация жанра предельно наглядно демонстрировала изменение роли Сталина в ритуале. Если в 1920-х художники участвовали в формировании культа мертвого вождя, то в 1930–1950-х они формировали культ вождя живого. Все эти картины были призваны не просто изображать ритуал прощания, но манифестировать власть над смертью, и поэтому не должны были иметь трагического звучания. Подобно тому как в христианском календаре Успение Богородицы – один из главных – двунадесятых – праздников, в советском календаре смерть вождя – тоже праздник, а значит, эти картины представляются в виде парадных полотен, исполненных в торжественно-праздничном строе. Живописный канон, на формирование которого потребовались десятилетия, распался, как только умер центральный персонаж. Stalin мыслился во всех произведениях похоронной тематики только в качестве живого участника. В итоге советские художники вернулись к исходной композиции: портрет правителя на смертном ложе. Stalin был последним из советских вождей, в ритуале похорон которого принимали участие художники. В следующие годы их уже не приглашали в Колонный зал Дома союзов.

Трансформации похоронной живописи были движением к сложению канона, призванного не столько правдиво отражать ритуал, сколько представить его в качестве события сакрального, наполненного символическими значениями. И на этом пути в поисках адекватного художественного языка советские художники обращались не только к дореволюционной традиции фиксации похоронного ритуала, но и к христианской иконографии. Композиции, решенные подобным образом, становились одной из форм идеологизации смерти, превращения ее в органичную и упорядоченную часть советского универсума.

Фетисова Т.А.

---

# СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

УДК: 726

*Гудимова С.А.* ©  
10.31249/hoc/2019.03.04

## СИМВОЛИКА ХРАМА В ДРЕВНИХ КУЛЬТУРАХ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.* В статье рассматривается символика храмов Древней Греции, Индии, Китая, Японии других культур и их связь с древней мифологией.

*Ключевые слова:* храм как центр мироздания; храм и концепция Мирового дерева; строительство храма как космогонический акт; образы вселенной в архитектуре; ками, «августейший столп».

*Gudimova S.A.*

**The symbolism of the temple in ancient cultures**

*Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The article is devoted to the symbolism of the temples of ancient Greece, India, China, Japan, other cultures and to their connection with ancient mythology.

*Keywords:* the temple as the center of the universe, the temple and the concept of the World Tree, the construction of the temple as a cosmogonic act, images of the universe in architecture; Kami, «August stolp».

Каждый храм, как и Мировое древо, находится в центре мироздания. Множественность центров мироздания никоим образом не смущает религиозное сознание. Ведь речь идет не о геометрическом, а о священном пространстве бытия, имеющем совершенно иную структуру и множество связей с высшим миром. Ступив на молитвенный ковер в любой точке пустыни, мусульманин сразу же входит в сакральное пространство. Ось мира, говорят даосы, может проходить и через Полярную звезду, и через человеческое сердце, ничего, что сердце так много, – ведь солнце может отразиться в каждой капле и сиять в ней. Ведический ритуал овладения территорией начинается с возведения жертвенника огня богу Агни. Пространство жертвенника становится священным местом связи с миром богов. Численность центров мироздания непостоянна – она может увеличиваться или уменьшаться.

Балийская пагода – это стройная деревянная башня-жертвенник, посвященный индуистской троице (Тримурти) – Шиве, Вишну и Брахме. Название этих пагод (меру) напоминает и о священной горе индуистов Махамеру и о древнем культе гор, широко распространенном в Юго-Восточной Азии. (В древности говорили: «Горы суть патриархи и пророки».) Балийская пагода воспроизводит структуру мирового дерева: пространство между фундаментом и полом символизирует преисподнюю, комната, где возлагаются дары и куда нисходят боги отведать жертвенной пищи, соответствует юдольному миру, а многоярусная коническая крыша – символ неба.

Древние греки были уверены, что храм Аполлона в Дельфах стоит в центре Мировой оси. Когда Зевс выпустил двух орлов с противоположных концов земли, они встретились над этим святилищем.

Концепция мирового дерева наиболее полно воплощена в образе греческого храма. Его колонны подобны стволу мирового дерева, а фронтон символизирует его крону. Греки представляли крону мирового дерева в виде орла, распростершего крылья и парящего в небесном пространстве (интересно, что фронтон греки так и называли *aetos* – орел). Среди древневосточных архетипов этого представления можно указать на египетскую богиню неба Нут, изображавшуюся на потол-

ках храмов в виде коршуна с раскинутыми крыльями. Симметрия фронтонной композиции греческого храма воплощает представление об упорядоченности, соразмерности космоса, а развернутость фронтонной композиции воплощает представление об обширности кроны мирового дерева, обширности небесного пространства.

М. Хайдеггер писал: «...греческий храм... заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду вступал в священную округу храма. Посредством храма бог пребывает в храме. И это пребывание бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся в своих пределах округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени. Владычественный простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение» [6, с. 282].

Аравийские племена отводили богам священную территорию, где находился бетэль, «дом бога», считавшийся и жилищем, и воплощением божества. Бетэлем служили, как правило, грубо обработанный камень пирамидальной или конической формы, скала, дерево. Иногда вокруг бетэля или идола божества возводилось здание кубической формы – кааба (араб. «куб»). Дом в традиционных культурах тоже, как правило, строился в центре мира. Например, в Древней Индии совершался такой ритуал: прежде чем каменщики заложат первый камень фундамента, астролог указывает точку на земле, которая находится над Змеем, поддерживающим мир. Старший каменщик вырезает колышек и вбивает его точно в указанном месте, чтобы прочно закрепить голову змея. Затем на это место укладывается первый камень. Таким образом, угловой камень располагается прямо в «Центре Мироздания» [8, с. 41]. Закладка фундамента воспроизводит и акт космогонии: забить кол в голову Змея и «закрепить» ее – значит повторить действия Индры, который, согласно «Ригведе», поразил Змея в его логове и молнией своей «отсек ему голову». Змей символизирует Хаос, обезглавить его – значит совершить акт Сотворения.

В книгах Вед основной интерес направлен прежде всего на само культовое действие. Жертва и молитва – всегда в центре ведических религиозных текстов. Кто знает жертву и обладает ей, тому духовно подвластны все вещи.

В Упанишадах священный гимн, человек, природа, Вселенная – это единое целое, источником которого выступает первооснова мира – Атман-Брахман.

Вот пример истолкования канонической мелодии (саман) вызываения дождя.

1. В дожде следует почитать пятичастный саман. Предгрозовой ветер – это звук «хим», рождается туча – это пристава, идет дождь – это удгитха, сверкает молния – гремит гром – это пратихара;

2. [Дождь] прекращается – это нидхана. Для того идет дождь, тот заставляет идти дождь, кто, зная это, почитает в дожде пятичастный саман.

Саман символически связывает и все мироздание.

1. В мирах следует почитать пятичастный саман. Земля – звук «хим», огонь – пристава, воздушное пространство – удгитха, солнце – пратихара, небо – нидхана. Это в восходящем порядке.

2. Теперь – в нисходящем порядке. Небо – звук «хим», солнце – пристава, воздушное пространство – удгитха, огонь – пратихара, земля – нидхана.

3. Тому принадлежат миры в восходящем порядке и нисходящем порядке, кто, зная это, почитает в мирах пятичастный саман [3].

Все земные и небесные силы, даже сами боги нерасторжимо связаны между собой в одном: подобно тому, как в астрологии определенные сферы бытия отождествляются с конstellациями планет, здесь также происходит отождествление отдельных вещей с фазами ритуала. Ригведа – это земля, Яджурведа – воздух, Самаведа – небо и т.д. Между разными периодами человеческой жизни – юностью, зрелостью и старостью, с одной стороны, и различными стадиями священного действия – утренним, полуденным и вечерним жертвоприношением – с другой, существует даже не соответствие, а прямое тождество. «Таким образом, – заключает Э. Кассирер, – определенная форма, выросшая из особенностей священнического образа жизни, здесь также является образцом, или моделью, по которым структурируется в конечном счете все бытие» [4, с. 309].

Во многих традиционных культурах строительство храма рассматривается как космогонический акт. Анализируя символику индийского трактата «Вастусутра-упанишада», адресованного скульпторам-каменщикам и восходящего к традиции «Атхарваведы», И.И. Шептунова [7] отмечает, что в основе сложившихся в эпоху древности концепций храмового строительства – понимание земли и камня как объекта демиургического акта: создания упорядоченного архитектурного космоса в бесформенной материи. Строитель вторгается в массу вещества, подчиняя ее гармонии. Храм складывается из мощных квадров камня, на которых в строго отведенных местах располагаются повествовательные мифологические циклы и поклонные образы богов. Здание мыслится как огромная каменная скульптура, покрытая узором скульптурных же изображений.

«Выход» божества из глубин камня на его поверхность требовал соблюдения определенных ритуалов. Понятие Хаоса в ведийской мифологии ассоциировалось с теснотой, жаром, отсутствием порядка («ниррити», «анрита»). Сотворение скульптуры – это извлечение образа, освобождение его от аморфной массы вещества, требующее от мастера-шильпина особых знаний, позволяющих ему противопоставить хаосу каменной глыбы гармонию явленной формы – «рупа».

Особенно важен освятительный ритуал – начальный обряд и первый этап работы: выбирают подходящий камень, устанавливают его под определенным созвездием; под чтение очистительных мантр камень тщательно шлифуют, омывая его при этом молоком священной коровы.

Затем чертят круг палкой из дерева юджува, соединенной кольцом и веревкой с колышком. Именно к этому действию – поиску сакрального центра, мармы, – и готовили так тщательно рабочую поверхность камня. Все ритуальные тексты, связанные со строительством, ваянием, театром, упоминают о гладком, очищенном от всякого вреда месте («васту»), на котором будет заложен дом или храм, представлен спектакль, причем сначала всегда выравнивается площадка, затем на ней после соответствующих обрядов определяется центр – место Брахмы – и проводится циркулем или «строится» танцевальным обходом кругмандала – граница мироздания. С исполнения чертежа Вселенной начинает свой труд и скульптор. «Круг – это вселенная. В его форме –

дыхание жизни, как в человеке – разум. Он, согласно Вастуведе, есть вращение времени.

Центр с окружностью подобны движению сознания (читта-вритти). Опора круга – это бессмертие, ее место – центр (бинду), подобный Атману (Я-душе). Начав с центральной точки и соединив ее с другой точкой, путем вращения (получим) окружность (букв.: возникает окружность). Тот, кто знает, тот высшая жертва, тот всевидящий, тот единение, тот разум, тот истина» [ВСУ. II, 6].

Здесь круг, основная форма сакрального чертежа, рассматривается в своей двуединой природе – как диалог статичного и динамичного начал, мироздания и познающего его интеллекта. В форме круга соединяются бесконечное (центр-бинду) и конечное (ограничивающая окружность), потенция (центр, из которого можно провести сколько угодно окружностей) и данность (лишь одна из них), бессмертие (душа-Атман, помещающаяся в бинду) и время (измеряемое вращением светил). Процесс построения окружности требует осмыслиения этих философских понятий, и естественно, что «знающий это» величается столь пышными титулами: такое знание превращает его в демиурга – «высшую жертву», т.е. бога-первотворца Праджапати, оно дает слияние с Абсолютом, с истиной.

Мастер обрабатывает поверхность камня, как поле-целину («кхила»), превращая его в поле-пащню («кшетра»). Работа ваятеля уподобляется труду пахаря, «оплодотворяющего» поле плугом, и в пространстве поля-кшетры из кшетры-утробы каменной массы рождается кшетра-тело скульптурного образа.

Но чтобы рожденное стало носителем «формы форм», нужно сопоставить микрокосм тела с макрокосмом Творения. Именно поэтому «опорой кшетры» названа сакральная диаграмма – круговая янтра. Нередко янтра выполняет роль «неизобразительной иконы» и используется для «опоры» взгляда медитирующего или для «привлечения» божеств. Кшетра ограничивается янтрой и «распределяется» по ее линиям. Разделение, распределение и собирание пространства – один из космогонических актов, условие рождения космоса в хаосе [7].

«Поле разделяется, чтобы получить части изображения. Все члены (его) должны быть расположены по линиям. Прямые линии подобны лучам света. Такими линиями разделяют круг, как создатели своими действиями делили мир. Таким образом все части изображения стано-

вятся выявленными в соответствии с местными преданиями. Возникает гармония» [ВСУ. II, 7–9].

Тело сакрального изваяния должно быть распределено, как в начале времен тело первочеловека Пуруши или тело жертвенного коня, части которого символизируют восход и закат, солнце и луну, ветер и времена года...

Прямые линии, которыми надо разделить круговую янтру, – это «линии огня» (вертикали), «линии воды» (горизонтали) «косые линии ветров» (диагонали квадратной кшетры) и стороны вписанного в круг ромба – символа земли. Из сочетания этих первоэлементов и простейших геометрических фигур и возникает план бытия.

В квадрат кшетры, символизирующей воды первичного океана, вписывается круг – символ неба, вращения светил – времени, сияния космического жара. Воды озарены им, и в их сиянии зарождается земля: в окружность, разделенную крестом вертикали и горизонтали, вписывается ромб с прямыми углами.

Картина мироздания завершена. Так, по закону первотворца Праджапати, следуя символике ведийского жертвоприношения, мир сотворяется заново в поле каменного рельефа. Сакральная диаграмма таит в себе основу гармоничной композиции. Если центр тяжести изображения совпадает с «бинду», а все изваяния располагаются в пределах круга и по главным его линиям, то изображение не только символически совпадает с микрокосмом, но и обретает равновесие и благородные пропорции. В истинно традиционной культуре все творения едины с первосущностью мира. «Благодаря этому знанию стхапаки становятся знатоками формы. Мастера становятся мудрецами и знатоками, овладев постижением Брахмы» [ВСУ. II, 10].

Слово «стхапака» в переводе ссанскрита значит «установитель», «основатель». Стхапака, подчеркивает Шептунова, – творец-основатель, а не исполнитель-ремесленник, он знает смысл того, что делает. Он приступает к работе в благоприятный день после поста и медитации, «притягивающей» будущий образ из высших пределов в пространство сердца [7].

Принято говорить о синкретическом характере религиозной жизни Китая, т.е. подразумевается, что все течения, и прежде всего конфуцианство, буддизм и даосизм, в сознании рядовых китайцев нередко вы-

ступают в виде единого комплекса идей, верований. У них единые духи и даже формы поклонения.

До сих пор в китайских деревнях можно встретить изображения Конфуция, Лао-цзюня (обожествленного Лао-цзы) и Будды или бодхисаттвы милосердия на одном алтаре. Перед ними воскуриваются одни и те же благовония, им приносят одни и те же дары. Известное китайское изречение гласит: «Даосизм – это сердце, буддизм – кости, конфуцианство – плоть». В этой формуле все три знаменитых китайских учения находят свое место, образуя неразрывность китайской традиции.

В Китае не было касты жречества, сословия духовенства, института священников-пастырей, духовной иерархии, массовых обязательных молебнов. В системе государственных культов основные жреческие функции исполнялись чиновниками во главе с самим императором, считавшимся первосвященником. Естественно, что в стране никогда не было противостояния светского и клерикального. Китай всегда отличался религиозной терпимостью.

В Древнем Китае весьма распространенной была практика ритуального поклонения священным горам. Для этой цели правители выбирали в своих владениях гору, где каждый год надлежало проводить торжественные ритуальные церемонии поклонения и жертвоприношения духам с целью испрашивания богатого урожая и благополучия для всего народа страны. Постепенно в общественном сознании такие горы превращались в священные, становясь воплощением божества Земли. Позже строились и искусственные горы, которые изобиловали пещерами и гротами. Для Китая традиционно понимание горы не как тверди, а как полости. Гора, содержащая внутри себя пространство, – типичный для китайского искусства сюжет. В даосской традиции пространство всегда сообщается с другими мирами, а все вместе это составляет часть энергетического комплекса мира, где подготовленный человек, как и небожитель, может свободно путешествовать. В Поднебесной популярна трактовка пещеры как обители небожителей.

Китайский дом или любая другая архитектурная постройка здимо воплощала структуру мироздания: фундамент и пол символизировали силу инь, крыша – силу ян, в пространстве между ними действовал человек. Таким образом, каждое строение изначально включалось в общую систему космологических символов. Все постройки распола-

гались в строгом соответствии с правилами фэншуй. Территория делилась на женскую и мужскую половины (в соответствии с инь-ян), соотносилась со сторонами света, геомагнитными направлениями и астрологическими вычислениями.

Древние космологические представления китайцев воплощены в Храме Неба в Пекине. В стройном и цельном облике средневекового Пекина, сформировавшемся в основных чертах в XV–XVII вв., этот ансамбль занял важное место. Связанный с важнейшими государственными ритуалами жертвоприношений Небу, властствующими над судьбами человека, он воплотил в своих формах, пространственной организации,озвучии цветов, в каждой архитектурной детали представления о Вселенной, сложившиеся в Китае в глубокой древности, задолго до прихода буддизма.

Согласно древним представлениям, Вселенная устойчива и гармонична, над всем господствует безграничное круглое небо, под которым простирается земля квадратной формы. В центре земли расположено Срединное государство, или Поднебесная страна, т.е. Китай. От взаимосвязи светлого небесного начала «ян» и темного земного «инь» произошли все предметы и явления. Эта взаимосвязь породила движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло, пять элементов или пять стихий – землю, воду, огонь, дерево, металл, пять частей тела, пять состояний погоды, пять вкусовых ощущений, пять цветов... Небо и горы, все устремленное ввысь, олицетворяло собой активную мужскую энергию – ян; луна, земля, вода – пассивную женскую стихию – инь. Земля считалась супругой неба, принимавшей его гнев и милости: тепло или холод, снег и дождь.

Огромный ансамбль Храма Неба, занимающий около 280 га, располагался на южной окраине города. Считалось, что вдали от суеты император – сын Неба – может свободнее общаться со своим божественным отцом (отождествляемым также с первопредком Шанди). Главные парадные строения ансамбля – Храм молений об урожае, Храм Небесного свода и Алтарь неба – расположены по прямой линии с севера на юг и окружены густым лесным массивом вечнозеленых кедров. Своей неувядаемостью кедры символически воплощали активную жизненную силу – ян. Вся территория Храма Неба распланирована в соответствии с символическими представлениями о взаимодействии активных и пассивных сил, составляющих единство миро-

здания. Круглые здания алтаря и храмов, увенчанные коническими крышами цвета лазури, отождествляются с небом, а квадратная, обнесенная стенами территория всего ансамбля олицетворяет союз Неба и Земли. Торжественная, приподнятая над землей, выложенная ровными светлыми каменными плитами 600-метровая «дорога духов» соединяет три храмовых сооружения, указывая на их магическую связь с небом (число «три» – магический знак неба). Сама же аллея отождествлялась с важнейшим образом, пронизывающим все средневековое китайское искусство, – образом пути Вселенной – дао. Участники церемонии, шествуя по аллее, должны были постепенно вжиться в ритмы ансамбля, как бы приобщаясь к законам и ритмам мироздания. Беспрерывно варьируясь, вписываясь друг в друга, простые геометрические фигуры кругов и квадратов вместе с лазоревыми конусами крыш символизировали беспрерывный круговорот движения стихий. Приобщенность к небу Вселенной ощущалась в просторности храмов, их гармонии с окружающей природой [1].

Первым на «дороге духов» путникам открывалось здание Храма моления об урожае, где совершались церемонии жертвоприношений Небу и Земле и возносились молитвы о даровании богатого урожая. Оно представляет собой 38-метровую покрытую красным лаком ротонду, вознесенную на трехступенчатую белокаменную террасу и увенчанную трехъярусной конусообразной крышей, облицованной ярко-синей глазуреванной черепицей. Четыре средние колонны храма символизируют четыре времена года, 12 колонн среднего ряда – 12 месяцев, 12 колонн наружного ряда – 12 двухчасовых отрезков времени суток. Подкупольное пространство, уступами поднимающееся кверху, также подчинено символическим представлениям о небесных мирах. Потолочные перекладины и опорные кронштейны – доугуны – покрыты многоцветной росписью, воспроизводящей в формах геометрического орнамента пять важнейших цветов. В кессонах купола – играющие в облаках золотые драконы, олицетворяющие водную стихию. Над ними, в самом центре купола, – золотой дракон, играющий с жемчужиной, – символ молнии и грозы, владыка водной стихии.

В каменном полу еще одна эмблема – дискообразный кусок узорчатого мрамора, на котором самой природой нарисованы фигуры, напоминающие дракона и феникса, – это знаки воды и огня, солнца и грозы, противоборствующие и дополняющие в природе друг друга.

«Декоративное богатство росписей храма придавало каждой его мельчайшей детали многозначительный и чрезвычайно емкий смысл, а правила, закрепляющие неприкосновенность этих смысловых отношений, способствовали их иконографической завершенности. Все внутреннее убранство в целом представляло как космогоническая система, читалось как символ мироздания» [1, с. 53].

Завершает ансамбль алтарь Неба – круглая ступенчатая пирамида, имеющая 67 метров в диаметре основания, суживающаяся кверху и сооруженная из белого искрящегося на солнце мрамора. Форма алтаря, как и числовая символика всех его компонентов, восходит к давней традиции. Общее число фигурных столбиков балюстрады равнялось 360, что соответствовало числу градусов, на которые астрономы разделяли небесный свод. Все плиты алтаря также расчерчивались по градусам на цифровые магические знаки, установленные астрономами еще в древности. Благоприятными в союзе неба и земли считались только нечетные числа. Цифра 3, соответствующая числу ярусов алтаря, связывалась с тремя основными силами Вселенной – небом, землей и человеком, тремя источниками света – солнцем, луной, звездами, а также тремя родами уз: между государем и чиновниками (справедливость), между отцом и сыном (любовь), между мужем и женой (согласие). Цифра 5 отождествлялась со счастьем, воплощая пять стихий. Цифра 7 ассоциировалась с добродетелью. Цифра 9 особо благоприятствовала союзу неба и земли, поэтому длина дорожек от верхнего яруса к среднему составляла девять шагов, а диаметр каждого яруса соответствовал числам, кратным 9.

Торжественное ночное шествие императора к алтарю сопровождалось музыкой и ритуальными танцами. Главной обязанностью императора считалось принесение жертв небу и земле и вознесение молитв о ниспослании урожая. Сам ритуал походил на театрализованное действие. В мерцании бесчисленных факелов жрецы в длинных голубых (знак неба) шелковых одеждах ставили на вершину алтаря голубые таблички с именем верховного владыки неба Шанди, чуть ниже – таблички духов солнца, Большой Медведицы, пяти планет, 28 созвездий, таблички духов луны, ветра, дождя, туч и грома. Перед табличками раскладывали богатые жертвоприношения: куски голубой шелковой ткани, голубого нефрита, яства, жертвенные животные. Под звуки древней ритуальной музыки император, облаченный в особое жерт-

венное голубое одеяние, на котором были вышиты солнце, луна, звезды и драконы, поднимался на вершину Алтarya Неба и трижды преклонял колени перед табличками владыки неба.

При молитвах разным светилам император менял цвет одежд. Если обращение к небу требовало голубых одеяний, то молитвы к солнцу возносились только в красных одеждах, а к луне – в белых.

Церемония жертвоприношения в честь Земли – супруги Неба – совершалась в храме Земли и Злаков. Жертвы Небу приносили в день зимнего солнцестояния (22 или 23 декабря), когда силы ян возрождаются, а жертвы Земле – в день летнего солнцестояния (21 или 22 июня), когда господствуют силы инь [1].

Древние символические представления диктовали в Храме Земли и Злаков свои цвета и формы, отличающие его от Храма Неба. Если архитектурные линии Храма Неба, связанные с символами солнца, луны, небосвода, были плавно изогнутыми, то очертания Храма Земли строились только на прямых контурах. Крыша Храма Земли была покрыта желтой черепицей, олицетворявшей цвет спелых плодов, земли. Одежда императора, жертвенная посуда, нефрит и шелк были желтыми, молитвы написаны на желтой бумаге. Символами земли были четные цифры. Цифра 4 связана с образами четырех чудесных животных, охранителей стран света: тигра (запада), феникса (юга), дракона (востока), черепахи (севера). Это же число определяло архитектурные ритмы, ритмы ритуальных мелодий.

Средневековые китайские зодчие, руководствуясь канонами, сложившимися на основе древних космогонических представлений, воплотили образы Вселенной в архитектурном ансамбле Храма Неба.

Все древнейшие боги и духи не антропоморфны. В древнекитайском трактате «Чжоули» говорится, что духи рек и озер воспринимались чжоусцами в виде птиц, духи гор и лесов – в виде животных семейства кошачьих, духи холмов и возвышенностей – в виде пресмыкающихся, духи плодородных земель – в виде зверей с пышным, пушистым мехом.

Самое важное божество для крестьян Японии – синтоистский бог рисового поля Та-но-ками. Во время летнего праздника «мусиокури» олицетворением Бога рисового поля была соломенная кукла, которую сажали на соломенную лошадь, поднимали на длинном бамбуковом шесте и несли в поле. Перед началом обряда божеству преподносили

сакэ и молили об изгнании с полей насекомых и злых духов. В начале декабря на Празднике благодарности за богатый урожай Бог рисового поля представлял в двух лицах – «счастья моря» и «счастья горы», олицетворяя тем самым два основных вида традиционной хозяйственной деятельности японского крестьянина. На алтарь приносились подарки и угощения, а само божество представляло в виде снопика соломы, на который клали большую редьку.

Синтоизм – система традиционных японских верований. Слово «синто» составляют два иероглифа, которые переводятся как «путь богов». Выбор слова «путь» не случаен: в отличие от буддизма, христианства, даосизма и прочих религий, чтивших своих основателей и потому называемых по-японски словом «учение», синто никем и никогда не было создано. Это именно путь.

В мифологическом своде синто есть и идея божества, рожденного в центре неба, и идея космического дерева и появления первых людей или божеств путем вегетации, и явление космических гигантов в первобытном хаосе, и порождение божеств, символизирующих несколько стадий космической эволюции. В Японии до сих пор продолжают существовать верования в божества ками, связанные с древними культурами предков и разнообразными анимистическими культурами «естественной» религии.

В архаическом синтоистском сознании время оформлялось циклами, мир был безграничен и слит с человеком. Сверхвременное или являющее временной предел в синтоизме не имело абсолютных свойств сакрального мира. Боги, в том числе и боги-демиурги, смертны, каждый ками имеет над собой его превосходящего. В этой потенциально бесконечной иерархии заложена невозможность концепции бога единого и всемогущего.

Согласно священной книге японцев «Кодзики», боги рождаются из первоестественной стихии: «Когда Земля была еще совсем юной и плавала, словно масляное пятно, колыхаясь, как студенистая медуза, явился в мир, вырвавшись из ее недр, словно молодой побег бамбука, бог роста и проявления скрытых сил природы... Божество – священный сын, дух природы, явленный в могучем побеге бамбука»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Кодзики. Запись о деяниях древности // Восточный альманах. – М.: Худож. лит., 1974. – Вып. 2. – С. 417.

Японские божества – *ками* – не похожи на богов других традиционных культур. Все, что менялось на глазах, все, что могло вызвать удивление, – люди, птицы, звери, горы, реки, травы, деревья, – называлось *ками*. Вместилицем *ками* могли быть зеркало, меч, сосуд – любой предмет, вокруг которого совершался обряд. Согласно древним верованиям японцев, предметы ремесла и искусства обладали магической силой и потому служили объектом поклонения.

«*Ками* не существуют вне природы, сами по себе, как творцы, они – в вещах, наполняя каждую из них божественным смыслом, *ками* – одухотворенность всех вещей Вселенной» [2, с. 53].

Святилища японских божеств возводились в древности в глубине лесов и в горах. По дороге к главному святилищу через определенные промежутки пути располагались священные ворота – *тории*, символизирующие ступени развития духа паломника.

Согласно синтоистскому мировоззрению, вся природа одушевлена. Нет ничего мертвого, существует лишь меньшая или большая степень одушевленности. Синтоисты часто говорят, что в каждом дереве, в каждом камне есть жизненная сила, которую они называют *ками*. Но в большинстве своем *ками* эти безымянны. Лишь внушающие наибольшее почтение или трепет обретают собственные имена. Это «жизненные силы» солнца и ветра, рисовых полей и рек, ветра и грома. Все особо чтимые древнейшие синтоистские святилища находятся в местах, поражающих своей природной красотой.

Однако выбор определенного священного места для моления *ками* вовсе не означал, что сам *ками* пребывает именно здесь. Это место, куда божество нисходит, если захочет прислушаться к просьбам людей.

Священное место – это окно, соединяющее сокрытый мир *ками* с явленным миром людей. Это перекресток двух миров, где люди могут войти в контакт со священным. Поскольку *ками* не имеют физического облика, они нуждаются в каком-то видимом предмете, принадлежащем этому явленному миру, в который они могли бы снисходить из мира сокрытого.

Такие предметы, служащие времененным пристанищем *ками*, называют «местом снисхождения» или «божественным телом». Именно они являются главным объектом почитания в синтоистских святилищах. Но если сейчас эти «тела *ками*» в большинстве своем сокрыты в специальных павильонах и недоступны взору даже священнослужите-

лей, то в давние времена все было по-другому – временной обителью бога служили самые приметные старые деревья, отдельно стоящие скалы, а иногда и просто большие камни, по преимуществу округлой формы, называемые «скала-вместилище». Такие открытые взору места почитания *ками* сохранились и до наших дней по всей Японии. И сейчас можно увидеть самый древний тип синтоистского святилища: дерево или камень-скалу, вокруг которых обвита соломенная веревка (символическая граница священного, «чистого» пространства) со свешивающимися зигзагообразными полосками белой бумаги (символ снисхождения *ками* в этом месте) [5].

Со временем священное место, куда снисходит *ками* с «божественным телом» в центре, стало обретать четкие границы, для обозначения которых высаживали деревья, называемые «священными изгородями», или выкладывали «каменные границы».

Порою «телом *ками*» считалось не какое-нибудь отдельное дерево или скала, а вся роща или даже гора. До сих пор сохранилось святилище Мива (префектура Нара), в котором «телом *ками*» почитается вся одноименная гора. В святилище Сукэн «телом *ками*» считается вся роща. По преданию, сам *ками* этого святилища Окамори Тэнно: (Государь Роши на Склоне) заявил местным жителям: «Размеры моего тела велики, как весь этот лес, вот и не могу я поместиться в храме, а посему и не должно мне строить никаких храмов» [цит. по: 5].

Спустя некоторое время в качестве временного пристанища божеств стали почитать и обработанное руками человека дерево – вкопанный в землю «августейший столп». Именно с установки такого столпа начали свое созидание Японских островов первопредки Идзанаги и Идзанами. В схожих полинезийских мифах водруженый божествами прародителями столп служит для разъединения неба и земли. Символика столпа активно используется в синтоистской обрядности и поныне.

В святилище Аматэрасу в Исэ самым священным местом почитается находящийся под полом в центре постройки короткий столб, называемый «сердцевинный августейший столп», высота которого до недавнего времени подгонялась под рост находящегося у власти государя.

Как выглядело место почитания *ками* в древности, можно представить и в наши дни, посетив святилище Идзава неподалеку от Исэ,

где посреди священных полей для выращивания риса высится лишь столп, к которому можно пройти через священные ворота *тории*.

Со временем на месте служения *ками* стали возводить постоянные постройки, называемые «павильонами», а особо важные святилища, где прежде всего и появлялись первые постоянные сооружения, стали именовать «палатами». Первые «дома бога» напоминали своим видом сараи для хранения зерна. До сих пор во многих крестьянских домах в хранилищах есть специальное место для почитания *ками*, помогающего получить хороший урожай. Праздник нового урожая считается самым важным во всем годовом обрядовом цикле, а рис – главная составляющая всех подношений *ками*. Видимо, в древности некоторые такие зернохранилища стали использоваться исключительно для служения *ками*, они и стали прообразом храмовых построек на территории святилища.

Как же стали поступать с «телами *ками*» при сооружении постоянных домов бога? Если таковым был столб, то его укорачивали и загоняли под пол или оставляли в качестве центрального опорного столба постройки (до сих пор центральный столб в традиционных крестьянских домах почитают как божество – хранителя очага). Если «телем бога» была скала или целая гора, все оставляли по-прежнему, возводя перед «телем бога» лишь помещение для отправления обрядов и молитв.

Символика синто неразрывно связана с центральным солярным японским мифом. Это миф о «великой священной богине, сияющей на небе» Аматэрасу – богине солнца, прародительнице японских императоров и ее брате Сусаноо – боге бури и ветра. Сусаноо совершаet во владениях Аматэрасу ряд поступков, считавшихся в Японии тяжелейшими прегрешениями: оскверняет ее дворец, разрушает оросительные каналы, уничтожает межи на полях, сдирает кожу с живой лошади, пугает до смерти небесных ткачих, вместе с которыми Аматэрасу занимается ткачеством, и т.п. Разгневанная богиня скрывается в небесном гроте, оставляя Вселенную во тьме. Боги решают хитростью выманить богиню, чтобы вновь вернуть миру свет и порядок. Для этого небесный кузнец и его помощница изготавливают священное зеркало – ми-кагами, на ветви священного дерева боги вешают магическое ожерелье из яшмы, приносят «долгопоющих птиц» – петухов, чей крик возвещает наступление утра. Но самую важную роль в из-

влечении Аматэрасу из грота играла богиня Амэ-но Удзумэ: она пляшет на перевернутом чане, распустив завязки своей одежды, чем вызывает громовой хохот богов. Удивленная таким весельем, Аматэрасу выглядывает из грота, видит свое отражение в зеркале и, подумав, что у нее на небе появилась соперница, решает ее хорошенько разглядеть, отодвигает небесную скалу грота, и Амэ-но Тадзикаро («бог-муж силач») вытаскивает ее наружу. В мире вновь воцарилась гармония. Священное зеркало ми-кагами стало таким же символом синтоизма, как крест в христианстве.

Итак, символика храма в древних культурах неразрывно связана с мифологией.

### **Список литературы**

1. Виноградова Н.А. Космогоническая символика Храма Неба в Пекине // Картина мира в истории мирового искусства: (С древнейших эпох – к Новому времени): Сборник. – М.: Искусство, 1995. – С. 48–56.
2. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М.: Наука, 1979. – 368 с.
3. Елизаренкова Т.Я., Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. – М.: Наука, 1979. – С. 36–88
4. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – 654 с.
5. Накорчевский А.А. Япония. – Синто. – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/3368483/>
6. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 264–312.
7. Шептунова И.И. Скрытое в камне: Космогония «Вастусутра упанишады» // Искусство и религия. – М.: Наука, 1998. – С. 226–242.
8. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. – 124 с.

### **References**

1. Vinogradova N.A. Kosmogonicheskaya simvolika Hrama Neba v Pekine // Kartina mira v istorii mirovogo iskusstva: (S drevnejshih ehpoh – k Novomu vremenii: Sbornik. – M.: Iskusstvo, 1995. – S. 48–56.
2. Grigor'eva T.P. Yaponskaya hudozhestvennaya tradiciya. – M.: Nauka, 1979. – 368 s.
3. Elizarenkova T.YA., Toporov V.N. Drevneindijskaya poehtika i ee indoevropejskie istoki // Literatura i kul'tura drevnej i srednevekovoj Indii. – M.: Nauka, 1979. – S. 36–88.

4. *Kassirer E.* Izbrannoe: Individ i kosmos. – M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2000. – 654 s.
5. *Nakorchevskij A.A.* Yaponiya. Sinto. – Rezhim dostupa: <https://studfiles.net/preview/3368483/>
6. *Hajdeger M.* Istok hudozhestvennogo tvoreniya // Zarubezhnaya ehstetika i teoriya literatury XIX–XX vv.: Traktaty, stat'i, ehsse. – M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1987. – C. 264–312.
7. *Sheptunova I.I.* Skrytoe v kamne: Kosmogoniya «Vastusutra upanishady» // Iskusstvo i religiya. – M.: Nauka, 1998. – S. 226–242.
8. *Ehliade M.* Svyashchennoe i mirskoe. – M.: Izd-vo Mosk. un-ta, 1994. – 124 s.

---

*Шапиро Б.Л.*

## КОНЬ И ВСАДНИК В МИФАХ И ОБРАЗАХ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ\*

*Shapiro B.L.*

Horse and rider in myths and images of Russian culture

В ранние периоды истории благополучие традиционно связывалось с конем, который играл первостепенную роль в жизни человека с момента своего одомашнивания, т.е. с раннего бронзового века. Конь был самым тесным образом связан с неразрывным циклом «смерть – возрождение – бессмертие», где он чаще всего сопровождал героя в его подвигах, смерти, воскрешении из мертвых и апофеозе.

Получив самостоятельное символическое значение, образ всадника стал воплощением сакрального статуса героя. История и иконография почитания всадника восходит к Античности, когда в святилищах появляются первые скульптурные изображения всадников, как, например на фризе Парфенона.

Античные корни диады «всадник – конь» прослеживаются и в славянской и в древнерусской мифологии, где конь – спутник воина или героя был постоянным мотивом эпоса.

В русской культуре развитие образа всадника продолжалось в контексте трех основных «конных парадигм», тесно связанных и

---

\* Шапиро Б.Л. Конь и всадник в мифах и образах русской культуры // Мир культуры и культурологии: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017–2018. – Вып. 6. – С. 209–215.

взаимовлияющих: имперской, религиозно-мифологической и фольклорной. Чаще всего конь выступал как парсун-сакральное существо и семантически связывался с властителем: согласно мифологической генеалогии древнерусские князья считались потомками Даждьбога, при котором был установлен институт княжеской власти.

Отечественная иконография всадника появляется в начале XII в. на фресках киевской Св. Софии. К концу XII в. относятся всадники с резных белокаменных фасадов Дмитровского собора во Владимире, к XIII в. – с княжеских печатей Мстислава Удалого и внука Всеиволода Большое Гнездо – Александра Ярославича (Невского). Широкое распространение образа всадника в сфрагистических (а позднее и нумизматических) памятниках Древней Руси свидетельствует о его значении для русской великолепной культуры.

Первоначально на русских печатях изображался не сам князь, а покровительствующий ему святой – союзник и спаситель, оберегающий от бедствий. Наиболее прочно на монетах и печатях утвердились образы св. Дмитрия Солунского и особенно св. Георгия, который позднее стал гербовой фигурой.

Апофеоз русского всадничества запечатлен на огромной хроникальной иконе «Благословенно воинство небесного царя», написанной для Успенского собора Московского Кремля. Икона изображает возращение в Москву русского войска после победоносного Казанского похода 1552 г. Здесь под предводительством архангела Михаила и Ивана Грозного идут нескончаемые пешие и конные полки.

Культ Михаила Архангела, который в образе всадника на крылатом коне выступает как предводитель небесного воинства, был традиционным для Руси дружинным культом. Покровителем великих князей был св. Георгий, который традиционно изображался на белом коне, что означало светлое начало и борьбу с враждебными силами. Этот традиционный образ древнерусской культуры восходит к дохристианскому символизму священного всадника на белом коне, когда «понятия светлого, благого божества и святости неразлучны...» (с. 213). На белом длинногривом коне «бог богов» Святовит выезжал на войну; этот конь был главным символом культа и главным жертвенным животным, находящимся на вершине ритуальной иерархии.

На Русь культ св. Георгия, как и культ Михаила Архангела был занесен из Византии, для обозначения родства великого князя Киев-

ского Ярослава с византийским василевсом. Здесь культ не только сохранил характер кастовой исключительности, но и приобрел новые черты: святой всадник не только был небесным покровителем земных правителей и их защитником в ратных делах, но и даровал победу.

Введение новых черт культа и отказ от византийского образца означали оформление национальной мифологии, национальной истории и понимание истории Отечества как самоценной. Частью этой идеологии стала концепция «Москва – Третий Рим», где Россия занимает место Византии, а русский великий князь – место византийского василевса. Происходит расцвет воинской житийной иконографии, связывающей воедино образ и легенду. Конный воин, побеждающий силы зла с оружием в руках, превращается в символ героизма и победы над смертью. Святой уступил место эпическому образу, который стал одним из культурных символов русской истории.

Э. Ж.

---

# ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

УДК 168.522

*Душенко Константин* ©  
10.31249/hoc/2019.03.05

## ЖЕНЩИНА НЕ ИМЕЕТ ДУШИ

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.* Тезис «Женщина не имеет души» восходит к опубликованной в 1595 г. пародии на богословские сочинения. На рубеже XVII–XVIII вв. возникла легенда о том, будто в Средние века эта тема была предметом богословских диспутов.

*Ключевые слова:* исторические мистификации; схоластика; Маконский собор; Валенс Ацидалий; Иоганн Лейзер; Пьер Бейль; Отто Вейнингер.

*Dushenko Konstantin  
Woman does not have a soul  
Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The thesis «Woman has no soul» dates back to a parody of theological works, published in 1595. At the turn of the XVII–XVIII centuries, a legend emerged that in the Middle Ages this topic was the subject of theological disputes.

*Keywords:* historical hoaxes; scholasticism; Synod of Mâcon; Valens Acidalius; Johann Leyser; Pierre Bayle; Otto Weininger.

В «Преступлении и наказании» (ч. II, гл. 2) петербургский студент Разумихин говорит Раскольникову: «Вот тут два с лишком листа немецкого текста, – по-моему, глупейшего шарлатанства: одним словом, рассматривается, человек ли женщина или не человек? Ну и, разумеется, торжественно доказывается, что человек» [3, с. 88].

Точно ли такая книга существовала? Да, существовала. Только вышла она за три с половиной века с лишним до «Преступления и наказания».

В 1595 г. в немецком городке Цербст был опубликован анонимный латинский трактат «Новое рассуждение против женщин, доказывающее, что они не люди» [9]. Его автором считается немецкий гуманист Валенс Ацидалий (Valentius Acidalius), умерший в том же году в возрасте 28 лет. Трактат этот был пародией на богословские рассуждения анабаптистов – самого радикального крыла протестантов, отрицавших божественную природу Христа. Пародия удалась блестяще: даже люди ученые приняли ее всерьез. В том же году лютеранский богослов Симон Гедик издал в Лейпциге контртрактат «В защиту женского пола», где «торжественно доказывалось», что женщина – человек [Gediccus]. Затем оба трактата неоднократно перепечатывались под одной обложкой.

В 1647 г. в Венеции вышел итальянский перевод «Нового рассуждения...» – под заглавием «О том, что женщина не принадлежит к человеческому роду: Остроумное рассуждение, переведенное Орацио Плата, римлянином» («Che le donne non siano della spezie degli uomini: Discorso piacevole, tradotto da Orazio Plata, romano») [10, p. 38]. Четыре года спустя папа Иннокентий X включил это издание в перечень запрещенных книг [12, p. 209]. А Элена Кассандра Таработти (ныне ее причисляют к предшественницам феминизма) в 1651 г. издала под псевдонимом полемический трактат «О том, что женщина принадлежит к человеческому роду» [15].

В 1666 г. в Амстердаме был напечатан трактат Ферранте Паллавичино «Душа». К этому времени Паллавичино был широко известен в Италии как автор пародийно-сатирических сочинений, в которых осмеивался даже папа. В трактате «Душа» он упомянул книгу под нико-

гда не существовавшим заглавием: «О том, что женщина не имеет души и не принадлежит к человеческому роду, как следует из многих мест Священного Писания» («Che le donne non habbino anima e che non siano della specie degli huomini...») [14, p. 572 (Vigilia seconda)]. Так родилась формула «Женщина не имеет души».

Десять лет спустя, в 1676 г., вышел в свет обширный латинский трактат «Торжествующая полигамия, или Политическое рассуждение о полигамии» (2-е изд.: 1682). Его автором был Иоганн Лейзер, немецкий лютеранский пастор, военный капеллан датской армии и автор еще двух сочинений о полигамии (1673, 1674). Полигамия в «Рассуждении...» одобрялась, поэтому автор укрылся под псевдонимом «Алехтофило Германо». В защиту многоженства Лейзер приводил довод о неполноценности женщины по сравнению с мужчиной, а в подтверждение, среди прочего, сослался на II Маконский собор 585 г. – один из поместных соборов франкской (затем французской) церкви. Дескать, на этом соборе рассматривался вопрос о том, можно ли считать женщину человеком (*an mulieres sint homines*), и епископы ответили на него утвердительно лишь после долгих дебатов [13, р. 123 (тезис XIX, 9)].

Француз Пьер Бейль включил это сообщение в свой «Исторический и критический словарь» (1695–1702) – первую многотомную энциклопедию. Здесь же упоминалась несуществующая книга «О том, что женщина не имеет души» [7, р. 49]. Отсюда и родилась легенда о Маконском соборе – одна из самых стойких легенд, связанных со средневековым христианством.

Советские научные атеисты позаимствовали ее из книги Августа Бебеля «Женщина и социализм» (1883), гл. 3 (русский перевод: 1909). Здесь утверждалось, что Маконский собор спорил о том, есть ли у женщины душа, и решил этот вопрос утвердительно большинством в один голос [8, S. 288]. Иногда даже указывается точнее: большинством тридцать два голоса против тридцати одного.

Да что там научные атеисты – о такого рода спорах упоминал знаменитый французский медиевист XX в. Жак Ле Гофф: «В XII веке <...> не задаются более вопросом о наличии у нее [женщины] души» (пер. А. Руткевича) [5, с. 35]. А в марте 2012 г. легенда о Маконском соборе была совершенно всерьез изложена в лекции «Всемирная история женщин», прочитанной доктором филологии и теологии Леони-

дом Мацихом на телеканале «Культура» в рамках проекта «Academia».

Что же на самом деле произошло в бургундском городке Макон в 585 г.? В документах Маконского собора ни о женщине, ни о ее душе не говорится ни слова. Имеется лишь сообщение, появившееся столетие спустя в «Истории франков» Григория Турского, VIII, 20: «Поднялся кто-то из епископов и сказал, что нельзя называть женщину человеком» (т.е. словом «*homo*», ибо клирики общались между собой на латыни) [2, с. 230].

Спор шел исключительно о словах: в классической латыни «*homo*» означало человека вообще, но в Средние века это слово уже применялось по-преимуществу к мужчине, и спрашивающий, по-видимому, предполагал, что к женщине применимо лишь слово «*mulier*». Вопрос был решен незамедлительно ссылками на латинский текст Святого Писания, в частности, на Книгу Бытия, 1:27: «И сотворил Бог человека (*hominem*) по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их». Сомневавшийся клирик, «получив от епископов разъяснение, успокоился» [там же]. И до появления пародийного трактата Ацидalia, т.е. до самого конца XVI в., спорить на эту тему никому и в голову не приходило.

Другой не менее популярный извод той же легенды мы находим в романе Александры Марининой «Иллюзия греха» (1997), гл. 8: «Истинные, правоверные мусульмане <...> считают, что у женщины нет души» [6, с. 176]. Между тем в Коране неоднократно утверждается обратное, например: «Аллах обещал верующим, и мужчинам и женщинам, райские сады» (сура 9-я, стих 72) [4, с. 125].

В начале XX в. тезис «женщина лишена души» защищал Отто Вейнингер, автор скандально знаменитой книги «Пол и характер» (Вена, 1902) [1, гл. 9]. Здесь «душа» понимается не в богословском смысле, а в смысле способности к высшим духовным стремлениям, причем автор снисходительно признавал, что «женщины все же люди» [1, гл. 14].

### **Список литературы**

1. Вейнингер О. Пол и характер: Принципиальное исследование / пер. В. Лихтенштадта. – М.: Латард, 1997. – 357 с. – Режим доступа: <http://lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt> (дата обращения: 1.12.2017).

2. *Турский Григорий*. История франков / пер. В.Д. Савуковой. – М.: Наука, 1987. – 464 с.
3. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. – 423 с.
4. Коран / пер. М. Османова. – М.: Ладомир, 1995. – 587 с.
5. *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в Средние века. – СПб.: Издат. дом С.-Петерб. гос. ун-та, 2003. – 156 с. – Французское издание вышло в 1957 г.
6. *Маринина А.* Иллюзия греха. – М.: Центрполиграф, 1997. – 475 с.
7. *Bayle P.* Gediccus // Bayle P. Dictionnaire historique et critique. – Paris: Desoer, 1820. – Т. 7. – Р. 46–50.
8. *Bebel A.* Ausgewählte Reden und Schriften. – München: Saur, 1996. – Bd. 10/2: Die Frau und der Sozialismus. – 597 S.
9. Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse. – [Zerbst], 1595. – [22 p.]. – В году издания описка: MCXCV, т.е. 1195.
10. *Garavaglia A.* Il mito delle Amazzoni nell' opera barocca italiana. – Milano: LED, 2015. – 224 p.
11. *Gediccus S.* Defensio sexus muliebris, opposita futilissimae disputationi recens editae, qua suppresso authoris et typographi nomine blasphemie contenditur, Mulieres homines non esse. – Leipzig: Michael Lantzenberger, 1595. – [59 p.]
12. *Hart C., Stevenson K.G.* Heaven and the Flesh: Imagery of desire from the Renaissance to the Rococo. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. – 237 p.
13. [Leyser J.] Polygamia triumphatrix: id est Discursus politicus de polygamia. – 1676. – 565, [31] р. – Книга опубл. под псевд. Theophilo Aletheo.
14. *Pallaucino F.* L' anima. – Villafranca [Amsterdam]: [Elzevier], 1666. – Р. 487–588. – пагинация начинается со с. 487.
15. *Tarabotti A.* Che le donne siano della spetie degli huomini: Difesa delle donne, di Galerana Barcittotti, contra Horatio Plata, il traduttore di quei fogli, che dicono: Le donne non essere della spetie degli huomini. – [Venezia], 1651. – 182 p. – В книге указано ложное место издания: Norimberga (Нюрнберг) и ложный издатель: J. Cherchenberger.

## References

1. *Weininger O.* Pol i harakter: Principal' noe issledovanie / per. V. Lihtenshtadta. – M.: Latard, 1997. – 357 s. – Rezhim dostupa: <http://lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt>.
2. *Gregory of Tours.* Istoиiya frankov / per. V.D. Savukovoj. – M.: Nauka, 1987. – 464 s.
3. *Dostoevskij F.M.* Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. – L.: Nauka, 1973. – T. 6. – 423 s.
4. Koran / per. M. Osmanova. – M.: Lademir, 1995. – 587 s.
5. *Le Goff J.* Intellectualy v Srednie veka. – SPb.: Izdat. dom S.-Peterb. gos. un-ta, 2003. – 156 s. (Francuzskoe izdanie vyshlo v 1957 g.)
6. *Marinina A.* Illyuziya grekha. – M.: Centrpolygraf, 1997. – 475 s.
7. *Bayle P.* Gediccus // Bayle P. Dictionnaire historique et critique. – Paris: Desoer, 1820. – T. 7. – P. 46–50.

8. *Bebel A.* Ausgewählte Reden und Schriften. – München: Saur, 1996. – Bd. 10/2: Die Frau und der Sozialismus. – 597 S.
9. *Disputatio nova contra mulieres, qua probatur eas homines non esse.* – [Zerbst], 1595. – [22 p.] (В годе издания описка: MCXCV, т.е. 1195.)
10. *Garavaglia A.* Il mito delle Amazzoni nell' opera barocca italiana. – Milano: LED, 2015. – 224 p.
11. *Gediccus S.* Defensio sexus muliebris, opposita futelissimae disputationi recens editae, qua suppresso authoris et typographi nomine blaspheme contenditur, Mulieres homines non esse. – Leipzig: Michael Lantzenberger, 1595. – [59 p.]
12. *Hart C., Stevenson K.G.* Heaven and the Flesh: Imagery of desire from the Renaissance to the Rococo. – Cambridge: Cambridge Univer. Press, 1995. – 237 p.
13. [Leyser J.] Polygamia triumphatrix: id est Discursus politicus de polygamia. – 1676. – 565, [31] p. – Книга опубл. под псевд. Theophilo Aletheo.
14. *Pallavicino F.* L' anima. – Villafranca [Amsterdam]: [Elzevier], 1666. – P. 487–588 (pagination starts at page 487).
15. *Tarabotti A.* Che le donne siano della spetie degli huomini: Difesa delle donne, di Galerana Barcitotti, contra Horatio Plata, il traduttore di quei fogli, che dicono: Le donne non essere della spetie degli huomini. – [Venezia], 1651. – 182 p.

---

УДК 168.522

**Душенко Константин<sup>©</sup>**

10.31249/hoc/2019.03.06

## **НЕТ ГЕРОЯ ДЛЯ СВОЕГО КАМЕРДИНЕРА**

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.* Выражение «Нет героя для своего камердинера» появилось во Франции в XVIII в. и не имеет определенного автора. Ссылки на авторство Ж. де Лабрюйера, встречающиеся в английских и русских справочниках, ошибочны. Позднее это изречение нередко адресовалось биографам великих людей.

*Ключевые слова:* крылатые слова; биографы; Антигон I; М. Монтень; Ж.-Ж. Руссо; м-ль Аиссе; А.-М. де Корнюэль; Ж. де Лабрюйер; Гегель; Гёте; Д. Босуэлл; О. Уайльд.

**Dushenko Konstantin**  
**No man is a hero to his valet de chambre**  
*Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The expression «No man is a hero to his valet de chambre» appeared in France in the XVIII century and does not have a specific author. The references to authorship of J. de La Bruyere, found in English and Russian reference books, are erroneous. Later this maxim was often addressed to the biographers of great people.

*Keywords:* origin of familiar phrases; biographers; Antigonus I; M. Montaigne; J.-J. Rousseau; Mme Aissé; A.-M. de Cornuel; J. de La Bruyère; Hegel; Goethe; D. Boswell; O. Wilde.

В «Войне и мире» [т. IV, ч. 4, гл. 5] Толстой противопоставляет истинное величие Кутузова мнимому величию Наполеона:

«Простая, скромная, и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мимо управляющего людьми, которую придумала история.

Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии» [12, с. 186].

К тому времени французская фраза «Нет героя для своего камердинера» (*«Il n'y a pas de héros pour son valet de chambre»*) успела войти в пословицу. По-французски просто лакей – *«valet de pied»* или *«laquais»*, тогда как *«valet de chambre»* (камердинер) служит в богатом дворянском доме. Первоначально же имелся в виду камердинер, служащий у высокопоставленных и титулованных особ, включая государей.

Слово «лакей», в отличие от слова «камердинер», имеет отчетливую негативную окраску; то же относится к французскому и английскому *«laquais»*. Тем не менее в России *«valet de chambre»* в этой фразе очень часто переводится как «лакей» (примеры можно найти еще до «Войны и мира»). Такая замена вплоть до XX в. почти не встречается в других европейских языках – английском, немецком, итальянском, польском и т.д.

Первоначальный смысл изречения вовсе не в том, что «у лакея свое понятие о величии», а в том, что он знает *своего* хозяина слишком близко.

Это касается не только слуг. В кн. III «Опытов» (1588), гл. 2, Монтень писал: «Бывали люди, казавшиеся миру редкостным чудом, а между тем ни жены их, ни слуги не видели в них ничего замечательного» [8, с. 22].

В 1724 г. вышло издание «Опытов» Мишеля Монтеня с комментариями Пьера Кота. К высказыванию Монтеня, приведенному выше, Кот поместил примечание: «Надо поистине быть героем, чтобы быть им в глазах своего камердинера. Маршал де Катина» [17, р. 521; 1, с. 181].

Никола де Катина (1637–1712, маршал Людовика XIV, одержал ряд крупных побед в войне с Аугсбургской лигой (1688–1697), но в начале Войны за испанское наследство (1701) потерпел серьезное поражение и был отстранен от командования, после чего удалился в свой замок, где и умер.

В 1785 г. были опубликованы «Письма к госпоже Каландрини» Шарлотты Аиссе (ок. 1693–1733), более известной под именем «м-ль Аиссе». 13 августа 1728 г. м-ль Аиссе писала: «Напомню вам слова госпожи Корнюэль – что никто не был героем для своего камердинера или Отцом Церкви для своих современников» [15, р. 114]. В письме речь шла об Амбренском соборе французской католической церкви (1727–1728). Этот собор лишил янсениста Жана Соанена его епископства за неподчинение папе римскому.

Анн-Мари де Корнюэль (1605–1694), хозяйка парижского салона, была известна своим остроумием. Однако едва ли первая часть процитированной выше фразы принадлежала ей. Ее имя не упоминалось в этой связи до публикации «Писем» м-ль Аиссе.

В печати это изречение появилось в 1760 г. в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза», IV, 10. Здесь оно оспаривается:

«Суждение слуг мне кажется самой строгой и самой верной оценкой добродетели господ. <...>

Говорят, никто не бывает героем для своего камердинера. Может быть, это и верно, но справедливый человек всегда внушает своему камердинеру уважение, – достаточно убедительное доказательство, что геройство – суетная видимость, а надежнее добродетели нет ничего» (отредактированный пер. Н. Немчиновой и А. Худадовой) [11, с. 393].

«Новую Элоизу» читали все, и с 1760-х годов изречение о герое и камердинере получило хождение во французской, английской и немецкой печати. Оно встречается, например, в комедии Сэмюэла Фута «Хозяин» (1764): «Говорят, и я думаю, что тут есть доля правды, что никто не может быть героем для своего камердинера» [19, р. 30–31]. В английской версии неизменно сохраняется термин «valet de chambre», который использовался главным образом применительно к Франции.

Немецкий литератор Томас Аббт писал: «Это почти уже стало пословицей: “Великий человек исчезает в глазах своих камердинеров”» («О заслугах», 1765) [14, S. 339]. Шотландец Джеймс Босуэлл замечал

ет: «...согласно герцогу де Ларошфуко, никто не может быть героем для своего камердинера» («Отчет о Корсике», 1768) [16, р. 243].

В 1781 г. Муффль д'Анжервиль, биограф Людовика XV, ошибочно приписывал это изречение французскому моралисту XVII в. Жану де Лабрюйеру: «Он [маршал Мориц Саксонский] был велик лишь на войне; во всем остальном он проявлял черты, свойственные мелким, плебейским душам, и подтверждал истинность слов Лабрюйера, что никто не может быть героем в глазах своего камердинера» [22, р. 350].

Та же версия приведена в немецком биографическом словаре 1782 г.: «Лабрюйер сказал совершенно верно: Plus on approche des grands hommes, plus on trouve, qu'ils font hommes. Rarement ils font grands vis-à vis de leur Valet de Chambre [Чем ближе подходишь к великим людям, тем больше убеждаешься, что они люди. Они редко велики в глазах своих камердинеров (*франц.*)]» [20, S. 160]. В конце XIX в. эта цитата была включена в авторитетный английский словарь цитат У. Кинга с указанием на авторство Лабрюйера и предположительной ссылкой на его книгу «Характеры» [21, р. 234]. Вероятно, отсюда ее взял Мориц Михельсон, автор фундаментального справочника «Русская мысль и речь», причем здесь ссылка на «Характеры» Лабрюйера дана уже без знака вопроса [7, с. 246]. В «Крылатых словах» Н.С. и М.Г. Ашукиных (1955) та же цитата приведена со ссылкой на немецкий справочник Георга Бюхмана «Geflügelte Worte» («Крылатые слова») [1, с. 182], хотя ее нет ни в одном из многочисленных изданий этого справочника, как прижизненных, так и посмертных, дополненных. В действительности Ашукины, вероятно, взяли эту цитату у Михельсона; ту же ошибку совершил автор настоящей статьи [6, с. 414].

В XIX в. был указан античный предшественник этого изречения. Согласно Плутарху, царь Македонии Антигон I (?—301 до н.э.) сказал поэту Гермодоту, который в своих стихах назвал его «сыном Солнца»: «Неправда, и это отлично знаем я да тот раб, что выносит мой ночной горшок» («Изречения царей и полководцев», 28; пер. М. Гаспарова) [9, с. 511].

Эта история заставляет вспомнить известное высказывание Пушкина: «Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота тебе видеть его на судне» (письмо к П.А. Вяземскому, ноябрь 1825) [10, с. 244].

Александр Герцен писал: «...Толпа <...> не понимает людей, глубоко чувствующих. Помнится, Дидротова кухарка очень удивилась, услышав, что ее господин – великий человек. Сколько Дидротовых кухарок!» («Встречи», предисловие (1836), опубл. в 1882 г.) [4, с. 107]. «Дидротова кухарка» затем дважды встречается в письмах Герцена 1837 г.; ее происхождение неясно.

В 1807 г. вышел в свет трактат Гегеля «Феноменология духа». Здесь говорилось: «Для камердинера нет героя; но не потому, что последний не герой, а потому, что тот – камердинер, с которым герой имеет дело не как герой, а как человек, который ест, пьет, одевается...» («Феноменология духа», VI, пер. Г. Шпета с заменой «лакея» на «камердинера») [3, с. 357].

Два года спустя вышел роман Гёте «Избирательное сродство» (1809). В ч. I, гл. 5, приведены выдержки «Из дневника Оттилии» – мысли и афоризмы Гёте на различные темы. Одна из этих записей, в сущности, повторяет мысль Гегеля: «Для камердинера, говорят, не бывает героя. Но это потому, что лишь герой может признать героя. Камердинер тоже, вероятно, умеет по достоинству ценить собрата» (пер. А. Федорова с заменой «лакея» на «камердинера») [5, с. 355].

В «Лекциях по философии истории» (1822–1831; опубл. в 1837 г.) Гегель вернулся к этой теме, говоря об отношении историков к историческим личностям:

«Известна поговорка, что для камердинера не существует героя; я добавил, – а Гёте повторил это через десять лет, – но не потому, что последний не герой, а потому что первый – камердинер. Камердинер снимает с героя сапоги, укладывает его в постель, знает, что он любит пить шампанское и т.д. Плохо приходится в историографии историческим личностям, обслуживаемым такими психологическими камердинерами; они низводятся этими их камердинерами до такого же нравственного уровня, на котором стоят подобные тонкие знатоки людей, или, скорее, несколькими ступеньками ниже этого уровня» (пер. А. Водена) [2, с. 83–84].

В Англии о «психологических камердинерах» говорилось на полвека раньше, только в несколько иных выражениях. В 1786 г. в альманахе «Английское обозрение» была помещена анонимная рецензия на сатирическую поэму Джона Уолкота «Боцци и Пьюцци». В поэме высмеивались биографы лексикографа Сэмюэла Джонсона (1709–1784),

в том числе Джеймс Босуэлл. Знаменитый двухтомник Босуэлла «Жизнь Сэмюэла Джонсона» вышел позднее, в 1791 г., но уже в 1785 г. Босуэлл опубликовал «Дневник путешествия на Гебридские острова с Сэмюэлом Джонсоном».

Автор рецензии замечает: «Характер д-ра Джонсона стал мишенью множества насмешек из-за неуместной мелочности его биографов. <...> Завеса, которой должна быть прикрыта человеческая слабость, была отброшена, и нагота их кумира открылась. <...> Единственный результат, которого добились эти литературные приживальщики (lackies of literature), это то, что публика еще раз убедилась в истинности старого изречения: “Никто не может быть героем для своего камердинера”» [18, р. 411].

Оскар Уайльд, который едва ли читал лекции Гегеля и рецензии XVIII в., выразил ту же мысль острее и ярче:

«Раньше или позднее они [великие личности] обречены оказаться на уровне их биографов» («Дешевая версия великого человека» (1887); пер. Н. Пальцева) [12, с. 145];

«Именно такую биографию Гамлета мог бы написать Гильденстern» («Дешевая версия великого человека») [там же];

«Сегодня у каждого великого человека есть ученики, а его биографию обычно пишет Иуда» («Критик как художник», 1890) [23, р. 242].

## **Список литературы**

1. Аиукин Н.С., Аиукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. – 2-е, доп. изд. – М.: Худож. лит., 1960. – 752 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. – СПб.: Наука, 1993. – 480 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1959. – Т. 4. – 488 с.
4. Герцен А.И. Собр. соч.: в 30 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 1. – 572 с.
5. Гёте И.В. Собр. соч. в 10 т. – М.: Худож. лит., 1975–1980. – Т. 6. – 477 с.
6. Душенко К.В. История знаменитых цитат. – М.: Азбука-Аттикус, 2018. – 702 с.
7. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. – М.: Терра, 1994. – Т. 1. – 779 с. – Репринт издания 1903 г.
8. Монтень М. Опыты. – М.: Наука, 1979. – [Т. 2], кн. 3. – 534 с.
9. Плутарх. Моралии. – М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: ФОЛИО, 1999. – 1118 с.
10. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: [в 17 т.]. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. – Т. 13. – 658 с.
11. Руессо Ж.-Ж. Избр. соч.: в 3 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1961. – Т. 2. – 768 с.

12. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. – М.: Худож. лит., 1940. – Т. 12. – 426 с.
13. Уайлд О. Избр. произв.: в 2 т. – М.: Республика, 1993. – Т. 2. – 544 с.
14. Abbt T. Vom Verdienste. – Berlin; Stettin: F. Nicolai, 1765. – 429 S.
15. Aïssé C.-E. Lettres de Mademoiselle Aïssé à Madame C [alandrini]. – Lausanne: J. Mourer; Paris: La Grange, 1788. – 242 p.
16. Boswell J. An account of Corsica, the journal of a tour to that island, and memoirs of Pascal Paoli. – Dublin: J. Exshaw, 1768. – 282 p.
17. Boudet J. Les Mots de l'histoire. – Paris: Robert Laffont, 1990. – 1415 p.
18. Bozzy and Piozzi, or the British Biographers... // The English Review. – L., 1786. – Vol. 7. – P. 411–413.
19. Foote S. The Patron, a Comedy in Three Acts. – L.: G. Kearsly, 1764. – 74 p.
20. Hoff H.G. Kurze Biographien oder Lebensabrisse merkwürdiger und berühmter Personen neuerer Zeiten von unterschiedlichen Nationen und und allerley Ständen. – Brünn: Neumann, 1782. – Bd. 3.–334, [23] S.
21. King W.F.H. Classical and Foreign Quotations, Law Terms and Maxims, Proverbs, Mottoes, Phrases, and Expressions in French, German, Greek, Italian, Latin, Spanish, and Portuguese. – L.: Whitaker & Sons, 1887. – 608 p.
22. Mouffle d'Angerville B.-F.-J. Vie privée de Louis XV, ou principaux événements, particularités et anecdotes de son règne. – Londres: J.P. Lyton, 1781. – Т. 2. – 355 p.
23. Wilde O. The Major Works. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2000. – 672 p.

## References

1. Ashukin N.S., Ashukina M.G. Krylatye slova: Literaturnye citaty. Obraznye vyrazheniya. – 2-e, dop. izd. – M.: Hudozh. lit., 1960. – 752 s.
2. Hegel G.V.F. Lekcii po filosofii istorii. – SPb.: Nauka, 1993. – 480 s.
3. Hegel G.V.F. Sochineniya. – M.: Gos. izd-vo polit. lit-ry, 1959. – Т. 4. – 488 s.
4. Gercen A.I. Sobr. soch.: v 30 t. – M.: Izd-vo AN SSSR, 1954. – Т. 1. – 572 s.
5. Goethe I.V. Sobr. soch. v 10 t. – M.: Hudozh. lit., 1975–1980. – Т. 6. – 477 s.
6. Dushenko K.V. Iстория знаменитых цитат. – M.: Azbuka-Attikus, 2018. – 702 s.
7. Mihel'son M.I. Russkaya mysl' i rech': Svoe i chuzhoe. Opyt russkoj frazeologii. – M.: Terra, 1994. – Т. 1. – 779 s. (Reprint izdaniya 1903 g.).
8. Montaigne M. Opyty. – M.: Nauka, 1979. – [T. 2], kn. 3. – 534 s.
9. Plutarch. Moralii. – M.: EKSMO-Press; Har'kov: FOLIO, 1999. – 1118 s.
10. Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: [v 17 t.]. – M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1937. – Т. 13. – 658 s.
11. Russo Zh.-Zh. Izbr. soch.: v 3 t. – M.: Gos. izd-vo hudozh. lit-ry, 1961. – Т. 2. – 768 s.
12. Tolstoj L.N. Poln. sobr. soch.: v 90 t. – M.: Hudozh. lit., 1940. – Т. 12. – 426 s.
13. Wilde O. Izbr. proizv.: v 2 t. – M.: Respulika, 1993. – Т. 2. – 544 s.
14. Abbt T. Vom Verdienste. – Berlin; Stettin: F. Nicolai, 1765. – 429 S.
15. Aïssé C.-E. Lettres de Mademoiselle Aïssé à Madame C [alandrini]. – Lausanne: J. Mourer; Paris: La Grange, 1788. – 242 p.
16. Boswell J. An account of Corsica, the journal of a tour to that island, and memoirs of Pascal Paoli. – Dublin: J. Exshaw, 1768. – 282 p.

17. *Boudet J.* Les Mots de l'histoire. – Paris: Robert Laffont, 1990. – 1415 p.
18. *Bozzy and Piozzi, or the British Biographers...* // The English Review. – L., 1786. – Vol. 7. – P. 411–413.
19. *Foote S.* The Patron, a Comedy in Three Acts. – L.: G. Kearsly, 1764. – 74 p.
20. *Hoff H.G.* Kurze Biographien oder Lebensabrisse merkwürdiger und berühmter Personen neuerer Zeiten von unterschiedlichen Nationen und und allerley Ständen. – Brünn: Neumann, 1782. – Bd. 3.–334, [23] S.
21. *King W.F.H.* Classical and Foreign Quotations, Law Terms and Maxims, Proverbs, Mottoes, Phrases, and Expressions in French, German, Greek, Italian, Latin, Spanish, and Portuguese. – L.: Whitaker & Sons, 1887. – 608 p.
22. *Mouffle d'Angerville B.-F.-J.* Vie privée de Louis XV, ou principaux événements, particularités et anecdotes de son règne. – Londres: J.P. Lyton, 1781. – T. 2. – 355 p.
23. *Wilde O.* The Major Works. – Oxford: Oxford Univ. Press, 2000. – 672 p.

---

# КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

*Шокарева Алина*

## ДВОРЯНСКАЯ СЕМЬЯ: КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ. РУССКОЕ СТОЛИЧНОЕ ДВОРЯНСТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX века\*

*Shokareva Alina*

**Noble family: culture of communication. Russian metropolitan nobility in the first half of the XIX<sup>th</sup> century**

Культура общения в семье, пишет автор, – это важный элемент культуры повседневности. Читателю предлагается исследование идеалов общения и поведения в дворянских семьях России первой половины XIX столетия – так называемого золотого века русской культуры. Некоторые ценности дворянской эпохи до сих пор живы и вызывают симпатии у современных людей. Культура столичного дворянства не являлась единой и монолитной, поскольку объединяла людей различных религиозных, философских и политических взглядов, с несходными родословными. Однако несмотря на это дворянское сословие имело некую единую основу, а именно – характерный стиль поведения и, конечно, общения, прежде всего – семейного.

Дворянство было самым просвещенным сословием. Тот нравственный идеал, который стремилось вплотить русское дворянство первой половины XIX в., синтетически включал в себя:

---

\* Шокарева Алина. Дворянская семья: культура общения. Русское столичное дворянство первой половины XIX века. – М.: Новое лит. обозрение, 2017. – 302 с.

- элементы героики, почерпнутые из античных классиков;
- элементы рыцарства, привнесенные культурными связями с Западной Европой;
- элементы православного благочестия, ставшего для русского общества нравственным стержнем еще во времена принятия христианства.

Какой виделась русскому дворянству идеальная семейная жизнь? Безусловно, образцом считалась большая дружная сплоченная семья. Для поддержания хороших отношений внутри семьи следовало соблюдать правила приличия и иерархию. Основами мирного сожительства декларировались любовь, взаимоуважение и вежливость. Вольность в поведении не поощрялась. «Слишком большая свобода в одежде, в манерах и в выражениях доказывает неуважение к окружающим, и по этим мелочам часто судят о человеке» (цит. по: с. 13).

Иерархия в семейных взаимоотношениях не подвергалась сомнению. Дети почитают родителей, младшие дети повинуются старшим братьям и сестрам. Николай I – император, т.е. высший из дворян – писал в 1838 г. сыну Николаю: «Люби и почитай родителей и старшего брата и прибегай к их советам всегда с полной доверенностью, и тогда наше благословение будет всегда над твоей дорогой головою» (цит. по: с. 16).

Одна из главных установок в воспитании дворянского ребенка состояла в том, что его ориентировали не на успех, а на идеал. Молодому человеку следовало быть храбрым, честным и образованным не для того, чтобы достичь чего бы то ни было (славы, богатства, высокого чина), а потому, что он – дворянин, которому изначально многое дано. Романтические веяния, интерес к прошлому России, возросший в начале XIX столетия, делали героизм и службу на благо Отечества нормой. «Служить» – вот ключевое слово в воспитании дворянина.

Жизненный уклад дворян первой половины XIX столетия зависел не только от их социального положения, достатка, но и от места проживания. Различно было поведение дворян в Москве и Санкт-Петербурге. Благодаря отдаленности царского двора в Москве свободы в поведении было много больше, нежели в Петербурге: один жил на английский манер, другой – на русский, третий был увлечен Францией... Москва жила самостоятельной, самобытной жизнью. По словам Н.Г. Левшина, «все вообще отставные старики, моты, весельчаки

и празднолюбцы – все стекаются в Москву и там век свой доживают припеваючи» (цит. по: с. 31).

Москва была столицей допетровской России, значимой для людей, чтущих старые обычаи. Писатель и государственный деятель Д.Н. Бегичев считал, что в Санкт-Петербурге в основном служат и выслуживаются, интригуют друг против друга, а в Москве отыкают, устраивают браки и сплетничают.

Безусловно, стиль общения дворянина зависел от места его проживания. Если бы можно было составить некую шкалу открытости и гостеприимства, то высшая точка находилась бы в поместьях, и наибольшей закрытостью и сдержанностью характеризовался бы Санкт-Петербург. Это касается как поведения в свете, так и в семейном кругу. По словам В.Г. Белинского, «москвичи – люди нараспашку, истинные афиняне, только на русско-московский лад» (цит. по: с. 42). В Петербурге жили постоянно в незримом либо реальном присутствии императора, поэтому и позволить себе более вольного поведения не могли. Жизнь в Петербурге была более дорогой, показной и суеверной. В Москве темп жизни был медленнее и число ежедневных контактов со знакомыми значительно меньше, чем в Северной столице, что позволяло больше времени уделять семье, общению с близкими и любимым занятиям.

Говоря об основах создания семьи автор пишет, что в XIX в. девушки очень стремились выйти замуж, потому, что от «партии» зависело ее место в обществе, ее женская «карьера». Можно сказать, что сам семейный уклад зарождал и укреплял в умах девушек это желание. С детства дворянским дочерям внушалась мысль о замужестве как о центральном событии в жизни женщины.

Матери старались поскорее выдать дочерей замуж, а для того постоянно их расхваливая, прибегали к различным уловкам: к примеру, выдумывали несуществующих женихов, которые якобы сватались, но получили отказ.

В Москве девушек привозили на так называемую «ярмарку невест» – на балы в Благородном собрании. Там завязывались знакомства с потенциальными женихами.

Родители, как правило, не принимали во внимание мнение детей по поводу их дальнейшей судьбы. Как пишет Е.А. Сабанеева: «Их личные склонности не согласовывались с планами родителей, однако

их это не раздражало – …таковы были нравы той эпохи» (цит. по: с. 50).

В большинстве случаев родители больше внимания уделяли тому, каковы состояние, связи и чин жениха, а уж потом смотрели на его душевые качества.

Если дворянки считались невестами уже после 17 лет, то дворяне, как правило, женились в возрасте около 30 лет – к этому времени мужчина уже достигал некоторых высот по службе, у него накапливался жизненный опыт, к тому же он осознавал необходимость жениться, чтобы упрочить свое положение в свете и оставить потомство.

Замужняя женщина, по сравнению со своим девичьим положением, становилась, в некотором отношении, более свободной. Она могла распоряжаться деньгами (приданое было в ее собственности, по крайней мере с юридической стороны), своим временем, приобретала вес в обществе – особенно если выходила замуж за богатого и высокопоставленного человека.

Как правило, фактическим главой семьи был муж. Однако в некоторых случаях главенствующая роль в семье всецело принадлежала жене. Подчас жена была самостоятельной хозяйкой всего имения, могла распоряжаться им по своему усмотрению, а если ее доходы превышали мужчины, то муж и вовсе отходил на второй план. (С другой стороны, многие дворянки передоверяли мужьям управление своими деревнями к общей выгоде и в интересах детей – впрочем, не всегда счастливо.)

Супруги, знавшие нормы и правила поведения в свете, не всегда придерживались их в домашней обстановке с родными. Но в большинстве семей старались сохранить такт и взаимоуважение. Несмотря на то что браки часто заключались по расчету, супруги поддерживали ровные отношения, соблюдали приличия в свете, чтобы не уронить честь семьи.

Супруги жили на разных половинах дома. Это не порождало между ними отчужденности, но давало возможность обоим супружам иметь свою сферу в доме – это касалось не только ведения хозяйства (финансы, как правило, контролировал муж), но и интересов, которые второй супруг мог не разделять.

Досуг в XIX в., как и сейчас, воспринимался людьми как время свободное от работы. В просвещенной дворянской среде большой по-

пулярностью пользовались домашние спектакли. По выражению Лотмана, «театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей» (цит. по: с. 83). Развлечение это появилось еще в XVIII в., и принимали в нем участие как титулованная столичная аристократия, так и провинциальное дворянство. Подобные домашние развлечения позволяли членам семьи реализовать свои таланты, сделать жизнь разнообразнее, отвлечься от тягот по службе, забот о хозяйстве и помогали объединить членов семьи за одним делом, создать и поддерживать семейные традиции.

Что касается развлечений дворян старшего возраста, то огромную их часть составляли игры в карты. Женщины в будние дни занимали свой досуг рукоделием. Многие создавали своими руками замечательные по красоте и качеству исполнения работы. Мужчины свое свободное время часто посвящали охоте.

Важную роль в укреплении семьи играли общие трапезы. За столом собирались вся семья (а в ресторанах обедали лишь холостяки). Обедали в столовце примерно с четырех до пяти, когда глава семьи возвращался со службы.

Хлебосольство, входившее в привычку у дворянских семей, описано у многих мемуаристов. Так, у Ф.В. Булгарина находим описание обеда «запросто, на двадцать четыре куверта», ведь в Северной столице не скучились на угождения. Это повседневный обед, за которым были гости, приглашенные без особого случая. «Пожилые люди разговаривали о погоде, повышениях и наградах. Дамы о современных происшествиях в гостиных, о моде... Девицы разговаривали или со своими кавалерами, или между собой, о всякой всячине» (цит. по: с. 93). Несмотря на то что эти разговоры были праздными, общая трапеза и атмосфера дружественности сплачивали людей, укрепляли связи между всеми собравшимися.

В России с начала XVIII и до конца XIX в. существовал обычай звать гостей на какое-то центральное блюдо. Звали на осетра донского, на стерлядь сурскую, на икру уральскую, на семгу беломорскую, на балык астраханский, на омуля байкальского, а также на гуся, индейку, поросенка с кашей, – т.е. либо на торжественное блюдо, либо на столь редкое, что оно доставлялось откуда-нибудь с оказией специально для хозяина.

В дворянской среде (особенно в начале XIX в.) принято было выказывать гостеприимство, родственность, любовь и уважение друг к другу. Если искреннего желания общаться со всеми (весьма многочисленными) родственниками не возникало, то приходилось принуждать себя следовать общим нормам поведения, создавая иллюзию дружественных отношений, которые благодаря соблюдению строгих этикетных правил все же не исчезали.

Межсемейные связи в дворянском обществе крепли благодаря развитому гостеприимству, существованию единого культурного поля, практике частных собраний (балы, торжественные вечера, салоны). Столичное дворянство внешне по своему характеру представляло собой традиционное общество, придерживавшееся установленных правил поведения и общения, а также придававшее огромное значение родовым связям. При этом в самом дворянском обществе постоянно происходило переосмысление ценностей, а следовательно, и образцов поведения.

В дворянской среде, как и во всем обществе в целом, бытовала идея соборности, трансформированная в образ «дома» – общности людей, связанных узами любви, родства или близости к роду, общности, выстроенной по принципу иерархии. В представлении дворянина первой половины XIX в. понятие «дом» включало в себя не только членов семьи, кровных родственников, но и всех, кто проживал в одном здании, включая воспитанниц, приживалок и слуг. Все родственники могли пользоваться поддержкой старшего в роду и рассчитывать на его протекцию в случае надобности.

У детей в дворянском доме был свой особый мир, мало связанный с жизнью других в семье. Этот мир тем не менее подвергался самым разносторонним влияниям: родителей; нянь и слуг из народа; гувернеров и учителей, дающих современное образование. Поскольку гувернерами по большей части были иностранцы, то в сознании ребенка европейская картина мира наславалась на русскую (простонародную), привитую няньками и мамками. Вместе это способствовало формированию разносторонней личности, развивая в молодом дворянине разум, чувства, эстетику и нравственность (при условии, что все эти качества присутствовали у родителей, нянь и учителей). Разумная строгость способствовала формированию внутренней дисциплины.

В дворянском доме существовала еще одна особая субкультура – слуги. Ей были присущи свои традиции, передававшиеся по наследству. В среде слуг существовала своя иерархия. Чем выше по этой лестнице стоял слуга, тем ближе он был к господам и тем больше перенимал их культуру. Слуги низшего положения в барском доме продолжали существовать в русле традиций простонародной культуры и нередко, как вспоминают современники, не отличались высокими моральными качествами, так что господских детей даже не допускали до общения с ними.

Дворянская среда обладала одним замечательным качеством: она вызывала желание подражать ей в других слоях общества. Состязательные купцы заводили дома на манер дворянских, стремились дать своим детям не менее престижное образование. Платье иноземного покроя, знание французского языка постепенно входят в купеческую среду. Крестьянское же население страны продолжало придерживаться патриархального уклада предков (за исключением тех крестьянских семей, которые входили в состав прислуги дворянского дома). Манеры слуг заметно отличались от крестьянских и частично походили на манеры городских жителей, но им не было позволено копировать своих хозяев, дабы избежать карикатуры на них.

Дворянское сословие создавало собственную культуру общения, основываясь на идеальных представлениях о должном, прекрасном, т.е. на некоем комплексе принципов, составляющих понятие «благородства». При этом не были утрачены и традиции предшествующих поколений, культивировавших превосходство над крепостными и подчеркивавших социальное неравенство во всех сферах обыденной жизни.

Феномен бытового общения в дворянских семьях означенного периода, пишет в заключение автор, утрачен, мы можем воссоздавать его лишь по частицам из мемуаров, дневников, писем и художественной литературы. Какие-то нюансы и элементы культуры уходили в прошлое под натиском моды (например, новые методы воспитания детей вытесняли прежние, менялись формы обращений между супругами). Большое влияние оказали на общество в целом, а также на отношения между родственниками реформы 1860–1870-х годов; именно в это время в обществе вновь вспыхивают горячие, порой ожесточенные споры, для которых вскоре было найдено клише «проблема отцов и детей». К началу XX в. идеалы дворян, «поэзия барской жизни» ут-

рачивают эталонность и уступают место буржуазным, коммерческим принципам: драматизм этого перехода становится, например, первом комедии А.П. Чехова «Вишневый сад». И разумеется, события Гражданской войны и политика советской власти стерли следы дворянской культуры, оставив для нее место на уроках литературы, в театре и кино, в некоторых бытовых привычках старой интеллигенции. Зато уникальным явлением стало образование русских диаспор за границей, сохранение бежавшими от смерти дворянами – «белоэмигрантами» русской дореволюционной культуры: языка, религии, традиций и бытового общения.

Э. Ж.

---

*Белова А.В.*

**«Я СТРАШНО ЗЛА НА МОЮ МАТЬ»:  
РЕПРОДУКТИВНОЕ СОПЕРНИЧЕСТВО В СЕМЬЯХ  
РОССИЙСКИХ ДВОРЯН XVIII–XIX веков\***

*Belova A.V.*

**«I am terribly angry at my mother»:  
reproductive rivalry in Russian noble families, of 18 th–19 th centuries**

Столкновение между матерью и дочерью в дворянских семьях объясняется разрушением границ между поколениями при наступлении половой зрелости дочерей. Раннее замужество матерей и, соответственно, раннее рождение у них первых дочерей определяли между ними возрастную разницу примерно лет в восемнадцать, а то и меньше. Это приводило к тому, что довольно скоро и те и другие оказывались в пределах репродуктивного возраста, при этом дочери воспринимали положение матерей как преимущественное по сравнению со своим собственным.

Будучи физически развитыми, чтобы выполнять репродуктивную функцию, юные женщины в то же время не были готовы к материнским обязанностям, к воспитанию детей, особенно дочерей, которые не могли быть оценены даже как продолжательницы дворянского ро-

---

\* Белова А.В. «Я страшно зла на мою мать»: репродуктивное соперничество в семьях российских дворян XVIII–XIX веков. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ya-strashno-zla-na-moyu-mat-reprodukтивnoe-sopernichestvo-v-semyah-rossiyskih-dvoryan-xviii-xix-vekov>

да. Рано вышедшая замуж девушка и в семье мужа оставалась ребенком, ее переход во взрослое состояние не был эмоционально-психологическим обосблением.

Тотальный контроль со стороны взрослых и жесткое ограничение свободы поведения и самовыражения в доме родителей перекрывали все пути для формирования ее в качестве целостной и независимой личности. К этому добавлялось объективное старшинство супруга по возрасту – в то время обычной считалась разница в возрасте супругов в 10–20 лет, хотя она могла быть и большей.

Кроме того, дворянские девушки, за редким исключением, находились в полном неведении относительно физиологии сексуальных отношений и строении репродуктивной системы. Сексуальность вне брака и вне репродуктивных функций оставалась для дворянок неизведанной областью. Запрет на сексуальное «взросление» легко объясним тем, что сексуальность женщины в то время считалась принадлежностью не ее самой, а мужчины, чьей женой она должна была стать.

Крайняя степень непросвещенности в вопросах половых отношений мешала девушкам осознать собственную сексуальность, а, значит, и изменения своей телесности и влияние этих изменений на поиски собственной гендерной идентичности. Поэтому замужество ею воспринималось, прежде всего, с религиозно-нравственной точки зрения. В мысленных построениях юной дворянки брак обретал черты асексуального духовного союза, основанного на эмоциональной привязанности и близости интересов.

Только став обладательницей брачного опыта, не всегда удачного, пережив многочисленные беременности, но вместе с тем и обретя собственное «тело», некоторые дворянки совершали «удачный» выход из подросткового периода и уже на новом уровне осознания себя вступали в более равноправные и гармоничные отношения.

Зачастую это приводило к тому, что дворянки вновь переживали материнство, имея уже старших дочерей, вступивших в период фертильности, а с ним и некоторые семейные коллизии. В первой половине XIX в. «позднее» материнство женщины при наличии достигшей фертильности дочери, в общем, воспринималось как обычная практика. Но со стороны дочери и ее ровесниц такая ситуация подлежала скрытому осуждению. Девушки видели в молодых материах безответ-

ную угрозу репродуктивным интересам своего поколения. Однако матери 34, 39 и даже 42 лет, еще способные родить, не стремились сменить позицию «матери», так или иначе отождествляемую с сексуальной привлекательностью, на позицию «бабушки», нередко изображаемой в качестве асексуального существа в характерном чепце. Поэтому не только инфантильные дворянские девушки не стремились к избавлению «от материнской зависимости», но и матери не спешили отпускать их от себя, порождая тем самым сложности в отношениях, особенно со старшими дочерьми.

Внутренняя мотивация «устранения соперницы» вынуждала «молодых» матерей не признавать наступившей зрелости старшей дочери, что выражалось в эмоционально-психологическом сопротивлении ее переходу из категории детей в категорию взрослых, усилении властного нажима, публичной демонстрации материнской власти над дочерью.

Например, мать в присутствии всех родственников могла заявить, что «оставляет» 26-летнюю дочь, не может «взять» ее с собой, кодируя, таким образом, девушку как «ребенка», как существо пассивное, лишенное собственного волеизъявления, нанося ей болезненный удар. Преднамеренное удержание взрослой дочери в позиции «детей» символизирует отказ матери от собственного перехода в иную возрастную и ролевую категорию, таящую для нее угрозу утраты обретенной и осознанной сексуальности.

Больший, чем у их неискусленных дочерей, опыт в сексуальной сфереставил матерей в более выигрышную позицию в конкуренции за внимание мужчин. Часто внимание зятя, не сумевшего приобщить к своим интеллектуальным занятиям свою юную жену, обращалось на тещу, в которой он находил интересного собеседника, и это общение вскоре могло обрести большее значение, нежели того требовали формальные отношения свойства.

В условиях замкнутости усадебной жизни, ограниченности круга общения и дефицита потенциальных женихов поколение старших дочерей испытывало ощущение безотчетной угрозы своим матримониально-репродуктивным интересам со стороны матерей, обладавших к тому же еще и имущественной состоятельностью. В обстановке дворянской жизни с четко закрепленными семейными ролями мать и дочь невозможно представить «подругами».

Подобная модель отношений «мать – дочь» придавала каркас прочности традиционному дворянскому сообществу. Наличие властной составляющей этих отношений предопределяло неравноправность последующих отношений в браке. Репродуктивное соперничество являлось следствием сравнительно низкого брачного возраста дворянок, воспроизведенного каждым следующим поколением. Матери, также находясь в подчиненном положении, не стремились их преодолеть, выстраивая иные внеиерархические отношения со своими взрослыми дочерьми. Напротив, они либо компенсировали за них счет собственную несвободу, либо пытались сберечь от них с таким трудом обретенную внутреннюю свободу. Дочери усваивали, что статус материнства несет в себе, прежде всего, властную, а не эмоциональную составляющую, и воспроизводили данный опыт отстаивания идентичности в каждом следующем поколении.

*Фетисова Т.А.*

---

*Пономарев Е.*

**СТОЛИЧНЫЙ РЕСТОРАН  
КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ ЖИЗНИ  
FIN DE SIÈCLE (ОТ ТУРГЕНЕВА, ДОСТОЕВСКОГО  
И ТОЛСТОГО К КУПРИНУ И БУНИНУ)\***

*Ponomarev E.*

**The Metropolitan Restaurant as a Phenomenon of Fin-de-Siècle  
Russian Life (From Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy  
to Kuprin and Bunin)**

В русской литературе первой половины XIX в. ресторан представлен в основном как место чревоугодия. Для публичного общения существовали тогда другие заведения – дворянские салоны, балы, театры. Но к середине XIX в. функция ресторана меняется: он обретает репутацию места, где собираются прожигатели жизни, где устраиваются пьянки и даже ломаются человеческие судьбы. Такое отношение к ресторану формируют, прежде всего, произведения И.С. Тургенева («Отчаянный», 1882) и Ф.М. Достоевского («Униженные и оскорбленные», 1861, «Записки из подполья», 1864, «Подросток», 1875), что отражает общий настрой эпохи разночинцев, как часто называли середину XIX столетия в России.

---

\*Пономарев Е. Столичный ресторан как феномен русской жизни fin de siècle (от Тургенева, Достоевского и Толстого к Куприну и Бунину) // Новое литературное обозрение: теория и история литературы, критика и библиография. – М., 2018. – № 1 (149). – С. 132–134.

Гастрономическое значение ресторана возобновляется в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» (1878). Обсуждение блюд, которые за завтраком в ресторане заказывают Стива Облонский и Константин Левин, занимает более страницы. При этом Стива ездит ужинать в отдельном кабинете с хорошенькой танцовщицей Большого театра, которой он оказывает покровительство, т.е. осмысляется и другая функция ресторана – удобное место для свиданий. В этом романе едва ли не впервые в классической литературе пристальное внимание уделено официантам и служителям, интерьеру ресторана, который выступает как часть богемной жизни.

К концу XIX в. ресторан все более обретает демократические черты, перестает быть чем-то уникальным. Ресторанов становится больше, что связано с растущим благосостоянием городского населения. Бывшие кухмистерские и трактиры, называя себя ресторанами, меняются по существу, европеизируются в бытовом плане. Рестораны превращаются в городские достопримечательности, становятся в один ряд с театрами, памятниками и музеями. 1870-е годы – настоящий ресторанный бум. Несмотря на роскошь и дороговизну, рестораны посещает самая разнообразная публика.

Важную роль рестораны начинают играть в литературной жизни. Сюда часто переносятся официальные встречи сотрудников журналов. В рестораны массово проникает богема. Считая рестораны средоточием пошлости, их, однако, активно посещают символисты, многочисленные произведения которых изображают ресторенную жизнь (А. Блок, В. Брюсов, А. Белый и др.). Для акмеистов, имеющих опыт парижской жизни, петербургский ресторан – это аналог парижского кафе. Войдя в моду, акмеисты (и примкнувшие к ним футуристы) открывают на Михайловской площади собственное богемное заведение – знаменитую «Бродячую собаку». Благодаря «Увертюре» (Аннасы в шампанском) Игоря Северянина слово «ресторанность» становится в эту эпоху неотделимым признаком литературной богемности.

Воспоминания Бунина о знакомствах со многими выдающимися современниками нередко начинаются с ресторана. Банquet, на котором можно встретить кого угодно из творческой среды, – основная форма общения. Подобные встречи породили воспоминания Бунина о Рахманинове, Шаляпине, Андрееве, Горьком, Куприне и др.

Ресторан – место смешения самых разных социальных слоев, где можно встретить кого угодно – от политических деятелей и государственных чиновников до только что заявивших о себе писателей и артистов. Театральные премьеры, литературные вечера, нашумевшие концерты предполагали обязательное завершение в ресторане. Наряду с этим появляются рестораны и кафе, где встречались представители какой-то одной профессии – чаще всего интеллигентской, например, журналисты (А. Куприн «Штабс-капитан Рыбников», рассказы Гиляровского).

Еще одна особенность ресторана *fin de siècle* – публичность любовных свиданий, что явилось как следствием демократизации отношений полов, так и демократизации ресторанный жизни. Теперь в ресторане обедают не только с дамой сердца, но и просто с подругой и даже с едва знакомыми дамами. Теперь это форма вечерней жизни, самый простой и не требующий подготовки выезд в свет. В ресторанах вполне возможны знакомства – как ранее на балах, в театральных ложах, на званых вечерах и пр.

В начале XX в. рестораны приобретают еще одну функцию. Они становятся локусом искусства и вообще культурной жизни. В ресторане «Прага», как известно из рассказа «Речной трактир» И.С. Шмелева, вечерами играет струнный португальский оркестр. Также ресторану И.С. Шмелев посвятил свое главное дореволюционное произведение – «Человек из ресторана» (1911), где выступающие там цыганские хоры он определяет как самое подлинное искусство. Помимо изысканной кухни и великолепных интерьеров рестораны стараются привлекать публику разнообразной культурной программой. Весьма показательна приписываемая П.Д. Боборыкину фраза о том, что в Москве есть всего три культурных центра: Малый театр, Московский университет и ресторан «Эрмитаж».

Мировая война и последовавшая за ней революция надолго остановят процесс демократизации ресторанный культуры – процесс распространения мелких заведений, где человек с любыми запросами найдет для себя нечто приятное.

Советская культура усвоит восприятие ресторана, характерное для середины XIX в., когда посещение малочисленных ресторанов в общественном сознании приобретет репутацию чего-то неправедного и опасного. В ранней советской культуре ресторан – это локус нэпман-

ства и бандитизма. Честные люди едят и общаются дома. Эта ресторанная фобия оказалась весьма устойчивой и, несмотря на легкую попытку реабилитации ресторанной культуры на излете «оттепели» (кинофильм «Дайте жалобную книгу», 1965), твердо закрепилась в советском искусстве до самого последнего десятилетия (достаточно вспомнить популярнейшие историко-ретроспективные фильмы конца 1970-х: «Трактир на Пятницкой», 1978, или «Место встречи изменить нельзя», 1979). И в бытовых советских комедиях (от «Бриллиантовой руки», 1968, до «Мимино», 1977) ресторан имеет исключительно отрицательные коннотации.

*Фетисова Т.А.*

---

*Мержоева А.Н.*

## **ГРАФФИТИ КАК ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ STREET ART: ОСОБЕННОСТИ, ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ\***

*Merzhoeva A.N.  
Graffiti as part of the culture of street art:  
peculiarities, trends of development*

Направление в современном изобразительном искусстве «стрит арт» (street art – уличное искусство) получило известность в 80-е годы XX в. Это направление объединило в себе различные виды искусства, среди которых наибольшую известность получило граффити – живопись уличных художников. Кроме граффити стрит арт включает 3D-изображения на асфальте и других поверхностях улиц, различные скульптурные инсталляции, трафареты и т.п.

Относительно граффити до сих пор не прекращаются споры, считать ли его отдельным направлением искусства или актом вандализма. Но в целом данное направление в настоящее время уже достаточно утвердило себя в глазах общества, привнося в серый пейзаж города новые, свежие краски, придавая ему тем самым новую культурную ценность.

Первыми технику граффити открыли первобытные люди, изучая свойства природных материалов. Они выдували порошок пигмента, чаще всего охру, через полые кости на стену, используя в качестве

---

\* Мержоева А.Н. Граффити как часть культуры street art: особенности, тенденции развития. – Режим доступа: <http://culture.esrae.ru/47-522>

трафарета собственную ладонь. Также они выцарапывали с помощью примитивных приспособлений изображения, используя простейшие природные краски, при помощи которых наносили рисунки на разные поверхности. Но все эти граффити не относятся к street art, они только послужили аналогом для обозначения современного направления. Сегодняшнее граффити – это продукт урбанизации XX столетия.

Одним из родоначальников граффити многие считают уличного художника, имевшего псевдоним Таки 183. Работая курьером в Нью-Йорке, он, где бывал, всегда оставлял метку – надпись: «Таки 183». Начиная с 1970-х годов граффити становится одним из основных способов самовыражения молодого поколения, тесно связанного с культурой хип-хопа в целом. Молодые люди объединяются в команды и соревнуются между собой в граффити так же, как в танцах или рэпе. Внутри активно развивающегося граффити возникают разнообразные виды и стили: теггинг, бомбинг, райтинг, скрейтчинг, мурал и трафаретное граффити.

Для нанесения рисунка на уличную поверхность граффитисты используют аэрозолевую краску с различными насадками для аэрозольных баллонов, а также маркеры, которыми пишут по поверхности, валики для грунтовки и пульверизаторы. Важная особенность граффити – быстрота создания, поскольку довольно часто райтеры творят незаконно.

Для создания хорошего «куска» грамотный райтер всегда готовит эскиз заранее, затем наносит контур и после этого заливает все краской. В граффити важен индивидуальный, неповторимый стиль, по которому все будут узнавать райтера. Важны особенности написания букв, каллиграфия и манера. Без этого не добиться успеха.

Все граффити – анонимны, никто не должен знать настоящего имени художника, зато все знают «никнейм» – придуманное имя. Однако сегодня, когда граффити в основном легализовано, уличным художникам не обязательно скрывать свое имя. Среди граффитистов уже много известных мастеров своего дела: Бэнкси, Кит Харинг, Шепард Фейри, Марк Дженинс, Космический Захватчик, Кристиан Геми, Адам Нит.

Благодаря граффити преображаются и обретают новый смысл многие городские пространства и сооружения, получающие шанс на вторую жизнь. Хотя случается, райтеры портят фасады зданий, обще-

ственний транспорт и многие другие поверхности, пытаясь привлечь к себе внимание, т.е. культура граффити и street art в целом довольно противоречива, но нельзя отрицать, что это направление имеет свои перспективы.

*Фетисова Т.А.*

---

*Марченко М.А.*

## **КОПИЛКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН. ПУТЬ ЭВОЛЮЦИИ\***

*Marchenko M.A.*

**Moneybox as a cultural phenomenon. Evolutionary path**

В древности для хранения денег приспосабливали различные сосуды с узким горлышком или щелью для монет, которые назывались копилками. Родина копилки точно не установлена, но самые ранние копилки (IV век до н.э.) найдены на территории античной Греции.

Как правило, копилки изготавливали из глины на самом примитивном гончарном круге, и, поскольку они были дешевы, то просто разбивались при извлечении денег, вследствие чего почти все древние экземпляры дошли до нас в разрушенном виде.

Копилку классической формы в виде свиньи подарило нам Средневековье. В культуре многих народов свинья в качестве символа благосостояния, плодовитости и счастья соответствовала идеи разумного накопления. Самая ранняя из сохранившихся свиней-копилок XIII в. найдена в Германии. К XVIII в. название «свинья» стало практически синонимично слову «копилка» во многих странах.

В XVII в. появились копилки и других зооморфных форм: в виде совы, которая, как считалось, поможет правильно распорядиться на-

---

\* Марченко М.А. Копилка как культурный феномен. Путь эволюции // Общество. Среда. Развитие. – 2018 – № 3. – Режим доступа: [http://www.terrahumana.ru/arhiv/18\\_03/18\\_03\\_13.pdf](http://www.terrahumana.ru/arhiv/18_03/18_03_13.pdf)

коплениями; белки, которая быстро скопит деньги; собаки, которая сохранит сбережения. Однако ни одно животное не могло сравниться по популярности с копилкой-свиньей – поистине «культовой фигурой финансового мира».

Копилки XIX в. по форме и материалу поражают разнообразием. Наряду с привычными глиной и деревом используются фарфор, чугун, жесть и ценные металлы. Появляются копилки архитектурных, сосудообразных форм, в виде фруктов, шкатулок, фигурок людей и даже скульптурных и жанровых сценок. Особенно популярными во второй половине XIX столетия в Англии стали копилки в форме цилиндрического почтового ящика, появившегося на улицах городов, которые символизировали надежность английской почты.

В действительности надежность копилок повышали с помощью различных «секретов» – двойного дна, потайных замочков, скрытых механизмов. Однако вскоре надежность стала ненужной в домашней копилке, которую развивающаяся банковская система постепенно вытесняла из финансовой сферы. Тогда копилка стала приобретать еще одну функцию – удивлять и забавлять. Копилка стала превращаться в игрушку.

Оснащенные разнообразными механизмами, наделенные движением и звуком, копилки различной формы и яркой окраски попадают в детский мир, но и тогда они не теряют совсем своей основной функции – накопление денег.

Копилки берут на себя роль воспитания в детях бережливости, которая в странах Западной Европы, занимая одно из важнейших мест в бюргерской системе ценностей, активно прививалась детям с раннего возраста. Получила, например, развитие уже существовавшая в Средние века традиция дарить детям в день Крещения или на Рождество копилку, опустив в нее несколько «стартовых» монеток.

Кроме того, детские копилки, взяв на себя роль церковных урн для пожертвований в пользу нуждающихся, служили и средством религиозного воспитания. Их популярность резко возросла в 1870-е годы, когда англичанин доктор Бернардо стал помещать среди украшающих копилки литографированных наклеек фотографии детей, которым была оказана помощь.

С 1925 г. в последний рабочий день октября в большинстве европейских стран отмечают Международный день бережливости. В этот

день банк принимает от детей копилки с годовыми накоплениями и выдает им сберегательные книжки, которые потом могут пополняться. Таким образом, дети включаются в круг потенциальных клиентов банков.

С этого же времени получают распространение легкие жестяные или литые копилки с логотипом банка. Одной из ранних эмблем сберегательных банков, в частности Сберегательной кассы Франкфурта-на-Майне, стал улей. Позже копилка в форме улья стала своеобразной визитной карточкой банковского мира.

В советском быту времени первых пятилеток копилка, как правило, воспринималась как символ мещанства, попав в один ряд со слониками на комоде, канарейкой, геранью на подоконнике и другими маркерами обывательской психологии.

В наши дни копилка как способ хранения сбережений почти исчезла из обихода, вытесненная сберегательными книжками, пластиковыми карточками и интернет-банкингом. Теперь копилка в России чаще всего сувенир, игрушка или декоративный предмет и лишь в редких случаях – средство для накопления денег. В то же время в Германии копилка в своей первоначальной функции – накопления – оказалась на первом месте, и лишь затем все остальное.

В качестве декоративного элемента интерьера можно отметить такую весьма характерную черту копилки, как кич. Здесь можно найти и бессмертных фарфоровых пороссят, и золотые слитки, а также собачек и кошечек с бантиками.

Не исключено, что копилка близка к концу своей собственной истории и в недалеком будущем будет восприниматься лишь как забавный артефакт в истории культуры.

*Фетисова Т.А.*

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

*Лавочкин Дмитрий*

## РУССКАЯ ПАРИЖСКАЯ МОДА\*

*Lavochkin Dmitry  
Russian Paris fashion*

Вскоре после окончания Гражданской войны в России за границей сформировалось несколько крупных центров белой эмиграции. Большая часть беженцев нашла приют в Турции, Китае и во Франции. В Париже обосновались наиболее богатые русские, сумевшие вывезти с родины достаточно крупные капиталы, золото и фамильные драгоценности. В скором времени они стали владельцами французских фабрик, заводов, ресторанов, ряда популярных газет. В Париже было открыто даже несколько русскоязычных вузов. Русские мужчины вкладывали деньги и налаживали бизнес, а русские женщины не думали отставать от них: княжеские, купеческие и офицерские жены начали активно открывать ателье, салоны модисток, которые быстро переросли в настоящие дома высокой моды.

Первое время русских, которые в основном занимались вышиванием, росписью шляп, шалей или пошивом одежды, французские конкуренты предпочитали не замечать. Но скоро в Париже появился первый русский Дом моды – IRFE, за короткое время ставший лидером

---

\* Лавочкин Д. Русская парижская мода. Солнечный ветер. – Режим доступа:  
<http://bagira.guru/tayny-istorii/russkaya-parizhskaya-moda.html>

мира моды 1920-х годов. Название мирового модного бренда произошло от инициалов князя Феликса Юсупова и его жены Ирины. IRFE стал первым французским Домом моды, имевшим в своем названии имена владельцев – так еще не поступал никто из французов! Однако спустя десятилетие практика называть Дома моды в честь себя активно распространилась по всей Европе. Клиентами князя и его красавицы жены стала финансовая, промышленная и светская элита Лондона, Берлина, Парижа и Нью-Йорка, где фирма открыла несколько филиалов. Бизнес Юсуповых был обширен, ведь до 1919 г., когда чета Юсуповых бежала из Крыма на линкоре «Мальборо», их фамилия в России считалась чуть ли не богаче императорской. В России у них осталось пять дворцов, 14 доходных домов, 30 усадеб, сахарный, мясной и кирпичный заводы, антрацитовые рудники. После прибытия во Францию Феликс Юсупов за несколько бриллиантов купил им с женой паспорта и визы. Оставшихся денег хватило на покупку дома в Булонском лесу в Париже. Первое время Ирине Юсуповой – красавице, родственнице вдовствующей императрицы, пришлось самой штопать и стирать белье. Однако же открытый Юсуповыми Дом моды вновь сделал их обеспеченными людьми. Правда, платья для первой коллекции IRFE кроили чуть ли не на коленке. Создать первую коллекцию одежды Юсуповым помогали князь Никита Романов, графиня Мария Воронцова-Дашкова, княгиня Елена Трубецкая. Эскизы нарядов рисовали на старых обоях, а соединяли их вместе, ползая по полу, княжны Оболенские. Показ коллекции проходил в одном из лучших парижских отелей «Ритц». Моделями выступали знатнейшие аристократки бывшей Российской империи. Вышедшие на другой день увеличенные тиражи крупнейших глянцевых журналов Парижа наперебой расхваливали как саму коллекцию, так и талант и красоту Ирины Юсуповой.

Для того чтобы покорить искушенную французскую публику, Юсупов ввел моду на революционную одежду. Европа, с одной стороны, ужаснулась падением Российской империи, а с другой – пораженная популярностью левых взглядов в обществе, с радостью приняла новые веяния моды. Благодаря основателям IRFE в Европе вошли в моду бело-голубая полоска а-ля матросская тельняшка, пальто-бушлат, кожаные куртки и даже буденовки! Правда, в революционные крайности впали лишь самые смелые модницы Парижа, основная же

масса обеспеченных горожан предпочла кокошники, меховые отделки накидок для платьев и косоворотки, также предлагаемые модным домом Юсуповых. Старорусский стиль внезапно и надежно занял главенствующие позиции у модников всей Европы. Просуществовал IRFE до 1930 г. Причиной закрытия стала Великая депрессия и ожесточившаяся конкуренция с модными домами Шанель и Диор. Они предлагали более демократичную и дешевую одежду, больше соответствующую духу времени.

Спустя семь лет пальму первенства на пошив одежды в славянском стиле у русских Домов моды перехватили крупнейшие мировые бренды тех лет: «Шанель», «Люсиль», «Поль Пуаре» и «Агнесс», а мировые подиумы заполонили модели, облаченные в костюмы в лучших традициях далекой и загадочной России. Даже английская королева Мария, бабушка Елизаветы II, шла под венец в кокошнике.

Первое время швейный бизнес русских эмигрантов находился в подполье. Все изменилось в 1922 г. благодаря обращению в Лигу Наций нобелевского лауреата Фритьофа Нансена. Русские эмигранты получили паспорта беженцев, возможность легализоваться и вывести свой бизнес из тени. Ателье русских дворянок вышли из подполья, а затем разрослись до крупных Домов мод. Например, известнейший на весь Париж шляпный дом «Шапка» принадлежал свекрови великой княгини Марии Павловны, а одной из манекенщиц в нем трудилась княгиня Трубецкая. Фабрику по изготовлению тканей с причудливыми узорами в русском, египетском и персидском стилях открыла графиня Орлова-Давыдова. Заказчиками тканей в ее Доме моды стали лучшие парижские ателье, а располагался он в самом фешенебельном районе Парижа, на бульваре Мальзерб. Не меньшей популярностью пользовался дом «Имеди», принадлежавший грузинской княгине Анне Воронцовой-Дашковой. Она начинала свою карьеру в Париже в качестве манекенщицы у Коко Шанель. В ее задачу входило посещение светских мероприятий: театров, выставок, приемов – в платьях от знаменитой французской модельерши.

Но самым популярным русским Домом моды в Париже стал «Арданс». Его хозяйка, баронесса Евгения Кастидис, сделала ставку не на разнообразие фасонов одежды, а на цвет! Все предметы одежды и галантереи, которые производил «Арданс», были исключительно сиреневого цвета. Клиентам предлагались: сиреневые платья, пальто,

обувь, сумки и даже зонты. На выходе каждому покупателю торжественно вручался букет свежих фиалок. Парижане настолько полюбили гостеприимный дом баронессы Кастидис, что сиреневый стал одним из трех цветов, символизирующих французский Прованс. Его начали использовать везде – от одежды до декора зданий. Не менее оглушительный успех имел дом моды ITEB. В названии своего заведения хозяйка по установившейся традиции использовала собственное имя Бети, написанное наоборот. Фирменным почерком ITEB стало сочетание черного и белого цветов. Зажиточные французы 1920–1930-х годов шутили, что они одеваются либо у великой княжны, либо у фрейлины императрицы, либо, на худой конец, у дочери начальника царской конюшни, которой и была Бети.

Кроме перечисленных домов моды, в Париже существовали: «Поль Каре» княжны Лобановой-Ростовской, «Тао» княгини Трубецкой, «Валентина» В.С. Саниной, дом белья «Хитрово», «Адлерберг» – графини Л.В. Адлерберг, «Лор Белен» и многие другие. Открытие каждого русского Дома моды сопровождалось настоящим гуманитарным подвигом со стороны их аристократичных хозяек: жертвуя частью прибыли, они брали на работу моделями, швеями или портнихами исключительно своих соотечественниц. Нередко они за свой счет отправляли их на курсы кройки и шитья. Они поддерживали своих соотечественников, и это достойно самой высокой человеческой оценки.

*C. Г.*

---

*Герасимова Ю.Л., Соснина Н.О.*

## **КОСТЮМ И МОДА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ГЕНДЕРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ\***

*Gerasimova Yu.L., Sosnina N.O.  
Costume and fashion as the embodiment  
of gender transformations*

Гендер (англ. gender, от лат. genus «род») определяется как система характеристик, относящихся к маскулинности и фемининности. В общественных науках этот термин обозначает «социальный пол», т.е. социально детерминированные роли, идентичности и сферы деятельности мужчин и женщин, зависящие не от биологических половых различий, а от социальной организации общества.

О своем гендере человек сообщает обществу с помощью определенного набора признаков, в первую очередь при помощи одежды. Традиционно, визуальные характеристики костюма были связаны с общепринятыми стереотипами внешнего проявления мужественности и женственности. В основном это касалось формы костюма, ассортимента, расцветки одежды и т.д.

Однако глобальная информационная цивилизация формирует новую культуру, которая требует переосмыслиния ценностей и взглядов, роли индивидов и социальных групп. Она изменила представления о гендерной структуре общества таким образом, что бинарная гендерная

---

\* Герасимова Ю.Л., Соснина Н.О. Костюм и мода как воплощение гендерных трансформаций. – Режим доступа: [http://author.nbpublish.com/ca/article\\_27350.html](http://author.nbpublish.com/ca/article_27350.html)

схема, автоматически соединяющая гендер и пол и оперирующая традиционными гендерными стереотипами, стала терять свою актуальность. Становясь в большинстве областей жизни равными, женщины и мужчины сближаются по стандартам поведения. Появляется все большее число гендеров, не подчиненных установленным социальным стандартам, что воплощается, прежде всего, в костюме.

Вопрос о взаимосвязи гендера и моды кажется одним из самых острых в современном дизайне костюма. И если маскулинизация женского костюма, завуалированная темой комфорта, давно завоевала себе право на существование, то прививки женственности, проникающие в мужскую моду на протяжении последних 70 лет, воспринимаются консервативной частью общества как культурная и социальная катастрофа.

Взаимопроникновения мужского и женского начала в костюме существовали и ранее, но в большей степени они представляли собой часть маргинальной культуры. Например, субкультура «Молли» (геев) существовавшая в Лондоне в конце XVIII – начале XIX в., позволяла мужчинам нарушать традиционные границы мужественности, экспериментируя с женской одеждой и аксессуарами. Нарушение стереотипов визуального проявления мужественности и женственности в костюме стало способом идентификации городских диссидентов, например богемы, конца XIX в.

Однако развитие спорта, медицины, образования, достижения науки и техники становятся причиной важных, хотя и не носящих массовый характер, трансформаций в женской моде. Появление брюк для езды на велосипеде, «укорачивание» юбки, популярность домашнего «чайного платья», которое не обязательно носить с корсетом, и др. – все это постепенно разрушает устойчивые гендерные клише и предвещает скорые изменения.

Причиной колossalных гендерных сдвигов в обществе стала Первая мировая война, когда женщинам приходилось исполнять обязанности ушедших на фронт мужчин. В женский костюм приходит свободный силуэт, платья с застежкой спереди, двухчастный костюм с блузкой, похожей на мужскую рубашку, пальто, вязаные джемперы и жакеты, лишенные декора шляпы, устойчивая обувь на низком каблуке и даже брюки в качестве рабочей одежды.

На фоне борьбы за легализацию однополых отношений происходит дальнейший рост интереса к присвоению мужских элементов костюма

женщинами, а женских – мужчинами, хотя бы в пределах travesti-шоу, дамских кабаре и кафе. Мужской костюм 1920-х годов, наоборот, приобретает большую мягкость. Неширокие округлые плечи, некрупные детали, деликатно завышенная и свободная талия, чуть укороченные рукава пиджака, широкие сверху и зауженные книзу брюки, пластичные ткани обеспечивают комфорт и свободу движения, но придают мужчине слегка инфантильный вид. В дальнейшем можно проследить корреляционную зависимость гендерных трансформаций на костюм и моду и глубоких социально-экономических и политических изменений, определяющих различные сферы жизни общества.

Тяжелые в экономическом и политическом отношении 1930-е годы, а также предчувствие войны приводят к возвращению интереса к традиционным гендерным ролям, хотя в женском костюме наряду с женственностью в ее традиционном понимании продолжается освоение мужского ассортимента, что в годы Второй мировой войны усугубилось вновь.

После окончания войны уставшие от бедности и однообразия мужчины и женщины должны были вписаться в новый жизненный контекст, снова обрести друг друга, и то, что мешало продуктивной коммуникации с противоположным полом, т.е. асексуальный образ, было отвергнуто. В 1947 г. во Франции появляется новый стиль. Кристиан Диор вводит в моду узкие плечи, тонкие талии, пышные длинные юбки. Новая женская элегантность и длинные юбки наделялись позитивными функциональными коннотациями, считалось, что они благотворно влияют на моральные аспекты послевоенной жизни.

В 1960-х годах инновации в моде определяет новое поколение – «бэби-бумеры». Они выросли и обрели экономическую свободу. Молодые люди отвергали традиционные ценности и надеялись создать лучший мир, где царят равенство, гармония, справедливость и человечность. Социальный и психологический разрыв между поколениями определил новые направления поиска самоидентификации, и гендерные клише поколения родителей воспринимаются как нечто устаревшее и требующее изменений.

Появление и популярность новых синтетических тканей, ассоциирующихся с прогрессом и не имеющих исторических аналогов, а значит и гендерных интерпретаций, дает новый импульс развитию агендарной моды. Минималистские формы, новые материалы, яркие цве-

та, унифицированные технологии настолько распространены, что тенденция обретает название «унисекс». Свой вклад в развитие этой тенденции внесла и уличная мода, объявившая джинсы символом экономического и социального равенства, сексуального освобождения и богемного образа жизни. Став символом неповиновения, они участвуют в жизни западной контракультуры и остаются самой актуальной одеждой до конца 1970-х годов.

С этого времени западная модная традиция, опирающаяся на бинарную гендерную схему, перестает быть единственным приемлемым, оставаясь одним из возможных вариантов. На самом деле, унисекс вовсе не отвергал сексуальность в костюме, он просто находил ей новое воплощение. Частью привлекательности унисекс-моды для взрослых был сексуальный контраст между человеком и одеждой, который на самом деле и привлекал внимание к мужскому или женскому телу.

Стиль хиппи и романтизация прошлого во второй половине 1960-х годов повлияли на мужской костюм, придав ему черты феминности. Воплощение эстетического идеала времени – музыкант, художник, поэт, философ – мужчина-творец, проповедующий небытие и свободу. Многослойность, размывающая динамичный трапециевидный силуэт, большая, чем ранее, обнаженность, длинные волосы, естественная линия плеча, мягкие, фактурные и богато орнаментированные ткани, этнические и исторические элементы и детали костюма, множество украшений и аксессуаров – все это подвергало серьезной коррекции традиционное представление о мужественности.

На дальнейшую феминизацию мужского костюма активно влияют новые музыкальные направления 1970-х годов. Декоративная косметика, феминистские прически, экстравагантность сценических костюмов, фантастические формы и андрогинные образы музыкантов эпатировали и провоцировали публику. Андрогинность и размытость границ между полами и сексуальными пристрастиями в последние годы 1970-х годов стали основой нового тренда – моды без половых различий, открывшей новые горизонты фэшн-индустрии.

Появление нового социального слоя – яппи (young urban professional – молодые городские профессионалы) в 1980-х годах и активное участие женщин в бизнесе порождают новый эстетический идеал. Мужчины и женщины готовы сразиться за место на карьерной лестнице. В женском костюме брутальные формы компенсируются

модой на большую (возможно, искусственную) грудь, демонстративной сексуальностью, воплощающейся в глубоких вырезах, кричащих цветах, мини-юбках, высоких разрезах, дорогом нижнем белье и агрессивном макияже. Мягкие пластичные ткани, изящные детали – узкие галстуки и туфли, маленькие воротники; сложные цветовые оттенки, повышенное внимание к образу и прическе смягчают монументальность мужского костюма, привнося оттенок феминности.

Агендерный тренд в этот период обретает новые формы. В массовой моде он реализуется в спортивной одежде, которая начинает использовать достижения высоких технологий и становится все более специализированной и функциональной. Еще одной агендерной формой становится концептуальный костюм, созданный японскими и бельгийскими дизайнерами, который предполагает пространство между телом и одеждой. Свободные формы и нейтральные цвета позволяли человеку чувствовать себя комфортно и оставаться самим собой, не превращаясь в объект социальной или сексуальной манипуляции.

Дальнейшее разрушение гендерных границ в начале 1990-х годов происходит в контексте двух новых стилевых направлений, ставших реакцией на экономический и политический кризис и избыточность моды прошлого десятилетия. Это опирающиеся на андрогинный эстетический идеал «гранж» и «минимализм». Гранж, совмещающий самые несовместимые фактуры, цвета, рисунки, линии, предлагал свободу творчества и непосредственность. Случайный выбор вещей и необычные способы ношения, эстетика небрежности и разрушения в дальнейшем утратят свои крайние формы. Но инновации, привнесенные гранжем – «небрежные» технологии, вещи «оверсайлз», поиск новых пропорций, использование и переработка вещей, бывших в употреблении, сложные «состаренные» цветовые гаммы и поверхности останутся и в женском и мужском костюме.

Минимализм стал способом возвращения к простоте форм. Функциональность гардероба, утонченность и комфорт универсальных и базовых вещей, гендерная нейтральность цвета, уход от какой бы то ни было декоративности, изящная простота кроя и высококачественные и высокотехнологичные материалы, совмещение спортивной и классической стилистик создают новую элегантность «унисекс».

Развитие Интернета и цифровых технологий делает информационное поле основным пространством формирования и распростране-

ния модных норм, объединяющим людей не по социальным, национальным, половым, возрастным критериям, а по интересам и ценностям, формирующими многочисленные подвижные и взаимодействующие между собой субкультуры. Современный мир обретает новое качество – транскультурность – состояние виртуальной принадлежности одного индивида многим культурам. Транскультуральный человек свободно, интуитивно или осознанно, выбирает костюм как способ самовыражения и самоидентификации. Выбор одежды теперь определяется не особенностями тела, а особенностями взглядов и мировоззрений, предоставляя стратегии для того, чтобы найти свой способ самовыражения.

Современная мода противопоставляет устаревшим идеям о фиксированной личной идентичности понимание невозможности этой фиксации в динамично меняющемся мире. Агендерность проявила себя в коллекциях дизайнеров как один из самых сильных трендов и обрела массовый характер. Гендерные стереотипы все меньше определяют социальную роль, а значит, процесс взаимовлияния феминного и маскулинного в костюме необратим.

*Фетисова Т.А.*

---

**Махлина С.Т.\***

## **ПРОСТРАНСТВО НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ**

***Makhлина S.T.***  
**Space of popular art culture in modern Russia**

Народная художественная культура, как и вся культура в целом, имеет древние корни и связана с природной средой, но прежде всего «со всей социальной практикой народных масс, с их общественным и семейным бытом, обычаями, со всем укладом жизни, что определяет своеобразный “прикладной” характер всех видов народного творчества, особенно очевидно проявляющийся в народном декоративном искусстве, в народной архитектуре, интерьере, жилище, в одежде (народном костюме), в украшениях и т.п.» (цит. по: с. 453).

Народная художественная культура очень часто отождествляется с термином «фольклор». Ввел этот термин английский историк У.Дж. Томс в 1846 г. В переводе это слово означает «народное знание». А в 1879 г. этот термин был официально принят английским Фольклорным обществом. Фольклор понимался как «неписаная история народов», существовавших на земле. Впоследствии словом «фольклор» обозначали «древние нравы, обычаи, обряды и церемонии

---

\* Махлина С.Т. Пространство народной художественной культуры в современной России // Мир культуры и культурологии: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017–2018. – Вып. 6. – С. 452–459.

прошлых эпох, превратившиеся в суеверия и традиции низших классов цивилизованного общества» (цит. по: с. 453).

В России термин «фольклор» получил распространение начиная с 1899 г., когда В.В. Лесевич дал определение этого термина: «Это обширная и сложная масса разнообразных высказываний народа о всей своей внутренней и внешней жизни во всех ее проявлениях. Сюда относятся басни, сказки, легенды, сказания, песни, загадки, детские игры и присказки, захарство, ворожба, свадебные и иные обряды, метеорологические и другие приметы, пословицы, поговорки, присловья, рассказы о луне, звездах, затмениях, кометах и всякого рода суевериях: различия легких и тяжелых дней, повествования о ведьмах, упрырях, вовкулаках, виях и т.д. – словом, все то, что народ унаследовал от отцов и дедов путем устного предания, за что он держится» (цит. по: там же).

Современное понимание фольклора у нас в стране было выработано к 60-м годам XX в., и воспринимается он как искусство или особая художественная система. Следует отметить, пишет автор, что «фольклор» включает в себя не всю народную культуру, а только словесно-музыкально-игровые и хореографические формы.

Как правило, народная художественная культура связана с трудовой деятельностью (сопровождая трудовые процессы или в оформлении орудий труда) и опосредованно (в обрядах, праздниках).

В первую очередь народная художественная культура характеризуется коллективным характером творческого процесса. При этом выделяются яркие мастера-исполнители разных жанров фольклора, творцов народного декоративного искусства.

Русская народная художественная культура обладает, как и любая другая народная культура, национальным своеобразием, включая множество региональных типов и локальных вариантов, что формирует богатство и разнообразие стилей и форм разных его видов. Пространство России огромно, а потому разнообразна и народная культура, развитие которой продолжается и в наши дни. Автор перечисляет центры народных промыслов, издавна существующих в России: Гжель, Великий Устюг, Федоскино, Палех, Мстёра, Холуй, Жостово, Хохлома, Городец и др.

В современной народной художественной культуре, в ее фольклорной и нефольклорной сферах, присутствуют пограничные, пере-

ходные формы. Некоторые виды традиционного творчества уходят из живого бытования и переходят в современные формы искусства. Так возникает современный фольклоризм. Так возникли Государственный ансамбль народного танца Игоря Моисеева, Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» и многие другие. А вот народный театр, игровая культура, некоторые формы обрядовой культуры, устного народного творчества ушли в небытие.

Народная культура Нового и Новейшего времени, существенно изменяясь по сравнению с прошлыми формами, играет роль культурного наследия, образуя во многом вторичные формы народной культуры. В ней явно присутствуют элементы народного миросозерцания. Сегодня, пишет автор, мы видим, что вытесненные из культуры элементы народного творчества возвращаются в жизнь общества. Например, сегодня широко распространены центры нетрадиционных методов лечения, хотя именно они основаны на традиционных методах народного знахарства. Получает развитие неошаманство. Некоторые календарные обряды сохраняются до нашего времени. Сегодня понятие «народная художественная культура» уже идентифицируется не с крестьянскими ремеслами, а с художественными промыслами. На первый план часто выходят уже не утилитарно-бытовые, религиозно-магические, памятно-культурные функции, характерные для традиционного народного творчества, а декоративно-художественные и сувенирные, подчас направленные на коммерческое развитие.

Э. Ж.

---

# МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

*Пушкин С.А.*

## СОВЕТСКИЕ КОМИКСЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА МАССОВОЕ СОЗНАНИЕ\*

*Pushkin S.A.*  
The soviet comics as an instrument  
to influence mass consciousness

Советские идеологи считали, что комиксы, являясь продуктом буржуазной массовой культуры, растлевают детские души. Особенно беспощадной критике подвергались американские комиксы. Поэтому, чтобы оградить советских людей от американского тлетворного влияния, даже само слово «комикс» в СССР на долгие годы оказалось под запретом. Однако забавные истории и рассказы в картинках, очень напоминавшие американские комиксы, тем не менее в Советской России издавались.

Первыми произведениями в формате комикса в России явились «Окна РОСТА», которые обозначили начало становления советского комикса как одного из сегментов советской массовой культуры. Впоследствии появились такие сатирические журналы, как «Крокодил»,

---

\* Пушкин С.А. Советские комиксы как инструмент воздействия на массовое сознание // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 11(97), Ч. 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskie-komiksy-kak-instrument-vozdeystviya-na-massovoe-soznanie>

«Бегемот», «Красный перец», где начали публиковаться первые комиксы для взрослых.

Советские партийные руководители, ответственные за идеологическую работу, прекрасно понимали эффективность воздействия на сознание масс ярких рисунков, сопровождаемых понятными и лаконичными текстами, и поэтому с самого начала советской власти комиксы стали широко использоваться в качестве инструмента агитации и пропаганды.

В период после окончания Гражданской войны и до начала Великой Отечественной войны практически все комиксы выполняли агитационно-пропагандистскую функцию. С помощью стратегии демонизации врагов и героизации защитников Отечества происходило целенаправленное воздействие на сознание людей. Осуждались и высмеивались поступки, несовместимые с принципами социалистического общежития и с положениями кодекса строителя коммунизма. В фокусе внимания оказывались нэпман, кулак, бюрократ, стяжатель, пьяница, поп и другие деклассированные элементы, мешающие строительству социализма.

В годы Великой Отечественной войны комиксы продолжали выполнять агитационно-пропагандистскую функцию. Одним из положительных персонифицированных персонажей на протяжении всей истории советских комиксов выступал советский солдат, самым ярким положительным примером которого явился персонаж Василий Теркин. Это был советский аналог американского супергероя – Капитана Америка, представлявшего собой мобилизующий символ надежного защитника своей родины. Вася Теркин, идеализированный образ советского солдата, был наделен исключительно положительными чертами. Он отличный боец, меткий стрелок, сильный, ловкий, смекалистый, чистоплотный. Предполагалось, что юные читатели будут гордиться Васей Теркиным, стараться быть похожими на него. В разное время появлялись также и отрицательными персонажи: белогвардейцы, финны, фашисты, американцы и их союзники.

Послевоенное время можно считать новым этапом в развитии индустрии комиксов в СССР. Произошла возрастная дифференциация комиксов. Широкое распространение получили журналы детских комиксов – «Мурзилка», «Веселые картинки», «Юный техник», «Пионер». Наиболее известными персонажами советских комиксов для де-

тей явились простые советские дети: Петя Рыжик, Вася Дотошкин, Петя Верхоглядкин, Боба и Гога Белоручкины, вымышленные персонажи Смехотрон и Полиглот. При этом советский мальчик Петя Рыжик очень напоминал Тинтина, популярного персонажа франко-бельгийских комиксов, но был представлен как образец (по аналогии с Васей Теркиным) идеального советского мальчика. Врагами Пети Рыжика в традициях второй половины прошлого столетия выступали богатые американцы и англичане.

Стараясь следовать канонам общепризнанных комиксов в формальном плане, авторы одновременно стремились совершенствовать свои агитационно-пропагандистские и культурно-просветительские издания с целью повышения эффективности их воздействия на сознание масс. Ярко выраженный образовательный характер советских детских комиксов, которые учили детей выполнять различные ремонтные работы в доме, мастерить простые приборы и т.д., сопровождался воспитательной работой, направленной на формирование духовно-нравственных ценностей человека новой социалистической общности.

Пик расцвета советского комикса приходится на конец 80-х – начало 90-х годов прошлого столетия. Появляются первые советские графические романы, например, «1825-й: заговор», повествующий о восстании декабристов, и «Георгий Жуков», являющийся биографией маршала, что свидетельствует о распространении комиксов за рамки развлекательной продукции. Можно сказать, что советские комиксы этого периода, используя такие новые жанры, как фэнтези, научная фантастика, боевик, практически по всем параметрам приблизились к аналогичной продукции США и стран Западной Европы.

*Фетисова Т.А.*

---

УДК: 008

**Фетисова Т.А.** ©

10.31249/hoc/2019.03.07

## **КОМИКС – ПОРОЖДЕНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Аналитический обзор*

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

**Аннотация.** Обзор посвящен возникновению и развитию американского комикса, факторам, способствовавшим росту его популярности и его особенностям как феномена массовой культуры. Также обосновывается востребованность образа супергероя в американской культуре, его обусловленность установками американского национального характера и его презентация в дискурсе массовой культуры.

**Ключевые слова:** комикс; массовая культура; супергерой; Америка.

***Fetisova T.A.***

***Comics – a product of American mass culture***

*Analytical review*

*Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences*

***Abstract.*** The review is devoted to the emergence and development of American comics, the factors that contributed to the growth of its popularity

ity and its features as a phenomenon of mass culture. It also substantiates the demand for the image of a superhero in American culture, its dependence on the attitudes of the American national character and its representation in the discourse of popular culture.

*Keywords:* comics; popular culture; superhero; America.

Существует много определений комикса, однако все они в целом сводятся к тому, что комикс представляет собой серию изображений, в которой рассказывается какая-либо история. Американский исследователь комиксов Скот Макклайд в своей книге «Понимание комикса» (Understanding Comics) [29] предлагает комиксу краткое определение: «последовательные изображения» и более полное: «смежные рисунки и другие изображения в смысловой последовательности» [16].

Наличие текста в комиксах необязательно, существуют и «немые» комиксы с интуитивно понятным сюжетом. Однако авторы комиксов, чтобы сделать изображения более понятными, вынуждены компенсировать отсутствие возможности воспроизведения звуков, дыма, пара и даже запахов с помощью визуальных символов. Этим символам на картинках соответствуют подписи и линии, а прямая речь чаще всего передается при помощи «словесного пузыря» (англ. – bubble), который, как правило, изображается в виде облачка со словами внутри, исходящего из уст, или, в случае изображения мыслей, из головы персонажа. Слова автора обычно помещают над или под кадрами комикса [6].

Рисунок в комиксе имеет некоторую долю условности. Он упрощается для скорости рисования и удобства восприятия читателя. Комиксы могут быть любыми и по литературному жанру, и по стилю рисования. В виде комиксов адаптируются даже произведения классиков литературы. Но исторически самыми распространенными жанрами комикса были приключения и карикатура [16].

В известном нам понимании комикс появился только в 90-х годах XIX в., хотя его истоками можно считать распространенные в древнеегипетской и месопотамской культурах сцены на мифологические и исторические темы. Они обычно сопровождались пояснительным текстом, написанным иероглифами или клинописью. Подобное можно было часто наблюдать в виде фресок и барельефов в храмах и дворцовых комплексах.

Дальнейшее развитие «рассказы в картинках» получили в XVI и XVII вв., когда рисованными иллюстрациями и гравюрами украшались тексты на библейскую тематику и описания житий святых. Такие пересказы печатались на листках цветной бумаги и назывались «аллилуйями» из-за их религиозной направленности [17].

Появлению комикса предшествовали европейские политические карикатуры конца XVIII в., гравюры Уильяма Хогарта (1697–1764), представлявшие собой серию рисунков, складывающихся в одну историю [19].

Отсюда слово «комикс», которое образовалось в результате слияния двух английских слов: *comic* (комический, смешной) и *strip* (полоса, картинка) [17].

В XIX в. опыт сатирического рисунка был воспринят швейцарцем Родольфом Тэпфером, которого традиционно считают родоначальником комикса. Он также увлекался рисованием юмористических историй и использовал их для работы в школе с детьми из низших классов [4]. Появление в конце XIX в. подобных рисунков в европейских журналах послужило примером американским художникам, работавшим в газетах.

К этому времени в Америке сложились все предпосылки для возникновения комикса. Именно здесь складывается уникальная культурная ситуация, давшая настоящее рождение и популярной литературе, и комиксу – наиболее примитивным жанровым формам массовой культуры.

Действительно, феномен массовой культуры первым проявился именно на почве формирующейся американской культуры. Уже стала расхожей фраза известного американского политолога Збигнева Бжезинского: «Если Рим дал миру право, Англия – парламентскую деятельность, Франция – культуру и республиканский национализм, то современные США дали миру научно-техническую революцию и массовую культуру» [34].

Появление массовой культуры в американском обществе раньше, чем в других странах, объясняется следующими факторами: во-первых, бурным процессом индустриализации, связанным с массовым наплывом эмигрантов со всего света и развитием средств массовой коммуникации; во-вторых, стремлением населения молодой страны США к самоидентификации [1].

Государство США, основанное на новом континенте, в отличие от стран Старого Света, изначально не имело ни собственного культурно-исторического прошлого, ни гомогенного населения, а потому не обладало возможностью унаследовать или впитать какую-либо традиционную гуманитарную культуру. В то же время разнообразие культурных традиций и этнических языков американских переселенцев требовало создания такого типа национальной культуры, который смог бы сломать все классовые барьеры, привычные обычаи и вкусы, перемешать все типы культур для создания унифицированного варианта национальной традиции.

Именно таким типом культуры, культуры «для всех», явилась для США массовая культура, которая в любом из своих проявлений была направлена на удовлетворение интересов наибольшего количества ее потребителей, выступив «голосом демократии» нового народа [26].

В свою очередь массовая доступность к потреблению культуры обусловила снижение ее художественного уровня, что привело к господству в развивающемся американском обществе процессов универсализации и унификации, установлению единой минимальной образовательной системы. Все это породило такие феномены, как научно-популярная литература, дайджесты, так называемые палп-журналы (от «рулп» – мягкий, бумажный) – легкое одноразовое чтиво, напечатанное на дешевой бумаге, продававшееся повсеместно, где публиковались занимательные истории различных жанров: детективы, эротика, ужасы, приключения, а также комиксы.

В комиксе легкость восприятия жанра массовой культуры была усиlena его визуальностью, что делало этот процесс почти развлечением. К середине XIX в. в США проживало уже более 60 млн умеющих читать взрослых людей, потребляющих подобную литературу и важнейший источник информации – газеты, которые стали выходить ежедневно [17] и регулярно печатать воскресный раздел. Именно для него американские художники стали рисовать первые комиксы.

Веселые картинки на последней полосе благодаря их визуальности помогали многим переселенцам социализироваться, лучше понимать язык, осваивать культуру страны, где они оказались. Краткие тексты к картинкам, начертанные по принципу «как слышится, так и пишется», передавали своеобразие примитивной бытовой речи иммигрантов

нью-йоркских окраин, одновременно делая эти тексты понятными, узнаваемыми для малограмотной аудитории [32].

Качественный скачок в истории возникновения комиксов был связан с появлением цветной печати. Считается, что первый цветной комикс был опубликован в самом конце XIX в. Джозефом Пулитцером (Joseph Pulitzer), который считается «отцом» так называемой «желтой прессы», а его имя носит самая престижная в США журналистская премия.

Этот комикс назывался «Желтый Малыш» или «Желтый Парень» (Yellow Kid). Впервые он появился на газетной полосе New York World, принадлежащего Пулитцеру издания, 5 мая 1895 г. – в качестве второстепенного героя, созданного Ричардом Фелтоном Аутколтом (Richard Felton Outcault). Это был лысый мальчик с торчащими передними зубами по имени Мики Дьюган. Он жил в обычном китайском квартале и попадал во всевозможные ситуации [8]. За короткое время Желтый Малыш стал самым известным постоянным персонажем серии комиксов. По одной из версий, именно из-за цвета его одеяния упомянутая выше пресса стала называться желтой (по другой версии, подобные издания просто печатались на дешевой, желтоватой бумаге) (13).

С момента издания этого первого регулярного комикса часто отсчитывают официальную историю комикса как такового. В эти годы в Америке уже начинает складываться индустрия комикса, в рамках которой они получают самостоятельную жизнь вне газет и приложений.

Постепенно складывается и жанровая стратификация комиксов, которая в основном заимствуется из палл-журналов – это детективы, фантастика, различные приключения, в том числе героев в масках [9, с. 39]. Именно в это время появились такие издательства, как National Allied Publications и Timely Publications, которые позже будут переименованы в DC Comics (Аббревиатура «DC» перешла от популярнейшей серии издательства «Detective Comics» и вскоре стала официальным названием компании) и Marvel Comics (от англ. *marvel* «чудо») соответственно [37].

А в июне 1938 г. произошло одно из самых важных событий в истории американской поп-культуры. В выпуске журнала «Action Comics #1» была напечатана история приключений Супермена, придуманная еврейскими подростками из Кливленда, штат Огайо, Джер-

ри Сигелом и Джо Шустером. С этого времени начинается золотой век американского комикса [9].

Появление Супермена, совершающего подвиги на благо людей, потрясало воображение. В костюме красно-сине-желтых цветов, в плаще с эмблемой в виде треугольного щита с буквой «S» в центре, Супермен представлял собой причудливого героя с другой планеты, наделенного удивительными способностями. Он мог летать, поднимать здания в небо, испепелять врагов взглядом и т.д. и к тому же был неуязвим для любого вида оружия. Еще младенцем он был отправлен на Землю своим отцом-ученым за несколько минут до уничтожения их планеты. Его нашла и приютила семья канзасского фермера. Земные родители дали ребенку имя Кларк Кент. Еще в раннем возрасте у мальчика проявились сверхчеловеческие способности, которые он решил применять на благо человечеству. Чтобы использовать свою невероятную силу в борьбе за правду и справедливость, супермен, инопланетянин, притворяется заурядным, невзрачным журналистом городской газеты, а его невероятные способности проявляются, лишь когда он надевает костюм супергероя.

Популярность Супермена оказалась такой огромной, что в 1939 г. руководители National Comics пошли на беспрецедентный шаг и основали серию, посвященную исключительно ему. В США начала формироваться первая субкультура, основанная на комиксах. Десятки тысяч детей и подростков вступали в клуб «Супермены Америки», впервые в истории появился тематический мерч (сленговое обозначение разного рода продукции с определенной символикой) – костюмы, футболки с логотипом и расцветкой одеяния супергероя, короткие мультфильмы, пазлы и другая атрибутика. Сами комиксы расходились многомилионными тиражами, магазинам зачастую не хватало экземпляров, чтобы удовлетворить спрос [15].

В период золотого века комикса, длившегося с 1938 по 1956 г., было создано более 400 супергероев, большинство которых сильно напоминали Супермена. Для создания каждого нового супергероя авторами брались уже существующие, коммерчески успешные персонажи, набор черт и деталей радикально менять было опасно. Герой, не подходивший под ставшие популярными черты, мог быть не принят читателем. Именно тогда родились такие герои, как Бэтмен, Капитан Америка и Чудо-женщина [7].

Такая чрезвычайная популярность Супермена явилась следствием его очень своевременного появления в американской культуре. Это произошло в тяжелые для Америки кризисные 1930–1940-е годы, ознаменовавшиеся, с одной стороны, Великой депрессией и начинаящейся Второй мировой войной, с другой – становлением индустриального общества и вместе с этим безработицей, преступностью, социальной и экономической неустойчивостью, психологической апатией и депрессией масс. В этих условиях простым американцам, пусть даже в иллюзорной эскапистской форме победных приключений супергероев, хотелось ощутить надежную защиту от наступления тяжелых времен [31].

Супермен явил собой именно тот тип героя, который воплотил в культуре утопические ожидания простых американцев, он встраивался в картину мира, которую они создавали себе сами. Его образ явился выражением коллективного бессознательного и своеобразным инструментом снижения общественной напряженности и страха, утверждая неизбежную победу добра над злом. С человеческой точки зрения идея Сверхчеловека – «это то, что должно быть, и одновременно то, чего быть не может» [35].

Замещая реальное идеальным, комиксы, таким образом, создавали для американцев новый миф, предоставляли массовому сознанию передышку от сложностей окружающего мира, осуществляя для массового сознания определенную компенсаторную функцию [25].

Компенсация реальности миром иллюзий – одна из основных черт массовой культуры, в которой современный человек, как раньше в религии, ищет успокоения, утешения, объяснения жизненных ситуаций, отвлечения от насущных проблем. И массовая культура дает ему это, призывая не к познанию жизни, а к бегству от нее, ориентируясь не на реалистические образы, а на выразительные средства, которые включаются, прежде всего, в мифологическую структуру сознания – имиджи, стереотипы и другие, неадекватные действительности, формы выражения [28].

Миф во все времена устанавливал гармонию между миром и человеком, природой и обществом, обществом и индивидом, и в этом было его главное назначение. Своей значимости он не утратил и в современности и продолжает проявлять себя в отношении человека к окружающему миру [11].

Через трансляцию определенной модели поведения и мыслей комикс конструировал образ «настоящего американца», востребованного обществом, основными чертами которого являются законопослушность, доверие политической власти и ее действиям, патриотизм, привозглашение основными гражданскими ценностями свободы, законности и порядка, т.е. черт, определяющих менталитет американской нации.

Все эти качества базировались на вере в осуществление «американской мечты» как концепции равных возможностей для каждого рядового американца, на вере в американскую исключительность – идеи, сформулированной пуританами, первыми переселенцами в Северную Америку, убежденными в своей «предызбранности» [23].

Супергерой комикса выступает в роли охранителя и защитника этих ценностей благодаря непоколебимой вере в высшую справедливость, возлагая на себя ответственность по ее установлению часто даже вопреки закону. Он борется за победу «добра» над «злом», при этом под «добром» понимается вся совокупность ценностей, присущих массовому обществу.

Образ Супермена, его поведение демонстрируют основанные на примитивной логике представителей массового общества однозначность восприятия и бинарный выбор. При минимуме знаний человек пытается принять решение на основе известных ему заранее стереотипов и отбирает лишь однозначно воспринимаемые знаки, базирующиеся на работе конкретного мышления. Примером тому является схематичность характеров супергероев золотого века, выражавших обычно какой-либо один конкретный типаж. Каждый герой комиксов может быть оценен безошибочно и однозначно. Хороший он или плохой, можно определить из истории его жизни и его поступков [27].

В соответствии с диалогическим мировосприятием в комиксах золотого века выступают прямые противопоставления между позитивным образом супергероя и негативным образом контргероя. Победа над сверхзлодеем создает пространство сверхподвига, благодаря чему происходит становление супергероя. Поэтому сверхзлодей оказывается обязательным условием формирования модели супергероя [3].

На этом противопоставлении главных героев строятся сюжеты историй про Супермена и его заклятого врага Лекса Лютора, Бэтмена и Джокера, Человека-паука и Зеленого Гоблина, Хеллбоя и Принца

Нуады, Тора и его брата Локи и т.д. При этом образы основных действующих лиц комиксов демонстрируют очевидную вещь: сверхгерой является охранителем ценностей потребительской массовой культуры, в которой он находится, а сверхзлодей – это «прогрессор», радикальный революционер, желающий глобальных перемен и обладающий силой и волей для их осуществления. Супергерой всегда выступает в роли консерватора, считающего современную культурную ситуацию оптимальной, требующей, самое большее, лишь незначительной корректировки, а каждый крупный злодей – Джокер, Двуликий, Доктор Осьминог, Лекс Лютор – обладает своим альтернативным «проектом» по преобразованию мира [3].

Отсюда видно, как массовая культура через порожденные ею варианты сверхчеловека защищает себя от любых инновационных идей, Супергерой, рожденный в недрах массовой культуры, отражает ее стремление к стабильности. Свою полубожественную сущность он проявляет лишь в моменты опасности, основную же часть жизни он проводит в повседневности, прячась за ничем не выделяющейся идентичностью. В образе Супермена отражено желание общества видеть героя «полубожественным» только с внешней, но никак не с внутренней стороны [10].

Подобных героев – героев «массовой культуры» – трудно назвать героями в подлинном смысле слова, если под героизмом понимать устремленность и жертвенность во имя высоких нравственных целей. Советский критик М. Туровская назвала их «героями безгеройного времени» [34].

Существование супергероя также в образе простого человека обуславливает его узнаваемость всеми людьми, следовательно, их близость к массовой культуре, ведь несмотря на абсолютную инаковость, у простого человека остается возможность идентифицировать себя с Суперменом, который имеет еще и альтер-эго – робкого неуклюжего, близорукого Кларка Кента, живущего обычной жизнью журналиста. И это как бы вселяет надежду простому американцу на воплощение «американской мечты» – грэзы о возможности любому мигранту стать в США сильнее, богаче и важнее, чем тот был на родине [20].

В то же время, несмотря на включенность Супермена в социокультурное пространство, он продолжает оставаться инородным элементом по отношению к обычным людям. Когда эти сверхлюди не

уподобляются всем остальным, то реакция на них простых людей обычно бывает настороженной. Ксенофобия рождается в первую очередь из страха перед непохожестью, исключительностью сверхчеловека, которая трактуется в категориях потенциальной угрозы [3]. Человекоподобные образы не укладываются в картину мира человеческого общества [10]. Уже только внешний вид супергероев создает образ сверхъестественного существа. К примеру, Бэтмен целенаправленно создает свой образ гигантской летучей мыши так, чтобы стать символом страха для преступников. Роршах из «Хранителей» носит длинный плащ, шляпу и белую тряпичную маску, полностью скрывающую его лицо, на которой, в зависимости от его настроения, переливаются чернильные пятна. Доктор Манхэттен из «Хранителей», несмотря на условное сохранение антропоморфных черт, представляет собой синий сгусток звездной энергии и т.д. [там же].

Конформистское массовое общество не может в полной мере принять даже своих супергероев, в которых испытывает внутреннюю потребность и благодарность за их помощь. Все, что относится к категории «сверх», нарушает привычную и комфортную среду обитания человека [3].

В связи с этим в образе следующего героя – непревзойденного сыщика и детектива Бэтмена намечается движение супергероя по пути культивирования его человеческих черт. Он уже не обладает какими-либо фантастическими сверхспособностями, как Супермен, хотя функционально играет ту же социокультурную роль, спасая людей от зла. Сила Бэтмена – в сочетании различного высокотехнологического боевого арсенала, ума и несгибаемой воли. То есть Бэтмен становится ближе «обычному» человеку – он не является каким-то изначально инопланетянином, как Супермен. История рождения его сверхчеловечности, т.е. путь от маленького мальчика Брюса Уэйна до Бэтмена предельно понятна массовому сознанию. Поэтому каждый человек может почувствовать еще большую личную сопричастность с этим образом. Только в том случае, когда люди начинают проявлять симпатию к герою, они становятся постоянными потребителями массовой информации, в которой фигурирует данный персонаж [там же].

Последним знаковым супергероем «золотой эры» комиксов был Капитан Америка – патриотический персонаж, сражающийся с гитлеровцами. Это экспериментально трансформированный человек, раз-

вивший «предельные человеческие способности» физиологического характера, которого сочли «почти совершенным человеческим существом» [3].

К концу 1940-х годов персонажи комиксов «золотого века» со своими неизменно высокими моральными устоями постепенно начали терять аудиторию. Это означало, что прежняя культурная мифология моральной безупречности супергероя и непременного торжества добра над злом, составлявшая костяк супергеройского жанра, утратила свою эффективность, поскольку в реальности победа над врагом далеко еще не одержана. Всем супергероям в связи с этим, чтобы соответствовать запросам времени, предстояла «перезагрузка» [31].

В это время рождается принципиально новая концепция супергероя как обычного человека, которую связывают со Стеном Ли – редактором и создателем множества персонажей комиксов. Он уходит от идеальных одномерных героев, отличавшихся костюмами, его персонажи – Человек-паук, Фантастическая Четверка, Халк и многие другие уже не были возвышающимися изваяниями золотого века. Это были близкие и понятные герои, с которыми простому человеку было гораздо проще себя идентифицировать. Акцент все больше смешается на их психологизацию, внутренние проблемы и переживания.

В комиксах серебряного века, длившегося с 1956 до приблизительно 1970 г., значительным изменениям подвергаются и отношения героев с врагами. Грань инаковости, которая была присуща противоборствующим силам в золотом веке, начинает стираться. Различие между героям и злодеем уже не в их сущности, акцент ставится не на суперсилии, изначально данные, а на внутренние решения, которые принимают персонажи. Поскольку традиционные ценности утрачивают свою силу и влияние, то и герой уже не может быть той идеальной цельной личностью, какой он выступал прежде [30].

В 70-е годы XX в. социальную жизнь американцев продолжают раздирать конфликты, связанные с политикой холодной войны, последствиями войны во Вьетнаме, что вызывает недоверие к правительству. Кроме того, в США в эти годы отмечается значительный всплеск наркопреступности. И наряду с переосмыслением и обновлением образов героев прежних десятилетий к концу 70-х годов (в период бронзового века комиксов, длившегося примерно с 1970 по 1986 г.) в комиксах начинают фигурировать совершенно новые, амбивалент-

ные персонажи, выходящие за рамки привычных представлений о супергероях: Сорвиголова, Росомаха, Каратель и др., которые не сдерживают своей агрессии по отношению к преступникам. С целью свершить свое правосудие они зачастую используют жесткие методы, иногда убивают своих врагов вместо того, чтобы отправить их, например, в тюрьму (как это делают Бэтмэн или Супермен) [14].

Постмодернистская система ценностей принципиально меняет смысл массовизированной идеи сверхчеловека. Особенно отчетливо это проявилось в серии комиксов «Хранители» («Watchmen»), созданной в 1986 г. А. Муром и Д. Гиббонсом. В этих комиксах супергерои, несмотря на явную социокультурную архетипичность образов, представлены как никогда «слишком человеческими» в данном жанре, поскольку обладают практически всеми пороками-недостатками, присущими обычным людям. Некоторые супергерои «Хранителей» были эмоционально нестабильными, психологически замкнутыми, а то и вовсе социопатами, мизантропами и линчевателями [2].

Однако очеловечивание мотиваций героев, их погружение в повседневность в итоге приводит к развенчанию и девальвации классического образа сверхчеловека в массовой культуре. Через «Хранителей» проблематизируется сама возможность наличия «героев», становится вопрос об их нужности и социокультурной актуальности. Теперь образ сверхчеловека не вступает в диалог с культурными ценностями, не подкрепляет их и не утверждает новые ценности, он несет в себе лишь внешнее обозначение, становясь симулякром [2].

В 80-е появляются авторы, использующие нуарную стилистику для переосмыслиния идеи супергероя. Их работы представляют суровых, мрачных, психологически неустойчивых персонажей, все время находящихся на границе между законом и неоправданной жестокостью. Начиная с 1990-х годов ключевой фигурой комикса становится Фрэнк Миллер, автор мрачных графических комиксов в духе нуара. Его главный этический принцип заключался в постмодернистской посылке, что добродетель не может существовать без греха [33].

Можно сказать, что образ супергероя на протяжении XX в. постоянно изменялся, причем эти изменения в основном несли негативный характер. Герой комиксов становился все более человеческим, а значит, несовершенным. Постепенно из идеального борца со злом супергерой превращается в аморальную личность. Герой деградирует вместе с

обществом, тем самым являясь отражением представлений общества, сконцентрированных в одной личности [36].

Но с начала 2000-х годов в массовой культуре США снова возникает спрос на героя-защитника, обладающего твердыми моральными принципами, возвращается интерес к героям золотого и серебряного веков комиксов, таким как Супермен, Бэтмен, Капитан Америка, Человек-паук и другие. Это связывается с ростом национального сознания в США, вызванного событиями 11 сентября 2001 г., а также тесным взаимодействием с бурно развивающейся киноиндустрией и распространением Интернета, что обеспечило новые возможности для привлечения читательской аудитории и взаимодействия с ней.

В качестве явления массовой культуры, комикс для своей популяризации использовал все социокультурные сферы и современные технологии. В прокат выходят фильмы, посвященные супергероям. Во многих странах мира издательства начинают приобретать права на перевод и публикацию комиксов. Игровая индустрия создает все новые жанры в компьютерной игровой сфере. Интернет через все возможные ресурсы развивает популярность этого направления культуры [27].

Особо стоит отметить рекламный комикс, который в качестве сравнительно нового способа подачи информации считается одним из наиболее эффективных средств продвижения товаров и услуг на потребительском рынке. Реклама в форме комикса воздействует через разные каналы восприятия и поэтому способна долгое время поддерживать интерес и внимание человека, что является основной задачей рекламиста [5].

Такой необычайно эффективный «захват» массовой аудитории комиксы смогли обеспечить именно благодаря совмещению текста со зрительными образами. Существуя на стыке графики и художественного текста, комикс и в настоящее время имеет высокую популярность по причине полного соответствия ритму жизни современного общества. Обилие информации, с которой ежедневно сталкивается современный человек, требует облегчения восприятия этой информации, максимально сжатой и информативной подачи материала. И в этом смысле именно комикс выходит на передовую литературной жизни, поскольку современному человеку, наделенному клиповым сознанием, легко усваивать подобного рода визуальный ряд [18].

При этом комикс адаптируется к современному миру и продолжает развиваться, сохраняя свои традиции и приобретая новые черты в соответствии со стремлениями передовой части общества адекватно выражать в массовой культуре не только свои эмоции и настроения, но гораздо более богатую палитру своих чувств и идей. Это приводит к концептуальному усложнению художественных форм, например, возникновению такой разновидности комикса, как «графический роман» (графическая новелла), который использует для повествования графику и минимальное количество текста, что привело в последние годы к переосмыслинию комикса как жанра серьезной литературы. Некоторые графические романы поднимаются до великолепных образцов искусства книжной графики, особенно когда речь идет об авторских комиксах [12].

В США комиксы играют большую роль в процессе обучения, часто выступая не как литература, а как основной источник учебной информации, во многом заменивший собой и учебники литературы, и другие первоисточники. В Америке существуют специальные проекты интеграции комиксов в школьную программу [22].

Несмотря на критику массовой культуры за ее примитивный уровень, не стоит оценивать это явление однозначно негативно. Становится очевидной непрерывная миграция культурных форм из одного разряда в другой, и многое из того, что совсем недавно входило в разряд масскультта, сегодня числится среди высоких достижений культуры. Достаточно упомянуть творчество Эллы Фицджеральд, Элвиса Пресли, романы Агаты Кристи и др. Одновременно признанные шедевры в качестве затасканных копий приравниваются к кичу.

Постмодернизм, осмысливая опыт предшествующего развития человечества, возвращаясь к истокам и основаниям, готов увидеть через прошлое и настоящее то, что должно сформироваться в будущем, тем самым прокладывая путь к формированию единой и многообразной культуры человека [24].

«Вполне вероятно, что массовая культура является эмбриональным предшественником какой-то новой, еще только нарождающейся обыденной культуры, отражающей социальный опыт жизни уже на индустриальном (культурно-национальном) и постиндустриальном (во многом уже транснациональном) этапах развития» [21].

## **Список литературы**

1. Американская массовая культура. – Режим доступа: <https://lektssi.com/1-185175.html>
2. *Беляев Д.А.* Интерпретация сверхгероической тематики в комиксе «Хранители» как пример постмодернистского переосмысления идеи сверхчеловека // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-sverhgeroicheskoy-tematiki-v-komikse-hraniteli-kak-primer-postmodernistskogo-pereosmysleniya-idei-sverchcheloveka>
3. *Беляев Д.А.* Концепт «супергерой» как локальный вариант модели сверхчеловека в актуальном пространстве массовой культуры. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-supergeroy-kak-lokalnyy-variant-modeli-sverchcheloveka-v-aktualnom-prostranstve-massovoy-kultury>
4. *Карталопулос Билл.* Как прославился комикс в США. – Режим доступа: [http://rara-rara.ru/menu-texts/bill\\_kartalopoulos\\_kak\\_proslavilsya\\_komiks\\_v\\_ssh](http://rara-rara.ru/menu-texts/bill_kartalopoulos_kak_proslavilsya_komiks_v_ssh)
5. *Боброва Е.Н.* Комикс как форма диалогизации рекламного текста. – Режим доступа: <http://lib.knigi-x.ru/23raznoe/210122-1-enbobrova-komiks-kak-forma-dialogizaci-reklamnogo-teksta-reklamniy-komiks-yavlyayas-srav.php>
6. *Гуков П.С.* Описание языка комиксов и его специфики // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/opisanie-yazyka-komiksov-i-ego-spetsifiki>
7. *Денисова А.И.* Американский комикс: факторы развития и феномен популярности. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-komiks-faktory-razvitiya-i-fenomen-populyarnosti>
8. *Дмитриева Д.Г.* Супергерои против Гитлера: Лекция культуролога Дарьи Дмитриевой о том, как Америка создала комиксы, а потом их герои уже создавали идеологию США. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2015/03/14/comics/>
9. *Дмитриева Д.Г.* Феномен американского супергероя в контексте визуальной культуры XX века: Дис. ... канд. культурологии. – Режим доступа: [https://disser.spbu.ru/disser2/32/disser/Dmitrieva\\_diss.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/32/disser/Dmitrieva_diss.pdf)
10. *Жемчугова О.А.* Противоречивость образа супергероя в современной массовой культуре. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27541226>
11. Значение мифов. – Режим доступа: [https://studwood.ru/800848/kulturologiya/znachenie\\_mifov](https://studwood.ru/800848/kulturologiya/znachenie_mifov)
12. *Исаева О.А.* Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-stilya-rannih-graficheskikh-romanov-anglii-i-ssha>
13. История комиксов от истоков к Золотому веку. – Режим доступа: <https://vk.com/@comicskot-istoriya-komiksov-ot-istokov-k-zolotomu-veku>
14. История эволюции супергероев. Комикс и его структурные особенности. – Режим доступа: [https://studwood.ru/984257/literatura/istoriya\\_evolyutsii\\_supergeroev](https://studwood.ru/984257/literatura/istoriya_evolyutsii_supergeroev)
15. История DC Comics. – Режим доступа: <https://disima.ru/vse-o-komiksax/istoriya-de-comics/>
16. Комикс // Википедия. – Режим доступа: <https://wiki2.org/ru/Комикс>
17. Комиксы как вид искусства. – Режим доступа: <https://disima.ru/vse-o-komiksax/komiks-kak-vid-iskusstva/>

18. Коларькова А.В. Комикс как передовое направление развития современной фантастической литературы. – Режим доступа: <http://philology.s nauka.ru/2014/05/815>
19. Кто придумал комиксы. – Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/quiz/527/>
20. Маклакова А.Ю. Комикс-индустрия как зеркало американской действительности. – Режим доступа: <http://fikio.ru/?p=3176>
21. Массовая культура и ее социальные функции. – Режим доступа: <https://topref.ru/referat/75549/4.html>
22. Онкович Г.В., Онкович А.Д. Комикс как средство медиаобразования. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-sredstvo-mediaobrazovaniya>
23. Петерчук А.И. Американская мечта и американская исключительность. От истоков до современности // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-i-amerikanskaya-isklyuchitelnost-ot-istokov-do-sovremennosti>
24. Постмодернизм и массовая культура. – Режим доступа: [https://vuzlit.ru/97063/postmodernizm\\_massovaya\\_kultura](https://vuzlit.ru/97063/postmodernizm_massovaya_kultura)
25. Почепцов Г. Комиксы как медиакоммуникации. – Режим доступа: <https://psyfactor.org/lib/media-communication-8.htm>
26. Рахимова М.В. О популярной культуре США. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Rakhimova/>
27. Рябченко Д. Супергероика в массовой культуре. – Режим доступа: <http://discourseanalysis.org/ada16/st106.shtml>
28. Семинары по культурологии. Культура и искусство. К вопросу об определении массовой культуры. – Режим доступа: <https://www.studsell.com/view/157477/140000>
29. Скот Маклауд. Понимание комикса. – М.: Белое Яблоко, 2016. – 216 с.
30. «Серебряный век» комикса. История эволюции супергероев. – Режим доступа: [https://studwood.ru/984261/literatura/serebryanyy\\_komiksa](https://studwood.ru/984261/literatura/serebryanyy_komiksa)
31. Цыркун Н.А. Социально-исторические и эстетические аспекты трансформации кинокомикса в системе американской культуры: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Режим доступа: [https://www.vgik.info/upload/science/doktorantura/Avtoreferat%20doktorskoj\\_Cyrkun.pdf](https://www.vgik.info/upload/science/doktorantura/Avtoreferat%20doktorskoj_Cyrkun.pdf)
32. Цыркун Н.А. Комикс и кинематограф: общий генетический код. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-i-kinematograf-obschiy-geneticheskiy-kod>
33. Цыркун Н.А. Супергерои комиксов и обратная сторона титанизма. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/supergeroi-komiksov-i-obratnaya-storona-titanizma>
34. Шестаков В.П. Миология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». Глава III. Герои и знаменитости: трансформация героизма в «массовой культуре». – Режим доступа: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Shest/03.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/03.php)
35. Шичанина Ю.В. Сверхчеловек как элитарный и массовый феномен современной культуры // Горизонты культуры: от массовой до элитарной: Материалы IX ежегодной международной конференции 16–17 ноября 2007 года. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество: Роза мира, 2008. – 343 с.

36. Эволюция образа героя в комикс-культуре XX века. – Режим доступа: <https://3rm.info/publications/38237-evolyuciya-obraza-geroya-v-komiks-kulture-xx-go-veka.html>

37. DC Comics // Википедия. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/DC\\_Comics](https://ru.wikipedia.org/wiki/DC_Comics)

## References

1. Amerikanskaya massovaya kul'tura. – Rezhim dostupa: <https://lektsii.com/1-185175.html>
2. Belyaev D.A. Interpretaciya sverhgeroicheskoy tematiki v komikse «Hranitel» kak primer postmodernistskogo pereosmysleniya idei sverhcheloveka. – Rezhim dostupa: KiberLeninka: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-sverhgeroicheskoy-tematiki-v-komikse-hranitel-kak-primer-postmodernistskogo-pereosmysleniya-idei-sverhcheloveka>
3. Belyaev D.A. Koncept «supergeroja» kak lokal'nyj variant modeli sverhcheloveka v aktual'nom prostranstve massovoj kul'tury. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-supergeroy-kak-lokalnyy-variant-modeli-sverhcheloveka-v-aktualnom-prostranstve-massovoy-kultury>
4. Kartalopoulos Bill. Kak proslavilsya komiks v SShA. – Rezhim dostupa: [http://rara-rara.ru/menu-texts/bill\\_kartalopoulos\\_kak\\_proslavilsya\\_komiks\\_v\\_ssh](http://rara-rara.ru/menu-texts/bill_kartalopoulos_kak_proslavilsya_komiks_v_ssh)
5. Bobrova E.N. Komiks kak forma dialogizacii reklamnogo teksta. – Rezhim dostupa: <http://lib.knigi-x.ru/23raznoe/210122-1-enbobrova-komiks-kak-forma-dialogizacii-reklamnogo-teksta-reklamniy-komiks-yavlyayas-srav.php>
6. Gukov P.S. Opisanie yazyka komiksov i ego specifiki. – Rezhim dostupa: KiberLeninka: <https://cyberleninka.ru/article/n/opisanie-yazyka-komiksov-i-ego-spetsifik>
7. Denisova A.I. Amerikanskij komiks: faktory razvitiya i fenomen populyarnosti. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-komiks-faktory-razvitiya-i-fenomen-populyarnosti>
8. Dmitrieva D.G. Supergeroi protiv Gitlera. Lekciya kul'turologa Dar'i Dmitrievoj o tom, kak Amerika sozdala komiksy, a potom ih geroi uzhe sozdaivali ideologiyu SShA. – Rezhim dostupa: <https://lenta.ru/articles/2015/03/14/comics/>
9. Dmitrieva D.G. Fenomen amerikanskogo supergeroya v kontekste vizual'noj kul'tury HH veka. Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata kul'turologii. – Rezhim dos-tupa: [https://dissert.spu.ru/dissert2/32/dissert/Dmitrieva\\_diss.pdf](https://dissert.spu.ru/dissert2/32/dissert/Dmitrieva_diss.pdf)
10. Zhemchugova O.A. Protivorechivost' obraza supergeroya v sovremennoj massovoj kul'ture. – Rezhim dostupa: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27541226>
11. Znachenie mifov. – Rezhim dostupa: [https://studwood.ru/800848/kulturologiya/znachenie\\_mifov](https://studwood.ru/800848/kulturologiya/znachenie_mifov)
12. Isaeva O.A. Evolyuciya stilya rannih graficheskikh romanov Anglii i SShA. – Rezhim dostupa: KiberLeninka: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-stilya-rannih-graficheskikh-romanov-anglii-i-ssha>
13. Istorya komiksov ot istokov k Zolotomu veku. – Rezhim dostupa: <https://vk.com/@comicskot-istoriya-komiksov-ot-istokov-k-zolotomu-veku>
14. Istorya evolyucii supergeroev. Komiks i ego strukturnye osobennosti. – Rezhim dostupa: [https://studwood.ru/984257/literatura/istoriya\\_evolyutsii\\_supergeroev](https://studwood.ru/984257/literatura/istoriya_evolyutsii_supergeroev)

15. Istorya DC Comics. – Rezhim dostupa: <https://disima.ru/vse-o-komiksax/istoriya-dc-comics/>
16. Komiks – Vikipediya. – Rezhim dostupa: <https://wiki2.org/ru/Komiks>
17. Komiksy kak vid iskusstva. – Rezhim dostupa: <https://disima.ru/vse-o-komiksax/komiks-kak-vid-iskusstva/>
18. Kolar'kova A.V. Komiks kak peredovoe napravlenie razvitiya sovremennoj fantasticheskoy literatury. – Rezhim dostupa: <http://philology.s nauka.ru/2014/05/815>
19. Kto pridumal komiksy. – Rezhim dostupa: <http://www.vokrugsveta.ru/quiz/527/>
20. Maklakova A. Yu. Komiks industriya kak zerkalo amerikanskoy dejstvitel'nosti. – Rezhim dostupa: <http://fikio.ru/?p=3176>
21. Massovaya kul'tura i ee social'nye funktsii. – Rezhim dostupa: <https://topref.ru/referat/75549/4.html>
22. Onkovich G.V., Onkovich A.D. Komiks kak sredstvo mediaobrazovaniya. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-sredstvo-mediaobrazovaniya>
23. Peterchuk A.I. Amerikanskaya mechta i amerikanskaya isklyuchitel'nost'. Ot istokov do sovremennosti. – Rezhim dostupa: KiberLeninka: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-i-amerikanskaya-isklyuchitelnost-ot-istokov-do-sovremennosti>
24. Postmodernizm i massovaya kul'tura kul'tura. – Rezhim dostupa: [https://vuzlit.ru/97063/postmodernizm\\_massovaya\\_kultura](https://vuzlit.ru/97063/postmodernizm_massovaya_kultura)
25. Pocheptsov. Komiksy kak mediakommunikacii. – Rezhim dostupa: <https://psyfactor.org/lib/media-communication-8.htm>
26. Rahimova M.V. O populyarnoj kul'ture SShA. – Rezhim dostupa: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Rakhimova/>
27. Ryabchenko D. Superheroika v massovoj kul'ture. – Rezhim dostupa: <http://discourseanalysis.org/ada16/st106.shtml>
28. Seminary po kul'turologii. Kul'tura i iskusstvo. K voprosu ob opredelenii massovoj kul'tury. – Rezhim dostupa: <https://www.studsell.com/view/157477/140000>
29. Skot Maklaud. Ponimanie komiksa. – M.: Beloe Yabloko, 2016. – 216 s.
30. «Serebryanyj vek» komiksa. Istorya evolyuции supergeroev. – Rezhim dostupa: [https://studwood.ru/984261/literatura/serebryanny\\_komiksa](https://studwood.ru/984261/literatura/serebryanny_komiksa)
31. Cyrkun N.A. Social'no-istoricheskie i esteticheskie aspekty transformacii kinokomiksa v sisteme amerikanskoy kul'tury. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. – Rezhim dostupa: [https://www.vgik.info/upload/science/doktorantura/Avtoreferat%20doktorskoj\\_Cyrkun.pdf](https://www.vgik.info/upload/science/doktorantura/Avtoreferat%20doktorskoj_Cyrkun.pdf)
32. Cyrkun N.A. Komiks i kinematograf: obshchij geneticheskiy kod. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/komiks-i-kinematograf-obschiy-geneticheskiy-kod>
33. Cyrkun N.A. Supergeroi komiksov i obratnaya storona titanizma. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/supergeroi-komiksov-i-obratnaya-storona-titanizma>
34. Shestakov V.P. Mifologiya XX veka: Kritika teorii i praktiki burzhuaznoj «massovoj kul'tury». Glava III. Geroi i znamenitosti: transformaciya geroizma v «massovoj kul'ture». – Rezhim dostupa: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Shest/03.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/03.php)
35. Shchanina Yu.V. Sverchelovek kak elitarnyj i massovyj fenomen sovremennoj kul'tury // Gorizonty kul'tury: ot massovoj do elitornoj. Materialy IX ezhegodnoj mezhdunarodnoj konferencii po literaturam o sovremennosti. – M.: Naukova Dumka, 2017. – 220 s.

narodnoj konferencii 16–17 noyabrya 2007 goda – SPb., Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. Roza mira, 2008. – 343 s.

36. Evolyuciya obraza geroya v komiks-kul'ture HH veka. – Rezhim dostupa: <https://3rm.info/publications/38237-evolyuciya-obraza-geroya-v-komiks-kulture-xx-go-veka.html>

37. DC Comics – Vikipediya. – Rezhim dostupa: [https://ru.wikipedia.org/wiki/DC\\_Comics](https://ru.wikipedia.org/wiki/DC_Comics)

**Фетисова Т.А.**

---

# НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

*Медяков А.С.*

## «ГРЯЗНЫЙ ЗЛОЙ РУССКИЙ». ОБРАЗ РОССИИ НА НЕМЕЦКИХ ОТКРЫТКАХ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ\*

*Medyakov A.S.*

**«Dirty evil Russian». The image of Russia on the German postcards of the First World War**

Почтовая открытка времен Первой мировой войны – яркое свидетельство и отражение обыденной жизни, соединявшее в себе пропагандистское послание и возможность отклика на него, как публичного, так и частного.

Уже на протяжении XIX в. в Германии наблюдается явное усиление негативного образа России. При этом немцами использовались, прежде всего, такие общеевропейские аллегории России, как казак, медведь и «мужик» с соответствующими атрибутами, например плеткой или бутылкой водки. Главной метафорой России и ее деспотизма на многие десятилетия вперед стал кнут, который в карикатурах нередко назывался «Кнутовски» или «Кнутиков».

К началу XX в., когда Россию стали изображать на иллюстрированных открытках, образ «русских» в немецком массовом сознании в

---

\* Медяков А.С. «Грязный злой русский». Образ России на немецких открытках Первой мировой войны. – Режим доступа: <https://ras.jes.ru/rushistory/s207987840001494-2-1>

целом уже сложился. Опознавательным этническим признаком русского являлись выдающиеся скулы и азиатский разрез глаз, а дикая растительность на лице и голове, неухоженные зубы и неопрятная одежда указывали на его бескультурье.

С началом Первой мировой войны рынок открыток с карикатурами на русских-врагов у немцев настолько возрос, что осенью 1914 г. в прессе даже развернулась кампания против карточек, высмеивавших врагов «недостойным» образом, а во многих землях рейха были приняты административные меры. Однако это мало что изменило, и с началом войны немецкие визуальные презентации России практически не претерпели изменений. «Варварство» русских и их внешнего облика всячески акцентировалось при сравнении не только с немцами, но и с союзниками по Антанте. Так, на одной из карикатур все пленные в немецком лагере, кроме русских, пользуются при еде столовыми приборами и только русский вылизывает тарелку. В сравнении же «русского» с азиатами и африканцами, напротив, подчеркивалось их сходство.

На немецких карикатурах черты лица «русского» при сохранении в целом довоенных изобразительных приемов все более приобретали оттенок дегенеративности. Типичная юмористическая гиперболизация использовалась уже, по сути, для передачи смыслов, характерных для расистского дискурса. Это позволяло примитивизировать «русского», перемещая его вниз по лестнице эволюции.

Никогда на открытках военного времени аллегорические фигуры, символизировавшие Германию – ни ее небесный покровитель архангел Михаил, ни даже Михель, наиболее приземленная из аллегорий немецкого народа, – не сражались с русскими, они боролись исключительно против Англии и Франции. Борьба с русскими не представлялась как состязание равных. Типичным противником «русского» являлся обычный пехотинец (фельдграуэр), который, опять-таки обходясь без каких-либо облагораживающих схватку видов оружия, голыми рукамиправлялся с врагами. Между тем именно «русская угроза» в 1914 г. сыграла ключевую роль в духовной мобилизации немецкого общества на «защиту отечества».

Открытки всячески указывали на «виновность» России и Сербии в развязывании войны. Во время боев в Восточной Пруссии в августе 1914 г. газеты были переполнены сообщениями о «русских зверст-

вах», но на карточках они фактически не отразились. Очевидно, издали ясно осознавали различие между вербальным и визуальным по степени эмоционального воздействия. Населению не следовало внушать страх.

Большой популярностью в изображении русских пользовалась тема «грязных русских», представленная в разных вариантах. В частности, на одной из карточек русский солдат не мог использовать нательную рубаху в качестве белого флага, поскольку после трех месяцев носки она стала защитного цвета, и др.

Однако в излюбленную метафору превратились вши. Образ паразита использовался, прежде всего, чтобы показать связь между Россией и Сербией, которая особенно часто и грубо тогда диффамировалась немецкими карикатуристами, сделавшими вошь едва ли не постоянным атрибутом серба. Так, на одном из рисунков русский медведь, глядя на устремившегося к нему завшивленного серба, сетовал на то, что «подсадил себе на мех вось».

Вши «украшали» на карточках и русских солдат. Типичен сюжет, на котором они «берут пленных» вшей у себя на теле. При этом немцы и русские противопоставлялись как носители чистоты и грязи, которые отождествляли культуру и варварство. Кроме того, из антитезы чистоты (культуры) и грязи (варварства) следовали и иные выводы, вплоть до самого радикального: «От грязи следует избавляться».

Представление, что нечистота – наследственное качество славянских народов – укоренилось в западных странах еще в XVIII в. Во многом подобные стереотипы были связаны с представлениями о «польском хозяйстве», а само прилагательное «польский» некоторые немецкие словари относили к группам «грязь» и «беспорядок». Поэтому и собирательный тип местного жителя оккупированных территорий именовался на польский манер – «панье».

Чаще всего «панье» изображался с семьей (как правило, занятой поиском вшей) в собственном жилище, непременными признаками которого являлись убогий двор, живущие с людьми домашние животные, в том числе куры и свиньи, а также крысы. «Страны панье» на открытках выглядели как огромные неустроенные пространства с непроходимыми от грязи дорогами, что становилось предметом постоянных шуток и анекдотов в армейских газетах. При этом фотографии и рисунки, демонстрировавшие «хозяйство панье», не имели привязки

к конкретной национальности или государству, хотя объявлялись «русским».

На многих открытках германские солдаты нередко мыли или посыпали порошком против насекомых «русского» медведя или царя, тащили в баню упирающегося мужика и т.д. В газетах звучали требования «пройтись железной метлой» по «этим грязным городам и деревням», грязным жилищам панье и евреев, и особенно по застарелой грязи мужчин, женщин и детей Русской Польши. Принесенные немцами изменения трактовались как «переход от нечистоты к чистоте». Однако эта гигиенически-культурная миссия была отнюдь не бескорыстна: чистоту следовало не только принести, но и сохранять. Хотя открытки не содержали прямых призывов к оккупации и аннексиям, они все же вносили свой вклад в их оправдание. В них создавался тот же пропагандистский образ «Востока» как «земли без хозяина», пустого места, которое нужно заполнить.

Определяя культуру через чистоту, немцы связывали с чистотой идею порядка. Поэтому грязь, с их точки зрения, – это покушение на порядок как на их национальную ценность. Поэтому для них было очень важно оттенить собственную чистоту грязью других. Как известно, противопоставление Чужому позволяет лучше осознать собственную идентичность и даже превосходство.

Гораздо более лояльно, чем к славянам, немцы относились к оккупированному населению западных стран – Франции и Бельгии. В газетах Западного фронта практически невозможно встретить откровенно уничижительные описания гражданского населения и тем более сцен грабежа и насилия, что на Восточном фронте воспринималось и даже публично декларировалось как норма. Об этом же свидетельствовали и открытки, демонстрирующие идиллические картины, на которых немецкие солдаты помогали по хозяйству жителям оккупированных территорий западных стран, кормили их детей и т.д.

В период Первой мировой войны Восточная Европа стала восприниматься в Германии как пространство, лишенное культуры и чистоты, что никогда прежде не звучало с такой отчетливостью. В образе врага появилось новое качество – представление о его неполноценности, связанное с ощущением культурно-биологического превосходства немцев, возникшим именно в ходе борьбы на востоке Европы.

Открытки сыграли в этом весьма значительную роль: визуализация позволяла представить подобные идеи в доступной, символической и эмоционально окрашенной форме, когда, например, немецкий солдат давил «русских»-тараканов или поливал ядом «русских»-вшей. Неудивительно, что к концу войны потенциально опасные царь, казак и медведь все больше уступали место немецкой гигиеническо-культурной миссии.

Открытка, которую в качестве носителя памяти затем сохраняли в семейных альбомах и коллекционировали (что было особенно характерно для Германии), напоминала о погибших, приобретая особое значение для формирования знаний о России у поколения, родившегося в годы Первой мировой войны и воевавшего во Второй.

Визуальное высмеивание и унижение противника имело в дальнейшем серьезные психологические последствия. Волнующе-восторгающий военный энтузиазм детей, ставший их каждодневным опытом с 1914 по 1918 г., стал позитивной перспективой нацизма. Подлинное поколение нацизма – это родившиеся с 1900 по 1910 г., те, кто ощутил войну как большую игру. Миллионы открыток наполняли эту «игру» образами, делали воображаемое видимым и закладывали стандарты восприятия врагов, в том числе – на Востоке.

*Фетисова Т.А.*

---

*Изотова Н.Н.*

## **БОРЬБА СУМО КАК СПОСОБ СОХРАНЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ\***

*Izotova N.N.*

**Sumo wrestling as a way to preserve and transmit cultural values**

Японская борьба сумо – исконный вид единоборств, обладающий статусом национального вида спорта. Это самобытный мир, имеющий глубокие исторические, культурные и философские корни, основанные на комплексе моральных принципов. Эта борьба имеет своей целью не столько физическое, сколько духовное совершенствование.

Зародившись как религиозный ритуал, посвященный синтоистским богам, до начала XVII в. сумо не являлось видом спорта, предназначенным для развлечения публики. Первые поединки, проводившиеся вместе со священными танцами на площадках в синтоистских храмах, были частью моления за урожай и предназначались для того, чтобы задобрить богов во время фестивалей или поблагодарить их за обильный урожай риса.

Слово «сумо» образовалось от древнеяпонского глагола *сумадзу* «меряться силами», которое спустя сотни лет трансформировалось в слово *сумо*: «заниматься борьбой». Считается, что сумо появилось в Японии более двух тысяч лет назад, а первый поединок, если верить

---

\* Изотова Н.Н. Борьба сумо как способ сохранения и трансляции культурных ценностей // Культура и искусство. – М., 2018. – № 7. – С. 21–29.

летописям, прошел между синтоистскими богами Такемиказуки и Такеминаката, спорившими за власть над Японскими островами. Такемиказуки стал победителем, а потому японские императоры считают его родоначальником своей династии.

К концу эпохи Хэйан (794–1185) ритуальное сумо начало отмирать. С установлением в стране власти верховного правителя сёгуна борьба в первую очередь стала выполнять функции прикладного военного искусства и средства укрепления боевого духа самураев.

Золотым веком сумо считается эпоха Эдо (1600–1868), когда единоборство приобретает необычайную популярность среди простого народа. Сборы от проведения благотворительных матчей идут на строительство и реконструкцию храмов, возведение мостов и дорог. Зарождается профессиональное сумо, разрабатываются правила и приемы, возникает система школ хэя, практика спонсорства феодалов сильнейших сумоистов. Сумо становится неотъемлемой частью жизни и культуры японского народа. В театре кабуки идут пьесы, в которых главными персонажами выступают борцы *сумотори*, в жанре японских гравюр появляются цветные гравюры с изображением силачей и возникает особое направление *сумо-э*.

На протяжении долгой истории сумо претерпевало значительные трансформации: на смену пику популярности приходили периоды забвения и жестокой критики, как это произошло в эпоху Мэйдзи (1868–1912), когда борьбу сумо объявили «феодальным пережитком». Однако преданность традициям и строгое соблюдение ритуалов оставались неизменными.

Борьба сумо во все времена пользовалась особой популярностью и любовью японского народа и играла в народной жизни Японии такую же роль, как гладиаторские бои в Древнем Риме, корриды в Испании или боксерские схватки в Англии и Америке. При этом и в наши дни семантика поединков борцов несет ту же нагрузку, что и в эпоху Эдо, т.е. она неразрывно связана с религией синто. Поединки, арена *дохе* и все, что ее окружает, наполнены синтоистскими символами.

Подготовка арены к турниру – строгий регламентированный ритуал, сопровождаемый специальными церемониями. В качестве огражде-

ния используются 66 цилиндрических кулей из рисовой соломы, сплетенных вручную, набитых глиной, песком и гравием. По окончании подготовки *дохе* проходит праздник *дохе*, во время которого освещается ринг. Облаченный в одеяние синтоистского священника судья высшей категории приносит подношения богам. В центре площадки обязательно должны быть зарыты шесть предметов: каштан (символ победы), сущеный кальмар (символ счастья и благополучия), мытый рис (символ богатства и достатка), морские водоросли (символ жизни), плоды дерева кая (символ терпения и выносливости), соль (символ очищения). Круг засыпают тонким слоем песка, олицетворяющим чистоту помыслов, и поливают ритуальным сакэ.

С древних времен площадка для сумо считалась сакральной, на нее до сих пор категорически запрещается вступать женщинам, она служит местом, притягивающим божества *ками*. Над *дохе* возводится навес в форме крыши синтоистского храма весом в 6,25 тонны. Крышу венчают резные украшения цилиндрической формы, символизирующие умиротворение *дохе*. К углам крыши подвешивают четыре разноцветные декоративные кисти, олицетворяющие четыре стороны света, четыре времена года.

Гораздо больше времени, чем сам поединок в сумо, длящийся три минуты для возрастной группы 13–15 лет и пять минут для возрастной группы 16 лет и старше, занимают ритуалы, которые строго соблюдаются на протяжении столетий. Перед схватками проводится церемония выхода на ринг. Все борцы появляются в красивых праздничных поясах (*кэсе маваси*), настоящих произведениях искусства. Цена такого пояса весом около 10 кг в среднем составляет 4–5 тыс. долл. Переход борца в лигу *дзюре* (второй элитный дивизион профессионального сумо) или *макуути* (высший, сильнейший дивизион профессионального сумо) практически всегда означает, что ему будет преподнесен *кэсе маваси* стоимостью не менее миллиона иен. На поясе можно увидеть имя сумоиста, название организаций-спонсора, а также сцены древней истории, изображения природы, животных и птиц. Поднявшись на помост, борцы проходят по часовой стрелке почти полный круг, после чего останавливаются лицом к зри-

тельному залу и спиной к центру ринга. После того как поднимется старший по рангу, все поворачиваются лицом к центру ринга и синхронно исполняют серию ритуальных движений. Сначала они хлопают один раз поднятыми перед собой ладонями, затем поднимают на уровень головы правую руку, после этого обеими руками подергивают передник, затем поднимают руки на уровень головы и, наконец, опускают руки. Все движения сумоистов во время этого ритуала исполнены глубокого смысла, уходящего корнями в синтоистские верования. Хлопанье в ладоши призвано привлечь внимание богов к поединкам, подергивание *кэсе-маваси*, так же как и топанье о землю поднятыми в сторону ногами, символизирует изгнание злых духов, а поднятие рук призвано продемонстрировать, что в руках у них нет оружия.

После выхода на площадку борцы полощут рот водой, которую подносит в специальном деревянном ковшике сумоист, победивший в предыдущем поединке. Этот ритуал связан с основной идеей синтоизма – «чистотой» и символизирует очищение. Прополоскав рот водой, сумоист очищается от дурных мыслей и готовится к поединку. Борцы не глотают воду, это бы означало их стремление биться насмерть. После этого они вытирают рот, а иногда лицо и тело «бумагой, придающей силу», в качестве которой используется специальная каллиграфическая бумага.

Очень важным обрядом служит разбрасывание соли, которая в Японии является символом чистоты и источника жизни. Она часто используется в различных ритуалах, связанных с жизнью и смертью. Согласно синтоистским верованиям, она изгоняет злых духов и, кроме того, обладает антисептическими свойствами, предотвращает попадание инфекции в рану при травме. Ежедневно на ринг выбрасывается до 45 килограммов соли, за турнир – около 700 килограммов, за год – более 4 тонн.

Психологическую схватку перед поединком представляет собой церемония *нирамаи* (букв. «злобно смотреть друг на друга»). Борцы садятся на корточки на стартовых позициях и неотрывно смотрят друг на друга, испепеля взглядом, исполненным ненависти. После этого они встают, расходятся по углам, разбрасывая соль. Потом опять

вступают в изнурительный визуальный поединок, пытаясь взглядом повергнуть противника. Так повторяется раза три-четыре. И только после этого начинается схватка. После команды рефери борцы должны одновременно коснуться кулаками земли и устремиться навстречу друг другу.

Исход большинства поединков в сумо решается в течение нескольких секунд. Схватка, длившаяся больше минуты, считается продолжительной. Победителем становится тот, кто вытолкнет противника за пределы внутреннего круга или опрокинет его на помост. Проигрывает борец, дотронувшийся до земли любой частью тела: коленом, пальцем или даже прядью волос. После окончания всех поединков турнирного дня на помост выходит борец высшей лиги, чтобы исполнить церемонию «танец с луком». Ритуальный смысл церемонии состоит в воздании почестей победителям поединков прошедшего дня.

Мир сумо представляет собой строгую иерархическую лестницу: каждый из членов Японской ассоциации сумо: борцы, судьи, парикмахеры, старейшины, глашатаи – знают, какую ступеньку лестницы они занимают, в соответствии с чем регламентируется их поведение, зарплата, одежда, прическа. Высшим званием в сумо является *екодзуна*, которое присваивается борцам, имеющим ранг «чемпиона», наибольшее количество побед и завоеванных императорских кубков. Обязательным условием является наличие «достоинства», что подразумевает осознание ответственности в силу особого положения «великого чемпиона» и объединяет все касающееся облика, мировосприятия и поступков сумоиста, т.е его безупречное поведение. Любой сомнительный поступок (употребление наркотиков, участие в договорных матчах, разрыв помолвки, игра на тотализаторе, участие в драке и т.п.) может негативно отразиться на карьере борца, и он никогда не получит звание *екодзуна*. Главное – «не потерять лицо».

Соответствовать этим требованиям очень сложно, поэтому «великих чемпионов» никогда не было много. Сейчас всего лишь три борца имеют ранг *екодзуна*: японец Кисэносато и двое монголов – Какурю и Кацуко. Кисэносато всего лишь 72-й по счету *екодзуна* начиная с XVII в. Несмотря на то что сумо является традиционным для Японии

единоборством, ведущие позиции в этом виде спорта занимают уроженцы Монголии.

Под влиянием глобализации сумо подвергается модификации, постепенно из сугубо японского вида спорта оно становится интернациональным. Несмотря на наличие определенных барьеров все больше иностранных атлетов становятся профессиональными борцами. В наши дни турниры сумо, сочетая элементы спорта, традиций, шоу и бизнеса, подобны театрализованному представлению, притом что каждый его элемент несет в себе глубокое сакральное начало. Именно ритуалы и церемонии, неразрывно связанные с религией синто, являются «ядром японской культуры».

*Фетисова Т.А.*

---

# ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

*Orobii Sergey*

## ПОСЛЕДНИЙ ИЗ МУЗЕЕВ\*

*Orobii Sergey*  
The last of the museums

В начале апреля 2018 г. открылась «Полка» – сайт о главных русских книгах, отобранных критиками, литературоведами, писателями. Главных русских книг насчитано 108 – от «Слова о полку Игореве» до Пелевина.

Появление «Полки» хорошо подготовлено. Спустя 100 лет после знаменитого декрета большевиков мы вернулись в культуру ликбезов. Все стремятся узнать что-то новое. Самый яркий проект такого рода – «Арзамас», выпустивший множество концептуальных курсов на самые разные гуманитарные темы: от Шекспира и Ахматовой до тонкостей социологии и повседневной жизни Парижа. «Полка» с ее комментариями экспертов и множеством обещанных форматов, несомненно, идет в фарватере этого всеобщего движения. Но все-таки имеет особый статус, поскольку затрагивает важнейший для русской культуры феномен – книжный канон, которому мы обязаны школе. Александр Генис, вспоминая не очень любимые им школьные годы, объясняет это так: «Лучшие учителя, избегая ригоризма идейных вершин и сплетен житейского болота, шли средним путем. Они заме-

---

\* Оробий С. Последний из музеев. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2018/8/poslednij-iz-muzeev.html>

няли литературу историей литературы. На этом поприще школа достигла самого большого и наиболее долговечного успеха: она создала канон. От “Повести временных лет” сквозь “Князя Игоря”, Фонвизина и Карамзина он тянется к Пушкину, обнимает золотой XIX век и завершается бесспорным Чеховым. Канон – базис национальной культуры: он – то, что делает русским. В древнем разноплеменном Китае китайцами считали всех, кто знал иероглифы. Наши иероглифы – это классики, Толстой и Пушкин».

Но такая практика породила множество не только культурологических, но и психологических проблем. Со школьных времен классическая литература для русского человека есть мантра. Не все с ней знакомы, но все верят в ее незыблемость. В отличие от отечественной истории, которая переписывается постоянно, отечественная литература переписыванию не подвергается, невозможно разрушить этот монолит «От Пушкина до Чехова». Поневоле возникает тревожный вопрос: заменит ли «Полка» школьную программу? Для школьников ли она предназначена? Оба ответа отрицательные. Это скорее пособие для заинтересованного читателя и для практик медленного чтения особо значимых текстов.

По своей природе «Полка» – результат компромисса между упрямым каноном и доброжелательными списками, которых так много расплодилось на страницах разных изданий в 2010-е годы. Нет ведь больше никакого единого взгляда на литературный процесс (да и самого литературного процесса в классическом смысле больше нет). Отсюда «100 лучших романов XXI века», «10 книг лета», «5 книг года» – чем больше разных версий, тем лучше. Однако списки книг тоже становятся причиной серьезных конфликтов. В начале 2013 г. Минобразование опубликовало список для старшеклассников, в котором не оказалось Куприна и Лескова, зато были Улицкая и Пелевин. Дымящиеся следы той полемики обнаруживаются на отечественных форумах до сих пор.

Авторы «Полки» держатся подальше от общественных баталий и поближе к классическому литературоведению, и поэтика списков в их исполнении приобретает новый смысл. Кроме «самых важных книг» «Полка» включает обширную систему списков второго порядка – что-то вроде списков для дополнительного чтения, там видно, в каком контексте это все существует, как связано с другими произведениями.

Вот несколько примеров. «Открытие истории»: от «Димитрия Самозванца» до «Князя Серебряного». «Гротеск и чертовщина»: от «Невского проспекта» до «Истории одного города». «Новый эсказизм»: тут и «Азазель», и ивановский «Географ», и «ЖД» Быкова. Это очень информативный (а может, и самый важный) смысловой уровень проекта: показана сама кровеносная система русской словесности. На примере «Полки» видно, как «списочное» мышление становится по-настоящему концептуальным. Главный редактор «Полки» Юрий Сапрыкин объясняет это так: «Материалы типа “20 альбомов, которые нужно слушать в этом месяце” в последние годы, насколько я могу судить, несколько менее востребованы, чем материалы типа “Как научиться слушать классическую музыку”. Во-первых, потому что поколение, которое создало этот тип списочной журналистики, само несколько повзрослело и поняло, что кроме альбомов, которые выходят в этом месяце, есть что-то важное и интересное, Гайдн например. А с какой стороны подступиться к Гайдну, это поколение не знает».

Еще в многочисленных интервью по поводу «Полки» ее главный редактор неоднократно повторяет: «Людям нужно меньше соцсетей и больше бумажных книг». Зачем тонуть в мутном потоке некачественного и эмоционально вредного контента, когда есть фундаментальные тексты, концепции, мысли.

Что же такое «Полка»? «Радикальный проект о радикальной литературе» (Линор Горалик), «...который представляется очень консервативным проектом об очень консервативной литературе» (Сапрыкин). «Сигнал к внутренней эмиграции – да, мы проиграли, давайте уйдем отсюда в прекрасный мир русской литературы» (Галина Юзефович). А можно взглянуть на ситуацию шире. Современная культура – переходная, она – Ноев ковчег: мы уже не ходим в (условные) библиотеки, но еще не окончательно переселились в (условный) айфон. И в этом контексте «Полка» выглядит памятником отечественному литературоцентризму. Музеем русской книжности. Умным, хорошо организованным, но все-таки музеем в память о «самой читающей стране». Той самой, где «книгу доставали», «давали на одну ночь», по Стругацким и Ильфопетровским цитатам опознавали духовно близких. Недаром, рассуждая про хронологические границы канона, ограниченные Пелевиным, Сапрыкин (и сам не отрицающий консерватизма своего проекта) замечает: «Подозреваю, что, случись следующей генерации составлять

подобный список лет через двадцать, “Чапаев и Пустота” туда уже не попадет». Ведь именно Пелевин был последним обладателем священного статуса «это должен прочитать каждый». Но в таком случае – что попадет? И будет ли это книжный бэкграунд, прочувствованный всеми сообща? Не заменит ли условного Пелевина условный Marvel или, скажем, условные «Во все тяжкие», коль скоро сериалы – это «новые романы»? Да и нужны ли будут кому-то сами списки, что угодно канонизирующие?..

Эпоха «главных книг» уходит даже в России, где это переживают болезненнее всего. Читателей можно утешить: теперь мы знаем, где эти главные книги стоят. На «Полке».

*C. Г.*

---

# ГЕОГРАФИЯ КУЛЬТУРЫ

*Голомидова О.Ю.*

## ТУРИЗМ КАК ИНСТРУМЕНТ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ\*

*Golomidova O. Yu.*  
**Tourism as a tool for transforming urban culture**

Городская среда, в отличие от естественных экосистем, например традиционной крестьянской среды, носит искусственный характер, поскольку для своей жизнедеятельности городу требуется специфическое искусственно созданное оснащение – архитектурные и инженерные сооружения, транспортные системы и т.д. – не характерное для других типов поселений. Поэтому город и городская среда порождают принципиально новый социальный порядок, являющийся искусственным образованием – артефактом, который «не естественен и не священен, но pragматичен и экспериментален».

Городская среда и городская инфраструктура порождают и новые формы социально-культурных практик, типичных именно для данного типа поселения, в частности, новые способы проведения досуга, одной из которых можно считать туризм. Становление и развитие туризма тесно связано с оформлением городской культуры. Именно урбанизация и сама городская среда в значительной степени способствовали

---

\* Голомидова О.Ю. Туризм как инструмент преобразования городской культуры. – Режим доступа: [http://e-notabene.ru/ca/article\\_27607.html](http://e-notabene.ru/ca/article_27607.html)

формированию экономических и технологических возможностей для развития этой формы досуга. Жизнь в большом городе в силу своих экологических, организационных, бытовых особенностей заставляет человека находиться в состоянии постоянного стресса, в то время как путешествие было и остается выходом из обычной рутинны, что позволяет говорить о феномене туристского эскапизма.

В то же время города, обладая высокой концентрацией интересных ресурсов, а также всеми условиями для турагентской деятельности, являются мощной точкой притяжения туристов. В свою очередь, массовый туризм, порожденный городской средой, становится своеобразным инструментом, который по-новому выстраивает и вскрывает городское пространство.

Влияние современного туризма на городскую культуру довольно противоречиво. Все чаще достопримечательности, ради которых отправляется в путешествие современный турист, – это социальный конструкт, спроектированный специально для стимуляции туристского потребления. Когда нет ни истории, ни тематических парков, ни пляжей, ни гор, ни роскоши, ни живописной нищеты – такие достопримечательности приходится создавать. При этом симулякр отнюдь не воспринимается как обман, иногда, напротив, он становится реальнее самого оригинала.

В качестве примера можно привести миф о спасении князя от укуса змеи благодаря пробежавшей по нему мышке, положенный в основу туристского бренда города Мышина. Без этого Мышин объективно не имел никаких реальных исторических предпосылок к тому, чтобы стать крупным туристским центром.

Будучи вынужденными приспосабливаться под более или менее взыскательный вкус любого туриста, города по всему миру часто наполняются Русалочками, котами и прочими соразмерными туристу памятниками, не раздражающими путешествующих своим величием. Кроме городской скульптуры в городах-туристах можно встретить и «живые достопримечательности», столь же соразмерные и близкие прохожему. Например, на одной из центральных улиц белорусского Бреста уже девятый год ежедневно появляется фонарщик в форме петровских времен и зажигает керосиновые фонари. Этот персонаж пользуется колossalной популярностью среди местных жителей и гостей города, упоминается буквально в каждом путеводителе по Беларуси и собирает целые толпы поклонников, стремящихся сфотограф-

фироваться с фонарщиком и подержаться за его пуговицу для исполнения заветного желания.

Города затрагивает глобализация и унификация туристской индустрии – многое в них подвержено процессам стандартизации, упрощения и стирания культурных различий, что часто получает негативную оценку как у исследователей феномена туризма, так и у специалистов, изучающих городскую культуру. Отрицательное отношение к массовому туризму находит и практическое проявление в виде акций протеста жителей мировых туристских столиц, которые давно страдают от «избыточного» туризма и пытаются искусственно ограничивать число гостей. Аргументами для такой позиции служат экологические проблемы, которые провоцирует массовый туризм. Это истощение ресурсов, повышение уровня загрязненности окружающей среды, однобокое развитие городской инфраструктуры, повышение общего уровня цен, некорректное поведение туристов и, наконец, прямое разрушение достопримечательностей или туристских городов в целом из-за сложно контролируемого и прогнозируемого потока туристов.

Но, с другой стороны, туризм повышает доходы региона, занятость, инвестиции, а для периферии, для малых городов, моногородов с недостаточно рентабельным на данный момент производством является серьезным, а подчас и единственным источником экономического развития.

Создаваемая для приема туристов инфраструктура используется и самими горожанами, повышая качество их жизни. Туризм может даже «оживлять» покинутые жителями города (например, город Припять) или отдельно взятые городские пространства, поскольку современные туристские практики часто базируются на использовании нетрадиционных для туризма ресурсов.

Очень заметно влияние туризма на самих горожан. Массовый туризм стимулирует их креативность, способствует их предпринимательской активности, служит основой для повышения уровня социальной ответственности. Например, в многочисленных провинциальных городках Золотого кольца и ближайших к ним населенных пунктах как грибы стали расти разнообразные частные музеи. За редким исключением подобные музеи никак не связаны с историей конкретного населенного пункта. Однако популярность бренда Золотого кольца, близость исторически сложившихся к этим городкам маршру-

тов туристских потоков и в то же время пресыщенность традиционных маршрутов «стандартными» достопримечательностями (кремли, храмовые комплексы и т.д.) провоцируют местных жителей на проявление креативного подхода.

«Обычные» музеи со стандартным подходом к формированию экспозиции и методикам работы с посетителями привлекают все меньше гостей, а одним из определяющих факторов успеха музея в современном мире становится его уникальность и развлекательный аспект. Разнообразные мастерские, частные фабрики и т.д. находят возможности для проведения своих экскурсий и мастер-классов. Подобным продуктом серьезно заинтересованы представители туристского бизнеса, так как опора на местные ремесла и промыслы представляет неплохую альтернативу однотипным маршрутам.

Можно сказать, что туризм не просто является порождением городской культуры, но служит важным инструментом ее ответной трансформации. Наряду с обустройством территории и развитием других элементов городской среды, таких как транспортная и туристическая инфраструктура, объекты деловой, гостиничной и торгово-развлекательной сферы, туризм меняет сам уклад городской жизни, а иной раз способствует важным изменениям в умах и поведении субъектов и носителей городской культуры – горожан.

*Фетисова Т.А.*

---

**ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Научный журнал

2019 № 3(90)

Редактор-составитель выпуска –  
кандидат филологических наук **Кулешова О.В.**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.  
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаева  
Корректура, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.  
Подписано к печати 16/IX – 2019 г. Формат 60x84/16  
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 13,25. Уч.-изд. л. 10,0  
Тираж 350 экз. (1 – 100 – 1-й завод). Заказ № 87  
**Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-74023**

**Институт научной информации  
по общественным наукам РАН,  
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,  
Отдел маркетинга и распространения  
информационных изданий  
Тел. / факс (925) 517-36-91  
E-mail: [inion@bk.ru](mailto:inion@bk.ru)**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН  
ООО «Амирит»  
410004, Саратовская обл., г. Саратов,  
ул. Чернышевского, д. 88, литера У