
РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вестник культурологии
научный журнал

3 (94)

2020

МОСКВА
2020

УДК 008
ББК 71.0
В 38

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. *О.В. Кулешова*, кандидат филологических наук

Редакционная коллегия:

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

Издание включено в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.00

© «Вестник культурологии», 2020

© ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам РАН», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ, ОБЗОРЫ

<i>Андреева Г.Н.</i> Образ конституции в виде книги в произведениях изобразительного искусства	8
<i>Букреев В.А.</i> Фьюжн как стилевое направление в музыке 60–90-х годов XX века.....	30
<i>Букреев В.А.</i> Тенденции развития музыкальной культуры в XX веке.....	43
<i>Водопьянова Е.В.</i> Рост инновационной составляющей в европейском культурном наследии	55
<i>Гудимова С.А.</i> Музыкальная мистерия Оливье Мессиана.....	68
<i>Константин Душенко.</i> Метафоры деспотизма: От «железной руки» до «железной пяты»	78
<i>Дьяченко И.Ю.</i> Грани знания и познания в трилогии «Великое путешествие» Л.В. Шапошниковой	102
<i>Калкаева А.Е.</i> Маленькие человечки в сказочных сюжетах сборника братьев Гримм «Kinder- und Hausmärchen»: Атрибуты и функции... ..	119
<i>Крюкова О.С.</i> Музыкальный дискурс прозы И.С. Тургенева	139
<i>Лавренова О.А.</i> Философско-этическое учение живая этика: Текст в культуре.....	150
<i>Фетисова Т.А.</i> Детектив в пространстве культуры	165
<i>Харитонов О.С.</i> О роли знаменного распева в культуре Древней Руси периода Московского царства	181

РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

<i>Гудимова С.А.</i> Союз философии и филологии.....	192
<i>Ходанен Л.А.</i> Театральное движение в контексте социокультурного развития региона.....	203

Federal state budgetary institution of science
Institute of Scientific Information for Social Sciences of RAN

Herald of Culturology

Scientific journal

N 3 (94)
2020

Published since 1992
4 Issues per year

Moscow 2020

УДК 008
ББК 71.0
В 38

Founder:

Federal State Budgetary Institution of Science
Russian Academy of Sciences
Institute of Scientific Information for Social Sciences
Center for Humanitarian Research and Information
Center of humanitarian research and information
The Department of Culturology

The editors of the Herald:

Chief editor Olga Kuleshova – PhD in Philology

Editorial board:

Alla Drozdova – DSn in Culturology, I. Edoshina – DSn in Culturology, Dmitriy Zamyatin – DSn in Culturology, Anna Kostina – DSn in Culturology, DSn in Philosophy, Inna Lisovich – DSn in Culturology, PhD in Philology, Ivan Leonov – DSn in Culturology, Ekaterina Salnikova – DSn in Culturology, Lev Skvortsov – DSn in Philosophy, chairman, Anna Shmain-Velikanova – DSn in Culturology, 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)

ISSN 2658–3291

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.00

© Herald of Culturology, 2020

© FS BIS «Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, INION RAN», 2020

CONTENT

ARTICLES, REVIEWS

<i>Andreeva G.A.</i> The image of the constitution in the form of a book in works of fine art.....	8
<i>Bukreev V.A.</i> Fusion as a style in music of the 60 s – 90 s of the XX century	30
<i>Bukreev V.A.</i> Trends in the development of musical culture in the 20 th century	43
<i>Vodopyanova E.V.</i> Growth of the innovative component in the European cultural heritage.....	55
<i>Gudimova S.A.</i> The Musical Mystery of Olivier Messiana	68
<i>Konstantin Dushenko.</i> Metaphors of despotism: from the «iron hand» to the «iron heel».....	78
<i>Diachenko I. Yu.</i> Facets of Knowledge and Cognition in the Trilogy «The Great Journey» by L.V. Shaposhnikova	102
<i>Kalkaeva A.E.</i> Little men in fairy tales from the brothers Grimm collection «Kinder- und Hausmärchen»: attributes and functions	119
<i>Kryukova O.S.</i> Musical discourse of I.S. Turgenev's prose... ..	139
<i>Lavrenova O.A.</i> Philosophical and ethical teaching Living Ethics: the text in the culture.....	150
<i>Fetisova T.A.</i> Detective in the space of culture. Review	165
<i>Kharitonov O.S.</i> About the role of the banner chant in the culture of Ancient Russia during the Moscow tsardom	181

BOOK REVIEWS

<i>Gudimova S.A.</i> Union of Philosophy and Philology Book review: Chartres school: Guillaume of Conches. Philosophy; Theodoric of Chartres. A treatise on the six days of creation; by Bernard Sylvester. Cosmography, Astrology, commentary on the first six books of the «Aeneid»; Alan of Lille. The cry of nature.....	192
---	-----

Khodanen L.A. The atrical movement in the context of the socio-cultural development of the region. Book review: Ivinsky G.P. Perm theater period. From the history of theatrical art of the Perm Territory. XIX – beginning of the XXI century..... 203

СТАТЬИ, ОБЗОРЫ

УДК: 347.782

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.01

Андреева Г.Н.

ОБРАЗ КОНСТИТУЦИИ В ВИДЕ КНИГИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия, galinaandr@rambler.ru*

Аннотация. Образ конституции в виде книги является распространенным в произведениях искусства, легко узнаваем, имеет глубокие исторические традиции, богатый религиозный и культурный контекст. С точки зрения целей изображения конституции выделены три основные группы: произведения, возвеличивающие конституцию, относительно нейтральные произведения и произведения, нацеленные на изображение недостатков конституционного строя, содержания конституции или недостаточность реализации ее положений (кариатуры). С точки зрения отражения правовых идей наиболее информативны карикатуры.

Ключевые слова: конституция; образ книги; метафора; произведения изобразительного искусства; возвеличивание конституции; недостатки конституции.

Поступила: 26.05.20

Принята к печати: 09.06.20

Andreeva G.N.

**The image of the constitution in the form
of a book in works of fine art**

*Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences (INION RAN),
Russia, Moscow, galinaandr@rambler.ru*

Abstract. The image of the constitution in the form of a book is common in works of art, easily recognizable, has deep historical traditions, rich religious and cultural context. In terms of the purposes of the Constitution, three main groups are identified: works that glorify the Constitution, relatively neutral works and works aimed at depicting the shortcomings of the constitutional order, the content of the Constitution or the insufficient implementation of its provisions (cartoons). In terms of reflecting legal ideas, cartoons are most informative.

Keywords: constitution; book; metaphor; work of fine arts; exaltation of the constitution; constitutional flaws.

Received: 26.05.20

Accepted: 09.06.20

Конституция, как важнейший правовой документ государства, определяющий его принципиальные основы и ценностные ориентиры, воплощается художниками в камне, металле, фарфоре, живописных произведениях и графике [Андреева, 2017, с. 76–97; Павленко, 2018, с. 12–33; Garcia, 2017, р. 312]. Конституция – это принципы, нормы и правовые ценности, облеченные в слова и записанные в виде текста. В произведениях изобразительного искусства образы конституции могут воплощать женщины в древнеримском или монаршем одеянии, книги, свитки, листки бумаги, ограждающие стены, крыши дома или целого здания, театральные декорации, капот машины, седла, зонты, пазлы, флаконы духов, птицы и даже надписи «конституция» на хвосте павлина¹. Образ конституции в виде книги наиболее распростра-

¹ Изображение павлина с надписью на хвосте «конституция» вынесено на обложку издания, посвященного юбилею Конституции Испании 1978 г. [La Constitución en viñetas, portada, 2018].

нен. Комплексное исследование данного образа не проводилось, но отдельные, наиболее выдающиеся произведения встречаются в работах искусствоведов [например, Rayzal, p. 3] и используются в учебном процессе [Андреева, 2009, с. 69, 120, 160, 183, 273, 382 и др.].

Само по себе изображение конституции в виде книги, на первый взгляд, не представляет какой-то сложной аллегии и вроде бы легко поддается расшифровке. Тексты национальных конституций в реальной жизни издаются в виде книг: тонких брошюр или «фолиантов». В произведениях изобразительного искусства для усиления наглядности визуализации конституции в виде книги на ней нередко имеется надпись «Конституция», чтобы ни у кого из зрителей не возникло сомнений, о каком именно документе идет речь.

Однако образ конституции в виде книги имеет и более глубокий смысл, который воспринимается на уровне подсознания. Книга как таковая является символом знания, причем знания сокровенного, сакрального. Вероятно, эти древние религиозные корни понятия «книга» объясняют предпринимаемые некоторыми российскими юристами попытки разглядеть в Библии черты первой конституции человечества [Баренбойм, 1997, с. 55–56]. Религиозное чувство имеет в своей основе нечто космическое, что отражено в религиозных и философских текстах. Так, в «Мекканских откровениях» Мохаммеда ибн Араби говорится: «Вселенная – это огромная книга, свойства этой книги записаны, в принципе, теми же самыми чернилами и переписаны на вечные таблички божественным пером» [Кирло, 2007, с. 209]. Кроме того, с книгой ассоциируется придание идеям письменной формы. Еще древние греки считали, что записывание придает мыслям и идеям «не изменяемый временем вид и стремление к богоподобному бессмертию», что вдохновляло не только писателей, но и самих участников истории [Осборн, 2018, с. 100]. Исходя из этого, можно сказать, что использование метафоры конституция-книга обращено к архетипическому мышлению, настроенному на высокие духовные ценности человечества. Соответственно и возвеличивание конституции, и возмущение нарушением или принижением роли конституции, отраженное в произведениях искусства, имеет глубокий культурный и даже религиозный подтекст.

Ассоциации между национальной Конституцией и Библией просматриваются в некоторых конституционных процедурах и обычаях, отраженных в произведениях изобразительного искусства. Например, присяга главы государства может приноситься на экземпляре издания национальной Конституции или на Библии, причем выбор не зависит от формы правления: во Франции король приносил клятву уже на первой Конституции 1791 г., а в США президент – на Библии.



Илл. 1. Король Янус, или Двуличный человек. Анонимная карикатура XVIII в. (издана между 1791 и 1792 гг.). Париж, Музей Карнаваль

Как представляется, идея присяги монарха на тексте Конституции 1791 г. (илл. 1) родилась по ассоциации с клятвой на Библии и в надежде, что эта ассоциация «сработает» в отношении короля, заставит его выполнять Конституцию. Кроме того, так, несомненно, утверждалось особое значение данного акта: было продемонстрировано, что эта Конституция отныне играет роль Библии гражданского общества [подробнее об этом произведении см.: Андреева, 2019, с. 66–67].



Илл. 2. Джордж Вашингтон приносит присягу Конституции 30 апреля 1789 г. на тексте Библии. Музей Метрополитен

Что же касается картины, изображающей присягу Президента на тексте Библии (илл. 2), то она отражает стремление конституционного законодателя поставить присягающего под ответственность не только перед согражданами, но и перед высшим Судом, который, как сказал поэт, «недоступен звону злата, и мысли, и дела он знает наперед». Давая клятву верности конституции на Библии, присягающий несет двойную ответственность: перед Богом и людьми.

С одной стороны, клятва на Библии имеет глубокие исторические корни и имманентна европейской цивилизации и культуре. С другой стороны, процедура присяги в данном варианте начинает линию конституционно-правовых поисков механизмов защиты конституции. Эти поиски позднее привели к появлению органов конституционного контроля и института конституционно-правовой ответственности главы государства, а в настоящее время рассматриваются возможности усиления действенности присяги главы государства. Так, некоторые конституционалисты отмечают опыт включения в текст присяги некоторых африканских государств слов об ответственности перед духами предков как позитивный опыт интеграции африканских обычаев с конституционным правом [см.: Poaty, 2018, p. 67–84]. Таким образом, ответственность за нарушение конституции включается в более широкий культурный контекст.

Если присяга верности конституции приносится на Библии, конституция только «незримо» присутствует в художественном произведении, но при этом изображенное может четко ассоциироваться с определенным конституционным текстом. Так, событие, изображенное на илл. 2, содержит известную американцам и специалистам по конституционному праву отсылку к разд. 1 ст. II Конституции: «Перед вступлением в должность, Президент приносит присягу либо делает заявление в следующей форме: “Я торжественно клянусь (или заявляю), что я буду добросовестно исполнять обязанности президента Соединенных Штатов и по мере всех своих сил поддерживать, охранять и защищать Конституцию Соединенных Штатов”» [Конституции государств Америки, 2006, т. 1, с. 816]. Иначе говоря, зритель может сам «озвучить» текст, произнесенный Дж. Вашингтоном, и прочувствовать связь между Библией и Конституцией США, или взять в руки текст Конституции и «протянуть» между ними ниточку культурной связи.

И наконец, произведения о клятве верности конституции на Библии, такие, например, как картина испанских художников Ф. Ховера Казановы и Х. Соройи и Бастида «Ее Высочество Королева-регент Донья Мария Кристина приносит клятву на Конституции» 1897 г. (оригинал хранится в Сенате Испании)¹ или рисунок неизвестного художника французской школы «Клятва на Конституции Королевы Вильгельмины» (из журнала *Le Petit Journal* за сентябрь 1898 г.), конечно, вносят свой вклад в формирование и конституционно-правовой, и общей культуры населения. Мастерство художника, колоритность изображенных персонажей, красочность помещения, в котором приносится присяга, позволяет современному зрителю получить эстетическое наслаждение, погрузиться в другую культурную среду и историческую эпоху, и даже привнести в свою жизнь что-то из нее, благодаря современным технологиям, переносящим изображения этих произведений на предметы быта, одежду и даже на защитные маски².

¹ Senado de España. [Official website]. – URL: http://www.senado.es/web/conocersenado/arteypatrimonio/obrapictorica/fondohistorico/detalle/index.html?id=SENPRE_014148 (date of access: 15.05.2020)

² Так растиражирован, например, рисунок художника французской школы «Клятва на Конституции Королевы Вильгельмины» из журнала *Le Petit Journal* за сен-

Таким образом, давние ритуалы, связанные с конституцией, становятся частью современной массовой культуры.

За время существования писанных конституций сформировался определенный набор приемов, используемых для ее изображения в виде книги, с помощью которых в этот образ вкладывается различное содержание, соответствующее политической и конституционно-правовой ситуации в данной стране. К таким приемам можно отнести существенное увеличение / уменьшение размера книги по сравнению с реальным, изображение использования конституции-книги не по назначению (например, в качестве спального места для какого-либо политика), а также изображение различных действий, направленных на изменение конституции («ремонт» конституции или, наоборот, нанесение ей порчи и т.д.). Некоторые из этих художественных приемов, например существенное увеличение размера конституции, используется как в пафосных (памятники конституции), так и юмористических (карикатуры) произведениях искусства, другие (ремонт, нанесение ущерба, попирающие конституции ногами и т.д.) только в карикатурах.

В данной статье поставлена задача ответить на вопрос: с какой целью в правовом плане в произведениях искусства используется метафора «конституция-книга»? Что хочет сообщить автор зрителю о самой конституции?

Необходимо сразу отметить, что информативность произведений изобразительного искусства с точки зрения понимания и оценки роли и реализации конституции как правового акта существенно варьируется в зависимости от их назначения. Произведения изобразительного искусства, в которых присутствует образ конституции в виде книги, можно условно разделить на три группы: работы, нацеленные на апологию конституции; нейтрально описывающие конституцию; раскрывающие проблемы конституции или конституционного строя.

Официальная трактовка конституции, направленная на утверждение ее позитивного образа, находит отражение в серьезных, подчас пафосных произведениях искусства, прежде всего в различного рода офи-

тябрь 1898 г. См. сайт: FineArtAmerica. – URL: <https://fineartamerica.com/featured/oath-of-constitution-of-queen-wilhemina-french-school.html> (date of access: 15.05.2020).

циальных памятниках, юбилейных монетах, медалях, марках, а также пропагандистских плакатах.

Образ конституции в виде книги на официальных памятниках нередко существенно увеличивается по сравнению с обычным размером. Приведем в качестве примера памятник Конституции Испании 1978 г. в г. Рибадавиа в Испании¹.

Конституция на этом памятнике выполнена в виде книги размером почти со всю карту Испании, на которую она положена. В правовом плане такое возвеличивание Основного закона в наибольшей степени отвечает официальной позиции государства. Зритель получает практически иллюстрацию официальной идеи о значении и верховенстве конституции. Возвеличивание конституции и увеличение размера конституции-книги находятся в гармонии.

Следует, однако, отметить, что прием увеличения размера конституции далеко не всегда используется для ее апологии. В карикатурах постмодернистского толка нередко присутствуют образы-«перевертыши», которые, благодаря своей парадоксальности, способны сильнее воздействовать на зрителя. Рассмотрим в качестве примера карикатуру, посвященную действующей Конституции Мексики 1917 г. (илл. 3).



Илл. 3. Трисас (Trizas). Ты не будешь грешить

¹ URL: <https://www.istockphoto.com/es/foto/monumento-a-la-constituci%C3%B3n-esp%C3%B1ola-en-ribadavia-gml173299334-325826372>

Коленопреклоненный персонаж вроде бы молится на мексиканскую Конституцию. На это указывает не только его поза, но и произносимый им текст, заканчивающийся словом «аминь». Внешне это выглядит максимальной апологией конституции. Однако на самом деле фраза, которая предваряет «аминь», – «*Protesto guardar y hacer guardar la Constitución...*» – это начало присяги Президента Мексики, текст которой содержится в ст. 87 действующей Конституции Мексики 1917 г.: «Я торжественно заявляю, что буду соблюдать и требовать соблюдения политической Конституции Мексиканских Соединенных Штатов и законов, изданных на ее основе, и что я буду честно и добросовестно выполнять обязанности Президента Республики, которые мне доверил народ, постоянно имея в виду благополучие и процветание Федерации, в противном случае, пусть Нация призовет меня к ответу» [*Constitución política...*, р. 85] (перевод автора. – Г. А.). Ироническим названием карикатуры «Ты не будешь грешить» художник, с одной стороны, подчеркивает разрыв между пафосом официальной присяги и реальностью, с другой – ставит вопрос и о «святости» для различных должностных лиц положений самой Конституции.

Официальную позицию незыблемости и значимости конституции для государства и, соответственно, правовой системы страны несут и юбилейные монеты, посвященные ей. Такого рода произведения обычно создаются по определенному шаблону, где книга изображает собственно конституцию, а ее высокая оценка воплощается вспомогательными средствами, как, например, на юбилейных монетах (илл. 4).



Илл. 4. Юбилейные монеты, посвященные конституции (конституционной реформе 1994 г. в Аргентине, сорокалетию Конституции Испании 1978 г., 25-летию Конституции России 1993 г., принятию Конституции Непала 2015 г.)

На всех монетах национальная конституция изображена в виде книги, но соотнесена она с различными атрибутами, за счет чего достигается различный контекст ее прославления. Закладка в Конституции Аргентины заложена на странице о представителях народа; над испанской конституцией расположена известная скульптура льва (символ государственной власти), оригинал которой находится перед зданием Кортесов (нижней палаты Парламента Испании), чем, видимо, подчеркивается роль этого органа народного представительства в ее создании; на российской монете книга-конституция стоит на постаменте-колонне, завершающейся ионическим ордером, и, по сути, выступает в роли памятника; только Конституция Непала ничем не снабжена, но это весьма внушительный том.

Нейтральный характер имеют произведения, посвященные изображению присяги на конституции или нацеленные на сообщение информации о содержании или о ее отдельных положениях (художественно оформленные учебные пособия, плакаты, некоторые почтовые марки), а не на ее восхваление (хотя оттенок гордости может присутствовать и в них). Распространенным вариантом такого рода произведений искусства являются живописные полотна, рисунки и карикатуры, на которых различные персонажи приносят присягу на тексте конституции. Однако, поскольку здесь конституция играет роль только атрибута процедуры инаугурации, правовая информация такого произведения минимальна, хотя ее тоже можно извлечь [подробнее об этом см.: Андреева, 2019, с. 66–67].

В качестве примера нейтрального изображения конституции можно также иногда рассматривать и юбилейные марки, например, итальянскую почтовую марку, выпущенную в честь десятилетия Конституции Италии 1947 г.¹

На этой марке действующая Конституция Италии изображена в виде книги на фоне различных предметов, в которых угадываются орудия труда, части механизмов и т.п. Художник стремился подчеркнуть особенности Италии, которая провозгласила страну демократи-

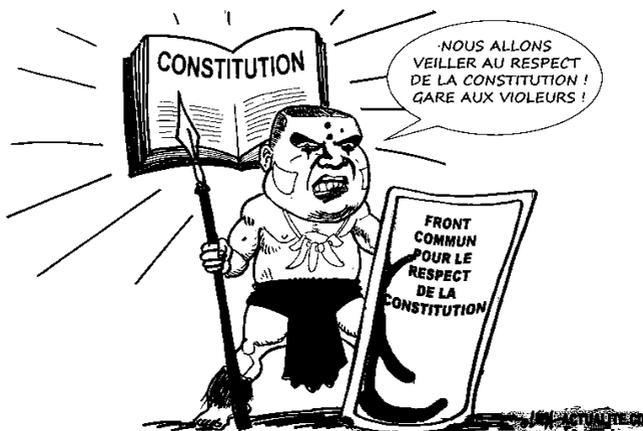
¹ URL:<https://www.ibolli.it/php/em-italia-1038-Costituzione%20italiana%20e%20simboli%20del%20lavoro.php>

ческой республикой, основывающейся на труде (ст. 1). И хотя данная почтовая марка выпущена к десятилетнему юбилею Конституции, она скорее приковывает внимание зрителя к ее тексту, заставляет задуматься о его содержании.

В приведенных выше примерах изображение конституции в виде книги в большей или меньшей мере исполняет роль иллюстрации ее правовой характеристики как основного закона государства, обладающего высшей юридической силой. Изобразительные возможности метафоры «конституция-книга» используются в такого рода произведениях незначительно. На самом деле образ конституции в виде книги обладает широкими возможностями, он пластичен. В наибольшей степени это раскрывают многочисленные политические карикатуры. В них критический подход к конституции, ее подготовке, содержанию или действию получает наиболее яркое выражение. Особенности данного жанра позволяют сатирическими или юмористическими средствами через гротеск или неожиданное сравнение отобразить беспокойство художника о судьбе конституции или показать недостатки конституционного строя. Вместе с тем средствами карикатуры можно возвеличить конституцию и «поразить» ее противников.

Карикатура – это особый жанр изобразительного искусства, «у карикатуры свои законы, своя метафорическая логика, своя система. В ней самым дерзким образом совмещается несовместимое, реальное переплетается с фантастическим» [Ефимов, 1961, с. 52], что придает изображению многозначность. В карикатурах возможно то, что сложно или вообще нельзя показать с помощью других видов изобразительного искусства: подчеркнуть величие конституции через ее сильное, даже «физическое» воздействие на противников (например, придавив их книгой-конституцией большого размера); отразить ее недостатки или процесс ее улучшения (изображение ее ремонта); показать необходимость ее изменения (используя рисунок книги с трещинами, заплатками и другими дефектами); осудить разного рода проявления пренебрежения конституцией политическими акторами (показывая, что они ее рвут, топчут, стоят на ней, стискивают ее «справа» и «слева», даже грызут и т.д.). По воле карикатуриста конституцию в виде книги могут лечить «медики», а на заре конституционализма во Франции была очень популярна карикатура, где конституцию-книгу «выко-

вывали» на наковальне три участвовавших в конституционном процессе сословия [Rayzal, p. 3].



Илл. 5. Луба (Luba). После митинга Освободительное движение Конго открывает еще один «фронт»

Как это ни кажется парадоксальным, именно в карикатурах можно найти даже более сильное возвеличивание конституции, чем в произведениях монументального искусства. Этот прием применяется в карикатурах не для ее апологии, а для того чтобы оттенить необходимость ее защиты, прославление конституции делает более убедительной необходимость нанесения поражения ее противникам или врагам. Так, в карикатуре неизвестного художника об образовании Единого фронта уважения Конституции в Конго (илл. 5) изображен сильный и воинственный человек в традиционной одежде, с копьем и щитом, на котором написано: «Единый фронт уважения Конституции» заявляет: «Мы будем следить за соблюдением Конституции! Нарушители – стоп!». Над столь колоритным персонажем светит «солнце» в виде книги с надписью «Конституция». Карикатура недвусмысленно выражает возвышенное отношение к Конституции и решимость персонажа ее защищать. Печально-юмористическое начало в данной карикатуре заключается в контрасте с реалиями данной страны, которая считается одной из наиболее проблем-

ных в мире. Тем не менее, свидетельствует карикатура, и этой стране свойственна определенная конституционализация мышления.

Однако чаще карикатуры в виде книги нацелены на то, чтобы критически оценить саму конституцию, показать ее пробелы и дефекты или обличить недостатки ее реализации. Карикатуристы, как правило, выбирают одно направление для критики, но бывают и исключения «комплексного подхода».

Критическая оценка содержания конституции в некоторых странах может быть даже непосредственной реакцией на определенные конституционно-правовые теории. Это свидетельствует о достаточно высоком уровне правовой культуры общества в целом и самого автора произведения. Яркий пример – карикатура Э. Наварро (илл. 6). Для Испании карикатура об «открытости» конституции является реакцией на научную конституционно-правовую доктрину «открытой конституции» (*Constitución abierta*), активно используемую испанскими политиками. Суть данной теории состоит в том, что «открытому» обществу (т.е. обществу, в котором укоренились свобода, правосудие, равенство и демократия) должна соответствовать «открытая конституция», т.е. конституция, признающая, инкорпорирующая и обеспечивающая институты и реалии, которые двигают прогресс на международном, европейском и иных уровнях [Lucas Verdú, 1993, p 95; Schwartz, 2018, p. 1103–1116].



Илл. 6. Э. Наварро (E. Navarro). Сегодня: Песенник народных песен

Э. Наварро дал своей карикатуре «говорящее» название: «народный песенник» («*cancionero popular*»). В испаноязычных странах так традиционно называют сборники народных песен, т.е. здесь уже содержится юмористическое начало. Большая (по отношению к персонажу карикатуры) книга с надписью «Конституция 1978» (г.) закрыта на замок. На нем сидит мужчина в официальном костюме, смотрящий из-под ладони вдаль в поисках (судя по сопроводительному тексту) ключей от замка. Внизу карикатуры перевернутая надпись: «Решение: “Где ключи?”» в сочетании с нотами (фразой «где ключи?» начинается популярная испанская детская песенка). Понятно, что ключи от замка потеряны, и, судя по направлению взгляда персонажа, искать их надо далеко за горизонтом. Общий смысл карикатуры состоит в том, что Конституция Испании не только не открытая, а, по мнению карикатуриста, серьезно «закрытая» для ожидаемых испанским обществом изменений.

Идея дефектности конституции, отсутствия в ней каких-то необходимых для общества положений влечет потребность в ее «лечении», улучшении и конституционной реформе. Но здесь важно, каким образом и в каком направлении будет осуществляться эта реформа. Наиболее опасными художникам-карикатуристам представляются изменения, затрагивающие права человека. Приведем в качестве примера карикатуру испанского карикатуриста Ла Рата Грис «Правка конституции «вручную»» (илл. 7).



Илл. 7. Ла Рата Грис (La Rata Gris). Правка конституции «вручную»

На данной карикатуре изображены два персонажа, которые сидят под надписью «Дебаты о конституционной реформе». Персонаж, сидящий слева под фразой «урезать права», вырывает из конституции страницы, на которых написано «право». Персонаж, сидящий справа под фразой «добавить обязанности», ждет своей очереди и приготовил уже клей. Внизу карикатуры надпись: «До того, как среагируют», т.е. они стремятся успеть до того, как их политические противники поймут, что происходит с конституцией. Любопытны использованные художником изобразительные средства: варварское отношение к конституции подчеркивается пиратскими атрибутами: у левого персонажа – протез в виде металлического крюка, у правого – повязка на один глаз с изображением черепа. Оба атрибута отсылают ко временам «веселого Роджера», т.е. изображение рассчитано на соответствующую ассоциацию зрителя с пиратскими фильмами и историями. Очевидна и цель карикатуры: показать, что времена, когда пираты могли рассчитывать на признание общества или им придавался некий романтический флер, давно прошли.

Что касается реализации конституции, то связанные с ней проблемы могут быть выражены в персонифицированной и неперсонифицированной форме.

При изображении проблем с реализацией конституции в абстрактной форме без персонализации цель карикатуры – привлечь внимание к данному явлению без попытки выявления причин. Примером мягкого и абстрактного выражения недостаточной реализации положений конституции может служить карикатура российского карикатуриста М. Ларичева «Пошли, пошли, я тебе такие места покажу» (илл. 8).



Илл. 8. М. Ларичев. «Пошли, пошли... я тебе такие места покажу!»

Один персонаж карикатуры призывает другого зайти «внутри» конституции (видимо, чтобы вникнуть в ее содержание). Конституция изображена в виде большой книги, почти в три человеческих роста, т.е. как весомый и серьезный акт. Поскольку эти самые «места» другому персонажу явно неведомы, карикатура может отражать недостаточный уровень конституционно-правовой культуры населения. Кроме того, возникает вопрос, не может ли объясняться отсутствие знаний о конституции отсутствием интереса к ее содержанию как следствия ее оторванности от жизни? Ответа на этот вопрос в карикатуре нет, его должен дать зритель, поскольку в данном случае свою задачу художник видит в том, чтобы привлечь внимание зрителей к существующей конституционно-правовой проблеме.

Чаще встречаются карикатуры, в которых источник проблем реализации конституции персонифицирован. Их сатирический заряд нацелен на конкретных политиков или должностных лиц, нарушающих или препятствующих ее полноценной реализации. В качестве основных персонажей в них выступают чаще всего главы государств, парламентарии или политики, продвигающие свои проекты об изменении конституции.

Практически в любой стране, за исключением диктаторских режимов, широко распространены карикатуры, которые в сатирической форме изображают главу государства, препятствующего реализации конституционных положений или нарушающего, по мнению карикатуриста, конституцию. В настоящее время чаще всего обсуждают Президента США Д. Трампа, который стал, можно сказать, «суперзвездой» для карикатуристов, в том числе и по поводу его отношения к Конституции США. Одна из таких карикатур изображает Трампа стоящим на конституции (илл. 9).

Персонаж, определенно обладающий портретным сходством с Д. Трампом, с характерной прической и цветом волос, стоит одной ногой на книге, символизирующей Конституцию США. Художник изобразительными средствами явно обыграл выражение «попирать устои». Следует отметить, что текст Конституции США может выглядеть как такой толстый том только с детальными комментариями. Карикатурист преувеличил толщину книги для того, чтобы придать неопределенность ситуации, поскольку тонкая «конституция» была бы



Илл. 9. Доамама (Doamama). Дональд Трамп стоит на тексте (досл. «книге») Конституции

визуально «расплющена» президентом. Эффектная и динамичная поза персонажа не вызывает сомнения в том, что он может встать на нее и обеими ногами, превратив книгу-конституцию в свой постамент, т.е. «перетянув» конституционные нормы на себя, что в истории США уже происходило благодаря концепции так называемой «живой Конституции» [Берлявский, 2014, с. 14–18], позволяющей развивать положения Конституции США 1787 г. различным образом. Но поскольку он стоит на конституции-книге «только» одной ногой, не исключена и ситуация, что ему придется под давлением различных политических сил, обстоятельств или воздействием других органов государства, играющих важную роль в американской системе «сдержек и противовесов», отступить и «убрать с нее ногу». Как будут развиваться события в США дальше, пока неясно, некоторые политологи полагают, что «ни один из важнейших институтов, обеспечивающих разделение властей в США – будь то партийная система, Конгресс, судебная власть или федеративное устройство, – сам по себе и в совокупности с другими институтами не может предотвратить сползания страны к доминированию исполнительной власти, во главе которой стоит авторитарно-популистский лидер» [Ворожейкина, 2017, с. 76]. Художники-карикатуристы редко берутся за комплексное изображение ситуации, когда и конституция страдает серьезными недостатками, и действия законодателей и правоприменителей их не смягчают, а

усиливают. К числу таких редких карикатур относится работа украинского художника А. Казанского (илл. 10), напечатанная в 1996 г.



Илл 10. А. Казанский. Без названия

Изображение Конституции Украины в виде книги на этой карикатуре отражает мнение той части населения, которая считала ее неэффективной. Чтобы показать это наглядно, карикатурист увеличил конституцию до размеров высотного дома, качающегося на волнах, при этом часть персонажей «тонет» в тексте самой конституции, поэтому с берега один из персонажей, в одежде Деда Мороза с мешком подарков (символ чуда, новогодней сказки для детей) кидает находящимся в конституции спасательный круг. Выбравшийся из текста конституции и стоящий на ее корешке персонаж кидает восклицательные знаки в стоящих внизу людей, задающих ему вопросы (что обозначено вопросительным знаком). Выразительны действия и других персонажей. Одни из них пытаются сделать под конституцию подкоп (причем с берега) и комментируют: «Тут не подкопаешься». Другие дискутируют о наличии у нее основы, причем один персонаж утверждает, что у нее нет основы, а его оппонент, показывая в сторону президентского дворца, возражает, что это и есть основа. Два персонажа подплыли к конституции-книге на другой книге меньшего размера с названием «поправки». На подходе и еще одна книга – «дополнения» под номером 97. Другие детали карикатуры тоже любопытны, например, на привязи конституцию держат президентские указы. Не дают плыть по

жизни или уплыть от их воздействия? Однозначного ответа на этот вопрос, видимо, у художника нет. «Говорящей» является и надпись на самой конституции, в которой изначально и в виде исправлений перепутаны буквы (сначала «Констатация», т.е. некое утверждение, вместо «Конституция», затем вторая буква «а» была зачеркнута и заменена на «у»), что превратило название книги в «Констатуцию». Видимо, персонажи, изображенные на карикатуре, окончательно запутались относительно содержания, назначения и даже названия данного правового акта. В некоторых публикациях эта карикатура оценена даже как гениальная, поскольку карикатурист «оказался провидцем новейшей истории Украины. Все Президенты вместо того, чтобы выполнять Конституцию, пытались... ее переписать» [Кривцун Д. Как принимали ...].

Существует еще один вариант изображения конституции в виде книги. Этот вариант не содержит правовой информации или оценки конституции, но заслуживает внимания, поскольку позволяет понять ее назначение и связанные с ней ожидания населения. Пример такого произведения – памятник конституции в г. Убеда (Испания)¹. Этот созданный неизвестным автором памятник конституции изображает хрупкую девушку, которая держит в левой руке совсем небольшое по размерам издание Конституции Испании 1978 г., а правой отпускает в полет голубя. Памятник носит название «К Конституции» и выражает надежду на лучшее будущее, связанную с конституцией, надежду, которую призваны оправдать законодатели и правоприменители нынешнего и будущих поколений.

Список литературы

Андреева Г.Н. Конституция как объект искусства // International Conference on Arts, Culture, Literature, Languages, Humanities and Philosophy for Sustainable Societal Development, Rome (Italy), 13. 11. 2017. – Rome, 2017. – С. 76–97.

Андреева Г.Н. Философско-культурный контекст конституций // Культура, искусство и творчество: история, направления развития и достижения: Материалы I Международного форума по искусствоведению и культурологии (г. Москва, 15 ноября 2019 г.). – М., 2019. – С. 55–76.

¹ URL: <http://esculturayarte.com/043615/A-la-Constitucion-en-Ubeda.html#.XxYTkW0zbIU>

- Андреева Г.Н.* Конституционное право зарубежных стран: учебник. – 2-е изд. – М.: Норма, 2009. – 512 с.
- Баренбойм П.Д.* Первая Конституция мира. Библейские корни независимости суда: учебное пособие. – М.: Белые альвы, 1997. – 142 с.
- Берляский Л.Г.* Концепция «живой» Конституции в Соединенных Штатах Америки // Конституционное и муниципальное право. – 2014. – № 2. – С. 14–18.
- Ворожейкина Т.* Демократические институты в эпоху Дональда Трампа // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. – 2017. – № 3 (13). – С. 60–77.
- Ефимов Б.* Основы понимания карикатуры. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 71 с.
- Конституции государств Америки: в 3 т. – М.: Норма, 2006. – Т. 1: Северная и Центральная Америка. – 832 с.
- Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры и истории / пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядович. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. – 525 с.
- Кривцун Д.* Как принимали Конституцию 1996 г. // День [Сайт]. – URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/tema-dnya-podrobnosti/kak-prinimali-konstituciyu-1996-goda> (Дата обращения 15.05.2020 г.)
- Обсорн Р.* Цивилизация. Новая история Западного мира / пер. с англ. М. Колопотина. – М.: АСТ, 2018. – 764 (1) с.
- Павленко Е.М.* Конституция в произведениях искусства: научный доклад. – М.: Изд. дом «Дело» РАНХ и ГС, 2018. – 32 [2]с.
- García B.E.* La Constitución de 1917 en el arte. – México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México: Gobierno del Estado de México, 2017. – 312 pág.
- Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos // Camara de Diputados [Official website]. – URL: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_080520.pdf (date of access: 15.05.2020).
- La Constitución en viñetas. Catálogo de la Exposición. – Madrid: Asociación de periodistas europeas, 2018. – 119 p.
- Lucas Verdú P.* La Constitución abierta y sus «enemigos». – Madrid: Beramar, D.L. 1993. – 95 p.
- Poaty S.J.* Le serment du Président de la République dans les Constitutions noires de succession française: un serment prostitué // Annales l'Université Marien N'Gouabi. Sciences Juridiques. – Brazzaville (Congo), 2018. – Vol. 18, N 2. – P. 67–84.
- Rayzal A.* La révolution française à Paris Musée Carnavalet – Histoire de Paris // Website Musée Carnavalet. – URL: http://www.carnavalet.paris.fr/sites/default/files/editeur/dossier_pedagogique_1.pdf (date of access: 15.05.2020).
- Schwartz P.* La Constitución de una sociedad abierta // España constitucional (1978–2018): trayectorias y perspectivas / coord. por Esther González Hernández, Rafael Rubio Núñez; Benigno Pendás García (dir.). – Madrid, 2018. – Vol. 2, Tomo 2. – P. 1103–1116.

References

Andreeva, G.N. (2017). Konstitutsiya kak ob'ekt iskusstva [Constitution as Object of fine Art] In International Conference on Arts, Culture, Literature, Languages, Humanities and Philosophy for Sustainable Societal Development, Rome, 13. 11. 2017. Rome, Italy, pp. 76–97.

Andreeva, G.N. (2009). *Konstitutsionnoe pravo zarubezhnykh stran* [Constitutional law of foreign countries]: Uchebnik. 2-e izd. Moscow: Norma.

Andreeva, G.N. (2019, ноябрь 15). Filosofsko-kul'turnyj kontekst konstitucij [The philosophical and cultural context of cartoons of constitutions] In *Kul'tura, iskusstvo i tvorchestvo: istoriya, napravleniya razvitiya i dostizheniya. Materialy I Mezhdunarodnogo foruma po iskusstvovedeniyu i kul'turologii* (pp. 55–76). Moscow.

Barenboim, P.D. (1997). *Pervaya Konstitutsiya mira. Bibleiskie korni nezavisimosti suda*. [First Constitution of the World. Biblical Roots of the Court Independence]: Uchebnoe posobie. Moscow: Belye al'vy.

Berlyavskii, L.G. (2014). Kontseptsiya «zhivoi» Konstitutsii v Soedinennykh Shtatakh Ameriki [The Concept of a "living" Constitution in the United States of America] In *Konstitutsionnoe i munitsipal'noe pravo*, (2), 14–18.

Vorozheikina, T. (2017). Demokraticheskie instituty v epokhu Donal'da Trampa. [Democratic Institutions in the Age of Donald Trump]. In *Neprikosnovennyi zapas. Debaty o politike i kul'ture*, (3), 60–77.

Efimov, B. (1961). *Osnovy ponimaniya karikatury*. [Basics of understanding of the cartoons]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii khudozhnikov Soyuza Sovetskikh Sotsialisticheskikh Respublik.

Kirlot, J. (2007). *Slovar' simvolov. 1000 statei o vazhneishikh ponyatiyakh religii, literatury, arkhitektury i istorii*. [1000 articles on the most important concepts of religion, literature, architecture and history]. F.S. Kapitsy & T.N. Kolyadovich (transl). Moscow: Tsentrpoligraf.

(Anonymous. 2006). *Konstitucii gosudarstv Ameriki: v 3 t. T. 1. Severnaya i Central'naya Amerika*. Moscow: Norma.

Krivtsun, D. Kak prinimali Konstitutsiyu 1996 godu. [How the 1996 Constitution was adopted] In *Den' (website)*. Retrieved from: URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/tema-dnya-podrobnosti/kak-prinimali-konstitutsiyu-1996-goda> (mode of access 15.05.2020).

Osborn, R. (2018). *Tsivilizatsiya. Novaya istoriya Zapadnogo mira*. [Civilization: A new History of the Western World]. M. Kolopotina (transl.). Moscow: AST.

Pavlenko, E.M. (2018). *Konstitutsiya v proizvedeniyakh iskusstva*. [Constitution in Works of Art]: *nauchnyi doklad*. Moscow: Izdatel'skii dom «Delo» Rossiiskoi akademii narodnogo khozyaistva i gosudarstvennoi sluzhby.

García Barragán, E. (2017). *La Constitución de 1917 en el arte*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Gobierno del Estado de México.

Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos. P. 85 // Camara de Diputados. Retrieved from: [Official website] URL: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1_090819.pdf (Mode of access: 15.05.2020).

(Anonymous. 2018). La Constitución en viñetas. Catálogo de la Exposición. Madrid: Asociación de periodistas europeos.

Lucas Verdú, P. (1993). *La Constitución abierta y sus «enemigos»*. Madrid: Beramar, D.L.

Poaty, S.J. (2018). Le serment du Président de la République dans les Constitutions noires de succession française: un serment prostitué. In *Annales l'Université Marien N'Gouabi. Sciences Juridiques*, (18), (2), pp. 67–84. Brazzaville (Congo).

Rayzal, A. La révolution française à Paris Musée Carnavalet – Histoire de Paris. In *Website Musée Carnavalet*. Retrieved from: URL: http://www.carnavalet.paris.fr/sites/default/files/editeur/dossier_pedagogique_1.pdf (Mode of access: 15.05.2020).

Schwartz, P. (2018). La Constitución de una sociedad abierta. In *España constitucional (1978–2018): trayectorias y perspectivas* (coord. por Esther González Hernández, Rafael Rubio Núñez; Benigno Pendás García (dir.)). (2), (Tomo 2), pp. 1103–1116. Madrid.

Букреев В.А. ©

**ФЬЮЖН КАК СТИЛЕВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МУЗЫКЕ
60–90-х годов XX века**

*Государственный джазовый оркестр имени О. Лундстрема,
Москва, Россия wbukreev@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается феномен возникновения современного музыкального стиля фьюжн (англ. fusion – «сплав», «плавка», «смесь») как органичного сочетания различных стилей и направлений поп-джаз-рок культур, а также творческого поиска музыкального диалога с традициями и различными жанрами академической, этнической и народной музыки стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки, так как в основе стиля фьюжн – опора на совмещение элементов традиций различных музыкальных культур.

Ключевые слова: постмодернизм; полистилистика; поп-культура; джаз; рок; академическая музыка; фолк-музыка; Майлс Дейвис; Джо Завинул; Херби Хэнкок; «Чик» Кория; Smooth Jazz; Гроувер Вашингтон-мл.; Дейвид Сэнборн; «Чак» Манджионэ; Джордж Бенсон; Spuga Gira; Yellow Jackets; Four Play; Chicago, Blood, Sweet & Tears, Tower of Power, Wheather Report.

Поступила: 11.05.20

Принята к печати: 25.05.20

Bukreev V.A.

Fusion as a style in music of the 60 s – 90 s of the XX century

O. Lundstrom State Jazz Orchestra

Moscow, Russia, wbukreev@yandex.ru

Abstract. The article discusses the phenomenon of the emergence of modern fusion musical style (English fusion – «alloy», «melting», «mixture»), as an organic combination of various styles and directions of pop-jazz-rock cultures, as well as a creative search for a musical dialogue with traditions and various genres of academic, ethnic and folk music of the countries of Asia, Africa, Europe, Latin America, as the basis of fusion style is the support for combining elements of traditions of different musical cultures.

Keywords: Postmodernism; polystylistics; pop culture; jazz; rock; academic music; folk music; Miles Davis; Joe Zawinul; Herbie Hancock; «Chick» Korias; Smooth Jazz; Grover Washington J.; David Sanborn; «Chuck» Manjione; George Benson; Spyra Gira Yellow Jackets; Four Play; Chicago, Blood, Sweet & Tears, Tower of Power, Wheather Report.

Received: 11.05.20

Accepted: 25.05.20

Некоторые американские исследователи современной культурной ситуации отмечают, что уже многие художники в настоящее время не осознают себя наследниками и последователями европейских традиций, более того, они не склонны соотносить собственное творчество с находками и достижениями авангарда XX в. Поскольку уже достаточно продолжительное время размываются границы между высокой и низкой культурой, американцы, «вдохновленные успехами своей популярной культуры, <...> занимаются пересмотром и переоценкой культурных традиций, пытаясь найти лучшее понимание тех форм культуры, которые до сих пор отрицались учеными» [Американская художественная культура, 1982, с. 110].

В настоящее время можно обозначить популярную культуру как господствующий тип культуры Америки в целом и в теории, и на практике. Более того, в эпоху постмодернизма ее позиции усилились

благодаря тому, что происходит диффузия авангарда и китча, массовой и академической культуры. Фредерик Джемисон пишет в своей статье по этому поводу: «Постмодернизм обнаруживается и в произведениях Энди Уорхола, и в произведениях поп-арта, и в современном фотореализме. Мы находим его не только в музыке Джона Кейджа, но и синтезе классики и популярного стиля, который наметился у композиторов типа Филипа Гласса и Терри Райли в ансамблях панков и новой волны рока» [Американская художественная культура, 1982, с. 119].

С конца 60-х и вплоть до 90-х годов XX в. границы художественных интересов американских музыкантов неакадемической ветви сильно расширяются не только в поиске диалога с традициями и различными жанрами академической музыки, но и в отношении поп-музыки, рока, обращения к этнической музыке стран Азии, Африки, Европы, Латинской Америки. Для определения интеграционных процессов, происходящих внутри этих художественных явлений, в рамках таких направлений, как джаз и рок широко применяется термин *фьюжн* (англ. fusion – сплав). Напомним, что впервые этот термин был употреблен в качестве ассоциации с сущностью процесса синтеза классической музыки с идиомами джаза в музыке третьего течения, в частности в композициях Гюнтера Шулера и Джона Льюиса. Возникновение фьюжн-направления в конце 60-х годов зачастую рассматривается как реакция на чрезмерное увлечение джазменами авангардным экспериментированием в области атонализма и сонористики. Приобщение к другим музыкальным культурам, музыкальным видам, течениям, направлениям, стилям стало своеобразной «здоровой инъекцией». Благодаря этому, казалось, исчерпавший себя как музыкальное явление джаз не только развеял пессимистические настроения своих поклонников, но и предъявил новые доказательства своей жизнеспособности, открыв новые пути развития не только джазовой музыки, но и новые возможности реализации творческой фантазии современных музыкантов. Такое же воздействие обнаруживается при исследовании влияния джазовых идиом на музыку рока. Сильнейшая энергетика музыки фьюжн, особенно стиля джаз-рок, имеющая безграничные возможности в поиске новых стилистических эксперимен-

тов, будет еще не одно десятилетие востребована новыми поколениями музыкантов.

Наличие стилистического сплава чаще всего выявляется уже в названии стиля, к которому принадлежит творчество того или иного композитора, исполнителя, ансамбля, либо отдельно взятое произведение. Обычно этот термин содержит как минимум два определения, как то: классик-джаз, фолк-рок, барок-рок и так далее.

Что же заставляет использовать второй и даже третий термины? Несмотря на то что в практике английского языка в таких случаях слово, стоящее последним, является определяющим, фьюжн – это всегда «нечто», которое нельзя полностью отнести к тому или иному стилю, направлению. Это не «джаз с элементами рока» и не «рок с примесью классики». Фьюжн в данном случае полностью соответствует своему прямому значению. Это не «примесь», «не добавление элементов». Фьюжн это «сплав», «плавка», «смесь», т.е. нечто неразделимое, единое, компоненты которого тем не менее всегда (при определенных знаниях) можно выявить, узнать. При изучении этого направления возникает ощущение противоречия, связанного с терминологией. Его суть в том, что и джаз-рок, и джаз-фанк, и поп-джаз и другие обозначения стилей с применением двойного названия подразумевают собой фьюжн изначально. Эти названия в рамках изучения направления фьюжн являются необходимой конкретизацией его проявлений, диапазон которых, по сути, необъятен.

В общем плане в развитии направления можно обозначить несколько периодов, на протяжении которых в стиле фьюжн обострились те или иные определяющие его развитие тенденции. С 1968 по 1975 г. – возникновение и развитие стилей рок-джаз и джаз-рок; до конца 80-х годов фьюжн предельно расширяет диапазон возможностей и проявлений, захватывая на основе джаз-рока академическую, поп-, фанк-, техно-, соул-, фолк-музыку и некоторые другие виды; в 90-е годы на основе предыдущих опытов в рамках направления возникает стиль smoothjazz (англ. smooth – «гладкий», «приглаженный», «смягченный»).

Источники фьюжн были заложены в развитии и эволюции его основных двух составляющих на момент возникновения – джаза и рока, которые к началу 70-х годов представляли собой самостоятельные,

мощно развивающиеся направления неакадемической музыкальной культуры XX в. Обе имели достаточно широко разветвленную систему течений и стилей, распространившуюся не только в Америке, но и в Старом Свете. Джаз и рок, детища музыкальной культуры XX в., за несколько десятилетий успели пройти путь, преодоленный академической музыкой в течение столетий. К концу 60-х годов в джазе наблюдается несколько основополагающих течений, среди которых – хард-боп, авангардный джаз с образцами медитативной эзотерики (Джон Колтрейн – *A Love Supreme*), соул и фанк-джаз. Американская рок-музыка в своем развитии преодолела к тому времени путь от рок-н-ролла к образцам психоделического рока, усложнению и полистилистике в направлении *progressive* (прогрессив), заимствованию элементов джаза в творчестве Вана Моррисона и классики – в группах *Yes*, *King Crimson* и других.

Западные и американские исследователи утверждают, что джаз-рок, будучи ведущим направлением конца 60-70-х годов получил широчайшее распространение и принес джазу наибольшую популярность со времен свинга [*Giddings*]. Многие джазмены воспрями духом – в джаз-роке они увидели выход из свингового тупика, практически остановившего в то время развитие джаза. То, что джаз и рок имеют в своей основе общие корни (госпел¹, блюз, рабочие песни), – факт общепризнанный. Однако на протяжении последующих десятилетий эти ветви развивались совершенно дифференцированно и на данный момент представляют собой абсолютно самостоятельные и независимые друг от друга направления неакадемической музыкальной культуры. В.Дж. Конен замечает по этому поводу, что «в период рождения рока... джаз порвал с “легкожанровостью” и эволюционировал в сторону интеллектуального искусства, чуждого и недоступного року» [Конен, 1994, с. 122].

¹Госпел как жанр религиозной музыки возник в конце XIX в. из смешения народных мелодий и христианских гимнов. Жанр госпела получил развитие в 1930-е годы в афроамериканской церковной среде и продолжал традицию спиричуэлс. Основоположником жанра считается Чарльз Тиндли (ок. 1859–1933), методистский священник, писавший тексты и мелодии к ним. – *Прим. ред.*

В конце 60-х годов рок- и джаз-музыканты практически одновременно стали прислушиваться к своеобразным традициям друг друга и начали заимствовать их элементы в своих композициях. Так, некоторые рок-группы в стремлении к большему уплотнению звучания фактуры и расширению инструментально-красочной палитры добавляли к уже ставшему традиционным составу так называемую брасс-группу – неременный атрибут биг-бэнда и зачастую джаз-ансамбля. Применение новых для рока тембров саксофона, трубы, тромбона повлекло изменение принципов инструментальной аранжировки рок-композиций. В репертуаре таких джаз-рок групп, как Chicago, Blood, Sweet & Tears, Tower of Power партии солирующих медных духовых или всей брасс-группы в несвойственной рок-музыке ритмике, практически равноправны относительно партии вокалиста, а нередко и нарушают баланс в свою пользу. Многие джазмены обратились к року, привлекая традиции его ритмической организации и пополняя обычный состав джаз-ансамбля электронными инструментами.

Один из вариантов предполагаемого возникновения фьюжен, а именно стиля джаз-рок, был предложен Майклом Гридли: «Чем больше “разброс” стилей, тем более жесткой и иерархичной становится система связей...» [цит. по: Пязин, 1995, с. 9]. Действительно, в явлениях фьюжен именно композиционная структура становится стабилизирующим, объединяющим началом. На ее основе музыкальное пространство организуется за счет соединения разнородных элементов в единое поле-композицию. Это заполнение основывается не на чередовании, контрастном сопоставлении, подобно известным полистилистическим методам, а на развитии заранее, предварительно «задуманного», сформированного сплава составляющих компонентов. Здесь актуальна не столько множественность временного пространства, сколько его многомерность; не столько насыщенность композиции разнообразными элементами, сколько плотность сопряженности элементов в структуре целого.

Особая стабилизирующая роль принадлежит метроритму. У истоков фьюжен как самостоятельной ветви неакадемической музыки находились стили джаз-рок и рок-джаз. Характерными составляющими их компонентами были элементы традиционной джазовой импровизации и джазовой гармонии, положенные на равномерную жесткую

ритмику рока. Возможно, это было обусловлено необходимостью придать композициям, основанным на экспериментировании, структурную и метрическую определенность.

Поскольку в основе фьюжн – опора на совмещение элементов ряда традиций различных музыкальных культур (процесса, в своей основе динамического), стабильная ритмика – необходимый компонент музыкальной ткани этого явления, придающий целостность ее развитию в рамках данного произведения. В случае его отсутствия функция стабилизирующего компонента возлагается на структуру композиции. Исследователи утверждают, что молодые поколения во все времена нуждаются в музыке ясной, простой, со строго упорядоченной ритмикой. И то, что джазовые фэны нашли в рэгтайме в начале XX в., а затем в музыке 30–40-х и 50-х годов, вылилось в увлечение музыкой «неджазовой» – «ритм-энд-блюз» (rhythm-&-blues), позднее «рок-н-роллом» (rock-&-roll), а в конце 60-х – начале 70-х годов – джаз-роком.

Одним из первых джазменов, обратившихся к рок-стилистике, целенаправленно введя в свою музыку, был американский трубач Майлз Дэйвис. В середине 60-х годов Дэйвис уже был признанным классиком американского джаза. С самим Чарли Паркером он прошел школу бибопа, участвовал в формировании и разработке стиля «кул» (cool), работал в стилях свободного (free) и модального (modal) джаза, а также модифицированного хард-бопа (hardbop). В годы расцвета рок-андеграунда и психоделического рока в Калифорнии, а затем во всех штатах США и в Европе Майлс Дэйвис первым сделал решительный шаг в сторону осмысления новой молодежной музыкальной культуры и приближения к ней. Ансамбль Майлса Дейвиса, первое время играющий роль «разогревающей» группы, начал выступать со своей собственной программой на рок-концертах в Сан-Франциско, на сцене Fillmore West, завоевывая популярность среди новой аудитории. В партиях солирующих духовых он присоединяет регулярные «тяжелые» удары ритм-секции, вызывающие ассоциации с роком (экспериментальный альбом *Filesde Kilimanjaro* (1968)).

Вторым опытом для Дэйвиса и его группы стал следующий альбом *In A Silent Way* (1969), отличающийся прежде всего большим количеством электро-рок-инструментария. Идеальный баланс между

джазовыми соло, использованием электро-рок-инструментов и характерной рок-ритмикой был найден им в знаменитом альбоме *Witches Brew* (1969).

Начиная с 70-х годов и рок-музыканты, и джазовые коллективы выходят за рамки стиля джаз-рок и рок-джаз, регулярно обращаясь в своем творчестве к традициям народной музыкальной культуры, в том числе к фольклору Кубы, Бразилии, Мексики, Гаити, Африки и Индии. Фрэнк Заппа, руководитель рок-группы *Mother of Invention*, обращается к претворению некоторых творческих идей Стравинского, Кэйджа, Вареза средствами рок-музыки.

Подобные эксперименты развивали далее в своих собственных составах бывшие участники ансамбля Майлса Дейвиса – Джо Завинул, Херби Хэнкок, «Чик» Кория. Одним из замечательных примеров достижения органичного сплава рока и джаза является творчество коллектива *Weather Report*, состав которого был истинно интернационален. Его руководитель, клавишник, ученик и последователь идей Майлса Дейвиса Джо Завинул, австриец по происхождению; на саксофоне солировал негритянский музыкант Уэйн Шортер; на барабанах играл великолепный бразильский ударник Аирто Морейра, а на контрабасе – чех Мирослав Витоуш. Каждый музыкант привнес в стиль группы опыт, приобретенный ранее, нередко тесно связанный с фольклорной или непрофессиональной музыкой своей страны.

Другим примером может послужить своеобразный стиль фьюжен ансамбля знаменитого шотландского гитариста Джона Мак-Лафлина, творческие ориентиры которого ясно выражены в названии группы – *Mahavishnu Orchestra* и *Shakty*. В этом коллективе компонентами единого музыкального сплава стали элементы рока, джаза и индийской музыкальной культуры. Имя Мак-Лафлина знакомо многим поклонникам музыки фьюжен по выступлениям в трио с гитаристами Ларри Кориэллом и знаменитым испанцем Пако де Лусиа.

Эти и последующие примеры характеризуют важнейшую тенденцию налаживания тесных контактов в рамках современной неакадемической музыкальной культуры между джазом, роком, академическим авангардом и мировым фольклором, выражающуюся в понятии «фьюжен».

Остановимся подробнее на творчестве «Чика» Кория – одного из ведущих представителей направления фьюжн.

Традиции Latin Jazz нашли свое дальнейшее развитие в 1960–1970-е годы в творчестве таких музыкантов, как Монго Сантамария, Вилли Бобо, Аирто Морейра, Гато Барбиери, а в 1980-х годах – у Нано Васконселоса. К стилю Latin Jazz обращался в своих экспериментах и Майлс Дейвис. Именно в группе кубинского барабанщика Монго Сантамария «Чик» Кория начал свою профессиональную деятельность как джазовый пианист. Исполнение им музыки Latin продолжилось при сотрудничестве с Вилли Бобо, а затем в составе группы Боба Митчелла. Стен Гетц приглашал «Чика» принять участие в записи своего альбома *Sweet Rain* (1967). С этого времени обращение к традициям музыки Latin станет постоянной составляющей творчества Кория.

В 1968 г. «Чик» становится не только свидетелем возникновения стиля джаз-рок, но и непосредственным участником ансамбля Майлса Дейвиса. Вспоминая о творческом сотрудничестве с Дейвисом, Кория говорил: «Я усвоил один из его главных уроков, надо просто наблюдать, что происходит, когда ты предоставляешь музыкантам полную свободу, возможность самовыражаться, быть естественным, идти так далеко, как они это чувствуют сами. Именно такой подход является наиболее творческим» [цит. по: Larkin, 1986, р. 67]. Опыты с рок-стилистикой, использование электроинструментов и характерной ритмики также станут компонентами индивидуального стиля «Чика» Кория, наряду с элементами Latin Jazz.

В 1970-е годы «Чик» покидает творческую лабораторию Майлса Дейвиса и организует свою собственную группу Circle, где разрабатывает идеи авангардного и свободного («free») джаза. Параллельно он записывает свои сольные альбомы *Piano improvisations Vol. 1 и 2* (1970), в которых находят воплощение его эксперименты в области свободной композиции, с использованием препарированного (электро)рояля, с обращением к атональности (*A Suit of 8 Pictures*), наряду с тональными песнями в куплетной вариационной форме, с характерными для латинской музыки приемами остинато в фактуре. Опыты работы в стиле Latin Jazz отражаются в музыкальном языке пьесы *Sometimes Ago*. Его ансамбль *Return To Forever*, созданный в 1975 г. в составе Стенли Кларка, Аирто Морейры, Флоры Пурим, Джо

Фарелла, становится выразителем идеи фьюжн, вобрав в свое творчество сплав элементов джаза, рока, электросаунда, этнической музыки Испании и Латинской Америки. Многие его сочинения, такие как *Windows*, *Crystal Silence* и знаменитая *Spain* («Испания»), приобретают огромную популярность и становятся джазовыми стандартами. В стиле джаз-рок он продолжает свою работу в сотрудничестве с Майклом Брекером (саксофон) и Херби Хенкоком (клавишные). В 1985 г. «Чик» Кория развивает стилистику фьюжн с новым составом (басист Джон Патитуччи, барабанщик Дейв Уэкл), который приобретает не меньшую славу фьюжн-коллектива, чем предыдущий. Художественные музыкальные ориентации ясно отражались в названии группы: *Electric Band*, *Acoustic Band*.

В последнее десятилетие творческие интересы музыканта были сосредоточены не только на поиске новых возможностей стилистических сплавов в рамках данного направления. Показательны, на наш взгляд, его выступления с симфоническим оркестром в качестве солирующего пианиста, в программу выступлений которого входят концертные произведения В.А. Моцарта.

Особое место в эволюции фьюжн занимают музыканты, творчество которых положило начало новому стилю, закономерно вытекающему из фьюжн и получившему название *smooth-jazz* (англ. гладкий, приглаженный джаз). Это Куинси Джонс, Джордж Бенсон, Фредди Хаббард, Боб Джеймс и Гроувер Вашингтон-мл. Их работа представляет собой по большей части облегченный вариант джаз-рока за счет внедрения элементов музыкального языка и жанров, свойственных поп-музыке. Нельзя сказать, что их творчество было направлено сугубо на достижение коммерческого успеха. Не раз композиции Куинси Джонса, Джорджа Бенсона, Гроувера Вашингтона-мл. удерживали верхние строчки хит-парадов журнала *Billboard* и других уважаемых музыкальных изданий Америки и Европы.

Стиль *smoothjazz* в последние два десятилетия ассоциировался в первую очередь с именами таких музыкантов, как саксофонисты Гроувер Вашингтон-мл., Дейвид Сэнборн, флюгергорнист «Чак» Манддионэ, гитаристы Эрл Клю, Джордж Бенсон, группы *Spyra Gira*, *Yellow Jackets*, *Four Play* и других.

Не случайно возникновение стилистических направлений, объединенных понятием «фьюжн», именно в Америке, как и не случайно появление на этом континенте джаза и других видов широко развитой, распространенной системы неакадемической музыкальной культуры. Неумолимая потребность обновления лежит в глубинах американского сознания. По мнению исследователей в области социологии в современной философии, главными чертами, отличающими духовную культуру современных американцев, является динамизм, крайняя степень подвижности и обновления, кроме того, отсутствие зависимости от традиций и эклектичность сознания «по причине незавершенности процесса синтеза целостной культуры с элементами разных культур». Потребность в новизне зачастую находит удовлетворение в «многообразии источников», что создает огромный внутренний потенциал, возможности и стимул к созданию «произведений с ярко выраженной оригинальностью (отзывчивостью ко всему новому)» [Пьязин, 1995, с. 17].

Список литературы

Американская художественная культура в социополитическом контексте 70-х годов XX века: сб. статей / АН СССР, Ин-т США и Канады; отв. ред. А.С. Мулярич, В.П. Шестаков. – М.: Наука, 1982. – 270 с.

Библер В.С. Школа диалога культур. – М.: Международные отношения, 1992. – 384 с.

Быков Ю. От молчаливого поколения к бунтующему. Трансформация молодого поколения США. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 94 с.

Дубинку Е.А. Американская музыка второй половины XX века: (Нотация и методы композиции): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / МГК. – М., 1996. – 170 с.

Конен В.Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Прогресс, 1997. – 445 с.

Конен В.Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

Мяло К. Под знаменем бунта. Очерки по истории и психологии молодежного протеста 1950–1970-х годов. – М.: Политиздат, 1985. – 287 с.

Новое мышление и диалог культур. – М.: Изд-во ун-та дружбы народов им. Патриса Лумумбы, 1990. – 328 с.

Пьязин Э.П. Взаимодействие культур в условиях современной цивилизации (на примере философских культур России и США): автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Саранск, 1995. – 19 с.

- Савенко С.* Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции: сб. трудов. ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 81. – С. 20–34.
- Туганова О.Э.* Современная культура США: Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество. – М.: Наука, 1991. – 269 с.
- Anderson P.A.* Ellington, rap music and cultural difference // *Musical Quarterly*. – L., 1995. – Vol. 79, N 1. – P. 130–134.
- Balliett W.* *New York notes. A journ of jazz, 1975–1980.* – N.Y.: Oxford univ. press, 1981. – 285 p.
- Charters S.B., Constant, L.* *Jazz a history of the New York scene.* – N.Y.: Ad Capo press, 1981. – VIII, 382 p.
- Concise Histories of American Popular Culture.* – Westport (Connecticut): Grand Central Publishing, 1982. – 315 p.
- Giddings G.* *Rhythm-a-ning: Jazz tradition and innovation in the '80 s.* – N.Y.: Morgan Kaufmann Publishers, 1990. – XVIII, 291 p.
- Gridley Mark C.* *Jazz styles: History and analisis.* – N.Y.: Greenwood Publishing Group, 1995. – XVII, 445 p.
- Berendt J.-E.* *The story of Jazz: From New Orleans to rock jazz.* – Englewood Cliffs; N.Y.: Princeton Univ. Press, 1978. – 192 p.
- Larkin P.* *All what jazz: Arec. diary, 1961–1971.* – L.: Experimenter Publishing Company, 1986. – 312 p.
- Litweiler J.* *The freedom principle: Jazz after 1958.* – Brandford: Snow Lion Publications, 1984. – 324 p.
- Rock in den 70 ern: Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave.* – Hamburg: Krause Publications, 1980. – 270 s.
- Wilmer V.* *As serious, as your life: The story of the new jazz.* – L.: Continuum International Publishing Group, 1977. – 296 p.

References

- Bibler, V.S. (1992). *Shkola dialoga kul'tur*. M.: Mezhdunarodnye otnosheniya.
- Bykov, Yu. (1974). *Ot molchalivogo pokoleniya k buntuyushchemu. Transformaciya molodogo pokoleniya SSHA*. Moscow: Molodaya Gvardiya.
- Dubinku, E.A. (1996). *Amerikanskaya muzyka vtoroj poloviny XX veka: (Notaciya i metody kompozicii): dis. ... kand. iskustvovedeniya: 17.00.02. MGK*. Moscow.
- Konen, V. Dzh. (1997). *Puti amerikanskoj muzyki. Oчерki po istorii muzykal'noj kul'tury SSHA*. Moscow: Progress.
- Konen, V. Dzh. (1994). *Tretij plast. Novye massovyje zhanry v muzyke XX veka*. Moscow: Muzyka.
- Mulyarchik, A.S., Shestakov, V.P. (Eds.), (1982). *Amerikanskaya hudozhestvennaya kul'tura v socio-politicheskom kontekste 70-h godov XX veka: Sb. statej (AN SSSR, In-t SSHA i Kanady)*. Moscow: Nauka.
- Myalo, K. (1985). *Pod znamenem bunta. Oчерki po istorii i psihologii molodezhnogo protesta 1950–1970-h godov*. Moscow: Politizdat.

(Anonymous, 1990). *Novoe myshlenie i dialog kul'tur*. Moscow: Izd-vo Universiteta druzhyby narodov im. Patrisa Lumumby.

P'yazin, E.P. (1995). *Vzaimodejstvie kul'tur v usloviyah sovremennoj civilizacii (na primere filosofskih kul'tur Rossii i SSHA)*. Avtoref. diss.... kand. fil. nauk. Saransk.

Savenko, S. (1985). Zаметки o poetike sovremennoj muzyki. In *Sovremennoe iskusstvo Muzykal'noj kompozicii. Sb. trudov. GMPI im. Gnesinyh* (Vyp. 81), (pp. 20–34). Moscow: GMPI im. Gnesinyh.

Tuganova, O.E. (1991). *Sovremennaya kul'tura SSHA: Struktura. Mirovozzrencheskij aspekt. Hudozhestvennoe tvorchestvo*. Moscow: Nauka.

Anderson, P.A. (1995). Ellington, rap music and cultural difference. In *Musical Quarterly* (vol. 79), (1), (pp. 130–134).

Balliett, W. (1981). *New York notes. A journ of jazz, 1975–1980*. New York: Oxford univ. press.

Charters, S.B. & Constant, L. (1981). *Jazz a history of the New York scene*. New York: Ad Capo press.

(Anonymous, 1982). *Concise Histories of American Popular Culture*. Westport (Connecticut): Grand Central Publishing.

Giddings, Gary. (1990). *Rhythm-a-ning; Jazz tradition and innovation in the '80 s*. New York: Morgan Kaufmann Publishers.

Gridley, Mark C. (1995). *Jazz styles: History and analisis*. New York: Greenwood Publishing Group.

Larkin, Philip. (1986). *All what jazz: A rec. diary, 1961–1971*. London: Experimenter Publishing Company.

Litweiler, John. (1984). *The freedom principle: Jazz after 1958*. Brandford: Snow Lion Publications.

(Anonymous, 1980). *Rock in den 70 ern: Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave*. Hamburg: Krause Publications.

Berendt, J.-E. (1978). *The story of Jazz: From New Orleans to rock jazz*. Englewood Cliffs; New York: Princeton Univ. Press.

Wilmer, Valerie. (1977). *As serious, as your life: The story of the new jazz*. – London: Continuum International Publishing Group.

Букреев В.А. ©

**ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
в XX веке**

*Государственный джазовый оркестр имени О. Лундстрема,
Москва, Россия, wbukreev@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматривается проблема «музыкальной интеграции», которая становится одной из главных и глобальных проблем со второй половины XX в. Политика, наука, культура, практически все области духовной деятельности дают не только образцы новых форм и институтов, но и представляют материал для своего рода «метафилософии единства».

Цель данной статьи – выявить тенденции, существующие в музыкальной культуре, которые связаны с процессом смешения, сплавления, органичного соединения различных элементов разнородных музыкальных традиций, стилей, направлений и жанров.

Ключевые слова: музыкальная культура XX в.; фри-джаз; джаз; новая волна; музыка Индии; афроамериканская культура; постмодернизм; совмещение временных планов; взаимосвязь науки и искусства; культурное наследие; Джозеф Шиллингер; Рави Шанкар; Хайнет Геббельс; Альфред Гарт; Ханс Эйслер; Майкл Найман; Луи Андриессен; Терри Райли; Church of Atrax; Agatation Free; Deep Purple; Yes; Emmerson, Lake & Palmer; «Арсенал».

Поступила: 29.05.20

Принята к печати: 12.06.20

Bukreev V.A.

Trends in the development of musical culture in the 20 th century

State Jazz Orchestra named after O. Lundstrom,

Moscow, Russia, wbukreev@yandex.ru

Abstract. The problem is considered in the article is «musical integration», which has been one of the main and global problems since the second half of the twentieth century. Politics, science, culture, practically all areas of spiritual activity not only provide examples of new forms and institutions, but also present material for a kind of «metaphilosophy of unity».

The aim of this article is to reveal the tendencies existing in musical culture, which are connected with the process of mixing, fusion, organic connection of different elements of various musical traditions, styles, directions and genres.

Keywords: Musical Culture of the XX Century; Free-Jazz; Jazz; New Wave; Music of India; Afro-American Culture; Postmodernism; Combination of Time Plans; Interaction of Science and Art; Cultural Heritage; Joseph Schillinger; Ravi Shankar; Heinet Goebbels; Alfred Gart; Hans Eisler; Michael Nyman; Louis Andriessen; Terry Riley; Church of Autrax; Agitation Free; Deep Purple; Yes; Emmerson, Lake & Palmer; Arsenal.

Received: 29.05.20

Accepted: 12.06.20

Музыкальная культура XX в. характеризуется небывалым разнообразием стилей, направлений, жанров, этнических традиций. Так, например, сегодня фольклор рассматривается не как предмет для стилизации, а как самостоятельная система со своими канонами, вне отрыва от сферы бытования. Музыканты стремятся «охватить» звучание мелодий в этих сферах, в их первозданном выражении, без нивелирующей обработки под стандарты какой-либо системы европейской профессиональной музыки [Автономова, 1993, с. 47]. Возрождается интерес ко многим архаичным формам в их самобытности и неповто-

римости. На смену стилизации как метода работы с жанровыми моделями иных эпох приходит их адаптация и преобразование.

В рамках композиторских техник очень значимыми становятся непосредственные межличностные контакты с музыкантами – представителями других культур. Так, например, Филип Гласс – американский композитор, один из наиболее влиятельных музыкантов второй половины XX в., после совместной работы с Рави Шанкаром, индийским исполнителем-виртуозом игры на ситаре, начинает изучать особенности ритмической структуры и становится поклонником тибетского буддизма. С ритмическими циклами, аналогичными индийским «tala», работает в своих композициях Терренс Митчелл Райли – американский композитор и музыкант, творчество которого относят к минимализму. Музыкальный материал он сочиняет, находясь под влиянием своего учителя – индийского классического певца Пран Натха. Стив Райх – американский композитор, один из первых авторов музыки в технике минимализма, кроме индийской музыки, изучал балинезийский гамелан. Майкл Лоуренс Найман – британский композитор-минималист, музыкальный критик и теоретик, опирается на традиции европейской музыкальной культуры. Луи Андриссен – нидерландский композитор, историк и теоретик музыки, соединяет текстуру и развитие, характерные для европейского модернизма, с элементами неакадемических направлений, а именно рок и поп-музыки.

Ряд исследователей связывают процесс взаимопроникновения, синтеза культур с общими тенденциями эпохи постмодернизма. Так, некоторые ученые утверждают, что для постмодернистского этапа характерно сглаживание противоположности между «высокой» авангардистской культурой и «массовой» [Гулыга, 1988, с. 85]. В качестве примеров приводится творчество немецких композиторов Хайнета Геббельса и Альфреда Гарта, которые в своих произведениях используют элементы фри-джаза, новой волны и музыки Ханса Эйслера [там же]. В творческом наследии вышеупомянутых минималистов один из ярких примеров – произведение Терренса Митчелла Райли Church of Auroa, созданное совместно с рок-музыкантом Джоном Кейлом, которое входило в репертуар группы Agitation Free.

В музыкальной культуре неакадемического направления Джон Маклафлин синтезирует в своем творчестве джаз-рок традиции с эле-

ментами музыки Индии; саксофонист Стэн Гетц вводит в традиционный жанровый обиход латиноамериканские босанову и самбу. В Европе Ян Гарбарек наполняет свои композиции элементами норвежского фольклора, синтезируя их с джазовыми и рок-идиомами. К классике и фольклору обращаются в своем творчестве многие рок-музыканты. Так, диалоги с симфонической и камерной музыкой установились еще в творчестве The Beatles посредством включения группы струнных, духовых и ударных академических инструментов в записи песен Yesterday, I Love You More, All You Need Is Love и др. Знаменательным был эксперимент хард-рок-группы Deep Purple и Королевского филармонического оркестра, которые исполнили трехчастное произведение для столь необычного состава с музыкой Джона Лорда и словами Яна Гилана. Эти примеры могут служить доказательством открытости, контактности рок- и поп-музыкантов, которые используют в своем творчестве традиции академической композиторской школы.

В эти же годы в европейском роке наблюдается тенденция переключения внимания с американской (афроамериканской) культуры, являющейся фундаментом рок-музыки, на европейскую. Так, например, пианист группы Yes Рик Уэйкмэн обращается в своих композициях к музыке средневековой Англии. Рок-музыканты группы Yes использовали известные классические, а также барочные произведения, предлагая их оригинальные инструментальные трактовки. Музыкантам этой группы удалось «приспособить» к готовым «шлягерам» академической музыки ритмику рока, часто с линией бас-гитары, а также упростить общую структуру пьесы.

Особой популярностью пользовались эксперименты рок-группы Emerson, Lake & Palmer, которые отличались более глубоким прочтением исходного материала и его оригинальным переосмыслением, зачастую с органичным добавлением импровизационных частей. В центре внимания были произведения Баха, Мусоргского, Бартока и других композиторов. Не прошли мимо классики и музыканты таких групп, как Yes, Pink Floyd, King Crimson, Gentle Giant и других. В России легендарная группа «Арсенал» под руководством Алексея Козлова в творческих поисках обращается к элементам музыки Востока,

русского классического наследия, афроамериканской фанк-музыки, рока и свободно использует их.

И это лишь несколько примеров набравшей к концу столетия тенденции межкультурной коммуникации и интеграции. Всё это происходит на фоне бурных преобразований, типичных для уходящего технократического века. Ключевым для современной музыкальной культуры становится совмещение разнородных тенденций в стилистическом, жанровом планах, в языковой среде, в организации пространственно-временного континуума. Главными особенностями последнего становятся оппозиции: мощный динамизм / статика, сверхнасыщенность / разреженность, принципы множественности времени: его многомерность и дифференцированность с ориентацией на «незавершенное настоящее».

Совмещение нескольких временных планов – характерная особенность культуры нашего столетия. И здесь можно усмотреть связь с известным кинематографическим принципом монтажности. Если в эпоху барокко мир представлялся в виде театра, где человек – марионетка, то в XX в. на сцене в постоянном движении находятся тысячи актеров, появляющихся и исчезающих, одновременно декламирующих свои тексты (подчас на разных языках), обменивающихся ролями, судьбами... Нетрудно заметить, насколько огромны размеры «пропасти, отделяющей уравновешенный и упорядоченный мир музыки XVIII–XIX вв., от необычайного и эксцентричного звукового космоса нашего столетия» [Исакова, 1998, с. 9].

Какой бы самостоятельной, самодостаточной ни казалась та или иная музыкальная система, с каким бы пафосом не заявляла о своей самобытности, она, будучи открытой системой, всегда предполагает возможности преобразований и, прежде всего, за счет синтеза с элементами иных систем.

Процесс интегрирования происходит постоянно. Он характерен для всех времен и практически для всех национальных культур. Рождение многих оригинальных художественных феноменов и даже целых направлений произошло благодаря этому процессу. В силу коммуникативной функции музыки невозможно обособленное существование музыкальных явлений, они находятся в постоянном соприкосновении, взаимодействии, обогащении.

Этому способствуют достижения, связанные с научно-техническим прогрессом. Они позволяют распространять образцы всех видов, стилей, направлений мировой музыкальной культуры, от академической до фольклорной, музыки разных стран и народов в огромных слушательских аудиториях. Сегодня стало возможным знакомство с музыкой, религией, культурой народов и национальных общностей разных материков при помощи аудио- и видеозаписи, телевидения, компакт-дисков и т.д.

Время от времени с определенной периодичностью в музыкальной культуре Европы происходили и происходят «вспышки» интереса к культурам других стран, народов и собственному фольклору. Музыканты черпают свежие идеи, обращаясь к достоянию различных культурных традиций. «В истории музыки не раз возникали фазы радикальных мутаций, приводившие к жанрово-стилевому размежеванию, конфронтации. <...> Вместе с тем эти поляризационные тенденции, доведенные до состояния критического, вызывали всегда потребность в обратном движении – к интегрированию, к гармонии» [Ивашкин, 1991, с. 49]. На самом деле процесс интеграции разнородных элементов, включение однотипных явлений в музыкальную культуру по принципам матрешки, наслоения, нанизывания характерен не только для академических направлений. Он отвечает потребностям культуры в целом.

Не секрет, что именно переломные вехи привносят новые идеи и образы, переворачивающие устоявшиеся представления, дают развитие как сфере искусства, так и науке. Новые открытия, как внезапный свет, ярко вспыхивают и впоследствии, до полного затухания, скорее, растворения, играют бликами на гранях кристалла – традиций прошлого, в один момент становясь такой же частью этого прошлого. Процесс бесконечен и в бесконечности таит главную ценность – само существование культуры, ее жизнь. Культура беспредельно многообразна в своих проявлениях. Представить ее можно не как единую линию чередования подъемов и спадов, а как многоуровневый, живой механизм с единовременным, синхронным сосуществованием на разных высотах.

Изменились, расширились и обогатились подходы музыковедов к анализу современного искусства. Как правило, теперь произведения

рассматриваются в контексте эпохи, традиций, стиля, жанра и пр. Всё чаще встречаются исследования, построенные на приемах изучения текста в тексте, интертекста, особенно при анализе произведений второй половины XX в.

Благодаря расширению музыкального пространства музыковедение как наука продвинулось далеко вперед в осмыслении музыкального искусства прошлого и настоящего, расширении «понятийного аппарата», попытках объяснить все те процессы, которые характерны для наступившей эпохи.

Невозможно отрицать связь между событиями в окружающем мире и их проекцией на искусство. Об этом, в частности, пишет Ц. Когоутек: «Новому содержанию отвечают новые, логически развивающиеся формы музыкального» [Когоутек, 1976, с. 26]. И продолжает: «...Даже в самых смелых экспериментах, проводимых как будто с целью уничтожить какие бы то ни было традиции, можно найти пусть замаскированные, но всегда логические связи с процессом общественного развития» [там же].

Не только на музыку, но и на все искусство XX в. колоссальное воздействие оказали достижения науки. Некоторыми учеными выдвигаются теории возможного взаимодействия и взаимодополнения наук и искусства, их синтеза. Так, например, Джозеф Шиллингер провозгласил теорию рационализации принципов искусства. Согласно его теории математической основы искусства, любому параметру композиции (и не только музыкальной) можно найти математическое определение и, следуя определенной системе, сочинять в любом жанре, виде искусства [Schillinger, 1946].

Существуют тенденции проведения параллелей между науками и искусством, вплоть до механического перенесения научных понятий в музыкальные определения. Однако выдающийся ученый Альберт Эйнштейн отрицал тождество наук и музыкального искусства. Он отмечал, что исследования в области физики и музыка «различны» по происхождению, но связаны между собой единством цели – стремлением выразить неизвестное. Их реакции различны, но они дополняют друг друга [Кисунько, 1979, с. 276].

С достижениями и адаптацией открытий и изобретений науки, а также новым восприятием окружающего мира изменяется облик того,

что принято называть «музыкальным материалом». Помимо традиционных звуков акустических инструментов, он включает в себя звуки электронных инструментов, шумы, тишину, разного рода препарацию и т.д. Более того, новые технологии влияют на композиторский процесс: в современной музыкальной культуре активно осваиваются возможности применения электронных и акустических систем в сочинении, исполнении и записи произведений.

Внимание к объектам других культур часто проявляется как реакция на чрезмерное увлечение всякого рода технологическими приемами (сериализм, алеаторика в академической музыке, авангард, свободный стиль (free) в джазе). Знаменательны в этом отношении 60-е годы XX в., когда увлечение авангардной эстетикой «в своем предельном выражении» привело «к максимальному уподоблению музыкального творчества научно-технической деятельности, акцентируя моменты интеллектуального конструирования и технического преобразования звуковой материи» [Конен, 1975, с. 97].

За периодом авангардистских экспериментов последовал ряд кардинальных изменений, следствием которых стали новые интенсивные процессы в развитии музыки. Так, например, М. Лобанова пишет, что в последние годы «кризис основных концепций повлек за собой интерес к взаимодействию традиционного и новаторского в культуре... возросла полифонизация сознания, был провозглашен возврат к “новой простоте” и тональности, возникли импульсы к соединению “чужого” и слова... обострилась проблема культурной коммуникации, диалогического мышления» [Лобанова, 1990, с. 111]. Эпоха, вобравшая в себя эти веяния и воплотившая новые творческие поиски художников, вошла в историю современной культуры как эпоха постмодернизма.

Понятие «постмодернизм» нашло широкое употребление в отечественной философии и культурологии в течение последних двух десятилетий. До сих пор ведутся споры о трактовке этого термина. Постмодернизм рассматривается, во-первых, при сопоставлении с художественным авангардом, как течение, сменяющее модернистские тенденции во все эпохи развития культуры, во-вторых, как направление (тенденция) непосредственно в контексте культурной ситуации конца XX в. По мнению некоторых исследователей, постмодернизм начина-

ется там, где споры и противостояния между приверженцами традиций и новаторами достигают апогея и постепенно сменяются осознанием права на необходимое существование и тех и других [Матвеев, 1986].

Таким образом, постмодернизм сопутствует тенденциям понимания плюрализма культуры. Однако если в прежние времена такое понимание было доступно одиночкам, то в конце XX в. «...все хотят стать постмодернистами... Постмодернизм включает в себя все эпохи» [Постмодернизм и культура, 1991, с. 14].

Действительно, барокко своего рода авангард по отношению к Возрождению, а рококо – постмодернизм по отношению к барокко. Классицизм представляется авангардом к барокко, а веймарский классицизм – постмодернизмом к нему. Романтизм – авангардистская реакция на классицизм, а французский «Парнас» – его постмодернизм. Отрицание романтизма – реализм, а натурализм – постмодернистская реакция на него. Далее следуют символизм и акмеизм, их сменяет футуризм, а футуризм с сюрреализмом уступают место соцреализму и постмодерну [Постмодернизм ..., 1993].

Здесь и возникает противоречие: постмодернизм выступает в двух ипостасях – как категория метаисторическая и как важнейшая тенденция (направление) культуры конца XX в. (в частности, как реакция на авангардистские, художественные веяния контркультуры 1960–1970-х годов). Одно из главных отличий модернизма от постмодернизма заключается в отношении к прошлому, к традициям. Если творчество авангардистов строится в основном на отрицании канонов, на понимании прошлого лишь как предпосылки настоящего, то для постмодерна прошлое – неотъемлемая составная часть, «слияние того, что есть, и того, что было» [Савенко, 1983, с. 157].

Постмодернизм как метаисторическая категория – тот «шаг назад», который следует за «двумя шагами вперед» авангарда, позволяя осмыслить новое и объяснить его на языке уже привычного по ценностям прошлого и настоящего. По мнению М.Е. Тараканова, авангардизм «являет собой неведомую дотоле форму интеллектуальной деятельности, отражающую реальность новейшей технической цивилизации нашего века...» [Тараканов, 1982, с. 46]. Напротив, постмодернизм настолько перенасыщен экспериментами и усовер-

пешествованиями, что появляется ощущение конца поисков: открыть ничего нового уже нельзя, а впереди ничего больше нет («конец философии», «конец джаза»).

В XX в. изменяется понятие «произведение искусства», которое, «становясь моделью мира, природы, погружает нас в глубину вневременного контекста», более того, оно воспринимается не только как традиционное, завершенное, но и принимает обличие «события», «открытой формы» [Цукер, 1994, с. 19]. В произведении современного искусства можно создать новые художественные миры, новую Вселенную, новое мироздание.

Современные музыканты в своем творчестве не только отталкиваются от традиций, накопленных веками человечеством, но и стремятся с ними порвать, в отчаянии пытаясь найти иные музыкальные средства воплощения нового содержания. Временами отрицается не только все музыкальное прошлое, но и возникает непонимание, неприятие существующего настоящего.

Музыкальной культуре XX в. свойственны парадоксы, которые стимулируют искать новые принципы, формы, структуры, гармонии, новые жанры, возможности инструментовки и параллельно возрождать старые традиции, противопоставляя или адаптируя их к современным требованиям искусства. Такой же парадокс заключается, с одной стороны, в стремлении музыкального искусства автономизироваться, выйти из-под воздействия литературы, сценических искусств и т.д., с другой – в проявлении интереса к синтезу искусств.

Список литературы

Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3. – С. 17–22.

Гулыга А.В. Что такое постсовременность // Вопросы философии. – М., 1988. – № 12. – С. 147–162.

Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. – М.: Педагогика, 1991. – 463 с.

Исакова С.З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: Музыка, 1998. – 25 с.

Кисунько В. Альберт Эйнштейн и гуманитарные аспекты естественно-научного знания // Искусство и точные науки. – М.: Искусство, 1979. – С. 246–294.

Когоутек И. Техника композиции в музыке XX века: пер. с чешского. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.

Конен В.Дж. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – 479 с.

Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Музыка, 1990. – 312 с.

Матвеев В.С. Эволюция музыкального «авангарда»: от элитарной к «массовой культуре»: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 – Утв. 28.10.87, – М.: Прогресс, 1986. – 197 с.

Постмодернизм и культура: сборник статей / ред. Шапинская Е.Н. – М.: Прогресс, 1991. – 137 с.

Постмодернизм и культура (материалы круглого стола) // Вопросы философии. – М., 1993. – № 3. – С. 9–23.

Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. – Л.: Музыка, 1983. – С. 96–162.

Тараканов М.Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. ст. / сост. А.М. Гольцман. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 30–51.

Цукер А.М. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: сб. ст. / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова; сост. и науч. ред. Е.Г. Шевляков. – Ростов-на-Дону: РГК, 1994. – С. 11–53.

Schillinger J. The Schillinger System of Musical Composition / Eds. L. Dowling and A. Shaw. – New York: Greenwood Publishing Group, 1946. – 267 p.

References

Avtonomova, N.S. (1993). *Vozvrashchayas' k azam*. In *Vopr. filosofii*, (3), 17–22.

Gulyga, A.V. (1988). *Что takoe postsovremennost'*. In *Vopr. filosofii*, (12), 147–162.

Ivashkin, A. (1991). *Charl'z Ajvz i muzyka XX veka*. Moscow: Pedagogika.

Isakova, S.Z. (1998). *«Neklassicheskoe» zvukovoe prostranstvo: muzykal'naya kompozitsiya nachala XX veka v kontekste idej vremeni*. *Avtoref. Diss. ... kand. Iskuststvedeniya*. Moscow: Muzyka.

Kisun'ko, V. (1979). *Al'bert Ejnshtejн i gumanitarnye aspekty estestvenno-nauchnogo znaniya*. In *Iskusstvo i tochnye nauki*, (pp. 246–294).

Kogoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka* (transl. s cheshskogo). Moscow: Muzyka.

Konen, V. (1975). *Dzh. etyudy o zarubezhnoj muzyke*. Moscow: Muzyka.

Lobanova, M. (1990). *Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'*. Moscow: Muzyka.

Matveev, V.S. (1986). *Evolyuciya muzykal'nogo «avangarda»: ot elitarnoj k «massovoj kul'ture»*. *Diss. ...kand. filos. nauk: 09.00.04 – Utv. 28.10.87*. Moscow: Progress.

Shapinskaya, E.N. (ed.) (1991). *Postmodernizm i kul'tura. Sbornik statej*. Moscow: Progress.

Postmodernizm i kul'tura (Materialy «kruglogo stola») (1993). In *Vopr. filosofii*, (3), 9–23.

Savenko, S. (1983). Problema individual'nogo stilya v muzyke postavangarda. In *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka*, (pp. 96–162). Leningrad: Muzyka.

Tarakanov, M.E. (1982). Tradicii i novatorstvo v sovremennoj sovetской muzyke. In *Problemy tradicij i novatorstva v sovremennoj muzyke. Sb. st.* (A.M. Gol'cman comp.), (pp. 30–51). Moscow: Sov. kompozitor.

Cuker, A.M. (1994). Zhanrovo-stilevye vzaimodejstviya akademicheskoy i massovoj muzyki. Vozmozhnosti. Puti. Perspektivy. In *Stilevye iskanija v muzyke 70-h – 80-h godov XX veka. Sb. st.* (E.G. Shevlyakov comp. & ed.; Rost. gos. konservatoriya im. S.V. Rahmaninova), (pp. 11–53). Rostov-na-Donu: RGK.

Schillinger, Joseph. (1946). *The Schillinger Sistem of Musical Composition*, (L. Dowling & A. Shaw eds.). New York: Greenwood Publishing Group.

Водопьянова Е.В. ©

**РОСТ ИННОВАЦИОННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ
В ЕВРОПЕЙСКОМ КУЛЬТУРНОМ НАСЛЕДИИ**

*Институт Европы, Российская академия наук, Москва, Россия,
veritas-41@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу текущего соотношения между традиционным и инновационным подходом к функционированию культурного наследия Старого Света. Автор утверждает, что в основе происходящих изменений лежит прежде всего тотальная цифровизация европейского общества, а инновационные практики предпринимательства наследия приспособлены к этому больше, нежели классические способы потребления продуктов классической культуры. В статью использованы данные Евростата и статистика Евробарометра. Выявлены факторы, которыми можно характеризовать инновационное измерение культурного наследия в ЕС. Установлено, что именно взаимодействие традиционного и инновационного ныне являются ведущим трендом как для перспектив, так и для теоретического осмысления характера современного бытия европейского культурного наследия.

Ключевые слова: культурное наследие; ЕС; статистика инноваций; цифровое общество.

Поступила: 20.03.20

Принята к печати: 10.04.20

Vodopyanova E.V.

Growth of the innovative component in the European cultural heritage

*Institute of Europe Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia,
veritas-41@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the current correspondence between traditional and innovative approaches to the functioning of cultural heritage of the Old World. The author argues that the changes taking place with the latter are primarily based on the total digitalization of European society, and innovative business practices are not adapted to this more than classical way of consuming products of classical culture. This circumstance is considered in detail in the article using data from Eurostat and Eurobarometer statistics. Factors that can now characterize the innovative dimension of cultural heritage in the EU have been identified. It is established that the interaction of traditional and innovative is now the leading trend for both prospects and theoretical understanding of nature of the modern existence of European cultural heritage.

Keywords: cultural heritage; EU; statistics of innovations; digital society.

Received: 20.03.20

Accepted: 10.04.20

Функционирование культуры имманентно развитию социума и обе эти большие системы динамично изменяются. Именно поэтому третье тысячелетие и открывающий его XXI век объективно нуждаются, если пока и не в принципиально иной, по сравнению с индустриальным периодом, культуре, то как минимум в новых способах взаимодействия с ней. Эта закономерность универсальна для всего человечества, и Старый Свет здесь не исключение, тем более что 40% всех памятников мирового наследия, включенных в список ЮНЕСКО, находятся в ЕС.

Ценность, роль и функции культурного наследия Европы, безусловно, и ныне остаются некоей системообразующей константой, однако современная эпоха также диктует новые формы его сохранения, воспроизводства и потребления. Они иницируются прежде всего реалиями информационно-цифрового мира, в котором на смену тра-

диционному приходит инновационное. В технологическом аспекте в основе происходящих изменений лежит прежде всего тотальная дигитализация европейского общества: в 2018 г. около 89% домохозяйств здесь имели доступ в Интернет, в том числе и через мобильную связь, эта цифра по сравнению с 2013 г. увеличилась на 10%. В цифровизации жилищ в Евросоюзе лидируют Нидерланды – 98%, на другом полюсе находятся Греция – 76% и Болгария – 72% [Eurostat. Culture statistics, 2019, p. 153–154]. Сетевая активность в сфере культуры среди европейцев при этом весьма дифференцирована. Среди всех пользователей Интернета в ЕС 17% используют его для просмотра фильмов, музыки, спектаклей в записи и прямой трансляции, 22% читают книги в Сети, а 27% покупают билеты на культурные мероприятия.

Инновации вызываются к жизни как резкими технологическими изменениями, так и миллениалами¹ как основными на сегодняшний момент носителями и творцами этой новой реальности. Их усилиями и в первую очередь как ответ на их запросы европейское культурное наследие все более превращается из традиционного в традиционно-инновационное.

Социальный заказ современной Европы на культурную гибкость и межкультурную идентичность в этих условиях невозможно реализовать без участия инновационных структур разного масштаба, действующих в тесном контакте с традиционными институтами. Динамика новой эпохи создает запрос не только на традиционные, но и на новые способы знакомства с классическими ценностями европейского культурного наследия, предполагающими не только его пассивное потребление, но и активное вовлечение в деятельность по презентации и воспроизводству.

Согласно данным последнего опроса Евробарометра 2017 г. [Special Eurobarometer 466 ..., 2017], непосредственно посвященного культурному наследию, более двух третей респондентов в каждом из государств ЕС считают данный феномен важным для них лично. К эле-

¹ **Миллениалы**, или Поколение Y (поколение «игрек»; другие названия: поколение Миллениума (millennials), поколение «некст», «сетевое» поколение, милленинты, эхо-бумеры) – поколение людей, родившихся с 1981 по 1996 г. (к дате начала поколения причисляют 1977–1985 гг., к дате конца – 1994–2003 гг.). – *Прим. ред.*

ментам культурного наследия социологи Евробарометра относят памятники, в том числе археологические, произведения искусства, фильмы, книги или документы, сохраненные музеями, библиотеками и архивами, а также нематериальные вещи, такие как навыки, ритуалы, праздничные мероприятия. Проводимые в настоящее время опросы также подразумевают, что это наследие может быть и цифровым. По данным Евростата, 30% жителей ЕС в той или иной форме принимают участие в культурных мероприятиях не реже, чем один раз в месяц. При этом многие эксперты утверждают, что уже в ближайшее время количество виртуальных потребителей европейского культурного наследия превысит их реальное количество, что потенциально может создать сложности для традиционных музеев, выставок и т.п.

Ныне от 77% респондентов в Греции и на Кипре, 52% в Германии и Финляндии, 41% в Польше и до 35% в Венгрии полагают, что культурное наследие очень важно для их родной страны. При этом подавляющее большинство считает, что разнообразие, присущее европейской культуре, придает ей особую ценность. 54% опрошенных полагают, что нет никакой единой европейской культуры, так как страны, ее составляющие, очень отличаются друг от друга. 53%, т.е. более половины участников опроса, не считают европейскую культуру ни единой для всего Старого Света, ни тождественной глобальной западной культуре. 35%, т.е. более трети респондентов, полагают, что не существует особой европейской культуры, а есть глобальная западная культура, которая одинакова как для Европы, так и для США.

Большинство участвовавших в опросе европейцев считают, что наследие важно не только для них лично, но и для региона, родной страны, хотя в меньшей степени для Евросоюза в целом.

В настоящее время требуется принципиально иной подход к генерации инноваций, адекватный современному глобальному и виртуально-сетевому миру, где «следует начать с точки зрения спроса, особенно молодежного, и принять новаторский подход, рассматривая интерактивные, соучастные компоненты как основные факторы оживления и диверсификации потребления культурного наследия» [Changes in Consumption Model:..., 2015, p. 52].

При этом инновационное измерение европейского наследия, безусловно, пока лишь дополняет традиционные представления о по-

следнем. Исследователи в значительной степени связывают направленность на инновационность прежде всего с молодежью как специфическим возрастным сегментом аудитории потребителей классической культуры, для которых информационно-коммуникационные технологии стали повседневностью досуга, а значит, и средством потребления / продвижения культуры. В процессе достижения этих целей экономические выгоды становятся неотделимы от социальных, прежде всего направленных на совершенствование качества жизни и не всегда коммерчески детерминированных. Большая индивидуализация потребления культурного наследия прежде всего предполагает избирательное потребление информации и ее оптимизацию. Задача состоит в том, чтобы сформировать разнообразные практики управления культурным наследием. Инновационные практики предпринимательства наследия приспособлены к этому больше, нежели классические.

При этом инновационное расширение границ предпринимательства наследия может быть выражено:

– во-первых, в развитии новых, в том числе цифровых, коммуникационных, лингвистических навыков как у специалистов по продвижению наследия, так и его потребителей. По данным опроса Евростата [Eurostat. Culture statistics – 2019 edition, 2019, p. 52], около 35% взрослых жителей ЕС владеют одним иностранным языком, 21 – двумя, 8% знают три и более иностранных языка. Наибольшее число владеющих иностранным языком европейцев живет в Швеции (97% населения страны). Девять из десяти взрослых знают по крайней мере один иностранный язык в Дании, странах Балтии, Финляндии, Люксембурге и на Мальте. Эти знания более всего востребованы как способ межкультурных диалогов различных уровней и типов, и в том числе как условие волонтерства в сфере организации досуга, связанного с европейским культурным наследием. Однако две трети населения Румынии и Великобритании иностранными языками не владеют;

– во-вторых, происходит расширение каналов финансирования культурного наследия через формирование более прочных связей между местными экономиками и туризмом, а также через создание новых, подчас даже некоммерческих, партнерств для объединения в различных пилотных проектах в данной сфере всех заинтересованных сторон;

– в-третьих, речь идет об эволюции презентации наследия в сфере европейской культуры с акцентированием внимания либо на менее известных объектах, с вовлечением в оборот местного / регионально-го, либо на новых гранях хорошо известного;

– в-четвертых, в формировании новых подходов и расширении аудиторий восприятия наследия посредством развития нишевого туризма, в частности экстремального, структурированного по возрастным группам, интересам, образовательному уровню, профессиональным профилям, местам проживания и т.п.;

– в-пятых, в расширении детерминированного информационными технологиями туризма и деловых предложений, основанных на онлайн-событиях, онлайн-группах участия, режиме реального времени, мониторинге и т.п.;

– в-шестых, в усилении интеграции различных социальных групп через коммуникацию в сфере культурного наследия, включая технологии мобильной связи, в том числе позволяющие мгновенно поделиться полученными эмоциями, знаниями, фото- и видеосъемками;

– в-седьмых, в развитии в этой сфере некоммерческих движений, в том числе волонтерских практик, способствующих расширению занятости, вовлеченности, толерантности, сопричастности, культуры диалога, а также более глубокого понимания европейской идентичности;

– в-восьмых, информационно-коммуникационные технологии детерминируют необходимость преобразований, в том числе и тех традиционных форм презентации европейского культурного наследия, которые исходят от их традиционных проводников в формах государственно-страновых патронажей над наследием. Таким образом, сами государства ЕС также оказываются носителями инновационных подходов к наследию.

Текущая европейская реальность в контексте востребованности наследия предстает как взаимосвязанное единство традиционного, информационно-цифрового и экономического измерений. Традиционное прежде всего связано со школьным образованием, в границах которого должно происходить первое и систематизированное знакомство с классическими ценностями культуры.

По данным Евростата за 2017 г., в странах ЕС почти 3 млн студентов получают образование в областях знания, связанных с культу-

рой. Это чуть более 15% от числа всех студентов в вузах Евросоюза (причем наибольшее количество таковых, 18,8% (данные 2014 г.), было в Италии и Великобритании (18,5%), далее следовали Германия (16,4%) и Франция (16%). Наименьший интерес к сфере культуры (как к будущей профессии) проявили студенты Латвии (9,7%) и Болгарии (9,4%).

Из всех студентов-первокурсников, изучающих сферу культуры, в 2017 г. 27,3% изучали искусствоведение, 10,4 – журналистику, а 10,2% – архитектуру и градостроительство.

В самом общем плане нарастание инновационной составляющей в европейском культурном наследии означает рост его коммерциализации и становление структур, ориентированных на прибыль. В институциональной форме в этом случае следует говорить о предприятиях культуры, процесс становления которых идет противоречиво и достаточно медленно.

За последнее десятилетие принципиально изменилось концептуальное видение информационной эпохи, которое ныне жестко не фокусируется на наступлении цивилизации услуг и элиминации индустриального сектора экономики. Напротив, индустрия предстает как необходимое, хотя и недостаточное условие функционирования постиндустриальной реальности. Данный концепт прекрасно фиксирует и происходящее в культуре, где расширяется количество предприятий в этой сфере.

В 2016 г. 1,2 млн предприятий в ЕС в сфере культуры создали более 190 млрд евро добавленной стоимости. Этот показатель оказался чуть выше, чем в секторе продаж автомобилей и почти таким же, как в сфере производства продуктов питания, что подтверждает, на этот раз с точки зрения экономики, значимость сферы современной европейской культуры, в том числе и в финансовом плане. По данным за 2016 г. [Eurostat. Culture statistics – 2019 edition, 2019, p. 83], самое большое число предприятий в сфере культуры среди государств – членов ЕС пришлось на Италию (14,5%) и Францию (13,4%). На Италию, Францию, Германию, Испанию и Великобританию приходится 56,9% всех предприятий культуры, существующих в Европейском союзе. Наибольшую прибыль от культурных предприятий получают также экономики стран данной пятерки. Выше всех на шкале эконо-

мической результативности культуры оказалась Великобритания, за ней следуют Германия, Франция, Италия и Испания. В целом данная пятерка стран произвела 78,2% от общей добавленной стоимости культурного сектора в ЕС. Таким образом, самые крупные объемы культурных производств приносят самую большую по ЕС прибыль в своем сегменте.

Большинство предприятий культуры ныне сосредоточены в архитектурной сфере, дизайне и фотографии. Далее следуют кинопроизводство и телевидение, музыка, полиграфическое производство, изготовление музыкальных инструментов и ювелирных изделий. По данным Евростата за 2016 г., таких предприятий насчитывалось более 640 тыс. При этом невозможно точно разделить сферу наследия и область современной культуры, которые они репрезентируют.

Еще Э. Тоффлер, прогнозируя 50 лет назад постиндустриальное будущее, утверждал, что новый промышленный порядок будет основан на доминанте малого в противовес большому, негибкому и консервативному. Предприятия, где занято от 250 до 10 сотрудников, объективно более приспособлены к генерации инноваций.

Именно эту тенденцию мы наблюдаем сегодня в европейских культурных производствах. А их развитие, в свою очередь, невозможно без активного развития инновационной составляющей, что органично делает инновационный фактор важнейшим для эволюции всех форм культуры в ЕС.

Таблица 1

**Изменение числа предприятий в сфере культуры,
ежегодная средняя скорость изменений, %. 2011–2016**

Страна	Кол-во предприятий	Страна	Кол-во предприятий
EU-28	2,0	Латвия	11,2
Бельгия	1,1	Литва	11,6
Болгария	1,0	Люксембург	1,0
Чехия	-	Венгрия	1,5
Дания	1,6	Нидерланды	10,9
Германия	3,4	Австрия	1,2
Эстония	7,1	Польша	3,4
Ирландия	-	Португалия	- 0,1
Греция	-6,9	Румыния	3,6

Испания	-	Словения	6,3
Франция	3,4	Словакия	4,5
Хорватия	0,5	Финляндия	-0,7
Италия	-0,8	Швеция	1,1
Кипр	1,4	Великобритания	3,9

Источник: Eurostat (online data code: cult_ent_num)

По данным табл. 1, при среднем ежегодном приросте таких предприятий темпами 2% в среднем по ЕС такие страны Балтии, как Латвия и Литва демонстрируют в этом сегменте показатели ежегодного роста, превышающие 11%. Это более чем в 5 раз превышает среднеевропейские темпы. При этом в Италии, «Мекке культурного наследия Старого Света», наблюдается уменьшение числа подобных предприятий со скоростью 0,8% ежегодно, еще более контрастна ситуация в Греции. С нашей точки зрения, это может означать, что инновационный подход и новые формы презентации культурного наследия пока не воспринимаются однозначно позитивно в масштабах Европы в целом.

Во Франции и Великобритании (ныне уже вышедшей из ЕС) наблюдается рост такого рода предприятий, причем темпами, приближающимися к 4% ежегодно. Происходящее невозможно однозначно объяснить ни существенным дирижизмом, характеризующим французскую экономику, ни доминирующим саморазвитием культурных индустрий на Британских островах. Дополнительные гипотезы об условиях положительной динамики роста инновационных структур в сфере европейского культурного наследия можно сформулировать, основываясь на данных страновой статистики, представленных в табл. 2.

Таблица 2

**Выживаемость предприятий в сфере культуры,
открытых в 2011 г., %**

Страна	Предприятия в сфере дизайна		Библиотеки, архивы, музеи		Сфера искусства	
	После 1 года работы	После 5 лет работы	После 1 года работы	После 5 лет работы	После 1 года работы	После 5 лет работы
Бельгия	88,2	57,4	-	-	84,1	51,8

Болгария	81,6	52,0	66,7	25,0	80,3	50,0
Чехия	85,5	50,3	42,9	14,3	84,1	42,5
Дания	64,2	26,1	-	-	-	-
Германия	74,3	-	75,6	42,9	68,9	32,4
Эстония	86,7	60,0	20,0	10,0	76,9	40,7
Испания	65,0	27,1	74,3	35,5	70,2	31,9
Франция	68,2	29,9	77,7	46,6	70,4	35,2
Италия	81,0	35,1	72,3	27,7	70,3	27,4
Кипр	100,0	51,9	-	-	88,2	55,9
Латвия	93,0	70,4	100,0	72,7	79,1	48,6
Литва	91,9	46,0	100,0	20,0	60,3	30,9
Люксембург	90,6	59,4	100,0	0,0	86,5	46,2
Венгрия	78,9	47,4	75,6	36,6	76,5	45,6
Нидерланды	95,5	62,6	93,3	52,9	95,7	66,3
Австрия	89,4	56,6	92,3	23,1	87,5	56,8
Португалия	74,0	28,5	60,9	39,1	62,5	24,2
Румыния	87,1	54,7	83,6	44,8	77,0	38,9
Финляндия	81,4	40,9	50,0	50,0	80,6	45,5
Великобритания	96,6	53,2	91,7	41,7	94,6	49,4

Источник: Eurostat (online data code: bd_9 bd_sz_cl_r2)

Новым предприятиям в сфере культуры в ЕС очень трудно развиваться. Применительно к структурам европейского культурного наследия их производственно-коммерческая ориентация все более расширяется. Другое дело, что различные сферы культуры в прошедшее десятилетие объективно, а значит и ожидаемо, оказались весьма специфическим образом приспособлены и адаптированы к подобной социальной динамике. Одновременно здесь сработали и закономерности, присущие большим системам, когда структуры значительного масштаба оказываются менее адаптированы, более инерционны и слабо приспособлены оперативно реагировать на текущие сиюминутные, в том числе рыночные, вызовы.

В табл. 2 представлена информация о функционировании трех типов предприятий в сфере культуры, среди которых наиболее традиционной и консервативной предстает группа «библиотеки, архивы, музеи». Они редко закрываются после первого года своей работы, однако недостаточно гибко реагируют на текущие социокультурные изменения и массово закрываются через пять лет (полностью в Люксем-

бурге, 90% предприятий прекратили свою деятельность в Эстонии, до 84,7 – в Чехии, 72,3 – в Италии, 58,3 – в Великобритании и 53,4% во Франции).

Приведенные в табл. 2 данные показывают, что после пяти лет функционирования выживает в среднем менее одной трети из них. Это показывает, что инновации в культуре пока внедряются с огромным трудом, сама же цифровая эпоха не продуцирует их автоматически. Библиотеки, архивы, музеи – это более жесткие и более консервативные структуры. Сегодня они продолжают функционировать посредством классических апробированных столетиями способов деятельности, однако дополняются новыми формами, необходимыми для постиндустриальной эпохи.

Статистика Евростата применительно к сфере искусства, безусловно, более размыта терминологически по сравнению с жестко определенной «музейно-архивно-библиотечной» триадой, однако очевидно, что институции, принадлежащие этой подгруппе, могут потенциально подразумевать меньшие масштабы, а значит, существенно больший динамизм. Правомерность подобного допущения подтверждают и данные статистики.

В среднем в государствах ЕС не менее 50% вновь возникших коммерческих структур этого типа остаются жизнеспособными и после пяти лет работы. Наилучшие же результаты выживаемости предприятий культуры как через год, так и через пять лет деятельности в Евросоюзе показывает сфера дизайна. Она предстает как наиболее гибкая, современная и насыщенная цифровой инфраструктурой область культуры, к тому же и тотально коммерциализированная, т.е. обладающая всеми базовыми характеристиками традиционной инновационности.

Культурное наследие, по-прежнему нуждаясь в традиционных формах организации и патронажа, одновременно продуцирует множество форм самозанятости для представителей этого пула профессий: исполнителей, писателей, переводчиков, художников, ювелиров и т.д. Самозанятые способны более гибко (т.е. в ряде случаев инновационно) реагировать на текущие потребности социума. По данным за 2018 г., самозанятые составляли 33% всех работающих в сфере культуры, хотя еще в 2014 г. их насчитывалось всего 14% [Eurostat. Culture

statistics – 2019 edition, 2019, p. 70]. Среди стран Евросоюза наибольший процент самозанятых в Нидерландах (48% от всех занятых культурой), в Италии (46%), Чехии и Великобритании (по 37%).

Старый Свет развивается, а новые предприятия – это всегда новые рабочие места, новая ситуация не только на рынке культурного наследия, но и на рынке труда, а кроме того, и новые возможности для самореализации европейцев. В информационную эпоху этот фактор приобретает особую значимость. Ведь помимо внутреннего развития инновационной среды в современном социуме, не менее важным для нарастания масштабов ухода от традиции (применительно к функционированию европейского культурного наследия) является изменение мотиваций молодых европейцев в контексте запросов на новый опыт и впечатления, а не только на знания, полученные посредством традиционных институтов образования.

В современном европейском обществе культурное наследие полностью погружено в постиндустриальный контекст не только в процессе его потребления, но и применительно к самим формам бытия культуры. Все это вынуждает обращаться к сулящему столь многие неопределенности инновационному процессу, который постепенно становится важнейшим способом адаптации культурного наследия Старого Света к информационным вызовам современности.

Список литературы

- Синицын В.* Европейский опыт витализации объектов культурного наследия // Мир искусств: Вестник Международного ин-та антиквариата, 2013. – № 4. – С. 40–47.
- Тросби Д.* Экономика и культура. – М.: ИД ВШЭ, 2018. – 255 с.
- Хезмондал Д.* Культурные индустрии. – М.: ИД ВШЭ, 2018. – 455 с.
- Braïn G., Ashworth G., Tunbridge J.* A geography of heritage: Power, culture and economy. – L.; N.Y.: Routledge, 2016. – 305 p.
- Eurostat. Culture statistics.–2019 edition. – Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2019. – 201 p.
- Iglesias M., Kern P., Montalto V.* Use of Structural Funds for Cultural Projects. – Brussels: European Parliament, 2012. – URL: https://www.europa-creativa.eu/Files/uploads/25-study_use_structfundscult_proj_ro.pdf (Дата обращения 03.01.2020)
- The Economics of Uniqueness. Investing in Historic City Cores and Cultural Heritage Assets for Sustainable Development / Licciardi G. and Amirtahmasebi R. (eds.). – Washington: The World Bank, 2012. – URL: <http://documents.worldbank.org/>

curated/en/727651468340186831/pdf/730720PUB0EPI001200pub0date01001012.pdf (Дата обращения 03.01.2020)

Olsson K. *Cultural Heritage as a Resource in Place Marketing // Integrating aims – Built heritage in social and economic development.* – Espoo: Centre for Urban and Regional Studies Publications, 2010. – P. 253–270. – URL: <http://lib.tkk.fi/Reports/2010/isbn9789526032849.pdf> (Дата обращения 13.01.2020)

Special Eurobarometer 466: Cultural Heritage. – 2017. – URL: <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPECIAL/search/%20heritage/surveyKy/2150> (Дата обращения 15.02.2020).

Changes in Consumption Model: Challenges and Limits / *Valentina V., Răzvan S.M., Login I.A., Anca C. // Procedia – Social and Behavioral Sciences.*–2015. – Vol. 188. – P. 42–52. – URL: <https://ru.scribd.com/document/338289491/Changes-in-Cultural-Heritage-Consumption-Model-Challenges>

References

Sinicyn, V. (2013). Evropejskij opyt vitalizacii ob'ektov kul'turnogo naslediya. In *Mir iskusstv: Vestnik Mezhdunarodnogo in-ta antikvariata* (4), 40–47.

Trosbi, D. (2018). *Ekonomika i kul'tura*. Moscow: ID VShE.

Hezmondal, D. (2018). *Kul'turnye industrii*. Moscow: ID VShE.

Brain, G., Ashworth, G. & Tunbridge, J. (2016). *A geography of heritage: Power, culture and economy*. L.; NY: Routledge.

Eurostat. Culture statistics – 2019 edition. (2019). Luxembourg: Publications Office of the European Union.

Iglesias, M., Kern, P., Montalto, V. (2012). *Use of Structural Funds for Cultural Projects*. Brussels: European Parliament. Retrieved from: URL: https://www.europa-creativa.eu/Files/uploads/25-study_use_structfundscult_proj_ro.pdf (Дата обращения 03.01.2020)

Licciardi, G. & Amirtahmasebi, R. (eds.). (2012). *The Economics of Uniqueness. Investing in Historic City Cores and Cultural Heritage Assets for Sustainable Development*. Washington: The World Bank. Retrieved from: URL: <http://documents.worldbank.org/curated/en/727651468340186831/pdf/730720PUB0EPI001200pub0date01001012.pdf> (Дата обращения 03.01.2020)

Olsson, K. (2010). *Cultural Heritage as a Resource in Place Marketing. Integrating aims – Built heritage in social and economic development.* Espoo: Centre for Urban and Regional Studies Publications, (pp. 253–270). Retrieved from: URL: <http://lib.tkk.fi/Reports/2010/isbn9789526032849.pdf> (Дата обращения 13.01.2020)

Special Eurobarometer 466: Cultural Heritage. 2017. Retrieved from: URL: <http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/index.cfm/Survey/getSurveyDetail/instruments/SPECIAL/search/%20heritage/surveyKy/2150> (Дата обращения 15.02.2020).

Valentina, V., Răzvan, S.M., Login, I.A., Anca, C. (2015). Changes in Consumption Model: Challenges and Limits. In *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. (Vol. 188, pp. 42–52). Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/338289491/Changes-in-Cultural-Heritage-Consumption-Model-Challenges>

УДК: 7.071.1

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.05

Гудимова С.А.

МУЗЫКАЛЬНАЯ МИСТЕРИЯ ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

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

Аннотация. Статья посвящена опере «Святой Франциск Ассизский» выдающегося французского композитора XX в. Оливье Мессиа-на. Эта опера – великая *summa musicae* композитора. В ней он использовал практически все музыкальные средства, применяемые им ранее. Что же касается драматургии, то она совершенно иная, чем во всех существующих до сих пор операх и музыкальных драмах, и не только в сценическом смысле, но и музыкальном. Это абсолютно новое слово в оперном искусстве. «Святой Франциск Ассизский» – мистерия не только музыкальная, поскольку сценография (тщательно разработанная Мессианом в либретто и партитуре) играет здесь значительную роль.

Ключевые слова: прокаженный; ангел; «Проповедь перед птицами»; стигматы; Новая жизнь.

Поступила: 09.04.20

Принята к печати: 23.04.20

Gudimova S.A.

The Musical Mystery of Olivier Messiana

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Abstract. The article is dedicated to the opera «St. Francis of Assisi» by the outstanding French composer of the 20 th century Olivier Messiana. This opera is the composer's great summa musicae. In it, he used almost all the musical means used by him earlier. As for the drama, it is completely different than in all operas and musical dramas that still exist, and not only in the sense of stage, but also musical. This is a completely new word in opera. “St. Francis of Assisi” is not only a musical mystery, since scenography (carefully designed by Messian in the libretto and score) plays a significant role here.

Keywords: Leper; Angel; «A Sermon Before the Birds»; Stigmata; New Life.

Received: 09.04.20

Accepted: 23.04.20

28 ноября 1983 г. на сцене Парижской оперы состоялась премьера музыкальной мистерии Оливье Мессиана «Святой Франциск Ассизский». Событие это очень важное для развития оперного искусства и необычайное для творчества французского композитора. Известно, что Мессиаан очень любит театр (особенно восхищается японским театром Но), но не любит оперы. Во всей огромной оперной литературе он высоко ценит лишь пару произведений Монтеверди, Моцарта и Вагнера, драматическую симфонию Берлиоза «Ромео и Джульетта» (для оркестра, солистов-певцов и хора), «Бориса Годунова», «Пеллеаса и Мелизанду» и «Воццека»¹.

Вероятно, этого события не было бы никогда, если бы не директор Гранд-Опера Рольф Либерманн, который в 1975 г. попросил Мессиаана написать оперу. Композитор сразу ответил отказом, но Либерманн был так настойчив, что Мессиаан в конце концов согласился. Он сам выбрал тему и написал либретто на основе «Цветочков» святого Франциска, текстов Библии и «Суммы теологии» Фомы Аквинского.

¹ «Воцтек» – опера австрийского композитора Альбана Берга (1885–1935), написана в 1921 г. Первые постановки были осуществлены в Берлине (1925) и Ленинграде (1927). «Воцтек» считается одной из вершин оперной драматургии XX в. – *Прим. авт.*

Мессиа́н соби́рался сде́лать сце́нографи́ю, а та́кже бы́ть режиссе́ром спекта́кля, но по́зднее отка́зался от э́того.

Вероятно, ни Либерманн, ни сам композитор не могли предвидеть, что опера будет столь монументальной и что работа над ней займет у Мессиа́на восемь лет. Зная склонность Мессиа́на к крупным формам и его восхищение Вагнером и Дебюсси, можно было предположить, что это не будет камерная одноактная опера, однако размеры и состав исполнителей «Святого Франциска Ассизского» потрясают воображение. Сочинение длится около пяти часов, а число исполнителей – около 300 человек, причем примерно половина из них – десятиголосный хор. Состав оркестра так велик, что он не помещается в оркестровой яме – там располагается только струнная группа (68 инструменталистов), остальная часть коллектива разместилась на увеличенном просцениуме и в четырех ложах у сцены. Хотя самая большая оркестровая группа в опере струнная, важнейшую роль композитор отвел деревянным (занимающим левую сторону просцениума) и ударным инструментам (занимающим его правую сторону). Очевидно, так сделано потому, что духовые деревянные инструменты хорошо имитируют пение вездесущих птиц, а ударный клавишный терцет (ксилофон, маримба, ксилоримба) создает звучание, наиболее близкое мессиа́нской стилизации гамелана¹.

Такой богатый «декор» сочинения о святом Франциске, бывшем олицетворением нищеты, на первый взгляд, свидетельствует о несоответствии музыкальной формы содержанию оперы. Мессиа́н объясняет свой замысел в обширном комментарии, напечатанном в программе, который заканчивается так: «Наверное, мне напомнят, что Святой Франциск был нищ, что он обращался к “Госпоже Нужде” и “Сестрам Смирения” и бедность была одной из самых характерных его черт. И поэтому – чересчур густая инструментовка оперы, очень сложные ритмы и концентрация звуков, ведущая одновременно к концентрации красок, – все это в отношении Святого Франциска представляется чрезмерным богатством. Ответу на это: действительно, Святой Франциск был беден, совершенно нищ, однако сохранил детское восхище-

¹ Гамелан – набор музыкальных инструментов, тип оркестра и музицирования в традиционной индонезийской музыке. – *Прим. авт.*

ние всем прекрасным, что его окружало; его богатство – это солнце, луна, звезды, краски неба, туч, деревьев, трав, цветов, шум ветра, сила огня, прозрачность воды. Он не имел ничего и был богат всем... Именно поэтому, чтобы не исказить его образ, музыка богата красочными звучаниями, и эти звуковые комплексы, как мне представляется, прекрасно отражают его внутренний мир» (цит. по: Kaczinski, 1984 a, s. 18).

Известно, что композитор считает птиц «величайшими музыкантами» на земле и своими главными учителями. Голоса птиц для Мессиана – это «символ небесной радости», поэтому их пение звучит не только в таких сочинениях, как «Каталог птиц», «Семь Хайку» (последнее, по словам автора, сочетает японских птиц и японские пейзажи с традиционной японской музыкой), «Пробуждение птиц», «Экзотические птицы», «Садовая славка», но и в таких монументальных произведениях, как «Цвета Града небесного», «Чаю воскресения мертвых», «Преображение нашего господина Иисуса Христа», «Медитации на Мистерию Святой Троицы», «Из ущелий к звездам», «Турангалила-симфония». В опере «Святой Франциск Ассизский» поют птицы всех районов Италии, птицы Корсики, Греции, Марокко, Франции, Швеции, Урала, Японии, Южной Азии, Америки, Австралии. Чтобы записать голоса птиц Новой Каледонии, композитор летел на эти острова 28 часов.

Почему Мессиаан включил голоса птиц всех континентов, а не только Умбрии, где проповедовал святой Франциск? Ответ на этот вопрос есть в либретто. В Шестой картине – «Проповедь перед птицами» – святой Франциск обращается к своим крылатым друзьям так: «Братья птицы, всегда и везде хвалите нашего Создателя!» Раньше, в беседе с одним из братьев по ордену он говорит: нам нужны также птицы с островов, чтобы исполнилась воля Псалма: «И острова будут прославлять Бога». Сразу же после проповеди перед птицами Святой Франциск благословил их и дал наказ, чтобы собрались они в четыре стаи и полетели в четыре стороны света. В этой сцене воплощена идея, которую разделяли и святой Франциск, и Оливье Мессиаан: птицы лучше всех в природе способны выразить радость от благоденствий Творца. Композитор часто говорил об этом, но впервые воплотил эту

идею в самом произведении словами Святого Франциска и голосами нескольких десятков птиц.

Каждая из семи сцен оперы выражает определенную идею и имеет название. В Первой картине – «Крест» (ее предваряет краткое вступление, исполняемое на клавишных ударных, имитирующее пение жаворонка, которое композитор называл «ликующей аллилуйей») происходит диалог святого Франциска с братом Леоном. Этот молодой монах видит перед собой крутой подъем, заканчивающийся черным крестом, и много раз повторяет слова: «Чувствую страх, чувствую страх на этой дороге...». А святой Франциск говорит ему о радости совершенной, которая рождается только тогда, когда мы способны с душевным спокойствием принять самые большие неприятности и унижения. Картина заканчивается хором (он стоит на высоких подмостках по обеим сторонам сцены, до выступления закрытый муслиновым занавесом, на котором с помощью проектора «высвечивались» умбрийские пейзажи). Хор поет тексты из Священного Писания, а в это время вознесенный проектором над горизонтом черный крест растет и светлеет, рельефно подчеркивая символику «радостного креста», столь непривычную для простого католика, у которого этот знак ассоциируется со смертью и страданием.

Первая картина не имела бы такого значения, если бы Мессиян не был одновременно теологом. А музыка не имела бы такого характера, если бы он не был орнитологом, вернее, «орнитофаном». Пением птиц (точнее, полевых жаворонков) начинается и заканчивается эта картина. Вокальные партии обоих солистов дифференцированы, но каждая опирается на определенные постоянные мелодические формулы, которые много раз повторяются. В соответствии с принципом, реализуемым Мессияном в последних вокальных сочинениях, оркестр не аккомпанирует солистам, а обычно следует за ними ритмически. Гармонически мягкий и колористически «сладкий» хоровой эпизод напоминает женский хор из «Трех маленьких литургий».

Очередные картины не отделяются друг от друга занавесом, сценический проем лишь прикрыт полупрозрачными ширмами на золотом стеллаже, напоминающими картонные стены в японских домах.

Вторая картина – *Laudy*¹ – разыгрывается в двух планах. На первом плане (как в визуальном, так и в музыкальном смысле) – святой Франциск, погруженный в молитву. На втором плане монахи в монастырской часовне совершают утреннюю молитву. Святой Франциск просит Бога, чтобы Он позволил ему встретить и полюбить прокаженного. К квазигригорианскому пению монахов присоединяется невидимый хор, который можно трактовать как хор ангелов. Диалог этих двух вокальных коллективов, по мнению многих музыкальных критиков, – один из самых прекрасных фрагментов оперы.

В Третьей картине – «Целование прокаженного», как и в Первой картине, сцена вертикально поделена на три части, но действие развивается в двух крайних, а середину занимает хор, закрытый муслиновым занавесом до своего вступления почти в самом конце картины. Хор комментирует содержание сцены соответствующими цитатами из Евангелия. Левую часть сцены занимает больничная палата с постелью Прокаженного, правую – ступени, на которых появляется Ангел. Святой Франциск посещает Прокаженного, который поначалу бранит весь свет, но, услышав таинственный голос невидимого Ангела, преображается. Победив отвращение, монах целует Прокаженного в щеку – и совершается чудо: мгновенное исцеление. Возрожденный к жизни исполняет радостный танец, музыка которого напоминает танец из V части симфонии «Турангалила»². Комментарий хора снова звучит по-евангельски: «Тем, которые много возлюбили, все прощено». У каждого образа этой картины своя музыкальная характеристика: у Свято-

¹ *Laudy* – множественное число от *Lauda* – хвала (*лат.*) – духовная песнь гимнического характера – *Прим. авт.*

² «Турангалила» – симфония для оркестра, воли Мартено и фортепиано. «Турангалила», говорил Мессиаан, это Тристан и Изольда, но в индийском варианте. Поясняя смысл слова «Турангалила», композитор пишет: «Лила означает буквально игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга – это бегущее время <...> это текучее время, текучее, как песчинки в песочных часах; туранга – это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти» [цит. по: Мелик-Пашаева, 1987, с. 149]. «Турангалила» – одно из самых известных сочинений Мессиаана, написана по заказу С. Кусевицкого. – *Прим. авт.*

го Франциска – спокойная, величественная, у Прокаженного – бурная, стремительная с острыми гармониями, у партии Ангела – изысканный мелодический рисунок, который сопровождается благозвучными аккордами в тональности ля мажор.

Эту картину Мессиаан считает чрезвычайно важной, поскольку именно в момент исцеления Прокаженного Франциск становится святым. Так заканчивается первый акт оперы.

Второй акт открывается сценой «Ангел-странник», в котором немало комических моментов. Первый комический эпизод таков: Ангел осторожно стучит в ворота монастыря, вызывая огромный шум, символизирующий, по замыслу композитора, силу любви, которая привела Ангела в монастырь. Монахи принимают его за странника, хотя у него совершенно ангельский облик. Второй комический эффект в конце сцены: один из монахов робко высказывает предположение, что странник может быть и ангел.

Несмотря на эти комические моменты, тема Четвертой картины очень серьезна: предназначение человека с точки зрения католицизма. Выясняется, что один из братьев ничего об этом предназначении не знает и – что еще хуже – не желает знать. Когда Ангел хочет поведать ему об этом, монах выставляет его за дверь, чтобы спокойно продолжать «свою работу». Эта сцена была необходима Мессиаану не только для создания драматического эффекта, но и для того чтобы показать, что даже в ближайшем окружении святого были люди, не понимавшие сути францисканства. Музыка этой картины тщательно дифференцирована, каждый из пяти образов (четыре монаха и Ангел) имеет свою музыкальную тему, кроме того, темы двух братьев-францисканцев дополнены «птичьими» голосами, а у Ангела – несколько музыкальных тем. Наиболее яркие из них – «птичьи» мотивы, исполняемые флейтой-пикколо в высоком регистре, и необыкновенное глиссандо вверх на волнах Мартено. Чрезвычайно сильное зрелищное впечатление производит художественное решение образа Ангела – у него темное лицо, а костюм создан Мессиааном по мотивам флорентийской фрески Фра Анжелико (сукно бледно-розового цвета и разноцветные крылья).

Пятая картина оперы – «Ангел-музыкант» – наименее драматична, но наиболее музыкальна. Святому Франциску является Ангел, чтобы

дать ему концерт небесной музыки. Ангел, в соответствии с иконографической традицией католического костела, держит в руках виолу. Этот короткий «концерт» насыщен типично мессиановской эмоциональностью, граничащей, с одной стороны, с мистическим аскетизмом, а с другой – с наивным сентиментализмом. Небесную музыку исполняют струнные, трио волн Мартено и хор. Эта картина – одна из самых прекрасных с точки зрения постановки. Ангел появляется слева на верхнем ярусе сцены и сходит вниз по правым ступеням, а по окончании своего концерта поднимается по левым ступеням вверх, очерчивая тем самым круг.

Следующая картина – «Проповедь перед птицами» – самая длинная и самая трудная для исполнения. Каждый из включенных в эту сцену птичьих напевов совершенно независим ритмически и агогичен¹, каждая тема начинается и заканчивается по знаку дирижера. Эта картина, наполненная щебетанием птиц, заканчивается кружением разноцветных пятен по всему сценическому пространству (проекция), иллюстрирующим полет многочисленных стай пернатых.

Третий акт оперы состоит из двух картин – «Стигматы» и «Смерть и новая жизнь». Седьмая картина – «Стигматы» – начитается в атмосфере таинственности и ожидания чего-то необычного. Такое настроение создает длинное вступление и ветряная машина как доминирующий инструмент, а со сценической стороны – три занавеса: обычный, «японский» и «каменный», нависающий над гротом. Постепенно на сцене светлеет, и зрители видят Святого Франциска на коленях, просящего Бога ниспослать ему те самые муки телесные, которые Христос терпел во время распятия. На молитвы святого отзывается хор, трактуемый композитором как глас Христа. Звучат те же самые сильные, ритмичные аккорды, которые в Шестой картине означали стук Ангела в ворота монастыря, но здесь они острее гармонически и усилены кластерами² хора. Огромное впечатление производит неожи-

¹ Агогика – отклонения от темпа, не обозначаемые в нотах, применяемые в целях выразительности музыкального исполнения. – *Прим. авт.*

² Кластер (англ. cluster – гроздь, скопление; clustertone: гроздь звуков) – созвучие, образованное малыми или большими секундами. Созвучие считается кластером только при «пиконном» («скученном») расположении. – *Прим. авт.*

данная смена гармонии: чудесное благозвучие – и в этот самый момент на запястьях рук, голених и боку святого появляются кровавые огоньки. Мистический диалог Франциска с хором заканчивается пре-красно и высоко вдохновенно.

Восьмая картина – «Смерть и новая жизнь» – длится более полу-часа. Святой Франциск прощается с природой, птицами, костелами и братьями по ордену. Его длинный монолог, как и все предыдущие, носит вокальный характер. После короткого хорового эпизода явля-ются Ангел и Прокаженный (он умер в ореоле святого) объявить Франциску, что они будут сопровождать его на пути в рай. Перед смертью святой обращается к Богу: «Господи, музыка и Поэзия про-водят меня к тебе, раскрывая образ и символ Веры! Господи, просвети меня своим присутствием! Освободи меня, обрати на меня твой бла-городный гнев, навсегда просвети меня Твоей безмерной истиной...» (цит. по: Kaczinski, 1984 a, s. 19).

Финальный эпизод оперы – «Новая жизнь» – начинается со звона колоколов. Святой Франциск исчезает под сценой, а на его месте оста-ется светящийся квадрат. Постепенно сцена освещается все ярче, а когда свет (по замыслу композитора) становится «нестерпимо ослепи-тельным», занавес падает. В финале хоровые эпизоды, выдержанные в хоральной фактуре, чередуются с инструментальными эпизодами, в которых доминирующую роль играет «тема радости», напоминающая тему, написанную Мессианом для «Турангалила-симфонии». Опера заканчивается ликующим звучанием хора и оркестра.

В опере «Святой Франциск Ассизский» Мессиаан использовал практически все музыкальные средства, применяемые им ранее, это великая *summa musicae* композитора. Что же касается драматургии, то она совершенно иная, чем во всех существующих до сих пор операх и музыкальных драмах, и не только в смысле сценическом, но и музы-кальном. Это абсолютно новое слово в оперном искусстве.

Мессиаан в своем произведении, имеющем подзаголовок «Фран-цисканские сцены», повествует о некоторых событиях, происшедших в последний период жизни святого, однако не события, а, как сказал композитор, развитие любви в душе Франциска составляет собственно содержание оперы. «Святой Франциск Ассизский» – это мистерия не только музыкальная, но и сценическая, поскольку сценография (тща-

тельно разработанная Мессианом в либретто и партитуре) играет тут значительную роль.

Всю грандиозность замысла композитора трудно понять после первого знакомства. Многие известные музыковеды признавались, что по достоинству величайшую художественную ценность этого произведения они смогли оценить только после третьего прослушивания.

«В “Святого Франциска Ассизского”, – говорил Мессиаан, – я вложил все мои ритмы, все краски своих аккордов, все голоса моих птиц, всю мою веру».

Список литературы

- Мелик-Пашаева К.Л.* Творчество О. Мессиаана. – М.: Музыка, 1987. – 207 с.
Мессиаан О. Противодействия // Сов. музыка. – М., 1988. – № 3. – С. 114–115.
Kaczinski T. Messiaen na scene // Ruch muzyczny. – Warszawa, 1984 a. – R. 28, N 2. – S. 17–19.
Kaczinski T. Messiaen o swojej operze // Ruch muzyczny. – Warszawa, 1984 b. – R. 28, N 3. – S. 13–15.

References

- Melik-Pashaeva, K.L. (1987). *Tvorchestvo O. Messiana*. – M.: Muzyka.
Messiaen, O. (1988). Protivodejstviya. *Sov. Muzyka* (3), 114–115.
Kaczinski, T. (1984 a). Messiaen na scene. *Ruch muzyczny*, (2), 17–19.
Kaczinski, T. (1984 b). Messiaen o swojej operze. *Ruch muzyczny*, (3), 13–15.

Константин Душенко

**МЕТАФОРЫ ДЕСПОТИЗМА:
ОТ «ЖЕЛЕЗНОЙ РУКИ» ДО «ЖЕЛЕЗНОЙ ПЯТЫ»**

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

Аннотация. В европейском культурном пространстве существуют родственные метафоры, связанные с образом закованного в броню рыцаря: «железная рука», «железная стопа / пята», «бронированный кулак», «железная рука в бархатной перчатке». Чаще всего они используются как обозначение безжалостной, деспотической силы. К ним примыкает образ «штыков» как символа деспотической власти. В статье исследуется происхождение и бытование этих метафор в различных национальных культурах.

Ключевые слова: политический язык; диктатура; Наполеон I; Ж.Б. Бернадот; князь Карл Шварценберг; Джек Лондон; Этьен Бекэ; Михаил Гершензон.

Поступила: 23.04.20

Принята к печати: 07.05.20

**Konstantin Dushenko
Metaphors of despotism:**

from the «iron hand» to the «iron heel»

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Abstract. In the European cultural space there are related metaphors associated with the image of a knight chained in armor: «iron hand», «iron foot/heel», «armored fist», «iron hand in a velvet glove». Most often they are used as a sign of ruthless, despotic power. They are adjacent to the image of «bayonets» as a symbol of despotic power. The article explores the origin and existence of these metaphors in various national cultures.

Keywords: political language; dictatorship; Napoleon I; J.B. Bernadotte; Karl zu Schwarzenberg; Jack London; Etienne Béquet; Mikhail Gershenzon.

Received: 23.04.20

Accepted: 07.05.20

В конце XVIII – первой половине XIX в. в европейском культурном пространстве появились родственные метафоры, связанные с образом закованного в броню рыцаря: «железная рука», «железная стопа / пята», «бронированный кулак», «железная рука в бархатной перчатке». Обычно они используются в политическом контексте, чаще всего – как обозначение безжалостной, деспотической силы. Тогда же появился образ «штыков» как символа деспотической власти. Происхождение и бытование этих метафор в различных национальных культурах, насколько нам известно, еще не становилось предметом специального изучения. Мы постараемся хотя бы отчасти восполнить этот пробел.

Железная рука

«Железная рука» в политическом языке появилась в Наполеоновскую эпоху – вероятно, по ассоциации с рыцарской железной перчаткой. В 1804 г. парижская газета *Journal du commerce* писала по поводу Египта: «...она [Англия] распростерла бы свою железную руку над этой плодородной страной» [Paris, le 17 ..., 1804, p. 3].

В печати других европейских стран та же метафора применялась к Наполеону:

«Известны уловки, мошенничества, предательства, к которым прибегнул Наполеон, чтобы ввести <...> свои войска в нашу [испан-

скую] столицу <...> и железной рукой управлять совещаниями нашего правительства <...>» [Don Acha, 1808, vol. 14, col. 55];

«...На нас тяготела железная рука самого ужасного [т.е. наполеоновского] деспотизма» [Bekanntmachung, 1814, N 8, S. 124; это – цитата из «Патриотической книжки для всякого возраста» («Patriotisches Taschenbuch auf alle Jahre»; место издания неизвестно)].

Сам Наполеон в воспоминаниях о мятеже 13 вандемьера (5 октября 1795 г.) замечает: «Революция состарилась; <...> железная рука тяготела на людях» [Napoléon, 1842, t. 1, p. 306].

Лексикографы дали определение этого оборота в 1835 г., в 7-м издании словаря Французской академии: «Обладать железной рукой (Avoir une main de fer) – обладать суровой и деспотической властью» [Dictionnaire ..., 1835, t. 2, p. 148].

Эта метафора встречается в черновиках Пушкина к «Медному всаднику» (1833) и неоконченной поэме «Езерский» (1832–1833): «Но побежденная стихия / Петра железною рукою»; «И усмиренное боярство / Его железн<ою> рукой» [Пушкин, 1948, т. 3, кн. 3, с. 30, 97]. Здесь речь идет о благодетельном, хотя и деспотическом по форме насилии. В окончательном тексте «Медного всадника» оставлена лишь метафора того же типа, связанная с фальконетовским памятником Петру: «...уздой железной / Россию поднял на дыбы», причем в XX в. эта строка нередко цитировалась в форме «рукой железной».

В положительном контексте метафора «железная рука» встречается в аллегорическом стихотворении Александра Одоевского «Брак Грузии с Русским царством» (1838). Об Исполине, олицетворяющем Россию, здесь сказано: «А железная рука / Твердо правит осью мира!» [Одоевский, 1958, с. 158]. В Национальном корпусе русского языка (крайне неполном) первые примеры употребления этой метафоры в значении «деспотическая власть» датируются 1850-ми годами.

Итак, в XIX в. «железная рука» – чаще всего синоним деспотического правления. В СССР тот же оборот в том же значении применялся исключительно к странам капитализма. Обычно же он использовался в сугубо позитивном смысле, как синоним революционной диктатуры, твердой политики компартии и советского государства. Уже в декабре 1917 г. Ленин заявил:

«Никто, кроме социалистов-утопистов, не утверждал, что можно победить без сопротивления, без диктатуры пролетариата и без наложения железной руки на старый мир.

Вы принципиально и эту диктатуру принимали, но когда это слово переводят на русский язык и называют его “железной рукой”, применяя это на деле, вы предупреждаете о хрупкости и запутанности дела» [Ленин, 1974, с. 172].

Любопытно, что уже в 1891 г. в том же значении говорил о «железной руке» Лев Тихомиров, один из вождей «Народной воли», а затем идеолог абсолютной монархии. В статье «Социальные миражи современности» он писал: «Власть нового государства над личностью будет по необходимости огромна. Водворяется новый строй <...> путем железной *классовой* диктатуры»; «...Придется железной рукой устраивать новые порядки, подавляя внутренние смуты и, по всей вероятности, ведя внешние войны» [Тихомиров, 1997, с. 143, 145].

Бронированный кулак

В середине XIX в. в немецкоязычной публицистике появилась метафора «бронированный кулак» – «Gepanzerter Faust»; ее буквальное значение: железная (рыцарская) перчатка.

Ранний пример этой метафоры находим в антикатолическом романе «Неокатолики» (1845) писателя из Саксонии Франца Любоjackи: «...Нам нужен человек с бронированным кулаком и хорошо зарешеченным шлемом, чтобы атаковать гнездо этой осы [т.е. католической церкви]» [Lubojacky, 1845, S. 89].

В 1850 г. публицист-демократ Густав Фрейтаг писал: «...В Австрии суверен <...> удерживает враждующие народы вместе при помощи бронированного кулака» [Freitag, 1850, S. 2]. В сходном контексте использовалось это выражение до конца XIX в.

15 декабря 1897 г. принц Генрих Гогенцоллерн, брат императора Вильгельма II, отплыл из порта Киль с германской эскадрой в Китай, где были убиты два немецких миссионера. В своей напутственной речи Вильгельм II заявил: «Если кто-либо когда-либо попытается посягнуть на наши законные права, то я отвечу на это ударом бронированного кулака» [Böttcher, 1981, S. 565].

С этого времени выражение «бронированный кулак» получило международную известность как синоним *внешней* военной мощи.

Железная рука в бархатной перчатке

Развитием оборота «железная рука» стала метафора «железная рука в бархатной перчатке». Во Франции она обычно приписывалась Жану Батисту Бернадоту (1763–1844). Бернадот, наполеоновский маршал, в 1810 г. стал регентом (фактически – правителем) Швеции, а в 1818 г. был коронован под именем Карла XIV Юхана.

В 1838 г. в печати появился рассказ, услышанный будто бы от Эдуарда Меннеше (É. Mennechet, 1794–1845), бывшего чтеца французского короля Карла X, правившего с 1824 по 1830 г. 28 апреля 1814 г., перед вступлением в Париж, Людовик XVIII беседовал в Компьене с наполеоновскими маршалами. Присутствовавший при этом Бернадот сказал: «Нынешние французы уже не те, что прежде; я хорошо их знаю: они взывают к свободе, но любят деспотизм; будьте грозны, ваше величество, и они вас полюбят; держите железную руку в бархатной перчатке (*une main de fer dans un gant de velours*)» [Dulaure, 1838, p. 174].

По другой, более распространенной версии, эти слова Бернадотт сказал, посетив весной 1814 г. графа д'Артуа, будущего короля Карла X. Эту версию, возможно, ввел в обращение Франсуа Декривьё, публицист-роялист, участник Вандейской войны. В 1832 г. он начал издавать авторский сатирический журнал «Политические сплетни» («*Les Cancans Politiques*»), переименованный затем в «Молнию» («*La foudre*»). Согласно Декривьё, «в апреле 1814 года король Швеции [на самом деле – регент. – *К. Д.*], нанеся визит вежливости его королевскому высочеству, брату короля, нашел этого верного и благородного принца тронутым до слез приемом, который был ему оказан во Франции. “Боже мой, – сказал он, – как, должно быть, легко и приятно править такими хорошими [подданными]”. “Да, – отвечал Бернадотт <...>, – при условии, что вы правите железной рукой в бархатной перчатке”». «Ныне же, – добавляет Декривьё, – все наоборот: железная перчатка в

грязной, бессильной, иссохшей руке... в руке “золотой середины”¹» [Descrivieux, 1832, p. 7].

В мемуарах маршала Огюста Фредерика Мармона (1774–1852) слова Бернадота приведены в несколько иной форме: «Ваше высочество, чтобы править французами, нужна стальная рука, но в бархатной перчатке» [Marmont, 1857, p. 26].

Историк Леонс Пенго в монографии «Бернадот, Наполеон и Бурбоны» (1901) осторожно замечает: «...если он [Бернадот] действительно повторил брату короля максиму, приписываемую Мазарини и осуществлявшуюся <...> Наполеоном: “Чтобы управлять французами, нужна железная рука в бархатной перчатке”» [Pingaud, 1901, p. 311].

В действительности версия об авторстве Мазарини гораздо более поздняя. Вероятно, впервые эта фраза появилась в печати в конце 1814 г., причем со ссылкой не на Бернадота, а на императора Павла I. Вскоре после реставрации Бурбонов в Париже вышла книга Луи Биньона (1771–1841) «Сравнительный отчет о <...> состоянии Франции и основных держав Европы». При начале похода на Москву 1812 г. Биньон был комиссаром французского правительства в Вильне, а потом дважды на короткое время занимал пост министра иностранных дел – после битвы при Ватерлоо и после Июльской революции 1830 г. Согласно Биньону, Павел «полагал, выражаясь его собственными словами, что для того, чтобы русские исполняли свой долг, необходима железная рука, одетая в бархатную перчатку. Первое время он действительно старался не выказывать явно свою строгость, но вскоре бархатная перчатка упала, и железная рука обнажилась» [Bignon, 1814, p. 447 (ч. 4, разд. 2, гл. «Россия»)].

В 1815 г. обширный обзор книги Биньона вместе с этим изречением поместил английский журнал *Monthly Review* [Foreign Literature, 1815, p. 461].

¹ «Золотой серединой» здесь названы правящие круги Июльской монархии. Это выражение восходит к тронной речи Луи Филиппа 31 января 1831 г.: «Мы намерены придерживаться золотой середины (*le juste milieu*), равно далекой как от эксцессов народной власти, так и от злоупотреблений королевской власти» [Guerlac, 1894, p. 278].

Следующий известный нам случай цитирования изречения датируется 1829 г., когда в Бристоле вышел антикатолический памфлет Эйбрахама Багнелла «Истины. Не “истина”». «Иезуиты, – писал Багнелл, – <...> управляют [своей паствой] железной рукой, одетой в шелковую или железную перчатку, смотря по обстоятельствам» [Bagnell, 1829, p. 21].

В том же контексте эта сентенция встречается в английском историческом труде конца XIX в., причем как эквивалент формулы «Fortiter in re, suaviter in modo» (*лат.* «По существу дела – твердо, по способам – мягко») [Robinson, 1893, p. 37]. Эта формула в XIX в. обычно цитировалась как принцип политики иезуитов; она восходит к трактату генерала ордена иезуитов Клаудио Аквавивы «Наставления к лечению болезней души» (1606).

По-видимому, к Франции и французам изречение о «железной руке в бархатной перчатке» применили ультрароялисты эпохи Реставрации (1815–1830). Роялист Декривье цитировался выше. Барон Эжен де Витроль, который в 1815–1818 гг. занимал пост министра без портфеля, в своих мемуарах рассказывал, что в мае 1814 г. «наиболее умеренные [роялисты] повторяли мне, что король должен править железной рукой в бархатной перчатке. Я ответил тем, с кем мог рассуждать разумно: “Осознали ли вы условия применения силы, которую вы восхваляете? Первое из них – это система войны и завоеваний, требующая армии в пятьсот тысяч человек”» (очевидный намек на правление Наполеона) [Vitrolles, 1884, p. 230]. Витроль верно излагал позицию ультрароялистов, однако сомнительно, чтобы этот разговор мог происходить в мае 1814 г. Будь это так, едва ли Биньон в конце того же года привел бы изречение о «железной руке» как «собственные слова» Павла I.

После наполеоновской «железной руки» конституционная монархия Бурбонов действительно могла расцениваться как «железная рука в бархатной перчатке». Впрочем, в 1830-е годы эта формула применялась также к правлению Наполеона [State of the French Drama, 1834, p. 178 (цитата взята из журн. *Revue de Paris*, 1834, t. 4); Thomas, 1835, p. 56]. Позднее эти слова нередко приписывались самому Наполеону и другим правителям, начиная с императора Карла V (1500–1558).

Тогда же, в 1830-е годы, этот оборот появляется в художественной литературе, нередко в форме «железная рука в шелковой перчатке».

Действие романа итальянского писателя Джованни Розини «Луиза Строщи» (1833) происходит в XVI в. Здесь мы находим следующий диалог:

«– Уздечка для мелких людишек...

– Понимаю; и железная рука для больших людей.

– Да, но в шелковой перчатке» [Rosini, 1834, p. 90].

«Свою железную руку она [женщина] прячет в шелковой перчатке», – замечает немецкий писатель Август Левальд в эссе «Поцелуй» (1836) [Lewald, 1836, S. 29].

Тот же оборот дважды встречается в произведениях Бальзака 1836 г. Бальзак приводит его как изречение Бернадота, но в неполитическом контексте: «Подобно своему приятелю Бернадоту, он надел на свою железную руку бархатную перчатку» («Старая дева»); «...Она тем успешней царила в парижском обществе, что обладала необходимыми для этого свойствами: железной рукой в бархатной перчатке, по выражению Бернадота» («Лилия долины») [Balzac, 1837, p. 72; Balzac, 1853, p. 407].

В справочнике М.И. Михельсона «Русская мысль и речь» (1903–1904) изречение приведено в версии «железная рука, но мягкая перчатка». В таком виде оно взято из романа А.Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869), ч. 5, гл. 17: «Из всего этого вы могли вывести одно только заключение, что вы должны были иметь железную руку, но мягкую перчатку, т.е. чтобы вы управляли строго, твердо, но чтобы общество не чувствовало этого». В качестве параллели Михельсон дает знакомую нам формулу «Fortiter in re, suaviter in modo» и ее русский эквивалент: «Твердо на деле, мягко в способе (выполнения)», т.е. косвенно связывает изречение о «железной руке» с политической иезуитов [Михельсон, 1994, с. 293].

Железная пята

В 1908 г. вышел в свет роман-предостережение Джека Лондона «Железная пята» (The Iron Heel). Основной текст романа написан от лица Эвис Эвергард, жены американского революционера начала

XX в. Эрнеста Эвергарда. Ее рукопись была найдена лишь в XXVII в., в эру Братства Людей, которой предшествовало трехсолетнее владычество Железной пяты – американских олигархов-капиталистов. Для удержания своей власти Железная пята использует наемную армию, всепроникающую тайную полицию, тайные убийства противников, обман и подкуп. Благодаря роману «железная пята» стала метафорой безжалостной диктатуры во всех европейских языках.

В «Предисловии» к роману, написанном от лица человека далекого будущего, сообщается: «...Создателем утвердившегося в литературе термина “Железная пята” явился в свое время Эрнест Эвергард – небезынтересное открытие, проливающее свет на вопрос, который долго оставался спорным» (пер. Р. Гальпериной) [Лондон, 1951, с. 6]. Между тем если речь идет не о термине, а о метафоре «железная пята», то в основных европейских языках она существовала уже в первой половине XIX в.

«Железной пяте» предшествовала «железная стопа» (*англ.* iron foot, *нем.* eiserne Fuß). Значение ее было близко к значению рассмотренной выше метафоры «железная рука» и появилась она тогда же, на рубеже XVIII–XIX вв.

В романе Фридриха Христиана Шленкерта «Император Генрих Четвертый» (ч. 2, 1789) читаем: «...править, как последние тираны Древнего Рима, <...> попать выю немецкой свободы железной стопой (mit eisernem Fuß auf den Nacken treten), сделать немецких князей и дворян своими холопами <...>» [Schlenkert, 1789, S. 183].

Двумя годами ранее формально (но не содержательно) похожий образ встречался в знаменитом трактате И.Г. Гердера «Идеи к философии истории человечества», ч. III (1787), кн. 13, гл. 5: «...Судьба своей железной стопой (mit eisernem Fuß) идет иным путем, не считаясь с бессмертием людских творений в области науки или искусства» [Herder, 1790, S. 230]. В современном русском переводе: «...У судьбы с ее железной пятой – иной путь» [Гердер, 1977, с. 378], что, как мы полагаем, не вполне точно передает мысль автора, учитывая рассмотренные выше коннотации «железной пяты»¹.

¹ В этом переводе еще трижды встречается оборот «под пятою» – «под пятою македонской империи», «под пятою римской судьбы», «под пятою Рима» (III, 13, 3; III, 14, 5; III, 15, 5), однако в немецком оригинале слова «пята» нет. – *Прим. авт.*

Вот несколько ранних примеров из англоязычных авторов.

«Сколько урожая уничтожено железной стопой войны!» (Джон Телуолл, лекция «О союзниках и союзах», прочитанная в Лондоне 5 июня 1795 г.) [Thelwall, 1795, p. 146].

«Посмотрите на Францию. <...> Все права человека, все благородные устремления его природы были раздавлены железной стопой деспотизма (crushed by the iron foot of despotism)» (проповедь англиканского священника У.Б. Кёрвана, прочитанная в Дублине в 1798 г. в пользу вдов и детей погибших участников Ирландского восстания 1798 г.) [Kirwan, 1814, p. 332–333].

«Народ этой богобоязненной страны [Франции], о которой мы постоянно говорим, сломлен рукой угнетения, раздавлен железной стопой тирана» (Илайя Париш, проповедь «Руины, или Отмежевание от Антихриста», прочитанная в Байфилде (Массачусетс) 7 апреля 1808 г.) [Parish, 1808, p. 15]. «...Со времен Нимрода и до Наполеона земля дрожала под железной стопой ее тиранов» (И. Париш, проповедь 7 апреля 1814 г.) [Parish, 1814, p. 3].

В Ветхом Завете Нимрод – воитель-охотник и царь; его царство помещено в Месопотамии и включает в себя Вавилон. В «Иудейских древностях» Иосифа Флавия Нимрод – жестокий и гордый деспот; именно в этом качестве он вошел в послеримскую европейскую культуру.

В России метафора «железная стопа» в общественно-политическом контексте встречалась уже в стихотворении Ивана Пнина «Плач над гробом друга моего сердца» (1805). Поэт обличает жестокий мир,

Где роскошь в облаках блестящий взор скрывает
И пропасти стопой железной попирает [Пнин, 1934, с. 91].

В сущности, речь тут идет о несправедливости и деспотизме сильных мира сего.

В незаконченном стихотворении Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824) метафора используется уже прямо как обозначение деспотизма:

Вот Кесарь – где же Брут? О грозные витии.
Цалуйте жезл России
И вас поправшую железную стопу [Пушкин, 1947, т. 3(1), с. 311].

Здесь Кесарь – император Александр I, изображенный в стихотворении как глава Священного союза и деспотический владыка Европы. Юрий Лотман полагал, что «образ железной стопы <...> намечает за плечами Александра I фигуру фальконетовского памятника Петру» [Лотман, 1995, с. 295–296]. Это мнение едва ли справедливо: образ «железной стопы» как метафоры деспотизма был к тому времени обычным в основных европейских языках.

Декабрист Александр Одоевский и славянофил А.С. Хомяков применяют эту метафору к Наполеону:

И имя, как самум на пламенных песках,
Шумящее губительной грозой,
Ты хочешь впечатлеть железною стопою <...>.
(А. Одоевский, «Сен-Бернар», 1831) [Одоевский, 1958, с. 147].

Ты землю железной стопой попирал.
(А.С. Хомяков, «Еще об нем», 1841) [Хомяков, 2005, с. 193].

В другом стихотворении Хомякова о Наполеоне читаем:

А пойдет он, строгий, бледный,
Словно памятник живой –
Под его стопою медной
Содрогнется шар земной <...>.
(А.С. Хомяков, «На перенесение Наполеонова праха», 1840)
[Хомяков, 2005, с. 191]

И как раз здесь «медная [не железная!] стопа» передает поступь ожившего бронзового памятника.

Метафора «железная пята» появилась, по-видимому, в немецкоязычной печати. В 1804 г. анонимный автор мюнхенской газеты «Аврора» замечает: «Крестьянин всегда был здесь [в Польше] рабом, которого железная пята (die eiserne Ferse) феодальной системы растоптала в пыль» [Bemerkungen ..., 1804, p. 223].

В 1818 г. Франц Шамс, австрийский виноторговец и краевед, писал: «Один из бывших владельцев [замка Аггштайн на Дунае] был Атилиой всей области, поправ все законы гуманности и гражданские права <...> своей железной пятой»; «...Римляне <...> своей железной

пятой попирали выю (ihre eiserne Ferse <...> in den Nacken <...> setzten) почти всех покоренных народов» [Schams, 1818, S. 64, 84].

Не позднее 1830-х годов обороты типа «попранные (сокрушенные) железной пятой (завоевателей)» («écrasé par le talon de fer des conquérans») появляются во французской печати, а также в англоязычной: «...Могущество монарха попрано железной пятой (trampled beneath the iron heel)» [Embury, 1838]; «Эту страницу [Конституции] попирали тираны / Железной пятой» (trode upon <...> with iron heel)» [Brent, 1837, vol. 3, p. 398].

Иронически употреблен этот оборот в сатирическом обзрении «Руководители нации» (Лондон, 1840), среди авторов которого был Уильям Теккерей: «Наш министр, пусть даже он деспот в своей публичной ипостаси, <...> считает полезным сочетать необходимые жесткие меры и выражения вне своего дома с неизменной учтивостью, мягкостью и изысканными чувствами в домашней обстановке. Железная пята, придавившая королевство, в домашних туфлях не причиняет никаких неудобств» [Meadows, Thackeray, Douglas, 1840, p. 357].

Образ «железной пяты», как и «железной руки», ассоциировался с рыцарскими доспехами. В поэме Сэмюэла Батлера «Гудибрас» (1663–1678) «iron heel» означает рыцарскую шпору. Однако у оборотов «раздавить (попирать) железной пятой (стопой)» были и библейские источники.

В Книге Даниила читаем: «Вот <...> большой истукан; <...> бедра его медные, голени его железные, ноги его частью железные, частью глиняные» (Дан. 2:31–33). «Истукан» символизирует Вавилонское царство, которое в Ветхом Завете служит идеальной моделью деспотического безбожного государства; недаром в цитировавшейся выше проповеди И. Париша Наполеон уподобляется Нимроду. И здесь же (Дан. 2:40): «Железо разбивает и дробит все на куски, и это четвертое царство сломает и сокрушит все другие царства». Глагол «попирать» обычен в Ветхом Завете, в том числе в таких сочетаниях, как «попирать ногой (ногами)», «попирать народы» (Ис. 14:12, Авв. 3:12), «попирать выи» (Вт. 33:39).

Французский политик Венсан де Воблан, выступая в Совете Пятисот 18 марта 1797 г., назвал режим Ф.Д. Туссен-Лувертюра, фактического правителя Сан-Доминго, «деспотизмом на медных ногах (aux

pieds d'airain), который <...> попирает <...> американских французов» [Corps Législatif, 1797, p. 837]. Этот редкий образ, вероятно, также восходит к Книге Даниила, где «железному царству», которое «сломает и сокрушит все другие царства», предшествует «третье царство, медное, которое будет владычествовать над всею землею» (Дан. 2:39).

В англоязычной литературе вплоть до публикации романа Джека Лондона «железная пята» по-прежнему чаще всего – символ деспотизма. Да и в самом романе встречается стандартный к тому времени оборот «раздавлены железной пятой деспотизма» [Лондон, 1951, с. 93].

В России метафора «железная пята» (в отличие от «железной стопы») получила распространение сравнительно поздно. Редкий пример ее использования в литературе первых трех четвертей XIX в. – стихотворение Пушкина «Стамбул гяуры нынче славят...» (1830):

Стамбул гяуры нынче славят,
А завтра кованой пятой,
Как змия спящего, раздавят <...>

[Пушкин, 1948, т. 3(1), с. 247]

В русском издании трактата Дж. С. Милля (1869) «железная пята» (iron heel) переведена как «железный каблук»: «Если завоеванные и поработанные расы в некоторых отношениях были более угнетаемы, зато все, что не придавливалось в них железным каблуком победителя, обыкновенно вовсе не трогалось» [Милль, 1869, с. 52–53].

В Национальном корпусе русского языка первый пример метафоры «железная пята» датируется 1879 г.: «...врагов своих, где только можно, давить безжалостно железной пятой» [Карнович, 1994, гл. 34, с. 215].

В 1916 г. Ленин писал: «Германия душист несколько малых наций, держа их под железной пятой <...>» [Ленин, 1969, с. 299]. Здесь «железная пята» – пока еще не отсылка к роману Джека Лондона. Но в СССР эта метафора почти всегда ассоциируется с романом американского писателя.

Дневники Михаила Булгакова за 1923–1925 гг. носят название «Под пятой». Комментаторы дневника предполагают здесь аллюзию на роман Дж. Лондона, но это совершенно необязательно. В России

этот оборот уже в XVIII в. встречался в значении «под игом»: «Стенала некогда в оковах / Россия, под пятой врагов» [Жуковский, 1959, с. 14]. Название булгаковского дневника поэтому следует толковать в значении «под игом большевистской власти», которая воспринимается автором одновременно как чужая и деспотическая.

Усидеть на штыках

17 июня 1789 г. депутаты третьего сословия объявили себя Национальным собранием Франции. После того как зал заседаний был закрыт, они перешли в зал для игры в мяч. 23 июня оберцеремониймейстер Анри Дрё-Брезе потребовал от них покинуть и этот зал. Считается, что Оноре Мирабо ответил: «Скажите вашему господину, что мы здесь по воле народа и уступим только силе штыков».

В таком виде эти слова выбиты на бюсте Мирабо работы Ж.А. Гудона, установленном в Клубе якобинцев после смерти Мирабо, 2 апреля 1791 г. Сам Мирабо приводил менее лаконичный вариант: «Если вам поручено удалить нас отсюда, вы должны испросить повеление употребить силу, ибо мы сойдем с места не иначе как уступая силе штыков» («13-е письмо к избирателям») [Boudet, 1990, p. 41].

С этого времени и вплоть до первых десятилетий XX в. «штыки» в языке публицистики оставались символом деспотической власти.

10 августа 1829 г. в парижской газете «Journal des débats» появилась (без подписи) статья Этьена Бекэ (É. Béquet, 1796–1838) по поводу ограничения свободы печати. Здесь говорилось, что надежды правительства ультрароялистов на «силу штыков» напрасны: «Нынче штыки поумнели: они знают и уважают закон» (букв. «Штыки сегодня являются умными...») «Les baïonnettes <...> sont intelligentes...») [Béquet, 1829].

«Умные штыки» сразу же вошли в политический язык, тем более что Июльская революция 1830 г. подтвердила правоту Бекэ: солдаты перешли на сторону защитников конституционного строя. Отсюда в 1840-е годы появилось выражение «доктрина умных штыков» (le principe des baïonnettes intelligentes) [напр.: Cauchois-Lemaire, 1842, p. 3]. В современной юриспруденции утвердилось название «доктрина ум-

ных штыков», признающая право на невыполнение преступных приказов.

Разговоры об «умных штыках», разумеется, не слишком нравились представителям власти, а также военным начальникам. 29 мая 1847 г. генерал Бонифас де Каstellан заявил в Палате пэров: «Говорят об умных штыках; это слово для многих – синоним “рассуждающих штыков”» [Annales ..., 1848, p. 425]. «Рассуждающие штыки» (des baïonnettes délibérantes) также вошли в политический язык.

Не одобрил идею «умных штыков» и влиятельный журналист Альфонс Карр, редактор газеты «Фигаро», который в 1848 г. поддержал жестокое подавление Июльского восстания генералом Кавеньяком. Согласно Карру, «умные штыки» – это «словечко, придуманное, вместе со словечком “независимый чиновник”, для обозначения предателя и дурака; колесико часового механизма, желающее идти в одиночку и по своему хотению» [Карр, 1859, p. 29].

В середине 1850-х годов, в годы Второй империи, в печати появилось изречение: «Все можно сделать штыками, но сидеть на них нельзя» (*франц.* «On peut tout faire avec des baïonnettes, excepté s'asseoir dessus»). Первый известный нам случай его цитирования, с датой «1814» и подписью «Князь де Шварценберг», относится к 1856 г. В таком виде оно приведено в книге «Анекдотическая история театра, литературы и различные впечатления современников» Шарля Мориса (1782–1869) – драматурга, журналиста, личного секретаря Франсуа Гизо [Maurice, 1856, p. 193].

Позднее появился вариант: «На штыки можно опираться, но на них нельзя сидеть».

Австрийский фельдмаршал Карл Шварценберг (1771–1820) в 1813–1814 гг. командовал войсками антинаполеоновской коалиции. Считалось, что его фраза относилась к династии Бурбонов, восстановленной на престоле силой союзных штыков [напр.: Larchey, 1892, p. 124]. По другой версии, так сказал некий офицер князю Шварценбергу [Marchal, 1859, p. 285].

В Пасхальный понедельник (12 апреля) 1857 г. Джоаккино Вентура прочитал проповедь «О восстановлении империи во Франции». Вентура, итальянский священник-республиканец, с 1851 г. жил в Париже. В своей проповеди, прочитанной в Императорской часовне в

Тюильри в присутствии Наполеона III, он осудил внутреннюю политику Второй империи. «...Централизованная власть, – заявил он, – <...> непрочна и не может быть прочной; не обладая авторитетом, который достигается лишь доверием общества, она вынуждена опираться на силу, но, как хорошо было сказано, “Все можно сделать штыками, но сидеть на них нельзя”» [Ventura, 1858, p. 552].

Уже на исходе эпохи Второй империи журналист Альфонс Дюшен (1825–1870) писал:

«Я боюсь громких слов, которые вводят в заблуждение. <...> Я боюсь, когда слышу фразы: “Сила не устоит против права”, “Суверенный народ еще скажет свое слово”, <...> “Пушки против правды бессильны”, <...> “Все можно сделать штыками, но сидеть на них нельзя” и прочее, и прочее.

<...> Если нельзя усидеть на штыках, можно, по крайней мере, усадить на них других <...>.

Сила не устоит против права? Разве что с точки зрения вечности» [Duchesne, 1869, p. 29–30].

Фраза приписывалась и другим лицам, прежде всего Талейрану (в том числе в России), позднее – журналисту Эмилю де Жирардену (1806–1884). В некоторых справочниках она приведена как испанская поговорка.

Журналист Эктор Пессар (1836–1895) в своих воспоминаниях о 1860-х годах привел изречение о штыках как фразу, которую будто бы постоянно повторял Наполеон III [Pessard, 1887, p. 290].

В 1894 г. были опубликованы «Старые воспоминания» Франсуа Орлеанского, сына короля Франции Луи Филиппа. Здесь утверждалось, что историческая фраза принадлежала племяннику Карла Шварценберга – князю Феликсу Шварценбергу (1800–1852), который осенью 1848 г. стал министр-президентом Австрийской империи. В «Старых воспоминаниях» не указаны обстоятельства произнесения фразы, но упомянута она в связи с революцией 1848 г. [Philippe d'Orléans..., 1894, p. 405].

Историк Эдуар Гийон привел фразу о штыках как слова, будто бы сказанные братом Наполеона I, Жеромом Бонапартом, своему племяннику, будущему Наполеону III [Guillon, 1894, p. 279].

Граф В.А. Соллогуб на Кавказском вечере в Петербурге 25 января 1863 г. говорил: «Он [Кавказ] помнит любимую поговорку князя Михаила Семеновича [Воронцова], что с штыками идут вперед, но что на штыках сидеть нельзя» [Соллогуб, Милютин и др. Речи ..., 1873, с. 14]. Воронцов был наместником на Кавказе в 1844–1854 гг. Вполне вероятно, что Соллогуб приписал Воронцову изречение, вошедшее в обиход уже после его наместничества.

В советские школьные учебники вошла фраза о штыках как оплоте деспотизма, произнесенная на «процессе 50-ти» в Петербурге 9 марта 1877 г. Рабочий-народник Петр Алексеев закончил свою речь словами: «...Подымеется мускулистая рука миллионов рабочего люда, и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится во прах!» [Революционное ..., 1964, с. 366–367]. Ленин увидел здесь «великое пророчество русского рабочего-революционера» («Насущные задачи нашего движения», 1900) [Ленин, 1967, с. 377].

Этот образ нашел неожиданное продолжение в статье Михаила Гершензона «Творческое самосознание», опубликованной в знаменитом сборнике «Вехи» (1909). Говоря о русской интеллигенции, Гершензон замечает, что народ «не видит в нас людей: мы для него человекоподобные чудовища, люди без Бога в душе». Ибо у народа, в отличие от интеллигенции, «есть <...> идеи и верования религиозно-метафизические». И далее – пророчество, ныне цитируемое гораздо чаще, чем пророчество Петра Алексеева: «Каковы мы есть, нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, – бояться его мы должны пуще всех казней власти и благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной» [Вехи, 1991, с. 101].

В примечании ко 2-му изданию «Вех», вышедшему в том же году, Гершензон замечает: «Эта фраза была радостно подхвачена газетной критикой, как публичное признание в любви к штыкам и тюрьмам. – Я не люблю штыков и никого не призываю благословлять их; напротив, я вижу в них Немезиду. Смысл моей фразы тот, что всем своим прошлым интеллигенция поставлена в неслыханное, ужасное положение: народ, за который она боролась, ненавидит ее, а власть, против которой она боролась, оказывается ее защитницей, хочет ли она того

или не хочет. “Должны” в моей фразе значит “обречены”» [Вехи, 1991, с. 101].

Из неверной посылки порою можно вывести верное заключение. Очень скоро интеллигенции действительно сильно досталось от народа. Но при этом народ руководствовался не «идеями и верованиями религиозно-метафизическими», а лозунгами безбожников-большевиков.

В годы Гражданской войны штык (подобно рассмотренной выше метафоре «железная рука») стал символом мощи коммунистической власти. В приказе Михаила Тухачевского Западному фронту от 2 июля 1920 г. говорилось: «На Западе решаются судьбы мировой революции. Через труп Польши лежит путь к мировому пожару. На штыках понесем счастье и мир трудящемуся человечеству. На Запад!» [Тухачевский, Пилсудский, 1991, с. 12].

Список литературы

Вехи. Интеллигенция в России: сб. статей 1909–1910 / сост., коммент. Н. Казаковой; предисл. В. Шелохаева. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 462 с.

Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества / пер. А.В. Михайлова. – М.: Наука, 1977. – 703 с.

Жуковский В.А. Могущество, слава и благоденствие России // Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. – Т. 1. – С. 10–15.

Карнович Е.П. Любовь и корона: исторический роман из времен императрицы Анны Ивановны и регентства принцессы Анны // Романовы. Иоанн Антонович: *Карнович Е.П.* Любовь и корона; *Данилевский Г.П.* Мирович; *Соснора В.А.* Две маски. – М.: Армада, 1994. – С. 17–292.

Ленин В.И. К рабочим, поддерживающим борьбу против войны и против социалистов, перешедших на сторону своих правительств // *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. – М.: Политиздат, 1969. – Т. 30. – С. 299–305. (Опубл. в 1924 г.)

Ленин В.И. Насущные задачи нашего движения // *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. – М.: Политиздат, 1967. – Т. 4. – С. 371–373. (Опубл. в 1900 г.)

Ленин В.И. Речь о национализации банков на заседании ВЦИК 14 (27) декабря 1917 г.) // *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. – М.: Политиздат, 1974. – Т. 35. – С. 171–173.

Лондон Дж. Избранное. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1951. – 732 с.

Лотман Ю.М. Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи // *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство, 1995. – С. 293–299.

Миль Дж. С. Подчиненность женщины. – СПб.: С.В. Звонарев, 1869. – 255 с.

Михельсон М.И. Русская мысль и речь. – М.: Терра, 1994. – Т. 1. – 779 с. – (Ре-принт издания 1903 г.)

Одоевский А.И. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1958. – 243 с.

Пнин И.П. Сочинения. – М.: Изд-во Всесоюз. об-ва политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. – 312 с.

Пушкин А.С. Медный всадник / издание подготовил Н.В. Измайлов. – Л.: Наука, 1978. – 288 с. – (Лит. памятники.)

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: [в 17 т.]. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – Т. 2, кн. 1. – 606 с.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: [в 17 т.]. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – Т. 3, кн. 1. – 635 с.

Революционное народничество 70-х годов XIX века / ред. коллегия: С.Н. Валк [и др.]; [предисл. Б.С. Игенберга]. – М.: Наука, 1964. – Т. 1. – 530 с.

Соллогуб В.А., Милютин Д.А. Речи, сказанные на Кавказских вечерах в С.-Петербурге: 1861–1872. – СПб.: Тип. Э. Арнольда, 1873. – 66 с.

Тихомиров Л.А. Критика демократии: статьи из журнала «Русское обозрение» 1892–1897 гг. – М.: Журн. «Москва», 1997. – 665 с.

Тухачевский М.Н., Пилсудский Ж. Пилсудский против Тухачевского: два взгляда на советско-польскую войну 1920 года. – М.: Воениздат, 1991. – 252 с.

Хомяков А.С. Стихотворения. – М.: Прогресс-Плеяда, 2005. – 701 с.

Annales du parlement français / Sous la direction de M.T. Fleury. – Paris: Didot, 1848. – Т. 9. – 871 p.

Bagnell A. Truths. Not «truth»: With a Most True Appendix. – Bristole: Newcombe, 1829. – 52 p.

Balzac H. de. Oeuvres. – Bruxelles: Melin, Cans et Co, 1837. – Т. 3. – 601 p.

Balzac H. de. Scènes de la vie de province. – Paris: Pillet, 1853. – Т. 3. – 491 p.

Bekanntmachung // Erinnerungsblätter für Gebildete Leser. – [Zwickau], 1814. – N 8(27). Februar. – S. 122–128.

Bemerkungen auf einer Reise durch Polen: (Fortsetzung.) // Aurora: eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland. – München, 1804. – N 56(9). Mai. – S. 222–223.

[Béquet É.] Ainsi le voilà encore une fois brisé ... // *Journal des débats politiques et littéraires.* – Paris, 1829. – 10 août. – P. 2. (Название статьи дано по ее началу.)

Bignon L.-P.-É. Exposé comparatif de l'état financier, militaire, politique et moral de la France et des principales puissances de l'Europe. – Paris: Le Normant: Delaunay, 1814. – 504 p.

Böttcher K. Geflügelte Worte, Zitate, Sentenzen. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1981. – 778 S.

Boudet J. Les Mots de l'histoire. – Paris: Robert Laffont, 1990. – 1415 p.

Brent N.J. Junius: [A poem] // *Southern Literary Messenger.* – Richmond, 1837. – Vol. 3, N 6, June. – P. 397–398.

Cauchois-Lemaire L.-A.-F. Histoire de la Revolution de 1830. – Paris; Leipzig: J. Renouard, 1842. – Т. 1. – 535 p.

Corps Législatif. Conseil des Cinqcents. Suite de la séance du 24 germinal // Gazette nationale, ou Le moniteur universel. – Paris, 1797. – N 209, 18 mardi. – P. 835–838.

Descrivieux F. La foudre. – Paris, 1832. – [N 105:] La foudre cancanière. – P. 6–7.

- Dictionnaire de l'académie Française. – 7 me éd. – Paris: L'Institut de France, 1835. – T. 2. – 961 p.
- Don Acha M.* Galicia: Brave Spaniards // *Cobbett's Weekly Political Register*. – London, 1808. – Vol. 14, N 2, July 9. – Col. 55–56.
- Dulaure J.-A.* Histoire de la révolution française depuis 1814 jusqu'à 1830. – Paris: Poirée, 1838. – T. 1. – 433 p.
- Duchesne A.* J'ai peur // *Le Diable à quatre*. – Paris, 1869. – N 51, 2 octobre. – P. 26–31.
- Embury E.C.* Female education // *The Ladies' Companion*. – London, 1838. – Vol. 8, Jan. – P. 18.
- Foreign Literature. Art. I // *The Monthly Review, Or, Literary Journal*. – London, 1815. – Vol. 78. Appendix. – P. 449–464.
- [*Freytag G.*] Zum ersten Januar 1850 // *Die Grenzboten*. – Leipzig, 1850. – N 1. – S. 1–5.
- Guerlac O.* Les citations françaises: Recueil de passages célèbres, phrases familières, mot's historiques. – Paris: Armand Colin, 1954. – 459 p.
- Guillon É.* Les complots militaires sous le Consulat et l'Empire. – Paris: Plon, 1894. – 281 p.
- Herder J.G. von.* Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. – 3. Th. – Karlsruhe: Schmieder, 1790. – 437 S.
- Karr A.* Baïonnette (intelligente) // *Les guêpes*. – Paris, 1859. – Décembre. – P. 29.
- Kirwan W.B.* Sermons: With a Sketch of His Life. – London: Longman, 1814. – 408 p.
- Larchey L.* L'Esprit de tout le monde. – Paris; Nancy: Berger-Levrault, 1892. – T. 1. – 358 p.
- Lewald A.* Die Küsse // *Lewald A.* Album der Boudoirs. – Leipzig; Stuttgart: Scheible, 1836. – S. 29–30.
- Lubojatzky F.A.* Die Neu-Katholischen: Roman aus der Gegenwart. – Grimma: Verlags-Comptoir, 1845. – Bd. 2–400 S.
- Marmont A.-F.-L.* Mémoires. – Paris: Halle, 1857. – T. 7. – 286 p.
- Marchal C.* Dictionnaire amusant: recueil d'anecdotes drolatique. – Paris: Delahays, 1859. – 320 p.
- Maurice C.* Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines, tirée du coffre d'un journaliste. – Paris: Plon, 1856. – T. 1. – 433 p.
- Meadows K.*, [*Thackeray W.M., Douglas J.*] Heads of the People: Or, Portraits of the English / Drawn by Kenny Meadows. – London: R. Tyas, 1840. – 400 p.
- Napoléon I.* Fragments de la campagne d'Italie. Treize vendémiaire // *Las Cases E.* Le mémorial de Sainte-Hélène. – Paris: Bourdin, 1842. – T. 1. – P. 305–319.
- Paris, le 17 fructidor // *Journal du commerce*. – Paris, 1804. – N 323, 1 er Janvier. – P. 2–3.
- Parish E.* A Discourse Delivered at Byfield, on the public Fast, April 7, 1814. – Newburyport (Mass.): W.B. Allen, 1814. – 24 p.
- Parish E.* Ruin Or Separation from Anti-Christ: A Sermon Preached at Byfield, April 7, 1808, on the Annual Fast in the Commonwealth of Massachusetts. – Newburyport (Mass.): W.B. Allen, 1808. – 24 p.

- Pessard H.* Mes petite papiers. 1860–1870. – Paris: C. Lévy, 1887. – 334 p.
- Philippe d'Orléans François Ferdinand, prince de.* Vieux souvenirs, 1818–1848. – Paris: Calmann Lévy, 1894. – 454 p.
- Pingaud L.* Bernadotte, Napoléon et les Bourbons (1797–1844). – Paris: Plon, 1901. – 449 p.
- Robinson J.R.* The Princely Chandos: A Memoir of James Brydges. – London: Sampson Low, Marston, 1893. – 247 p.
- Rosini G.* Luisa Strozzi: storia del secolo XVI. – Milano: Truffi, 1834. – Vol. 3. – 185 p.
- [*Schams F.*] Tagebuch einer Donaureise von Passau nach Wien, Geschrieben in einer Reihe von Briefen // *Sartori F.* Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunst-Merkwürdigkeiten der Österreichischen Monarchie. – 6. Jahrgang. – Wien: A. Doll, 1818. – S. 3–88.
- [*Schlenkert F. Ch.*] Kaiser Heinrich der Vierte; eine dialogisirte Geschichte. – Dresden: Breitkopf, 1789.–2. Th.–476 S.
- [State of the French Drama] // The Quarterly Review. – London, 1834. – Vol. 51. – P. 177–212.
- Theilwall J.* On Allies and Alliances <...>: [Lecture] delivered Friday, June 5 th, 1795 // The Tribune. – London, 1795. – N 21, June. – P. 129–146.
- Thomas F.W.* Clinton Bradshaw: Or, The Adventures of a Lawyer. – Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard, 1835. – Vol. 1. – 267 p.
- Vitrolles E.-F.-A.* Arnaud de. Mémoires et relations politiques. – Paris: Charpentier, 1884. – T. 2: 1814–1815. – 478 p.
- Ventura G.* Dernier discours prononcé le lundi de Paques. Sur la restauration de l'Empire en France // *Ventura G.* Le pouvoir politique chrétien: Discours prononcés à La Chapelle Impériale des Tuileries pendant le Carême de l'année 1857. – Paris: Gaume Frères et J. Duprey, 1858. – P. 499–567.

References

- Gerder, I.G. (1977). *Idei k filosofii istorii chelovechestva*. Moscow: Nauka.
- Homyakov, A.S. (2005). *Stihotvoreniya*. Moscow: Progress-Pleyada.
- Karnovich, E.P. (1994). Lyubov' i korona: Istoricheskij roman iz vremen imperatricy Anny Ivanovny i regentstva princessy Anny. In *Romanovy. Ioann Antonovich: Karnovich E.P. Lyubov' i korona; Danilevskij G.P. Mirovich; Sosnora V.A. Dve maski* (pp. 17–292). Moscow: Armada.
- Kazakova, N. & Shelokhaeva, V. (eds.) (1991). Vekhi. Intelligenciya v Rossii: Sb. statej 1909–1910 (1991). Moscow: Mol. gvardiya.
- Lenin, V.I. (1967). Nasushchnye zadachi nashego dvizheniya. In Lenin V.I. *Poln. sobr. soch.*, (vol. 4, pp. 371–373). Moscow: Politizdat.
- Lenin, V.I. (1969). K rabochim, podderzhivayushchim bor'bu protiv vojny i protiv socialistov, pereshedshih na storonu svoih pravitel'stv. In Lenin V.I. *Poln. sobr. soch.*, (vol. 30, pp. 299–305). Moscow: Politizdat.

- Lenin, V.I. (1974). Rech' o nacionalizacii bankov na zasedanii VCIK 14 (27) dekabrya 1917 g. In Lenin V.I. *Poln. sobr. soch.*, (vol. 35, pp. 171–173). Moscow: Politizdat.
- London, J. (1951). *Izbrannoe*. Moscow: Gos. izd-vo hudozh. lit.
- Lotman, Yu.M. (1995). Zamysel stihotvoreniya o poslednem dne Pompei. In Yu. M. Lotman. *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960–1990; «Evgenij Onegin»: Kommentarij* (pp. 293–299). Saint-Petersburg: Iskusstvo.
- Mihelson, M.I. (1994). *Russkaya mysl' i rech'*, (Vol. 1). Moscow: Terra.
- Mill, J.S. (1869). *Podchinennost' zhenshchiny*. Saint-Petersburg: S.V. Zvonarev.
- Odoevskij, A.I. (1958). *Polnoe sobranie stihotvorenij*. Leningrad: Sov. pisatel'.
- Pnin, I.P. (1934) *Sochineniya*. Moscow: Izd-vo Vsesoyuz. ob-va politkatorzhan i ssl'no-poselencev.
- Pushkin, A.S. (1947). *Poln. sobr. soch.* (vol. 2, bk. 1). Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR.
- Pushkin, A.S. (1948). *Poln. sobr. soch.* (vol. 3, bk. 1). Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR.
- Pushkin, A.S. (1978). *Mednyj vsadnik*. In N.V. Izmajlov (Ed.). Leningrad: Nauka.
- Sollogub, V.A., Milyutin, D.A., Romanovskij, D.I., Eristov, S.D., Zolotarev, I.F., Ivanickij, A.B. (1873). *Rechi, skazannye na Kavkazskih vecherah v S.-Peterburge: 1861–1872*. Saint-Petersburg: Tip. E. Arngol'da.
- Tihomirov, L.A. (1997). *Kritika demokracji: Stat'i iz zhurnala «Russkoe obozrenie» 1892–1897 gg.* Moscow: Zhurn. «Moskva».
- Tuhachevskij, M.N. & Pilsudskij, Zh. (1991). *Pilsudskij protiv Tuhachevskogo: dva vzglyada na sovetско-pol'skuyu vojnu 1920 goda*. Moscow: Voenizdat.
- Valk, S.N. & Itenberg, B.S. (eds.) (1964). *Revolucionnoe narodnichestvo 70-h godov XIX veka*. (Vol. 1). Moscow: Nauka.
- Zhukovskij, V.A. (1959). Mogushchestvo, slava i blagodenstvie Rossii. In *Zhukovskij V.A. Sobr. soch.: V 4 t., (Vol. 1, pp. 10–15)*. Moscow; Leningrad: Gos. izd-vo hudozh. lit.
- Fleury, M.T. de (Sous la direction) (1848). *Annales du parlement français*, (vol. 9). Paris: Didot.
- Bagnell, A. (1829). *Truths. Not «truth»: With a Most True Appendix*. Bristole: Newcombe.
- Balzac, H. de. (1837). *Oeuvres*, (vol. 3). Bruxelles: Melin, Cans et Co.
- Balzac, H. de. (1853). *Scènes de la vie de province*, (vol. 3). Paris: Pillet.
- Bekanntmachung (1814), (27. Februar). In *Erinnerungsblätter für Gebildete Leser*, (8), 122–128. [Zwickau].
- Bemerkungen auf einer Reise durch Polen: (Fortsetzung.) (1804) (9. Mai). In *Aurora: eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland*, (56), 222–223. München.
- [Béquet, É.] (1829) (10 août). Ainsi le voilà encore une fois brisé.... In *Journal des débats politiques et littéraires*, (2). Paris.
- Bignon, L.-P.-É. (1814). *Exposé comparatif de l'état financier, militaire, politique et moral de la France et des principales puissances de l'Europe*. Paris: Le Normant; Delaunay.
- Böttcher, K. (1981). *Geflügelte Worte, Zitate, Sentenzen*. Leipzig: Bibliographisches Institut.
- Boudet, J. (1990). *Les Mots de l'histoire*. Paris: Robert Laffont.
- Brent, N.J. (1837) (June). Junius: [A poem] In *Southern Literary Messenger*, (vol. 3) (6), 397–398. Richmond.

- Cauchois-Lemaire, L.-A.-F. (1842). *Histoire de la Revolution de 1830*, (Vol. 1). Paris; Leipzig: J. Renouard.
- Cauchois-Lemaire, L.-A.-F. (1842). *Histoire de la Revolution de 1830*, (Vol. 1). Paris; Leipzig: J. Renouard.
- Corps Législatif. Conseil des Cinqcents. Suite de la séance du 24 germinal (1797) (18 mardi). In *Gazette nationale, ou Le moniteur universel*, (209), 835–838. Paris.
- Descrivieux, F. (1832). La foudre. In *La foudre cancanière*, (105) 6–7. Paris.
- Dictionnaire de l'académie Française. (1835). 7 me éd., (vol. 2). Paris: L'Institut de France.
- Don Acha, M. (1808) (July 9). Galicia: Brave Spaniards. In *Cobbett's Weekly Political Register*, (Vol. 14), (2), 55–56. London.
- Duchesne, A. (1869) (2 octobre). J'ai peur. In *Le Diable à quatre*, (51), 26–31. Paris.
- Dulaure, J.-A. (1838). *Histoire de la révolution française depuis 1814 jusqu'à 1830*, (vol. 1). Paris: Poirée.
- Embury, E.C. (1838) (Jan.). Female education. In *The Ladies' Companion*, (Vol. 8), 18. London.
- Foreign Literature. Art. I. (1815). In *The Monthly Review, Or, Literary Journal*, (Vol. 78), (Appendix), 449–464. London.
- [Freytag, G.] (1850). Zum ersten Januar 1850. In *Die Grenzboten*, (1), 1–5. Leipzig.
- Guerlac, O. (1954). *Les citations françaises: Recueil de passages célèbres, phrases familiares, mot's historiques*. Paris: Armand Colin.
- Guillon, É. (1894). *Les complots militaires sous le Consulat et l'Empire*. Paris: Plon.
- Herder, J.G. von. (1790). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, (Part 3). Karlsruhe: Schmieder.
- Karr, A. (1859) (Décembre). Baïonnette (intelligente). In *Les guêpes*, 29. Paris.
- Kirwan, W.B. (1814). *Sermons: With a Sketch of His Life*. London: Longman.
- Larchey, L. (1892). *L'Esprit de tout le monde*, (vol. 1). Paris; Nancy: Berger-Levrault.
- Lewald, A. (1836). Die Küsse. In Lewald A. *Album der Boudoirs* (pp. 29–30). Leipzig; Stuttgart: Scheible.
- Lubojatzky, F.A. (1845). *Die Neu-Katholischen: Roman aus der Gegenwart*, (vol. 2.) Grimma: Verlags-Comptoir.
- Marchal, C. (1859). *Dictionnaire amusant: recueil d'anecdotes drolatique*. Paris: Delahays.
- Marmont, A.-F.-L. (1857). *Mémoires*, (Vol. 7). Paris: Halle.
- Maurice, C. (1856). *Histoire anecdotique du théâtre, de la littérature et de diverses impressions contemporaines, tirée du coffre d'un journaliste*, (vol. 1). Paris: Plon.
- Meadows, K., [Thackeray, W.M., Douglas, J.] (1840). *Heads of the People: Or, Portraits of the English*. London: R. Tyas.
- Napoléon I. (1842). Fragments de la campagne d'Italie. Treize vendémiaire. In Las Cases E. *Le mémorial de Sainte-Hélène*, (vol. 1, pp. 305–319). Paris: Bourdin.
- Paris, le 17 fructidor. (1804) (1 er Janvier). In *Journal du commerce*, (323), 2–3. Paris.
- Parish, E. (1814). *A Discourse Delivered at Byfield, on the public Fast, April 7, 1814*. Newburyport (Mass.): W.B. Allen.

Parish, E. (1808). *Ruin Or Separation from Anti-Christ: A Sermon Preached at Byfield, April 7, 1808, on the Annual Fast in the Commonwealth of Massachusetts*. Newburyport (Mass.): W.B. Allen.

Pessard, H. (1887). *Mes petite papiers. 1860–1870*. Paris: C. Lévy.

Philippe d'Orléans, François Ferdinand, prince de. (1894). *Vieux souvenirs, 1818–1848*. Paris: Calmann Lévy.

Pingaud, L. (1901). *Bernadotte, Napoléon et les Bourbons (1797–1844)*. Paris: Plon.

Robinson, J.R. (1893). *The Princely Chandos: A Memoir of James Brydges*. London: Sampson Low, Marston.

Rosini, G. (1834). *Luisa Strozzi: storia del secolo XVI*, (vol. 3). Milano: Truffi.

[Schams, F.] (1818). Tagebuch einer Donaureise von Passau nach Wien, Geschrieben in einer Reihe von Briefen. In Sartori F. *Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunst-Merkwürdigkeiten der Österreichischen Monarchie*, (6 th year, pp. 3–88). Wien: A. Doll.

[Schlenkert, F. Ch.] (1789). *Kaiser Heinrich der Vierte; eine dialogisirte Geschichte*, (Part 2). Dresden: Breitkopf.

[State of the French Drama]. (1834). In *The Quarterly Review*, (vol. 51), 177–212. London.

Thelwall, J. (1795) (June). On Allies and Alliances <...>: [Lecture] delivered Friday, June 5 th, 1795. In *The Tribune*, (21), 129–146. London.

Thomas, F.W. (1835). *Clinton Bradshaw: Or, The Adventures of a Lawyer*, (vol. 1). Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard.

Ventura, G. (1858). Dernier discours prononcé le lundi de Paques. Sur la restauration de l'Empire en France. In Ventura, G. *Le pouvoir politique chrétien: Discours prononcés à La Chapelle Impériale des Tuileries pendant le Carême de l'année 1857* (pp. 499–567). Paris: Gaume Frères et J. Duprey.

Vitrolles, E.-F.-A. (1884). *Arnaud de. Mémoires et relations politiques*, (vol. 2: 1814–1815). Paris: Charpentier.

Дьяченко И.Ю. ©

**ГРАНИ ЗНАНИЯ И ПОЗНАНИЯ В ТРИЛОГИИ
«ВЕЛИКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» Л.В. ШАПОШНИКОВОЙ**

*Международный Центр Рерихов,
Россия, Москва, idiachenko@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности философии Живой Этики и ее системы познания, ставшей основой творческого и научного наследия семьи Рерихов. Показаны возможности в расширении границ познания на основе космического мировоззрения и знания законов бытия. Основное внимание уделяется развитию внутреннего мира человека как микрокосма. Освещается проблема истинности и достоверности знания, связанного с духовной этикой человека, его культурой, позволяющей ему быть активным участником процесса космической эволюции.

Ключевые слова: знание; познание; синтез; мироздание; человек; энергия; космическая эволюция; Живая Этика.

Поступила: 25.05.20

Принята к печати: 08.06.20

**Diachenko I. Yu.
Facets of Knowledge and Cognition in the Trilogy**

«The Great Journey» by L.V. Shaposhnikova
International Centre of the Roerichs,
Russia, Moscow, idiachenko@yandex.ru

Abstract. The article discusses the features of the philosophy of Living Ethics and its system of knowledge, which became the basis of the creative and scientific heritage of Roerichs. The possibilities of expanding the boundaries of knowledge based on the cosmic worldview and knowledge of the laws of existence are shown. The main attention is paid to the development of the inner world of a person as a microcosm. The problem of the truth and reliability of knowledge related to the spiritual ethics of man and his culture, which allows him to be an active participant in the process of cosmic evolution, is highlighted.

Keywords: knowledge; cognition; synthesis; universe; man; energy; cosmic evolution; Living Ethics.

Received: 25.05.20

Accepted: 08.06.20

Философия для новой эпохи

Тема знания и познания всегда будет оставаться актуальной в науке, которая стремится к расширению своих границ и к познанию истины. Поскольку грани познаваемого все время расширяются, то науке, по признанию современных ученых, сегодня необходима новая философия и новая методология исследований. Но актуальность поиска новой философии не только в этом. Человек все более усложняет мир, техницирует его, лишает духовной основы. Новая философия должна гуманизировать научное познание, ввести в него «человеческие смыслы» [Черникова, 2012, с. 94], другими словами, быть нравственной, высокоэтичной, духовной, возвращая человека самому себе. Она должна напоминать человеку о значимости культуры, помочь ему обрести смысл существования, дать ответы на волнующие вопросы, наконец, принести всему человечеству мир. Такая философия есть в наследии Рерихов – Живая Этика.

Если обратиться к древним источникам, то можно увидеть, что по многим древним учениям и философским системам Востока и Запада крупными разбросано знание о взаимосвязи человека и Вселенной как единой системы. Это знание открывалось своими гранями в письменных древней Азии, сочинениях древнегреческих философов, в трактатах Средних веков, Нового и Новейшего времени, в научной и философской мысли Серебряного века в России. В частности, у В.И. Вернадского развитие научной мысли человечества выходит за границы эмпирического опыта и, представляя духовную сферу человеческого бытия, подчиняется все тем же законам природы [Вернадский, 2013]. С разной степенью убедительности это знание о человеке и его взаимосвязи с мирозданием представлено и в более поздних научных изысканиях, поиске новых методов исследований (например, А. Уайтхед обращал внимание на метод эстетического синтеза, позволяющий не только накапливать новые знания об универсуме, но и постигать природу вещей [Уайтхед, 1990]). Это знание о человеке и космосе не может исчезнуть, поскольку оно уже было явлено миру. В каждом историческом периоде, по мере накопления новых фактов в познании реальности и построении картины мира, оно каждый раз требует нового осмысления.

Живая Этика как философия, описывающая космическую реальность, появилась в начале XX в. в ответ на духовные запросы времени. Прошло несколько десятилетий, прежде чем она стала овладевать умами просвещенной части человечества, входить в научное познание. По мнению В.К. Шумного, «в том, что касается человека и Вселенной, человека и Космоса, – здесь только и открывается эра исследований; ...прав академик А.Л. Яншин, поставивший Н.К. Рериха в один ряд с К.Э. Циолковским и другими исследователями Космоса. К решению этой проблемы нам еще только предстоит приступить, и мы всегда должны помнить, что есть Живая Этика, есть философия Рериха, которая может очень существенно помочь в освоении данной проблемы, находящейся на грани науки и философии» [Шумный, 2016, № 10, с. 14].

В Живой Этике содержится синтез знаний о космосе и человеке, раскрываются законы, по которым развивается Вселенная, намечены пути духовного совершенствования человека как части этого огром-

ного мира, с которым он постоянно взаимодействует. И практически весь этот путь знания, которое человечество накопило за тысячелетия, отразился в трилогии «Великое путешествие» Л.В. Шапошниковой, посвященной семье Рерихов.

Задачи «Великого путешествия»

Идеями учения Живой Этики пронизано все творческое наследие семьи Рерихов. Этими же идеями пронизано и все творчество ведущего исследователя наследия Рерихов – Л.В. Шапошниковой, более того, в ее трудах всестороннее и глубокое развитие получили знания, содержащиеся в Живой Этике и творчестве Рерихов.

Еще в начале 1990-х годов в своих статьях Л.В. Шапошникова начала разрабатывать проблемы методологии Живой Этики, а также философии истории, философии искусства и философии культуры. Ее фундаментальный труд – трилогия «Великое путешествие» (1998–2005) – создавался в течение нескольких лет.

«Великое путешествие» – пример того, как подходить к изучению наследия Рерихов. То, что она написала о Н.К. Рерихе, относится ко всем членам его выдающейся семьи. Прежде всего, она увидела в Н.К. Рерихе явление, редко встречаемое в отечественной и мировой культуре. Рерих – мыслитель, художник, ученый, крупный общественный и культурный деятель, предложивший человечеству Пакт о сохранении культурного наследия. Родившись в России, он прошел по всему миру, оставляя в разных странах созданные им культурные организации, а также просветительные общества, которые считали за честь носить его имя. Изучать Рериха только как художника – значит умалить все его достижения и ничего не понять в его искусстве.

«Мастер», «По маршруту Мастера», «Вселенная Мастера» – так называются части трилогии, в которых раскрывается огромное знание на материале важнейших исторических, философских, культурологических, естественно-научных тем, глубоко осмысленных автором в свете космического мироощущения, т.е. признания процессов и явлений, происходящих в космосе, причинными по отношению к процессам и явлениям, происходящим на Земле.

«Великое путешествие» – это и внимательный взгляд автора на Восток, тот просвещенный Восток, из глубин мудрости которого пришла в свое время Живая Этика и знания которой открываются теперь научному миру. Это путешествие в мир великой мысли Востока, новое для нас открытие его души и сердца, первооткрывателями которых были Рерихи.

Основываясь на системе познания Живой Этики, Л.В. Шапошникова в первой части трилогии осмыслила подходы Рерихов к изучению археологических памятников, письменных источников, этнографических особенностей в культурах разных народов. Но не только это. Практически всю жизнь Н.К. Рерих искал то, что может объединить человечество. Он начинал с поисков единого культурного источника Индии и России, и это, согласно Л.В. Шапошниковой, переросло у него в новые исследования – поиски следов прошлого единства культур всего человечества. Результаты поисков дали возможность Н.К. Рериху сформировать историческую концепцию, в которой прослеживается роль непреходящих, или вечных, ценностей культуры в истории. Он выделил среди этих ценностей такие, как знание, творчество, красоту, мысль, стремление к познанию истины – все то, что слагало культуру народов на протяжении тысячелетий. Эти ценности связывают прошлое, настоящее и будущее в единый поток Времени и «держат» нить культурной преемственности.

Время и Культура, их взаимодействие и взаимовлияние – это то значимое в исторической концепции Н.К. Рериха, на что обратила внимание Л.В. Шапошникова. Рерих мог не только чувствовать, но по-особому ощущать ток Времени, даже проникать в него, быть «очевидцем» событий прошлого и прозревать будущее. Это отличает уникальный процесс творчества, объединяющий человека и космос, участником которого был Н.К. Рерих и... сама Л.В. Шапошникова. Здесь достаточно вспомнить ее необычные описания деталей экспедиции Н.К. Рериха, когда она сама словно присутствовала на том давнем маршруте в то же историческое время¹, настолько убедительны и жизненны описания. Не менее убедительны и описания деятельности

¹ Л.В. Шапошникова повторила в одиночку большую часть этого маршрута, пройдя по пути экспедиции в Индии, на Алтае, в Монголии в 1976–1980 гг.

других ученых, исследователей и исторических лиц (например, русского врача Н.И. Пирогова, венгерского тибетолога Чома де Кёрёши, героини Франции Жанны д'Арк и др.). Она сама объяснила особенности творческого постижения судеб и деяний участников грандиозного исторического процесса в третьей части своей трилогии, вспоминая, как ей довелось еще раньше изучать культуру древнего Мохенджодаро. Л.В. Шапошникова испытывала настолько глубокое погружение в материал, что, по ее собственному признанию, «эта культура входила в меня, становилась как бы моей частью. Я уже представляла ее города, видела лица людей, живших в том необозримо далеком прошлом, понимала, чем они занимались» [Шапошникова, 2005, с. 116].

Но не только историческое Время, как показала Л.В. Шапошникова, предстает у Рериха в единстве, но и само человечество, планета и космос, связанные единым движением от прошлого к будущему. Так, она выделила у Рериха три уровня эволюции, которые его интересовали – человек, планета, космос. По его представлениям, эти уровни связаны единой мыслью, единой энергией и единым знанием, которое человек способен воспринимать из Высокого источника, имеющего метаисторическое значение. Это был тот историко-культурный материал, который определил для Л.В. Шапошниковой научную значимость и экспедиции Рерихов по Азии, и создания научного института «Урусвати» в Гималаях, и Пакта за сохранение культурного наследия человечества, и его символа – Знамени Мира. Л.В. Шапошникова продолжила изучение тех уровней эволюции, на которые указывал Рерих. Через 50 лет после их путешествия она прошла по большей части маршрута Центрально-Азиатской экспедиции, чему посвятила вторую часть трилогии. Вслед за Рерихами Л.В. Шапошникова показала, какие возможности для современных исследований в области культуры и науки несет в себе Восток и особенно горный мир Гималаев, связанный с ранними страницами истории человечества и знаниями, которые были забыты или утрачены за многие века. На современном историческом этапе эти знания возвращаются к нам снова и могут быть по-новому осмыслены.

Л.В. Шапошникова прошла по маршруту Рерихов, но в другом Времени. На ее пути были такие же, как и у Н.К. Рериха, встречи с учеными ламами, настоятелями древних храмов и монастырей, жре-

цами, местными жителями, она видела древние мистерии и даже принимала в них участие. Ею были записаны многие легенды и сказания о богах и героях, память о которых сохраняется до сих пор, в том числе о таинственных и великих нагах (мудрецах), передававших свои знания. Так, например, знания, переданные философу Нагарджуне и вошедшие в его труды, и сегодня изучают в современных буддийских монастырях.

Особая страница путешествия Л.В. Шапошниковой – ее встречи и общение с учеными ламами Тибета, которые основывали в Индии монастыри после того, как были вынуждены покинуть свою историческую родину. В 1970–1980-е годы Л.В. Шапошникова, возможно, была первым российским ученым (после Рерихов), которая могла лично общаться с представителями не только индийской, но и тибетской культуры и получать непосредственно от них знания о природе материи и сознании. 40 лет назад на встрече с Л.В. Шапошниковой в Индии настоятель одного из тибетских монастырей выразил общую готовность лам передавать древние знания научному миру, используя для этого методы западной науки. Но для познания истины мысль Запада и мысль Востока должны быть синтезированы и образовать единый «поток» знания, изучать который будет возможно методами, выработанными как в сфере западной системы познания, так и восточного опыта. Интеллектуальный аспект в познании должен быть расширен и дополнен духовным аспектом, поскольку необходимо и «духовное соприкосновение с сущим» [Гильдебранд, 1997, с. 36], и этот «опыт от первого лица», синтезированный с традиционным «опытом от третьего лица», позволил бы приобщиться к подлинному бытию предмета.

Рерихи много лет изучали философию Востока, которая дает более глубокое понимание материального и духовного аспектов бытия в единой системе познания. На это обратил внимание в свое время исследователь наследия Рерихов П.Ф. Беликов, который считает, что восточная философская мысль, помогая развитию научного познания, позволит подойти и к правильному пониманию того, что сделано Рерихами [Беликов, 2001]. Важно отметить, что Л.В. Шапошникова подошла к исследованию деятельности Рерихов согласно этому принципу.

Приближение к Востоку

Опыт познания от первого лица, описанный в трилогии, позволяет вслед за Рерихами более глубоко изучать тему Священной страны (Шамбалы), которая, согласно преданиям, является обителью знания на планете и местом пребывания хранителей знаний, которых называют Великими Учителями, мудрецами и духовными наставниками. Сведения об этом месте, известном благодаря преданиям, многие века содержатся и в старинных рукописях еще добуддийского периода (в боне). Со слов настоятеля тибетского монастыря Тенсинга, который вместе с другими учеными ламами восстанавливал по памяти карту этого заповедного места, Л.В. Шапошникова дала его описание. В Монголии, Ладаке, Кашмире и других местах ей также рассказывали об этом сокровенном месте и предупреждали о трудностях его поиска. Само название Священной страны в Азии не произносится всуе, так как за ним стоит высокая реальность. Ламы помогали Л.В. Шапошниковой в ее поисках этой высокой реальности, которая стояла за традициями, обрядами, культами, символами. Тема «Заповедной страны» после Рерихов нашла свое место в исследованиях ученых СО АН СССР (А.П. Окладникова и Н.Н. Покровского), а ранее, еще в 1960-е годы – у Л.Н. Гумилёва. Но открытие для науки Шамбалы как «обители знания», ее описание как «моста между плотным миром Земли и тонкими мирами иного состояния материи» [Шапошникова, 2005, с. 165] – несомненная заслуга Л.В. Шапошниковой.

Вслед за Рерихами автором трилогии была поднята тема Калачакры (Колеса Времени) – древнего учения, которое говорит о единстве макрокосма и микрокосма, человека и Вселенной, их взаимодействия и взаимовлиянии. Знания о структуре космоса и энергетических процессах, идущих во Вселенной, а, соответственно, и в человеке, особенно в его ментальной сфере, позволили Л.В. Шапошниковой назвать Калачакру «*космической философией*» [Шапошникова, 2005, с. 156], дающей человеку необходимые знания для осознания его земного и космического бытия. Открытие этих знаний, а тем более их использование тесно связано с этическими принципами, нравственными установлениями. Практика Калачакры, которая проводится сегодня в ряде стран Далай-ламой XIV, не только знакомит с древней традици-

ей, но и приоткрывает знания о Заповедной стране. Старший сын Рерихов – востоковед Юрий Николаевич Рерих – переводил древние тибетские источники, связанные с учением Калачакры.

Л.В. Шапошникова поднимает в трилогии тему Учителей человечества и дает представление о Них как высшем иерархическом принципе мироздания, связанном с передачей в той или иной форме знаний, представлений и законов, позволяющих человеку понять смысл его пребывания на Земле. Учителей отличает от представителей земного человечества более высокий уровень сознания, более высокий уровень знания, духовная этика, качество труда, глубокое понимание сил природы, умение ими пользоваться и др. В разные исторические эпохи их называли культурными героями, мудрецами, философами, подвижниками и святыми. Память о Них живет в каждом народе, определяя его уровень культуры и самосознания. В Индии до сих пор сохраняется институт Учителей, гуру и риши, которые играют огромную роль в совершенствовании человека. Изучая культуру Индии, Л.В. Шапошниковой довелось прикоснуться к тому духовному движению, которое стояло за древними традициями и вело к пониманию феномена учительства. Само явление Учителей, охватывающее земное бытие с высшим миром, дает понимание единства мироздания, и надежду, что человек не одинок во Вселенной.

Методы метанауки

Л.В. Шапошникова, расширяя границы научного познания, качественно меняет представление о методологии и методах исследования, необходимых для постижения истины. Среди методов, которые она использовала, выделяется уровень «исторического обзора» [Шапошникова, 1998, с. 308], которым пользовался Н.К. Рерих. Этот метод дает возможность, подобно космонавту на орбите, наблюдать процессы, происходящие не только на Земле, но и в околоземных сферах, позволяет исследователю отличать «вечное» от временного, непреходящее от преходящего. Л.В. Шапошникова, как и Н.К. Рерих, умела ощущать Время и находить в его потоке то, что способно к дальнейшему развитию.

Другой подход Л.В. Шапошниковой к исследованию – соединение научного способа мышления с его рациональной логикой и аналитикой с традиционным восточным миропониманием, что позволяло соотнести древнюю мудрость с новейшими достижениями науки. Это два разных «потока» мышления, или два способа мышления: научный и метанаучный, западный и восточный, к целесообразности синтеза которых наука приходит сегодня. Источники событий, происходящих в истории, существуют «помимо историков» [Рерих, 1992, с. 286], они не очевидны и формируют метаисторический процесс, подчиненный космическим закономерностям. Для изучения этого процесса нужны методы метанауки, как для познания истины необходимо использовать разные методы. Используя их, Л.В. Шапошникова сумела в завершающей части трилогии осмыслить грандиозную эпопею формирования на планете Земля космического мироощущения, того знания, праистоки которого кроются в древних мифах и мистериях Востока и Запада. Ей довелось стать участником ряда мистериальных действий в Индии, опыт переживания которых помог ей глубже понять природу мифологического сознания и соответствующий этому тип культуры, вдохнувший жизнь в древние цивилизации. Впоследствии, будучи в Греции и на Крите, она смогла частично расшифровать символику Элевсинских, а затем Критских мистерий. Л.В. Шапошникова привлекла внимание к мистериям, считая их первыми школами на эволюционном пути человечества, источниками формирования культурной картины мира. Она впервые показала, что стоит за мистериями, раскрыла их сложный механизм с точки зрения космического миропонимания. Космическое мировоззрение выявляет способность более органично, всеобъемлюще и системно решать проблему объективности истинного знания, соответствующего предмету познания. При этом объективность истины зависит не только от этого соответствия, но и от уровня сознания исследователя, его внутренней этики.

Л.В. Шапошникова пришла к убеждению, что именно знание в мистериальную эпоху оставалось главной ценностью. Оно меняло в человеке его этические и эстетические взгляды, дало начало развитию философии, искусства, первоначальным научным обобщениям, которые были связаны с представлениями об иных мирах и иных состояниях материи, преобразующих природу человека и влияющих на его

культуру. Обращение к феномену древних мистерий дает сегодня необходимый материал, связанный как с осознанием, так и изучением высшей (духовной) природы человека, а также пониманием специфики самого эволюционного процесса. Высший мир с точки зрения космического мышления есть естественная причина земных явлений.

Эволюция и человек

Л.В. Шапошникова раскрывает понятие эволюции. Это сложный космический процесс, в котором осознанно или неосознанно участвует человек. Развитие жизни человечества происходит по спирали, и каждый виток этой эволюционной спирали несет знания, определяющие эпоху, и они могут быть восприняты сознанием человека, чтобы он мог подняться на следующую ступень, и так бесконечно. На современном этапе эволюция привносит понятие духовной этики, которая не позволяет человеку использовать любые свои достижения во зло.

С процессом космической эволюции тесно связано понимание беспредельности мироздания и беспредельности бытия человека. В феномене Беспредельности сокрыты знания законов, по которым развивается жизнь, пространство и Время, материя во всех ее состояниях и проявлениях, а также тайны сознания, мышления и энергии. Само понятие Беспредельности уже указывает на беспредельность знания и познания. Определение Беспредельности дать невероятно трудно, поскольку невозможно определить земными словами то, что беспредельно во времени и пространстве. Нужен другой язык, и здесь может помочь другой способ познания – искусство. Л.В. Шапошникова, приближая к нам знания Живой Этики, делает попытку подойти к этому через образ, привлекая художественное слово, и это описание напоминает фрагмент эпического произведения: «В бесконечных пространствах Мироздания, наполненных столь же бесконечно разнообразными небесными телами: планетами, звездами-солнцами, их скоплениями и туманностями и другими неведомыми нам структурами Великого и Малого времени, катятся, как в безбрежном фантастическом океане, волны энергий, изменяя таинственные космические узоры, разрушая одни формы, создавая другие, превращая видимое в невидимое и обратно – невидимое в видимое, утончая одно и уплотняя

другое, следуя каким-то загадочным планам, суть которых можно понять, лишь уйдя в непостижимые глубины этого Космического океана с его Великими Тайнами и Великими Силами. И все это взволнованное пространство, если есть такое понятие для Мироздания, пульсирует энергиями самого разного рода и качества, различного уровня вибраций и напряжений, вынося из своих непостижимых глубин бесчисленные формы различных состояний материи. Стихии этого океана подчинены определенному ритму, действуют согласно объективным космическим законам. Все со всем связано, все со всем взаимодействует и друг друга обуславливает» [Шапошникова, 2005, с. 758–759].

В трилогии «Великое путешествие» дается представление о сложной природе человека, его энергетической (духовной) сущности, особенностях его сознания и мышления, возможностях интеллекта и сердца. Учитывая, что человек представляет собой вариацию материи разных состояний и измерений, которые по-разному соотносятся с пространством и Временем, для изучения человека как явления космического порядка необходимы новые знания. Живая Этика, синтезируя знания о человеке от древности до современности, раскрывает возможности развития внутреннего мира человека. Он носит в себе огромный энергетический потенциал, наделен от природы силою духа, потому и способности его безграничны. Всеначальная энергия, разлитая в природе, имеет множество дифференциаций. Одна из них называется «психической» энергией человека. Она «во много раз превосходит энергию расщепленного атома» [Шапошникова, 2005, с. 121], связывает человека с глубинным космосом. Но открыть и развить ее в себе человек может на основе нравственных установлений и принципов.

Если человек соблюдает законы космоса, то он обретает способность влиять на ход и качество эволюции, становится ее движущей силой. Л.В. Шапошникова акцентирует внимание на таких внутренних центрах познания человека, как интеллект и сердце. Анализируя возможности интеллекта и его функции, она объяснила причины его ограниченности, которые и привели к кризису науки. Поскольку интеллект человека достиг пика в своем развитии, предпринимаются попытки создать искусственный интеллект. Однако такой интеллект

ограничен в познании Высшего мира, который не поддается привычной логике, настолько он многомерен, необъятен и одухотворен, поэтому целесообразность создания искусственного интеллекта остается под вопросом.

В своем исследовании сердца человека (не как физиологического органа, а как инструмента познания) Л.В. Шапошникова раскрывает знания, которые могли бы направить ученых на более глубокое его понимание. В трилогии дается представление об энергетических процессах, которые идут в сердце и связаны с его способностью более объемного познания по сравнению с интеллектом. Так, у сердца есть своя память, мышление, сознание, способность к творчеству и т.д. [см.: Шапошникова, 2005, с. 810]. Именно сердце в большей степени определяет уровень сознания человека, поскольку является инструментом внелогического, духовного познания. Изучение функций сердца в таком аспекте далеко не исчерпано, хотя многое может дать философское наследие русского космизма (в частности, труды П.А. Флоренского, В.С. Соловьёва, И.А. Ильина, С.Л. Франка и др.). Современная эпоха выдвигает требование синтеза интеллекта и сердца для более целостного видения картины мира, приращения новых знаний, которые могут принести человечеству осознание его места в мироздании, путь к более совершенному, нравственному человеку, понимающему смысл космической эволюции. Способность сердца мыслить поможет интеллекту поднять свой потенциал, которого не достичь искусственным путем.

Еще один важный пласт знания, который сегодня интересует современных ученых, связан с процессом мышления и феноменом мысли, которая является не только инструментом познания, но и своеобразной связью с инобытием, Высшим миром. В таком качестве мысль в науке не рассматривается. Л.В. Шапошникова в трилогии расширяет учение о мысли, которое изложено в Живой Этике. Она обосновала необходимость создания теории мышления на основе идей Живой Этики и наследия Рерихов, осветив генезис мысли, ее природу, энергетические возможности, свойства и др. Заслуживает научного интереса ее положение о причине возникновения мысли, источник которой – пространство космоса.

Конец науки?

В трилогии привлекает внимание анализ Л.В. Шапошниковой мнений современных западных ученых (О. Росслер, Д. Хорган, Д. Бом и др.) о возможном конце науки и границах знания. Существуют ли они? Здесь мнения ученых расходятся. Их критика традиционной системы познания и признание необходимости ее изменения свидетельствует о кризисе науки. О ее причинах размышляет и Л.В. Шапошникова и предлагает путь выхода из него, который видит в новом космическом мировоззрении, новом взгляде на природу материи и энергии, что, по ее мнению, позволит вывести науку за границы физического мира, сформировать новую систему познания.

Привлекают внимание размышления Л.В. Шапошниковой о самом знании. Она рассматривает вопрос расширения границ знания. Каким образом это может происходить? Не за счет развития интеллекта, поскольку у него есть свои границы, а за счет изменения взгляда на природу материи и энергии, развития знаний о сердце, что позволит человеку существенно расширить горизонты видения и познания реальности. Л.В. Шапошникова ставит проблему достоверности знания. Какое знание считать достоверным? То, которое возникало в синтезе научного и метанаучного (духовного) способов познания. Здесь важно утверждение о синтезе как единственном пути познания истины. Это положение, сделанное на анализе развития эмпирической науки и влияния на ее достижения духовного пространства человека (ученого), его нравственной основы, является ключевым для обновления современного научного познания, которое без метанауки, т.е. знаний, получаемых через энергетическую систему человека, развиваться не может.

Если некоторые западные ученые все-таки интуитивно чувствуют выход из современного кризиса в науке в соединении научных и вне-научных способов познания, то русские ученые и философы (К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А.Л. Чижевский и др.) уже 100 лет назад поняли необходимость новой системы познания и формировали ее основы в своих трудах. Л.В. Шапошникова писала об ученых и философах-космистах Серебряного века в России, их размышлениях о Вселенной, ее разумных силах, развитии биосферы Земли и судьбах

человечества. Как К.Э. Циолковский или В.И. Вернадский, она не постигала космос теоретически, а он жил в ней самой, был ее мироощущением и складывал особенности ее внутреннего мира. Это помогло ей показать путь знания, объединяющего древность и современность, прошлое, настоящее и будущее, пространство и время, космос и человека, т.е. те уровни эволюции, которые связаны общими законами развития.

Л.В. Шапошникова расширила пространство освоения наукой новых предметов, объектов и методов исследования, предложив новую методологию, которая помогла ей раскрыть новые грани философских категорий (например, материи в ее различных энергетических состояниях и измерениях; сознания и мышления в разные исторические эпохи и т.д.). Анализируя в трилогии разнообразные историко-культурные явления (мистерии, духовное подвижничество, движение за сохранение культурного наследия и др.), обосновывая сложные самоорганизующиеся системы (духо-материи, культуры, сознания и др.), давая пример изучения биографий ученых, мыслителей и деятелей искусства, которые работали в пространстве науки и метанауки (Ч. де Кёрёши, Н.И. Пирогов, В.И. Вернадский, К.Э. Циолковский, П.А. Флоренский, Н.К. Рерих, В.С. Соловьёв, М.К. Чюрленис и др.), Л.В. Шапошникова прослеживает дальнейшее развитие мировой научной и философской мысли, в которой огромную роль должна сыграть культура человека. Автор задает высокие мировоззренческие ориентиры и утверждает нравственные ценности для будущего развития человеческой цивилизации.

Приглашение к беспредельному познанию

Л.В. Шапошникова не просто познакомила нас с «Великим путешествием» Рерихов, но и продолжила его сама, принесла нам с его необычного маршрута знания, обновляющие научное познание и продвигающие науку вперед, более того, она пригласила всех на этот путь познания космической реальности. Показав, как эти знания определяют эволюционный процесс, проходящий через внутренний мир человека, она отметила, что в Беспредельности границ знания не существует, поэтому «никогда не будет конца познанию, не будет конца

удивительным открытиям, проникновению в тайны Космоса. Знание, полученное эмпирическим путем, должно обрести естественную связь с Высшим, чтобы быть правильно осмысленным, во всем богатстве своих взаимодействий. Космос наполнен миллиардами форм Бытия, и их изучение “даст человечеству тонкость понимания Беспредельности”» [Шапошникова, 2005, с. 804]. Благодаря Л.В. Шапошниковой, новая система познания знаменует переход научного знания на новый, более высокий уровень, однако старое знание при этом не отрицается, а расширяется до более глубоких смыслов, открывающих новое восприятие действительности, учиться познавать которую Запад и Восток будут вместе.

Список литературы

Беликов П.Ф. Об идеологии творчества Н.К. Рериха // Непрерывное восхождение: сборник, посвященный 90-летию со дня рождения П.Ф. Беликова: в 2 т. – М.: МЦР, 2001. – Т. 1. – С. 223–242.

Вернадский В.И. Мысли о современном значении истории знаний // Партнерство цивилизаций. – 2013. – № 1/2. – С. 163–175.

Гильдебранд Д. Что такое философия? – СПб.: Алетея, 1997. – 374 с.

Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. – Рига: Виеда, 1992. – 336 с.

Ростовцева Т.А. Об основаниях научного познания // Вестник КрасГАУ. – 2011. – № 3. – С. 200–204.

Шумный В.К. «Сделанное им не укладывается в обычные представления о человеческих возможностях...»: Сибирские ученые о Н.К. Рерихе и его наследии // Восход. Рассазия. – 2016. – № 10 (270). – С. 10–14.

Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. – М.: Прогресс, 1990. – 718 с.

Учение Живой Этики. Агни Йога. – М.: МЦР, 2015. – 600 с.

Черникова И.В. Природа науки и критерии научности // Гуманитарный вектор. – 2012. – № 3 (31). – С. 89–97.

Шапошникова Л.В. Великое Путешествие. Книга третья. Вселенная Мастера. – М.: МЦР, 2005. – 1088 с.

Шапошникова Л.В. Великое Путешествие. Книга первая. Мастер. – М.: МЦР, 1998. – 624 с.

References

Belikov, P.F. (2001). Ob ideologii tvorchestva N.K. Rerikha. In Nepreryvnoye voskhozhdeniye. *Sbornik, posvyashchenny 90-letiyu so dnya rozhdeniya P.F. Belikova, (Vol. 1)* pp. 223–242. Moscow: Mezhdunarodny Tsentr Rerikhov.

- Chernikova, I.V. (2012). Priroda nauki i kriterii nauchnosti. In *Gumanitarnyy vector*, (3), 89–97.
- Gil'debrand, D. (1997). *Chto takoye filosofiya?* Saint Petersburg: Aleteyya.
- Rerikh, N.K. (1992). *Altay – Gimalai*. Riga: Viyeda.
- Rostovtseva, T.A. (2011). Ob osnovaniyakh nauchnogo poznaniya. In *Vestnik KrasGAU*, (3), 200–204.
- Shumnyy, V.K. (2016). «Sdelannoye im ne ukladyvayetsya v obychnyye predstavleniya o chelovecheskikh vozmozhnostyakh...». Sibirskiyeh uchenyye o N.K. Rerikhe i yego nasledii. In *Voskhod. Rossaziya*, (10), 10–14.
- Shaposhnikova, L.V. (1998). *Velikoye Puteshestviye. Kniga pervaya: Master*. Moscow: Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov.
- Shaposhnikova, L.V. (2005). *Velikoye Puteshestviye. Kniga tret'ya: Vseleennaya Mastera*. Moscow: Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov.
- Uaytkhed, A.N. (1990). *Izbrannyye raboty po filosofii*. Moscow: Progress.
- (Anonymous, 2015). *Ucheniye Zhivoy Etiki. Agni Yoga*. Moscow: Mezhdunarodnyy Tsentr Rerikhov.
- Vernadskiy, V.I. (2013). Mysli o sovremennom znachenii istorii znaniy. In *Partnerstvo tsivilizatsiy*, (1/2), 163–175.

УДК: 17.00.00

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.08

Калкаева А.Е. ©

**МАЛЕНЬКИЕ ЧЕЛОВЕЧКИ В СКАЗОЧНЫХ СЮЖЕТАХ
СБОРНИКА БРАТЬЕВ ГРИММ «KINDER- UND
HAUSMÄRCHEN»: АТТРИБУТЫ И ФУНКЦИИ**

*Центр типологии семиотики и фольклора,
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kalkaeva@mail.ru*

Аннотация. В настоящей статье автор рассматривает функции и атрибуты маленьких человечков в сказочных сюжетах сборника братьев Grimm. Сказки были сопоставлены с текстами, собранными исследователями XIX в. и обладающими признаками демонологического нарратива.

Ключевые слова: европейская сказка; немецкий фольклор; сказочные сюжеты; братья Гримм; демонологические персонажи.

Получена: 20.03.20

Принята к печати: 03.04.20

Kalkaeva A.E.

**Little men in fairy tales from the brothers Grimm collection
«Kinder-und Hausmärchen»: attributes and functions**

*Centre for Typological and Semiotic Folklore Studies,
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
kalkaeva@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to functions and attributes of little people which appear in plots of «Children's and Household Tales» by the brothers Grimm. The author compares tales from Grimms' collection with texts from collections of demonology folklore, collected by German researchers of XX century.

Keywords: European fairytale; German folklore; fairytale plots; Brothers Grimm; demonology.

Received: 20.03.20

Accepted: 03.04.20

Сказочная проза – один из источников, оказывающих серьезное влияние на развитие культуры, в том числе (а может и в первую очередь) и популярной. Наиболее известный в наши дни сборник сказок, литературно обработанных, но не авторских, составили братья Вильгельм и Якоб Гриммы. Однако ряд аспектов собственно фольклорной основы этого влиятельного текста остается слабо изученным. Это касается и проблемы соотношения героев сказочных сюжетов с персонажами мифологических представлений. В настоящей статье будет рассмотрена сложная таксономическая группа, условно обозначенная как *маленькие человечки*: будучи частыми героями демонологических нарративов, *маленькие человечки* могут выполнять различные функции и в сказочном сюжете.

Отправной точкой исследования послужили сюжеты, которые вошли в сборник «Детские и домашние сказки» («Kinder- und Hausmärchen»), составленный Вильгельмом (1786–1859) и Якобом (1785–1863) Гриммами.

Первая часть первого издания сборника увидела свет в 1812 г., перед Рождеством. Затем последовали другие издания, в том числе и издания малого формата – для детей. Сборник 1857 г. был наиболее полным. Всего в него вошло 210 текстов, тексты этого издания и будут рассматриваться в настоящей статье.

В сборнике «Детских сказок» братьев Гримм упоминаются разные демонологические персонажи – представители так называемой «низшей мифологии». В их число входят ведьмы, колдуны, черти, *маленькие человечки* и водяные духи. В настоящей статье рассматриваются

функции и атрибуты *маленьких человечков* («Wichtel», «Zwerge», etc.) в сказочных сюжетах, представленных в сборнике братьев Гримм. Задача исследования – выяснить, влияют ли актуальные (на момент публикации сборника) демонологические представления на сюжет сказки и могут ли они вообще присутствовать в подобном повествовании. При написании статьи использовалось издание 2010 г., которое включает в себя отдельный том комментариев самих братьев Гримм и комментарии-«подтверждения» германиста Хейнца Рёллеке (р. 1936).

Кроме того, были привлечены материалы так называемой Эленбергской рукописи, которая состоит из нескольких «черновых» записей сказок. На русском языке рукопись была издана в 1988 г. Перевел ее филолог Александр Науменко, он же составил к текстам примечания и написал вступительную статью, широко осветив контекст создания самого сборника.

Для выявления функций, свойственных *маленьким человечкам*, необходим материал, в котором были бы зафиксированы представления о демонологических персонажах жителей Германии XIX в. Этот материал был извлечен из сборников немецких филологов и собирателей фольклора: из собрания «Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg» (1845), опубликованного Карлом Мюлленгоффом (1818–1884), двух сборников, составленных Адальбертом Куном (1812–1881): «Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen und einigen andern, besonders den angrenzenden Gegenden Norddeutschlands» (1859), «Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen» (1848) – последний сборник был опубликован А. Куном совместно с Вильгельмом Шварцем (1821–1899).

Кроме того, при написании работы были использованы коллекция фольклора Швабии теолога и германиста Антона Бирлингера (1834–1891) и его друга Р.М. Бака «Sagen, Märchen und Aberglauben» (1861); и сборник Бернхарда Баадера (1801?–1859?) «Volkssagen aus demlande Baden und den an grenzenden gegenden» (1851). Об Баадере известно очень немного. Ганс-Йорг Утер в составленной им краткой биографии собирателя замечает, что материалы сборника «Volkssagen aus demlande Baden und den an grenzenden gegenden» (1851) «как он утвер-

ждает (курсив мой. – А. К.), были получены им из устной традиции». Тем не менее Г.-Й. Утер добавляет, что две работы «сделали Баадера самым успешным собирателем легенд Бадена» [Uther, Bernhard Baader].

Специфика материала: о принципах отбора текстов братьями Гримм

Сборник «сказок» Вильгельма и Якоба Гриммов можно назвать разнородным сразу по нескольким параметрам. Во-первых, при его составлении братья использовали как устные, так и письменные источники, в том числе и авторские сказки. Во-вторых, информантами братьев были не только немцы. Например, среди информантов братьев были представители французской семьи Хассенпфлюг, а также швейцарец Фридрих Шмид (1812–1837) [Rölleke, 2010, Bd. 3, S. 521]. В настоящей статье был использован, в частности, материал из сказок 25. «Die sieben Raben» («Семь воронов») и 165. «Der Vogel Greif» («Птица гриф»), записанных от Хассенпфлюгов и Шмида соответственно. Следует к тому же заметить, что большое количество сказок записаны Вильгельмом и Якобом Гриммами в Гессене, где многие из их информантов были представителями верхних городских сословий, весьма вероятно знакомых с книжными французскими сказками.

В процессе редактирования братья Гримм вносили в тексты стилистическую правку, изменяя, кроме прочего, некоторые детали сюжета и часто позволяя себе контаминацию записанных историй. Но вмешиваясь в повествовательную канву и соединяя разные тексты, ученые следили, чтобы сюжеты этих текстов не были разнородными. Они выступали против такой редакции, которая разрушила бы сюжетное ядро текстов. Особенно против авторского вмешательства выступал Якоб Гримм. Но он уделял работе над «Сказками...» все меньше времени, а влияние окружения (например А. фон Арнима (1781–1831) и К. Brentano (1778–1842), друзей и наставников братьев) и действия Вильгельма Гримма привели к тому, что «в 1819 г. Гриммы практически отошли от устных источников и первоначальных принципов подлинности, сбор и обработка сюжетов пошли книжно-литературным путем» [Науменко, 1988, с. 88].

Популярность сборника А. Науменко объясняет отчасти тем, что Вильгельму и Якобу Гриммам удалось собрать наиболее репрезентативный материал для сказочного и литературного наследия Европы. Он называет и другую причину успеха издания: «Гриммы создали первый литературно достоверный стилистический образец книжной народной сказки, более того – они создали книжную народную сказку как таковую, которая вызвала массу подражателей» [Науменко, 1988, с. 13]. Именно поэтому интересно вернуться к материалу вновь и рассмотреть его в контексте немецкого демонологического фольклора XIX в. – явления тоже во многом эклектичного.

О некоторых терминах и структурировании материала

В статье использовано деление на тексты «Sagen» и «Märchen» (и первые и вторые представлены в сборнике братьев Grimm). В предисловии к сборнику «Немецких преданий» братья писали: «Сказки (Märchen) более поэтичны, предания (Sagen) более историчны» [Grimm W., Grimm J. Deutsche Sagen, 1816, Bd. 1, S. 5]. Джон Дж. Скаллион (1925–1990), опираясь на определения европейских ученых XX в. (Макса Люти, К.-Х. Тильхагена и др.), формулирует следующие различия между «преданием» и сказкой: «Sage посвящена определенным людям, связана с реальными местами и относится к конкретному времени... Sage изображает необычное, которое, тем не менее, так и остается необычным, в то время как в Märchen необычное нормально» [Scullion, 1984, S. 326]. В настоящей статье под Sagen понимаются тексты, восходящие к преданиям, меморатам и фабулатам, – т.е. такие тексты, в основе которых находится рассказ с установкой на достоверность, отсутствующей в Märchen.

Несмотря на свое название, сборник «Детские и домашние сказки» включает, помимо сказок (Märchen), и тексты, которые можно квалифицировать как Sagen. Не вполне ясны причины, по которым они попали в этот сборник, а не собственно в работу «Deutsche Sagen» (впервые обе ее части были изданы в 1816 и в 1818 гг. соответственно).

Для наших целей тексты из сборника «Детские и домашние сказки», в которых встречаются маленькие человечки, целесообразно разделить на такие группы:

- а) сюжеты, которые следует скорее отнести к Sagen;
- б) собственно сказки, в которых человечки: I) лишь упоминаются; II) помогают героям, однако не являются волшебными помощниками в строгом понимании этого термина; III) проявляют себя как волшебные помощники / дарители; IV) выступают в качестве антагонистов.

Большинство текстов сборника «Детских и домашних сказок», которые были использованы при анализе в настоящей работе, записаны Вильгельмом и Якобом Гриммами. Случаи, когда они восходят к авторской сказке, оговариваются в статье особо.

В настоящей статье сделан акцент на поведении демонологических персонажей (частых героев Sagen) в сказочном сюжете, где они нередко необязательны и в другом варианте могут быть заменены иными персонажами, в том числе характерными в первую очередь именно для традиции волшебной сказки.

Маленькие человечки в немецком фольклоре, их функции, характеристики и обозначения

Демонических *маленьких человечков* в немецком фольклоре XIX в. нередко определяли только как «die kleine Menschen» («маленьких людей») или как «die kleine graue Leute» («маленьких серых людей») [Müllenhoff, 1845, S. 335–336]. Иногда к этому определению присоединялись другие названия, например, «Zwerge» (карлики, гномы). Карлики известны многим европейским мифологическим традициям. В энциклопедии «Мифы народов мира» о функциях, чертах облика и местах обитания карликов, в частности, сообщается: «В европейской традиции маленькие человечки имеют ряд явно хтонических признаков; они связаны с горами, кузнечным ремеслом, золотом и металлами, хранят сокровища, часто учат людей ремеслам... Особенно хорошо развита мифология карликов в германо-скандинавской традиции... Представление о карликах как о прошлом поколении, возможно, объясняет то, что (в компенсацию малых размеров) у них подчеркиваются признаки зрелости и даже старости (длинная седая борода и т.п.). Карликам присуща явно выраженная эротическая функция. Они похищают женщин и детей...» [Левинтон, 1991, с. 623–624].

Маленьких существ, напоминающих карликов, называли не только *маленькими серыми людьми, маленькими людьми* или карликами. В фольклорных сборниках встречаются такие наименования, как die Wichtelmänner (или die Wichtel, «вихтели», слово, используемое только для этих персонажей и не имеющее других значений), die Erdmännchen (*земляные человечки*; у этого слова есть и иное значение – сурикаты), Bergmännchen (*горные человечки*), die Hollen («холли») [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 193, 194]. Кроме того, исследователи фиксировали и ряд других названий, например, die Sgönaunken [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 72–73].

Нередко в именах человечков обозначены места, в которых они обитают. Проживая в горах и под землей, они могут регулярно навещать человеческий дом. Постоянное обитание в доме «обычных» людей чаще приписывается кобольду, однако и он может покинуть человека ради путешествия через море [Birlinger, Buck, 1861, S. 49–50]. Другое возможное место обитания маленького человечка – подвалы, и в таком случае называть его могут das Kellermännlein («погребной человечек») [Birlinger, Buck, 1861, S. 37–38].

Die Wichtel в сборнике братьев Гримм переводили на русский язык как «домовых» [Вильгельм и Якоб Гримм, 2015, с. 216], а на английский – как эльфов, elves [Brothers Grimm... Fairy Tales, 1976, p. 197]. В «Немецком словаре» встречается следующее определение слова «Wichtel»: «почти исключительно в значении «кобольд, карлик» (“kobold, zwerg...”)» [Deutsches Wörterbuch, 1960, Bd. 29, S. 821].

Некоторые исследователи склонны определять Zwerge, Wichtel и некоторые другие упомянутые выше названия человечков как синонимы, рассматривая, однако, отдельно кобольдов [Petzoldt, 2003, S. 110, 196]. Тем не менее вопрос о том, совпадают ли функционально и сущностно *человечки*, называемые разными именами, или они лишь близки друг к другу, не решен полностью.

Демонологический (мифологический) персонаж в настоящей работе рассматривается как «устойчивый пучок мифологических функций и характеристик, скрепленный именем и закрепленный в традиции» – определение, использованное Е.Е. Левкиевской в статье «Механизмы создания мифологических фантомов в “Белорусских народных преданиях” П. Дрвлянского». Предполагается, что «...набор этих

функций, а также их сочетание друг с другом обусловлены и ограничены традицией... функции “угасших” в народной памяти персонажей могут оставаться и “приклеиваться” к другим мифологическим образам, но они не могут тасоваться и соединяться друг с другом произвольно, как карты в колоде» [Левкиевская, 2002, с. 317].

Маленьких человечков, описываемых в фольклорных сборниках XIX в. под разными именами, объединяет прежде всего то, что они а) небольшого роста; б) не принадлежат к человеческому миру, однако более или менее часто контактируют с ним. Кроме того, их объединяет ряд общих функций и характеристик; с ними часто бывают связаны одни и те же мотивы.

Ряд записанных поверий свидетельствует о том, что *человечки* склонны систематически помогать людям в профессиональных занятиях и хозяйстве – кроме прочего, они часто приглядывают за домашним скотом [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 176]. Ряд текстов, опубликованных Адальбертом Куном, свидетельствует о том, что люди могли обращаться с просьбами к *человечкам* (*die Sgönaunken*) – обитателям местных гор. Они оставляли у входа в пещеру записки с просьбой изготовить то или иное орудие, а на другой день получали это орудие с запиской, где была обозначена цена [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 65–66]. Однако, не получив желаемую плату, «сгонауки» могли преследовать своего должника [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 66–67]. Согласно другим представлениям, *человечки* некогда поставляли тем, кто их просил, и посуду для крестин и свадеб [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 165–166].

Если упомянутую функцию можно назвать функцией систематической помощи (или помощи по запросу), то другую можно определить как разовое одаривание человека, например, в благодарность за оказание помощи при родах.

Другая функция карликов, которую удалось выделить, – это похищение детей [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 165]. В сборнике краеведа Карла Линкера (1823–1855) «*Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen*» представлена запись, которая свидетельствует о вере жителей Гессена в *Wichtel männchen*. Согласно записям исследователя, *человечки* «особенно опасны для новорожденных детей. До девятого дня нельзя в родильной комнате гасить свет, иначе на место младенца могут поместить Подменыша» [Lyncker, 1854, S. 42].

В своем сборнике Адальберт Кун приводит запись о «холлях, маленьких диких людях» (*die Hollen, kleine wilde Menschen*), которые жили когда-то в округе и похищали детей. Но эти человечки, по рассказам информантов, навещали стойло в Мельбеке и кормили сеном лошадей [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 193, 194].

Таким образом, *маленькие человечки* обладают и позитивными, и негативными функциями по отношению к обычному человеку. Нередко в одном записанном тексте (или в двух соседствующих, как в фрагменте с вышеупомянутыми *Sgönaunken*) эти функции могут совмещаться.

Добавим, что цвергов нередко связывают особые отношения с женщинами: существует ряд записей, в которых девушки становятся невестами карликов (см., напр.6 [Müllenhoff, 1845, S. 325]).

Маленькие человечки в сборнике братьев Grimm

В некоторых сказочных сюжетах сборника братьев Grimm *маленьких человечков* именно так и называют – *маленькими человечками*. Вероятно, в ряде текстов им не дают другого имени, так как и сам герой повествования не всегда способен опознать, кто именно перед ним находится. Иногда он может впоследствии догадаться, что перед ним была «нечистая сила» (или на дьявольскую природу персонажа может указать иной персонаж, но об этом ниже). В сказке 163. «Der gläserne Sarg», «Стеклянный гроб», «маленький седовласый человек», «ein altes eisgraues Männchen», оказывается чернокнижником. В Эленбергской рукописи ведьма-людоедка (в сборнике – персонаж 15. «Hänsel und Gretel») представлена как «маленькая старая женщина» [Гримм В., Гримм Я., 1988, с. 140]. В настоящей статье не рассматриваются «маленькие» чернокнижники и ведьмы, для которых их рост не является определяющей характеристикой.

Героем нескольких сказок выступает Мальчик-с-пальчик. А. Науменко замечает, что его образ восходит к культуре земледелия и цитирует слова Вильгельма Гримма о связи этого персонажа, помимо Диоскуров и пенатов, с «скандинавскими альвами, немецкими домовыми, холлями, кобольдами и цвергами» [Гримм В., Гримм Я. Сказки, 1988, с. 287]. Однако в сказочных сюжетах сборника братьев Grimm Мальчик-с-пальчик находится среди людей скорее как представитель этого, а не иного мира, и поэтому заслуживает особого исследования.

Не будет здесь рассмотрен и такой персонаж, как фрау Холле (Frau Holle) из одноименной истории (№ 24). Имя фрау Холле, возможно, позволяет связать ее с человечками-«холлями». В сборнике «сказок» Якоба и Вильгельма Гриммов девушки по очереди попадают к фрау Холле через колодец. Ворота госпожи Холле обсыпают золотом трудолюбивую девушку и обливают смолой ленивую. Фрау Холле живет в маленьком доме, умеет насыпать метель и у нее большие зубы. Но информанты собирателей фольклора обычно не называют ее *маленькой*. Фрау Холле – сложный демонологический персонаж, и ей должна быть посвящена отдельная статья.

Впрочем, интересно, что, согласно некоторым сведениям, «в старые времена» фрау Холле могла одарить человека, что встретит ее в горах, льняными узлами, которые впоследствии превращались в золото [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 215–216]. Подарки, которые в «чужом» пространстве выглядят как нечто не имеющее ценности, а по мере удаления человека от мифологического персонажа оказываются золотом – другой мотив, который часто связывают, в том числе, и с *маленькими человечками* (см., напр.: [Birlinger, Buck, 1861, S. 42–43]; [Baader, 1851, Bd. 1, S. 225]).

а) Демонологические персонажи в сюжетах сборника, напоминающих Sagen

Маленькие человечки встречаются и в некоторых историях сборника, которые можно отнести к разряду Sagen. Три из них объединены под одним названием 39. «Die Wichtelmänner». В двух из них люди сталкиваются с *человечками* в домашней среде. В доме бедного башмачника они каждую ночь изготавливают ботинки, пока тот не оставляет им в благодарность новую одежду – *человечки* наряжаются в платья и больше не появляются. В третьей истории «вихтели» меняют ребенка. Показав подменышу нечто необычное, женщина смешит его, тут же прибегают *человечки* и возвращают ее собственного малыша.

Во второй истории девушку приглашают навестить роженицу в горе и стать крестной матерью новорожденного. Вернувшись, она узнает, что прошло не три дня (как ей казалось на волшебной территории), а несколько лет.

В истории 182. «Die Geschenke des kleinen Volkes» («Подарки маленьких людей») портной и золотых дел мастер попадают после заката на гору, где встречаются толпу маленьких людей (eine Menge kleiner Männer und Frauen). Старик (der Alte), что находится среди человечков, после небольшого испытания, одаряет их угольями, которые впоследствии оказываются золотом (однако, когда золотых дел мастер посещает холм второй раз, уголья остаются угольями, а спереди у него вырастает горб).

Это три истории, не включенные в типично сказочный сюжет. Описанные в них события и функции человечков (помощь ремесленнику, одаривание золотом, подмена ребенка), а также внешняя обстановка (гора, где время замедляется), часто связывают с этими существами в демонологических нарративах.

Мотивы, вошедшие в эти истории сборника, типичны для Sagen. Например, в сборнике фольклора Северной Германии рассказывается, как некий *человечек*, обозначенный как Schanhölleken, ухаживал за скотом крестьянина, за что тот оставлял ему хлеб с маслом. Однажды крестьянин подарил человечку одежду, и тот больше не возвращался [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 156].

Сами рассказы аккумулируют в себе комплекс представлений о демонологических существах: систематических помощниках (что появляются в полночь) и похитителей детей (с заменой на подменыша). Они обитают в волшебном горном пространстве, где время может идти иначе, чем в «человеческом» мире, и то, что было в ином мире «мусором», может стать золотом. В тексте 182. *человечки* исчезают с холма в полночь, когда слышится звон колокола, что также типично для персонажей «низшей» мифологии.

Теперь рассмотрим появления *маленьких человечков* в сказочных сюжетах сборника.

б) Демонологические персонажи сказочных сюжетов сборника

I. Человечки, которые только упоминаются

В некоторых сказках сборника *человечки* упоминаются, но, по крайней мере на первый взгляд, никак не влияют на развитие сюжета. В сказке 36. «Tischchen deckdich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack»

(«Столик-накройся, золотой осел и дубинка из мешка») есть такой эпизод: дубинка вылетела из мешка и начала молотить человека, тот взмолился, чтобы владелец мешка унял своего *кобольда*. В сказке 179. «Die Gänsehirtin am Brunnen» («Гусятница у колодца») упоминаются некие облачные человечки: «там в избушке было так чисто, как будто в ней обитали облачные человечки» (*die kleinen Nebelmännlein*). Других упоминаний кобольда и облачных человечков в сборнике обнаружить не удалось.

В сказке, в основу которой лег материал из сборника Генриха Преле (1822–1895), 175. «Der Mond» («Луна»), одновременно упоминаются и *Die Zwerge*, и *kleinen Wichtelmänner*, и кратко обозначены их различия (заметим, что для сюжетов сборника сказок братьев Гримм такое разделение не характерно):

«Старые и малые – все радовались, когда новая лампа стала освещать кругом все поля и светила в горницы. Вышли карлики из горных пещер, а маленькие домовые в своих красных кафтанчиках стали вести на лугах хоровод» [Вильгельм и Якоб Гримм, 2015, с. 768]. Существует предположение, что танцующие карлики (*die Zwerge*) были добавлены в сюжет сказки сборника братьев Гримм под влиянием повествования о «Подарках маленьких людей» [Uther, 2008, S. 363].

II. Доброжелательные персонажи помогают героям, однако не являются волшебными помощниками в строгом понимании этого термина

В сказочных сюжетах этой группы *человечки* выступают не как полноценные волшебные помощники, они сочувствуют героям и предоставляют им кров. Эти сказки – 25. «Die sieben Raben» («Семь воронов») и 53. «Sneewittchen» («Белоснежка»). Степень участия карлика (*Ein Zwerglein*) в первой сказке не совсем ясна. В этом тексте сестра пускается на поиски братьев, попадает внутрь горы, где карлик встречает ее, и просит подождать братьев. Здесь карлик напоминает «серого человечка» (*graues Männchen*) из сказки 62. «Die Bienenkönigin» («Королева пчел»)¹, где человечка встречают в закол-

¹ Восходит к сборнику Альберта Людвига Гримма (1786–1872) «*Kindermärchen*» (1808) [Rölleke, 2010, Bd. 3, S. 486].

дованном замке братья-королевичи. Он не говорит ни слова, кормит братьев, укладывает их спать, а далее выполняет функцию координатора: показывает им написанные на каменной доске некие условия. Младший брат при помощи муравьев, уток и пчелиной царицы их выполняет, и заклятие с замка снимается. Окаменевшим людям возвращается человеческий облик, а королевичи берут в жены королевских дочерей. О *человечке* более ничего не говорится.

В «Белоснежке» роль гномов (*Zwerg*) видна более отчетливо, чем в сказке «Семь воронов»: они дают девушке приют, а она помогает им по хозяйству. Гномы спасают девушку дважды: разрезав тугую шнуровку на корсете и вынув из волос ядовитый гребень. А когда оживить героиню им не удастся, они поднимают гроб с ее телом на гору и охраняют его.

Впрочем, в версии, сохранившейся в Эленбергской рукописи, упомянута и альтернативная концовка: «По другим рассказам, гномики 32 раза постучали волшебным молоточком и тем ее оживили» [Гримм В., Гримм Я., 1988, с. 224]. Возможно, в этой версии сказки их и следовало бы отнести к разряду волшебных помощников, так как по определению В. Проппа, «помощник есть выражение его [героя. – А. К.] силы и способности» [Пропп, 1996, с. 166], а спасение Белоснежки гномами можно толковать и как жизнестойкость героини.

Во всяком случае, рассмотренные персонажи не были дарителями. О дарителях и (других) волшебных помощниках речь пойдет в следующем разделе.

III. Дарители, волшебные помощники

Таких сюжетов в сборнике наибольшее количество. *Человечки* исполняют желания, дарят волшебные предметы и помогают найти или освободить королевских дочерей.

В некоторых сказках *человечки* вознаграждают героя за хорошее поведение. Так, в сказке 110. «Der Judeim Dorn» («Еврей в терновнике») ein kleines Männchen (букв. «маленький человечек») исполняет три желания героя, подавшего ему три талера: достает из куста ружье и скрипку и делает так, чтобы никто человеку отказать не мог. В сказке 28. «Der singende Knochen» («Поющая косточка») ein kleines Männlein, guten Männlein дарует герою с «добрым сердцем» копье,

способное убивать вепря. В сказке 165. «Der Vogel Greif» («Птица гриф») трем братьям, которые несут королевне яблоки, встречается ein kleines mürrisches Männchen. *Человечек* спрашивает, что же они несут с собой? Двое братьев отвечают, что они несут лягушат и свиную щетину, третий говорит – яблоки, способные исцелить королевскую дочь. И содержимое корзины изменяется в соответствии с ответами братьев. Затем *человечек* является братьям еще раз в полдень в лесу, и на этот раз произошли чудесные перемены. При третьей встрече *человечек* дарит честному герою дудочку, которая помогает пасти зайцев.

В сказке 68. «De Gaudeifunsien Meester» («Вор и его учитель») *маленький человечек* подсказывает мужчине, как ему узнать своего сына, который находился в учениках у вора. Когда отец верно указывает на своего ребенка, вор говорит: «Это сам черт тебя надоумил, а то как бы ты своего сына узнал?» («Dat het ju de Düvel in gieven, wu könn ji sus juen Sohn kennen?») [Grimm W., Grimm J., 2010, S. 348]. Заметим, что похожая словесная формула встречается и в сказке о Румпельштицхене (55. «Rumpelstilzchen»): «Das hatdirder Teufelgesagt», – крикнул *маленький человечек* [Grimm, 2010, S. 276], услышав свое имя, которое принцесса узнала от гонца (в версии Эленбергской рукописи – от служанки).

В сказке 91. «Dat Erdmänneken» братья-охотники во время поисков пропавших королевских дочерей оказываются в пустующей замке, в котором был накрыт стол. В полдень дежуривших по очереди охотников навещает земляной человечек. Он ведет себя агрессивно, нападает на братьев, несмотря на то что те поначалу ведут себя учтиво. Младший брат дает отпор *человечку*, и тот показывает герою место под землей, где находятся королевны. Кроме того, он предостерегает охотника, что братья хотят подставить его. Когда герой остается в подземелье, то нечаянно вызывает звуками флейты других «подземных человечков», и они вытягивают его за волосы из колодца.

«Земляные человечки», «работники» (viele Erdmänneken, die Arbeiter) появляются и в другой сказке сборника – 113. «Debeiden Königeskinner» («Королевские дети»). Но в этой сказке они полностью подчиняются королевне, которая помогает главному герою выполнить задания короля. Завязав на платке узелок, трижды ударив им о землю, девушка вызывает «работников». Те вырубают лес, осушают озеро и

возводят замок, а после первого требования королевны вернуться – исчезают. Заметим, что в сказке 193. «Der Trommler» («Барабанщик») девушка поворачивает кольцо и отдает приказы: «вода, ввысь, рыбы, наружу» [Гримм В., Гримм Я. Сказки, 2015, с. 839] – и те подчиняются.

Сделаем промежуточные выводы.

В большинстве сказочных историй, рассмотренных в статье, *маленькие человечки* обладают функцией дарителя. Они 1) вознаграждают хорошее поведение или просто добрый нрав, 2) являются по вызову; 3) помогают герою, победившему их.

Заметим, что в некоторых Sagen люди встречают демонологических персонажей именно в полдень. Таковы, например, святящаяся карета [Kuhn, 1859, Bd. 1, S. 153] и серый человечек [Baader, 1851, S. 357–358]. Демонологические персонажи нередко являются и в другие часы, однако некоторые записи фольклорных сборников позволяют предположить, что полдень действительно особо маркированное время. Так, в сборнике Адальберта Куна приведена инструкция, как встретить кобольда (как духа-обогатителя). Для этого необходимо в день Святого Иоанна пойти в лес и найти там птицу «в полдень, между двенадцатью и часом» [Kuhn, Schwartz, 1848, S. 393].

IV. Антагонисты

Персонажи трех сказок – антагонисты. В двух из них они же податели благ, взамен которых они требуют ребенка. В первом случае речь идет о Румпельштицхене (Rumpelstilzchen): ein kleines Männchen помогает девушке превратить пряжу в золото в обмен на ее первенца. Эта сказка была собрана братьями Гримм из нескольких известных им вариантов [Науменко, 1988, с. 13]. В версии, приведенной в Эленбергской рукописи, *человечек* обещает девушке, у которой вместо льна получается выпрясть только золото, что принц увидит ее, женится и увезет с собой. Услышав свое имя, по версии сборника, *человечек* разрывает себя пополам [Grimm, 2010, S. 276], а по версии рукописи – улетает на поварешке в окно [Гримм В., Гримм Я., 1988, с. 218]. Напомним, что *человечек* говорит, что героине «черт подсказал» его имя, хотя ночью в лесу его подслушал гонец (в рукописи – служанка), пока Румпельштицхен пел и скакал вокруг костра.

Мотив, представленный в этой сказке, довольно широко распространен и, помимо сказочного жанра, встречается в Sagen. Например, в сборнике К. Мюлленгофа черт (der Teufel) помогает бедному человеку. Последний должен отдать черту своего ребенка, если не узнает имя демона. Он встречает в лесу человека, который подслушал имя черта: Knirrficker. Черт описывается в тексте как ein Mann – без уменьшительного суффикса, в конце текста его называют «der Unhold», «чудовище». В отличие от Румпельштицхена в сборнике братьев Гримм, Knirrficker не прыгает вокруг костра, а после того, как слышит свое имя, просто удаляется [Müllenhoff, 1845, S. 325–326].

Во второй сказке, 92. «Der König vom goldenen Berg» («Король с Золотой Горы»), перед опечаленным купцом появляется черный человек (das schwarze Männchen) и обещает поправить материальное положение купца, если тот отдаст ему первое, что в ногу толкнет. В ногу купца толкает новорожденный сын. Тогда-то купец и понимает, что заключил договор с чертом. Подросший сын тоже сталкивается с черными людьми, которые закованы в цепи. Герой молчит, в течение трех ночей подвергаясь их истязаниям, – и чары падают с заколдованного замка, где он находился.

Любопытно, что в первом и втором случае антагонисты сначала выступают подателями благ, но в отличие от персонажей прошлой группы, они не вознаграждают человека, но требуют с него великую плату.

В сборнике есть и *человечек*-антагонист иного типа. Он появляется в сказке, которую сообщил братьям швейцарец Карл Рудольф Хагенбах (1801–1874) [Rölleke, 2010, Bd. 3, S. 521], 166. «Der starke Hans» («Могучий Ганс»). Карлик (Der Zwerg) избивает людей так же, как земляной человечек (91. «Dat Erdmänneken»). Поспешив за ним под землю, Ганс находит карлика, охраняющего королеву (человечка приставил сторожить похищенную девушку некий граф). Ганс убивает человечка и снимает с его пальца кольцо, способное вызывать «духов воздуха» (die Luftgeister).

Герой четвертой сказки (она восходит к авторскому произведению) 161. «Schneeweißchen und Rosenrot» («Белоснежка и Алоцве-

тик»¹), обращенный в медведя королевич, говорит сестрам, что должен охранять сокровище от карликов (die Zwergen). Позже девушки сталкиваются с «неблагодарным» карликом, который бранится всякий раз, когда они приходят ему на помощь. Медведь убивает карлика и принимает человеческий облик: когда-то карлик забрал сокровища королевича и заколдовал его, теперь же чары разрушились.

Здесь следует обратить внимание на то, что в последней сказке карлика связывают особые отношения с сокровищами. Если *маленькие человечки* в приведенных ранее примерах Sagen обладают как будто безграничным запасом золота, которым они способны наделять обыкновенных людей при необычных встречах, то здесь карлики более напоминают хранителей клада. Несмотря на то что в европейском фольклоре охрана клада входит в число функций гнома / карлика [Левинтон, 1991, с. 623], складывается впечатление, что она не была первостепенной для *человечков* в немецкой демонологии XIX в. Тем не менее и такие тексты встречаются (см., например: Kistenmännlein (die Kiste – «ящик») [Birlinger, Buck, 1861, S. 37–38]). Встречается и другой мотив: «гномы» иногда могут показывать человеку клад [Birlinger, Buck, 1861, S. 45–46].

Заключение

В тех историях, которые мы определяем как Sagen, *маленькие человечки* – сюжетобразующие персонажи. Однако это возможно и в сказочных сюжетах (отчасти нам позволяет записать их в эту группу наличие социальной дистанции – появление в сюжете короля и т.д.); характерный пример – «Румпельштицхен».

В Sagen человечки часто выступают как профессиональные систематические помощники. Но они могут появляться в них и как внезапные окказиональные обогатители, способные одарить нуждающегося человека золотом. В сказочных сюжетах сборника братьев Grimm они помогают однажды или несколько раз, пока герой не достигнет

¹ Восходит к повести Der udankbsre Zwerg Каролины Шталь (1776–1837) [Grimm W., Grimm J., 2010, Bd. 3, S. 264].

своей цели. Исключения составляют маленькие земляные человечки, выполняющие все приказы королевы в сказке «Королевские дети».

В немецкой демонологии XIX в. не был очень распространенным мотив охраны карликами кладов. Впрочем, возможно, в сказках «Семь воронов» и «Королева пчел» нашли отражение эти популярные для Европы представления.

В сказочных сюжетах могут проявляться другие особенности, характерные для демонологических персонажей в Sagen, в частности, стремление завладеть человеческим ребенком. Появление *человечков* в полдень и в «сказках» братьев Гримм, и в демонологических нарративах позволяют предположить, что этот час – знак особого, маркированного времени.

Не всегда появление *человечков* необходимо для развития сюжета. В частности, подземные человечки, которые появляются после таинственного ритуала королевы с платком, выполняют непосильную для обычного человека работу, в других сказочных сюжетах одного действия с волшебным предметом может быть достаточно, чтобы заставить воду исчезнуть из пруда.

Список литературы

Гримм В., Гримм Я. Сказки. Эленбергская рукопись / вступ. статья, пер. и коммент. А. Науменко. – М.: Книга, 1988. – 445 с.

Левкиевская Е.Е. Механизмы создания мифологических фантомов в «Белорусских народных преданиях» П. Древлянского // Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора. – М.: Ладомир, 2002. – С. 311–351.

Левинтон Г.А. Карлики // Мифы народов мира: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 623–624.

Науменко А. Второе открытие гриммовских сказок // Эленбергская рукопись 1810 года с комментариями. – М.: Книга, 1988. – С. 9–95.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – СПб.: изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996–364 с.

Вильгельм и Якоб Гримм. Сказки / пер. Г. Петникова. – М.: Эксмо, 2015. – 896 с.

Birlinger A., Bück M.R. Sagen, Märchen und Aberglauben. – Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1861. – 466 S.

Baader B. Volkssagen aus dem lande Baden und den angrenzenden gegenden. – Karlsruhe: A. Geßner'sche Buchhandlung, 1851. – Bd. 1. – 411 S.

Brothers Grimm. The Complete Grimm's Fairy Tales / tr. by Manheim, R. – New York: Doubleday, 1976. – 880 p.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. – Leipzig: S. Hirzel, 1960. – Bd. 29. – 873 S.

Grimm W., Grimm J. Deutsche Sagen. – Berlin: in der Nicolaischen Buchhandlung, 1816. – Bd. 1. – 464 S.

Grimm W., Grimm J. Kinder- und Hausmärchen: 3 Bde. – Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1–3. – Stuttgart: Reclam, 2010. – 1560 S.

Kuhn A. Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen und einigen andern, besonders den angrenzenden Gegenden Norddeutschlands 1–2. – Leipzig: Brockhaus, 1859. – Bd. 1. – 376 S.

Kuhn A., Schwartz W. Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen. – Leipzig: Brockhaus, 1848. – 560 S.

Lyncker K. Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen. – Kassel: Bertram, 1854. – 189 S.

Müllenhoff K. Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. – Kiel: Schwerssche Buch., 1845. – 619 S.

Petzoldt L. Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. – München: C.H. Beck, 2003. – 223 S.

Rölleke H. Nachweis zu KHM. Kinder- und Hausmärchen: 3 Bde. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Band 1–3. – Stuttgart: Reclam, 2010. – Bd. 3. – 647 S.

Scullion J.J. Märchen, Sage, Legende: Towards a Clarification of Some Literary Terms Used by Old Testament Scholars // *Vetus Testamentum*. – Leiden: Brill, Jul., 1984. – Vol. 34, Fasc. 3. – S. 321–336.

Uther H.-J.: Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Entstehung–Wirkung–Interpretation. – Berlin: Walter de Gruyter, 2008. – 644 S.

Uther H.-J. Bernhard Baader. Biographie. – URL:
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Baader,+Bernhard/Biographie>

References

Grimm, V. & Grimm, Ya. (1988). *Skazki. Elenbergskaya rukopis'*. A. Naumenko (vstup. stat'ya, per. i komment.). Moscow: Kniga.

Levkievskaya, E.E. (2002). Mekhanizmy sozdaniya mifologicheskikh fantomov v «Belorusskikh narodnyh predaniyakh» P. Drevlyanskogo. In *Rukopisi, kotoryh ne bylo. Poddelki v oblasti slavyanskogo fol'klora* (pp. 311–351). Moscow: Ladomir.

Levinton, G.A. (1991). Karliki. In S.A. Tokarev (Ed.) *Mify narodov mira*. (Vol. 1) (pp. 623–624) Moscow: Sovetskaya Enciklopediya.

Naumenko, A. (1988). Vtoroe otkrytie grimmovskikh skazok. In *Elenbergskaya rukopis' 1810 goda s kommentariyami* (pp. 9–95). Moscow: Kniga.

Vil'gel'm i Jakob, Grimm (2015). *Skazki*. Petnikova, G. (Ed. transl.). Moscow: Eksmo.

Propp V. Ya. (1996). *Istoricheskie korni volshebnoi skazki*. Saint Petersburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta.

- Birlinger, A. & Buck M.R. (1861). *Sagen, Märchen und Aberglauben*. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung.
- Baader, B. (1851). *Volkssagen aus dem lande Baden und den angrenzenden gegenden*. (Bd. 1). Karlsruhe: A. Geßner'sche Buchhandlung.
- Manheim, R. (Ed. transl.) (1976). *Brothers Grimm. The Complete Grimm's Fairy Tales*. New York: Doubleday.
- Grimm, W. & Grimm, J. et al. Bd. 29 (1960). *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig: S. Hirzel.
- Grimm, W. & Grimm J., (1816). *Deutsche Sagen*. Berlin. (Bd. 1). Berlin: in der Nicolaischen Buchhandlung.
- Grimm, W. & Grimm J., (2010). *Kinder- und Hausmärchen: 3 Bde. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. (Band 1–3). Stuttgart: Reclam.
- Kuhn, A. (1859). *Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen und einigen andern, besonders den angrenzenden Gegenden Norddeutschlands* (Bd. 1). Leipzig: Brockhaus.
- Kuhn, A. & Schwartz, W. (1848). *Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg, Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen*. Leipzig: Brockhaus.
- Lyncker, K. (1854). *Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen*. Kassel: Bertram.
- Müllenhoff K. (1845). *Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg*. Kiel: Schwerssche Buch.
- Petzoldt, L. (2003). *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. München: C.H. Beck.
- Rölleke, H. (2010). *Nachweis zu KHM. Kinder- und Hausmärchen: 3 Bde. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm*. (Bd. 3). Stuttgart: Reclam.
- Scullion, J.J. (Jul. 1984). Märchen, Sage, Legende: Towards a Clarification of Some Literary Terms Used by Old Testament Scholars. In *Vetus Testamentum*, (vol. 34, Fasc. 3), (pp. 321–336). Leiden: Brill.
- Uther, H.-J. (2008). *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Entstehung–Wirkung–Interpretation*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Uther H.-J. Bernhard Baader. Biographie. Retrieved from: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Baader,+Bernhard/Biographie>

Крюкова О.С. ©

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИСКУРС ПРОЗЫ И.С. ТУРГЕНЕВА

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, florin2002@yandex.ru*

Аннотация. В статье анализируются музыкальные мотивы, а также упоминания музыкальных инструментов в прозе Тургенева. Целью данной работы является культурологический анализ контекста «музыкальных фрагментов» прозы И.С. Тургенева. Музыкальные предпочтения становятся предметом оживленных споров тургеньевских героев. Музыкальные инструменты и музыкальные мотивы у Тургенева используются также в тропах и сравнительных оборотах, что свидетельствует о «музыкальности» мышления писателя.

Ключевые слова: русская литература XIX века; проза Тургенева; музыкальная культура; дилетантизм; музыкальный экфрасис.

Поступила: 01.06.20

Принята к печати: 14.06.20

Kryukova O.S.
Musical discourse of I.S. Turgenev's prose
*M.V. Lomonosov Moscow state University,
Moscow, Russia, florin2002@yandex.ru*

Abstract. The article analyzes the musical motives, as well as the mentions of musical instruments in Turgenev's prose. The purpose of this work is a cultural analysis of the context of «musical fragments» of I.S. Turgenev's prose. Musical preferences are the subject of lively disputes of Turgenev's characters. Musical instruments are used as metaphorical figures in Turgenev's work which indicates the «musicality» of the writer's thinking.

Keywords: the Russian literature of the XIXth century, Turgenev's prose, musical culture, dilettantism, musical ekphrasis.

Received: 01.06.20

Accepted: 14.06.20

И.С. Тургенев очень тонко чувствовал музыку, что нашло отражение в его творчестве. И хотя в детстве он получил довольно поверхностные знания о музыке, в дальнейшем мир музыки все более и более очаровывал писателя. «Жизнь в потоке музыкальной стихии, которую ощущал Тургенев, пребывая близ Виардо, обогатила его внутренний мир, музыка стала внутренней потребностью писателя», – отмечает Е.В. Гулевич [Гулевич, 2009, с. 169]. Теме «Тургенев и музыка» посвящено достаточно много исследований [см.: Гозенпуд, 1994; Крюков, 1963; Пустовойт, 1999]. Ряд работ затрагивает своеобразие музыкальной темы в отдельных произведениях И.С. Тургенева: романах «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», повестях «Ася», «Вешние воды», «Клара Милич» [см.: Бельская, 2018; Быкова, 2018; Геро, 2016; Доманский, 2010; Доманский, 2013; Лазарева, 2004]. Целью данной работы является культурологический анализ контекста «музыкальных фрагментов» прозы И.С. Тургенева.

Музыкальные мотивы и образы играют важную роль в произведениях И.С. Тургенева, которому принадлежит и несколько развернутых музыкальных экфрасисов. Это и своеобразное состязание народных певцов в рассказе «Певцы» (цикл «Записки охотника»), и описание сочиненной Леммом сонаты в романе «Дворянское гнездо», и исполнение оперы «Травиата» в Венеции (роман «Накануне»), а также несколько описаний исполнения фортепианных произведений: «це-мольной сонаты-фантазии Моцарта» (роман «Отцы и дети»), «Ф-мольной сонаты, opus 57» Бетховена, более известной как «Апассионата» (повесть

«Несчастливая»). Кроме того, у Тургенева встречаются и менее развернутые характеристики манеры исполнения музыкальных произведений, например: «Это уже не те тихие струи улановского романса, которые недавно его баюкали. Это сильные, неудержимые волны! Они летят и скачут вперед – и он летит с ними» (повесть «Вешние воды») [Тургенев, 1966, т. 11, с. 76].

«Большинство произведений Тургенева связано с музыкой. Его герои музицируют, поют или слушают музыку и высказывают свои суждения о ней. Музыка становится средством характеристики героев, выражением авторской позиции. Для писателя важно, какую музыку предпочитают герои, что они играют и поют и как они это делают», – подчеркивает В.А. Доманский [Доманский, 2013, с. 82].

Занятия музыкой были важным элементом дворянского образования, особенно для девочек. «Для молодого человека или девушки полезно было играть на музыкальных инструментах, заниматься сочинительством, танцевать – именно для того, чтобы произвести хорошее впечатление, скрасить вечер. В провинции такие занятия искусством являлись одним из немногих развлечений», – полагает П.А. Антонян [Антонян, 2016, с. 50]. Первые уроки музыки девочкам обычно давала гувернантка, реже мать или старшая сестра, иногда приглашался учитель. В пансионе также обучали играть на фортепиано, и впоследствии полученные навыки с гордостью демонстрировались родственникам и гостям. Музицирование воспринималось и как способ развлечь гостя, своего рода светский навык: «– Чем же я могу занять Федора Ивановича? – промолвила Лиза. – Если он хочет, я лучше ему что-нибудь на фортепиано сыграю, – прибавила она нерешительно» [Тургенев, 1964, т. 7, с. 224].

В отличие от Лизы Калитиной, бравшей уроки у домашнего учителя музыки, у некоторых провинциальных барышень, умевших играть на фортепиано, познания в истории музыки были весьма скудными. Если разговор был хотя бы чуточку глубже светской болтовни, такую барышню ожидал конфуз, подобный тому, который произошел при беседе Вязовнина с Поленькой в повести «Два приятеля»:

– Вы прекрасно аккомпанировали Вашей сестрице, – начал он, – прелестно!

Поленька ничего не отвечала, только покраснела до самых ушей.

– Мне очень жаль, что мне не удалось услышать ваш дуэт... Из какой он оперы?

Глаза Поленьки беспокойно забегали.

Вязовнин подождал ее ответа; ответа не было.

– Какую вы больше музыку любите? – спросил он, погодя немного, – итальянскую или немецкую?

Поленька потупилась.

– Пелажи, репондэ донк, – раздался взволнованный шепот Пелагии Ивановны.

– Всякую, – торопливо произнесла Поленька.

– Однако как же всякую? – возразил Борис Андреевич. – Это трудно предположить. Например, Бетховен – гений первой величины, и между тем он оценен не всеми.

– Нет-с, – отвечала Поленька.

– Искусство бесконечно разнообразно, – продолжал неугомонный Борис Андреевич.

– Да-с, – отвечала Поленька [Тургенев, 1963, т. 6, с. 42].

Этот диалог выдержан в ироническом плане, на который указывает эпитет «неугомонный» по отношению к Борису Андреевичу. Познания собеседников в сфере музыкальной культуры обнаруживают пропасть между ними. Недолгий разговор быстро завершился, Поленька отвечала односложно в силу ограниченного кругозора, а вечером «жаловалась горничной, как к ней сегодня гость пристал с музыкой, и как она не знала, что отвечать ему, и как она несчастна бывает, когда приезжают гости: только маменька потом бранится – вот и все удовольствие...» [там же, с. 42–43] Но, впрочем, и маменька Поленьки, которая путает «дишкант» с «сомпрано» [там же, с. 39], тоже не обнаруживает элементарных музыкальных знаний.

Демонстрация выученного в пансионе не во всех случаях оправдывала ожидания родственников. Мартын Петрович («Степной король Лир») при посещении его дома рассказчиком просит свою дочь, Анну, «побренчать на фортепьянах», но его просьба оборачивается конфузом:

«Слушаю, батюшка, – ответила Анна Мартьяновна. – Только что же я им буду играть? Им это не будет интересно.

– Так чему же тебя обучали в *пансионе*?

– Я все перезабыла... да и струны полопались» [Тургенев, 1965, т. 10, с. 198].

Многие тургеневские герои равнодушны к музыке, отсутствие музыкальных способностей у персонажа или принципиальное нигилистическое неприятие музыки (например Базаров) снижает образ. Подобную ущербность демонстрирует и Авдей Лучков в повести И.С. Тургенева «Бретёр»: «Лучков не понимал и не любил музыки. Маша заговорила с ним о Россини (Россини только что входил тогда в моду), о Моцарте... Авдей Иванович отвечал: “да-с, нет-с, ка же, прекрасно”, – и только. Маша заиграла блестящие вариации на россиниевскую тему. Лучков слушал, слушал... и когда, наконец, она обратилась к нему, лицо его выражало такую нелицемерную скуку, что Маша тотчас же вскочила и захлопнула фортепиано» [Тургенев, 1963, т. 5, с. 57]. Нежданов, герой романа «Новь», также «никакого пристрастия к музыке не имел» [Тургенев, 1966, т. 12, с. 55], хотя, в отличие от Базарова, писал романтические стихи. Нелюбовь к музыке у Марьи Николаевны в повести «Вешние воды» и отсутствие музыкальных способностей у Ирины в романе «Дым» значительно снижает эти женские образы.

Не у всех тургеневских героев есть музыкальные способности, но многие наделены талантом слушателя и ценителя музыки. В романе «Накануне» Берсенов, «как и все русские дворяне», «в молодости учился музыке, играл очень плохо; но он страстно любил музыку. Собственно говоря, он любил в ней не искусство, не формы, в которых она выражается (симфонии и сонаты, даже оперы наводили на него уныние), а ее стихию: любил те смутные и сладкие, беспредметные и всеобъемлющие ощущения, которые возбуждаются в душе сочетанием и переливами звуков» [Тургенев, 1964, т. 8, с. 31].

Иногда герой из особых соображений родителей не обучался музыке, но способен ее чувствовать и наслаждаться ей. Это относится прежде всего к Федору Лаврецкому из романа «Дворянское гнездо», в чьем спартанском, на английский манер, воспитании по воле отца «музыку, как занятие недостойное мужчины изгнали навсегда» [Тургенев, 1964, т. 7, с. 162]. Тем не менее герой «страстно любил музыку, музыку дельную, классическую» [Тургенев, 1964, т. 7, с. 193].

Тургеневские герои пробуют силы и в сочинении музыки, оставаясь, однако, дилетантами. Противопоставление профессионального музыканта и дилетанта показано в романе «Дворянское гнездо» на примере взаимоотношений Лемма и Паншина. «Паншин предстает внешне привлекательным, но поверхностным и легкомысленным человеком, даже бесчувственным. <...> Неспособность ценить прекрасное, отношение к музыке или живописи как к безделице говорит также и о его неспособности соперничать или любить», – подчеркивает П.А. Антонян [Антонян, 2016, с. 50]. Дилетантизм в искусстве становится отрицательной характеристикой этого героя.

Музыкальные предпочтения – предмет оживленных споров тургеневских героев в романах «Рудин», «Дворянское гнездо», «Дым». Наиболее непримиримую точку зрения (на оценку творчества Бетховена) высказывают герои повести «Несчастливая».

В повести «Вешние воды» музыка выступает и как элемент национальной идентичности: Санин знакомит Джемму и ее родных с русскими мелодиями – народными песнями «Сарафан», «По улице мостовой» и романсом Глинки «Я помню чудное мгновенье...»

На каких же инструментах играют тургеневские герои? Самым распространенным музыкальным инструментом в среде русского дворянства в XIX в. было фортепиано, реже – рояль (рассказ «Яков Пасынков»). В романе «Накануне» фортепиано у Берсенева в комнате охарактеризовано как «небольшое и не новое, но с мягким и приятным, хоть и не совсем чистым тоном» [Тургенев, 1964, т. 8, с. 31]. У провинциальных дворян были инструменты старые, весьма часто расстроенные. «Маленькое и старенькое фортепиано» с «кислым, шипящим звуком» [Тургенев, 1963, т. 5, с. 250] упоминается в повести «Три встречи». А небольшое фортепиано у чудаковатых стариков Субочевых в романе «Новь» иронически названо «клавесином». В доме Мартына Петровича («Степной король Лир») стояло «жалкое подобие фортепьяна» [Тургенев, 1965, т. 10, с. 198]. Мать Базарова в молодости «играла на клавикордах» [Тургенев, 1964, т. 8, с. 317]. Отец Аркадия в романе «Отцы и дети» упражнялся на виолончели («Кто-то играл с чувством, хотя и неопытною рукою «Ожидание» Шуберта» [там же, с. 236–237]), что вызвало насмешку молодого нигилиста. Романы тургеневские герои исполняют под аккомпанемент не только

фортепиано, но и гитары, причем на гитаре играли мещане, иногда и дворовые («Контора»). Гитару безуспешно пытается освоить камердинер Петр в романе «Отцы и дети»: «...а Петр даже в третьем часу ночи все еще пытался сыграть на гитаре вальс-казак. Струны жалобно и приятно звучали в неподвижном воздухе, но за исключением небольшой первоначальной фиоритуры, ничего не выходило... природа отказала ему в музыкальной способности, как и во всех других» [там же, с. 336]. Отсутствие музыкальных данных – еще один штрих к комическому в целом образу «усовершенствованного слуги». «Молодой буфетчик Филипп» в повести «Первая любовь», напротив, охарактеризован как «артист на гитаре» [Тургенев, 1965, т. 9, с. 64]. Традиционно на гитаре играли также цыгане («Конец Чертопханова»), причем вместе с бубном («Отчаянный»), а также восточные народности («История лейтенанта Ергунова»).

На литературно-музыкальном вечере в повести «Клара Милич» фигурировали такие инструменты, как фортепиано, флейта, скрипка, «из комнаты артистов изредка доносились отрывистые звуки валторны; между тем этот инструмент так и остался без употребления» [Тургенев, 1967, т. 13, с. 88].

В некоторых произведениях И.С. Тургенева упоминаются менее известные и даже экзотические музыкальные инструменты. Так, в повести «Несчастливая» у рассказчика звуки цитры (струнного щипкового музыкального инструмента) и фагота вызвали негативные ассоциации: «Фустов отлично играл на цитре, но на меня этот инструмент постоянно производил впечатление самое тягостное. Мне всегда чудилось и чудится доселе, что в цитре заключена душа дряхлого жидаростовщика и что она гнусливо поет и плачется на безжалостного виртуоза, заставляющего ее издавать звуки. Игра г. Ратча также не могла доставить мне удовольствия <...> точно он собирался убить кого-то своим фаготом и заранее ругался и грозил, выпуская одну за другой удавленно-хриплые, грубые ноты» [Тургенев, 1965, т. 10, с. 82–83]. Видимо, неприятие инструментов и манеры игры на них было связано с отношением рассказчика к Ратчу, который не отличался приятностью в общении, и к Фустову, в котором подозревал соперника.

В повести И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» упоминаются такие музыкальные инструменты, как лютня, флейта и орган.

Лютня¹ и орган соответствуют изображенной эпохе (действие происходит в Италии XVI в.), а маленькая флейта здесь – традиционный спутник восточного заклинателя змей.

В народной среде были распространены балалайка («Калиныч пел довольно приятно и поигрывал на балалайке» [Тургенев, 1963, т. 4, с. 19] (цикл «Записки охотника») и гармоника, которая фигурирует также в «мистической» повести «Призраки», но вне простонародной среды.

В произведениях Тургенева музыка звучит в старинных дворянских усадьбах (романы «Рудин» и «Дворянское гнездо»), в московских особняках (роман «Накануне»), в монастыре (повесть «Первая любовь»), на улице (шарманка в повести «Вешние воды»), в бальных залах и классных комнатах. В прозе Тургенева упоминаются и оркестры: крепостной («Малиновая вода»), военный («Странная история», «Дым» и др.). В повести «Ася» вальс, исполняемый оркестром, становится музыкальным лейтмотивом повести [см.: Ачкасова, Белых, 2016]. «Вдруг донеслись до меня звуки музыки; я прислушался. В городе Л. играли вальс; контрабас гудел отрывисто, скрипка неясно заливалась, флейта свистала бойко» [Тургенев, 1964, т. 7, с. 73].

Музыкальные инструменты и музыкальные мотивы у Тургенева используются также в тропах и сравнительных оборотах. Так, в повести «Первая любовь» рассказчик сравнивает суетливость дятла с поведением музыканта: «...тут же занялся появлением большого дятла, который хлопотливо поднимался по тонкому стволу березы и с беспокойством выглядывал из-за нее то направо, то налево, точно музыкант из-за шейки контрабаса» [Тургенев, 1965, т. 9, с. 48]. Заметим, что обычно сравнения в художественной литературе берутся из мира природы, но в этом фрагменте происходит обратное: поведение птицы сравнивается с поведением человека творческой профессии. В романе «Рудин» язвительный Пигасов сравнивает даму с музыкальным инструментом, причем это сравнение негативного, явно оскорбительного характера:

«– Как? Елена Анатольевна, по-вашему, женщина?»

¹ Лютня, струнный щипковый музыкальный инструмент, часто изображался и на картинах (например, на полотне Джорджоне «Сельский концерт», 1508–1509 гг.). – *Прим. авт.*

– Что же она, по-вашему?

– Барабан, помилуйте, обыкновенный барабан, по которому бьют палками» [Тургенев, 1963, т. 6, с. 343].

Герой повести «Пунин и Бабурин», Бабурин, учившийся некогда в духовной семинарии, в своем сравнении, относящемся к почитаемому им писателю Хераскову, употребляет название библейского музыкального инструмента, известного ему из Послания апостола Павла к коринфянам «кимвал бряцающий»: «Ты его постигнуть желаешь, а он – вон где – и трубит, аки кимвалон!» [Тургенев, 1966, т. 11, с. 171]. Речь идет об известном с глубокой древности парном музыкальном инструменте, предшественнике современных тарелок (более точным было бы употребление во множественном числе – «кимвалы»).

В повести «Вешние воды», насыщенной музыкальным контекстом, герой употребляет сравнение из сферы оперного искусства: «Эти чувства были самые искренние, эти намерения – самые чистые, как у Альмавивы в “Севильском цирюльнике”» [там же, с. 91].

В романе «Новь» Паклин употребляет термины вокального искусства в переносном значении по отношению к своим знакомым, выступающим в роли так называемой референтной группы: «Что сие означает? – произнес он пискливым голосом. – Дуэт? – Отчего же не трио? И где же главный тенор?» [Тургенев, 1966, т. 12, с. 10]. Речь идет об отсутствии Нежданова.

«Музыкальные» метафоры, сравнения и сравнительные обороты, споры о музыке, музицирование тургеневских героев свидетельствуют о «музыкальности» мышления писателя, который оставил также ряд ценных музыкально-критических суждений и был автором нескольких написанных на французском языке либретто к опереттам. Музыка, по мнению Тургенева, способна воплощать такие неуловимые оттенки душевных движений человека, которые неподвластны искусству слова: «Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении этого письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее – и неопределеннее всякого слова. Музыка одна могла бы их передать» [Тургенев, 1966, т. 11, с. 156].

Список литературы

Антонян П.А. Дилетант от искусства и профессионал в искусстве (на материале романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо») // Вестник Череповецкого государственного университета. Серия Филологические науки. – Череповец, 2016. – № 4. – С. 49–52.

Ачкасова Г.Л., Бельх А.Г. Музыкальный лейтмотив повести И.С. Тургенева «Ася» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Гуманитарные и социальные науки. – Орел, 2016. – № 3(72). – С. 128–131.

Бельская А.А. «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия Социальные и гуманитарные науки. – Орел, 2018. – № 3(80). – С. 80–88.

Быкова О.С. Роль музыки в повести И.С. Тургенева «Клара Милич» // Русская речь. – М., 2018. – № 5. – С. 8–16.

Геро И.К. Музыка в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» // Литература в школе. – М., 2016. – № 11. – С. 40–41.

Гозентуд А.И. С. Тургенев: Исследование (серия Musica et literature). – СПб.: Композитор, 1994. – 197 с.

Гулевич Е.В. Музыкальность как фактор психологизма прозы И.С. Тургенева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: гуманитарные и социальные науки. – Орел, 2009. – № 3(33). – С. 168–171.

Доманский В.А. Музыкальные страницы романа И.С. Тургенева «Накануне» // Спасский вестник. – Тула, 2010. – № 18. – С. 119–126.

Доманский В.А. Музыкальные темы и функции музыки в романах Тургенева «Фудин» и «Дворянское гнездо» // Спасский вестник. – Тула, 2013. – № 21. – С. 82–89.

Крюков А.Н. Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. – Л.: Музгиз, 1963. – 136 с.

Лазарева К.В. Образ музыки в «Песне торжествующей любви» И.С. Тургенева // Спасский вестник. – Тула, 2004. – № 11. – С. 99–104.

Пустовойт П.Г. Эстетическая роль музыки в произведениях И.С. Тургенева // Филологические науки. – М., 1999. – № 5. – С. 51–54.

Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах: Сочинения: в 15 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960–1968.

References

Antonyan, P.A. (2016). Diletant ot iskusstva i professional v iskusstve (na materiale romana I.S. Turgeneva «Dvoryanskoe gnezdo»). In *Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologicheskie nauki*, (4), 49–52.

Achkasova, G.L. & Belyh, A.G. (2016). Muzykal'nyj leitmotiv povesti I.S. Turgeneva «Asya». In *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i social'nye nauki*, (3), 128–131.

Bel'skaya, A.A. (2018). «Muzykal'nyj kod» romana I.S. Turgenewa «Dvoryanskoe gnezdo». In *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Social'nye i gumanitarnye nauki*, (3), 80–88.

Bykova, O.S. (2018). Rol' muzyki v povesti I.S. Turgenewa «Klara Milich». In *Russkaya rech'*, (5), 8–16.

Gero, I.K. (2016). Muzyka v romane I.S. Turgenewa «Otcy i deti». In *Literatura v shkole*, (11), 40–41.

Gozenpud, A. (1994). *I.S. Turgenev: Issledovanie (seriya Musica et literature)*. Saint Petersburg: Kompozitor.

Gulevich, E.V. (2009). Muzykal'nost' kak faktor psihologizma prozy I.S. Turgenewa. In *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: gumanitarnye i social'nye nauki*, (3), 168–171.

Domanskij, V.A. (2010). Muzykal'nye stranicy romana I.S. Turgenewa «Nakanune». In *Spasskij vestnik*, (18), 119–126.

Domanskij, V.A. (2013). Muzykal'nye temy i funkcii muzyki v romanah Turgenewa «Rudin» i «Dvoryanskoe gnezdo». In *Spasskij vestnik*, (21), 82–89.

Kryukov, A.N. (1963). *Turgenev i muzyka. Muzykal'nye stranicy zhizni i tvorchestva pisatelya*. Leningrad: Muzgiz.

Lazareva, K.V. (2004). Obraz muzyki v «Pesni torzhestvuyushchej lyubvi» I.S. Turgenewa. In *Spasskij vestnik*, (11), 99–104.

Pustovojt, P.G. (1999). Esteticheskaya rol' muzyki v proizvedeniyah I.S. Turgenewa. In *Filologicheskie nauki*, (5), 51–54.

Turgenev, I.S. (1960–1968). *Poln. sobr. soch. i pisem v 28 tomah: Cochineniya: v 15 t.* Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR.

УДК: 130.2+17.0

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.10

Лавренова О.А.

**ФИЛОСОФСКО-ЭТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ ЖИВАЯ ЭТИКА:
ТЕКСТ В КУЛЬТУРЕ**

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия, olgalavr@mail.ru*

Аннотация. Живая Этика, философско-этическое учение, представляет собой один из текстов, на котором строится ментальность современной культуры. Предпринята попытка проанализировать ее особенности как текста с точки зрения философии культуры, преимущественно в ее семиотической традиции, и с точки зрения лингвокультурологии. Оба подхода предполагают рассмотрение текста в контексте культуры, в свою очередь понимаемой как интертекст.

Ключевые слова: Живая Этика; культура; геном культуры; тест; прецедентный текст.

Поступила: 25.05.20

Принята к печати: 08.06.20

Lavrenova O.A.

**Philosophical and ethical teaching Living Ethics:
the text in the culture**

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, olgalavr@mail.ru*

Abstract. Living Ethics, a philosophical and ethical doctrine, is one of the texts on which the mentality of modern culture is based. An attempt is

made to analyze text features as a text from the point of view of philosophy of culture, mainly in its semiotic tradition, and from the point of view of linguo-cultural studies. Both approaches involve considering the text in the context of culture, which in turn is understood as an intertext.

Keywords: Living Ethics; culture; culture genome; text; case text.

Received: 25.05.20

Accepted: 08.06.20

В 2020 г. исполняется 100 лет с начала создания корпуса текстов Живой Этики – философского учения, которое можно отнести к золотому фонду русского космизма. Они создавались Еленой Ивановной Рерих в тесном соприкосновении с духовной традицией Востока. Живая Этика ориентирована на формирование целостного мировоззрения, объединяет достижения восточной, западной и российской философской мысли; совокупный опыт научного, философского, художественного и религиозного познания мира. Она состоит из 11 книг: «Листы Сада Мории. Зов» (1920–1924), «Листы Сада Мории. Озарение» (1924–1925), «Община» (1926), «Знаки Агни Йоги» (1927–1929), «Беспредельность» (в 2 частях) (1930), «Иерархия» (1930–1931), «Сердце» (1932), «Мир Огненный» (в 3 частях) (1932–1935), «АУМ» (1936), «Братство» (1937), «Надземное» (1937–1938)¹. По энергетическому, инновационному, когнитивному, этическому, аксиологическому потенциалу Живая Этика занимает особое место среди философских систем. Этот текст также имеет особые позиции в истории культуры, прежде всего – русской. Она создана на русском языке и фраза, открывающая первую книгу, гласит: «В новую Россию Моя первая Весть».

Тексты культуры

Культура представляет собой очень сложное явление, которое соткано из духовных импульсов, символов, артефактов, традиций, инноваций, и описывается как совокупность текстов, и как сложно постро-

¹ Указаны годы создания книг, которые могут совпадать или не совпадать с годами первого издания.

енный текст [Лотман, 1992, с. 161], и как открытая система, и как «самоорганизующаяся система духа» [Шапошникова, 2006, 170]. Каждое событие представляет собой сообщение, которое включено в этот общий текст. «Текстуальный поворот» в гуманитарных науках, принятый Лотманом и Гирцем, предполагает, что культуры рассматриваются как символически сконструированные тексты, поддерживаемые через взаимодействия [Brown, McMillan, 1991].

«К трем основным категориям – текст, функция текста и культура – в семиотике возможны два подхода. В первом культура воспринимается как совокупность текстов, поэтому функция по отношению к текстам находится на уровне метатекста. Во втором подходе культура воспринимается как совокупность функций, поэтому текст становится производным от функции. Текст и функция могут изучаться как объекты исследования, находящегося на одном уровне...» [Иванова, 2008, с. 71–72].

Одна из функций текстов в культуре – создание новых смыслов.

В исторической перспективе очевидна особая роль некоторых текстов. Это и священные тексты – Веды, Упанишады, Тора, Библия, Коран и др., и такие произведения, как «Илиада» Гомера, «Тимей» Платона, «Мысли» Блеза Паскаля, философские трактаты Джордано Бруно и другие. Сила и степень их воздействия объясняется их содержанием, тем, что они несут в себе непосредственную связь с вдохновенными импульсами, которые вкладывались в них авторами, с миром высших Идей, о которых писал Платон, которые и являются тем самым «первоначальным сообщением». Сакральный текст (от латинского *sacralis* – священный) – тот, что вдохновлен Свыше [Klein, 2006], имеет непосредственное отношение к трансценденции как универсальной категории культуры.

Именно они оживотворяют культуру, создают духовные и ценностные ориентиры на многие столетия и даже тысячелетия. Если говорить метафорически, то это рукотворные сети, которыми человечество может уловить и удержать дыхание Беспредельности, мир нуменов, который практически недоступен человеческому пониманию. Эти произведения по праву считаются великими и являются краеугольными камнями любой культуры, неотъемлемой частью ее «памяти» [Сурков, 2009] и отправной точкой ее устремления в будущее.

Живая Этика – один из таких текстов, имеющих мощный резонанс в историко-культурной перспективе. Живая Этика несет человечеству импульсы мира высоких Идей, в которых нуждается современная культура.

И при этом как текст, она все же существенно отличается от предыдущих.

Смыслы, коды и метафоры

Трансценденция обычно присутствует в культуре как нечто Несказуемое, которое тем не менее творцы и мыслители всех времен стремились выразить и высказать через символ.

Поэтому великие тексты, пришедшие к нам из древности, написаны символическим языком. Человек в принципе существо символическое [Гирц, 2004], он превращает в знаки и доступную, и недоступную непосредственному восприятию реальность. И если семантику повседневных практик человек умеет дешифровать, благодаря своему жизненному опыту, то сакральные тексты обычно ему недоступны. Поэтому вместе с духовными и священными текстами обычно рождается и традиция их дешифрирования. Сначала возникла устная традиция передачи ключей кода от учителя ученику, а потом появились и многотомные письменные толкования. В ведической культуре, например, до сих пор предполагается, что сокровенный смысл текста может быть понят только при помощи духовного учителя.

Любой великий текст содержит в себе за словами те смыслы и энергии, которые в них вкладывал их создатель или создатели. Известный рериховед и философ Л.В. Шапошникова писала о том, что Живая Этика несет в себе новое – энергетическое – мировоззрение, согласно которому мир предстает как целостная энергетическая многоуровневая система, и сами тексты этой философской системы построены по тому же принципу. Создатели этого учения рассматривали «Мироздание как грандиозную и беспредельную систему одухотворенного Космоса, включающую в себя множество энергетических структур, в том числе человека» [Шапошникова, 2006, с. 169]. Особая роль в Живой Этике отводится культуре, как медиатору земного и духовного миров, воплощающему пассионарные импульсы в произведе-

ния искусства. Эти идеи сейчас особенно актуальны, поскольку представляются одним из возможных путей выхода из затянувшегося глобального кризиса, укорененного именно в идеях разъединения человека и мира, в пренебрежении к культуре и приоритете механистической цивилизации.

Живая Этика включает в себя несколько смысловых слоев, в том числе и тот, который имеет отношение к трансцендентным понятиям. Но в этом тексте, созданном по историческим меркам не так давно, используется совершенно другая система передачи информации. Она построена на ином, не символическом, способе кодирования – доступ к содержанию дается исключительно изнутри сознания читающего, по мере его самосовершенствования.

Поэтому в данном случае традиция дешифрирования уходит в прошлое, человек может взаимодействовать с текстом напрямую, если у него достаточно для этого духовных и душевных сил, – информация будет открываться в соответствии с его уровнем. Неподготовленное сознание не поймет всей полноты смыслов. И по мере того, как сознание читающего меняется, меняется и полнота восприятия. Поэтому Живую Этику можно читать бесконечное количество раз и каждый раз открывать для себя нечто новое.

Если символы обычно требуют декодирования и дешифрирования, то метафоры более демократичны. Метафора по определению «удлиняет руку интеллекта» (Хосе Ортега-и-Гасет), через уподобление и сравнение, через доступные и знакомые образы помогает осознать что-то неведомое с помощью уже знакомых ему слов, понятий и т.д.

В Живой Этике используется довольно ограниченное количество метафор, но эти немногие метафоры – основополагающие для понятийной системы этого текста. Например, Огонь – как проявление Высших духовных энергий, Космический Магнит – как проявление сил притяжения, существующих в духовном космосе. Например, мы читаем: «В сотрудничестве всех сфер заложено творчество огня. Токи сфер передаются огнем пространства» [Беспредельность, 1995, § 317]. «Дух человеческий Мы возводим в ряд высоких пониманий явлений Космоса. <...> Космический магнит эволюции предназначен для вечного притяжения, указуя путь совершенствования» [Беспредельность,

1995, § 113]. Эти и другие базовые метафоры помогают обыденному сознанию дотянуться до запредельных категорий и понятий.

Еще один аспект текста Живой Этики – его структурные характеристики.

Этим текстам присуща нелинейная экспозиция, которая предполагает, что текст не развертывается от начала до конца, а в него можно включиться на любом этапе. Причем можно двигаться в любую сторону или каждый день открывать текст на разных страницах. Это не совсем соответствует изначальному замыслу создателей Живой Этики, но это возможно. Такая особенность текста не уникальна, она свойственна и мифологическим текстам [Видеркер, 2011], и сакральным – в истории немало духовных текстов, построенных по такому же принципу. Например, и «Размышления» Марка Аврелия, одного из известных стоиков, и Трипитака, священный канон буддистов, и некоторые другие великие произведения, также имеют нелинейную экспозицию.

Но есть нечто, что отличает Живую Этику от предшествующих текстов – ее спиральная структура (по определению Л.В. Шапошниковой). Спираль выстроена не по сюжетному, а по смысловому принципу. Через некоторое количество страниц одна и та же тема возникает вновь и вновь, и каждый раз открывается в новом ключе и на новом уровне, и читатель может понимать ее более полно. В этом проявляется бережное отношение к читателю: такое построение текста дает возможность сознанию постепенно подходить к освоению высоких и высших Истин. Человеку не нужно совершать титанические усилия, чтобы проникнуть в сокровенный смысл, текст сам постепенно подводит его к пониманию, ненавязчиво расширяя сознание. Конечно, для этого необходимо вдумчивое и «медленное» чтение, о котором писал Д.С. Лихачев.

Прецедентный текст на перекрестке культур

«Текст не может неподвижно застыть <...> он по природе своей должен сквозь что-то двигаться – например, сквозь произведение, сквозь ряд произведений» [Барт, 1994, с. 16], – утверждал Ролан Барт.

С текстом, который актуален, всегда происходят некие события: он цитируется, пересказывается, переводится и т.п.

В этом отношении особенность текста Живой Этики в том, что он содержит в себе возможности производных модификаций. Е.И. Рерих писала своим корреспондентам, что рекомендует размышлять над избранной темой и создавать компиляции на основе текстов Живой Этики. Она разрешала публиковать подобные выборки, т.е. фактически создавать нечто новое не путем комментариев, как это обычно происходит в истории культуры с другими текстами, но путем «пересобирания» единиц текста и создания новой структуры. На практике, перебирая уже опубликованные выборки, можно убедиться, что такие выборки создавались в соответствии с основными принципами энергетического мировоззрения Живой Этики. Качественные подборки, которые были востребованы и существуют как отдельные произведения, создавались теми, кто был духовно сонастроен с исходным текстом. Например, можно отметить небольшую выборку «Искусство творить взаимоотношения» [Искусство ..., 2012] Рихарда Рудзитиса, одного из учеников и ближайших сотрудников Е.И. Рерих. Эта книжечка была и остается востребованной.

Основным же комментарием к этому тексту фактически стали письма Е.И. Рерих, которые она писала своим многочисленным корреспондентам, отвечая на вопросы, возникающие по ходу чтения Живой Этики. Первый сборник писем [Рерих, 1940] был издан при ее жизни именно с этой целью – там были опубликованы только разъяснения и опущены личные моменты. Последнее – полное издание, осуществленное Международным центром Рерихов, включило в себя все письма, хранящиеся в Отделе рукописей МЦР, и насчитывает 9 томов [Рерих, 1999–2009]. Это издание снабжено подробным научным комментарием уже к самим письмам, включающим в себя и отсылки к текстам Живой Этики, и отсылки к событиям и историческим персонажам, в них упомянутым.

Если использовать устоявшуюся терминологию современной лингвистики, то в качестве основы для новых произведений Живая Этика обретает характеристики «прецедентного текста» [Эмер, Гриценко, 2013]. Интратекстуальность и интертекстуальность культуры предполагает, что одни тексты становятся основой для создания дру-

гих. Интертекстуальность рассматривается как «способ кодирования / декодирования (порождения / восприятия) смысла текста путем эксплицитной или имплицитной отсылки к другому тексту» [Кремнева, 2018, с. 153], хранящемуся в тезаурусе автора или читателя и служащему основой для нового смыслопорождения и смысловосприятия. При этом возникают текстовые реминисценции – «осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста» [Супрун, 1995, с. 17].

Существование и использование прецедентных текстов предполагает не пассивное, а активное участие читателя, которое имеет характер диалога. «Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата. <...> устный или письменный текст может быть наполнен фрагментами из воспринятых ранее текстов или аллюзиями на них (текстовыми реминисценциями) и сам таким же образом участвовать в развитии различных видов дискурса» [Щибря, 2011, с. 56].

При этом сам текст Живой Этики построен с использованием предшествующих прецедентных текстов, в основном священных текстов Востока и Запада. Они использованы не просто как набор бессистемных цитаций, но как смысловая база, платформа, над которой выстраивается здание новых смыслов. «Учение имеет в своем основании мощнейший пласт мировой культуры, соприкосновение с которым облегчает усвоение самой Живой Этики» [Шапошникова, б/д]. Например, одна из книг озаглавлена «АУМ», что само по себе отсылает читающего к ведический и буддийской духовной традиции, к упоминаемому там первозвуку, рождающему миры, и используемому в ежедневных молитвах. В текстах упоминается Армагеддон [Знаки Агни Йоги, 1994, § 121, 179, 263 и др.], что отсылает к библейской книге Откровение, Курукшетра [Аум, 1996, § 196] – также поле битвы добра и зла, но из Бхагавад-Гиты. И таких примеров множество.

Еще один аспект – научный. В самой Живой Этике много параграфов, посвященных непредубежденному научному, в том числе экспериментальному, познанию. Эта «та философская система, которая содержит новые идеи синтеза, необходимые для серьезной трансфор-

мации науки» [Шапошникова, 2006, с. 187]. В современном мире Живая Этика становится объектом философских и культурологических исследований. Таким образом «оформляется знание о знании, так называемая *вторичная интерпретация*. В ситуацию диалога оказываются включенными не только автор первичного текста и его читатель, но и другие произведения автора, контексты эпохи (социальные, политические, культурно-исторические и т.д.). Интерпретация, в процессе которой появляется еще и еще один текст, связанный с предыдущим, содержащий не только заложенные в тексте-первоисточнике смыслы, но и новые, позволяет исследователю “играть” на большом поле, где, как правило, пересекаются разные точки зрения. И этот факт может служить поводом к появлению новых текстов» [Симбирцева, 2015, с. 10]. Лучшим примером такого творческого диалога являются работы Л.В. Шапошниковой [см. напр.: Шапошникова, 1998–2005], в которых расширяется историко-культурный и философский контекст Живой Этики, что позволяет выявлять и актуализировать новые смыслы, использовать их для построения новых смыслов.

«...Прецедентный текст подвергается интерпретации с точки зрения последующего текста как оценивающего субъекта. От способов актуализации интертекстуальных включений в контекст зависит эстетическая дистанция между прецедентным и новым текстом» [Пинежина, 2019, с. 255].

У меня лично вызывает «интеллектуальный экстаз», близкий к эстетическому переживанию, такой казалась бы «сухой остаток», как индексы Живой Этики, которых было выпущено несколько за последние двадцать лет. Это собранные в алфавитном порядке темы, которые затрагиваются в Живой Этике. Когда читаешь Живую Этику, все 11 книг, параграф за параграфом, трудно охватить всю картину сразу. Если же полистать индекс, опять же вторичный, производный текст, то мысленному взору открывается впечатляющая картина полного спектра затронутых проблем [см. напр.: Тематический указатель ..., 1996].

Еще один вариант вторичного текста, наиболее близкого к оригиналу – перевод. Тексты Живой Этики переведены на многие языки мира. Первый перевод на английский язык осуществлялся и издавался еще при жизни Елены Ивановны Рерих, под ее непосредственным ру-

ководством. Этот перевод был выполнен ее ближайшими сотрудниками, работавшими в нью-йоркском Музее Рериха.

«История перевода – это история культурного обмена, от древних священных книг до светских в течение последних 500 лет или более. Перевод был частью модернизации Востока и Запада и формирования новых наций, в локальном или глобальных контекстах. <...> как и в прошлом, так и в настоящем перевод жизненно необходим, в будущем роль перевода текстов с других языков будет иметь ключевое значение для понимания и взаимообогащения культур» [Hart, 2017, p. 216].

Живая Этика представляет собой синтез русской и восточной философии, но, поскольку текст написан на русском языке, он наиболее созвучен русской культуре. Но и для русских этот текст сложен, так как в нем встречаются довольно редкие лексические единицы, например, определение «ярый, ярая». При переводе на английский язык Елена Рерих подбирала наиболее адекватные варианты для сложных понятий, тем самым вводя в культуру Старого и Нового Света новые духовные понятия, сближая Запад и Восток через Россию.

Геном культуры

«Современное мышление построено в соответствии со схематизмом Культуры – структуры, где “высшие” достижения человеческой мысли, сознания и бытия вступают в “диалогическое общение” с прошлыми культурами» [Bibler, 2009, p. 36] и с настоящими.

Великие тексты сейчас вполне обоснованно рассматриваются как основа «памяти культуры» и как геном культуры. «Любой процесс эволюции требует механизма наследования для передачи информации из поколения в поколение... Генетические механизмы наследования изучаются уже более ста лет, но механизмы культурного наследования изучены недостаточно. Священные тексты обладают свойствами, необходимыми для системы наследования. Они реплицируются через поколения с высокой точностью, воплощаются в действия нового поколения...» [Harthberg, Whilson, 2016, p. 179].

Каждый из великих текстов в той или иной степени меняет сознание человечества. «Функция текста становится его социальной ролью» [Иванова, 2008, с. 71].

Известное изречение апостола Павла (Коринф. 3:6) гласит, что буква убивает, а дух животворит. И во взаимодействии с любым великим текстом это тоже должно быть одним из аспектов, который настраивает, не на то чтобы перечитывать от буквы до буквы, а на то чтобы понимать, сонастраиваться тем энергиям, которые были вложены авторами. «Меньше читай, но размышляй» [Листы сада Мории, 2003, 23.06.1921], – сказано в Живой Этике. И тогда это дает импульс к реальной конструктивной деятельности в социуме, которая может его преобразить.

Живая Этика несет в себе философскую основу общественных движений, возникающих на ее основе и воплощающихся в социальной реальности. В самом тексте заложены принципы последующей ее реализации в общественном сознании и идеи преобразования общества через красоту и культуру. Например, «так Культура будет произнесена как единственная самозащита от разложения. Ныне можно стремиться лишь по этому направлению» [Мир Огненный, 1995, § 190]. Поэтому уже почти век создаются и активно действуют организации именно культурно-просветительского типа.

Самые первые из них создавались еще под руководством Рерихов в 1930-е годы. Один из центральных общественно-культурных проектов – Пакт Рериха (Договор об охране художественных и научных учреждений и исторических памятников), 15 апреля 1935 г. его подписали 22 американские страны. Этот документ, который впервые провозгласил, что «ценности культуры независимо от их принадлежности являются культурным достоянием всего человечества» [Куцарова, 2006, с. 255], подчеркивает роль общественности в деле сохранения культурного наследия. Идеи Пакта Рериха продолжают развиваться в современном общественном сознании, так как они намного шире действующей Гаагской конвенции и предполагают защиту не только культурного наследия в военное время, но и в мирное время, а также культурных миссий и персонала. «Пакт Рериха – это мечта глобального масштаба, предуказанный путь, движущая сила культурного пространства, поиск человеческой сущности» [Чандра, 2006, с. 58], – так поэтически охарактеризовал его известный индийский ученый и общественный деятель Локеш Чандра.

В России в конце 1990-х годов по инициативе Л.В. Шапошниковой была создана Международная Лига защиты Культуры. И когда она создавала эту организацию, она говорила, что если последователи философии Живой Этики понимают, о чем идет речь в этих текстах, они должны делать все, что в их силах, чтобы культура сохранялась и развивалась.

Наконец, Международный центр Рерихов, созданный младшим сыном Рерихов, Святославом Николаевичем, является уникальной общественной организацией, и соединил в себе и Музейон – «Дом Муз» в его возвышенном понимании, и общественную деятельность очень широкого спектра. Основы этой деятельности также заложены в текстах Живой Этики, где сказано об определяющей роли культуры в жизни человека, и в трудах Николая Константиновича Рериха, который писал о Музейоне и о том, что многоаспектное развитие культурных организаций должно затрагивать все сферы общественной жизни.

* * *

Столетний юбилей начала написания Живой Этики – хороший повод задуматься о том, какое место этот текст занимает среди других текстов, формирующих ментальность культуры. Как философское учение оно заслуживает отдельного рассмотрения, и на эту тему было написано уже немало научных статей и книг, что с лингвокультурологической точки зрения свидетельствует о волнах резонанса текста в культуре. Созданная в первой половине XX в., Живая Этика продолжает быть актуальной культуротворческой силой, кладезем идей, которые могут служить ценностными и онтологическими ориентирами в эпоху кризиса. Она становится востребованным прецедентным текстом и выполняет роль «генома культуры», что само по себе относит ее к великим текстам человечества.

Список литературы

АУМ. 1936. – М.: (Междунар. центр Рерихов) МЦР, 1996. – 304 с. – (Учение Живой Этики (Агни Йога)).

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.

- Беспредельность. Ч. 1. 1930. – М.: МЦР, 1995. – 259 с. – (Учение Живой Этики (Агни Йога)).
- Видеркер В.В.* Неомифологический текст в культуре символизма // *Философия образования*. – Новосибирск, 2011. – № 5 (38). – С. 260–268.
- Гири К.* Интерпретация культур: пер. с англ. – М.: РОССПЭН, 2004. – 560 с.
- Знаки Агни Йоги. 1927–1929.* – М.: МЦР, 1994. – 416 с. – (Учение Живой Этики (Агни Йога)).
- Иванова Л.С.* Текст как универсальная форма существования культуры и как объект семиотических исследований // *Научные труды*. – СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2008. – № 6. – С. 71–78.
- Искусство творить взаимоотношения / сост. Р. Рудзитес.* – М.: Звезды Гор, 2012. – 256 с.
- Кремнева А.В.* Способы вхождения прецедентного текста в новый текст: от эксплицитности к имплицитности репрезентации смысла // *Культура и текст*. – Барнаул: Алтайский гос. педагогический университет, 2018. – № 3 (34). – С. 152–167.
- Куцарова М.* Пакт Рериха – основа международной правовой системы защиты ценностей культуры и ее будущее // *70 лет Пакту Рериха*. – М.: МЦР, 2006. – С. 241–260.
- Листы сада Мории. Кн. 1. Зов. 1924.* – М.: МЦР, 2003. – 400 с.
- Лотман Ю.* Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – 479 с.
- Мир Огненный. Ч. 1.* – М.: МЦР, 1995. – 368 с. – (Учение Живой Этики).
- Пинежанинова Н.П.* Прецедентный текст в интертекстуальной интерпретации // *Воспитание языкового вкуса студентов в процессе преподавания русской словесности: материалы докладов и сообщений XXIV международной научно-методической конференции*. – 2019. – С. 254–258.
- Рерих Е.И.* Письма: в 2 т. – Рига: Угунс, 1940.
- Рерих Е.И.* Письма: в 9 т. – М.: МЦР, 1999–2009.
- Симбирцева Н.А.* Текст культуры и практика его прочтения в истории культуры // *Филология и человек*. – Барнаул: Алтайский гос. университет, 2015. – № 3. – С. 7–16.
- Супрун А.Е.* Текстовые реминисценции как языковое явление // *Вопросы языкознания*. – М., 1995. – № 6. – С. 17–29.
- Сурков Е.А.* Образ дискурса, «память культуры», текст и межтекстовые связи // *Сибирский филологический журнал*. – Новосибирск, 2009. – № 2. – С. 64–72.
- Тематический указатель по книгам Живой Этики.* – Рига: Мир Огненный, 1996. – 320 с.
- Чандра Л.* Пакт Рериха // *70 лет Пакту Рериха*. – М.: МЦР, 2006. – С. 57–59.
- Шапошникова Л.В.* «Мой сын Борис...» // *Мир Огненный*. – 1997. – № 4 (15). – URL: <http://уго.narod.ru/raspoznanie/shaposhn1.htm> (дата обращения 30.04.2020)
- Шапошникова Л.В.* Держава Рерихов: в 2 т. – М.: МЦР, 2006. – Т. 1. – 572 с.
- Шапошникова Л.В.* По маршруту Мастера: в 3 кн. – М.: МЦР, 1998–2005.
- Щибря О.Ю.* Прецедентный текст как уникальная единица концептосферы текста // *Культурная жизнь Юга России*. – Краснодар, 2011. – № 3 (41). – С. 56–58.

Эмер Ю.А., Гриценко Л.М. Прецедентный текст: жизнь и судьба // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – Томск, 2013. – № 3 (11). – С. 16–24.

Bibler V.S. The Foundations of the School of the Dialogue of Cultures Program // Journal of Russian and East European Psychology. – 2009. – Vol. 47, N 1, January – February. – P. 34–60.

Brown M.H., McMillan J.J. Culture as text: The development of an organizational narrative // Southern Journal of Communication. – 1991. – N 57:1. – P. 49–60. – DOI: 10.1080/10417949109372850

Hart J.L. The formation of (hybrid) identity through the translation of texts about culture and cultural encounter in a historical context // Asia Pacific. Translation and Intercultural Studies. – 2017. – N 4:3. – P. 201–219. – DOI : 10.1080/23306343.2017.1368132

Hartberg Y.M., Wilson D.S. Sacred text as cultural genome: an inheritance mechanism and method for studying cultural evolution // Religion, Brain & Behavior. – 2016. – N 7:3. – P. 178–190. – DOI: 10.1080/2153599 X. 2016.1195766

Klein W.W. Sacred Texts: Hermeneutics. Encyclopedia of Language & Linguistics. – Cambridge: Elsevier Science, 2006. – P. 723–729. – DOI: 10.1016/b0-08-044854-2/00786-0

References

(Anonymous. 1996). *AUM. 1936*. Moscow: (Mezhdunar. centr Rerihov) MCR. (Seriya «Uchenie Zhivoj Etiki» (Agni Joga).

Bart, R. (1994). *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Moscow: Progress.

(Anonymous. 1995). *Bespredel'nost'. Ch. 1. 1930*. Moscow: MCR. (Seriya «Uchenie Zhivoj Etiki». Agni Joga).

Viderker, V.V. (2011). Neomifologicheskij tekst v kul'ture simbolizma. In *Filosofiya obrazovaniya*, (5), 260–268. Novosibirsk.

Girc, K. (2004). *Interpretaciya kul'tur* (per. s angl.). Moscow: ROSSPEN.

(Anonymous. 1994). *Znaki Agni Jogi. 1927–1929*. Moscow: MCR. (Seriya «Uchenie Zhivoj Etiki». Agni Joga).

Ivanova, L.S. (2008). Tekst kak universal'naya forma sushchestvovaniya kul'tury i kak ob'ekt semioticheskikh issledovanij. In *Nauchnye trudy*, (6), 71–78. Saint Petersburg.

Rudzites, R. (comp.) (2012). *Iskusstvo tvorit' vzaimootnosheniya*. Moscow: Zvezdy Gor.

Kremneva, A.V. (2018). Sposoby vhozheniya precedentnogo teksta v novyj tekst: ot eksplicitnosti k implicitnosti reprezentacii smysla. In *Kul'tura i tekst*, (3), 152–167. Barnaul, Altajskij gos. pedagogicheskij universitet.

Kucarova, M. (2006). Pakt Reriha – osnova mezhdunarodnoj pravovoj sistemy zashchity cennostej kul'tury i ee budushchee. In *70 let Paktu Reriha*, (pp. 241–260, 255). Moscow: MCR.

(Anonymous. 2003). *Listy sada Morii. Kn. 1: Zov. 1924*. Moscow: MCR. (Seriya «Uchenie Zhivoj Etiki». Agni Joga).

Lotman, Yu. (1992). *Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1*. Tallinn: Aleksandra.

(Anonymous. 1995). *Mir Ognennyj. Ch. I*. Moscow: MCR. (Seriya «Uchenie Zhivoj Etiki»).

Pinezhninova, N.P. (2019). Precedentnyj tekst v intertekstual'noj interpretacii. In *Vospitanie yazykovogo vkusa studentov v processe prepodavaniya russkoj slovesnosti. Materialy dokladov i soobshchenij XXIV mezhdunarodnoj nauchno-metodicheskoj konferencii*, (pp. 254–258).

Rerih, E.I. (1940). *Pis'ma. V 2 t.* Riga: Uguns.

Rerih, E.I. (1999–2009). *Pis'ma. V 9 t.* Moscow: MCR.

Simbirceva, N.A. (2015). Tekst kul'tury i praktika ego prochteniya v istorii kul'tury. In *Filologiya i chelovek*, (3), 7–16. Barnaul, Altajskij gos. universitet.

Suprun, A.E. (1995). Tekstovye reminiscencii kak yazykovoe yavlenie. In *Voprosy yazykoznaniya*, (6), 158–169. Moscow.

Surkov, E.A. (2009). Obraz diskursa, «pamyat' kul'tury», tekst i mezhtekstovye svyazi. In *Sibirskij filologicheskij zhurnal*, (2), 64–72. Novosibirsk.

(Anonymous. 1996). *Tematicheskij ukazatel' po knigam Zhivoj Etiki*. Riga: Mir Ognennyj.

Chandra, L. (2006). Pakt Reriha. In *70 let Paktu Reriha*, (pp. 57–59). Moscow: MCR.

Shaposhnikova, L.V. (1997). «Moj syn Boris...». In *Mir Ognennyj*, (4). Retrieved from: <http://yro.narod.ru/raspoznanie/shaposhn1.htm> (data obrashcheniya 30.04.2020)

Shaposhnikova, L.V. (2006). *Derzhava Rerihov. V 2 t. T. I*. Moscow: MCR.

Shaposhnikova, L.V. (1998–2005). *Po marshrutu Mastera. V 3 kn.* Moscow: MCR.

Shchibrya, O. Yu. (2011). Precedentnyj tekst kak unikal'naya edinica konceptosfery teksta. In *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*, (3), 56–58. Krasnodar.

Emer, Yu. A. & Gricenko, L.M. (2013). Precedentnyj tekst: zhizn' i sud'ba. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*, (3), 16–24. Tomsk.

Bibler, V.S. (2009, January–February). The Foundations of the School of the Dialogue of Cultures Program. In *Journal of Russian and East European Psychology*, (vol. 47) (1), 34–60.

Brown, Mary Helen & McMillan, Jill J. (1991). Culture as text: The development of an organizational narrative. In *Southern Journal of Communication*, (57:1), 49–60. DOI: 10.1080/10417949109372850

Hart Jonathan, Locke. (2017). The formation of (hybrid) identity through the translation of texts about culture and cultural encounter in a historical context. In *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies*, (4:3), 201–219. DOI: 10.1080/23306343.2017.1368132

Hartberg, Yasha M. & Wilson, David Sloan. (2017). Sacred text as cultural genome: an inheritance mechanism and method for studying cultural evolution. In *Religion, Brain & Behavior*, (7:3), 178–190. DOI: 10.1080/2153599 X. 2016.1195766

Klein, W. (2006). W. Sacred Texts: In *Hermeneutics. Encyclopedia of Language & Linguistics*, (pp. 723–729). Cambridge: Elsevier Science. DOI: 10.1016/b0-08-044854-2/00786-0

УДК: 130.2

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.11

Фетисова Т.А.

ДЕТЕКТИВ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Аналитический обзор

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

Аннотация. В пространстве современной культуры происходит сближение массовой и элитарной литератур, что проявляется в образовании многочисленных гибридных форм с использованием знаковых конструкций классического детектива.

Новые романские модификации, с одной стороны, рассматриваются как развитие и трансформация детективного жанра, а с другой – как исчезновение и растворение традиции детектива, стирание жанровых границ.

Ключевые слова: детектив; жанр; массовая литература; формульная литература; крутой детектив; классическая формула; культурные стереотипы.

Получено: 14.05.20

Принято к печати: 28.05.20

Fetisova T.A.

Detective in the space of culture

Review

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Abstract. In the space of modern culture there can be seen an approach of mass and elite literature, which is manifested in the formation of numerous hybrid forms using the iconic constructions of a classic detective. New novel modifications, on the one hand, are considered as the development and transformation of the detective genre, and on the other hand, as the disappearance and dissolution of the detective tradition, blurring of genre boundaries.

Keywords: detective story; genre; mass literature; formula literature; cool detective; classical formula; cultural stereotypes.

Received: 14.05.20

Accepted: 28.05.20

Авторов детективов читают из-за
их достоинств, невзирая на их
подчас бросающиеся в глаза недостатки;
«серьезных» же романистов читают
сравнительно мало из-за их недостатков,
невзирая на их подчас очевидные достоинства.
Сомерсет Моэм

Со времени своего возникновения в середине XIX в. детектив при всей своей популярности среди читателей постоянно подвергался критике со стороны академических кругов и приверженцев серьезной литературы как примитивное, низкопробное чтиво, литература второго сорта, характеризующаяся схематичностью сюжетов, неразвитостью характеров персонажей, бедностью языка. Считалось, что он «создается полуграмотными бездарями на потребу мелких клерков, фабричных работниц и прочих лиц, понятия не имеющих, что такое культура и литературный вкус» [Фримен, 1990, с. 28–37].

Такая характеристика детективной литературы, которая, как и другие жанры, не обходится без халтуры, обычно связана со смешением детектива с разнообразными произведениями криминальной литературы, основным признаком которых является сенсационность, необходимая, чтобы «пронять толстокожего читателя» [там же]. В этой литературе, часто низкого качества, отсутствует важный признак

настоящего детектива – его интеллектуальный характер. По замечанию английского писателя Р.О. Фримена (1862–1943) ценители детектива – это, главным образом, представители интеллектуальных кругов, т.е. люди, которых увлекает мыслительная деятельность и логика явлений [Фримен, 1990, с. 28–37]. Только эти люди – достаточно просвещенные – могут оценить произведение детективного произведения и, соответственно, получить от его чтения специфическое удовольствие.

Рождение интеллектуального детектива (англ. *detective*, от лат. *detego* – раскрываю, разоблачаю) связывается с именем американского писателя Эдгара Аллана По (1809–1849), называвшего свои рассказы о расследовании преступлений «логическими». Э. По был первым, кто в качестве предмета литературного повествования использовал не описание преступления, а процесс криминального расследования, в центре которого стоял интеллектуал-детектив. Характерный сюжетный поворот, в основе которого находилась сложная задача, требующая решения с помощью интеллектуальной деятельности, был использован впервые в новеллах Эдгара По «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1843), «Похищенное письмо» (1844), опубликованных в промежутке между 1840 и 1845 гг. Так была заложена основа классического детектива.

Эта сюжетообразующая линия, утвержденная в новеллах Эдгара По, явилась главным родовым признаком классического детектива, который остается неизменным в этом качестве на протяжении многих десятилетий, а главный персонаж историй Эдгара По, сыщик Огюст Дюпен, стал прообразом известных детективов: Шерлока Холмса, Эркюля Пуаро и мисс Марпл британских писателей Конан Дойла и Агаты Кристи, а также многих других, впоследствии многократно повторенных в различных вариантах.

Благодаря огромной популярности, которую впоследствии обрели английские детективы, имеющие тесную связь с образцовыми для данного жанра текстами Эдгара По, классический детектив стали называть английским, несмотря на его американские корни, поскольку и свое название жанр обрел благодаря американской писательнице криминальных романов Энн Кэтрин Грин – первой, кто назвал свой

дебютный роман «Дело Ливенуорта» «детективом» [Детективный метод. Анна Кэтрин Грин].

Рождение логического детектива к середине XIX в. было связано, в первую очередь, со становлением в это время в европейских странах научного мировоззрения, обусловившего научный подход к преступлению как к социальной проблеме. Преступление в обществе к этому времени уже не рассматривалось с позиции религиозной морали, как это было в Средние века и вплоть до XVIII столетия. Уже никого при разборе преступления не интересовало грехопадение, кара или раскаяние, но все большее любопытство вызывали форма преступления и его причины [Кавелти Дж. Изучение литературных формул. Рецензия...]. Освободившаяся от давления церкви наука стала основным мерилом, определяющим все процессы социальной жизни, в том числе и в культуре.

Научные достижения того времени во многом способствовали становлению в европейских странах криминалистики, которая, возникнув как реакция на чрезвычайный рост городской преступности, сопутствовала перестройке системы правосудия, созданию сыскных отделов при полицейских департаментах крупнейших европейских государств и появлению профессиональных сыщиков.

Первое «Бюро расследования», занимавшегося розыскной работой, было основано еще 1833 г. в Париже Франсуа Эженом Видоком, в прошлом преступником и полицейским осведомителем. Используя научно-технические методы исследования вещественных доказательств, проведения следственных экспериментов для воссоздания картины преступления и т.д., Видок внес большой вклад в развитие криминологии. Впоследствии он опубликовал четыре тома своих мемуаров, которые чрезвычайно заинтересовали Э.А. По и подтолкнули его на создание новеллы «Убийство на улице Морг» (1841) [Видок Э.Ф. Биография].

Решение интеллектуальной задачи, поиск доказательств, представляющий собой творческое действие, – главное в детективе, и оно гораздо больше, чем любые, даже очень страшные преступления сами по себе, привлекают к детективу творческого читателя с присущим ему стремлением к познанию. Поэтому все остальное, что в повествовании детективного произведения отвлекает от расследования пре-

ступления, должно быть устранено или, по крайней мере, не привлекать к себе внимание. Но если расследование преступления в повествовании отсутствует или находится на втором плане, произведение не может считаться детективом [Моисеев, 2017].

Сложности человеческих отношений, любовные переживания, великолепие окружающей природы и т.п. используются в детективе лишь в том случае, когда могут усилить нужное впечатление. Подобные действия приводят к обеднению выразительных средств, зато не нарушают основной схемы.

Мир детектива сконструирован как логическая задача, он не имеет никакой связи с миром реальным. Большая часть совершенных на страницах детективов убийств не случаются в жизни – настолько они неправдоподобны: преступники «закальвают свои жертвы острыми сосульками, убивают их электрическим током, пропущенным через телефон, вводят им при уколе пузырьки воздуха в вены, заражают их кисточки для бритья бактериями сибирской язвы, умерщвляют их, вынудив лизнуть отравленную марку, расстреливают из пистолетов, упрятанных в кинокамерах, отправляют на тот свет незримыми смертоносными лучами» [Мозм, 1990, с. 123–145].

Детективные романы полны подобных несуразностей, но без них нельзя – разрушится замысловатая, лишенная правдоподобия сюжетная конструкция, на которой держится загадка. Всем понятно, что это за перлы, но ведь наша любовь к детективам в большой мере основана как раз на любви к неправдоподобному, и это обязательное условие классического детектива, без которого он лишится оригинальности. Не реальность определяет преступление, наоборот, оно само диктует свои условия, что и определяет схематизм сюжета и образов.

Когда же авторы детектива, желая преодолеть его литературную неполноценность и несколько оживить сюжет, пытаются совместить его с историческим, психологическим или каким-либо другим жанром, они уведут повествование от сути, получая в итоге вместо детектива нечто другое под названием «псевдодетектив» [Моисеев, 2017].

Стремление понять суть феномена – почему произведения, не обладающие с литературной точки зрения высокими достоинствами, имеют высокий рейтинг среди вполне образованных людей – стиму-

лировало появление большого количества работ, посвященных анализу детектива.

Одним из первых его заступников был английский писатель Г.К. Честертон, выступивший со статьей «В защиту детективной литературы» (1902) [Честертон, 1990, с. 16–19]. Впоследствии Честертон был избран первым президентом Клуба авторов детективов, созданного в Лондоне в 20-х годах XX в. и существующего поныне. Участники клуба, среди которых наиболее известны Остин Р. Фримен, Дороти Л. Сейерс, Рональд Нокс, а также близкий по своим взглядам к британскому детективному клубу американский писатель Уиллард Хантингтон Райт (псевдоним Ван Дайн) внесли огромный вклад в исследования детектива, впервые обозначив его как самостоятельный полноправный жанр, достойный своего законного места в литературе.

Одним из наиболее убедительных аргументов защитников детективного жанра от нападков на него как на низшую форму литературы явилось его жанровое своеобразие, его отличие от других литературных жанров. Детектив нельзя судить по художественным законам и категориям, выработанным для других жанров и совершенно неприменимым в отношении детективов. Надо «относиться к этому жанру как к особому виду конструкции», писал Честертон [там же], и не стоит требовать от авторов детектива решений тех художественных задач, которые они себе не ставили. Ведь никому и в голову не придет «в случае поэтической речи, где существование стихотворного метра или рифмы не прихоть поэтов», потребовать говорить «как все обычные люди – просто, ясно и по существу» [Вольский. Дело о «детективе без берегов»].

Если серьезная литература поднимает вопросы, волнующие все человечество, анализирует характеры и чувства людей, будоражит умы, то детектив – это искусственный мир, лишенный настоящих жизненных проблем, которые брали бы читателя за живое. Вряд ли он сможет пробудить в ком-нибудь «чувства добрые» или воспитать члена общества с активной жизненной позицией.

Но парадокс в том, что именно эти, казалось бы, литературные изъяны в детективе превращаются в необходимые, эстетически значимые элементы детективного сюжета [там же]. Именно дефицит жизненной правды, несоответствие повествования действительности,

отсутствие всего, к чему так настойчиво призывает человека высокая литература – к преодолению трудностей, к борьбе против несправедливости, к борьбе за высокие идеалы, – все это привлекает к себе читателя. Как только он погружается в этот притягательный нереальный мир, где его ждет разгадка тайны, чаще всего связанная с убийством, то забывает о всех своих проблемах. При этом, чем страшней криминальный сюжет, тем более удовлетворенным и защищенным чувствует себя читатель, оттого что это не его тело, обведенное мелом, лежит на асфальте в окружении полицейских.

Другими словами, кроме предоставленного удовольствия участвовать в криминальном расследовании, детектив к тому же дает возможность читателю отвлечься от действительности, которая может быть «страшнее самой страшной выдуманной истории» [Тугушева, 1991], за что может называться гуманным.

Однако надо заметить, что эффект эскапизма, характерный для произведений массовой культуры, при чтении детективов достигается чаще всего только в процессе решения загадки у читателя, способного сосредоточиться на интеллектуальной деятельности. Жанр детектива, представляющий собой головоломку, Вольский определил как «искусство для искусства» [Вольский. Дело о «детективе без берегов»], что не исключает этот жанр из пространства массовой культуры, признаком которой является жанровый канон, предполагающий проблемно-тематическую определенность [Николина, Литовская, Купина. Массовая литература сегодня].

Известно определение «хорошего детектива», сформулированное Ван Дайном: «хороший детектив» должен обладать четкой фабулой при почти полном отсутствии психологизма, так как само повествование напоминает хитро сплетенный кроссворд. По этой схеме насилие в детективе должно быть минимальным, а сама история обладать строгим единством стиля и общего настроения» [Жаринов, 1996].

Схематизм и рационализм, определявшие логику построения классического детектива, являлись порождением научного знания, которое было характерно для XIX столетия. Однако сциентистское мировоззрение, способствовавшее становлению и развитию техногенной цивилизации, к началу XX в. утрачивает свои позиции. На смену

рационализму стало приходиться иррациональное восприятие действительности.

Наступление монополистического капитала с его жестокой конкуренцией, организованной преступностью, коррупцией в государственных органах власти, Первая мировая война, продемонстрировавшая человечеству весь спектр технологических возможностей, нацеленных на убийство, поставили под сомнение возможности разума и науки и вызвали пересмотр проблемы смысла человеческого бытия, места человека в мире. В таком обществе дедуктивный метод Шерлока Холмса плохо подходил для раскрытия преступлений [Жа-ринов, 1996].

На смену интеллектуальным героям классических детективов Конан Дойла, Агаты Кристи, Честертона и прочих сыщиков «золотого века» пришел другой герой, профессиональный сыщик-одиночка, физически сильный и выносливый, готовый с помощью кулаков и оружия добиваться справедливости в обществе, где закон, по его мнению, не способен вершить правосудие.

Жестокость и криминал стали обыденностью американских городов, что отразилось на детективах нового образца со сценами насилия, которые абсолютно не допускались в классических детективах. В произведениях, привлекавших опасными действиями сыщика, который старался доказать вину преступника, элемент разгадывания был значительно ослаблен, а потому отпала необходимость придумывать всякие хитроумные ходы, как это было в классическом детективе.

Образ сыщика нового образца, так называемого «крутого» (от *англ.* *hardboiled*, букв. «круто сваренный») парня по имени Рейс Уильямс, был впервые представлен в рассказе «Рыцари таинственной ладони» Кэролла Джона Дейли. Именно с этого произведения, напечатанного в 1923 г. в популярном американском журнале «Черная маска», началось победное шествие «крутого детектива», в котором описывается реальное убийство, вернувшееся «в руки тех, кто совершает его из-за конкретных причин, а не из желания запастись на всякий случай трупом, причем совершают это убийство чем попало, а не дуэльным пистолетом ручной работы, ядом кураре или тропической рыбы», как это было предпочтительно в классическом детективе [Чандлер, 1990, с. 164–179].

Как писатель К. Дейли во многом уступал другим авторам «крутого детектива», например, Дэшилу Хэммету и Рэймонду Чандлеру, но его заслуга в том, что он, как и Эдгар По, явился основателем нового направления в криминальной литературе [Жаринов, 1996].

Теоретики и защитники классического детектива, опасаясь за чистоту жанра, составили своего рода инструкции по написанию детектива, своеобразные своды правил, которые были сформулированы англиканским пастором Роналдом Э. Ноксом в его работе «Десять заповедей детективного романа» [Нокс, 1990, с. 77–79] (1929) и в близкой ей, но содержащей более обширный свод правил, составленный американским писателем С.С. Ван Дайном «Двадцать правил написания детективных романов» [Ван Дайн, 1990, с. 38–41] (1928). Правила эти, состоящие из следующих положений, были достаточно жесткими:

«Надо обеспечить читателю равные с сыщиком возможности распутывания тайн, для чего ясно и точно сообщить обо всех изобличительных следах.

В отношении читателя позволительны лишь такие трюки и обман, которые может применить преступник по отношению к сыщику.

Любовь запрещена. История должна быть игрой в пятнашки не между влюбленными, а между детективом и преступником.

Ни детектив, ни другое профессионально занимающееся следствием лицо не может быть преступником.

К разоблачению должны вести логические выводы. Непозволительно случайные или необоснованные признания.

В детективе не может отсутствовать сыщик, который методично разыскивает изобличающие улики, в результате чего приходит к решению загадки.

Обязательное преступление в детективе – убийство.

В решении заданной тайны надо исключить все сверхъестественные силы и обстоятельства.

В истории может действовать лишь один детектив – читатель не может соревноваться сразу с тремя-четырьмя членами эстафетной команды.

Преступник должен быть одним из наиболее или менее значительных действующих лиц, хорошо известных читателю.

Непозволительно дешевое решение, при котором преступником является один из слуг.

Хотя у преступника может быть соучастник, в основном история должна рассказывать о поимке одного человека.

Тайным или уголовным сообществам нет места в детективе.

Метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения.

Для сообразительного читателя разгадка должна быть очевидной.

В детективе нет места литературщине, описаниям кропотливо разработанных характеров, расцвечиванию обстановки средствами художественной литературы.

Преступник ни в коем случае не может быть профессиональным злодеем.

Запрещено объяснять тайну несчастным случаем или самоубийством.

Мотив преступления всегда частного характера, он не может быть шпионской акцией, приправленной какими-либо международными интригами, мотивами тайных служб.

Автору детективов следует избегать всяческих шаблонных решений, идей».

Однако еще при жизни Ван Дайна эти правила подверглись серьезной критике.

В статье известного американского автора детективных романов Рэймонда Чандлера «Простое искусство убивать» [Чандлер, 1990, с. 164–179], которая была напечатана в 1944 г., излагаются и обосновываются претензии «новаторов» детективного жанра к классическому английскому детективу. В основном он критикуется за неправдоподобие, «вычурность и психологическую неубедительность мотивировок, делающую героев детектива картонными куклами, чьи поступки определяются не внутренней логикой характера, а произволом автора, занятого конструированием очередной головоломки» [Вольский. Дело о «детективе без берегов»].

Классическая формула жанра в «крутом» детективе – расследование преступления, завершающееся разгадкой – в общем соблюдалась, хотя и ретушировалась, подчиняясь требованиям новой структуры произведения, которая все больше пополнялась новыми элементами.

Метод смешения старого с новым американский теоретик литературы Джонатан Каллер обозначил как «сотворение литературного произведения», которое «одновременно обращение к устоявшимся формулам... и преодоление границ, выход за их пределы» [Агеева, 2014, вып. 1].

В современном отечественном литературоведении отмечаются широкие возможности трансформации детективного жанра как очень подвижной художественной системы, которая умеет встраиваться в другие, первоначально не связанные с детективами жанрами, в том числе в произведения «высокой» литературы, обогащая традиционное художественное пространство новыми элементами. Создание гибридных произведений происходит с помощью новых социокультурных знаковых конструкций, востребованных новыми героями и событиями. Новые знаковые конструкции, в свою очередь, способствуют утверждению новых, характерных для определенной жанровой модификации так называемых «литературных формул» [там же].

Литературным формулам была посвящена работа американского филолога Джона Кавелти «Приключение, тайна, любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура» [Кавелти, 1976.], в которой он вводит понятие «формульной, конвенциональной» литературы.

«Формулами» Кавелти назвал культурные стереотипы, традиционные способы описания, общую сюжетную схему, свойственные произведениям массовой литературы, которые делают жанр легко узнаваемым, что и определяет успех этих произведений, поскольку только благодаря стандартизации литературы читатель может быть заранее уверен в ожидаемом эффекте от прочтения продаваемых текстов [Кавелти. Изучение литературных формул].

Одновременно Кавелти защищает формульную литературу от нападок на нее, как на литературу, осуществляющую эскапистскую функцию, которая по своей сути облегчает жизнь современного человека, оберегая его от сложностей реальной жизни [там же].

Стереотипность, клишированность традиционно считаются свойством второсортной, «низшей» литературы, в то время как это свойство в той или иной мере присуще всей литературе в целом, поскольку определяет договор или конвенцию между читателем и писателем, в соответствии с которым образуется необходимый между ними кон-

такт, что в принципе аналогично установленному порядку поведения в обществе [Кавелти. Изучение литературных формул]. Поэтому стереотипность, схематичность в литературных произведениях не всегда означает бездарность.

Наблюдаемые в наше время процессы стирания границ между различными жанровыми модификациями, между литературой элитарной и массовой, имеющие в своей основе разные послылы, обусловлены не столько литературными, сколько социальными процессами. В век всеобщей коммерциализации «высокая» литература, по примеру массовой, также стремится к достижению читательского признания не только у элиты, но и у обычного читателя, что стимулирует ее к наиболее привлекательным заимствованиям из массовой литературы, прежде всего из произведений детективного жанра [Струкова, 2013, № 2, с. 73].

Эффективность детективного жанра как структуры, способной привлечь к себе наибольшее количество читателей, обязана своему базовому коду: «загадка – процесс ее решения – разгадка», вызывающему интерес и интеллектуальное напряжение читателя. Таким образом, детектив становится питательной средой для нарождающихся жанров, что снимает остроту разграничения на массовое и элитарное.

Однако с точки зрения автора работ, посвященных детективному жанру, Н.Н. Вольского, многочисленные жанровые гибриды последних лет, объединенные под названием «детектив», не имеют между собой ничего общего и свидетельствуют отнюдь не о трансформации детективного жанра, а, по сути, о его смерти [Вольский. Дело о «детективе без берегов»].

Детектив в век массового производства оказался перед неразрешимой задачей: сохранив принципиальную схему классического детектива, адаптироваться в качестве жанра массовой литературы, востребованного на рынке литературного труда. Большая конкуренция на рынке массовой литературы потребовала от писателя непосредственного поиска своего читателя, а разнообразие литературных запросов привело к появлению невероятного множества «детективных разновидностей» – «женского», «шпионского», «исторического», «иронического» и т.п. детективов, хотя, к примеру, «иронический детектив», пишет Н. Вольский, так же далек от детектива, как «социалистический

гуманизм» от гуманного отношения к людям» [Вольский. Дело о «детективе без берегов»], поскольку в нем практически сведен на нет главный жанровый признак детектива – интеллектуальная составляющая раскрытия преступления. В лучшем случае загадка замещается какими-то убогими подобиями или отсутствует вообще. Эти новообразования представляют собой, скорее, смешение разнообразных жанров, например, в случае иронического детектива, любовного и криминального романов, в то время как детектив – жанр, границы которого жестко очерчены, а цели определены еще Эдгаром По и его последователями [там же].

Таким образом, существование детективного жанра в наше время, оказавшись в противоречия с требованиями массовой культуры, практически исчезло. В сущности, позиция Вольского – это продолжение давней полемики между защитниками чистоты жанра классического детектива и «новаторами» по поводу метаморфозы, происходившей с детективом на протяжении XX в.

По мнению большинства современных исследователей, «современный детектив, порождая новые литературные модификации, утрачивает одномерность массового искусства» [Кучумова, 2011, т. 1, с. 271–276]. На самом деле произошла полная девальвация детективного жанра и его поглощение массовой литературой, представляющей собой коммерческую, развлекательную продукцию.

Список литературы

Агеева М.Г. Отражение эпохи в произведениях детективной литературы // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – Ижевск, 2014. – Вып. 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-epohi-v-proizvedeniyah-detektivnoy-literatury>

Ван Дайн С.С. Двадцать правил написания детективных романов // Как сделать детектив: сб. – М.: Радуга, 1990. – С. 38–41. – URL: <http://www.scriptmaking.ru/node/189>

Видок Э.Ф. Биография. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

Вольский Н.Н. Дело о «детективе без берегов» («теоретические» споры о детективе и их практические результаты). – URL: <http://samlib.ru/d/detektiwklub/delo.shtml>

Детективный метод. Анна Кэтрин Грин. – URL: <http://detectivemethod.ru/american/anna-katharine-green/>

Жаринов Е. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики. – М.: Международная академия информатизации, 1996. – 254 с. – URL:

https://royallib.com/book/garinov_evgeniy/fentezi_i_detektiv__ganri_sovremennoy_anglo_amerikanskoy_belletristiki.html

Кавелти Дж. Изучение литературных формул. Рецензия на книгу Джона Кавелти «Приключение, тайна, любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура». – URL: <https://www.livelib.ru/review/1088618-izuchenie-literaturnyh-formul-dzhon-kavelti>

Кавелти Дж. Приключение, тайна, любовная история: формульные повествования как искусство и популярная культура = Sawelti J.G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 330 p.

Кучумова Г.В. Рождение новой романной формы «из духа детектива» (на материале немецкоязычного романа 1980–2000 гг.) // Царскоельские чтения. – Самара, 2011. – Т. 1. – С. 271–276. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rozhdenie-novoy-romannoy-formy-iz-duha-detektiva-na-materiale-nemetskoazychnogo-romana-1980-2000-gg>

Моисеев П.А. Поэтика детектива / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. – 240 с. – URL: <http://litra.pro/poetika-detektiva/moisev-petr>

Мозм У.С. Упадок и разрушение детектива (эссе) / пер. В. Воронина // Как сделать детектив: сб. / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 123–145. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=65147&p=1>

Николина Н.А., Литовская М.А., Купина Н.А. Массовая литература сегодня. – URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=317078&pg=1>

Нокс Р.Э. Десять заповедей детективного романа (статья) / перевод В. Воронина // Как сделать детектив: сб. / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 77–79. – URL: <https://litmasters.ru/pisatelskoe-masterstvo/10-detektivnyh-zapovedej.html>

Струкова Т.Г. Давняя привязанность (о книге С.Н. Филюшкиной «Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра») // Вестник ВГУ. Серия Филология. Журналистика. – Воронеж, 2013. – № 2. – С. 72–75.

Тугушева М. Под знаком четырех. О судьбе произведений Эдгара По, Артура Конан Дойла, Агаты Кристи, Жоржа Сименона. – М.: Книга, 1991. – 288 с. – URL: <https://litvek.com/book-read/284565-kniga-mayya-pavlovna-tugusheva-pod-znakom-chetyryyoh-chitat-online>

Фримен Р.О. Искусство детектива (эссе) / пер. с англ. С. Белова // Как сделать детектив: сб. / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 28–37.

Чандлер Р. Простое искусство убивать (эссе) / пер. с англ. С. Белова // Как сделать детектив: сб. / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 164–179 – URL: <http://samlib.ru/d/detektiwklub/chandler.shtml>

Честертон Г.К. В защиту детективной литературы (эссе) / пер. с англ. В. Воронина // Как сделать детектив: сб. / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 16–19. – URL: <http://www.chesterton.ru/essays/0042.html>

References

- Ageeva, M.G. (2014). Otrazhenie epohi v proizvedeniyah detektivnoj literatury. In *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Istoriya i filologiya* (vyp. 1). Izhevsk. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-epohi-v-proizvedeniyah-detektivnoy-literatury>
- Van Dajn, S.S. (1990). Dvadcat' pravil napisaniya detektivnyh Romanov. In *Kak sdelat' detektiv. Sb.* (pp. 38–41). Moscow: Raduga. Retrieved from: <http://www.scriptmaking.ru/node/189>
- Vidok, Ezhn Fransua. Retrieved from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
- Vol'skij N.N. *Delo o «detektive bez beregov» («teoreticheskie» spory o detektive i ih prakticheskie rezul'taty)*. – Retrieved from: <http://samlib.ru/d/detektivklub/delo.shtml>
- Detektivnyj metod. Anna Ketrin Grin*. Retrieved from: <http://detectivemethod.ru/american/anna-katharine-green/>
- Zharinov, E. (1996). *Fentezi i detektiv – zhanry sovremennoj anglo-amerikanskoy belletristiki*. Moscow: Mezhdunarodnaya akademiya informatizacii. Retrieved from: https://royallib.com/book/garinov_evgeniy/fentezi_i_detektiv_ganri_sovremennoy_anglo_amerikanskoy_belletristiki.html
- Kavelti, Dzh. *Izuchenie literaturnyh formul. Recenziya na knigu Dzhona Kavelti «Prikluchenie, tajna, lyubovnaya istoriya: formul'nye povestvovaniya kak iskusstvo i populyarnaya kul'tura»*. – Retrieved from: <https://www.livelib.ru/review/1088618-izuchenie-literaturnyh-formul-dzhon-kavelti>
- Kavelti, Dzh. (1976). «*Prikluchenie, tajna, lyubovnaya istoriya: formul'nye povestvovaniya kak iskusstvo i populyarnaya kul'tura*» (Cawelti, J.G. (1976). *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.)
- Kuchumova, G.V. (2011). Rozhdenie novoy romannoj formy «iz duha detektiva» (na materiale nemeckoyazychnogo romana 1980–2000 gg.). In *Carskosel'skie chteniya* (vol 1), (pp. 271–276). Samara. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/rozhdenie-novoy-romannoy-formy-iz-duha-detektiva-na-materiale-nemetskojazychnogo-romana-1980-2000-gg>
- Moiseev, P.A. *Poetika detektiva*. Retrieved from: <http://litra.pro/poetika-detektiva/moiseev-petr>
- Moem, U.S. (1990). Upadok i razrushenie detektiva (esse, per. V. Voronina). In A. Stroev (comp.). *Kak sdelat' detektiv. Sb.*, (pp. 123–145). Moscow: Raduga. Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=65147&p=1>
- Nikolina, N.A., Litovskaya, M.A. & Kupina N.A. *Massovaya literatura segodnya*. Retrieved from: <https://readli.net/chitat-online/?b=317078&pg=1>
- Noks, R.E. (1990). Desyat' zapovedej detektivnogo romana (stat'ya, per. V. Voronina). In A. Stroev (comp.). *Kak sdelat' detektiv. Sb.*, (pp. 77–79). Moscow: Raduga. Retrieved from: <http://literra.websib.ru/volsky/1319>
- Strukova, T.G. (2013). Davnyaya privyazannost' (o knige S.N. Filyushkinoy «Detektiv i problema kul'turnoj pamyati. Ataki novacij i upryamstvo zhanra»). In *Vestnik VGU. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika* (2), 72–75.

Tugusheva, M. (1991). *Pod znakom chetyrekh. O sud'be proizvedenij Edgara Po, Artura Konan Dojla, Agaty Kristi, Zhorzha Simenona*. Moscow: Kniga. Retrieved from: <https://profilib.online/chtenie/158724/mayya-tugusheva-pod-znakom-chetyrekh-2.php>

Frimen, R.O. (1990). Iskusstvo detektiva (esse, per. s angl. S. Belova). In A. Stroev (comp.). *Kak sdelat' detektiv. Sb.*, (pp. 28–37). Moscow: Raduga. Retrieved from: <http://littera.websib.ru/volsky/1358>

Chandler, R. (1990). Prostoe iskusstvo ubivat' (esse, per. s angl. S. Belova). In A. Stroev (comp.). *Kak sdelat' detektiv. Sb.*, (pp. 164–179). Moscow: Raduga. Retrieved from: <http://samlib.ru/d/detektivklub/chandler.shtml>

Chesterton, G.K. (1990). V zashchitu detektivnoj literatury (esse, per. s angl. V. Voronina). In A. Stroev (comp.). *Kak sdelat' detektiv. Sb.*, (pp. 16–19). Moscow: Raduga. Retrieved from: <http://www.chesterton.ru/essays/0042.html>

УДК: 003

DOI: 10.31249/hoc/2020.03.12

Харитонов О.С. ©

**О РОЛИ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА В КУЛЬТУРЕ
ДРЕВНЕЙ РУСИ ПЕРИОДА МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА**

*МБОУ СОШ № 9, город Лобня, Россия,
haritonovoleg@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется значение церковного знаменного пения в культуре Московской Руси. Выявляются его основные стилистические черты и художественные средства, а также круг образов и идей, выражаемых ими. Рассматривается влияние сакрализации семиотической системы знаменного распева на культуру и сознание древнерусского человека.

Ключевые слова: знаменный распев; церковное пение; семиотическая система; сакрализация.

Поступила: 06.04.20

Принята к печати: 20.04.20

Kharitonov O.S.

**About the role of the banner chant in the culture
of Ancient Russia during the Moscow tsardom**

*GESS N 9, Lobnya, Russian,
haritonovoleg@mail.ru*

Abstract. The article investigates the significance of echoes chant (the Znamenny chant) in the culture of Muscovy, the emphasis is made on its style features and artistic device and the group of images and ideas, which are expressed by echoes chant. The influence of sacralization of system of sighs of the echoes chant on the culture and consciousness of old Russian is also considered in the article.

Keywords: the Znamenny chant; church chant; sacralization; system of sighs.

Received: 06.04.20

Accepted: 20.04.20

С принятием христианства Киевской Русью в конце X в. на славянскую почву пришла и восточная византийская культура. Обычно, говоря об этом периоде восточного влияния на славян, обращают внимание на развитие литературы и архитектуры, но редко упоминается заимствованное из Византии богослужбное церковное пение, в дальнейшем развивавшееся на территории Руси своеобразным путем и получившее название знаменного распева.

Древнерусское знаменное пение, просуществовавшее до середины XVII в., имело множество отличительных черт. Во-первых, это ее одноголосый строй. Знаменный распев находился за пределами ладогармонической музыкальной системы, имел свои характерные ритмические и мелодические рисунки. Во-вторых, его отличала особенная система записи – невменное письмо. Древнерусское знаменное пение записывалось безлинейной нотацией, «знаменами», чаще всего обозначающими не высоту звука, как в итальянской нотной системе, а направление мелодии. В-третьих, у каждого знамени было свое название, свое сакральное значение. Именно в знаменном пении многие мыслители и ученые [Денисенко, 2009, с. 10] видят музыкальное, мелодическое воплощение православного богословия. Часто отмечают аскетизм, сдержанность и благолепие знаменного распева, призванного настраивать душу человека на молитву, покаяние и переживание праздничного события, на созерцание Божественной красоты и гармонии.

В протоколе Стоглавого собора, бывшего при царе Иване IV в 1551 г., сказано: «...От разумнаго бо и благочестиваго божественнаго

пения приходит всякому человеку умиление, и покаяние, и слезы. <...> И того ради подобает пети и чести... чинно и безмятежно безо всякаго зазору церковна» [Стоглавь, 2014, с. 61].

Один из исследователей знаменного распева Ю.А. Денисенко писала: «Знаменное пение – неотъемлемая часть духовной культуры Древней Руси, несущая в себе огромный духовно-нравственный потенциал. Это – парадигма духовной культуры русского средневековья, реальный феномен, определявший движение различных сфер сознания древнерусского человека, духовная “идея”, воплощавшаяся в реальных образцах» [Денисенко, 2009, с. 8].

Четвёртая важнейшая черта знаменного распева – четкая определенность его структуры канонами церковного искусства. Как и в иконографии, в древнерусском богослужебном пении, помимо правил, исходящих из понимания церковного благочестия и духовной аскезы, есть закономерности построения мелодии. Знаменный распев обладал стройной семиотической системой и конкретным набором художественных элементов (знамен, лиц, попевок, ритмических рисунков, фит и т.д.), из которых строилась мелодия того или иного духовного песнопения.

Основой знаменного пения было «осмогласие» – пение духовных песен на восемь «гласов», пришедшее из греческой церковнопевческой культуры. Однако, если в греческой традиции, как писал один из исследователей XIX в. прот. В. Металлов, под гласами понимались «мелодические звукоряды и поступенные звукоряды разной высоты с различным расположением тоновых и полутоновых диатонических интервалов, составляемые из тетрахордов, имевшие различные господствующие и конечные звуки» [Металлов, 1899, с. 1], то в русской традиции, как отмечал он же, были восприняты только характерные попевки и мелодические рисунки, на основе которых в первые века существования христианства на северных славянских землях распевали песнопения, в частности русским святым: преподобному Феодосию Печерскому, мученикам Борису и Глебу и др. На первых порах делалось это скорее механически, по образцам греческих песнопений, однако впоследствии древнерусское церковное пение стало развиваться по своим законам, приобретая специфические черты и

развиваясь как самостоятельное искусство. Тем не менее осмогласие как тоническая система было разрушено.

Система древнерусского знаменного пения достаточно богата и разнообразна как по своим мелодическим элементам, так и по стилистике и характеру воплощения идеи, по широкому диапазону эмоциональных оттенков благочестивого переживания: от торжества, светлого ликования, созерцания тайны Божией, рассуждения о богословских глубинах вероучения, покоя и тишины до покаяния, скорби и сокрушения о грехах. Мелодия песнопения организовывалась по принципу звуковой волны, расширяющей амплитуду в начале и затухающей к концу. При этом отсутствовало тактовое деление, так как ритмические особенности мелодии передавались в каждом знамени киноварными пометами: «покойно», «борзо», «постояти», «подержати» и т.д. Останавливаться более подробно на системе знаменного распева не имеет смысла, так как на эту тему есть много исследований, а также теоретических и практических пособий, составленных распевщиками современности.

В данной статье рассматривается роль знаменного распева в культуре Московской Руси как значимого культурного компонента того времени.

Ко второй половине XV в., когда завершился процесс объединения русских земель вокруг Москвы и формирования единого русского государства, православная христианская традиция, в частности обрядовая, стала определяющим и практически единственным вектором развития официальной культуры.

Со становлением Московского государства свое развитие получило и искусство церковного пения. Именно в XVI – первой половине XVII в. наблюдается его расцвет, а вместе с этим и особое влияние на культуру и быт российского общества, особенно царского двора.

К XVII в. уровень церковной грамотности русского народа, особенно знати, стал довольно высоким. Архиепископ Павел Алеппский, сопровождавший своего отца, антиохийского патриарха Макария во время путешествия в Россию в середине XVII в., писал: «...Певчие... как бы из одних уст пели стихиры приятным напевом. <...> Начиная с этого города (Рацкова. – О. Х.) и по всей земле русских, т.е. казаков, мы заметили возбудившую наше удивление прекрасную черту: все

они, за исключением немногих, даже большинство их жен и дочерей, умеют читать и знают порядок церковных служб и церковные напевы...» [Павел Алеппский, 2016]. Далее автор много раз отмечает, что молитвы пелись «как бы из одних уст», вероятно, для иностранного гостя унисонное знаменное пение было не вполне привычным. И действительно, как отмечает исследователь знаменного пения В.И. Мартынов [Мартынов, 1994, с. 119], Русь, перенимая из Византии церковное пение, усвоила лишь эпизод из истории формирования его нотации – так называемый палеовизантийский период, характеризующийся отсутствием диастематического, интервального принципа в изображении мелодии.

Впоследствии это сыграло огромную роль в сакральной интерпретации знаменного пения. В.И. Мартынов писал: «Подобная невосприимчивость к повышению точности фиксации звуковысотного уровня была отнюдь не случайна, ибо присущая русскому сознанию ревность к чистоте богослужебного пения заставляла видеть в этом уточнении сползание богослужебной певческой системы в систему музыкальную. В теории небесного ангельского пения, образом которого являлось православное пение, невозможно было допустить мышления и оперирования вещественными, земными параметрами, каковыми являются высота и продолжительность звука, ибо ангельское пение, будучи невещественным по своей природе, не могло быть и описано откровенно вещественным способом» [там же, с. 119–120].

У русского человека той эпохи формируется противопоставление богослужебного пения как священного, ангельского, небесного и музыки (мусикии) как бесовской, богомерзкой забавы. В одном из Азбуковников XVII в. говорится: «Мусикия – гудение рекше игра гусельная и киноваров... Мусикия – в ней пишутся песни и кошуны бесовския, их же латины припевают к мусикийских орган согласию, сиречь гудебных сосуд» [Рогов, 1973, с. 153].

Именно в этот период крепла идея о России как о главном столпе и оплоте мирового Православия. Возникает идея Москвы как Третьего и последнего Рима и канонизируется практически каждая «йота» в богослужебных и священных текстах. Знаменное пение получает статус абсолютного сакрального авторитета.

К XVII в. на Руси существовало несколько традиций знаменного пения: московская, новгородская, усольская, чудовская, школа Троице-Сергиевой лавры, «Крестьянинов перевод». В этот период знаменный распев расширяется, распеваются многие песнопения: Триоди постной, Триоди цветной, некоторые тексты Октоиха, новые службы русским святым. Появляется очень богатая, разветвленная, но достаточно целостная система знаменного пения. Явно выделились некоторые его разновидности: столповой распев, демественный распев, путевой распев, кондакарное пение и большой знаменный распев.

С XVI в. в Москве существовало два главных знаменных хора – царский и патриарший (митрополичий). В царском хоре состояло 27 певцов – специально обученных дьяков, получавших приличное по тем временам жалованье (от 5 до 10 рублей в год) и содержание от государя пищей и одеждой. При этом хоре была своя школа пения. Знаменитыми распевщиками XVI в. были братья Потаповы, Савлук Михайлов, Третьяк Зверинцев, Иван Демидов и др. К этому времени относится деятельность известного распевщика Фоедора (Федора) Христианина (Християнина, Крестьянина), составившего мелодии на множество богослужебных текстов.

Часто со своим хором пел царь Иван Васильевич Грозный. На плите в Никитском монастыре Переславля-Залесского, вделанной в стену южной стороны паперти храма преподобного Никиты Столпника, освященного в 1564 г., сказано: «Благочестивый Государь... всенощное бдение слушал, и первую статью сам царь пел и божественную литургию слушал, и красным пением со своею станицею (хором. – *О. Х.*) сам же Государь пел на заутрени и на литургии» [Кавелин Леонид, 1886, с. 3]. И это не удивительно, так как обучение церковному пению входило в программу воспитания царских детей. Царь Иван IV сам был автором гимнографических текстов. Им, например, была написана служба на день Сретения Владимирской иконы Божией матери [Кавелин Леонид, 1886].

Особого внимания заслуживает внебогослужебное использование знаменного пения, в частности так называемый чин «здравных чаш», который представлял собой последовательное испитие чаш вина в чью-либо честь в последовательности, зависящей от чина и сана того, за кого пьют, по принципу нисходящей градации. Это действие

сопровождалось исполнением хором дьяков праздничных богослужебных песнопений или возглашением многолетий и здравий. Исследователь Б.П. Кутузов так описывает праздничный стол, бывший по случаю поставления митрополита Московского Иова в патриарха Всероссийского: «Как привило, стол завершался “здравными чашами”. Первая чаша была в честь Богородицы и Московского чудотворца Петра, а “стих велели петь – славник 1-го гласа “Божетсвеннаго свыше явления”. Потом – чаша государя царя Фёдора Ивановича... и стих велели патриархи петь (на празднике присутствовал константинопольский патриарх Иеремия. – *О. Х.*) – “Пособивый, Господи, кроткому Давыду”. Многолетие большое да чаша государыни царицы Ирины, а стих пели – славник 6-го гласа “Одесную Спаса предста Царца”, многолетие. И после тое чаши – Иева патриарха Московскаго и всеа Руси чаша да чаша Иеремия, патриарха вселенского» [Кутузов, 2008, с. 88].

Хор дьяков на праздничные столы могли приглашать и бояре, правда, стоило это весьма недешево.

Большой интерес представляют собой стихи, положенные на знаменные мелодии, но не имеющие никакого богослужебного применения. Интересны они потому, что именно в них, вольно или невольно, явственно проступают основные черты церковного художественного мышления Древней Руси. Их немного, и, как правило, они использовались в азбуках знаменного пения как своего рода упражнения для запоминания знамен и лиц. Таков, например, один из духовных стихов, часто используемых и в современной практике обучения знаменному пению:

Вот послушайте рассказ.
Жил премудрый Китоврас.
Знал он песни и псалмы,
Толкований знал томы.
Но вина напился он.
Соломоном был пленен.

[Крюковой букварь, «Дьячье око»]

Очевидно, что в концептосферу религиозного мышления того времени входили не только канонические сюжеты священной исто-

рии, но и апокрифические сказания. В этом тексте – явная реминисценция к «Сказанию о Соломоне и Китоврасе».

Ещё один своеобразный текст того времени – стихотворение, каждая строка которого распевается на начальные лица воскресных стихир знаменного распева. Как уже было сказано, система знаменного распева основывалась на осмогласии, системе мелодических напевов, каждый из которых отражал какую-либо отдельную грань благочестивого переживания. Этот духовный стих был составлен для лучшего запоминания начальных гласовых попевок:

- 1-й глас – Грядет чернец из монастыря.
- 2-й глас – Встречу ему второй чернец.
- 3-й глас – Откуда ты, брате, грядеши?
- 4-й глас – Из Константина-града гряду.
- 5-й глас – Сядем мы, брате, побеседуем.
- 6-й глас – Жива ли тамо, брате, мати моя?
- 7-й глас – Мати твоя давно умерла.
- 8-й глас – Увы мне, увы мне, мати моя!

[Владышевская, инт.-портал «Слово»]

В этом тексте хорошо видны характерные особенности церковно-религиозного художественного мышления того времени.

1. Упоминание Константинополя (Константина-града), отсылка к византийской культуре, из которой и вышла православная русская культура, в том числе знаменное пение.

2. Действующие лица – монахи. Это немаловажно, так как церковная средневековая культура была по преимуществу обращена к монашеству и монастырскому укладу жизни. И это не удивительно, так как главным центрами культуры и школами были монастыри, а монашеское «житие» мыслилось человеком Древней Руси как идеал христианской жизни и добродетели. Весь церковный богослужебный устав – порождение монашеского уклада жизни. Это видно и по святым той эпохи, в которых практически отсутствовали мирские люди, за исключением благоверных князей и княгинь.

3. Драматизм сюжета. Одна из «идеологем» православного сознания – переживание грехопадения Адама и, как следствие, духовного падения всего человечества и своего личного греховного состояния, а также надежда на обретение «потерянного рая». И знаменный распев

стремился в полной мере отразить эту экзистенциальную проблематику. По этому поводу православный духовный писатель XIX в. епископ Игнатий (Брянчанинов) писал: «Весьма справедливо святые отцы называют наше духовное ощущение “радостопечалием”. Это чувство вполне выражается знаменным напевом... <...> Христианин, проводящий жизнь в страданиях, борющийся непрестанно с различными трудностями жизни, услышав знаменный распев, тотчас находит в нем гармонию со своим душевным состоянием» [Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова), 2008, с. 423].

В первой половине XVII в. явно намечается кризис знаменного пения, который заключался преимущественно в его избыточности, тяготении к пышности и расплывчатости мелодического рисунка. Особенно это характерно для путевого и демественного распевов, считавшихся более торжественными и праздничными. Как отмечал В. Металлов [Металлов, 1899, с. 5–6], многочисленные фиты (длинные мелодические слоговые вставки) и ритмические недостатки часто затуменовывали смысл текста и разрушали его целостное восприятие.

Вместе с этим в церковном сознании нарастала догматичность мышления, впоследствии послужившая одной из внутренних причин церковного раскола середины XVII в. Важнейшее расхождение реформ патриарха Никона и ревнителей старого обряда – церковное пение. Наряду с троеперстием, редактированием текстов и другими изменениями обрядовой жизни, было введено партесное пение, имевшее ладогармонический строй и разделение голосов на партии. Протопоп Аввакум в письмах так говорил о партесном пении: «Зело богу гнусно нынешнее пение» [Житие протопопа Аввакума, 1960, с. 240]. До сегодняшнего дня старообрядцы истово хранят искусство знаменного пения, хотя и в кругу православных канонической Церкви в наши дни есть попытки к возвращению древнего церковного пения как наиболее адекватного духу православного богослужения.

Таким образом, можно сделать вывод, что знаменное пение было одной из ключевых культурных форм Древней Руси периода Московского царства, которая вобрала в себя многие черты церковно-религиозной стороны русской ментальности и эстетически формировала сознание древнерусского человека.

Список литературы

Владышевская Т.Ф. Самогласны малого знаменного распева [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Слово». – URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/36109.php>. – Дата обращения: 03.04.2020.

Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси. – М.: Знак, 2006. – 472 с.

Денисенко Ю.А. Знаменное пение как парадигма духовной культуры Древней Руси: автореф. дис. на соискание уч. степ. канд. культурологии. – Краснодар, 2009. – 26 с.

Житие протопопа Аввакума. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 479 с.

Кавелин Леонид, архимандрит. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна Деспота Российского. – М.: Издательские архивы, 1886. – 64 с.

Каушан Ю.А. Знаменное пение в контексте культурологического исследования // Культурная жизнь юга России. – Краснодар, 2008. – № 1 (26). – С. 139–140.

Комарова А.Н. Богослужбное пение Древней Руси // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – Кострома, 2007. – № 2. – С. 214–216.

Красова М.В., Скотникова Г.В. Проблематика изучения византийской и древнерусской певческой культуры в современном гуманитарном образовании // Вестник СПбГУКИ. – СПб., 2017. – № 2 (31), июнь. – С. 174–177.

Крюковой букварь [Электронный ресурс] // Интернет-портал «Дьячье око». – URL: <http://dyak-okو.mrezha.ru/bukvar/lesson1.html>. – Дата обращения: 03.04.2020.

Кутузов Б.П. Русское знаменное пение. – Изд. 2-е. – М.: Издатель Андрей Рублёв, 2008. – 304 с.

Мартынов В.И. История богослужбного пения: учебное пособие. – М.: РИО Федеральных архивов: Русские огни, 1994. – 240 с.

Металлов В. Осмогласие знаменного распева. – М.: Синодальная типография, 1899. – 92 с.

Павел Алеппский (архидиакон, XVII в.). Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / пер. с арабского Г. Муркоса. – Изд. 3-е. – М.: Общество сохранения литературного наследия, 2016. – 728 стр.

Рогов А.И. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. – М.: Музыка, 1973. – 244 с.

Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова). – М.: ДАРЪ, 2008. – 776 с.

Стоглавь. – Изд. 4-е. – СПб.: Воскресение, 2014. – 273 с.

Хрякова А.С. Из истории русского церковно-певческого искусства (Древнерусское церковное пение. Древнерусские распевы) // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – Кострома, 2006. – № 2. – С. 207–215.

Gardner J., Koschmieder E. Ein Handschriftliches Lehrbuch der alt-russischen Neumen-Schrift. – München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse, 1963. – Teil 1. – 330 S.

Welles E. A history of Byzantine music and hymnography. – Oxford: At the Clarendon press, 1962. – 461 c. + ill.

References

Vladyshevskaya, T.F. Samoglasny malogo znamennoogo raspeva // Internet-portal «Slovo». Retrieved from: <https://www.portal-slovo.ru/art/36109.php>. (Data obrashcheniya: 03.04.2020).

Vladyshevskaya, T.F. (2006). *Muzykal'naya kul'tura Drevnej Rusi*. Moscow: Znak.

Denisenko, Yu.A. (2009). *Znamennoe penie kak paradigma duhovnoj kul'tury Drevnej Rusi*. Avtoref. diss. na soiskanie uch. step. kand. kul'turologii. Krasnodar.

Zhitie protopopa Avvakuma (1960). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury.

Kavelin, Leonid, arhimandrit. (1886). *Stihiry, polozhennyye na kryukovyye noty. Tvorenie carya Ioanna Despota Rossijskogo*. Moscow: Izdatel'skie arhivy.

Kaushan, Yu.A. (2008). Znamennoe penie v kontekste kul'turologicheskogo issledovaniya. In «*Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii*». (1) (26), 139–140.

Komarova, A.N. (2007). Bogoslužebnoe penie Drevnej Rusi. In *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova*. (2), 214–216.

Krasova, M.V., Skotnikova, G.V. (2017) Problematika izucheniya vizantijskoj i drevnerusskoj pevcheskoj kul'tury v sovremennom gumanitarnom obrazovanii. In *Vestnik SPbGUKI*, (2) (31) iyun', 174–177.

Kryukovoj bukvar'. Internet-portal «D'yach'e oko». Retrieved from: <http://dyak-oko.mrezha.ru/bukvar/lesson1.html>. (Data obrashcheniya: 03.04.2020).

Kutuzov, B.P. (2008). *Russkoe znamennoe penie* (2nd ed.). Moscow: Izdatel' Andrej Rublyov.

Martynov, V.I. (1994). *Istoriya bogoslužebnogo peniya: Uchebnoe posobie*. Moscow: RIO Federal'nyh arhivov; «Russkie ogni».

Metallov, V. (1899). *Osmoglasie znamennoogo raspeva*. Moscow: Sinodal'naya tipografiya.

Pavel Aleppskij (arhidiakon, XVII v.) (2016). *Puteshestvie Antiohijskogo Patriarha Makariya v Rossiju v polovine XVII v., opisannoe ego synom, arhidiakonom Pavlom Aleppskim* (3 rd. ed.). Moscow: Obshchestvo sohraneniya literaturnogo naslediya.

Rogov, A.I. (1973). *Muzykal'naya estetika Rossii XI–XVIII vekov*. Moscow: Muzyka.

Simfoniya po tvorenyam svyatitelya Ignatiya (Bryanchaninova) (2008). Moscow: «DAR».

Stoglav" (4 th. ed.) (2014). Saint Petersburg: Voskresenie.

Hryakova, A.S. (2006). Iz istorii russkogo cerkovno-pevcheskogo iskusstva (Drevnerusskoe cerkovnoe penie. Drevnerusskie raspevy). In *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova*, (2), 207–215.

Gardner J. und Koschmieder E. (1963). *Ein Handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumen-Schrift. Teil I.* – München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse.

Welles, E. (1962). *A history of Byzantine music and hymnography*. Oxford: At the Clarendon press. + ill.

РЕЦЕНЗИИ НА КНИГИ

Гудимова С.А.

СОЮЗ ФИЛОСОФИИ И ФИЛОЛОГИИ

Рецензия на книгу:

Шартрская школа: *Гильом Коншский*. Философия; *Теодорих Шартрский*. Трактат о шести днях творения; *Бернард Сильвестр*. Космография, Астролог, Комментарий на первые шесть книг «Энеиды»; *Алан Лилльский*. Плач природы. – М.: Наука, 2018. – 457 с. – (Литературные памятники).

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

Получена: 29.05.20

Принята к печати: 12.06.20

Gudimova S.A.

Union of Philosophy and Philology

Book review:

Chartres school: *Guillaume of Conches*. Philosophy; *Theodoric of Chartres*. A treatise on the six days of creation; by *Bernard Sylvester*. Cosmography, Astrology, commentary on the first six books of the «Aeneid»; *Alan of Lille*. The cry of nature. – Moscow: Nauka, 2018. – 457 p. – (Literary monuments).

*Institute of Scientific Information in Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: 29.05.20

Accepted: 12.06.20

Средневековье создало свою картину мира, стройную и соразмерную. Человек был органической частью этого мира и «мерой всех вещей». Именно так представляли себе мир лучшие умы Средневековья в ту самую эпоху, которую обычно называют «Высоким Средневековьем» или «Возрождением XII в.». Понятие «Шартрская школа» стало фактически синонимом Ренессанса XII в.

Шартр – это литературно-философское братство, выходящее за рамки и Шартра, и даже Северной Франции. Мыслители шартрского круга искали такого знания о человеке, мире и Боге, которое не могло обойтись без иносказания и символизма. Здесь не только чтит латинскую древность, но знали об интеллектуальных новинках, прежде всего переводах с арабского и греческого. Объединить античные авторитеты и христианскую догму, мудрость и красноречие могла, как отмечает в послесловии О.С. Воскобойников, лишь словесность. Общие литературные, философские задачи, в большей степени, чем закрепленная какими-либо статутами социальная, образовательная или политическая институция, позволили составителям сборника объединить под эгидой Шартра таких крупнейших мыслителей средневекового Ренессанса, как Теодорих Шартрский, Гильом Коншский, Бернард Сильвестр и Алан Лилльский. На русском языке некоторые труды этих авторов выходили лишь фрагментарно, за исключением «Трактата о шести днях творения».

Один из идеалов науки XII в. – союз Меркурия и Филологии – знакомый в те времена всем со школьной скамьи по знаменитой сатире Марциана Капеллы, представляет собой поэтическую метафору «согласия наук». Брак бога Меркурия («разума», «логоса») и смертной девушки Филологии («любви к разуму») значит очень много для понимания интеллектуальной атмосферы XII в. Представляя читателю «Семикнижие», свою школьную антологию древних текстов по семи свободным искусствам, Теодорих Шартрский писал: «И греческие и римские поэты свидетельствуют, что Филология вышла замуж за Меркурия благодаря стараниям Гименея, в полном согласии Аполлона с музами и при участии семи искусств, без которых такое дело, наверное, вовсе нельзя было осуществить. И верно, у философии два помощника – разумение и его выражение: разумение просвещается квадривиумом, а изящное, разумное, украшенное его выражение –

тривиумом. Отсюда явствует, что мое семикнижие всей философии – единственное в своем роде пособие. Ведь философия есть любовь к мудрости, мудрость – полноценное познание истины сущего, которого не достичь иначе, как возлюбив его. Нет мудреца, если он – не философ» (с. 310).

Большинство философских трактатов XII в. написаны таким изящным литературным слогом. Метафоричность, символичность мышления и научного письма чрезвычайно характерны для литературы Ренессанса XII в. Но любовь к иносказанию не противоречила поиску рационального объяснения всего, что есть в подлунном мире.

Составитель тома, переводчик и комментатор О.С. Воскобойников отмечает: «Шартрский поэт в первую очередь мыслитель, но мыслитель, которому для выражения смысла нужен метр. Именно поэзия позволяет вывести любой рассказ, будь то миф или Книга Бытия, Эвридика или Рахиль, в особое временное пространство, непонятно, где начавшееся и непонятно, где заканчивающееся. А можно и вовсе уместить его во сне, как делает “Плач Природы”. <...> Эта временная неопределенность <...> и есть то, что отличает поэтический подход к космологии от строго философского. Поэтическая интуиция оперирует такими нюансами, которые не то чтобы недоступны философу по определению, но недопустимы по жанру. В дискурсивной аргументации Гении, Имармене, Разумы и Энделихии не могут путешествовать, жестикулировать, выражать радость или печаль, сомневаться или жаловаться. Для философии такое “поведение” – абсурд <...> категории не могут вообще “вести себя”, они пребывают» (с. 318).

Постоянно обращаясь к Платону, Аристотелю, Боэцию, философы Шартрской школы сплавляют их идеи с христианскими доктринами в новом научном синтезе. Именно в Шартре родилось знаменитое сравнение «нынешних» мыслителей с карликами, сидящими на плечах «древних» гигантов: «древние» были мудрее, но мы, сидя на их плечах, видим дальше.

Картина мира шартрцев, запечатленная в «Трактате» Теодориха, «Философии» Гильома Коншского, «Космографии» Бернарда, немыслима без их комментариев к классикам. Вся их творческая деятельность и есть раскрытие классиков.

В Средневековье все мироздание предстает как система знаков и символов. Иносказательная форма образа должна поддерживать исследовательский дух и трезвость ума у ищущего истину. Излюбленные авторитеты шартрцев – авторы «Тимея» и «Энеиды» – для выражения истины пользовались мифами или «покровами». Во Вступлении «Комментария на первые шесть книг “Энеиды” Вергилия» Бернард Сильвестр пишет: «Поскольку он [Вергилий. – С. Г.] философ, он пишет о природе человеческой жизни. Образ действия его таков: он прикровенно (*in integumento*) описывает, что совершает и претерпевает человеческий дух, помещенный на время в человеческое тело. Описывая это, он пользуется природным порядком и таким образом сохраняет двойной порядок в повествовании: как поэт – искусственный, как философ – природный.

Покров (*integumentum*) – это род изложения, который обертывает понимание истины вымышленным повествованием, потому еще называется оберткой (*involutum*). Людям это сочинение приносит пользу, а именно познание себя; ведь, как говорит Макробий, великая человеку польза – знать самого себя» (с. 156).

В «Комментарии» Бернард дает поэзии новый статус в системе знаний о мире. Оставив в стороне исторический пласт великой латинской поэмы, он рассматривает ее как космологический трактат. Путь Энея – не предыстория римского народа, а странствие человека, который ищет истину, но постоянно встречает препятствия и искушения.

Какой же метод интерпретации использует Бернард? Приведем несколько отрывков. «Он [Эней. – С. Г.] ускользает с семью кораблями. Под семью кораблями мы понимаем семь желаний, увлекающих Энея и его сотоварищей. Мы везде понимаем под кораблями желания, влекущие нас в разные стороны. Первый корабль – это желание видеть, второй – слышать, третий – ощущать вкус, четвертый – обонять, пятый – осязать, шестой – двигаться, седьмой – покоиться. Прочие корабли, которые он на время потерял, а потом вновь обрел – суть желания различать, понимать, отражать пороки, следовать за добродетелями» (с. 162).

«Отвергнув Дидону, он устраивает четыре состязания в честь своего отца, ибо, отвергнув сластолюбие, он жертвует Богу упражнения четырех добродетелей в мужском возрасте. Под управлением кораб-

лями мы понимаем воздержанность (*temperantia*), управительницу всех влечений. Это состязание идет первым, поскольку в стяжании добродетелей первой надлежит обрести воздержанность. Ведь именно она удерживает пороки, а потому необходимо предшествует прочим добродетелям. Воздержанность есть управление рассудка в отношении влечения и других неправедных движений духа» (с. 172).

Читая «Комментарий» Бернарда, невольно вспоминаешь интерпретацию «Энеиды», которую дает известный польский ученый XVII в. М.К. Сарбевский в книге «О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер». Скрытое содержание «Энеиды» он расшифровывает так: Эней, сын смертного Анхиза и богини Венеры, – это всякий смертный человек, чье тело – прах, а душа – бессмертна. Эней, руководимый Венерой, т.е. небесной мудростью и высшей благодатью, покидает горящую Троию, т.е. пожар юношеских страстей, и запутанной дорогой направляется в Италию – царство истинной мудрости. Защищая Троию, он стремится следовать зову плотского начала, но Венера учит, что все земное и плотское (т.е. Троя) должно погибнуть. Эней, потрясенный судьбой погибших в сражении, решает вернуться домой – начать духовную жизнь. Он плывет домой морем. Это означает, что он почти утопает в пучине страстей. Он останавливается во Фракии, которая символизирует алчность, попадает в другие города и царства, на острова, которые также отражают какой-нибудь порок или грех. Например, остров Циклопов – символ жестокой тирании. Эол, означающий низменные желания (у Сарбевского желания высшие символизирует Нептун), заставляет Энея пристать к Карфагену, и Дидона, олицетворение общественной жизни, политики, влюбляется в Энея, что естественно, так как государственные дела требуют людей благородных, очищенных от страстей, знающих чувство меры, а именно уже почти таким стал Эней. По совету Меркурия, олицетворяющего божественный разум, Эней покидает Дидону. Она погибает, и ее смерть – это поражение политики, из которой уходят разумные люди. Корабль Энея пристает к берегам Италии. Герой встречается с Сивиллой, олицетворяющей веру, с Хароном, т.е. обретает зрелость в суждениях, с Цербером, т.е. приобретает чувство времени настоящего, прошедшего и будущего. Наконец он оказывается в Люциуме, царстве

мудрости, как истинный философ сражается с софистом и женится на Лавинии, т.е. получает способность понимать природу вещей¹.

Итак, У Сарбевского Меркурий – божественный разум, у Бернарда он многолик. Да, Меркурий – разум, логос, но еще в «Комментариях» говорится: «Под Меркурием иногда надо понимать звезду, иногда красноречие: звезду в той басне, где читаешь, что Венера прелюбодействует с Меркурием, чем подразумевается, что эти звезды в своем восхождении соединяют свои влияния; а красноречие – там, где Меркурий домогается брака с Филологией. Ведь если красноречие не сочетается с мудростью, то мало помогает, а скорее вредит. Поэтому он изображается как птица или собака, ибо речь бежит быстро. Говорят, что он носит жезл, коим разделяет змей, поскольку он владеет истолкованием, коим отделяет сутяг и испускателей словесного яда. Его называют первоначальником воровства, ибо он обманывает души слушателей. Он покровительствует торговцам, так как они, продавая что-либо, помогают себе красноречием. Поэтому он зовется Меркурием <...> т.е. «богом торговцев»...» (с. 123). Далее Бернанд называет Меркурия «бегущим посреди», «забота о торговцах», «колесница умов», поскольку тот продвигает продуманные вещи, и Гермесом, т.е. истолкователем.

Расшифровывая мифы, шартрский философ и поэт обнажал диалектику мифа, его противоречивость и символизм. То, что интерпретаций много, несколько не смущает мыслителей XII в., наоборот, это их радует. «Стоит беспокоиться не о множественности изложений, это повод порадоваться, но о противоречиях, если таковые в изложении встретятся», – пишет Гильом Коншский (с. 325).

Настоящая поэзия иносказательна, любая риторика пользуется фигурами. Но шартрская метафорика, подчеркивает О.С. Воскобойников, не набор речи, она – система мысли. Эта система – главная находка Шартра в истории литературы. Здесь поэзия открывает двери философии и космологии, она позволяет схватить те глубинные, порой иррациональные аналогии, на которых зиждется Божий мир.

¹ Гудимова С.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Гудимова С.А. Музыка в контексте культуры. – М.: ИНИОН РАН, 2017. – С. 326–327.

Вдохновленный «Тимеем» Платона, Бернард Сильвестр пишет свою «Космографию», состоящую из двух частей – «Мегакосмос» и «Микрокосмос». Начинается произведение с описания первозданного хаоса:

Сильва, безвидный хаос являя собою в то время,
в недрах своих уж несла начальных вещей мешанину (с. 86).

Недовольная состоянием первоматерии, Природа обращается к Разуму с просьбой придать «материи образ более нежный и снять с нее это косное бремя» (с. 86). Разум разделяет четыре стихии, устанавливает девять ангельских чинов, располагает звезды, создает 12 знаков зодиака, приводит в движение семь планетных сфер, утверждает Землю в центре. Далее описываются знаменитые горы и реки («Сена струится в местах, где вели свои войны потомки / Древних царей, что ведут от Пипина и Карла свой род» (с. 97).) и представлен настоящий каталог растений и животных.

В конце IV части первой книги Бернард Сильвестр пишет: «Невозможно ведь поверить, чтобы мудрый Творец создал косную материю, не предусмотрев места и для источника жизни. Мир – живое существо, а живого существа без души не найти. Из земли многое всходит, но без стимула к росту ни дерево не поднимется, ни трава, ни что иное. Так и вся вечная череда вещей проистекла из жизни Ума, духа Сильвы, Души мира и роста творений» (с. 104).

Во второй книге – «Микрокосмос» – Создатель, любуясь красотой мироздания, обращается к Природе с такими словами: «...заботливому мастеру подобает придать произведению славное завершение, и я решил увенчать его с честью и достоинством, создав человека. Великим благоволением одарю я его и великой силой, чтобы со всяким созданным мной животным он мог поспорить своим особенным, как бы исключительным положением» (с. 108). Разум приказывает Природе отправиться на поиски царицы созвездий Урании и Физис, сведущей во всех вещах. Пролетев через небесные сферы, Природа и Урания находят Физис, живущую на лоне цветущей благоухающей земли с двумя дочерьми – Теорией и Практикой. Внезапно появляется Разум, который произносит речь о достоинстве человека: «Все подчинится ему,

круг весь земной, без остатка, / Первым, верховным жрецом ему быть в порядке вещей» (с. 122). Физис из четырех стихий создает человека. Но по какому образу и подобию! Хочется обратить на это особое внимание: «Физис решила, что не будет ошибкой, если малый мир, человека, она выстроит по образцу большого мира» (с. 128).

В «Космографии» Бернард Сильвестр становится настоящим поэтом космоса. Как и Платону, ему удалось познакомить читателя с порядком мироздания.

К космосу Бернард обращается и в небольшой поэме «Астролог», которая посвящена актуальной во все времена теме свободы и рока. Сюжет поэмы таков: астролог предрекает, что родившийся ребенок будет наделен всеми возможными достоинствами.

Ликом Парису дитя, душою Ахиллу подобно,
Спеси ж ни доблесть ему, ни красота не внушит.
Крез беднее его, Улисс не столько находчив,
Разум держит бразды дел и талантов его.
Меж сужденных удач благоденственной жизни он будет
Граду Ромулову и господин, и отец (с. 135).

Но по воле звезд и богов этот любимец Фортуны станет отцеубийцей. Несмотря на то что «почести Цезаря он превзошел, Геркулеса свершенья», Судьба неотвратима.

Многие исследователи считают, что Бернард Сильвестр верил в астрологию, его даже называют одним из создателей и популяризаторов астрологической вселенной позднего Средневековья. Вероятно, это так. Но автор посвящает свою поэму доказательству свободы человека от рока. Отцеубийца (так называет его родная мать) не хочет сдаваться: «Судьбу упрежу и убиенье отца». Он надеется на разум и силы человека, данные ему изначально:

Так сотворил стихии Господь и огненны звезды,
Чтоб в подчиненье огню не был у звезд человек;
Но разумения дал ему чистого силу,
Дабы грядущему злу мог он противостоять (с. 149).

По мнению исследователей, тема «Астролога» взята Бернардом из IV декламации Псевдо-Квинтилиана. В ней рассматривается два зако-

на – первый: храбрый муж может требовать награду, какую хочет. Второй закон гласит: если человек, намеренный совершить самоубийство, не оправдает своего решения перед сенатом, его тело следует бросить непогребенным. Речь главного героя перед сенатом составляет пятую часть поэмы Бернарда и заканчивается словами: «...царем вашим быть отрекаюсь: / Волен я ныне; помех нет для желаний моих» (с. 154). Комментаторы полагают, что Бернард не выразил в поэме своего отношения к астрологии, но слова: «Волен я ныне» – говорят, пожалуй, сами за себя. Платонический образ природы в поэме Алана Лилльского «Плач Природы» во многом близок «Космографии». Но Аланова Природа не творит, как у Бернарда, она хранит сотворенное Богом. Если Бернард вдохновлялся «Тимеем» Платона и ориентировался на «Брак Филологии и Меркурия», т.е. прозиметр мифоповествовательного типа, то Алан – на «Утешение философией» Боэция, визионерский диалог: в конце автор пробуждается и объясняет, что все это сон. «Плач» бичует пороки человека за их противоестественность. В конце поэмы Гений, помощник Природы, предаёт анафеме тех, «кто претерпевает кораблекрушение прожорливости или кошмар опьянения, кто познает пожар жаждущей алчности, кто восходит на призрачную вершину надменной заносчивости, кто в сердце снедается глубокой завистью, кто сопутствует лицемерной любви, оказываемой лостью» (с. 290).

Алан пользуется большим количеством размеров, его проза ритмизована в каждой фразе, порой его аллегории, виртуозные фигуры, стилистические изыски затрудняют чтение, кажутся чрезмерными: «Приближающейся деве идя навстречу с ревностной поспешностью, Природа, услащая яство своего приветствия приправою лобзания, явила лик глубокой приязни» (с. 282). Эта витиеватость поэмы Алана Лилльского мастерски передана в переводе Р.Л. Шмаракова.

Автор «Философии» грамматик Гильом Коншский в своей работе не пользуется «кудрявыми» метафорами, более того, в прологе ко второй книге, посвященной описанию устройства Вселенной, он отстаивает свое право писать без украшений: «Зная, что большинство ищет красоты словес и очень немногие – научной истины, взыскуя славы у этих немногих, а не у толпы, порадеем об одной лишь истине. Голая правда нам милее наряженной в тогу лжи» (с. 22). В небольшом трак-

тате Гильом уместил и космогонию, и космологию, и богословие, и даже антропологию, дав оригинальную для своего времени картину работы человеческого организма. Начинается книга такой дефиницией: «Философия есть правильное постижение того, что существует и невидимо, и того, что существует и видимо» (с. 7). Начав с определения философии, он как правоверный христианин переходит к Богу и основным догматам христианства, т.е. к невидимому, но истинно существующему миру, без которого немислим видимый, изучаемый «физиком» и философам мир. В трактате представлена новейшая для своего времени версия христианской космологии, дополненная знаниями древней натурфилософии (Платон, Боэций и др.) и переведенных на латынь только в XII в. текстов греко-арабской медицины. Описание Гильомом мирового устройства еще не выводит Творца «за скобки», но всемогущество Бога уже не служит, как у Отцов Церкви, аргументом в споре.

«Трактат о шести днях творения» Теодориха Шартрского, архидиакона и канцлера Шартрского собора, лишь формально можно отнести к жанру «шестоднезов», широко распространенных на средневековом Западе. Современники считали Теодориха первооткрывателем Платона и Аристотеля, реформатором таких разделов философии, как космология и логика. Научная деятельность Теодориха у многих вызывала восхищение:

Логики узел рассек и умом проник он в глубины,
Коих доселе никто в век наш достигнуть не мог:
И аналитики первым, и опровержения первым
Понял, и галлам, собрав греков богатства, принес (с. 324).

Книгу Бытия Теодорих трактует согласно «физике», демонстративно отбрасывая традиционное аллегорическое толкование. Его интересует буквальное, историческое толкование библейской космогонии, которое, по мнению автора, может быть только физическим. Впервые ставя знак равенства между физическим толкованием и буквальным, он полностью меняет концепцию «шестоднезов». Изучая труды Боэция, в частности «О Троице» и «Арифметику», автор почерпнул совершенно новую для него и всего XII в. методику применения наук о числах для решения богословских задач. В истории европейской научной мысли «Трактат о шести днях творения» стоит в

начале современной физики, для него библейский рассказ – лишь отправная точка для решения вопросов, выходящих за рамки комментария текста.

В книге «Шартрская школа» опубликованы работы лучших латинистов, классиков литературы своего времени, новаторов в области философии. Особо хочется отметить мастерские переводы О.С. Воскобойникова, Р.Л. Шмаракова и П.В. Соколова. Переводчики же составили подробнейшие примечания, без которых было бы невозможно погрузиться в философско-поэтический мир шартрцев. Книга «Шартрская школа» – ценный подарок не только для медиевистов, но и для всех, интересующихся историей культуры.

Ходанен Л.А. ©

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ
В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ РЕГИОНА**

Рецензия на книгу:

Ивинских Г.П. Пермский театральный период. Из истории театрального искусства Пермского края. XIX – начало XXI века. – Пермь: Издательский центр «Титул», 2014. – 684 с.

*Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Россия, hodanen@yandex.ru*

Поступила: 03.03.20

Принята к печати: 02.04.20

Khodanen L.A.

The atrical movement

in the context of the socio-cultural development of the region

Book review:

Ivinsky G.P. Perm theater period. From the history of theatrical art of the Perm Territory. XIX – beginning of the XXI century. – Perm: Publishing Center «Title», 2014. – 684 p.

*Kemerovo State Institute of Culture
Kemerovo, Russia, hodanen@yandex.ru*

Не так часто театроведы обращаются к судьбам отечественных театров в историческом дискурсе, а о провинциальных театрах написано и того меньше. Материал о творчестве театральных трупп за многие годы остается в архиве, собирается, хранится во всех театрах. Есть беднее или богаче выполненные музейные экспозиции, но написать и издать историю театра в виде книги получается далеко не всегда.

Уникальность книги Г.П. Ивинских состоит в том, что в ней подробно, с профессиональным подходом, собрана долгая история всего театрального движения в Перми, обобщен накопленный и опубликованный материал. Богатство, самобытные черты, наполненность и непрерывность сменяющихся ритмов театрального движения автор обосновывает, уходя, что называется, в «правремена», ведь Пермской земле выпал и геологически, и геополитически удачный жребий быть «пермским периодом» этногенеза Земли. В поисках связей между миром природы и миром культуры пермский геологический период привлечен не только для метафоры. Автор смотрит на него как на один из наглядных примеров развития динамических процессов в природной макросистеме.

В монографии охвачен весь процесс от возникновения в Перми первых театральных объединений и до многообразных форм и трансформаций театра, происходивших во втором десятилетии XXI в., что в целом составляет более двухсот лет.

Репрезентативен поставленной сверхзадаче богатый и разнообразный материал, собственно эстетический, театроведческий, историко-культурный, социально-исторический, статистический, социально-психологический. Для аналитической оценки привлечены рецензии театральных спектаклей, а также других постановочных форм и проектов в области театра и культуры. Рассматривается внутренняя жизнь фактически всех профессиональных коллективов и студий, творческие связи «центра» и «периферии», статистика и динамика диалога со зрителем разных лет, финансовая составляющая жизни театров, отношения театра и власти, театра и города как социального и культурного целого. С этими материалами соседствуют творческие портреты ве-

дущих режиссеров, талантливых актеров, певцов, танцоров, описание особенностей миграций творческих коллективов и отдельных его членов. Бережно собрана и фотолетопись. Эти фрагменты вносят в научный аналитический текст живое дыхание продолжающейся жизни театров города и края.

Для изучения материалов автор исследования находит систематизирующий методологический принцип отношения к культуре, определяемый не циклической, а синергийной парадигмой, которая предполагает неустойчивость, порождающую многовариантность путей ее развития. Автор обращается к идеям П. Сорокина, видевшего динамику исторического процесса не в гибели, а в смене культурных суперсистем, в которых решающую роль играют ценности, определяющие общественную жизнь. Синергийный подход к изучению явлений культуры ориентировал исследователя на принятие самоорганизации систем, их эвристические возможности.

На этой основе Пермский театральный период рассматривается как культурная целостность в рамках большого цикла доминирующей культуры с его универсальной картиной мира. Для периодизации внутри «пермского периода» выбраны два критерия: смена ценностных ориентаций в обществе и степень насыщенности театральной и культурной жизни.

В структуре монографии выделены разделы, охватывающие хронологию развития определенной эстетической тенденции, которая соотносена с хронологией сменяющихся поколений театров и зрителей. Первый заверченный этап пермского театрального движения самый протяженный и охватывает 110 лет. За точку отсчета взят 1807 год, когда в заводском поселке Очере Пермской губернии был создан первый крепостной театр. Подробному очерку истории усадебных крепостных театров В.А. Всеволожского, А.А. Кнауфа, П.А. Демидова, П.Д. и Е.А. Соломирских предшествует раздел с символическим названием «Гул холста». Приведены социологические и культурологические характеристики смешанного народонаселения края и возникшего в заводской среде слоя «посессивного крестьянства», мировоззрение которого постепенно менял труд на горнозаводском производстве. Подробно прослежено, как в заводских поселках, вотчинах уральских заводчиков и землевладельцев сформировалась особая

микросреда и особая субкультура, в которой зарождался слой своей интеллигенции.

В культурном отношении эта интеллигенция опередила и городских мещан, и чиновничество, и во многом поэтому колыбелью театра на Урале стал не губернский центр – Пермь, и не крупнейший город губернии – Екатеринбург, а периферия – заводские поселения. Из состава этой субкультуры «рекрутировались» и артисты, и большинство зрителей. Все это позволило рассматривать крепостные театры, появившиеся в этих поселениях, как «порождение горнозаводской цивилизации». В дальнейшем, по мнению исследователя, именно это определяет особенности пермской театральной публики, среди которой особую часть всегда будет составлять инженерная, техническая интеллигенция.

Движение театра от усадебных домашних форм к крепостным театрам рассмотрено в единстве с общим процессом формирования социальной структуры края, Перми как его столицы и возникновения городской среды, которая будет готова к восприятию театрального искусства. Подробно изучен вопрос об отношении городских, а потом и губернских властей к развитию театрального движения. Автор анализирует процесс формирования зрительской аудитории, которая способна увидеть театр как форму общественной жизни, искусство, обращенное к «вечным темам» и отвечающее насущным интересам современности. Такая аудитория начинала возрастать с появлением образованных, «особых людей», самостоятельных в своей гражданской позиции, с увеличением слоя образованного населения, которое составляло чиновничество, служилое дворянство, горнозаводская интеллигенция. Отмечено влияние кратковременного, но по-особому значимого общения города с «опальными собеседниками», которые ехали в сибирскую ссылку, отбывали каторжные и тюремные сроки. Среди них А.Н. Радищев, А.И. Герцен, М.М. Сперанский, многие участники народнического и революционно-демократического движений.

Специальный раздел посвящен антрепризному периоду. Особо отмечена роль антрепризы П.Н. Медведева, деятельность А.Б. Турчевича-Глумова. В этот период закрепились театральная площадка – первый каменный театр. У горожан развивался интерес, воспитывалась любовь к разным формам театрального искусства, знаменатель-

ной была постановка первой оперы – «Жизнь за царя». В театральном пространстве происходило сближение актеров и зрителей, появились «звезды» и их поклонники, меценаты, зарождается театральная пресса. Стало меняться отношение к театру городских властей.

Антрепренерство сближало пермское театральное движение с общероссийским поначалу своей «кочевой» природой. Но позднее в русле с общим движением в русской художественной среде 1870–1880-х годов к союзам и объединениям в Перми возникло первое «Говарищество артистов», которое, несмотря на небольшой срок существования (около трех лет), консолидировало творческие силы в предчувствии новой эпохи русского театрального искусства. Ее лицо определит новая драматургия и режиссура с ее другим художественным подходом к постановке спектаклей, выразившимся вскоре в понятии ансамблевости. Театр стал цельным явлением культуры.

В обстоятельном обзоре Пермского театрального движения эпохи Серебряного века отчетливо обозначен основной вектор дальнейшего рассмотрения материала. Театр в провинции становится все более связан с художественными открытиями и изменениями, происходящими в «центре».

Во втором разделе книги выделены театры 1920–1930-х годов с их революционной установкой на слом устойчивых традиций.

Это были пермские театры с характерной для общероссийского движения установкой на новый театральный язык, революционный отказ от традиций классики, органичные идеям строительства нового мира (Губернский показательный театр, Революционный театр и др.). Привлекает внимание глава, посвященная ТРАМу. По оценке автора, трамвовское движение объединило творческую молодежь, талантливых начинающих режиссеров, сценаристов, авторов «трамбовской» драматургии. Начав с театра «левого фланга», театра «агитпропа», где разрушались принятые художественные формы сценического действия, трамбовцы постепенно пришли к формированию профессионального отношения к театру, к освоению традиций, пройдя от революционных постановок, созданных молодыми энтузиастами, до возникновения первого профессионального театра.

Театральная жизнь в годы войны и в послевоенные десятилетия представлена в нескольких ракурсах. История становления драмати-

ческого театра, театра оперы и балета, взлет балетной труппы, появление ТЮЗа, театра кукол со всей полнотой раскрывается во множестве творческих портретов руководителей театра, режиссеров-постановщиков, ведущих и молодых актеров, в развитии декорационной составляющей спектаклей, в ритмах внутренней жизни творческих коллективов. Этот раздел книги иллюстрируется большой фотогалереей, в которой бережно собраны мгновения жизни сценических образов из уже ушедших постановок, портреты, афиши и др.

В книге выделены творческие стили и методики крупных режиссеров, в постановках которых высокое искусство соединилось с остротой современности. Особое внимание уделено новой репертуарной политике А.С. Михайлова в драматическом театре и И.Т. Бобылеву, режиссеру и педагогу, который развивал новую методику работы актера со сценическим словом, направленную на преодоление в актерской игре бытовой логики с ее утилитарностью и штампами.

Второе направление анализа большого послевоенного периода ориентировано на раскрытие театральной жизни Перми в идеологическом, культурном и социальном аспектах. Характерные изменения эстетики театра 1970–1980-х годов, появление в 1970-е годы «официальной и «неофициальной» культуры, острая злободневность, уходящая в подтексты, рассматриваются с точки зрения репертуара и развития диалога со зрителем. Автор отмечает, что социальная нестабильность усиливает интерес к аналитическому восприятию воссозданного мира, годы стагнации актуализируют будоражащую зрелищность.

Театральная жизнь Перми в эпоху перемен (1986–2014) рассматривается в книге как с точки зрения художественных исканий творческих коллективов, так и в контексте министерских постановлений о формах существования отечественных театров, их вовлечения в процессы коммерциализации. В процессе развития студийного движения появились новые театры: авангардистский «Балет Евгения Памфилова», муниципальный театр «У моста» (реж. С. Федотов) с оригинальным репертуаром, в котором знаковое место занимает драматургия с инфернальными мотивами, «Новая драма», театр, выросший из студии в статусе некоммерческого партнерства. Общественные изменения, отмена цензуры и последующие реформы в сфере культуры сказались и на устоявшихся пермских театрах. ТЮЗ (реж. М. Скоморохов) стал

ориентироваться не только на юную публику, но и на взрослого зрителя. Признанные творческие успехи делает театр кукол (реж. И.В. и Д.В. Игнатевы, И.Н. Тернавский), также расширивший традиционный репертуар, меняется диалог со зрителем и в Областном театре драмы.

Большой раздел в книге посвящен современному состоянию театральной жизни Перми. Автор анализирует внутреннюю жизнь театральных коллективов, рассказывает историю оперных антреприз, пишет о судьбах режиссеров и художественных руководителей. В главе «Пермская культурная революция, или Культура на аутсорсинге» рассматриваются новые постперестроечные авангардные формы (Музей современного искусства, история «красных человечков»).

В работе со столь многообразными формами современного театрального процесса (театры, студии, фестивальное движение, гастроли и др.), автору удалось выбрать четкий генерирующий подход, основанный на понятии переходности, смены мировоззренческих идей, смены картины мира, концепции театра в период перестроечных движений 1990-х годов.

Сравнение порубежных периодов центра и периферии 1917–1920-х годов и современного театрального движения дало исследователю возможность сделать значимые обобщения о сходных чертах трансформации театра (пафос отрицания традиции, радикализация художественных программ, фетишизация новизны, доходившая до эпатажа, появление «своего зрителя», установка на самопрезентацию и др.), которые повторяются в современном театральном процессе, и выделить особенности, отличающие нынешнее его состояние в 1990–2000-е годы.

Автору удалось системно сформулировать качественное своеобразие изменений в театральной жизни, которые происходят на наших глазах. Отметим только наиболее кардинальные культурологические характеристики: снижение доступности театра и его престижа, за которыми идет постепенное исчезновение новых подлинных художественных достижений, смена отношений объекта и субъекта в театральном процессе, обусловленная постмодернистской позицией творца, исчезновение диалога со зрителем и формирование субкультурных стратификаций. К этому присоединяется ряд изменений, связанных со

сменой социальных условий существования театра и отношения к нему государства.

Монография Г.П. Ивинских – ценный пример глубокого много-стороннего, почти энциклопедического по содержанию, рассмотрения истории театрального движения в отдельном российском регионе с экстраполяцией его форм и достижений на общероссийский театральный процесс и социально-исторические изменения, происходившие в обществе. Издание будет полезно и интересно театроведам, историкам театров, преподавателям вузов культуры.

Информация для авторов

Научный журнал «Вестник культурологии» – рецензируемое научное издание ИНИОН РАН.

Журнал учрежден в 1992 г. Выходит с периодичностью четыре номера в год.

Журнал индексируется в РИНЦ.

Полнотекстовый архив журнала с 2000 г. размещен на платформе Научной электронной библиотеки: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

Рукописи направляются в адрес редакции посредством системы подачи рукописей на сайте журнала по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

– или на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru в электронном виде в формате *. doc, *. docx или *. rtf.

К рассмотрению принимаются *ранее не опубликованные (и не находящиеся на рассмотрении* в других журналах и сборниках) научные статьи и аналитические обзоры.

Текст должен быть хорошо вычитан. Статьи, содержащие ошибки и опечатки, к рецензированию и публикации не принимаются.

Рукопись проходит обязательное рецензирование по модели «двойное слепое рецензирование». О результатах рецензирования автору сообщается по электронной почте.

Все поступившие в редакцию журнала научные статьи и аналитические обзоры проверяются на наличие плагиата.

Редакция оставляет за собой право на научную и литературную правку рукописи.

Право принятия решения о соответствии / несоответствии поступивших в редакцию статей профилю, концепции и тематике журнала принадлежит главному редактору и ответственному редактору (редактору-составителю текущего номера).

Об очередности опубликования статей, получивших положительные отзывы рецензентов, принимает решение редколлегия.

Научные статьи и аналитические обзоры в журнале публикуются бесплатно.

Общий объем текста одной статьи / обзора (с учетом метаданных на русском и английском языках) не должен превышать 35 000 знаков.

Подробное описание процедуры работы над статьей, требования, предъявляемые к рукописям, тематика журнала, состав редколлегии и редакционного совета представлены на странице журнала на официальном сайте ИНИОН РАН по адресу: <http://inion.ru/publishing/iournals/vestnik-kulturologii/>

В соответствии с договором оферты автор статьи / обзора предоставляет Издательству ИНИОН РАН на безвозмездной основе на срок действия авторского права, предусмотренного законодательством РФ, неисключительную лицензию на использование созданной автором статьи / обзора для опубликования в журнале

В подтверждение своего согласия на публикацию в журнале автор направляет на электронный адрес редакции журнала: gtn156@mail.ru скан подписанного акцепта в формате PDF.

ВЕСТНИК КУЛЬТУРОЛОГИИ

научный журнал

2020 № 3 (94)

Адрес редакции и издания: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.

ИНИОН РАН. Отдел культурологии

Дизайн Л.А. Можяева

Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение

№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.

Подписано к печати (дата). Формат 60 х84/16

Бум. Офсетная № 1. Печать офсетная.

Усл. печ. л.13, 25. Уч.-изд. л. 10,3

Тираж 350 экз. (1–100 – 1-й завод). Заказ № 102

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023

Институт научной информации

По общественным наукам РАН,

Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,

Отдел маркетинга и распространения

Информационных изданий

Тел./ факс (925) 517-36-91

E-mail: inion@bk.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН

ООО «Амирит»

410004, Саратовская обл., г. Саратов,

Ул. Чернышевского, д. 88, литера У