

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

3 (82)
2017

МОСКВА
2017

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
О.В. Кулешова – кандидат филологических наук, зам. председа-
теля, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских наук,
С.Я. Левит – кандидат философских наук, *Ю.Ю. Чёрный* –
кандидат философских наук

Редакционная коллегия:

О.В. Кулешова – кандидат филологических наук,
главный редактор,
Э.Н. Жук – зам. главного редактора, *С.Я. Левит* – кандидат
философских наук, *Т.Н. Гончарова*, *Т.А. Фетисова*

Редактор-составитель выпуска –
кандидат филологических наук *О.В. Кулешова*

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гума-
нит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.:
О.В. Кулешова, гл. ред., и др. – М., 2017. – (Сер.: Теория и ис-
тория культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). –
2017 № 3(82) / Ред.-сост. вып. *О.В. Кулешова*. – 232 с.

Содержание издания определяют разнообразные материа-
лы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

*Издано при поддержке Российского фонда содействия
образованию и науке*

УДК 008
ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>М.Н. Эпштейн.</i> От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир	6
<i>С.Я. Левит.</i> Поэзия чувства и «сердечного воображения» в контексте исторической поэтики Веселовского	11
<i>С.А. Гудимова.</i> Эстетические идеи Древней Индии	24

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Н.К. Бонецкая.</i> Русский Ницше и пути постнищевского христианства	32
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Игорь Немировский.</i> Как Пушкин стал пророком (из истории ранних пушкинских биографий)	36
<i>Т.Л. Скрябина.</i> Быт и реалии курортов Минеральных Вод в механизме интриги «Княжны Мери» М.Ю. Лермонтова.....	40
<i>Самарий Великовский.</i> Алжирский пролог. «Изнанка и лицевая сторона», «Бракосочетания»	50
<i>С.Я. Левит.</i> Искусство медленного чтения М. Гершензона.....	56
<i>Г.М. Казакова.</i> Нон-фикшн в современной книжной культуре	69
<i>Е.М. Четина, Е.А. Клейкова.</i> Фандомы и фанфики: Креативные практики на виртуальных платформах	72

<i>Инна Осиновская.</i> Красавицы и чудовища: Смысловые конструкции и образное поле красивого и уродливого в сказках...76	
<i>Мария Ахметова.</i> Стратегии номинации и «языковая политика»: Названия жителей городов	80

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Петр Вайль.</i> В начале Джотто	83
<i>С.А. Гудимова.</i> Поэтика театра Дзёрури.....	85
<i>Марина Лобанова.</i> Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко	94
<i>Ролан Барт.</i> Арчимбольдо, или Ритор и маг	98
<i>Екатерина Шевченко.</i> Эстетика балагана в драматургии символистов	101
<i>Евгений Казаков.</i> Душа человека XVII–XVIII веков (На материале европейского искусства)	103
<i>Н.А. Силантьева, В.Н. Яранцев.</i> Дворец как феномен культуры: Проблемы изучения в семиотическом плане	108
<i>Жорж Перек.</i> Зачарованный взгляд	110
<i>Дмитрий Трубочкин.</i> Театр и ритуал	112
<i>Дмитрий Трубочкин.</i> Трагедия и Дионис	115
<i>Григорий Амелин.</i> «Менины» Веласкеса: Картина о картине.....	118

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>С.А. Гудимова.</i> Числа сакральные, числа символические.....	122
<i>С.А. Гудимова.</i> Символы японской эстетики	135
<i>И.М. Цибизова.</i> Философская символика в современной детской литературе и ее значение для передачи культурно-цивилизационного кода.....	146
<i>Сергей Неклюдов.</i> Оборотничество: «Природа вещей», объем понятия, региональные версии	159
<i>Людмила Виноградова.</i> Перспективен ли оценочный признак добрый / злой для классификации демонологических персонажей?	161

Александр Махов. Оборотень-теолог: В поисках богословских ключей к «странным» дьявольским обличьям 164

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Михаил Майзульс. Саморазоблачающаяся иллюзия: Внешняя и внутренняя перспектива в иконографии дьявольских наваждений 166

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Т.Л. Скрябина. Ольга Глебова-Судейкина – Колумбина 1910-х годов 168

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Раиса Кирсанова. Легенда русской моды 185

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Кич как феномен культуры. Обзор 188
Александр Мещеряков. Японские поиски женской красоты 204
В.Ю. Новикова. Особенности европейской культуры чтения от Античности до современности 210
Л.С. Хачатрян. Мораль викторианской Англии как следствие «культурного взрыва» 216
А.А. Сукало. Социальные девиации: Проституция и гетеризм в культурно-досуговом ракурсе 219

КОНФЕРЕНЦИИ

III международная конференция «География искусства». Обзор 224

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

М.Н. Эпштейн

ОТ ЗНАНИЯ – К ТВОРЧЕСТВУ. КАК ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ МОГУТ ИЗМЕНЯТЬ МИР*

Задачей своей книги автор считает поиск выхода из кризиса гуманитарных наук, преодоление их изоляции в современном обществе, а также поиск путей их интеграции в духовное и научно-техническое развитие человечества.

Монография содержит восемь разделов, в которых рассматриваются соответственно следующие сюжеты. 1. Кризис и инновации. Гуманитарное изобретательство. 2. Творческое мышление. 3. Гуманистика и техника. Новые дисциплины. 4. Культура. 5. Философия. 6. Язык и речь. Лаборатория слова. 7. Текст и литература. 8. Авторская личность и гуманитарное сообщество.

Первый раздел содержит характеристику такого понятия, как *гуманистика*. Как отмечает автор, гуманистика – это совокупность гуманитарных дисциплин, изучающих человека и человечество. Она включает в себя не только гуманитарные науки, но также и основанные на них гуманитарные технологии, практики преобразования культуры на основе ее изучения. «Гуманистика – это область *самопознания и самосозидания* человека и человечества. О чем бы ни писались гуманитарные сочинения: об эстетике итальянского Возрождения или об эпических сказаниях Древней Индии, о взаимовлиянии романских и германских языков или о кантовской философии време-

* *Эпштейн М.Н.* От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 480 с. – (Серия «Humanitas»).

ни и пространства, – всюду перед нами предстает образ человека в разных его воплощениях» (с. 14). Как отмечает автор, гуманитарные науки учат: понимать и выражать себя; понимать других людей и общаться с ними; понимать другие культуры и эпохи; понимать цели человечества и ход истории; сознательно строить свою личность в творческом взаимодействии с другими индивидами и культурами; а следовательно, быть человеком в полном смысле слова, достойным представителем человечества.

В разделе 2, посвященном проблемам творческого мышления, дается характеристика такой дисциплины, которую автор называет «креаторикой». При этом подчеркивается, что как наука о творчестве, о создании нового, она отличается от эвристики, которая исследует закономерности научных открытий и решения технических задач. «Креаторика – наука гуманитарная, которая имеет приложение к таким областям творчества, как литература и искусство, философия, культурология, религиозная и общественно-политическая мысль» (с. 54). Автор выделяет несколько типов креативности. 1. Девиация, ошибка, нечаянный сбой (искал Индию, нашел Америку). 2. Экспрессия, попытка выразить нечто по-своему, соединяя старое и новое, известное и неизвестное. 3. Негация, сознательная установка на подрыв системы. 4. Эксперимент: неизвестно, что получится, но стоит уклониться от протоптанных путей в надежде на прорыв, непредсказуемый результат. 5. Инновация, оригинальность, целенаправленная установка на осознанную новизну.

В творческом процессе, согласно автору, есть два взаимосвязанных элемента: аномалия и аналогия. Аномалия – исключение из правила, отступление от заданного порядка. Аналогия – выстраивание нового порядка на основе сходства и унификации в рамках новой, складывающейся системы. «Аномалия становится конструктивной, когда вводит в действие цепь аналогий, т.е. выступает как принцип регулярного образования слов, идей, дисциплин, мировоззрений» (с. 60). Иначе говоря, аномалия и аналогия выступают как два рычага творческой эволюции.

Исследуя принципы творческого мышления, автор выделяет такое понятие, как «кенотип», подчеркивая, что в системе культурологических понятий оно соотносится с такими понятиями, как «первообраз», «архетип», «тип». «Если в архетипическом проявляется самый нижний, доисторический, вневременной пласт “коллективной души”, то в типическом запечатлен ход истории, предстающей в сво-

их социально обусловленных и конкретных проявлениях» (с. 99). Однако, подчеркивает автор, архетипическим и типическим не исчерпывается содержание культурных форм и художественных образов, взятых в их предельной обобщенности. Универсальность может быть не предзаданной априорно и не ограниченной исторически, но устремленной к последним смыслам истории, к сверхисторическому состоянию мира, в котором раскрываются такие «схемы», «формулы», «образцы», которые не имеют аналогов в доисторическом бессознательном. «По контрасту с архетипами эти *духовные новообразования*, пронизывающие всю культуру Нового времени и особенно XX века, называются кенотипами. Кенотип – это познавательно-творческая структура, отражающая *новую кристаллизацию общечеловеческого опыта*, сложившаяся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимая, выступающая как прообраз *возможного или грядущего*» (с. 100). Иначе говоря, если в архетипе общее предшествует конкретному, а в типе – сосуществует с ним, то в кенотипе общее – это конечная перспектива конкретного, которое вырастает из истории и перерастает ее. «Все, что ни возникает, имеет свой *сверхобраз* в будущем, о чем-то пророчит или предостерегает, и эта кладовая сверхобразов гораздо богаче, чем ларец первообразов, в котором замкнуто бессознательное древности» (там же).

В разделе 3 анализируется взаимосвязь гуманистики и техники, рассматривается понятие проективности в технике и в гуманистике, ставится проблема судьбы человека в «постчеловеческий» век. Выдвигается принцип «трансгуманизма» как альтернативы «постгуманизму». Автор подчеркивает, что между гуманизмом и трансгуманизмом по сути дела нет принципиальной разницы, поскольку эти термины описывают одно и то же отношение человека к самому себе, в котором он выступает и как субъект, и как объект. Как замечает автор, техногуманистика развивается вследствие перехода человека в новую, активно-эволюционную, искусственно-техническую фазу развития. «Человек остается в прошлом как биовид и переходит в будущее как техновид... Переступая границы своего вида, человек становится одновременно и больше, и меньше себя... Происходит одновременно исчерпание человека как отдельного вида – и распространение человеческого за его биологический предел... Техногуманистика и есть попытка осмыслить эту перспективу “творческого исчезновения” человека... Техногуманистика тем самым переступает предел гуманитарных наук, которые имели дело с “человеческим, слыш-

ком человеческим». Само человеческое ставится под вопрос, проблематизируется в этой новой теоретической модели» (с. 130–131). Таким образом, вырисовывается, по словам автора, обширная программа техногуманитарных исследований, из которой приводится несколько пунктов – со знаком вопроса. 1. Какие из способностей и функций человека возможно и целесообразно передавать машинам? 2. Какое воздействие на развитие человека окажет эта технизация ряда его функций? 3. Какие новые, специфические формы приобретут наивысшие творческие способности человека по мере все более совершенной их имитации техникой, – например, поэзия, живопись, философия? 4. В какой степени техника, усваивая человеческие способы деятельности, сама может становиться предметом гуманитарных наук (технопоэтика, технофилософия и т.д.)? 5. Какие человеческие свойства и способности окажутся наименее доступными для технизации и будут ли они задействованы в развитии цивилизации или постепенно отомрут как рудименты?

В рамках анализа техногуманистики автор исследует *хоррологию* как науку о саморазрушительных механизмах цивилизации. «Цивилизация не просто обнаруживает свою уязвимость, она становится причиной и мерой уязвимости; мера ее совершенства и есть мера ее хрупкости... Цивилизация – своего рода рычаг для усиления террора, предпосылка его растущей эффективности... материал, из которого мастера террора лепят свои огненные, ядерные, бактериальные, газовые произведения. И когда на заре XXI века выявляется эта связь террора и цивилизации, тогда, как ответ на террор... сама цивилизация превращается в хоррор» (с. 135).

Раздел 4 посвящен исследованию *культуры* как главного понятия гуманитарных наук. Культура охватывает собой все области человеческих знаний и свершений, все сотворенное человеком. Культурология изучает культуру как целое, в соотношении всех ее составляющих. Автор задается вопросом: может ли культура как целое стать предметом творчества? Он дает положительный ответ на данный вопрос и называет эту область преобразовательной деятельности *культуроникой*. «Культуроника занимает центральное место в системе гуманитарных *практик*, поскольку работает с целостным полем культуры, со всем предметным объемом гуманитарных наук...» (с. 141). По аналогии с термином «трансгуманизм» автор предлагает использовать также термин «транскультура». Транскультура – это, полагает автор, новая сфера культурного развития за границами сложившихся

национальных, расовых, гендерных, профессиональных культур. «Транскультура преодолевает замкнутость их традиций, языковых и ценностных детерминаций и раздвигает поле “надкультурного” творчества. Транскультура предполагает позицию остранения, “внеаходимости” по отношению к существующим культурам и процесс преодоления зависимостей от “своей”, “родной”, “врожденной” культуры. Транскультура выявляет нереализованные возможности, смысловые и знаковые лакуны в культурах и создает новую символическую среду обитания на границах и перекрестках разных культур» (с. 143).

Концепция «транскультуры» возникла в России в начале 1980-х годов в связи с системным кризисом советской цивилизации и в ходе развития культурологии как сравнительного анализа разных культур. «Сама культурология в своей потенции – это не просто знание, но особый способ бытия на перекрестке культур. Если другие специалисты живут и действуют внутри определенной культуры, бессознательно принимая на себя ее определения, то культуролог делает предметом определения саму культуру и тем самым выходит за ее пределы. Обнажая условность каждой из культур, культурология приближает нас к безусловному. Этим достигается своего рода терапевтическое воздействие на сознание людей, одержимых идеями или комплексами, навязанными той или иной культурой. Таким образом, культурология содержит в себе предпосылки транскультурного творчества – умножает степени свободы внутри культуры, в том числе и конструктивной *свободы от самой культуры* (в отличие от варварства, которое, разрушая культуру, попадает в плен к самой природе)» (с. 144).

Завершая свое исследование, автор размышляет о будущем гуманистики, которое представляет собой «большие созидательные и миропреобразовательные проекты, в которых гуманитарные науки будут участвовать во взаимодействии с естественными и общественными... Полагаю, что пришло время для методологического пробуждения гуманитарных наук и движения от деконструкции к большим конструктивным подходам и решениям» (с. 447). Но чтобы гуманитарным наукам стать тем, чем они могут и призваны быть, утверждает автор, на их основе должны развиваться гуманитарные практики, технологии преобразования тех областей, которые раньше этими науками только пассивно изучались.

И.И. Ремезова

С.Я. Левит

**ПОЭЗИЯ ЧУВСТВА И «СЕРДЕЧНОГО ВООБРАЖЕНИЯ»
В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ
ВЕСЕЛОВСКОГО**

Аннотация. Книга Веселовского о Жуковском рассматривается в статье на фоне его главного создания «Исторической поэтики», отмечается важность этого исследования в общей концепции Веселовского, акцентируется внимание на том, что эта книга, задуманная как энциклопедия эпохи, является не отвлечением от исторической поэтики, а ее важнейшим дополнением.

Ключевые слова: Александр Веселовский, В.А. Жуковский, историческая поэтика, романтизм, сентиментализм, поэзия чувства, сердечное воображение, хронология, личное начало, личность, общественно-психологический тип, сравнительный метод, формулы, мотивы, принцип параллельных исторических рядов, методология.

Abstract. The book by Veselovsky, devoted to Zhukovsky is considered in the light of the main opus by Veselovsky – «Historical poetics». The author of the article points out the importance of this research in the whole conception of Veselovsky, and also focuses on the fact that this book, conceived as an encyclopedia of the époque, is not some different study contravening the problematic of the historical poetics, but rather its essential part.

Keywords: Alexander Veselovsky, V.A. Zhukovsky, historical poetics, romanticism, sentimentalism, poetry feelings, heart fantasy, chronology, personality, social-psychological type, the comparative method, formula, explanation, the principle of parallel historical series, methodology.

В 2016 г. отмечалось 110-летие со дня смерти академика А.Н. Веселовского – выдающегося теоретика и историка мировой литературы, оказавшего влияние на становление и развитие гуманитарного знания. Веселовский был не только историком и теоретиком литературы, но и лингвистом, филологом, издателем, комментатором средневековых текстов, русских и западных. Круг его исследований охватывает итальянское Возрождение, романтизм в России и на Западе, средневековую литературу и фольклор, проблемы теории литературы и поэтики.

В огромном научном наследии А.Н. Веселовского В. Жирмунский выделяет несколько основных циклов, сменяющих, но не вытесняющих друг друга на протяжении его творчества: 1) итальянское Возрождение; 2) средневековая литература и фольклор («миграция» сюжетов); 3) историческая поэтика; 4) русский романтизм. Сочинения Веселовского, относящиеся к эпохе Возрождения, включают его статьи о Данте, из которых самая значительная – «Данте и символическая поэзия католичества» (1866), диссертация о «Вилле Альберти» (1870), монография о Боккаччо («Боккаччо, его среда и сверстники», 1893), юбилейный очерк, посвященный Петрарке («Петрарка в поэтической исповеди своего канцоньере», 1905) и многие другие. Второй цикл работ Веселовского охватывает его исследования, посвященные средневековой литературе и фольклору – былинам, духовным стихам, народным сказкам, легендам и апокрифам, народным обрядам и верованиям, средневековому роману и повести. Этот цикл представлен его докторской диссертацией «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения востока и запада» (1872), серии статей, объединенных заглавием «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875–1877), «Разыскания в области русского духовного стиха» (1879–1891), «Южнорусские былины» (1881–1884), «Из истории романа и повести» (1886–1888) и другие.

По словам Н.Я. Марра, Веселовский «учитывал вклады в предмет его исследования всех народов и племен» (11, с. 271), в то время как для исторической науки Запады свойствен «европоцентризм». Работы этого цикла, связанные с «русской темой», определили положение Веселовского в русском литературоведении дореволюционного времени как главы «сравнительной школы», насчитывавшей много при-

верженцев среди специалистов по древней русской литературе и народной словесности (10, с. 483–484).

Третья группа работ Веселовского объединена темой *исторической поэтики*. В программной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870) Веселовский дает первое – в духе культурно-исторической школы – определение задач своей науки: «История литературы в широком смысле этого слова – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом» (3, с. 20). В дальнейшем Веселовский уточняет понятие художественной специфики литературного творчества, определяя историю литературы как *историю общественной мысли* «в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах» (4, с. 57). Эволюция поэтического сознания и его форм – это тема «исторической поэтики» Веселовского.

Поэтика Веселовского задумана как теоретическое обобщение материала эмпирических исследований, накопленного различными науками – этнографией, фольклористикой, литературоведением. Он скептически относился к априорным теориям искусства и поэзии первой половины XIX в. и противопоставлял им свой идеал «индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения» и сделала бы возможным «выяснение сущности поэзии – из ее истории» (4, с. 57). «Поэтика будущего», по словам Веселовского, должна быть построена на широком сравнении фактов, взятых во всех сферах поэтического развития, что привело бы к новой, *генетической классификации*. В качестве «неделимой единицы сюжета» он выделяет мотив, ибо сходство объясняется не генезисом одного мотива из другого, а предположением общих мотивов, столь же обязательных для творчества, как схемы языка для выражения мысли. Метод сопоставления произведений по *общим мотивам* служит основанием для построения «типологических соответствий» и является следствием взгляда на развитие человечества как единый социально-исторический процесс.

Историческую «индукцию» Веселовский понимает как «сопоставление параллельных рядов сходных фактов», позволяющее «проследить между ними связь причин и следствий» (3, с. 15). Изучая ряды фактов, их последовательность, отношения между ними последующего и предыдущего, их повторяемость, исследователи обнаруживают «известную законность» и заменяют размышления о преды-

дущем и последующем выражением «причины и следствия». «Берем на проверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны, и наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим, мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собой новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятно, что полученное обобщение подойдет к точности *закона*» (3, с. 15). Научное обобщение возможно лишь в конце исследовательской деятельности, как результат массы частных обобщений, добытых из анализа целого ряда частных фактов.

Для Веселовского социально-историческая закономерность определенных явлений подтверждается их повторяемостью в аналогичных общественных условиях. Его «Историческая поэтика», отмечает Жирмунский, «постулирует идею единства и закономерности процесса развития мировой литературы, обусловленного в свою очередь единством и закономерностью исторического процесса в целом» (10, с. 490).

В «Исторической поэтике» Веселовский постоянно возвращается к мысли, что в унаследованных формах поэзии есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом, что поэзия «вечно творится в очередном сочетании форм с закономерно изменяющимся общественным идеалом» (5, с. 317).

Каждая новая поэтическая эпоха вращается в границах завещанных образов, формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу, и позволяет себе лишь новые комбинации старых формул, устойчивых мотивов, которые она наполняет новым пониманием жизни. Это внутреннее обогащение содержания, этот прогресс общественной мысли в границах устойчивых поэтических формул привлекает внимание самого широкого круга исследователей – психологов, философов, эстетиков, культурологов.

В «Исторической поэтике» осуществляется попытка большого исторического синтеза. Б.М. Энгельгардт точно определил важнейшую черту «исторической поэтики» как единой «книги высшего научного синтеза», к созданию которой Веселовский стремился всю

жизнь, «частью сознательно, частью бессознательно, влекомый таинственным инстинктом гениального ученого» (17, с. 13–14).

Способность к синтезу сказалась в отношении Веселовского к мифологической школе как важнейшему направлению тогдашней компаративистики. Комментируя работу Веселовского «Сравнительная мифология и ее метод», В.Я. Пропп писал: «Соотношение между тремя основными направлениями было неравное: внешне господствовала школа мифологическая. Она была представлена наибольшим количеством имен и трудов. Однако кульминационный пункт ее явно был пройден. Школа историческая или школа заимствований была менее заметна, но ближайшее будущее принадлежало ей. Школа антропологическая (этнологическая) еще только зарождалась» (цит. по: 14, с. 289–290).

В «Поэтике сюжетов» Веселовский подтвердил свою склонность к синтезу, характеризуя все три теории – мифологическую, заимствования, этнографическую, обеспечивавшие сравнительный метод, в котором Веселовский видит путь научного исследования, ведущий к верным, не умозрительным, обобщениям, меняющий понятия о творчестве. Он положил сравнительный метод в основание исторической поэтики. Веселовский отмечал, что этот метод вовсе не новый, не предполагающий какого-либо особого принципа исследования: «он есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения» (3, с. 15).

И.О. Шайтанов подчеркивает универсальность сравнительного метода, который, в отличие от современной компаративистики, не ограничивает себя межнациональными контактами. «Никакое культурное явление не может быть выведено за его пределы. Понять – значит сопоставить, увидеть аналогичным или, возможно, установить неожиданное родство. Нет культур, которым присуще только «свое». Многое из того, что стало “своим”, некогда было заемным, “чужим”. У национальных культур могут быть периоды добровольной или вынужденной самоизоляции, но это не отменяет общего культурного закона» (16, с. 39). Этот закон формулируется как «двойственность образовательных элементов», определивший характер нового развития – в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего (14, с. 65). Веселовский несколько раз повторяет эту мысль («двойственность образовательных элементов»), двигаясь от истоков культу-

ры к ее современному состоянию, «к новой Европе, с двойственностью ее образовательных и поэтических элементов» (4, с. 68).

В «Определении поэзии» (обозначенной Веселовским как первая часть «Исторической поэтики») он изложил «программу» поэтики (зарождение которой относит к 1870 г.): «Давно чувствуется потребность заменить ходячие “теории поэзии” чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую грамматику и сравнительную мифологию. Указав на эти дисциплины, я с тем вместе определил задачи, материал и метод *новой поэтики*. Ее задачей будет: генетическое объяснение поэзии как психического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории» (6, с. 83). Метод новой поэтики – сравнительный. Материалом такой поэтики будет поэзия во всех ее проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира. То, что существовало прежде под названием поэтики или теории поэзии, отличается от концепции Веселовского, масштаб которой до конца не оценен. Его концепция представляет собой настоящий переворот в гуманитарных науках, определяет задачи *новой поэтики*, отличной от старой, нормативной поэтики аристотелевского типа, в рамках которой с трудом укладывались новые поэтические откровения, пробивая в ней брешь, ломая ее. Настало время, пишет Веселовский, подумать о новом здании – «новой поэтике, основанной на материалах и наблюдениях, специально принадлежащих ее области, осторожно пристраивающей свои результаты к выводам, заимствованным из сферы других искусств» (6, с. 83–84).

Веселовский рассматривает поэтическое творчество как живой процесс, в который внесен «двоякий элемент законности, обуславливающий повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: *психологический* и *исторический* (6, с. 146), совершающийся «в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс» (19, с. 83), и в рамках одних и тех же психологических процессов и исторических форм постоянно обогащающего свое содержание всем, что «выработала мысль в смысле жизненных выводов и теоретических обобщений» (6, с. 146).

Комментируя эти высказывания Веселовского, С. Маццанти пишет, что поэзия – элемент, присущий человеку, но вместе с тем процесс, обусловленный историческим контекстом. С одной стороны,

общность человеческого мышления придает развитию культуры определенную закономерность, объясняющую *сходства* культурных элементов у разных народов, не соприкасающихся друг с другом; с другой стороны, пересечение народов, находящихся на различных этапах развития, и скрещивание разнородных элементов объясняет *многообразие* культурных явлений и специфичность каждого этноса.

Исходя из этого, С. Маццанти вводит понятия относительной и абсолютной хронологии: «относительная хронология, чтобы стать научным обобщением, должна быть основана на множестве частиц мозаики, т. е. исследований в области конкретной хронологии в разных исторических этнических контекстах» (13, с. 120).

Веселовский в свое время выражал сомнение, что возможен абсолютный исторический синтез без работы, предваряющей этот синтез, без этапа создания множества конкретно-исторических и филологических работ. В последние годы своей жизни Веселовский – создатель исторической поэтики – возвращается к конкретному историко-литературному исследованию. Его привлекает русская литература начала XIX в. в ее отношении к западной, период сентиментализма и романтизма. В романтизме, как и в Ренессансе, Веселовский усматривает прежде всего стремление личности к более свободным общественным и литературным условиям и формам.

Его книга о Жуковском не является отвлечением Веселовского от исторической поэтики в область личного творчества. Она дополняет проблематику главного создания Веселовского – исторической поэтики, в которой рассматриваются «известные определенные формулы», «устойчивые мотивы, которые одно поколение приняло от предыдущего» (3, с. 19).

А. Махов полагает, что «для ученого, исключавшего из своей исторической поэтики личный элемент и... полагавшего, что процесс творчества покрыт завесой, которую никто и никогда не поднимет, было крайне важно проанализировать взаимодействие личности с миром формул, структурирующих собственный опыт личности» (12, с. 8). Личность Жуковского, вопреки декларированному намерению автора «направить анализ не столько на личность, сколько на *общественно-психологический тип*» дана во всех перипетиях ее самостановления из литературных «формул» и «шаблонов» (12, с. 8).

В центре внимания Веселовского – проблема соотношения личности и литературных формул, «посредством которых личность вы-

страивает себя, свой образ, свою целостность» (12, с. 7). Жуковский, отмечает А. Махов, – полностью оказывается во власти уже готовых формул. Его поэзия трактуется в этой книге в русле исторической поэтики, как совокупность формул и мотивов.

Драма жизни и поэзии, личности и литературы, отмечает А. Махов, разыгрывается между полюсами: «чувство» – и «сердечное воображение». Это противопоставление заложено в самом названии книги. «Чувство» – подлинное переживание; «воображение сердца» – способность подводить новые переживания под однажды выработанную формулу, канон.

У Веселовского поэт подходит к миру своего опыта с готовым набором формул, ищет в окружающем мире те черты, которые он способен передать, включить в готовую схему. Опыт «романтической любви» дал чувству Жуковского «определенные схемы»; если кто-нибудь мог возбудить в нем знакомые настроения, разбудить «воображение сердца», роман мог повториться, как продолжали повторяться и выстроенные образы и выражения. Впечатления новые поверялись готовыми афоризмами и рассвечивались ими.

Таков, отмечает А.Е. Махов, описанный Веселовским тип отношений личности и готовых литературных формул. «Новое содержание» у Жуковского не проникало в «старые образцы», а подстраивалось под них, упорядочивалось в соответствии с ними той силой, которую Веселовский назвал «сердечным воображением» (12, с. 10).

«Сердечное воображение» как способность упорядочивать личный опыт на основе избранных схем действует рационально и рассудочно, – отмечает А.Е. Махов. «Наслаждение своим сердцем», чувствительность в эпоху сентиментализма рассудочна, поскольку следует определенной схеме (там же).

«Чтобы подогнать жизненный опыт под готовую схему, “сердечное воображение” совершает действие, которое Веселовский охарактеризует как действие логическое – “софизм чувства”» (там же).

Веселовский, отмечает А. Махов, тонко уловил в духовном облике поэта верность однажды найденному образцу, формуле, что требовало душевного действия, рассудочного в своей основе, но совершенно органичного и естественного. Такова форма личности Жуковского, его, выражаясь языком Веселовского, «синтез», обретенного им в «общих формулах сентиментализма».

Как отмечает С. Маццанти, почти исключительно критика оставалась на идее отнесения Жуковского не к романтизму, а к сентиментализму, но, как подчеркивает Веселовский, творчество Жуковского формируется после перехода от классицизма к карамзинизму и не изменяется до конца жизни. Отголоски западного романтизма затронули его позднее не новыми задачами, а мотивами, «простейшими повествовательными единицами», которые растворились в готовом уже мирозерцании.

Как полагает А.Е. Махов, книга Веселовского о Жуковском *не расширяет* историческую поэтику и не служит построению некоей «поэтики творчества»; она открывает новую территорию на границе теории искусства и психологии, которая в XX столетии стала предметом многих исследований (12, с. 11).

С. Маццанти вслед за И.О. Шайтановым дает иную оценку этого труда Веселовского (13, с. 115). Он считает, что монография о Жуковском входила в работу над созданием если не «новой поэтики творчества, которая дополнила бы «поэтику предания» как полагал Б.М. Энгельгардт (17, с. 213), то, по крайней мере, второй части «Исторической поэтики» о личности поэта (как полагает И.О. Шайтанов) (16, с. 13–14).

Но нам известно, что А.Н. Веселовский не только предчувствовал (в начале XX столетия) появление *новой поэтики*, но и постоянно отмечал, что значительное расширение сравнительно-литературного материала требует нового здания, *поэтики будущего*.

Одним из фундаментальных открытий Веселовского в науке о литературе оказался не столько интерес к «личному началу», возрастанию его роли в истории культуры, «сколько к моменту *перехода* от традиции и предания к *личному* в словесном творчестве. Масштаб и характер писательской индивидуальности выясняется только после определения места *личного* в общем пространстве словесности, через установление его связи с преданием» (1, с. 13). Талант проявляется в подборе самых подходящих из имеющихся в наличии форм: «Это – работа фантазии, не созидающей свои образы из ничего, а воспроизводящей их из глубины памяти: памяти о личном прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов» (7, с. 118).

Энгельгардт выражал мнение, что Веселовский обращается к новой литературе, отдельным поэтам – Жуковскому, Петрарке и т.д. –

главным образом затем, чтобы поставить проблему *индивидуального творчества* (17, с. 213).

В «Поэтике сюжетов» Веселовский рассматривает задачи исторической поэтики как стремление «определить роль и границы предания в процессе личного творчества» (8, с. 537). В центре монографии о Жуковском проблема соотношения личности и литературных формул, мотивов, образцов, посредством которых личность выражает себя, выстраивает себя, вживаясь в те или иные образцы, находя в них точки соприкосновения с собственными исканиями. Формулы – народные, собственные, чужих авторов, согласно концепции исторической поэтики, довлеют над всеми поэтами. Для понимания своеобразия, неповторимости Жуковского Веселовский в своих работах проводит сравнение с другими авторами: Боккаччо (1893–1894), Жуковский (1904), Петрарка (1905).

Для Веселовского Жуковский выступает как поэт карамзинист-сентименталист, единственный настоящий поэт «эпохи чувствительности». Если Карамзин, по словам Веселовского, подражал философским образцам, шел по чужим следам, то Жуковский выражал пережитое, применяя формы, использовавшиеся предыдущими поколениями для выражения настоящих чувств; он перечувствовал чужие формы, адаптировал их на свой лад, и они становились его достоянием. И делал он это *не осозная*, насколько он адаптировал исходный материал на свой лад. Его переводы склонялись к вольному пересказу. Перевод представлялся ему настоящим поэтическим актом, созданием нового произведения. Жуковский так определяет свое отношение к переводу: «Подражатель стихотворец может быть автором оригинальным, хотя бы он не написал и ничего собственного... Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник... Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у себя в воображении; поэт подражатель в такой же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного: следовательно, переводчик, уступая образцу своему пальму изобретательности, должен необходимо иметь почти одинакое с ним воображение, одинакое искусство слога, одинакую силу в уме и чувствах» (8, с. 456). Переводчик, по мнению Жуковского, должен «находить у себя такие красоты, которые могли бы служить *заменою*, следовательно, производить собственное, равно превосходное: не значит ли это быть творцом?» (9, с. 456–457), т.е. «поэтом поэта» (цит. по: 9,

с. 464). Жуковский часто говорит о своей склонности привить несколько своих мыслей к какой-нибудь хорошей чужой, так как недостает «материи для мыслей» (цит. по: 9, с. 464).

Процесс перевода у Жуковского выглядит следующим образом: «В борьбе с оригиналом он погружался в него, овладевал несколькими его моментами, которые были ему по сердцу, ему подсказывали, – и начиналась игра замен, урезываний и дополнений» (9, с. 459).

Его переводы несовершенны, как переводы, но превосходны, как его собственные создания, – писал Белинский. «Жуковский поэт, а не переводчик: он воссоздает, а не переводит, он берет у немцев и англичан только свое, оставляя в подлинниках неприкосновенным их собственное» (9, с. 24). В этом Белинский видит главное: «Жуковский всегда был верен самому себе, своей великой идее, своему великому призванию»... он от всех поэтов «отвлекал свое или на их темы разыгрывал собственные мелодии, брал у них содержание и, переводя его через свой дух, претворял в свою собственность» (там же). Для нас важно то, что Жуковский давал в чужом не только свое, но и всего себя, – заключает Веселовский.

Творчество Жуковского соединило в себе элементы предромантизма и школы Ломоносова и Дмитриева. Его поэзию, отмечает Маццанти, можно рассматривать как «хронологический момент» в формировании личности в контексте русской литературы, потому что он обладает истинным, но еще *не вполне осознанным* поэтическим мышлением.

Следующий этап развития, прогресс поэзии Веселовский связывал с исследованием творчества Пушкина. «По замыслу Веселовского, отмечает Жирмунский, эта первая работа [о Жуковском] в новой области должна была явиться приступом к более ответственной задаче – биографии Пушкина, тема которой намечена юбилейной академической речью: “Пушкин – национальный поэт”» (1899) (10, с. 494).

С. Маццанти отмечает, что прогресс поэзии Жуковского состоял в применении форм, образцов, мотивов предшествующих поколений, в том числе использовавшихся Карамзиным, для выражения чувств, потребностей, продиктованных жизнью. Он упоминает отрывок из статьи А.С. Пушкина «Фракийские элегии», процитированный в «Исторической поэтике» при сравнении его с Жуковским: «Талант не волен и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы,

надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (15, с. 420). Здесь, полагает С. Маццанти, намечается «общественно-типологический тип» поэта, не только пользующийся богатством предания, но осознающий, что только «стремясь по следам гения», можно открыть новые миры.

Список литературы

1. Багно В.Е., Плюханова М.Б. А.Н. Веселовский: Актуальные аспекты наследия // *А.Н. Веселовский: Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы.* – СПб.: Наука, 2011. – С. 3–16.
2. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Изд-во К. Солдатенкова и Н. Щепкина, 1859–1862. – Т. 2: Статьи, рецензии и заметки, апрель 1838 – январь 1840. – 510 с.
3. *Веселовский А.Н.* О методе и задачах истории литературы как науки // *Веселовский А.Н.* Избранное. На пути к исторической поэтике / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Автокнига, 2010. – С. 9–26. – (Серия «Российские Пропилеи»).
4. *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику // *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 55–80. – (Серия «Российские Пропилеи»).
5. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – М.: Худ. лит., 1940. – 648 с.
6. *Веселовский А.Н.* Определение поэзии // *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 81–170. – (Серия «Российские Пропилеи»).
7. *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 688 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
8. *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // *Веселовский А.Н.* Избранное. Историческая поэтика / Сост. И.О. Шайтанов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 535–652. – (Серия «Российские Пропилеи»).
9. *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 512 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).
10. *Жирмунский В.* А.Н. Веселовский // *Веселовский А.Н.* Избранное: Культура итальянского и французского Возрождения. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 469–494. – (Серия «Российские Пропилеи»).

11. *Март Н.Я.* Избранные работы: В 5 т. – Л.: Государственная академия истории материальной культуры (ГАИМК), 1933. – Том 1: Этапы развития яфетической теории. – 400 с.
12. *Махов А.Е.* Последний труд А.Н. Веселовского // *Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения».* – М.; СПб.: Центр гуманитарных исследований, 2016. – С. 5–12. – (Серия «Российские Пропилеи»).
13. *Маццанти С.* Поэзия В.А. Жуковского и его «общественно-психологический тип» как «хронологический момент» исторической поэтики А.Н. Веселовского // *Наследие Александра Веселовского в мировом контексте. Исследования и материалы / Отв. ред. Т.В. Говенько.* – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 112–128. – (Серия «Humanitas»).
14. *Протт В.Я.* Комментарий // *Веселовский А.Н. Собр. соч.: Т. 1–6, 8, 16.* – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1906–1938. – Т. 16: Статьи о сказке. – С. 289–294.
15. *Пушкин А.С.* Фракийские элегии // *Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – 2-е изд.* – М.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – Т. 7. – С. 420–431.
16. *Шайтанов И.О.* Классическая поэтика неклассической эпохи // *Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – С. 5–50. – (Серия «Российские Пропилеи»).
17. *Энгельгарт Б.М.* Александр Николаевич Веселовский. – Пг.: Колос, 1924. – 214 с.

С.А. Гудимова

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Аннотация. В статье анализируются трактаты, которые легли в основу всей последующей поэтики и эстетики Индии.

Ключевые слова: вкус, чувство, внутренний смысл, эстетическое наслаждение.

Abstract. This article analyzes treatises which form the basis of Indian poetics and aesthetics.

Keywords: taste, feeling, inner sense, aesthetic pleasure.

Одним из первых эстетических трактатов Индии исследователи считают «Натьяшастру» («Учение о театральном искусстве»), который приписывается легендарному мудрецу Бхарате. В этом поистине энциклопедическом сочинении содержатся сведения о драматическом и музыкальном искусстве, танце, поэтике. О времени создания этого трактата ученые спорят до сих пор, одни относят его к III–IV в. н.э., другие – к I тысячелетию до н. э.

«Натьяшастра» состоит из 36 глав и открывается мифом о создании драмы: «Боги во главе с великим Индрой пришли к прародителю Брахме и сказали ему: “Мы хотим, чтобы ты создал для нас такую забаву, которая развлекала бы слух и зрение. Кроме того, ведь шудрам недоступны веды. Ты же создай новую, пятую веду, которая бы была доступна всем Варнам”.

“Да будет так!” – сказав им это и отпустив царя богов, <Брахма>, знающий истину, предался упражнениям йоги и обратился мыслью своей к четырем ведам. Он сказал себе: “Я создам веду, которая будет называться драмой. Она будет приводить к благочестию, приносить материальную пользу, в ней люди будут получать нужные советы, и

она будет указывать им на их долг. В ней будет смысл всех наук и сочетание всех искусств, и она будет основана на древних сказаниях» (4, с. 64–65).

«Решив так, великий бог вспомнил все веды и создал веду о драме из четырех вед. Он взял содержание из Ригведы, музыку из Самаведы, драматическое действие из Яджурведы и учение о *раса* из Атхарваведы» (4, с. 65).

В «Натьяшастре» даются подробнейшие сведения о всех деталях представления – от вариаций сюжета до мимики актеров, от цвета костюмов до формы театральных представлений. Санскритская драма делилась на акты (от одного до 14 в соответствии с 10 видами пьес, классифицированными Бхаратой). События, изображенные в каждом акте, должны были длиться не больше 24 часов, но в целом единство времени в санскритской пьесе не соблюдалось, и она могла описывать жизнь героя чуть ли не от его рождения до смерти. В ней не было и единства места, действие могло переноситься с неба на землю, из одной страны в другую.

Число действующих лиц в пьесе не ограничивалось, среди них выделялись основные: благородный и мужественный герой, красивая и любящая героиня, прихлебатель или плут, шут и др. Вообще в трактате выделяется 48 типов героев и 128 типов героини (2, с. 30). В санскритской драме особое внимание уделялось изображению тончайших нюансов душевного состояния героя.

В соответствии с философской концепцией индуизма о синтезе контрастов, единстве во множественности драматурги и теоретики старались найти такое разрешение конфликта, в котором главный герой обретал духовное равновесие. Чувство гармонии лежало в основе расы, эстетического восприятия, близкого, как считалось, к восприятию гармонии и красоты Вселенной.

В «Натьяшастре» формулируется и цель искусства – доставлять удовольствие (эстетическое наслаждение) посредством изображения человеческой природы со всеми ее «радостями и печальми». «Она <драма> учит долгу тех, кто невоспитан или непокорен, поддерживает сдержанность в тех, кто дисциплинирован, рождает мужество в трусе, энергию в герое, просвещает неразумных, дает мудрость ученику...» (цит. по: 5, с. 26). По Бхарате, драма «очищает» и «дает облегчение», что близко к понятию катарсиса у Аристотеля. «Драма... – говорится в древнейшем индийском эстетическом трактате, – будет

поучительна для всех, благодаря действиям и состояниям, изображенным в ней» (цит. по: 5, с. 27).

Переживание этих «действий и состояний», «радостей и печалей» составляет сущность эстетического чувства, которое Бхарата называет *раса*. Первоначальное значение слова *раса* – вкус, «то, что имеет вкус», «вкушение»; Бхарата придает ему и второй смысл – настроение, определенный тип эмоции. Интересно, что в Упанишадах встречается и другое употребление слова *раса* – блаженство. После Бхараты термин *раса* служит для обозначения эмоционального состояния, пробуждаемого эстетическим объектом, т.е. зритель не испытывает, например, чувства любви, но ощущает вкус ее.

В «Натьяшастре» говорится: «Бхарата ответил и разъяснил различие между *раса*-настроением и *бхава*-чувством... Считается, что в театральном искусстве имеется восемь¹ *раса*: любовное, комическое, трагическое, яростное, героическое, устрашающее, отвращающее и волшебное... А теперь поведу о порождаемых <внутренней> природой постоянных и преходящих чувствах. Считается, что постоянных чувств тоже восемь – остолбенение, потение, поднятие волосков, дрожание голоса, дрожь, побледнение, слезы, обморок» (цит. по: там же). Помимо восьми постоянных чувств, Бхарата называет еще 33 дополнительных, в которые наряду с эмоциями включаются еще психические и физиологические состояния (дремота, опьянение и пр.). Интересно противопоставление чистой эмоции – *бхава* эстетической – *раса*. Автор указывает, что *раса* происходит из сочетаний условий, определяющих чувство, его восприятия и преходящих чувств. Таким образом, от слияния разного рода чувств возникает *раса*. Далее Бхарата пишет: «*Бхава* вызывает *раса*, а не *раса* вызывает *бхава*... *Бхава* вместе с различными театральными приемами возбуждает *раса*. Нет *раса* лишенного *бхава*, без *бхава* нет *раса*» (цит. по: 5, с. 29).

Видимо, отголоском древней традиции являются ассоциации *раса* с определенным цветом и божеством. Музыкант, поэт или художник, стремясь выразить в своем произведении то или иное чувство, обращается с мольбой о ниспослании ему удачи к богу – покровите-

¹ В более поздних эстетических трактатах, как правило, называется девять *раса*: любви, печали, героизма, гнева, веселья, страха, отвращения, изумления, умиротворенности. – Прим. авт.

лю того или иного *раса*. При совершении ритуала следует подносить богу цветы определенной окраски. Естественно, что для индийца Индра – воплощение героизма, Рудра, бог бури – гнева, разрушитель Шива – ужаса и т. д.

Итак, *раса*, хотя и соответствует основным человеческим эмоциям, но имеет иное, эстетическое происхождение. Согласно индийской эстетике, то или иное произведение искусства «источает» определенные *раса*, которые «вкушаются» слушателем или зрителем, испытывающим при этом определенное эстетическое чувство.

Теория *раса* Бхараты легла в основу всей последующей поэтики и эстетики Индии.

Философ X в. Абхинавагупта, комментируя трактат Бхараты, останавливается на понятии «всеобщности» как неперемennого условия эстетического переживания. «Совокупность актеров и других элементов театрального представления... наилучшим образом возлелеивает состояние всеобщности. Полная сосредоточенность на данном восприятии приводит к возникновению у зрителей *раса*, причем у всех одновременно, ибо скрытые впечатления, хранящиеся в душе каждого из зрителей, в этот момент созвучны. Именно безначальные скрытые впечатления – причина того, что сознание зрителей может приобретать различные формы» (цит. по: 5, с. 30). У Абхинавагупта «безначальные скрытые впечатления» – это опыт прошлых рождений.

Причина возникновения *раса*, считает философ, кроется в скрытой памяти о прошлых рождениях, в которых каждому человеку пришлось испытать сходные чувства. В состоянии *раса* эти дремлющие эмоции высвобождаются. Средства художественного выражения способны вызвать то же, что и медитация, состояние психической сосредоточенности, дающее ощущение высшего блаженства, «освобождения».

Абхинавагупта считал, что специфика эстетического восприятия состоит в его полном очищении от эгоистического, индивидуального начала. Эстетическое настроение, *раса*, не может иметь никакой патологической или психологической окраски, благодаря чему восприятие трагедии столь же приятно, сколь и восприятие комедии. Искусство, отмечал он, основано на фактах и событиях реальной жизни, но очищенных от индивидуального начала. Поэтому эстетическое восприятие отражает эти факты и события освобожденными от страсти и страдания. Эта точка зрения «тождественна взглядам философов Ве-

данты, считавших, что источником высшей радости может служить созерцание гармонии Вселенной, свободное от фрагментарного восприятия мира и эгоистического противопоставления «я» и «не-я» (3, с. 393).

С концепцией *раса* тесно связана теория *дхвани* – внутреннего смысла, впервые изложенная Раджанакой Анандавардханой (IX в.) в сочинении «Дхаваньлока» («Свет дхвани»). Он пишет, что прямолинейное выражение смысла общедоступно, но не художественно, поскольку не возбуждает эстетического чувства. Иносказание, облакающее мысль в художественную форму, придает ей способность вызывать эстетическое наслаждение.

«...то содержание, которому воздают хвалы обладающие сердцем, – пишет философ, – есть душа поэзии. В нем мы различаем два смысла – 1) выраженный и 2) подразумеваемый. <...> Выраженный смысл известен всем. <...> Однако в словах великих поэтов содержится нечто совершенно иное, подразумеваемое; это нечто отличается от известных всем составных элементов [поэтического произведения], через которые оно проявляется, и мы можем сравнить его с тем, что называют очарованием в женщине. <...>

Различаются три категории подразумеваемого смысла в зависимости от того, что подразумевается: просто указание на какой-либо факт, поэтическое украшение или *раса*». <...>

«И во всех случаях подразумеваемый смысл отличается от выраженного. <...> Иногда выраженный смысл приказывает, побуждает к действию, а подразумеваемый запрещает это действие. Например: “Гуляй спокойно, о благочестивый! Ведь свирепый лев, засевший в чаще лиан на берегу реки Годавари, растерзал сегодня эту [злую] собаку”» (3, с. 400).

Иногда, отмечает философ, выраженный смысл предназначен для одного лица, а подразумеваемый – для другого. Например: «Кто б не разгневался, увидев, что губы его жены изранены? Несмотря на предупреждения, ты нюхала лотосы, в которых роились пчелы. Ну что ж! Теперь терпи [упреки мужа]» (3, с. 401). Комментируя этот текст, Абхинавагупта пишет: «Возлюбленный ранил [поцелуями] уста какой-то молодой женщины, изменившей своему мужу. Ее умная подруга в присутствии мужа, не глядя на него, обращается к женщине с этими словами, содержащими намек: “Теперь терпи!” – этот выра-

женный смысл предназначен для подруги. Для мужа предназначен скрытый смысл: «Она не виновна» [перед тобой]» (3, с. 404).

Но истинная душа поэзии, по мнению автора «Дхваньялоки», – это *раса*. «Ведь что такое шлока [двустиише. – С. Г.], созданная первым поэтом, как не воплощение печали, вызванной разлукой двух птиц краунча?»¹ (3, с. 402).

«Речь великих поэтов источает сладостную сущность этого смысла [*раса*], именно это делает для нас очевидной их гениальность.

С этой точки зрения в этом мире, струящем непрерывный поток разнообразных поэтов, только двух-трех или пятерых-шестерых, таких, как Калидаса, можем мы назвать великими поэтами» (там же).

В Индии творчество великого поэта Калидасы, жившего приблизительно в середине I тысячелетия н.э., особо почитаемо. Его литературное наследие разнообразно – пьесы, эпические и лирические поэмы. Женские образы, созданные Калидасой, легли в основу дальнейшей поэтической традиции:

*О бедро она тихонько
Оперлась рукою левой,
И вокруг кисти неподвижно
Золотой горит браслет, –
А другой, роняя жемчуг,
Возбуждает ощущенье,
Будто это ветвь с цветами,
А не нежная рука, –
Очи скромно опустила,*

¹ Первым поэтом традиция называет легендарного мудреца Вальмики, которому приписывается создание «Рамаяны». На создание поэмы его толкнуло такое событие. Гуляя однажды в лесу, Вальмики увидел, как охотник подстрелил одну из двух птиц, сидевших вместе на дереве. Он был глубоко взволнован криками оставшейся в живых птицы, и его душевное состояние самопроизвольно вылилось в строках, имевших форму шлоки. «Пара птиц краунча была разлучена [охотником], который убил самку и тем самым разрушил их союз. В результате [самец] был охвачен чувством печали... Вкушение возбудителей [а именно убийство птицы] и симптомов – печальный крики и т.д. вызвало сочувствие в сердце [поэта], в результате чего он мог отождествить себя [с убитой горем птицей]. Печаль, таким образом, стала объектом вкушения и тем самым приобрела характер *раса*... – Прим. Ю. Алихановой (3, с. 404).

*Пальцы ног цветов коснулись,
Эта стройность и недвижность
Большие пляски говорят.*

(Пер. К. Бальмонта)

Для европейского читателя индийская поэзия достаточно герметична. Для ее понимания необходимо глубокое знание эпоса, немалую трудность представляют имена богов (например Вишну – Упендра, Атиндра, Нараяна, Васудева, «длинноволосый» и пр.) и их атрибуты. Сложна и непривычна для нас и система образов. Приведем несколько стихотворений неизвестных средневековых авторов, которые использует в трактате «Свет дхвани» Анандавардхан в переводе Ю. Алихановой.

*О, кто она, река невиданная красоты,
В которой лилии купаются с луной,
Двугорбый лоб слона всплывает из воды,
И корни лотоса касаются стволов банана?*

Действительно, кто она? Она – красавица. Это поэтическое описание красавицы. А вот так средневековый индийский поэт пишет о зиме:

*Луне теперь предпочитают солнце,
Подернутая мглой, она уж не блестит,
(Так зеркало становится слепым,
Когда его касается дыханье).*

Как и в любой культуре, одна из тем индийской литературы – сама поэзия:

*Лучи луны облагораживают ночь,
Цветы – лиану, лотосы – пруды,
Гусей кричащих стаи – осень,
Достойный человек – беседу о стихах.*

Нередко поэт сравнивается с демиургом, с творцом всего сущего Праджapati:

*Поэзия – бескрайняя Вселенная, поэт –
Вселенной той единый Праджapati,*

*Все изменяющий по прихоти своей,
Когда поэт – влюбленный; мир в его стихах
Весь исполняется сладчайшего нектара,
Когда же он мудрец, свободный от страстей,
Мир превращается в безвкусный.
Свою волею он заставляет, если хочет,
Живое становиться неживым,
А неживое наполняться жизнью.*

Любая истинная поэзия может быть охарактеризована как *дхвани*, а индийская, несомненно, «источает» *раса*.

Список литературы

1. Алиханова Ю. Индия // Музыкальная эстетика стран Востока. – М.: Искусство, 1967. – С. 35–63.
2. Гринцер П.А. Классическая древнеиндийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1984. – Т. 1. – С. 26–65.
3. Истории эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – Т. 1. – 682 с.
4. Музыкальная эстетика стран Востока. – М.: Искусство, 1967. – 428 с.
5. Шентунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время. – М.: Наука, 1984. – 189 с.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Н.К. Бонецкая

РУССКИЙ НИЦШЕ И ПУТИ ПОСТНИЦШЕВСКОГО ХРИСТИАНСТВА*

Сочинения Ницше стали проникать в Россию в конце 1880-х годов. В начале XX в. одна за другой выходят книги Ницше на русском языке в переводе Евгении и Аделаиды Герцук: «Утренняя заря» (1901), «Помрачение кумиров» (1902), «Несвоевременные размышления» (1905).

Русский Ницше, как отмечает автор, это коллективное создание мыслителей Серебряного века. «Экзистенциальная пронзительность текстов Ницше в глазах мыслителей Серебряного века была свидетельством его духовного – религиозного опыта; в психологически виртуозных суждениях находили пророческие истины» (с. 11). В частности, книга Шестова о Толстом и Ницше стала, по мнению автора, важным водоразделом русской мысли. «Шестов не только попытался принять ницшевский вызов традиционному сознанию, но и создал образ Ницше как религиозного учителя... Сводя по сути философию Ницше к воплю озлобившегося на всех и вся инвалида, Шестов, принявший Ницше за нового Иова, сильно упрощает реальное положение дел» (с. 14–15). Как полагает автор, главными для Шестова были ницшевский мотив революции в морали и сопряженная с ним идея «смерти Бога», которую Шестов принял как призыв к личному богоскательству.

* *Бонецкая Н.К.* Русский Ницше и пути постницшевского христианства // *Бонецкая Н.К.* Дух Серебряного века (Феноменология эпохи). – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 9–42.

Что касается Д. Мережковского, то в своем восприятии цельного феномена Ницше он поначалу идет за Шестовым, но далее их оценки расходятся. «Как мы помним, Шестов с доверием отнесся к заявлениям Ницше о его атеизме, – со “святостью” Ницше Шестов связывал одну его “нравственную высоту”. Между тем Мережковский возвел Ницше в ранг религиозного пророка – провозвестника нового христианства» (с. 20). Автор отмечает, что еще раньше, чем Вяч. Иванов, увлекавшийся в 1890-е годы за границей идеями Ницше, равно как и древними культами Диониса, Мережковский стал развивать проект нового возрождения – «грандиозного культурного сдвига, началом которого должна была стать религиозная реформа – синтез христианства и язычества. Ницше стал главной фигурой этого проекта. Независимо от Иванова Мережковский, сопоставив принципы христианства и религии Диониса, пришел к выводу о некоей близости связанных с ними религиозных интуиций» (там же). Для Мережковского, в отличие от Шестова, была важна мистическая глубина личности Ницше.

Как замечает автор, если Шестов, как бы не заметив язычества Ницше, принял целиком его судьбу и личность, то Мережковский связал гибель мыслителя с «ошибками» его воззрений. «Вместе со всеми прочими русскими философами исток нищевской катастрофы он усматривал в атеистическом *credo*, разрушавшем шаг за шагом душу» (с. 22).

Характеризуя в целом русскую постнищевскую мысль, автор подчеркивает, что в своей «переоценке» добра и зла она странным образом превзошла самого Ницше и сосредоточилась на *апологии зла*. Ссылаясь на книгу Мережковского о Толстом и Достоевском, автор особенно отмечает в качестве одного из самых кошунственных мест в ней историю расстрела Святых Даров, рассказанную Достоевским в «Дневнике писателя» за 1873 г.

Обращаясь к образу Ницше, созданному Андреем Белым, автор полагает, что его следует рассматривать в контексте духовного пути А. Белого от софиологии к антропософии. В своей статье «Настоящее и будущее русской литературы» А. Белый утверждал, что «без Ницше не возникла бы у нас проповедь неохристианства» (цит. по: с. 25). Автор уверен, что именно феномен самого А. Белого побуждает ныне расценивать религию Серебряного века как христианство *постнищевское*. «У Белого мы снова имеем дело с *иконой* Ницше, причем

градус ученических восторгов, сопоставительно с Шестовым и Мережковским, здесь существенно вырос: первые ницшеанцы видели в Ницше святого, а Белый в 1908 г. (статья “Фридрих Ницше”) ... всерьез поставил его на один уровень с Христом... Более того, в глазах Белого Евангелие и “Так говорил Заратустра” Ницше – тексты в общем-то равноправные, одинаково священные, таинственно схожие...» (с. 25–26). Белый, как утверждает автор, воспринимает Евангелия через призму Ницше и, вслед за Мережковским, «вчувствует» в крестные муки «вакхические восторги» (с. 26). Дальнейший переход А. Белого от «ученичества» у Ницше к ученичеству у Рудольфа Штейнера автор считает закономерным. «Антропософия Рудольфа Штейнера – это, по сути, развитие ницшевского проекта сверхчеловека... теософы и Штейнер видели оккультный смысл современности в приоритетном развитии человеческого “я”, – именно в этом и для Белого заключена “эзотерика” ницшевского индивидуализма. Ницше носил в себе тайну будущего духовного человека, лишь указав на нее своим Заратустрой» (с. 27).

Автор задается вопросом: надолго ли сохранили ницшеанцы 1900–1910-х годов верность своему кумиру? «Шестов, по-видимому, сохранил на всю жизнь: сосредоточенный на проблеме бунтующего индивида, он видел в Ницше в этом смысле фигуру архетипическую. В устойчивом интересе позднего Мережковского к великим людям – религиозным реформаторам, царям, полководцам и святым – преломился мотив сверхчеловека» (с. 30–31). Интересна, по мнению автора, оценка Ницше Белым-антропософом, представленная в его статье 1920 г. «Кризис культуры». В этой статье А. Белый утверждает, что Ницше есть «острие всей культуры, ее вершина и конец» (цит. по: с. 31). Белый по-прежнему относится к Ницше как к фигуре сакральной, но благоговейная любовь не мешает ему, однако, весьма жестко критиковать взгляды Ницше с антропософских позиций.

Далее автор излагает версии Н. Бердяева и Вяч. Иванова, также понимавших феномен Ницше в качестве собственно *религиозного*. Бердяеву у Ницше оказались близки мотивы *смерти Бога и творчества*, а также идея *сверхчеловечества*. «Что же касается *Иванова*, то он буквально истолковал языческий – Дионисов мотив Ницше, сделав его истоком собственных мировоззрения, творчества и жизненной практики. Иванов возмечтал о дионисийской реформе христианства и социальной, дионисийской же – анархической, революции в России»

(с. 34). Считая Ницше «великим тайновидцем», Иванов увидел в его произведениях «не догму, а руководство к действию».

Размышляя о христианстве Серебряного века, автор считает необходимым сказать о насыщенности ницшеанскими идеями и интуициями мировоззрения П.А. Флоренского периода «антроподицеи». Автор подчеркивает, что *тип антроподицеи* вообще весьма характерен для философской антропологии Серебряного века. В частности, в работах Флоренского «У водоразделов мысли» и «Философия культа» человек наделяется *абсолютным значением* в качестве «большого Человека», «воплощающегося в ходе истории небесного Адама-Кадмона, который вбирает в себя стихии мира, превращая Вселенную в свое тело» (с. 37). Автор отмечает, что Флоренский в своей «антроподицее» идет по стопам В. Соловьёва. Что касается В. Соловьёва, его поздние сочинения («Идея сверхчеловека», «Смысл любви», «Жизненная драма Платона») свидетельствуют, по словам автора, о его уязвленности ницшеанской идеей сверхчеловека. «Русский философ наполнил понятие сверхчеловека созвучным себе содержанием, наделив этот фантом бессмертием, обеспеченным андрогинностью...» (с. 35).

Подобно Флоренскому, пишет автор, на «Адама-Кадмона» ориентировался и С. Булгаков. Но назвать булгаковскую софиологию христианством постнищевским, по мнению автора, вряд ли будет уместно. У Булгакова нет никакого апофеоза «слепой напиральной мощи», воли к власти. «В своей бесхитростной диалектике Булгаков навстречу соответствующим тезисам всегда выдвигает антитезисы, притупляя тем самым их ницшеанское жало...» (с. 41–42). Весь творческий путь Булгакова отмечен данной «диалектической» двойственностью, – «по сути постоянным колебанием между религиозным модернизмом и аскетической традицией. Однако в своей жизненной практике Булгаков сохранил верность заветам отцов: молитвенник и аскет... он скончался, по свидетельствам близких, как подвижник-святой» (с. 42).

И.И. Ремезова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Игорь Немировский

КАК ПУШКИН СТАЛ ПРОРОКОМ (ИЗ ИСТОРИИ РАННИХ ПУШКИНСКИХ БИОГРАФИЙ)*

Статья посвящена трем книгам П.В. Анненкова: «Материалы к биографии Пушкина» (1855), «Пушкин в Александровскую эпоху» (1874) и «Общественные идеалы Пушкина» (1880).

В Николаевскую эпоху официальный взгляд на биографию Пушкина состоял в том, что после встречи с императором Николаем в сентябре 1826 г. Пушкин совершенно переменялся и стал «иным». Но концепция Анненкова о двух половинах жизни Пушкина не была следствием его желания соответствовать официальному курсу. По мысли ученого, перелом в мировоззрении поэта произошел в Михайловском, задолго до встречи с царем, когда с помощью инъекции национального самосознания Пушкин вылечился от модных французской и английской болезней и стал выразителем русского духа.

Разделение пушкинского творчества на европоцентристский и национально ориентированные этапы – общее место в оценках Пушкина, начиная со статьи И.В. Киреевского «Нечто о характере поэзии Пушкина». Но Анненков был первый, кто заговорил о том, что в Михайловском произошел не просто поворот в творчестве, а «нравственное перерождение» Пушкина.

При этом нигде в книге Анненков не упоминает о пушкинском «Пророке», хотя именно это стихотворение современники считали поворотным в духовном развитии Пушкина. Вероятно, не упоминая

* *Немировский И.* Как Пушкин стал пророком (из истории ранних пушкинских биографий) // Новое литературное обозрение. – М., 2016. – Вып. 4. – С. 193–206.

вовсе о стихотворении «Пророк», Анненков выражал свое несогласие с официальной биографической легендой о Пушкине, связавшей создание стихотворения с аудиенцией у Николая I. Встрече поэта с императором Анненков посвящает всего одну фразу.

Умолчание о «Пророке» указывает на несогласие Анненкова не только с официальной биографической легендой об особых отношениях Пушкина с царем, созданной прежде всего Жуковским, но и с поздним ее развитием в статье Гоголя «О лиризме наших поэтов» (1845).

Определение «лиризма», данное Гоголем, не оставляет сомнений в том, что под «лиризмом» писатель имеет в виду профетизм. Поэтами, воплощавшими «высшее состояние лиризма», были Ломоносов, Державин и Пушкин. В качестве родовых черт русского профетизма Гоголь назвал, во-первых, любовь к России, к ее особому пути, и, во-вторых, любовь к царю. При этом Гоголь сравнивает «лиризм наших поэтов» с «библейским», имея в виду еврейских пророков, говоривших об особой миссии сынов Израиля и бывших при этом собеседниками и советчиками царей. Именно личные взаимоотношения русских поэтов с монархами, по мнению Гоголя, и делали из поэта пророка.

Анненков, по его признанию, был «нравственным участником» создания знаменитого письма Белинского Гоголю (1847). Важнейшим пунктом этого письма было осуждение Гоголя, в частности за то, что он считал восхваление монарха частью профетического служения.

Письмо Белинского к Гоголю указывает на ощущаемый критиком контраст между либертинажной составляющей пушкинского творчества и его профетизмом. При этом хорошо видно, что с профетизмом Белинский ассоциировал представления о верноподданничестве Пушкина, а с либертинажем – политическое и религиозное вольномыслие поэта. Выражение этого контраста в подцензурных произведениях Николаевской эпохи было немыслимо.

Анненков, работая над «Материалами к биографии Пушкина» еще при Николае I, понимал, что в подцензурной биографии Пушкина профетическая тема могла бы иметь только одно воплощение – гоголевское. Критическое отношение к пушкинскому профетизму могло навести на мысль о письме Белинского.

В его новую книгу «Пушкин в Александровскую эпоху» (1874) вошло многое из того, о чем он не мог или не желал писать в «Мате-

риалах». Тем не менее о «личных» отношениях поэта с императором Анненков говорит с большой осторожностью и лаконизмом. Стихотворения «Стансы», «Друзьям» и «Пророк» ни разу не упоминаются, и тема пушкинского профетизма прямо не затрагивается, зато цитируется ставшее после этого знаменитым письмо Пушкина из Одессы (1824), где он признается в том, что «берет уроки чистого афеизма». Противопоставляются профанирующее социальные и религиозные нормы поведения Пушкина в рамках «Зеленой лампы» и сочувствие поэта к этической «пуританской» программе «Союза благоденствия». Разрешения, нейтрализации этой противоречивой двойственности пушкинской личности в рамках своего исследования Анненков не дает.

К этому времени спор о том, профетизм Пушкина выражал его личные отношения с императором или, напротив, скорбь общества по поводу поражения декабристов, сменился вопросом о том, а был ли вообще Пушкин «пророком», т.е. достоин ли он того, чтобы выражать национальный дух? В новую эпоху современники не стеснялись в высказывании самых серьезных сомнений в морали Пушкина.

Здесь лицеист и верноподданный Николая I Модест Корф не был одинок. Еще более резко о Пушкине отозвался человек из совсем другого, не правительственного лагеря, декабрист И.И. Горбачевский. При этом, если Корф обвинял Пушкина в аморальности потому, что поэт не был верен императору и отвечал на его милости черной неблагодарностью, Горбачевский упрекал Пушкина в сервиллизме. Оба сходились в том, что Пушкин не может быть выразителем русского национального духа.

В год открытия памятника Пушкину появляется итоговая книга Анненкова «Общественные идеалы Пушкина» (1880). Цель ее была отвести от Пушкина упреки в аморализме и беспринципности и показать, что у поэта имелась собственная система общественных воззрений. Важный акцент книги состоял в том, что эта система не имела ничего общего с правительственной идеологией. Но главный пафос книги Анненкова состоял в утверждении народности общественных идеалов Пушкина. Общественные идеалы Пушкина в изображении Анненкова получали к тому же отчетливый почвеннический и даже антизападнический характер.

О профетизме Пушкина Анненков по-прежнему не упоминал, но оценка Пушкина как «пророка» – выразителя народного духа – стала

ему очень близка. Речь Достоевского произвела настолько сильное впечатление на Анненкова, что он, несмотря на плохие личные взаимоотношения, существовавшие между двумя писателями в это время, подбежал и, как писал сам Достоевский жене, стал «жать мою руку и целовать меня в плечо». Анненкова не смутило, что Достоевский повторил в своей речи формулу своего давнего оппонента, Гоголя, – «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа».

К.В. Душенко

Т.Л. Скрябина

**БЫТ И РЕАЛИИ КУОРТОВ МИНЕРАЛЬНЫХ ВОД
В МЕХАНИЗМЕ ИНТРИГИ «КНЯЖНЫ МЕРИ»
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Аннотация. В статье анализируется краеведческий аспект повести «Княжна Мери» М. Лермонтова, выявляются особенности любовной интриги на Кавказских Минеральных Водах в 1830–1840-х годах, положенные в основу повествования.

Ключевые слова: «Герой нашего времени», художественная структура, повесть, интрига, курортный роман, Кавказская война, кавказская тема в русской литературе, военное сословие на Кавказе, Кавказские Минеральные Воды, бальнеология, Кисловодск, Пятигорск.

Abstract. In this article regional aspect of Lermontov's narrative «Princess Mary» is thoroughly analyzed. This analysis is followed by peculiarities of love intrigue that happens at mineral waters of Caucasus in 1830–1840.

Keywords: «The hero of our times», literal structure, narrative, intrigue, resort novel, The Caucasian War, Caucasian theme in Russian literature, military estate on the Caucasus, mineral waters of Caucasus, balneology, Kislovodsk, Pyatigorsk.

Четвертая новелла романа «Герой нашего времени» начинается словами Печорина об умиротворяющих красотах Кавказских Минеральных Вод («воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка, солнце ярко, небо сине – чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления...») (1, с. 100), а заканчивается безумной скачкой по степи: конь загнан, Печорин рыдает в мокрой траве. Смерть на водах, среди

цветущей природы, в окружении живописных горных пейзажей, в месте, где все располагает к отдохновению и любви – таков центральный сюжет «Княжны Мери». Казалось бы, живи и радуйся, наслаждайся красотами, но именно в этом земном раю глупо, зло и ненужно погибает 20-летний юнкер Грушницкий.

Чуть более месяца проводит Печорин в Пятигорске и Кисловодске, но и этих пяти недель достаточно, чтобы разбить семью Веры, нанести глубокую сердечную рану Мери и застрелить Грушницкого. Наглядная иллюстрация к мысли Печорина о том, что ему суждено быть разрушителем чужих жизней и «играть роль топора в руках судьбы» (1, с. 175). Не появившись он в Пятигорске, чистенький, новенький городок и дальше дремал бы у подножья Машука, навевая на курортников спокойствие и скуку.

Минеральные источники были одними из завоеваний Российской империи в Кавказской войне. По преданию, их секрет открыл известному в России филантропу доктору Гаазу кабардинский князь Измаил-Бей, присягнувший на верность русским. Первоначально курорты были охраняемыми крепостями, вокруг шла война, и лечение нарзаном оведал дух военной романтики. Пушкин, приехавший в Кисловодск в начале 1820-х годов, принимал здесь нарзанную ванну, которую согревали пушечными ядрами. Но к концу 1830-х годов курорты заметно обустроились, о войне здесь напоминали только казаки на вышках, переключка часовых в крепости и рассказы о былых набегах черкесов. Строить Кисловодск и Пятигорск пригласили иностранцев – уроженцев Швейцарии братьев Бернардацци и английского архитектора Уптона. Они возвели среди кавказских сопок легкие беседки и питьевые галереи, напоминающие готические замки. Курортный Пятигорск был спроектирован на манер английского парка: извивающиеся тропинки, гроты, покрытые мхом, беседка «Эолова арфа». Видение романтика, приснившаяся Европа. «Княжна Мери» была пропитана увлечением российской аристократии английским романтизмом: княгиня Лиговская робеет перед дочерью, так как Мери изучала Байрона и арифметику, накануне дуэли Печорин читает роман Вальтера Скотта, а само имя главной героини переделано на английский манер из русского Машенька.

Дорожку между источниками, по которой прогуливаются герои «Княжны Мери», именовали «мизантропической тропой». По ней брели пить целебную воду раненые, увечные, разбитые ревматизмом:

взглянув на эту процессию, поневоле сделаешься человеконенавистником. Вот как описывала «мизантропическую тропу» современница Лермонтова писательница Екатерина Лачинова¹ (7), книгу которой «Проделки на Кавказе» современники считали лучшим комментарием к «Княжне Мери»: «Здесь разбитый параличом едва передвигает ноги, тут хромает раненый, там идет золотушный, далее страдалец в язвах, этот геморроидалист, рядом с ним страдающий от последствий разврата: словом, средоточие всех омерзительных недугов рода человеческого. И кого вы не найдете здесь? И военных всех мундиров, и разжалованных, и статских, и столичных модниц, и толстых купчих, и чванных чиновниц, и уморительных оригиналов – не забудьте, что все это натошак и спросонья» (цит. по: 2, с. 104). Но физические страдания отнюдь не облагораживали «водяное общество». Чванство, Глупость и Тщеславие всегда были главными пороками вод: сюда ехали не только лечиться, но и себя показать и других посмотреть. В замкнутом мире вод процветали сплетни и злословие. Стоит только драгунскому капитану распусть слух о набеге черкесов, как утром весь город говорит о ночном нападении на курорт. Курортные врачи распространяют сплетни о докторе Вернере, чтобы отбить у него практику («...сказать мимоходом, пятигорские медики живут между собой, как кошки с собаками», – писала Лачинова (2, с. 105)).

На кавказских курортах, входивших в моду в 1830-е годы, лечились в основном военные и аристократия, последние были в меньшинстве, так как путешествие на воды было долгим и утомительным, железных дорог еще не существовало, лечение обходилось дорого, ехали на все лето, а иногда проводили на водах пять-шесть месяцев. Аристократия свысока относилась к военным. В повести трижды повторяется фраза о пылком сердце под шинелью и образованном уме под нумерованной фуражкой – это отрицали в кавказских армейцах столичные аристократы и степные помещики. Подспудная вражда военной касты и дворянского сословия – одна из скрытых пружин конфликта в «Княжне Мери».

Кавказ в этой новелле Лермонтова – это контраст мелких человеческих чувств и природного величия, жалкости человеческих притязаний и гармонии божьего мира.

¹ Псевдоним Лачиновой Е. – Хамар-Дабанов Е.

*Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет? Небо ясно.
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он. Зачем? (3, с. 507)*

Это четверостишие из стихотворения Лермонтова «Валерик» можно было бы поставить эпиграфом к «Княжне Мери» – настолько точно и глубоко оно передает главную коллизию этой повести.

«Княжна Мери» имеет мастерски вычерченную и крайне запутанную интригу с внезапными поворотами сюжета, со второстепенными персонажами, которые несут в романе важные функции. Именно поэтому так сложно ответить на вопрос: почему Печорин убил Грушницкого? Вроде как княжну Мери не поделили. Но в новелле все обстоит гораздо сложнее.

В Пятигорске у Печорина незавидная роль любовника замужней женщины Веры. Если их роман всплывет наружу – это будет сенсация на водах, им перемоют косточки во всех местных гостиных. Печорину нужен отвлекающий маневр, и он начинает ухаживать за княжной Мери Лиговской: пусть лучше местные сплетники судачат о нем и Мери, чем докопаются до истины и погубят репутацию Веры. И действительно, никто в этом городе, пропитанном злословием и запахом серных вод, не подозревает об истинном положении вещей. Даже когда шпионящий за Печориным драгунский капитан перехватывает его после интимного свидания с Верой, он убежден, что Печорин возвращается от Мери, нанимающей комнаты в том же доме этажом ниже. Этот эпизод – ироничный лермонтовский штрих к изображению интеллектуального багажа военного сословия. Впрочем, все предосторожности оказываются напрасны: Вера сама выдает свою тайну старику-мужу, узнав о дуэли Печорина и Грушницкого, и ставит крест если не на репутации, то на своем семейном благополучии. А до этого она не выдерживает ей же самой предложенного плана и начинает безумно ревновать Печорина к Мери.

Роман с московской княжной имеет для Печорина и чисто спортивный интерес: он стремится завоевать Мери, насалив Грушницкому, а заодно и поддержать себя в хорошей мужской форме. Он ловко заинтриговывает Мери, то возбуждая ее ненависть (перекупает ковер, дерзко наводит лорнет), то покоряя рыцарскими жестами (спасает на балу от преследований пьяного господина). И вскоре весь город суда-

чит о том, что Печорин женится на княжне Мери. Комментируя в журнале свои отношения с Мери, Печорин как будто пишет руководство для начинающих Дон Жуанов, любовь с Мери для него – ухаживание, поставленное под контроль рассудка. «Я точно не люблю женщин с характером: их ли это дело!» – признается Печорин, поясняя правила успешной игры в любовь и вспоминая, что в его донжуанском списке была лишь одна женщина с твердой волей (1, с. 122). Мери – другой случай, она легкая добыча, так как неопытна и лишена сильного характера.

Этой богатой и красивой девушкой легко управлять, так как ей в значительной мере движет то же тщеславие, что и всем прочим «водяным обществом». «Производить эффект – их наслаждение», – комментирует поведение этих людей Печорин (1, с. 103). Княжна Мери – это взвинченные чувства, героические фразы, вычитанные из романтической литературы. Она ищет красивой и жертвенной любви, поэтому ее внимание поначалу привлекает Грушницкий, который, как она полагает, разжалован за дуэль и к тому же хромает, как и ее кумир Байрон. Но, узнав, что он всего лишь юнкер и никакой романтической истории за ним не числится, Мери теряет к нему интерес. Печорин становится героем ее «романа в новом вкусе», как только она узнает, что он попал в Петербурге в скандальную историю. Она хочет быть, как декабристка: преданная, неотразимая, возвышенная, следующая за мужем в Сибирь, женщина-идеал, женщина-подвиг. Но прекраснодушная Мери не разбирается ни в себе, ни в людях, ей невыносимо даже признаться в собственных слабостях, не то что пойти в Сибирь. Она боится общественного мнения, боится показаться смешной, скрывает от матери, что в порыве чувств подала упавший стакан незнакомому мужчине с костылем – Грушницкому. Она не понимает, что она вовсе не героическая и самоотверженная женщина, а всего лишь обиженная и кокетливая девочка. Поэтому она, в отличие от Веры, не в состоянии ни понять, ни простить Печорина. «Любившая тебя не может без некоторого презрения смотреть на других мужчин, в тебе есть что-то гордое и таинственное» – это Вера (1, с. 103). «Я вас ненавижу» – это Мери (1, с. 191). «Ложная приподнятость чувства окрашивает облик юной Мери, – писала Эмма Герштейн. – Ее героические фразы твердо прикреплены к эпохе: они могли быть произнесены только в постдекабристском дворянском обществе, когда подвиг жен декабристов сказался на эмоциональном

настрое женщин. Отголосок этих веяний мы слышим в порывах Мери, но Печорин не может придавать им серьезного значения» (5, с. 40).

Желая избавить княжну от чувств к нему, Печорин вместо предложения руки и сердца делает ей шокирующее признание: «Вы знаете, что я над вами смеялся» (1, с. 190). Ненависть Мери столь же безупречно срежиссирована Печориным, как и ее любовь. Другое дело Вера, которая хоть и пишет Печорину, что «она его раба» и «никогда не умела ему противиться» (1, с. 135), добивается от Печорина нужного ей решения не жениться на Мери. Отношения с Верой – это встречи и расставания, воспоминания и предчувствия, до конца не подконтрольное Печорину чувство, которое, вопреки рассудку, заставляет его броситься в бешеную погоню за женщиной и насмерть загнать коня. Вера – Мери – Бэла – в этом сладкозвучном переборе женских имен, звучащих в романе, Печорину по-настоящему близко и дорого лишь первое имя.

С любовной линией переплетается линия соперничества Печорина и Грушницкого. Печорин понял нравственную слабость Грушницкого, который так же неопытен и тщеславен, как и княжна Мери. Цель Грушницкого – сделаться героем романа, но этот юнкер и позер, мнящий себя Чайльд Гарольдом в солдатской шинели, чуть ли не самый пассивный персонаж новеллы. Его роль жертвы чужих интриг в чем-то напоминает роль Ленского в «Евгении Онегине», с той лишь разницей, что Грушницкий не чистый романтик, вступающийся за честь невесты, а сплетник и начинающий интриган, порочащий Мери.

Грушницкий воплощает главные пороки вод: он чванлив, глуп и тщеславен, но тщательно скрывает эти слабости под павлиньим нарядом. Представьте себе молодого человека, который едва заинтересовав девушку, уже нацепил кольцо с ее именем: решил, что Мери его! Грушницкий настолько недалек и слабохарактерен, что не замечает, как становится пешкой в игре драгунского капитана, ловкого интригана, на счету которого пять дуэлей. Как и Неизвестный из драмы Лермонтова «Маскарад», драгунский капитан не случайно лишен имени: это аноним, руководящий заговором из-за кулис. Капитан сам никогда не стреляется, ему доставляет удовольствие стравливать людей, а затем быть секундантом на их дуэлях. На сей раз он хочет уничтожить и раздавить Печорина. Разумеется, чужими руками.

Так почему Печорин убил Грушницкого? Все дело решает злой умысел, передаваемый по цепочке: на балу дама в бородавках подстрекает капитана проучить высокомерную москвичку Мери, капитан направляет к Мери пьяного господина, который должен оскорбить княжну. Пьяного господина осаживает Печорин – так зарождается подспудная вражда капитана с Печориным. Капитан начинает собирать компромат на Печорина, выслеживает его и распускает слухи о ночном свидании Печорина и Мери. Вскоре к заговору подключают Грушницкого, который должен вызвать Печорина на бесчестную дуэль и убить. Как видим, источник всех бед – дама-инкогнито (конечно же любовница драгунского капитана), обезображенная бородавками и задетая превосходством московской княжны. От нее расходятся круги зла, захватывая все большее и большее количество персонажей. Типичная для вод история: столичные барышни смеялись над туземками, а офицерские жены мстили им, как могли. Вот зарисовка, передающая атмосферу бала в кисловодской ресторации, сделанная Екатериной Лачиновой: «Была третья французская кадрили. Толпа зрителей разбирала красоту и ловкость приезжих дам или смеялась над ужимками и одеждой жен и дочерей офицеров местного гарнизона, старавшихся выказывать себя и свое тряпье, в той мысли, что подражают столичной моде» (2, с. 504).

Мелочность счетов драгунского капитана с Печориным совершенно не соответствует масштабу запрошенной за нее цены: смерть Печорина – единственное, что удовлетворит капитана. В итоге вместо Печорина подстрелен дурак Грушницкий. В отличие от «Маскарада», в котором Неизвестному удается переиграть главного героя драмы Арбенина, убившего свою жену Нину в строгом соответствии с планом злоумышленников, Печорин перехватывает инициативу, и теперь уже не он, а Грушницкий должен или умереть, или публично раскаяться. Эта сложносочиненная интрига с заменой жертвы в финале странным образом возвышает Грушницкого. Герой, интеллектуальным потолком которого была выпретенная фраза, впервые в жизни сталкивается с проблемой нравственного выбора, необходимостью платить за свои слова. «Смерть Грушницкого, во всяком случае прекрасна, – писал об этом персонаже поэт Иннокентий Анненский. – Так людей не высмеивают» (6, с. 533).

В новелле восемь подслушиваний и подглядываний, и именно они решают судьбу Печорина и Грушницкого. Сначала в приоткры-

тый ставень Печорин наблюдает, как капитан подстрекает Грушницкого сделать из него посмешище и стреляться на незаряженных револьверах. Затем становится тайным свидетелем того, как Грушницкий порочит Мери. Теперь уже сам Печорин делает дуэль неотвратимой, появляясь в дверях в разгар этой грязной болтовни. Но главная тайна приоткрывается не Печорину, а его другу и двойнику доктору Вернеру, узнавшему о новом намерении заговорщиков: не высмеять, а убить Печорина, не зарядив его револьвер. Вернер не только «второе “я”» Печорина, но и, вполне возможно, скептический автопортрет самого автора – не случайно главная тайна дуэли оказывается в его руках. Комментаторы нашли множество фактов, подтверждающих, что в этой новелле Лермонтов как будто расщепляется на два персонажа, отдавая Вернеру реальные черты своего физического облика (худое слабое тело, непропорциональные ноги, большая голова), а стройному красавцу Печорину воображаемые телесные достоинства. Скептический и безобразный доктор, которому лечение требуется, может быть, больше, чем его пациентам, – эта лермонтовская ирония на тему «люди и положения» найдет свое продолжение в прозе и драматургии Чехова, у которого доктора пьющие, усталые люди, сами нуждающиеся в душевной и физической терапии.

Новые смертельные условия дуэли, предложенные Печоринным, не оставляют Грушницкому выбора: он должен или подвергнуться одинаковой с Печоринным смертельной опасности, или сознаться в клевете. Последнее невыносимо для самолюбия Грушницкого. «Борьба совести с самолюбием была непродолжительной», – комментирует его выбор Лермонтов (1, с. 179). Он лучше умрет, «сохранив лицо», чем признает превосходство Печорина. Сюжет с дуэлью, не на шутку занимавший писателя, скоро отзовется в его собственной судьбе. Поразительно, как совпадет и место действия – Кавказские Минеральные Воды, и самовлюбленный характер Мартынова-Грушницкого. И даже фраза, которую Печорин говорит доктору Вернеру: «Какое вам дело? Может быть, я хочу быть убит...» (1, с. 180) – кажется произнесенной не Печоринным, а самим Лермонтовым: уж слишком его дуэль с Мартыновым похожа на самоубийство. Горьким предчувствием близкого и внезапного конца полна эта глава романа.

В этой истории Печорин то становится похож на романтического бунтаря, в одиночку противостоящего силам мирового зла – лжи, подлости, коварству, трусости, то сам вдруг сближается со своими

врагами – драгунским капитаном и Грушницким. Персонажи без устали повторяют и карикатуруют друг друга (Мери – Грушницкого, Грушницкий – Печорина, Печорин – Вернера и т.д.), при этом сталкиваясь в непримиримой борьбе. Эта постоянная смена ролей, масок и положений отсылает нас к излюбленной лермонтовской теме человеческого маскарада с его колесом фортуны и попеременным взлетом и падением действующих лиц.

«Угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью!» – говорит Печорин (1, с. 175). Как и драгунским капитаном, им руководит желание срежиссировать весь спектакль. Но ни в подлом заговоре армейцев, ни в тонкой психологической игре Печорина такая режиссура невозможна. Случайность вторгается в человеческие планы и не позволяет довести желаемое до конца. Развязка драмы катастрофична: Грушницкий убит, сердце Мери разбито, здоровье и благополучие Веры пошатнулись, а Печорина по подозрению в дуэли ссылают в крепость. Желание Печорина властвовать над людьми проявляется в пятигорской истории в полной мере, но, увы, и он сам, и остальные участники этой трагедии подчиняются жестокому и неуправляемому ходу вещей.

Что лучше: прекраснодушие Мери или неприкрытый цинизм Печорина? Нелицеприятная правда о человеческих слабостях или романтические иллюзии о возвышенной душе? Безответственная глуповатость Грушницкого или порочная искушенность Печорина? Стоит ли подглядывать в приоткрытый ставень или проще и спокойнее пройти мимо? Все эти вопросы ведут нас к центральной проблеме «Княжны Мери», пропитанной печоринской рефлексией и наблюдением над человеческими характерами: что несет человеку опыт познания себя и других, и где та черта в постижении душевных тайн, за которую простым смертным лучше не заходить.

Список литературы

1. *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 224 с.
2. *Польская Е., Польский Л., Розенфельд Б.* «И звезда с звездой говорит...» – Кисловодск: МИЛ, 2005. – 243 с.

3. *Розенфельд Б.* Малоизвестный Кисловодск. – М.: Гелион АРВ, 2005. – 272 с.
4. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в четырех томах. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – Т. 1. – 826 с.
5. *Герштейн Э.* Роман «Герой нашего времени» Лермонтова. – М.: ЧеРо, 1997. – 128 с.
6. *Анненский И.* Избранные произведения. – Л.: Худ. лит., 1988. – 736 с.
7. *Хамар-Дабанов Е.* Прodelки на Кавказе. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1986. – 256 с.

Самарий Великовский

**АЛЖИРСКИЙ ПРОЛОГ.
«ИЗНАНКА И ЛИЦЕВАЯ СТОРОНА»,
«БРАКОСОЧЕТАНИЯ»***

Когда пробуешь охватить одним взглядом четверть века писательской работы Камю, поражает на редкость четкая, будто заранее обдуманная и тщательно выверенная упорядоченность его наследия. Иной раз трудно отделаться от догадки, неверной и все же соблазнительной, что оно не сложилось в ходе стихийных и зачастую сбивчивых поисков, а выстраивалось умом, озабоченным тем, чтобы кривая его становления – коль скоро она не может быть совсем уж прямой линией – все-таки была по возможности стройной и плавной, без резких изломов и внезапных зигзагов. Книги следуют одна за другой так, словно это очередные разделы единого сочинения, обогащенного по ходу продвижения вперед и повернутого разными гранями.

«Миф о Сизифе» растолковывает в пространных умозрительных выкладках истины, открывшиеся повествователю в ранних лирических эссе в минуты озарений; «Бунтующий человек» отправляется от той самой точки, где остановилось раздумье «Мифа о Сизифе». В свою очередь, теоретические работы не только примыкают к пьесам и прозаическим повествованиям, но и дают ключ к ним: «Миф о Сизифе» проливает свет на философскую суть «Калигулы» и «Постороннего», в одной из главок «Бунтующего человека» обсуждаются

**Великовский С.* Алжирский пролог. «Изнанка и лицевая сторона», «Бракосочетания» // *Великовский С.* Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философия, эссеистика, эстетика Альбера Камю. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – С. 25–30.

факты, послужившие материалом для «Праведных». Эпизоды, мимоходом намеченные в какой-то вещи, потом образуют костяк следующих: из нескольких фраз «Постороннего» выросло «Недоразумение», лицо, едва промелькнувшее в «Постороннем», станет чуть ли не основной фигурой «Чумы».

Не делая секрета из известной преднамеренности всех тех переключек и подхватов, Камю в «Записных книжках» в 1947 г. набросал для себя даже схему своего рода триптиха, каким ему рисовалось собственное творчество. Хронология и логическое членение здесь совпадают. Первая часть озаглавлена «Абсурд» и включает произведения с кануна войны до ее окончания: «Калигулу», «Постороннего», «Миф о Сизифе», «Недоразумение». Во вторую, «Бунт», входят «Чума», «Праведные», «Бунтующий человек». Здесь автор пытается извлечь уроки из прошлого, обдумать судьбу и долг личности в потоке истории, характерные для интеллектуальной атмосферы в послевоенной Франции. Черновики третьей части не названы, там значатся замыслы, так и не осуществленные. После гибели писателя эту часть можно с немалой долей приближенности обозначить как «Изгнание», отнеся сюда «Падение» и «Изгнание и царство». У каждой части есть довольно очевидные исторические, биографические и тематические границы. Камю как бы сам подсказывает наиболее желательный подход ко всему, что вышло из-под его пера: за летописью трудов и дней он приглашает уловить жесткую последовательность мысли, привыкшей к ясной расчлененности пройденного ею пути и вместе с тем сопряжению всех своих концов и начал.

Вне триптиха остаются ранние лирические эссе. Камю считал свое тогдашнее мастерство незрелым, хотя и замечал, что именно там его истоки. В подобных случаях очень важны как раз первые шаги. В «Изнанке и лицевой стороне» и «Бракосочетаниях» впрямую, с азбучной элементарностью, высказаны те аксиомы, которые стали отправными для всех позднейших исканий Камю и во многом предопределили самый угол его зрения на жизнь, равно как и его писательский почерк. Эти две книжки, увидевшие свет еще в Алжире (к ним тесно примыкают короткие эссе, вошедшие в 1954 г. в сборник «Лето» и писавшиеся начиная с 1939 г.), – пролог ко всему творчеству Камю.

В обеих книгах немало метких зарисовок: толпа на улицах и солнечных пляжах Алжира, ее вечерние развлечения и спортивные зре-

лица, облик завсегдатаев кафе, кинозалов, танцплощадок, домашний быт обитателей предместий. Краткие эссе Камю – менее всего «физиологические очерки» или репортажи. Для наблюдателя нравов он слишком погружен в себя: он и не пробует проникнуть внутрь житейской механики, с него достаточно двух-трех световых пятен и примет, схваченных на лету, чтобы, оттолкнувшись от этого, предаться каким-то своим заветным мыслям о нашей земной участи. Социальная сторона бытия вообще занимает его в последнюю очередь – вся эта служба, семейные заботы, привычки своего круга, насущные нужды и прочий повседневный ритуал лишь заслоняют изначальную правду («Любовь к жизни»), ту неизреченную тайну, которую каждый хранит в сокровенных уголках сердца, не пробуя даже передать в словах. Другие могут в нее проникнуть не иначе как расшифровав чужое молчание или случайно перехваченный взгляд («Ирония»). Конечно, уклад общества, обрекающего многих на бедность, тяжким бременем ложится на их плечи, но ведь так повелось не со вчерашнего дня и не завтра изменится. Все это небезразлично, но в конечном счете преходяще. Истина кроется за пределами этого пласта жизни. «Я находился где-то на полпути между нищетой и солнцем, – пояснял Камю свои первые эссе 20 лет спустя, в предисловии 1954 г. к “Изнанке и лицевой стороне”. – Нищета помешала мне уверовать, что все благополучно в истории и под солнцем; солнце научило меня, что история – это не все» (цит. по: с. 27).

Пока что неблагополучие истории, к которому Камю-газетчик не остался равнодушен, почти не попадало в поле зрения Камю-эссеиста. Он склоняется к тому, что загадки мироздания открываются вполне и до конца только при свидании один на один с безлюдьем природы – прибрежным песком, морем, голыми каменистыми скатами, палящим солнцем, развалинами древних городов, заброшенными посреди пустыни. Рассказом о таких встречах – «бракосочетаниях» с землей, водой, небесным огнем – и становятся эссе Камю. Если уж искать далеких предтеч, на чьи жанровые традиции он здесь опирался, то они – среди мечтательных сочинителей «прогулок», какими полна французская литература от Руссо до Шатобриана.

«Изнанка и лицевая сторона» и «Бракосочетания» одновременно и путевые заметки, и философские этюды, и лирические медитации – словом, запись нестройно текущих дум по поводу зрелища, внезапно

поразившего взор и побудившего вспыхнуть свет озарения, которое давно исподволь теснило грудь, ожидая своего часа.

Тело, дух, материальные стихии – точно три собеседника, сведенные в «прогулках» Камю для разговора о самом важном: о радости жить и трагедии жизни. Тело жаждет насладиться яствами земными, оно ненасытно впитывает благоухание южных цветов, прохладу ласкового моря, обжигающие лучи полуденного солнца, дыхание суховея из пустыни, шорохи сумерек, сверкающие краски зари – все то, что ловит слух, глаз, обоняние, кожа. В такие минуты свершается торжественный обряд причащения к дарам природным, и пронзительная радость охватывает того, кто сподобился этой языческой благодати. «Море, равнина, безмолвие, запахи земли – меня переполняет пахучая жизнь, и я кусал золотистый плод мира, потрясенный вкусом сладкого и терпкого сока, что стекал по моим губам. Нет, ни я, ни мир сами по себе не имели значения, но лишь наше согласие и еще тишина, рождавшая меж нами любовь» («Бракосочетание в Типаса»). Любовь, дающая чувство почти мистического родства с космосом, полной слиянности тела и стихий, когда «толчки крови совпадают с мощным биением солнца в зените» («Лето в Алжире») (цит. по: с. 27).

Чистота и младенческая невинность подобных празднеств в том, что в их разгар личность человеческая перестает находиться в разладе с мирозданием, совмещается без остатка со своей физической сутью и принуждает «умолкнуть дух, чтобы родилась истина, которая есть его опровержение» («Ветер в Джемила») (цит. по: с. 28). Залог блаженства в том, чтобы не быть «мыслящим тростником», приостановить работу ума. Ведь это мой дух обращает кровное родство в чужеродность, делает меня иным, не похожим на бездуховную материю. Разрыв усугубляется тем, что разум достоверно знает: тело, в котором он обитает, – смертно. И вот уже пропасть разверзлась между конечным и вечным, замкнутой крупницей плоти и безбрежной природой, между Я и вселенной. «Я страшусь смерти в той мере, в какой я отделяю себя от мироздания, в какой я приобщаюсь к судьбам живущих людей, вместо того, чтобы созерцать нетленное небо» («Ветер в Джемила») (цит. по: с. 28).

Дух вынуждает взглянуть на изнанку пьянящих бракосочетаний, он возвещает ужас неминуемого перехода в небытие. Он – мрачный скептический вестник метафизической случайности отдельного человека, его отлученности от родников бессмертия. И ничего с этим по-

делать нельзя – таков уж удел смертных. Остается в спокойном просветлении признать, что непомерные притязания на вечность тщетны, конца не избежать. Остается принять заповедь скромности и попробовать, невзирая на торжество вселенского несчастья, собрать отпущенные тебе особенно драгоценные крохи счастья. Все прочее – химеры. «Нет» установленному распорядку вещей надо обручить с «да», обращенным к мимолетному сейчас и здесь, – в этом прозрачная мудрость «средиземноморской цивилизации» «Без отчаяния в жизни нет и любви к жизни» («Любовь к жизни») (цит. по: с. 30).

Афоризм не из веселых, хотя отсюда не следует, будто ранний Камю – мизантропический певец уныния и тлена. Отчаяние его – просто-напросто утрата надежд на загробное блаженство, призыв искать спасения в земном, посюстороннем. Зная свою обреченность, он, напротив, жадно тянется к радости, пока не поздно. «Люди, которые довольствуются землей, должны уметь заплатить за свою радость ясностью и, избегая иллюзорности счастья ангелов, возлюбить то, что обречено погибнуть» (там же).

Однако само по себе выдвижение нашего смертного удела в качестве истины всех истин делает индивидуалистический масштаб той меркой, которую Камю-мыслитель прикладывает ко всему на свете. Одинокая личность наедине с глухим к ее мольбам о вечности «творением» – первичная и самая подлинная в глазах Камю ситуация человеческого бытия. Все остальные – от рутины каждодневного прозябания бок о бок с другими людьми до социального действия – промежуточные, производны. В них не обнажена самая суть, а чистое «быть» оттеснено мутным «казаться». «Революционный дух, – подхватывает, например, Камю в записных книжках 1938 г. суждение Мальро, – полностью сводим к возмущению человека своим человеческим уделом. Революция всегда, начиная с Прометея, поднимается против богов. Она есть протест против судьбы, тираны же и буржуазные марионетки тут просто предлог» (там же). Понять жизнь – значит, по Камю, различить за ее изменчивыми разноречивыми обликами один метафизический лик Судьбы и истолковать в свете всепокрывающей очевидности нашего земного удела.

Когда мышление, подавшееся подобному метафизическому искусу и жаждающее отыскать корень всех корней, обнаруживает вокруг себя изъяны, оно минует «предлоги», «частности» и ополчается прямо на своего исконного врага – рок, творение, богов. Писательское

творчество, которое возникает на такой почве, в обрисовке вещей и поступков неизбежно тяготеет к притчевому, иносказательному их высвечиванию. Все книги Камю задуманы как трагедии прозрения: в них ум пробует пробиться сквозь толщу преходящего, сквозь житейский и исторический пласт к некоей краеугольной правде мира и своего в нем предназначения. К правде в последнем пределе, на уровне повсюду и всегда приложимого мифа – к заповеди, завету, уроку непререкаемой мудрости.

Первой из таких «трагедий интеллекта», изнемогшего под бременем «прозрения» и павшего в конце концов жертвой своих непомерных домогательств, и была пьеса Камю «Калигула», которой открывается в его творчестве «круг Абсурда».

С. Г.

С.Я. Левит

ИСКУССТВО МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ М. ГЕРШЕНЗОНА

Аннотация. Наследие русского литературоведа, историка культуры, культурфилософа М.О. Гершензона оставило след в российском самосознании. Особое место занимает исследование имманентной философии Пушкина, мудрости Пушкина. Задача исследования видения поэта превращается у Гершензона в «искусство медленного чтения», т.е. искусство проникновения сквозь пленительность форм в неповторимое видение художника.

Ключевые слова: новый метод, видение поэта, искусство медленного чтения, целостное видение мира, образ совершенства, мировая гармония, горняя красота, художественная форма, творчество, смысл, образ, полнота и неполнота, экстаз, умиление, любовь, зависть, бессознательная деятельность духа, вдохновение, фатализм, квиетизм, добро и зло, имманентная философия, термодинамическая концепция, русский национальный дух.

Abstract. The heritage of the Russian literary critic, culture historian, culture-philosopher M.O. Gershenson made a great impact to Russian self-consciousness. The particular place in his study is devoted to the investigation of the immanent philosophy of A.S. Pushkin, of the special Pushkin's wisdom. Trying to penetrate in to the poets' vision Gershenson creates the «art of slow reading» in other words the art of penetrating through the allure of poetry forms, through the unique artists' view.

Keywords: new method, poets' vision, the art of slow reading, a holistic vision of the world, the image of perfection, world harmony, celestial beauty, artistic form, creativity, meaning, completeness and incompleteness, ecstasy, affection, love, envy, unconscious activity of the spirit, in-

spiration, fatalism, quietism, good and evil, immanent philosophy, a thermodynamic concept, the Russian national spirit.

В сборнике философско-психологических эссе «Видение поэта» (1919) (1), излагаются принципы *нового метода* М. Гершензона. В общих чертах концепция «медленного чтения» М.О. Гершензона намечается в его послесловии к переведенной им работе Г. Лансона «Метод в истории литературы» (1911) (5). Главным предметом изучения становилось «в́идение» поэта – «полусознательное представление поэта о гармонии бытия» (1, с. 7). Задача исследования превращается в «искусство *медленного чтения*, т.е. искусство видеть сквозь пленительность формы видение художника» (2, с. 306). Длительное созерцание своего видения, по мысли Гершензона, присуще только избранныкам. Для обычного человека личная истина лишь на мгновение озаряет его. Бытие души и тайнопись вещей определяет высшее знание – целостное видение мира. Художественный гений, полагает М. Гершензон, несет в себе *образ совершенства*, картину совершенного мира. «Искусство не формулирует никаких отдельных *законов совершенства*, и оттого не впадает в ошибки, с какими неизбежно сопряжена... формулировка норм; но оно поддерживает в людях общее упование и общее доверие к их высшему, целостному опыту наперекор раздельному опыту внешних чувств. *Идеи* норм, всегда несовершенные, драгоценны для человечества, как руководство в попытках приблизиться к нормам: но не менее важно и то общее напряжение духа, какое вызывается искусством» (2, с. 295). Частичное постижение *совершенства* может облечься в идею, общее же постижение его, свойственное художнику, выражается не *в идеях*, а в *образах*. Истинное творчество – процесс сверхсознательный. Чем ярче целостный образ *предельного совершенства*, тем значительнее произведение искусства. Если же чувство совершенства слабо в художнике и его внимание направлено на выявление закономерностей, такое искусство тенденциозно.

Когда тенденциозное искусство исходит из *ясной идеи* частичных законов совершенства, оно неубедительно, но оно может быть и художественным, хотя и в ограниченной мере. В качестве примера тенденциозности Гершензон приводит поэму «Параша» Тургенева, в которой автор хотел показать, как расцветает в любви женская душа, и что выходит из этого в условиях русской жизни. Но замысел в корне

ложен: изобразить во всей его внутренней закономерности стихийное явление – первую любовь, самодовлеющий, замкнутый процесс. Тургенев не захотел довольствоваться *изображением*; он рассматривал изображение как материал для *рассуждения*. «В действительности же его внутренней потребностью было как раз только изобразить, т.е. воспеть полноту и красоту созерцаемой им жизни. *Картина жизни*, а не идея, и стала сюжетом его поэмы вопреки его намерению...» (2, с. 296).

В признаниях истинных поэтов можно найти драгоценные свидетельства о неисследованных еще наукой глубинах человеческого духа, о «смутных влечениях чего-то жаждущей души», о желаниях блаженства, представлениях о гармонии бытия.

Лермонтов выразил это *состояние души* в стихотворении «Ангел»: звук песни, которую пел ангел, неся молодую душу на землю, остается в душе «без слов, но живой», и она томится на свете, потому что скучные песни земли не могут заменить ей тех небесных звуков. И все творчество поэта представляет непрерывное усилие припомнить забытые слова небесной песни. Поэту присуще высокое представление о мире, которое служило ему *мерилом* земных вещей. Полусознательное представление Лермонтова о *гармонии бытия* обладает высшей реальностью, «ибо оно всецело построено из реальных потенциалов этой гармонии, которые лежат в глубине вещей... но которые, как созревший в скорлупе птенец, когда-нибудь выйдут наружу» (2, с. 297). Из этой мечты о гармоническом строе бытия рождается, по мнению Гершензона, тоска поэтов и непобедимое стремление души – тоска по мировой гармонии и по своей небесной родине. Поэтам памятно небо родное, и в желании счастья они вечно стремятся к нему (Баратынский), а любовь ощущается ими как прообраз *мировой гармонии*.

Гершензон говорит о двух полюсах «взидения поэта», двух состояниях религиозного сознания, двух крайних чувствах, присущих каждой человеческой душе, но наиболее полно демонстрируемых двумя великими поэтами. Если Пушкин благоговеет пред *красотой совершенства*, смиренно сознавая ее недостижимость для себя, то Лермонтов завидует *счастью совершенства*, мятежно силится овладеть им. Они тоскуют по образу совершенства по-разному. «Чистое *умиление* Пушкина и бурное *вождеделение* Лермонтова равно святы, ибо дело идет о *горней красоте*, не о земной» (2, с. 299). Поэзия

Пушкина и поэзия Лермонтова – два разных служения, и нет смысла судить, чье служение выше. Они оба знали, что есть некая *норма бытия*, совершенство. Отступление от этой нормы Пушкин ощущал в себе как *грех*, а Лермонтов – как причину своих *душевных страданий*.

Их вера в реальность умопостигаемого образа носит, по мнению Гершензона, все признаки *опытного знания*. Они видели мир таким, какого внешний опыт и рассудок не знают; у них был другой, более тонкий опыт, о котором они повествуют как свидетели и очевидцы подлинно-сущего, высшего душевного опыта. «Именно в этой убежденности их свидетельств, в этом всенародном оглашении результатов *высшего душевного опыта* заключается ценность их поэзии, как и всякого истинного искусства» (2, с. 299).

Сущность художественного произведения М. Гершензон видел в одушевляющей его идее страсти, а не в его качественных признаках, соподчиненных той «идее». Он полагал, что в минуты творчества у художника возникает свое, особенное отношение к миру; художник видит вовне не то, что есть, а то, что совершается в *нем самом*. Творческим разумом художник приводит в порядок созерцаемые им в себе образы своих душевных движений и выстраивает из них новый мир. Для художника каждое явление есть лишь момент в бесконечном процессе совершенствования и наличная действительность неотделима от идеальной жизни. И, заключает Гершензон, «искусство есть высшее утверждение жизни, на какое способен человек» (2, с. 301).

Искусство слова знает два способа раскрытия человеческой души.

1. Труднейший способ, представителем которого был А.П. Чехов: через букет мелочей – обыденных внешних проявлений, поступков, фраз, манер – изобразить *внутренний мир человека*.

2. Благодарный способ (Шекспир) – изображение человека не в обычных условиях жизни, а в час испытания, когда потрясения, глубокие волнения, охватывающие душу, выносят на свет все тайное, незримое, скрытое в глубине души, обнажают основные свойства данного характера.

Художники пользовались обоими этими способами. Современный роман, со своей сложной фабулой и тонким психологическим анализом, представляет типичный образец смешанного метода, а драма во все времена держалась второго, шекспировского способа. В изображении критики творчество художника-писателя является подобием английскому парку. Это удобный и приятный образ. Но если

мы самостоятельно погрузимся в творение поэта, то, отмечает Гершензон, не английский парк с ровными газонами, прекрасными клумбами и беседками предстанет перед нами, а «откроется вид сурового и дикого края, где ничто не развлечет и не успокоит тебя» (2, с. 304). Так должен входить сюда тот, «кто жаждет научиться трудному искусству быть самим собою» (там же).

Выразить свое видение мира – единственная цель художника и искусства. Таинственный закон искусства заключается, по мнению Гершензона, в следующем: видение вовне выражается тем гармоничнее, чем оно само в себе своеобразнее и глубже; «певучесть формы есть плотское проявление того самого гармоничного ритма, который в духе образует видение» (там же). Каждому искусство открывается по его силам – тем, кто созрел, оно открывает всю свою мощь и истину, другому – часть, а третьему показывает лишь прелесть формы, «чтобы огнепалая истина, войдя в неокрепшую душу, не обожгла ее смертельно и не разрушила ее молодых тканей» (2, с. 305).

Размышляя о художественной форме, Гершензон отмечает, что Пушкин внешнее разнообразие заменяет внутренним, каждый раз иным, специфическим движением стиха; «если ритмика, формальное начало, в значительной мере подчинена сознанию, может быть изучена и сознательно усвоена, то чередование гласных всецело определяется ритмом чувства, т.е. какими-то *иррациональными* движениями, которые совершенно не поддаются анализу и выучке» (там же).

Гершензон выстраивает целостную систему *мировидения поэта*, медленно вчитываясь в каждое его слово и каждую строчку. Слово является центральным компонентом этого конструируемого здания «мудрости» Пушкина; слово рассматривается Гершензоном «как *знак* внутреннего, потаенного и, не всегда осознанного поэтом Смысла» (6, с. 340).

Поэзия Пушкина таит в себе глубокие откровения, но толпа легко скользит по ней, радуясь ее блеску, музыкальности, красочности образов. Через ослепительное сверкание красоты его поэзии начинает открываться мудрость Пушкина. Видение поэта не изобразимо в понятиях; о нем можно рассказать только уподоблениями, образами. Именно в образах, пишет Гершензон, Пушкин передает нам свое знание; «в образах оно тепло укрыто и приятно на вид; я же вынимаю его из образов, и знаю, что, вынесенное на дневной свет, оно покажется странным, а может быть, и невероятным» (4, с. 13).

Пушкин Гершензона предстает в двух ипостасях. Прежде всего Пушкин образованный, светский человек XIX в., европеец по воспитанию и привычкам, рационально мыслящий. Вместе с тем Пушкин – поэт, творец, и это его подлинное лицо: «творя, он точно преображается; в его знакомом, европейском лице проступают пыльные морщины Агасфера, из глаз смотрит тяжелая мудрость тысячелетий, словно он пережил все века и вынес из них уверенное знание о тайнах» (4, с. 13), чрез его мышление течет поток ветхозаветного опыта. «Древний» Пушкин вмещает в себя, согласно Гершензону, и представление о божеском как о *полноте*, и концепцию приобщения к этой полноте, и признание другой полноты – полноты несовершенства, хаоса (6, с. 340).

Основной догмат Пушкина есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота, и как неполнота. И он думал, что полнота, как внутренне-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, движется, действует, терзаемое голодом. Художественное созерцание Пушкина подчинялось этому канону. Всюду, где он изображал совершенство, он показал его бесстрастным, неподвижным, пассивным. Рисуя совершенную красоту, Пушкин говорит: «все в ней гармония» и «она покоится стыдливо в красе торжественной своей». «Бездействен Моцарт, исполненный небесных сил, и ничего не жаждет на земле, но действовал всю жизнь и пред нами действует, убивает Моцарта Сальери, которому дан неполный дар» (4, с. 14). И гений и злодейство, по мысли Пушкина, две вещи несовместные, потому что гений – полнота, т.е. бездейственность, а злодейство – бешенство действия, не знающее никаких границ. Для Пушкина полнота и ущерб – два вечных начала, две необратимые категории. «Он видит, что полнота – дар неба и не стяжется усилиями; ущербное бытие обречено алкать и действовать, но оно никогда не наполнится по воле своей» (4, с. 15).

Гершензон пишет о трех встречах у Пушкина совершенства, полноты, излучающей некий свет, и неполноты, восприимчивой к этим лучам. Первая встреча – в стихотворении «Ангел»: демон, глядя на ангела, познает жар *умиления*; обаяние совершенства взволновало демона, но его волнение не переходит в действие, и этим бездействием демон на мгновение приобщен к ангельскому бытию. Это лучшая встреча.

Вторая встреча – в последней песне «Онегина». В окончательной зрелости своей Татьяна и Онегин противостоят друг другу, как ангел и демон. Онегин уязвлен обаянием Татьяны, в нем загорается чувство, но это не безгрешное умиление, а активное, причастное несовершенству. Ибо «*любовь* кощунственна и близорука: она мнит свое несовершенное бытие вполне однородным с полнотой и оттого посягает на слияние с нею, что невозможно» (4, с. 15). Это худшая встреча.

Третья встреча, худшая из всех: явление Моцарта побуждает Сальери к максимальной активности, к злодейству. «*Зависть* нечестива и уже совсем слепа; она полагает свою ущербность единственно законной формой бытия, а полноту считает неправой случайностью, оттого силится рассеять явление полноты» (там же). И своим безумным действием ущербное уже окончательно ввергает себя в неутолимую тревогу.

Итак, по мысли Пушкина, ущербный бессилён исцелиться произвольно. Всякое желание и действие проистекает из ущербной природы; поэтому взалкав совершенства, человек только глубже погружается в ущербность. Напротив, бескорыстное *созерцание совершенства*, *смирение* пред совершенством, *умиление* – путь в покой совершенства.

Умиление внушает Пушкину его Мадонна, «чистейшей прелести чистейший образец»; он «благоговеет богомольно перед святыней красоты», его душа трепещет «пред мощной властью красоты». «Поэзия Пушкина исполнена умилением, каждый его взгляд на прекрасное и каждое слово о нем суть умиление. Как Пушкин мыслил совершенство и созерцал красоту – поистине, «ангел Рафаэля так созерцает божество»» (4, с. 16).

Гершензон отмечает убийственность и опасность этой мысли Пушкина о *неисцелимости* ущербного бытия, ибо эта мысль повергает грешного в отчаяние и парализует его волю. «Пушкин не только не верит в возможность нравственного совершенствования: он еще осуждает и запрещает его» (там же). Всем своим умозрением Пушкин проповедует квиетизм: оставайся в грехе, не прибавляй к своим желаниям нового и страстнейшего из желаний – желания избавиться от желаний, что и есть святость. А ведь на протяжении веков люди спорят лишь о способах исцеления: делами ли спасается грешный или верою, но они уверены, что грех исцелим. Но как возможны в несо-

вершенном *умилении*, *любовь* и *зависть*, как возможно вообще, что совершенство воздействует на ущербное?

Пушкин так отвечает на этот вопрос: «Иначе не может быть, ибо ущербное в самом себе имеет *потенциальную полноту*, – оно одноприродно с совершенством (в том смысле любовь отчасти права). Одна и та же сущность, там воплощенная, здесь замкнута как бы проклятием. Есть святыня, есть сила на дне мятущейся души... Как клад, лежат они в душе “не-смертные, таинственные чувства”, и в лучшие твои минуты ты можешь созерцать его» (4, с. 17).

Сознательная сторона душевной жизни в меньшей мере интересует Пушкина. Преимущественное и страстное внимание он направляет на *бессознательную* деятельность духа, «с ненасытной жадностью он вникает в природу последней стихии» (там же).

По мысли Пушкина, ущербная личность не скудна, но *стихийная воля* в ней как бы связана. Эту стихию связывает *разум*. «Ущербность представляется Пушкину болезнью, когда внутри личности образовалось как бы противотечение, которое оттесняет назад кипящий поток и держит его в бесплотном плену» (4, с. 18). Но случается, что стихия вдруг, точно вулканическим взрывом, наполняет душу. Формы бытия, по созерцанию Пушкина, располагаются в виде лестницы. На самом верху стоит абсолютная, ненарушимая полнота: врожденное совершенство. Таким Пушкин символически мыслит ангела.

Совершенство представлялось Пушкину таким состоянием, когда стихийная сила равномерно распределена в личности, как бы гармонически циркулирует в ней. «Эта полнота есть равномерная внутренняя действенность, и она вовне бездейственна» (4, с. 18).

Следующая ступень – полнота, дарованная чудом, рождающаяся в экстазе; эта полнота, как и всякая другая, нисходит на душу помимо индивидуальной воли и сознания. В состоянии экстатической полноты человек проявляет наименьшую действенность, именно действенность *изреченного слова*. В «Пророке» Пушкина – его автобиографическом признании – говорится об опыте внезапного *преображения*. «Показание Пушкина совершенно лично, и вместе вневременно и универсально; он как бы вырезал на медной доске запись о чуде, которое он сам пережил и которое свершается во все века» (4, с. 19). Совершается его преобразование; ущербное существо постепенно наполняется силой, душа исполнилась до края и он теперь знает: «Это не личная воля его, это Высшая воля стремится широким потоком

чрез его дух. Отныне он не будет действовать, ибо дух его полон; его единственным действием станет слово: “Глаголом жги сердца людей”» (4, с. 19).

Последняя форма экстатической полноты – *вдохновение* поэта. Это полнота перемежающаяся, наступающая внезапно и так же внезапно исчезающая: жалкий грешник на краткое время становится пророком. Вдохновение Пушкин обрисовал как *гармонический бред*.

Кроме полноты гармонической, представленной двумя формами – полнотой *врожденной*, – совершенство, и более или менее устойчивым *наитием*, Пушкину была введена другая полнота – *хаотическая*, когда сила тоже всецело наполняет душу, но наполняет не стройно, а как бы бурными волнами. Верхней бездне, небесной, в представлении Пушкина, соответствует нижняя бездна. Он считает совершенство наивысшей формой бытия и умиленно благоговеет пред ним, но и о полноте хаотической говорит восторженно как о равноценной по мощи и субъективной смелости. Он приравнивает исступление и совершенство, так как их общим признаком является душевная полнота и угашение разума. Подлинная мысль Пушкина: «Счастье на миг приблизиться к ангельскому состоянию, но блаженство также, хотя и мучительное, стать на мгновение Люцифером» (4, с. 20). Простейшая и самая общая форма хаотической полноты – сумасшествие. Экстаз сумасшествия беззлобен, а экстаз бунта свиреп; первый разрешается бесцельным движением, а второй – устремленным на преграду: но оба безудержно – действенны. Пушкин обожает в конце концов всякое освобождение «не-смертых чувств», всякий экстаз. Между двумя безднами – верхней (раем совершенства) и нижней (адам) – все ступени безумия, и всем безумиям Пушкин говорит свое *да*, потому что всякое состояние полноты лучше ущербного, т.е. *разумного* существования. Отсюда его интерес к Разину и Пугачеву.

Человек бессилён повелевать своему духу, т.е. стихии, действующей в нем. Но там, где полновластно царит своеволие стихии, не может быть никаких законов. Тем самым, отмечает Гершензон, с человека снимается всякая нравственная ответственность, а грань между добром и злом становится зыбкой. Пушкин почти равно любит их, когда они рождены в грозе и пламени, и презирает их, когда они прохладны. Совершенство, по Пушкину, не моральная категория: «совершенство есть раскаленность духа, но равномерная и устойчивая, так сказать – гармоническое пыланье» (4, с. 29).

Пушкин хочет видеть человека сильным, прекрасным и счастливым, «но в такое состояние возносит человека, по его мысли, только *разнузданность стихии в духе*; и потому он ненавидит рассудок, который как раз налагает на стихию оковы закона. Слово “свобода” у Пушкина должно быть понимаемо не иначе как в смысле волевой анархии» (4, с. 29). Он различает два вида сознания: 1) ущербный, *дискурсивный разум*, который расчленяет, мерит, определяет законы; 2) *разум полноты*, т.е. непосредственное интуитивное постижение.

«Ущербный разум – лишь тусклая лампада пред этим чудесным узрением, пред “солнцем бессмертным ума”» (там же). Ум, для Пушкина, в отличие от рассудка – тождествен вдохновению: «Вдохновенные есть расположение души к *живейшему* принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных» («О вдохновении и восторге», 1824 г.) В «Вакхической песне» Пушкин прославляет не *научный* разум, а *вдохновенный* разум, которому ясно противопоставляется «ложная мудрость» холодного, расчетливого ума. Все, что дисциплинирует стихию в человеческом духе, ставя ее с помощью законов под контроль разума, приравнивается Пушкиным к внешнему обузданию, к деспотизму. В качестве таковых он рассматривает просвещение, науку, культуру. В его представлении именно свобода этой стихии, ничем не стесненная, есть высшее благо.

Гершензон формулирует *имманентную философию* Пушкину. Он отмечает, что Мудрость, которую выявляет в поэзии Пушкина данное исследование, не осознавалась поэтом как система неких идей, категорий, но она существует в его творчестве. И Гершензон пытается вскрыть основной узор личности поэта, сердцевину духа, врожденные склонности, неосознанные усмотрения, которыми определяется характер его идей, окутанных художественной плотью.

«В его поэзии заключено одно из важнейших открытий, какими мы обязаны поэтам; именно, он в пламенном духе своем узнал о духовной стихии, что она – огненной природы. Это одно он увидел и об этом неустанно рассказывал, как человек, опьяненный счастливой находкой, или как больной о болезни своей. Он действительно был и пьян, и болен, пьян изначальной пламенностью своего духа, и болен сознанием его постепенного угасания» (4, с. 36–37). Он поведал нам, что дух есть чистая динамика, огненный вихрь, что его нормальное состояние – раскаленность, а угасание – немоть. Гершензон отмечает необычайную страстность и искренность Пушкина, но вместе с тем

говорит о неполноте возвещенной им правды. Его постигла участь многих гениев, ослепленных неполной истиной: «Подобно Пифагору, признавшему число самой сущностью бытия, Пушкин переоценил свое гениальное открытие... Пламенем говорят все поэты, но о разном; он же пламенем говорил о пламени и в самом слове своем выявлял сущность духа» (4, с. 37).

По словам Гершензона, Пушкин упростил задачу, оградив человека со всех сторон фатализмом. «Человек в глазах Пушкина – лишь аккумулятор и орган стихии... но личности Пушкин не знает и не видит ее самозаконной воли» (там же).

Пушкина справедливо называют русским национальным поэтом. Как и в русской душе, в душе Пушкина неустанно бушует необъятная стихийная сила, жажда свободы и в то же время томление по гармонии, жажда тишины и покоя. И лишь уступая земной необходимости, русский народ приемлет рассудочные нормы, но всю «последнюю надежду свою возлагает на целостное преобразование духовной стихии, какое совершается в огненном страдании, или в озарении высшей правдой, или в самоуглублении духа» (там же).

«Все, в ком наиболее полно воплотился русский национальный дух, все бились в этой антиномии. И Лермонтов, и Тютчев, и Гоголь, и Толстой, и Достоевский – все они обожают беззаконную, буйную, природную силу и тоскуют по святости и совершенству, по благолепию и тишине» (там же). Пушкин первый в этом *раздвоении русского народного духа* выразил волю своей страны. «Он не только формулировал оба требования, раздирающие русскую душу, правда, больше выразив жажду свободы, нежели жажду совершенства... но *умиленил* своим, этим молитвенным преклонением пред святостью и красотой, он и разрешил ту антиномию практически, действительно обрел *гармонию* в буйстве» (там же).

Развитием теории «мудрости» Пушкина явилась «термодинамическая» концепция, предложенная Гершензоном в книге «Гольфстрем» (3, с. 213–309). Исследование, проведенное Гершензоном в этой книге, обнаружило в поэзии Пушкина полную и подробно разработанную систему психологических воззрений, основанную на представлении о *термической природе души*. Его представление о душе как об огненной стихии смыкалось с учением Гераклита Эфесского.

Пушкин мыслил жизнь как горение, смерть как угасание. Как и у Гераклита, основной образ пушкинского мирозерцания построен по

принципу безусловного монизма. «Он мыслит чистое бытие как невещественно-пламенеющую и светящую мысль, и, наоборот, душевную жизнь – как известные состояния одухотворенного вещества, как полный движения и, конечно, светящий жар, или холод с неподвижностью и тьмою» (3, с. 260). Это понимание души привело Пушкина к той же психологической теории, какую развил Гераклит и согласно которой душа есть по существу движение – огонь, в своих проявлениях проходящая закономерные состояния вещества. Для Пушкина «огонь душевный» – синоним чрезвычайной подвижности духа, быстрой смены чувств. Подобно Гераклиту, Пушкин измеряет достоинство вещей, явлений, душевных состояний исключительно количеством жара, находящегося в них. «Он не знает ни добра, ни зла, ни греха, ни праведности: для него существуют в мире только свободное, т.е. непрерывное движение – и его замедления, только жар и холод» (3, с. 277). К этому сводится вся его *нравственная философия*.

Основным понятием его мировоззрения является свобода, которая не отвлеченное понятие, но «совершенно конкретный образ ничем не стесняемого самозаконного движения» (3, с. 277). Символ свободы – гроза или солнце – огонь. Если жизнь есть движение или огонь, то, во-первых, сознательная воля человека не может иметь власти над нею. С точки зрения разума жизнь незаконна, т.е. в ней нет ни порядка, ни меры. Отсюда фатализм и квиетизм Пушкина. Во-вторых, так как живое хочет жить, то всякая остановка, покой, остылость – мука для живого существа, а жар и движение – счастья.

Пушкин славословит «свободу» и проклинает «закон», воспевает «жар в крови» – и оплакивает «души печальный хлад». Его понимание истины близко к гераклитовскому пониманию. Гераклит учил, что только приобщаясь к божественному разуму, человек становится разумным. Он различал мнения двух родов: «Истинны те идеи, которые внушены индивидуальной душе Логосом, вселенским огнем, – и они огненной природы; напротив, мнения, порожденные остылостью души... ложны, и оттого ложны все отдельные знания, кроме тех, которые питает Логос» (3, с. 278).

Пушкин так же полагает, что единственным источником истинного познания, равно – поэтического и философского – является абсолютная динамика человеческого духа, «солнце», т.е. огонь.

Все это – течение одной великой мысли, духовного Гольфстрема, восходящего, по Гершензону, к древнейшим мифологическим пред-

ставлениям о душе – огне. Гершензона поражает совпадение этих двух могучих умов в основной идее их мировоззрения. *Метафизика Пушкина*, его представления о строе и закономерностях вселенной, и метафизика Гераклита – «точно две далеко отстоящие друг от друга заводы, в которых застоялось и углубилось определенное течение человеческой мысли, идущее из темной дали времен» (3, с. 280), восходящее к древнейшим верованиям человечества.

Список литературы

1. *Гершензон М.* Видение поэта. – М.: 2-я типолитогр. МГСНХ (или Gos. izd-vo), 1919. – 80 с.
2. *Гершензон М.* Видение поэта // *Гершензон М.* Избранное. Тройственный образ совершенства / Сост. С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – 2-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – С. 294–331.
3. *Гершензон М.* Гольфстрем // *Гершензон М.* Избранное. Мудрость Пушкина / Сост. С.Я. Левит. – 3-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – С. 213–308.
4. *Гершензон М.* Мудрость Пушкина // *Гершензон М.* Избранное. Мудрость Пушкина / Сост. С.Я. Левит. – 3-е изд. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – С. 9–115.
5. *Гершензон М.* Послесловие // *Лансон Г.* Метод в истории литературы / Пер. с франц. и послесловие М. Гершензона. – М.: Изд. Т-ва «Мир», 1911. – С. 48–76.
6. *Проскурина В.Ю.* М.О. Гершензон – историк культуры // *Гершензон М.* Избранное. Исторические записки / Сост. С.Я. Левит. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 322–340.

Г.М. Казакова

НОН-ФИКШН В СОВРЕМЕННОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ*

Нон-фикшн (от англ. Non-fiction – не-беллетристика) – художественно-публицистический жанр литературы, основными характеристиками которого являются сугубо реалистическое и документально точное изображение событий и персонажей через призму образного и эстетического восприятия автора.

Появление названия «нон-фикшн» относится к 1965 г., когда вышел роман Трумэна Капоте «Хладнокровное убийство», названный автором «nonfictionnovel». Произведение было основано на истории реального убийства. В книге Капоте раскрывал природу насилия как сложного социального и психологического феномена. Она мгновенно стала бестселлером и породила особый жанр романа-репортажа или документального романа.

Затем появились захватывающие для широкой читательской аудитории произведения Стивена Хокинга, благодаря которому большая часть землян узнала о существовании черных дыр, их свойствах и не только. Так оформился жанр научного нон-фикшн.

Следом возник Томас Вулф с нашумевшими книгами-исследованиями – «Электропрохладительный кислотный тест» и «Конфетно-окрашенная апельсиново-лепестковая обтекаемая малютка», заложившими еще одно направление нон-фикшн – экспериментальную исследовательскую документальную прозу.

* Казакова Г.М. Нон-фикшн в современной книжной культуре. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/non-fikshn-v-sovremennoy-knizhnoy-kulture>

Престижные мировые книжные премии – Премия Самуэля Джонсона, Пулитцеровская, Национальная книжная, «Большая книга» и др. закрепили значимость документальной литературы в профессиональной и читательской среде и окончательно оформили нон-фикшн в качестве самостоятельного направления.

В истории русской литературы предвестниками жанра нон-фикшн можно назвать путевые записки А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», И.А. Гончарова «Фрегат Паллада», А.И. Герцена «Былое и думы», автобиографическую прозу А.П. Чехова и др.

В советское время литература факта пользовалась огромным спросом. В СССР одних только научно-популярных журналов насчитывалось около 30. Популярны были книги Н. Эйдельмана, А. Гуревича, Ю. Лотмана и т.д.

Сегодня в России доля нон-фикшн в общем числе книг выросла еще больше. В настоящее время нет какого-либо крупного российского издательства, которое не публиковало бы произведения данного жанра.

Интерес к нон-фикшн имеет историко-экономическое обоснование и развивается волнообразно. Кризис и разочарование толкает людей от художественной прозы к документалистике, к осмыслению реальных событий. Нон-фикшн становится попыткой уравнивать, компенсировать беллетризацию современной жизни.

Жанр нон-фикшн отличает, как правило, отсутствие вымышленных сюжетов и героев. Это рассказ о событиях, пропущенный через личностное мировосприятие автора, использование различных художественных и драматических приемов, построение композиции по драматическому принципу «сцена за сценой».

Для создания произведения нон-фикшн необходимо соблюдение важных условий, автор должен быть признанным экспертом по своей теме, а для литературы данного жанра важны краткость, полезность и оперативность, а также искренность произведения.

Современный нон-фикшн делится на несколько ключевых направлений: это биографии и мемуары; документальные хроники; эссе; путевые заметки (травелоги); критика; научные исследования; учебники; самоучители; словари; энциклопедии; техническая документация; юзер-гайд или «руководства для пользователей». Тенденцией

последнего времени являются электронные издания нон-фикшн, позволяющие оперативно получать интересующую информацию.

Нон-фикшн – пример «чистой информации», свободной от каких бы то ни было идеологических наслоений. В некоторой степени популярность такой литературы отражает кризис доверия к идеологии как таковой.

Т.А. Фетисова

Е.М. Четина, Е.А. Ключикова

ФАНДОМЫ И ФАНФИКИ: КРЕАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ НА ВИРТУАЛЬНЫХ ПЛАТФОРМАХ*

Благодаря повсеместному распространению Интернета творческие объединения поклонников телесериалов, фильмов, книг, музыкальных групп существенно расширили границы сферы деятельности. В этой связи большой интерес представляет феномен фандомов (от англ. *fandom* – фанатство) – интернет-объединений читателей популярных книг, а также зрителей сериалов, кинофильмов.

Еще в начале XX в. существовали досуговые сообщества, которые устраивали творческие встречи, публиковали и обсуждали собственные сочинения по мотивам известных произведений.

В США в 1960-е годы вокруг так называемых фэнзинов (от англ. *fan magazine* – «фанатский журнал») формировались творческие группы – предшественники фандомов.

Первые российские фандомы появились в 1990-е годы, как следствие роста популярности литературы фэнтези. Позднее возникают фандомы японских анимационных фильмов (аниме) и видеоигр. «Фэнтезийные» фандомы до сих пор одни из самых многочисленных. Отчасти это связано с тем, что жанр фэнтези развивается в соответствии с запросами читательской аудитории, и проблематика произведений часто определяется ее приоритетами.

* *Четина Е.М., Ключикова Е.А.* Фандомы и фанфики: Креативные практики на виртуальных платформах. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/fandomy-i-fanfiki-kreativnye-praktiki-na-virtualnyh-platformah>

Основной формой активности в фандомах является создание фан-арта – творческого продукта, разработанного поклонниками по мотивам любимого произведения, который можно разделить на два вида: визуальный фан-арт (рисунки, коллажи, видеоролики, мультфильмы) и фанфикшн (литературные произведения, написанные по мотивам исходного текста). Отдельный фан-фикшн-текст (наиболее распространенный в Сети) называется фанфик. Объектом фан-фикшна становятся как популярные современные произведения, так и классические тексты (в основном входящие в школьную программу). Так, существуют фанфики на произведения А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, популярны фанфики по мотивам рассказов А. Конан Дойля.

В подобного рода соавторстве, с одной стороны, можно разглядеть хороший знак: современные подростки не только читают классические произведения, но исследуют их и творят по-новому. С другой стороны, большинство интернет-текстов представляет собой набор клишированных формул: фанфикер стремится корректировать систему персонажей и классические сюжетные линии в соответствии со стереотипами массовой культуры.

На специальных интернетовских сайтах активно развивается фандомное движение: каждый год – с июля по октябрь – проводится мероприятие «Фандомная битва», своего рода фестиваль фандомов. Результаты «Фандомной битвы» определяются специальным голосованием в специальном сетевом сообществе. В конце битвы выявляется победитель. Для участников конкурса не так важны его результаты, как возможность выставить свое творчество для просмотра, работа в команде и общение с другими участниками.

В последнее время наблюдается тенденция к максимальному расширению сферы фандомного творчества. Объектом креативных практик становятся не только отдельные произведения, но и исторические эпохи.

Феномен фанфикшна отражает современную ситуацию в Рунете, где наиболее активными художниками слова стали молодые интернет-пользователи (школьники, студенты, аспиранты, выпускники вузов), стремящиеся заявить о своей творческой индивидуальности, пробуящие себя в различных формах и направлениях.

В фан-фикшне читатель или зритель получает своего рода власть над любимым произведением. Он может изменить сюжет и характер героев, максимально продлить исходный текст, связать между собой несколько произведений. Фанфики, которые объединяют разные произведения (фильмы, сериалы, книги), называются кроссоверами. Основанием для создания кроссовера часто становится наличие общих авторов: сценаристов, режиссеров, писателей.

Некоторые кроссоверы формируются не на основании «общего», а исходя из ряда различий и противоречий в среде создателей. Так, в Сети распространен фан-арт, посвященный комиксам американских компаний «Marvel» и CD, конкурирующих между собой. Поэтому фанаты склонны сталкивать их персонажей в своих текстах: в фанатском творчестве нередко противостоят друг другу Человек-Паук (Marvel) и Бэтмен (CD). Наконец совмещение миров может быть вызвано лишь фантазией фанфикера.

Коммуникация внутри фандома, как правило, связана с обсуждением содержательных особенностей материала: сюжета, психологических черт персонажей, мотивов их поступков, манеры поведения. Показательно, что при включении в систему фандома, когда человек привыкает к чтению и написанию фан-фикшна, любой новый сериал, фильм, книга вызывает желание прочесть что-то написанное по мотивам. Сам объект культуры уже не является самодостаточным для зрителя или читателя.

Если популярный телесериал находится в стадии выпуска, т.е. ожидается выход новой серии или начало нового сезона, то поклонники, как правило, пытаются предугадать дальнейшее развитие сюжета. Подобная активность может влиять на авторов оригинальных произведений. Все чаще сценарии продолжающихся телесериалов сценаристы пишут с учетом пожеланий и идей, высказанных в фандомах.

В последнее время фан-фикшн начинают издавать и самостоятельные произведения. Например, вышедший в 2011 г. роман «Пятьдесят оттенков серого» является литературно обработанным фанфиком на серию книг С. Майер «Сумерки».

Фандомы как культурные объединения расширяют пространство творческого самовыражения читателей и зрителей, которые могут выступать и в качестве своего рода соавторов. Однако стремление к

упрощению, часто низводящее известные произведения до уровня массовых фан-фикшн-текстов, не способствует дальнейшему творческому развитию фикеров. Подобного рода деятельность может ограничиваться досуговыми занятиями, но если она становится начальным этапом профессиональной деятельности вне фандомов, то приобретенные на блоговых платформах стереотипы могут помешать начинающим авторам.

Т.А. Фетисова

Инна Осиновская

**КРАСАВИЦЫ И ЧУДОВИЩА:
СМЫСЛОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ
И ОБРАЗНОЕ ПОЛЕ КРАСИВОГО
И УРОДЛИВОГО В СКАЗКАХ***

Красота и уродство – сопоставление, сосуществование этих двух понятий, являются, пишет автор, такими же важными для сюжета сказок, как и спор добра со злом вокруг чего и строится вся сказочная коллизия. При этом красота не является смысловым двойником добра, а уродство – зла. Иными словами, красота и уродство не связаны напрямую с добром и злом.

В сказке герой, наделенный красотой, как правило, добр, а носители зла – уродливы. Между тем красавица не всегда добра. Как, например, Снежная королева, которая «была так прелестна, так нежна – вся из ослепительно-белого льда и все же живая! Глаза ее сверкали, как звезды, но в них не было ни теплоты, ни кротости» (цит. по: с. 144). Или как злая королева из Белоснежки: «То была красивая женщина, но гордая и надменная, и она терпеть не могла, когда кто-нибудь превосходил ее красотой» (цит. по: с. 144). Или дочери мачехи из «Золушки» братьев Grimm, которые «лицом красивые и белые, но сердцем злые и жестокие» (там же).

Чем отличается «злая» красота от «добра»? Злая красота – это красота искушенная: злая королева знает, что красива, и ищет красоту абсолютную, несравненную, исключительную. В конечном итоге

* *Осиновская И.* Красавицы и чудовища: Смысловые конструкции и образное поле красивого и уродливого в сказках // Новое литературное обозрение. Теория моды. – М., 2016–2017. – Вып. 42 (зима). – С. 143–157.

замкнутая на себе красота уничтожает и самого субъекта, это как зловещая идея бесконечности – змея, пожирающая собственный хвост. Прообраз идеи *самоуничтожения красотой* находим в мифе о нарциссе, умирающем от этой невыносимой зеркальности, от невыносимого совершенства, невыносимой замкнутости на отражении, на двойнике.

Злая красота нуждается в доказательствах, в отражениях, в подтверждениях. Мачехи смотрятся в зеркала, ищут абсолютную красоту, бесконечно вопрошают «свет мой, зеркальце».

Сказка «Снежная королева» – это история о красоте, вечности и зеркалах. История в сказке Андерсена начинается с описания дьявольского зеркала, «в котором все доброе и прекрасное уменьшалось донельзя, все же негодное и безобразное, напротив, выступало еще ярче, казалось еще хуже» (цит. по: с. 145).

Злая красота нуждается в зеркалах-отражателях. Но и уродству тоже требуется подтверждение. Как в сказке Ш. Перро «Ослиная шкура»: «Однажды, когда она сидела на берегу прозрачного ручья, где часто горевала о печальной своей судьбе, ей вздумалось поглядеться в воду, и гадкая ослиная шкура, заменявшая ей платье и головной убор, ужаснула ее» (там же). Героиня видит свое отражение и получает страшное знание.

Доброй красоте, как правило, не нужны зеркала-подтверждения. В «Аленьком цветочке» Аксакова, когда купец отправляется в странствие, одна дочь просит его привезти «золотой венец», а другая собственно зеркало – «туалет из хрусталу восточного, цельного, беспорочного, чтобы, глядя в него, видела я всю красоту поднебесную и чтоб, смотрясь в него, я не старилась и красота б моя девичья прибавлялась» (цит. по: с. 148) – та самая *злая* красота, граничащая с вечностью и абсолютном. Аленький цветочек, о котором мечтает младшая дочь (добрая красота), – это тоже абсолют (кроме его нет на всем белом свете), но «*добрый*». Во-первых, это цветок (живой, а не искусственный) и, во-вторых, это безусловная красота. Искусственность и природность, противопоставленные как ложная красота и истинная, – тема, любимая Андерсеном (в «Свинопасе» – искусственный соловей, искусственная роза нравятся глупой принцессе и ее фрейлинам больше настоящих, а в «Снежной королеве», когда Каю попадает в глаз осколок, ему начинает казаться, что живая роза безобразна).

Добрая красота, в отличие от злой и от уродства, – несведуща: добрые и трудолюбивые замарашки-падчерицы не знают, что они красавицы, – они «узнают» о своей красоте от принцев и завистливых сестер, мачех, а не из зеркал. Впрочем, иногда и добрая красота нуждается в зеркале. Но красавицы смотрят в зеркала, а не *смотрятся*. Они не видят в зеркалах себя, а ищут тайны мира, прошлое и будущее.

Уродство в сказках часто не неизменная сущность, не константная данность, а некая переменная. Это почти всегда скрытая красота, и не только спрятанная под сажей, грязью, шкурой животного. Во-первых, это красота заколдованная: уродство может быть *наказанием* как в сказке Гауфа «Карлик Нос», где ведьма, обиженная Якобом, превращает его в «безобразного карлика». Звёздный мальчик награждается безобразным лицом за жестокость и надменность. «Чудовище» в изначальной версии сказки «Красавица и чудовище» мадам де Вильнев – это принц, которого заколдовала старая фея за то, что он отказался на ней жениться. Хотя о «злых феях», как правило, говорится как о «страшных, безобразных, уродливых» – на первый план выступает другой мотив – их *обиженность*. Это феи, которых оскорбили, забыли.

В связи с ассоциативной моделью *обиженности / красоты* вспоминается миф о Психее и Амуре, в котором заложен мотив «красавицы и чудовища»: Психея должна была выйти замуж за чудовище – таково было наказание богини Венеры, обиженной на Психею за то, что люди стали поклоняться ее красоте больше, чем красоте самой богини любви и красоты. Обиженная богиня красоты – смысловая параллель с обиженной феей. Получается, что уродство – это не только скрытая красота, но и униженная красота.

Дихотомическая пара – красота – уродство – оказывается единым «устройством» – это, по сути, сообщающиеся сосуды, «палка о двух концах», «две стороны медали». Во-первых, если в сказке встречается красавица, то обязательно будет и чудовище (или злая и уродливая дочь мачехи), и зачастую напряжение сказочного сюжета – это механика противостояния красоты и уродства. Сюжет может строиться вокруг отношений уродливого принца и красавицы принцессы.

Также красота и уродство «сообщаются» и в одном герое: красота может обернуться уродством, а под уродством может скрываться красота. И таким образом структура красота / уродство оказывается в сказке пусковым механизмом для *волишебства* – для превращений.

Повторяющийся мотив, описывающий механику превращения уродства / красоты, – наказание / искупление (Звёздный мальчик был наказан уродством за презрение к матери, и красота вернулась к нему, когда он осознал вину)... Но, пожалуй, самый характерный для сказочного пространства способ превращения, подтверждающий идею о единственности красоты / уродства, – *изменение точки зрения*. Как в «Сказке о прекрасной царевне и щастливом карле» Карамзина («Самая наружность карлы стала ей приятна, ибо сия наружность была в глазах ее образом прекрасной души; и скоро показалось царевне, что тот не может быть красавцем, кто ростом выше двадцати пяти вершков и у кого нет наперед и назади горба») (цит. по: с. 152). Об этой оптике любви, заставляющей видеть онтологическую красоту во внешнем уродстве, упоминает В. Самохвалова в своем исследовании о безобразном: «этот вечный сюжет “Красавица и Чудовище” с его вариациями в “Аленьком цветочке”, “Царевне-лягушке”, “Щелкунчике”, других сказках, притчах и т.п., где взаимопревращение осуществляется через одно лишь изменение отношения, меняющее как бы и “онтологию” героя, но на самом деле выступающее символизацией каких-то сложных и глубоко лежащих метафизических смыслов, их смещений» (там же).

Проблематика красота / уродство часто сопряжена в сказках и с представлением о времени. В некоторых сказках время является в образах часовых механизмов. Золушка ровно в полночь должна превратиться из красавицы-принцессы в замарашку-падчерицу. В «Аленьком цветочке» сестры «красавицы писаной» переводят часы назад, чтобы она опоздала к чудовищу. Сказочный облик красоты и уродства, момент превращения – это некий феномен времени, метафора течения жизни.

Превращения красоты / уродства описываются через образы как времени (часы, отмеренные отрезки), так и пространства (зеркало). Часы играют ту же роль во времени, что и зеркало в пространстве.

В заключение автор пишет, что при рассмотрении соотношенности уродливого / красивого в отношении к понятиям добра и зла было выявлено отсутствие полной этической корреляции. При этом оказалось, что и полнота в отношениях уродства / красоты отсутствует, уступая место амбивалентности, единственности этих образных систем.

Э. Ж.

Мария Ахметова

**СТРАТЕГИИ НОМИНАЦИИ
И «ЯЗЫКОВАЯ ПОЛИТИКА»:
НАЗВАНИЯ ЖИТЕЛЕЙ ГОРОДОВ***

Периодически в СМИ звучат пожелания, чтобы представители власти или ученые выбрали один из вариантов наименования жителей населенных пунктов и утвердили его как нормативный. «Нет нужды говорить о том, что язык функционирует иначе, чем представляют себе авторы подобных рекомендаций» (с. 76).

На протяжении почти 60 лет, когда Тверь носила название Калинин, названия жителей, образованные от исторического наименования, были вытеснены в разговорную речь, в которой наряду с калининцами использовались названия «тверичи», «тверяки» и «тверичане». 17 июля 1990 г. Калинин был переименован в Тверь, а через месяц с небольшим в первом номере газеты «Тверские ведомости» вышла статья «Мы – тверитяне», написанная заведующей кафедрой русского языка Тверского госуниверситета Р.Д. Кузнецовой. Кузнецова (родившаяся за пределами Тверской области) выступала за принятие варианта «тверитяне», поскольку оно появилось в эпоху, когда формировались основы русского литературного языка, и его употребляли классики литературы.

Это название утвердилось в половине местных СМИ; остальные придерживаются наименования «тверичанин» или «тверичи». В ло-

* *Ахметова М.В.* Стратегии номинации и «языковая политика»: Названия жителей городов // Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований. [Сетевое издание]. – 2016. – № 5. – С. 75–85.

кальном сообществе существует мнение, что «тверитяне» – «официальное» и «нормативное» название.

Спор о названии экстраполируется на конфликт городской и областной администрации. «Тверитяне» ассоциируется с речью «чужих», будь то бывший губернатор Зеленин или теперешние областные и городские власти, воспринимающиеся как ставленники Москвы. Ориентация журналистов на речь представителей городской администрации позиционируется, с одной стороны, как знак патриотизма и лояльности «своей», местной власти, с другой – как «фига в кармане» по отношению к власти «чужой» (а также к лояльным ей газетам).

Второй рассматриваемый в статье случай касается Тамбова. Здесь на протяжении второй половины XX в. историческое название «тамбовцы» и в речи, и в газетах было вытеснено вариантом «тамбовчане». Через месяц после поражения августовского переворота 1991 г. редактор «Тамбовской правды», краевед И.И. Овсянников призвал вернуться к старому именованию. В качестве аргументов приводились: традиционность, историчность, использование в классической литературе.

Статья была созвучна настроениям эпохи. Название «тамбовчане» объявлялось навязанным в советское время обкомом партии; оно свидетельствует о забвении корней, о «невежестве, беспамятстве, бездумности» и «манкуртизме».

В 1995 г. на крыше Тамбовской областной библиотеки была размещена светящаяся надпись «Тамбовцы, любите свой город!» Инициатором ее появления стал первый мэр Тамбова В.Н. Коваль – кандидат исторических наук, очень популярный политик, фактически олицетворявший для жителей области демократическое движение. В начале 1990-х годов в тамбовской прессе резко вырастает популярность исконного названия «тамбовцы», однако уже к началу 2000-х годов эта мода сходит на нет.

Таким образом, если в Твери *тверитяне* все же утвердились в значительной части СМИ, то в Тамбове *тамбовцы* в настоящее время на страницах газет маргинальны, а горожане издеваются над рифмой «тамбовцы – овцы».

Это связано с несколькими факторами. В Твери после переименования города появилась возможность корректировать употребление наименований его жителей. Высказывание о правильности названия

тверитяне имело форму рекомендации. Важно и то, что с начала 1990-х годов в Твери сложилась традиция передачи знания о нормативности названия *тверитяне*: от Кузнецовой и ее коллег – университетских филологов к студентам – будущим журналистам.

В Тамбове пик моды на *тамбовцев* был инициирован частным мнением краеведа и поддержан лозунгом на библиотеке – высказыванием власти, хотя и отчетливым, но не подкрепленным каким бы то ни было объяснением и имевшим скорее «воспитательный» характер.

К.В. Душенко

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Петр Вайль

В НАЧАЛЕ ДЖОТТО*

С Джотто началась перемена понятий и представлений о художнике и искусстве. «Джотто воспринимался – и исторически воспринимается – прорывом к естественности» (с. 15). Ныне уже невозможно полноценное, адекватное восприятие старого искусства: контекст утрачен и невозстановим. Нам не понять, что ощущал итальянец конца XIII в., до тех пор окруженный чем-то византийским, при виде фресок Джотто.

В разных вариациях все пишут о том, что Джотто «перевел живопись с греческого на латынь». Латынь была языком современной культурной Европы. А что такое был «греческий» в то время? Византия. Уроки византийской живописи Джотто усвоил прекрасно – только с ее неподвижностью мириться не захотел.

До него живопись в церквах существовала отдельно от архитектуры – он естественно вписал свои сюжеты в проемы между окнами. Он первым изобразил реальные здания.

У Джотто первого появилась резкая естественная жестикация действующих лиц. На его фреске «Мадонна с Младенцем» ребенок улыбается, и это первая улыбка в итальянской живописи. В полиптихе Стефанески (1320) в сцене распятия св. Петра на первом плане – мальчик в красном, возбужденно и радостно указывающий на распя-

* *Вайль П.* В начале Джотто. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. – 40 с. – (Серия «Orbis pictus»).

того: ну ладно, распяли, но почему вверх ногами? Позднее это стало частым приемом – помещать впереди кого-то, не имеющего прямого отношения к сюжету, тем снижая трагизм и усиливая правдоподобие. Но первым был Джотто.

В том же полиптихе, заказанном кардиналом Якопо Стефанески, сам кардинал изображен дважды: на лицевой стороне – у ног Христа, а на обороте – у ног святого, которому он преподносит этот самый полиптих. То есть здесь не просто портрет донатора, а сегодняшний день, вторгающийся в Священное Писание. Тут Джотто прямо совместил современность с вечностью. В сцене «Страшный суд» Энрико Скровеньи, стоя на коленях, преподносит Мадонне модель капеллы. Это едва ли не первый в европейской живописи портрет.

У Джотто еще прежняя, «византийская» статичность соседствует с новой естественностью. Есть эпизоды бытовые донельзя, и есть архаически застывшее «Поклонение волхвов» с пролетающей над яслями рождественской звездой.

Наглядно видно, как преодолевал он старые традиции, иногда уступая им. В «Крещении Христа» – неестественная выпуклость воды, словно она твердая: это средневековая условность, согласно которой нельзя изображать Христа обнаженным, его следует прикрыть хотя бы водой Иордана. Напротив, в «Страшном суде» в капелле Скровеньи (Падуа) обнаженность почти порнографическая: два черта волокут в ад грешника, стягивая с него одежду, так что открываются его половые органы очень крупного размера.

В сценах жития Иисуса и Богоматери в капелле Скровеньи проявилось высочайшее мастерство Джотто-рассказчика. «Быть может, это и есть главное достижение Джотто – открытие искусства увлекательного живописного рассказа. При этом сохранена иконописная значительность, позже отступившая перед напором реализма. Из всех христологических циклов в мировом искусстве этот, в капелле Скровеньи, потрясает сильнее всего» (с. 38–39).

К.В. Душенко

С.А. Гудимова

ПОЭТИКА ТЕАТРА ДЗЁРУРИ

Аннотация. В статье рассматривается поэтика японского театра марионеток Дзёрури и творчество Тикамацу – главного драматурга этого театра.

Ключевые слова: певцы-сказители, трагедия героев, конфликт между долгом и чувством.

Abstract. In this article poetics of Japanese puppet theater Dzeruri and creativity of its principle dramatist Tikamakzy are discussed.

Keywords: songsters, tragedy of heroes, conflict between sense and feeling.

Дзёрури – имя героини популярнейших в Японии сказаний о романтической любви знаменитого воина Минамото Ёсицунэ и прекрасной Дзёрури. Ее имя стало названием целого жанра театрализованных сказов, которые исполнялись бродячими певцами под звуки лютни-бива в течение нескольких десятилетий. Именем Дзёрури был назван и кукольный театр, сформировавшийся во второй половине XVI в. В театре марионеток сказ исполнялся под звуки трехструнного щипкового инструмента сямисэн, который пришел в Японию около 1570 г. с островов Рюкю и быстро завоевал огромную популярность. Кукольные представления были известны в Японии по меньшей мере с XI в. До того как куклы стали полноправными участниками Дзёрури, они уже использовались в постановках *сэkkё-буси*. «Сэkkё» буквально означает «разъяснение сутр», и драмы «сэkkё» были по существу сценическим воплощением священных текстов, наставлявших зрителей на путь истинный в приятной и легкой для понимания манере. «Сэkkё-буси» («мелодии сэkkё»), как правило, пели под аккомпа-

немент гонгов и сасара (бамбуковых инструментов). Впоследствии в буддийских представлениях стали использовать сямисэн, и в середине XVI в. они мало отличались от спектаклей Дзёрури.

В первых пьесах Дзёрури, которые начинались словами: «Вот так, стало быть, в стародавние времена...», было много душераздирающих сцен увечий и беспримерных подвигов. Пострадавших во время спектакля кукол было легко починить или заменить новыми. Но Дзёрури постоянно совершенствовался как литературный театральный жанр. Знаменитый рассказчик Удзи Каганодзё (1635–1711) поставил задачу поднять искусство Дзёрури до высоты театра Но. Он обратил внимание певцов-сказителей на утонченное музыкальное искусство Но, а затем уподобил пять актов Дзёрури пяти пьесам элитарной драмы Но. Согласно японской эстетике, в искусстве Но должны пребывать в гармонии десять стилей классической драмы ёкёку¹. По принципу «единства разного» они объединяются в пять типов пьес («О божествах», «О духе война», о несчастной любви, пьесы о разном и «заключительная» пьеса). Кроме того, спектакль из пяти пьес говорит о буддийской установке всего целого. «Число пять, – отмечает Н.И. Конрад, – играет в буддизме очень большую роль: мы знаем пять прегрешений, пять преступлений, пять страданий пять источников познания, пять миров и так далее... Поэтому уже построение всего спектакля на этой пятеричной основе есть проявление буддийских тенденций. Эти последние проступают еще более явственно в трактовке показываемых пьес и в той последовательности, в которой они перед зрителями проходят» (цит. по: 3, с. 371).

Но, пожалуй, самая большая заслуга Каганодзё перед Дзёрури заключается в том, что именно он сумел убедить драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653–1724) писать для своего театра. Тикамацу – литературный псевдоним Сугимори Нобумори – одного из образованнейших людей своего времени. Он прекрасно знал классическую и современную японскую поэзию, эпос, театр Но, китайскую литературу и театр, уже в молодости занимался художественным творчеством. В поэтическом сборнике 1671 г. сохранилось его хокку: «О белые облака! / Вы от стыда спасаете горы, / Где нет деревьев в цвету».

¹ См. подробнее: *Гудимова С.А.* Десять стилей театра Но // *Культурология*. – М.: ИНИОН РАН, 2005. – № 4. – С. 122–132.

Сам Тикамацу так отзывался о старых пьесах кукольного театра: «Старые Дзёрури не отличаются от тех повествований, которыми и поныне угощают свою публику уличные рассказчики, – не было у них ни цветов, ни плодов. С самых моих первых драматических опытов я писал мои пьесы с превеликим старанием, чем старые Дзёрури похвалиться не могут» (цит. по: 5, с. 531). В чем же заключались эти «особые старания»? Во-первых, в подлинно драматической разработке сюжета, а, во-вторых, в смелом введении в текст стихотворной речи. Прозой Тикамацу писал лишь диалоги, все остальное излагалось стихами. Старые Дзёрури представляли собой рассказ о действии, новые были ориентированы на показ событий.

Тикамацу перенес в театр марионеток многие сюжетные и конструктивные элементы драмы театра Кабуки с учетом специфики Дзёрури. Драматург писал: поскольку наш театр соперничает с Кабуки, театром живого актера, «автор пьес Дзёрури должен наделять своих кукол множеством разнообразных чувств и тем самым завоевать зрителя» (там же).

В Дзёрури обязательно включалось так называемое *митиюки* – странствие героев, заимствованное из театра Но. Это большой поэтический эпизод, когда действие несколько тормозится, но перед зрителями как бы разворачивается движущаяся панорама пути. Во многих пьесах Тикамацу *митиюки* – кульминационная сцена: это последний путь героев – путь к гибели. В пьесах Дзёрури у каждого акта был поэтический зачин, создававший особый эмоциональный настрой.

Поэтическая ткань у Тикамацу очень богата, мелодика стиха динамична и разнообразна. Драматург использует японские омонимы (прием театра Но) так, что от одного слова расходятся многочисленные ветви различных смысловых значений. В комических местах он сыплет каламбурами. В его пьесах звучат народные песни, эпические сказы, скорбные элегии, веселые мелодии... Тикамацу часто вводит цитаты из старинной поэзии (тоже прием театра Но).

Речь каждого персонажа – индивидуальна, но соотносится она в первую очередь с социальным типом героя, его местом на общественной лестнице. Тикамацу писал: «Все люди, начиная с придворной знати и воинов, различествуют между собой, согласно своему положению в обществе, отчего я стараюсь, чтобы каждый персонаж в моей пьесе вел себя и говорил, как ему приличествует. Ведь и воины не сходны между собой: есть среди них князья и старшие вассалы, есть

высшие и низшие самураи; соответственно сему я соблюдаю разницу между ними. Сие весьма важно, ибо помогает сказителю правдиво выразить чувства каждого персонажа» (цит. по: 5, с. 535). Драматург использует и профессиональный жаргон, и диалекты. Авторская речь, выдержанная в стихотворном размере, поясняет, кто и как говорит, прочерчивая рисунок движения и жестов кукол.

Куклы в театре Дзёрури были в две трети человеческого роста, каждую вел кукловод в черном капюшоне, управляя ею при помощи скрытых в спине куклы особых приводов. В XVII в. марионетки были довольно статичны, но мастера постоянно совершенствовали их и со временем с главным героем работали уже три кукловода. Иллюзия жизни марионетки была столь полной, что людей, работавших на сцене, никто не замечал. Всех героев пьесы «озвучивал» один певец-рассказчик, но зрителям казалась, что это кукольный персонаж поет или кричит.

Вначале Тикамацу сочинял театрализованные легенды «о событиях былых времен», построенные на сцеплении остродраматических сюжетов. В 1685 г. одну из таких «исторических» пьес для театра пишет Такэмото Гидаю¹ – драму «Победоносный Кагэкиё». Действие пьесы отнесено к XII в. Знаменитый воин Кагэкиё любил простую женщину Аоя, но женился на девушке благородного происхождения Оно. Узнав об этом, Аоя в ярости решается на предательство: она раскрывает врагам тайное убежище Кагэкиё. После жестокой схватки ему удается скрыться. Враги пытаются его молодую жену, требуя выдать Кагэкиё. Чтобы освободить жену, воин добровольно сдается. Аоя с сыновьями приходит к Кагэкиё в тюрьму вымолить прощение. Но он непреклонен. Узник отрекается от нее и двух своих сыновей. В отчаянии женщина грозит своему возлюбленному: если он не простит ее, она убьет детей. Но самурайский кодекс чести выше отцовской любви. Кагэкиё непоколебим. Аоя закалывает детей и себя. Кагэкиё казнят, но богиня милосердия Каннон оживляет его. Это было вполне в духе пьес кукольного театра, где человека, попавшего в беду, как и в легендах, обычно спасала сверхъестественная сила – божество или волшебный талисман.

¹ Такэмото Гидаю (1650–1714) – знаменитый певец-рассказчик, обладавший мощным голосом необычайной красоты. Его имя стало нарицательным для певцов-рассказчиков, в кукольном театре их стали называть «гидаю». – *Прим. авт.*

Тикамацу свободно переделывал сюжеты старинной японской литературы. Персонажи его пьес «о былых временах» по строю мыслей и чувств больше напоминали его современников, да и бытовые детали соответствовали его веку. В начале XVIII в. драматург обращается к бытовым драмам, в которых особенно ярко раскрылся его талант.

В 1703 г. было впервые исполнено Дзёрури Тикамацу «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки». Двойное самоубийство влюбленных случалось в Японии довольно часто. Это был последний отчаянный акт защиты верной любви. Сюжет драмы весьма прост. Маленький человек, приказчик Токубай, влюбленный в куртизанку О-Хацу, отказывается жениться на девушке, которую выбрал ему в жены дядя. Теперь он должен вернуть бывшей невесте деньги, полученные в качестве приданого. Но простодушный Токубай одолжил деньги Кухэйдзи, хитрому и коварному человеку, который отрицает, что деньги у него. Избитый приятелями Кухэйдзи, Токубай со слезами на глазах заверяет окружающих, что докажет свою невиновность. Правдивому рассказу Токубая никто не верит. Предвидя неминуемую разлуку, влюбленные решаются на двойное самоубийство. Их путешествие в лес Сонэдзаки, где они решили умереть, – одна из прекраснейших сцен *митиюки* в японской литературе. Начинается она так:

*Простимся с миром... Ночь, и ты прощай!
Избрав путь смерти, мы подобны ныне
Лишь инею, покрывшему дорогу
До кладбища: Наступишь – он растает...
Печальный сон... Да, все – печальный сон!*

Токубай кончает жизнь вместе с любящей его девушкой из «вселого квартала».

*Прощай этот мир!
Эта ночь, прощай!*

.....
*Последний раз взгляди
На эту траву, на деревья, на небо...*

В финале автор заверяет, что в будущей жизни влюбленные обретут вечное блаженство.

Двойное самоубийство (*синдзю*) воспринималось зрителями того времени не как трагедия, а как путь к спасению, к внутреннему очищению. Сохранилось немало документов, свидетельствующих о том, что влюбленные не раскаивались в своем поступке. Огромная волна самоубийств прокатилась по Японии после самоубийства купца Хансити и куртизанки Санкацу в 1695 г. В предсмертной записке Хансити писала: «Я знаю, все будут поражены тем, что мы с Санкацу окончили жизнь таким образом. Надеюсь, однако, вы поймете, даже если я не стану подробно описывать все обстоятельства, что только сила любви заставила нас пойти на этот шаг, пожертвовав драгоценной жизнью... Верю также, что вы не сочтете нас жертвами грубой чувственности... Мне стыдно подумать, что кто-нибудь может увидеть в нас безумцев или развратников; но все те, кто знает, что такое любовь и превратности жизни, поймут нас» (цит. по: 4, с. 177).

Истории о самоубийствах обсуждались тогда как обычные сплетни, о чем дает представление хотя бы следующий отрывок из *митиюки* в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзаки»:

*Иные за пирушкой полуночной
При свете фонарей ведут беседу –
Всё рассуждают весело, должно быть,
О том, каков-то нынче урожай
Любовников, покончивших с собою...*

Успех «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки» нельзя измерить только масштабами популярности пьесы и количеством вызванных ею подражаний. Драма Тикамацу знаменовала окончательное оформление жанра *сэвамоно*, самого значительного явления в истории японского театра со времен пьес Но.

Следует заметить, что театр и роман окружили девушек из «веселого квартала» ореолом поэзии. Общество не относилось к куртизанкам с презрением, ведь девушек зачастую продавали на несколько лет (по контракту) их нищие родители. Любовь небогатого человека к девушке, которую он не мог выкупить, часто приводила к трагической развязке – двойному самоубийству. И театры немедленно откликнулись на эти события. Так, шедевр Тикамацу пьеса «Самоубийство на Острове небесных сетей» была написана и поставлена в театре через два месяца после подлинного происшествия.

Прототипы героев – подлинные лица, но пьеса не фактографична. В беседах о театре Тикамацу говорил: «Дзёрури стремится изобразить житейское событие как подлинное, но вместе с тем это событие становится явлением искусства и перестает быть просто житейским случаем» (цит. по: 5, с. 533–534).

Как правило, в пьесах Тикамацу герои – безвольны и прекраснодушны, а героини – благородны и самоотверженны. Таковы персонажи и его драмы «Самоубийство на Острове небесных сетей». Герой пьесы, небогатый купец Дзихай, любит девушку из «веселого квартала» Кохару. Но у купца есть жена О-сан и дети. Жена в письме умоляет Кохару расстаться с Дзихаем. Но, узнав, что девушку продадут другому и она покончит собой, О-сан предлагает мужу выкупить Кохару и спасти ее. О-сан готова отдать на выкуп все свои сбережения и наряды, но Дзихай не способен принять решение и лишь заливается слезами: «Даже если я внесу задаток, а потом выкуплю Кохару, что я буду дальше делать? Поселю ее отдельно или введу в свой дом? А с тобой что станется?» О-сан убеждает мужа: «Да если бы мне пришлось – ради вас вырвать себе все ногти на руках и ногах, и то я себя не пожалела бы ради своего мужа...» Их планы нарушает приезд отца О-сан, который увозит дочь с собой, объявив, что Дзихай недостойн быть ее мужем. Отправляясь в последний путь на Остров небесных сетей, влюбленные стремятся выполнить свой последний долг перед О-сан. Дзихай обрывает волосы в знак того, что принял постриг, и говорит: «Наши брачные узы относятся лишь к нашему мирскому прошлому». Опасаясь, как бы О-сан не подумала, что они покончили с собой вместе, Дзихай предлагает Кохару расстаться с жизнью на земле, а сам он уйдет из жизни в море. Так, хотя бы формально, они будут чисты перед О-Сан.

Многие пьесы Тикамацу строятся на конфликте между долгом (*гири*) и чувством (*ниндзэ*). Драматург полагает, что именно *гири* подчеркивает чувство великой любви. Чистота чувств героев искушает все слабые стороны *ниндзэ*.

Для Тикамацу искусство Дзёрури определялось «тончайшей гранью» между реальным и нереальным. При жизни драматурга его пьесы неоднократно издавались, а после смерти продолжали ставиться на сценах Дзёрури и Кабуки.

В течение 50 лет после смерти Тикамацу театр марионеток переживал период своего расцвета. По свидетельству современников, «все

увлечены только кукольными драмами, а Кабуки будто и вовсе не существует. Снаружи на кукольных театрах вывешены сотни флажков и бесчисленные дары актерам... Театры расположились по восточную и западную сторону города [Осака. – С. Г.], словно борцы сумо. Покровительствуют им весь город и близлежащие провинции. Невозможно найти слова, чтобы описать преуспеяние марионеток» (цит. по: 4, с. 190).

Расцвет театра кукол после Тикамацу был обязан совершенствованием мастерства кукловодов и рассказчиков, нежели талантам драматургов. В 1727 г. на сцене появились куклы, которые умели шевелить губами, захватывать руками различные предметы, открывать и закрывать глаза, в 1730 г. у марионеток глаза стали двигаться; в 1733 г. куклы «научились» соединять пальцы для характерных жестов, в 1736 г. – двигать бровями. После 1734 г. марионетки управлялись тремя кукловодами.

Заметная тяга публики к новизне и занимательности сюжета привела к тому, что драматурги стремились как можно более усложнить интригу и «изобрести» различные неожиданные ситуации – *сюко*. В поздних пьесах каждый акт, как правило, строился вокруг одного или нескольких критических моментов: самоубийца, жертвующий жизнью ради счастья других; отец, закалывающий своего ребенка во имя спасения ребенка сюзерена; герой, любующийся отрубленной головой врага; мстительный дух; женщина, одержимая демонами, и т.п. Мерилом самурайской доблести теперь служат не благоразумие и вассальная верность, а фанатичное следование законам чести: за малейший просчет – харакири.

Постепенно театр Дзёрури превратился в дешевое развлекательное зрелище. Эпоха Дзёрури закончилась тогда, когда город Осака утратил роль культурного центра страны. Несколько десятилетий соперничества кукольного театра с Кабуки привело к полному торжеству последнего. Лучшие драматурги Дзёрури оставили в наследство Кабуки множество пьес, которые составляют сейчас почти половину репертуара этого театра.

Список литературы

1. Конрад Н.И. «Исэ-моногатари» // Конрад Н.И. Избранные труды: Литература и театр. – М.: Наука, 1978. – С. 151–165.

2. *Конрад Н.И.* Кодзики // *Конрад Н.И.* Избранные труды: Литература и театр. – М.: Наука, 1978. – С. 142–145.
3. *Конрад Н.И.* Японский театр (Но, Дзёрури, Кабуки) // *Конрад Н.И.* Избранные труды: Литература и театр. – М.: Наука, 1978. – С. 359–384.
4. *Кин Д.* Японская литература XVII–XIX столетий. – М.: Наука, 1978. – 302 с.
5. Японская литература. Театр и драматургия // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1987. – Т. 4. – С. 528–535.

Марина Лобанова

КОНЦЕПЦИИ ПРОСТРАНСТВА, ВРЕМЕНИ, ДВИЖЕНИЯ В ЭПОХУ БАРОККО*

Барокко впервые услышало музыку в пространстве и открыло пространство в музыке, преодолело статичность ренессансной полифонии, внесло в простое сопоставление хоров, послужившее истоком пространственных эффектов, повышенный динамизм, подчинило пространственные эффекты принципу неожиданности, невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности, усилил эмоциональное воздействие на слушателя.

Открытие пространственности в музыке связано с достижениями всей барочной культуры. Микро- и макровеличины чрезвычайно занимают мыслителей барокко, проблема человеческого существования меж двух бездн – бесконечно малого и бесконечно великого – тема размышлений французского барокко, начиная с Паскаля. Предмет постоянного восхищения теоретиков «быстрого ума», сближающего «далековатые идеи», – телескоп и микроскоп, которые позволяют проникнуть в бесконечно дальнее и бесконечно близкое. Эмануэле Тезауро восторженно пишет: «Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол – малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими крылатыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим дома, леса и города, избегавшие

* *Лобанова М.* Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко // *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – С. 54–58.

ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышей Юпитера. То, что бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стеклышко!» (цит. по: с. 55).

Меняется и осмысление времени: оно воспринимается в эмблематической совмещенности вечного и преходящего. Эсхатологические чаяния барокко перекликаются со средневековыми, обе эти эпохи оперируют категориями времени и вечности. Но Средневековье не знает понятия безвременья, отвечающего невероятной напряженности барочного мышления. Безвременье, в котором встречаются время и вечность, – одна из центральных тем немецкой поэзии и музыки эпохи барокко. Доходящее до экзальтации переживание времени запечатлено в эмблеме бренности («vanitas»). Протекание времени для барокко – это ускользание его в каждое мгновение, время сложено из неуловимых мгновений. Мотив бренности – ключевой в барочной культуре, эмблемы бренности встречаются в поэзии, живописи, литературе, музыке. Идеи бренности, вечности, смерти и бессмертия пронизывают великолепную кантату № 60 И.С. Баха.

В музыкальной культуре повышенное внимание ко времени проявилось в новом, по сравнению с предшествовавшей эпохой, осознании событийной окрашенности музыки. Время музыки понимается как чередование разнородных процессов, имеющих различный эффектный смысл. Время становится дискретным, музыкальный процесс – контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения, осознает антиномичный контраст. Недифференцированное пространство, единое хоровое звучание, выдержанное единое эмоциональное состояние замешаются многослойным, разнородным пространством, темброво и динамически дифференцированным звучанием, особенно ясным в многохорных произведениях, и временем, предполагающим множество темпов, состоящим из отдельных, конкретно эффектных мгновений.

Барочное осмысление пространства и времени отличается динамизмом. Один из символов эпохи – Бог – вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует Универсум. Барокко открывает категорию движения. Если ренессансные мадонны сидели на тронах, то барочные – парят. Принцип движения вносится в скульптуру, архитектуру, живопись, музыку, которая культивирует разные формы танца в

балетах, концертах, сонатах, сюитах, интересуется «движениями человеческой души», изменениями в темпе, пространственной игрой. Быть может, барокко именно потому испытывает такую любовь к фигуре, что эта форма прямо связана с движением, бегом!

Всеобщая подвижность схвачена уже в формуле Монтеня: «Весь мир – это вечные качели»; затем движение становится важнейшей категорией барокко. Как говорил Кеплер, «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов» (цит. по: с. 56).

Барокко постоянно сопоставляет и подменяет два плана: реальный и воображаемый. «Жизнь есть сон» – это название пьесы Кальдерона схватывает важнейшие особенности мироощущения барокко. В испанской литературе постоянен мотив обмана и его распознавания.

Превращения, чудеса не были внешними, чисто декоративными элементами, они составляли неперемнную часть строгой художественной системы. Иллюзорность и театральность – рядоположные качества. Один из крупнейших теоретиков барочного «остроумия», Тезауро, сближал два представления: «мир есть сон» и «мир есть театр».

Одна из наиболее популярных аллегорий барокко представляет мир в виде театра, в котором человек – игрушка, марионетка демиурга. Эта аллегория связана с традициями средневековой мистики (образ человека – музыкальной игрушки встречался у Таулера) и Реформации (у Лютера история мира – кукольный театр бога).

Представления о мире-театре разделялись многими творцами в эпоху барокко. Этот образ встречается у Грасиана, Кеведо, Кальдерона, Сервантеса, Шекспира. Шекспировский «Глобус» носил девиз: «Весь мир действует как актер», а в комедии «Как вам это понравится» есть слова: «Весь мир – сцена». Барочная идея «театра мира» («*theatrum mundi*») возвела в систему представления, имевшие долгую историю, сообщила переживанию мира как театра неслыханный дотоле динамизм.

Музыкант может изображать этот мировой театр, подражать драме, которой управляет вседержитель. Но если земной музыкант, ли-

действуя на сцене земной музыки, подражает богу, то бог – не более чем актер. Владение правилами, способность играть на сцене мира, быть актером мирового театра сообщает человеку неслыханную силу.

Мир также часто изображается в виде музыкального инструмента, на котором играет творец – вселенский музыкант. Эта аллегория также обладает длительной традицией: отождествление бога и художника встречается в Античности и Средневековье. Климент Александрийский называет создателя «божественным Орфеем». В «Священных проповедях» Джамбаттиста Марино рисует образ нарушенной гармонии мира, извечного маэстро, управляющего всеобщим концертом. Такое сближение творчества и божественной силы было и традиционным, и экстравагантным, «поражающим» – именно поэтому оно столь привлекало аудиторию.

С. Г.

Ролан Барт

АРЧИМБОЛЬДО, ИЛИ РИТОР И МАГ*

«Составные Головы», которые итальянец Арчимбольдо (1526 или 1527–1593) в течение четверти века рисовал при дворе германских императоров, представляли собою, в сущности, салонную забаву. Но также и нечто большее. «Живопись Арчимбольдо вырастает из языка, воображение этого художника имеет поэтическую природу: оно не создает знаки, но комбинирует их, меняет местами, выворачивает наизнанку – т.е. поступает именно так, как поступают люди, работающие с языком» (с. 6–7).

Если в обыденной речи головные уборы часто сравнивают с перевернутым блюдом, то Арчимбольдо принимает это сравнение за чистую монету и воплощает его на практике: шляпа превращается в блюдо, блюдо – в каску. На втором этапе «аналогия сходит с ума, потому что ее доводят до крайности, до самоуничтожения; сравнение становится метафорой; теперь уже нельзя сказать, что каска *похожа* на блюдо, теперь она и *есть* это блюдо. Однако – и это верх изощренности – Арчимбольдо изображает каждый из приравниваемых друг к другу предметов, каску и блюдо, по отдельности. Глядя на картину с одной стороны, я вижу голову, перевернув картину, вижу содержимое блюда: тождество двух предметов создается не одновременно восприятия, но вращением картины, оказывающейся как бы двусторонней. Мы безостановочно переходим от одной трактовки к другой, и лишь название предопределяет наше прочтение, превращает полотно в портрет «Повара», поскольку от блюда мы метоними-

* *Барт Р.* Арчимбольдо, или Ритор и маг / Пер. с франц. Веры Мильчиной. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. – 40 с. – (Серия «Orbis pictus»).

чески переходим к человеку, орудием которого оно является. <...> И так без конца: <...> смысл постоянно дробится, и брызги его разлетаются во все стороны» (с. 8–9).

Для подобных картин – на первый взгляд фантастических и даже сюрреалистических – язык служит скрытой точкой отсчета: он помогает прочитывать их с позиции здравого смысла. Все строится на заурядных метонимиях: «Повар готовит блюда». «Искусство Арчимбольдо вовсе не экстравагантно; одной из своих сторон оно непременно соприкасается с благоразумием, с мудростью прописных истин; государи, для увеселения которых создавались эти картины, желали разом и удивляться невиданному, и узнавать знакомое» (с. 9–10).

Арчимбольдо удваивает живописную систему против всех правил, гипертрофирует ее способность к производству смыслов и аналогий. «Живопись этого художника представляет собой страшноватое отрицание живописного языка» (с. 13).

На Западе (в противоположность Востоку) живопись и словесность были связаны не слишком тесно: буква и изображение общались между собой лишь в творениях маргинальных. Арчимбольдо буквами не пользуется, однако творчество его постоянно граничит с системой письма. Друг Арчимбольдо каноник Копмани считал, что Составные Головы созданы посредством эмблематического письма (каковым, в сущности, и является китайская идеография). «Перед нами наполовину образы, наполовину знаки» (с. 14).

Составные Головы сделаны из вещей (фруктов, рыб, детей, книг и проч.). «Вещи» представлены дидактически, словно в детской книжке. Лицо сложено из лексиграфических единиц, пришедших из словаря в картинках. Изобразительные метафоры Арчимбольдо преобразуют обиходные вещи в вещи новые, странные. «Арчимбольдо творит фантастические вещи из вещей самых заурядных: целое у него не равно простой сумме частей; можно сказать, что оно куда ближе к их разности» (с. 25).

Кажется, будто каждая из архимбольдовских голов трепещет на пороге между чудесной жизнью и ужасной смертью. «Эти Составные Головы не только слагаются из разных частей, но и разлагаются на части» (с. 29).

Скопление живых существ, тесно прижатых друг к другу в полном беспорядке, напоминает нам о жизни в зачаточном состоянии, о

клубке растительных организмов, личинок, зародышей, внутренностей, пребывающих на пороге жизни, еще не родившейся, но уже подверженных гниению (с. 36).

Наконец, арчимбольдовские головы можно рассматривать как зримое пространство, «в котором на наших глазах совершается переселение душ, проделывается путь от рыбы к воде, от хвороста к огню, от лимона к подвеске и, наконец, всех субстанций к человеческому лицу (если, конечно, вы не предпочитаете двигаться в обратном направлении и опускаться от Человека-Зимы к связанному с ним растительному царству)» (с. 38).

К.В. Душенко

Екатерина Шевченко

ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИСТОВ*

У истоков балаганной парадигмы XX в. стоят шуточная поэзия и драматургия В.С. Соловьёва, отмеченные чертами балаганной народной комедии и поэзии нонсенса. «Мистерия-шутка» Соловьёва «Белая Лилия» была «комическим обрамлением серьезного и вместе с тем носителем серьезного, не опровергая и не отвергая его» (с. 15).

Как балаган мир был воспринят и отрафлексирован Блоком уже в начале 1900-х годов: сначала роли *commedia dell'arte* переносятся им на личные отношения, а затем в виде своеобразной поэтической мифологии проникают в лирику и наконец в драму.

Во второй половине 1900-х годов мистические чаяния окончательно были побеждены настигнувшими поэта настроениями скепсиса и разочарования. В его драматической трилогии «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» трагический балаган выступает как антитеза прежним, соловьёвским идеалам – «мистическому» и «возвышенному».

Балаганные образы у Блока насыщаются специфическими интонациями – на место комизма заступают грусть, тоска, лиризм, направленные изрядной долей романтической иронии, которую в творчестве второй половины 1900-х годов «сменяет ирония гейневского типа – мрачная, суровая, безысходная (ни той ни другой, как известно, народное представление не знает)» (с. 23).

* *Шевченко Е.* Эстетика балагана в драматургии символистов // *Шевченко Е.* Русская драма и театральный примитив. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2017. – С. 8–52.

В «Незнакомке», последней драме цикла, борются две разнонаправленные стратегии – символизации и «антисимволизации». Балаган влияет на структуру символа, делая ее менее глубокой, более поверхностной; и наоборот, в окружении символических образов балаганные усложняются, обретают не свойственные им объемность и глубину, «окультуриваются» (с. 25). «Антисимволизация» осуществляется средствами балагана, но балаган же призван раззадорить жизнь, обновить, очистить ее.

«Шутовские» драмы Ф.К. Сологуба («Ванька Ключник и паж Жеан», «Ночные пляски») представляют собой модернистскую стилизацию, где мир изначально явлен как эстетический феномен. Сюжеты сологубовских драм стилизуются в духе лубочных повестей и романов. Лубок для него – тот же балаган, только в другом обличье.

Текст стремится стать моделью не объективного мира, т.е. «вне-текстовой» реальности, но мира художественного, поэтического, фольклорного, т.е. «текстом о тексте». Так обнажается его условность, искусственность, демонстрируется книжное его происхождение (с. 27). В драме «Ночные пляски» обнаруживается «столь свойственная модернистскому тексту игра эпохами, текстами, стилями, а вместе с тем металитературный характер пьесы: все в ней текст и все искусство» (с. 48).

Сологуб развенчивает не только «чужие» и «чуждые», но и собственные мифы; и это – карнавальное отрицание-утверждение. «Иерархия смыслов <...> остраняется и разрушается присущей балагану иронией» (с. 51).

К.В. Душенко

Евгений Казаков

ДУША ЧЕЛОВЕКА XVII–XVIII ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА)*

Важнейшей характеристикой душевной жизни европейской культуры XVII–XVIII вв. автор считает отдаление «Града земного» от «Града Божьего». Если готические храмы «текли» в небо, то в церквах XVII в. «земная» горизонталь стала доминировать над вертикалью. «Церкви отяжелели, осели, стали громоздкими; они стали более “земными”, но и от этого путь к ним отнюдь не стал короче» (с. 34).

Происходит обмирщение мировосприятия. Широкое распространение получили сюжеты, в которых душевные страдания показаны как физические муки, нередко полностью сводимые к ним. На ряде полотен «святых» уже не отличить от обычных людей.

Духовное уже не обладает достаточной самодостоверностью; «реальность» его бытия уже необходимо подкреплять фактурной убедительностью организмически-вещного мира. «Духовное не просто низводится до организмического, но и ограничивается им» (с. 35). На ряде полотен выражено не просто обмирщенное, а наступательно антирелигиозное мировосприятие (П. Рубенс «Тайная вечеря»; Д. Тьеполо «Бог-Отец»; У. Хогарт «Спящий приход»).

Иконописный лик, запечатлевающий в чистоте духовное бытие, есть «свет без тени»; при нисхождении от лика к лицу «свет смешивается с тенью» (П. Флоренский). Искусство XVII–XVIII вв. со всей отчетливостью выражает процесс «потемнения» душевной жизни че-

* *Казаков Е. Ф.* Душа человека XVII–XVIII веков (на материале европейского искусства) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2016. – № 35. – С. 34–42.

ловека. Художники так часто, как никогда ранее, помещают свои персонажи в ночь. Обесцвеченный мир запечатлевает получившая широкое распространение графика. Нарастает чувство тревоги, неуверенности, бессмысленности, конечности бытия, нашедшее выражение и во впервые появившихся зимних пейзажах. В искусство вошли темы одиночества, болезни, старости, быстротечности жизни. Физическая смерть стала восприниматься как абсолютная кончина человека. У Г. Робера в пейзажах римских развалин процесс умирания предстает величественнее, значительнее жизни; прошлое (даже почти исчезнувшее) воспринимается как более живое, «богатое», чем настоящее.

Нарастающее чувство текучести, временности, мимолетности проявилось в барочной архитектуре: разнообразная отделка, патетически жестикулирующие статуи делали интерьер непрерывно изменяющимся. Особенно знаменательна в этом смысле огромная (более 100) серия автопортретов Рембрандта, на которых изображен процесс взросления, зрелости, старения одного лица. «Это – автопортрет “стающего” времени» (с. 37).

Акцент в картинах переносится с глаз и лица на тело человека и внешнюю среду, в которую он ситуативно включен. Не случайно главные персонажи многих полотен изображаются к нам спиной.

Нарастает частичный характер мировосприятия. Если художники Ренессанса стремились продуцировать в своем произведении завершенный «микрокосм», то художники XVII–XVIII вв. чаще изображают фрагментарные мотивы, эпизодические, случайные, единичные явления. Часть становится равновеликой целому, предстает его полноценной заменой.

Происходит овнешнивание человека. Внутреннее состояние исчерпывающе выражается во внешнем облике. Утверждается жанр парадного портрета, образ человека-кумира, ставшего «небожителем» уже в земной жизни, заслоняющего и замещающего собой все и вся. Чем более овнешнен облик человека, тем более он овеществлен; не случайно в парадных портретах роскошная одежда персонажей и блистающий антураж занимают 9/10 полотна. В такого рода портретах человек выступает продолжением вещей, причем далеко не самым изящным и красивым. Парадный групповой портрет вещей предстает «новой иконой» (точнее, антииконой).

Начинается расцвет декоративно-прикладного жанра. В декоративной живописи образ человека утрачивает самостоятельное значе-

ние, его фигура превращается в деталь орнамента, в завитушку, цветное пятно.

От изображения «вещного» человека искусство движется к изображению вещей без человека. Вещи все более вытесняют человека (как «несовершенную» вещь) из визуального пространства; набирает силу фиксирующий это новый (впервые ставший самостоятельным) жанр искусства – натюрморт.

Утверждается бытовой жанр, в котором детально запечатлеваются проявления обыденной жизни. Картины заполняют люди, живущие близко к земле, ритм и характер жизни которых задается извечными природными циклами. С одной стороны, организмическое начинает мифологизироваться (кутаясь в античные и библейские одежды), самопревозносясь, вплоть до фетишизации, «обожествления», создания своего собственного «неба», где его существование длится бесконечно (П. Рубенс «Союз Земли и Воды», «Вакханалия»; Я. Йорданс «Плодородие земли»). С другой стороны, демифологизируется до голого физиологизма (Ж.-А. Гудон. «Экорше», здесь впервые выставлен на полное обозрение организм человека, с которого снят кожный покров).

«Сон разума рождает чудовищ» – так назвал Ф. Гойя 43-й лист своих «Капричос». Здесь торжествует не искренность, а притворство, равнодушие, изворотливость, непристойность; уродливое борется с прекрасным и побеждает его; глупые одурачивают умных, смерть оказывается сильнее жизни. Человек дичает, демонизируется, оказываясь в сообществе ведьм, бесов и зверей. Человек предстает темной силой среди темных сил; выпадая из срединного положения между небом и землей, в котором он пребывал раньше. «Душа испускает дух» (с. 39).

Разум засыпает, но все более бодрствует рассудок. Осуществляется попытка конструирования рационализированной действительности, реализующаяся в классицизме и академизме. «Совершенные» рассудочные миры сходят с полотен, преобразуя и городские, и природные ландшафты. Рассудочное продуцирует и свой «пантеон богов», во множестве создавая портреты выдающихся интеллектуалов, выбирая состояния их высшего самовыражения, когда «мысль рождает мысль» (О. Фрагонар, «Портрет Дидро»; Ж. Гудон, «Вольтер» и «Руссо»).

В барокко и рококо человек предстает как мимолетное видение, непрерывно меняющееся вместе с постоянно текущим и уходящим временем. В отличие от натурализма, человек здесь дематериализован. Дрожащий, почти осязаемый воздух (особенно у Веласкеса, Тициана, Рубенса) окутывает предметы. «Вымышленные сюжеты, несуществовавшие и несуществующие персонажи и пейзажи, ненатуральные цвета и неестественные композиции, продуцируемые барокко-рококо, уводят душевную жизнь и от горних высей, и от дольных весей в ленивое царство праздно грезы» (с. 40).

В искусство широко входит образ зеркала. Расположенные одно против другого, зеркала давали множество отражений, создающих иллюзию бесконечности. Стены дворцовых залов превращались в оправу для огромных зеркальных плоскостей, в которых предметный мир человека утрачивал цельность и вещественность. Зеркала превращали жизнь человека в театр, ежеминутно он чувствовал себя находящимся на сцене, где за каждым его движением следило множество глаз. Человек больше уже не принадлежал себе, делая то, что требовала от него невидимая публика. Мир человека предстал одной большой дематериализовавшейся иллюзией. Внутренний облик человека здесь полностью подчинен внешнему; отражение начинает выступать доминантой относительно отражаемого. «Жизнь в зеркале – это вторая жизнь, незаметно становящаяся первой; это – ведущая роль “казаться” над “быть”» (там же).

Одной из самых популярных в искусстве XVIII в. становится «тема маски», выражающая различные аспекты раздвоения душевной жизни на внешнее и внутреннее. На многих картинах человек предстает лицедеем, жизнь – театром; портреты запечатлевают легко сменяющиеся оттенки чувств (кокетливость, шаловливость, насмешливость, мечтательность); образ человека становится поверхностным, полувидимым, тая прямо у нас на глазах. Распространяется и пейзаж-маска (пейзаж-декорация, городской натюрморт), выражающий тенденцию отдаления от первоизданной природы, от живого вообще. В качестве полноправного героя в искусство входит образ актера, театральная маска которого нередко полностью исчерпывает его внутренний мир.

«Град земной» отделился от «Града Божьего», но память о нем, связь с ним не потерял. Духовный свет и первоизданная красота продолжают пребывать в земном мире. Это с особой силой проявлено в

творчестве Вермеера. Свет на картинах Вермеера – животворящий, одухотворенный и одухотворяющий, наполненный ощущением нескончаемого счастья. Как и на иконах, первозданный свет здесь – главное действующее лицо. Картины Вермеера по мироощущению близки религиозной живописи, хотя религиозных сюжетов там и нет. Мы видим здесь пронизанный первозданно-чистым сиянием земной мир, внешне не похожий на эдемский, но внутренне несущий его в себе.

Образы европейского искусства XVII–XVIII вв. дают основание говорить о двух линиях развития душевной жизни человека: нисходящей (от «Града Божьего» к «Граду земному») и восходящей (от «Града земного» к «Граду Божьему»). Первая является доминирующей. Но, во-первых, человек способен это осознать, называя вещи своими именами (тема покидающего родительский кров «Блудного сына»). А во-вторых, душа не просто сохраняет память-тоску о потерянной «небесной родине», а продолжает на этой «родине» несмотря ни на что пребывать, причем обретая ее в конкретной земной реальности (полотна Я. Вермеера и Й. Босха, П. Брейгеля).

К.В. Душенко

Н.А. Силантьева, В.Н. Яранцев

**ДВОРЕЦ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ:
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПЛАНЕ***

Человек существует не в мире вещей, а в мире значений. Дворец является наиболее развитым и представительным типом жилища, поэтому «дворцы воплощают взгляд культуры на самое себя, самосознание культуры» (с. 346).

Дворец в семиотическом или знаковом плане – своего рода сборник текстов, какими является его местоположение, экстерьер, планировка, интерьеры, предметы убранства, виды из окон и многое другое. Образуемое этими текстами единство более высокого уровня есть не «текст», а «текст текстов». Причем интерьеры дворца сами представляют собой сложные тексты, состоящие из знаков и текстов низших уровней.

Между тем практически все дворцовые интерьеры описаны непоследовательно и неполно. Изображения, смысл которых описывающему непонятен, зачастую игнорируются или трактуются как «украшение», и потому задача распознать и прочесть их не ставится. Общепринятые выражения «античные сцены», «сцена из античной жизни», «мифологические сцены» в описаниях дворцов XVIII в. – это эвфемизмы, скрывающие, что сцены не распознаны. «А ведь дворец –

* *Силантьева Н. А., Яранцев В. Н.* Дворец как феномен культуры: Проблемы изучения в семиотическом плане // Дворцы и события: К 300-летию Большого Петергофского дворца: Сб. статей. – СПб.: ГМЗ «Петергоф», 2016. – (Проблемы сохранения культурного наследия. XXI век; вып. 6). – С. 346–354.

это декларация, в ней не может быть ни лишнего, ни непонятного» (с. 347).

Правила чтения знаков дворцового декора определяются иконологией, в основе которой – устоявшаяся иконография языческих божеств и героев. Синтаксис языка этих текстов определяется взаимным расположением знаков и текстов.

Примером сложного знака такого типа является плафон. До начала XIX в. плафон представляет собой основной текст, который дополняют тексты-изображения на стенах и в убранстве, поэтому анализ плафонов с аргументированным определением каждой фигуры, их символических жестов и взаиморасположением фигур – синтаксиса, выражающего связи их значений, – является первоочередной задачей.

Однако в описаниях дворцов даже сюжеты плафонов называются sporadически. Исследований синтаксиса плафонных композиций – хотя бы по Петербургу – не существует. Даже названия плафонов, бытующие в литературе, часто произвольны и неточны.

Следующим этапом является определение аллегорического значения, так как знаки аллегористики, как и естественных языков, полисемичны (Аполлон – Солнце, Искусство, Центр Мироздания и т.д.). Игнорирование контекста приводит к произвольным толкованиям аллегорических фигур и композиций: «возникает соблазн не выявить, а вчитать значение» (с. 149). Далее в статье приводятся примеры такого вненаучного толкования на примерах плафонов петербургских дворцов.

Семиотический подход выявляет существенно важные ошибки в реставрации и в экспозиции дворцового интерьера. «Дворец – это книга, существующая в единственном экземпляре, предметы на исторических местах – ее страницы, и <...> нет никаких оправданий хранению части страниц отдельно от книги – это преступление перед культурой» (с. 353).

Семиотико-лингвистический анализ позволяет не угадывать значение декора, а читать декор как текст. Но мало кто из филологов и семиотиков владеет необходимыми знаниями в области архитектуры и искусствоведения, а от искусствоведов нельзя требовать лингвистических знаний. Поэтому программа научного изучения дворцов требует объединенных усилий специалистов в разных областях: искусствоведов, филологов, семиотиков, культурологов.

К.В. Душенко

Жорж Перек

ЗАЧАРОВАННЫЙ ВЗГЛЯД*

Обманка, или троплей (*франц. trompe-l'oeil* – «обманывающее глаз»), – это «манера живописать нечто таким образом, чтобы это нечто выглядело не написанным, а настоящим; или, если угодно, это живопись, которая старается имитировать – так, что не отличишь, – действительность» (с. 12).

Многочисленные вариации троплея объединяет желание на какой-то миг обмануть или поразить зрителя. Одним из пределов живописного представления является стремление слиться с предметом, который оно обозначает. Это обостренное отношение между живописью и реальностью подпитывают десятки анекдотов и мифических историй: лошади ржут при виде нарисованных лошадей, птицы прилетают клевать зернышки нарисованного винограда и т.д.

Создаваемый троплеем эффект реальности достигается средствами гиперреализма. Если обманки вызывают очарование, то не только потому, что они «хорошо выписаны». Точнее, эта «хорошая выписанность» – без нее обманка не была бы обманкой – сразу не ассоциируется с представлением о пластической красоте, уравновешенности форм, цветовой гармонии.

«Эта “выписанность” отсылает нас лишь к обману, жертвами которого мы оказались: нас сбили с толку, ввели в заблуждение, на какой-то миг заставили усомниться в наших чувствах; в этой мгновенной и эфемерной мистификации выявляется нечто магическое, волшебное, прелестно удивительное в духе Борхеса. Расплывчатое ощу-

* *Перек Ж.* Зачарованный взгляд / Пер. с франц. В. Кислова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. – 32 с. – (Серия «Orbis pictus»).

щение невероятности охватывает все, что мы видим; легкое сомнение возникает по поводу того, что истинно и что ложно; у действительности уже нет четкой границы <...>: уже не очень хорошо понятно, какое из окон фальшивое, какой фрагмент лепнины – имитация, а какой – из настоящего гипса, и максимально реальная – реальнее не придумать – действительность тени, драпировки или проема оказывается ловушкой, установленной нашему восприятию» (с. 13–14).

В этом есть нечто от сновидения, помутнения, когда вдруг начинает колебаться целый пласт нашей ночной реальности. «Но, будь иллюзия устойчивой или эфемерной, мы пытаемся ее развеять, едва ощутив, или стараемся продлить за пределы правдоподобия» (с. 16–17).

Итак, «tromплей – всего лишь ловушка, отсылающая нас к нашему взгляду, к нашей манере смотреть – и занимать – пространство» (с. 18).

К.В. Душенко

Дмитрий Трубочкин

ТЕАТР И РИТУАЛ*

Открытие трагедии в VI в. до н.э. наметило рубеж, разграничивший эпоху зрелищ, не отделенных от ритуала, и эпоху развития театра как самостоятельного рода искусства. Среди отличий ритуала от театра наиболее значимы три.

1. Ритуал имеет целью точное повторение события (т.е. «парадигматического события», или «образцового события», совершившегося в древности) через неизменяемую последовательность действий, тогда как искусство всякий раз стремится к созданию нового события.

2. Ритуал не предполагает функции зрителя, поэтому в ритуале выделяется специальное зрительское пространство (места для зрителей). Театр, напротив, не может существовать без зрителя. В ритуале обычно есть пассивные участники, но их нельзя полностью отождествить с театральными зрителями. В театре зрители обладают свободой непосредственной реакции – положительной или отрицательной; они могут переживать действие через соучастие или же через отстраненное созерцание; их оценка качества исполнения не просто допустима, но желательна; они могут быть подготовлены или не подготовлены к предлагаемому содержанию и потому понимать или не понимать происходящее, принимать его или не принимать. В контексте ритуала неуместно говорить о «вкусах» и «предпочтениях» пассивных участников; в театральном же контексте такие разговоры в отношении зрителей и уместны, и необходимы, и неоднократно зафиксированы в античной традиции.

* *Трубочкин Д.В.* Театр и ритуал // Древнегреческий театр. – М.: Памятники исторической мысли, 2016. – С. 45–59.

3. В театре преобразование действующих лиц (актеров) имеет свободную природу и не предполагает измененного состояния сознания: став другими, они должны оставаться готовыми к осмысленному исполнению определенных заданий (ролей) (с. 45–46).

Источник такого игрового преобразования – дионисийские обряды с переодеванием. Благодаря игровому переодеванию мужчин в женщин Дионисии стоят особняком среди ритуалов; недаром именно с ними связано происхождение и развитие театра в Афинах. В трагедии был сделан и следующий шаг от неполного игрового переодевания – к полному стиранию внешности артиста ради демонстрации того, что в нем присутствует и через него действует другой. В трагедии для обозначения перемены сущности актера использовались исключительно игровые средства: театральная маска, полностью скрывающая тело, и антропоморфная маска, полностью закрывающая лицо и голову.

В Афинах конца VI в. до н.э. театр определяется через одновременное наличие трех элементов:

1) сочиненное известным автором произведение, включающее слово, музыку и действие (в том числе танец) и предназначенное для публичного исполнения;

2) хор и актеры в костюмах и масках, специально нанятые или назначенные;

3) зрители, пришедшие смотреть и оценивать сочиненное автором произведение как таковое в его публичном исполнении (с. 48).

Соединение первого и второго элемента даст храмовое действие, но без открытого доступа зрителей оно будет больше походить на приношение богам, не выделенное из ритуала как самоценное, авторское событие.

Театр, по древнегреческим понятиям, требует публичного измерения, в котором в центр внимания ставится вновь созданное, неповторимое, авторское произведение искусства. Такое измерение возникает благодаря институту публичного состязания. Первое состязание драматургов-исполнителей зафиксировано в 534 г. до н.э. Позднее к нему прибавилось состязание хореогов (спонсоров трагедий) и первых актеров.

В состязании главенствует фактор личного участия. Происходит оно не в замкнутом храмовом пространстве, а в открытом общественном, в присутствии тысяч зрителей с непредсказуемыми реакциями.

При этом ритуальный смысл из театра полностью не уходит, ибо всякое состязание совершается путем повторения его в определенное время календаря и перед культовым изображением бога, и всякое состязание начинается и заканчивается известными обрядовыми действиями (с. 49).

К.В. Душенко

Дмитрий Трубочкин

ТРАГЕДИЯ И ДИОНИС*

Начиная с книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), смысловая связь между трагедией и культом Диониса стала постоянной темой научных исследований. Немалое число ученых по-прежнему придерживаются ницшеанской дилеммы «аполлонийского» и «дионисийского»; другие отвергают постулат о дионисийской сущности трагедии.

Античные источники V–IV вв. до н.э. выказывают поразительную для сегодняшнего дня незаинтересованность в вопросе о смысловой связи между Дионисом и трагедией. Аристотель в «Поэтике» не упоминает Диониса ни разу.

Подобное умолчание можно истолковать двояко: либо современники классической трагедии считали ее связь с Дионисом самоочевидной, либо, напротив, малосущественной. Проблема «дионисийства» в трагедии возникает лишь в литературе эпохи Римской империи, во II в. н.э. Почему эта проблема возникла лишь тогда – весьма непростой вопрос. В землях Римской империи, как и в Афинах в классическую эпоху, спектакли в театрах по-прежнему начинались с жертвоприношений в честь Диониса. Исключение составлял римский театр Помпеи, где главными были жертвоприношения в честь Венеры – прародительницы римского народа.

В современной науке, помимо аргументации, имевшейся у Ницше, приводят три дополнительных аргумента в пользу связи трагедии с Дионисом.

* *Трубочкин Д.В.* Театр и ритуал // Древнегреческий театр. – М.: Памятники исторической мысли, 2016. – С. 70–85.

1. Трагедия сохраняла связь с дионисийскими фестивалями. Однако это справедливо только для Афин и Аттики. В других городах и землях, начиная с V в. до н.э., трагедию регулярно исполняли на фестивалях, посвященных другим богам.

2. Дионисийские темы и образы отчетливо различимы в корпусе дошедших до нас трагедий, включая те, в которых о Дионисе не упоминается. Имеется в виду, в частности, тема убийства детей их родителями, впавшими в неистовую ярость или безумие, внушенное богом. Однако это верно лишь по отношению к ограниченному кругу трагических текстов, сюжетов и образов, прежде всего Еврипидовых. Из примерно 500 древнегреческих трагедий, тексты или названия которых сохранились до наших дней, менее 4% явно связаны с мифологией Диониса. В 32 трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида насчитывается лишь 28 упоминаний о Дионисе. В то же время Зевс упомянут более 440 раз, Аполлон – 216 (причем из подсчета исключена трагедия Софокла «Эвмениды», где Аполлон – действующее лицо). Тем не менее «Диониса по сей день с увлечением ищут между строк сохранившихся текстов трагедий» (с. 84).

3. Дионис яснее всего различим в фигуре актера – именно в маске, костюме и в самом по себе требовании стать иным, чем сам актер, чтобы играть в трагедии.

Этот последний аргумент Д. Трубочкин считает наиболее важным. «Если и устанавливать связи между актерским искусством и обрядовой практикой, то актер больше будет похож на тех жрецов, которые действовали не в состоянии исступления, а, напротив, в состоянии ясности. Игровое пересечение природных границ – между мужчиной и женщиной, между человеком и зверем, а также границ культурных – между греческим и варварскими началами, – очевидно входит в семантику дионисизма, как и карнавальное нарушение обычного порядка жизни» (с. 85).

Поэтому в наряде Диониса, как он представлен в вазописи VI–V вв. до н.э., ясно различимы элементы женского одяния, сохранявшегося по традиции и в позднейшие времена. Трагический актер, каким мы его знаем после Эсхила, наряжен в костюм, сочетающий в себе: 1) церемониальное облачение жреца (длиннопольный хитон, подпоясанный под грудью); 2) одежду варвара (у хитона, как правило, длинные толстые рукава); 3) женскую обувь и одежду (пестрые ко-

турны с загнутыми вверх носками, орнаменты по всей поверхности хитона, да и самый способ подпоясывания под грудью).

Такой костюм входит в систему дионисийской образности. Так что в актере, который появляется в таком облачении, быстрее всего можно было узнать самого Диониса, а лишь затем – персонажа, которого играет актер. «Маска и костюм эсхилловских актеров ясно давали понять зрителям, что на сцене присутствует Дионис» (с. 85).

К.В. Душенко

Григорий Амелин

«МЕНИНЫ» ВЕЛАСКЕСА: КАРТИНА О КАРТИНЕ*

Картина Веласкеса «Менины» (ок. 1656–1657) рассматривается как классический образец «текста в тексте». Таким «текстом в тексте» может быть и живописное полотно, внутри которого помещено зеркало, и «театр в театре» («мышеловка» в «Гамлете»), и «роман в романе».

«Текст в тексте связан с удвоением внутри себя, говорящим о рождении самого феномена искусства. Именно так о нем повествуют мифы: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне, отражение в воде и т.д. Но это не только об искусстве тогда, в историческом плане, но и о вечном рождении искусства сейчас, на наших глазах» (с. 11).

Парадокс в том, что в «Менинах» в строгом смысле текста в тексте нет: то, что подлежит зеркальному удвоению, располагается вне картины. Застыв между красками и огромным холстом, повернутым оборотной стороной к зрителю, чуть в стороне стоит живописец. Мы ловим его взгляд на себе. «События развернутся между кончиком кисти и острием взгляда. Между ними целая вселенная, рождающаяся на наших глазах <...>; это одновременно начало и конец, первый мазок и последний штрих» (с. 13).

Художник смотрит в невидимую точку, в которой расположены мы, зрители. На кого он смотрит? Что на полотне, которое он рисует? Мы не знаем.

* Амелин Г. «Менины» Веласкеса: Картина о картине. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. – 72 с. – (Серия «Orbis pictus»).

Позади комнаты ряд картин. Среди них одно полотно обнаруживает пространство, уходящее вглубь. Это зеркало, не отражающее ничего из того, что представлено на картине – ни художника, ни остальных персонажей, – все оказываются как-то спиной к нему.

Учитель Веласкеса Франциско Пачеко говорил: «Изображение должно выходить из рамы». У его ученика изображение радикально выходит из рамы. В запредельной невидимой точке сходятся взгляды почти всех персонажей и все линии композиции (даже пес сонной мордой направлен на нее).

«Менины» размыкают все границы, разрывают любые рамки. Веласкес совмещает точку зрения возможного зрителя и положения королевской четы, создавая по сути немислимую вещь. «В той мере, в какой Филипп IV с супругой видимы, они представляют собой самую хрупкую и самую удаленную от реальности форму, захваченную в тесный квадратик зеркала, <...> но в той мере, в какой они невидимы и пребывают вне картины, они обозначают абсолютное присутствие и с невероятной силой притягивают к себе (и стягивают собой) все изображение» (с. 19–20).

В «Менинах» мы имеем, по сути дела, три текста в тексте: полотно, зеркало и дверь. Зеркало отражает то, что за пределами «Менин», «полотно же скрыто от нас, поэтому на нем может быть все, что угодно, вплоть до того, что мы видим на веласкесовской картине “Менины”, – и художник пишет на полотне ту же самую картину, что уже в готовом виде предстает перед нашими глазами (и поскольку он ее пишет – она не закончена, но коль скоро картина предстала перед нашими глазами – она закончена и т. д.)» (с. 20–21).

Можно предложить разные способы истолкования картины, не исключаяющие друг друга.

1. В инвентарных описях королевского дворца XVII столетия картина называется «Семья»; название «Менины» появляется лишь в начале XIX в. Тем не менее приходится считаться с традиционным названием. В менинах, т.е. в юных девушках знатного происхождения, обязанных опекать принцессу и обслуживать ей, следует видеть главный предмет изображения. Картина обладает абсолютной исторической достоверностью. Мы видим узкий круг лиц, обслуживающих повседневный быт королевской семьи и ту сферу двора, которая была совершенно закрыта для постороннего наблюдателя и до «Менин» не изображалась. И вдруг эта сфера распахнулась. Картина по-

ражала современников интимностью абсолютно недоступного зрелища и сладостью запретного плода.

2. Это единственная картина Веласкеса, на которой царствующие супруги изображены вместе. Иконография испанских Габсбургов не знает двойных портретов, король и королева всегда писались на разных холстах и совершенно по-разному. Изображение в зеркале позволяло нарушить это правило, не нарушая его.

3. Перед нами портрет инфанты Маргариты в окружении придворных. Инфанта была общей любимицей, живым своим обликом, бойкостью развлекала и радовала всех во дворце, и замысел Веласкеса мог состоять как раз в том, чтобы представить одну из подобных сцен, расширяя (а может быть – вообще упраздняя) обычные границы портретного жанра. «И Веласкес, и Маргарита смотрят вдумчиво и пристально: он – интроверт, который, сколько бы ни глядел по сторонам, глубоко и основательно погружен в самого себя, она – чистый экстраверт, смотрящий внимательно, испытующе, по-детски осторожно, как будто уже изучая сходство картины с жизнью» (с. 26–27).

4. «Это картина о том, как пишется картина» (с. 36). «Ни более поздние художники, ни более или менее современные Веласкесу не разрешали так оригинально и остро темы “Художник в своей мастерской”. Веласкес, самой своей фигурой возвышающийся над всеми остальными персонажами, изображает себя, рисуящим и то, и другое, и третье, и всему этому еще только предстоит стать законченным целым. “Менины” в буквальном смысле незавершенностью утверждают свою завершенность, делаясь этим похожими на моментальную фотографию и чисто импрессионистически подсмотренный и запечатленный момент настоящего. В точке, из которой на “Менины” смотрим мы, радикально упраздняются различия между автором, зрителем и натурой» (с. 30).

Веласкес определенно хотел разрушить границы группового портрета. Модели не позируют, а схвачены в стихийном докартинном движении, они действуют, живут, спонтанно входят в изображение, грозя выйти из него и не подчиниться общему регламенту. Да и сам художник предстает за работой. Все еще только готовятся занять свои места, принять нужные положения, успокоиться, разделить на участников и зрителей и т.д.

Посмотреть «Менины» извне, видимо, вообще невозможно, любой подход к ней захватывает зрителя, как в умную ловушку, делая

его элементом внутренней структуры и ходом в многоходовой комбинации. Едва открыв глаза, ты уже становишься частью действия. В классическом искусстве рама замыкает картину, как пролог и эпилог замыкают поэму. У Веласкеса, наоборот, рама служит всего лишь случайным пролетом, по сторонам от которого и перед которым находится реальность.

«Сколько бы раз мы ни обращались к “Менинам”, их нельзя посмотреть, только – смотреть. <...> “Менины” не были сотворены раз, они постоянно разрешаются от бремени» (с. 38–39). В «Менинах» «действующий, действие и результат действия суть одно. Творящее и творимое нерасчленимы; чистое самовозникновение бытия. Нет ничего ни до, ни вне картины – ни королевской четы, ни Маргариты, ни двора, ни истории, ни даже самого живописца Веласкеса» (с. 44).

Живопись в «Менинах» – путь, а не вершина пути. «Текст в тексте – бытие, которое постигает само себя. Удвоение есть возвращение к себе» (с. 59).

К.В. Душенко

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

С.А. Гудимова

ЧИСЛА САКРАЛЬНЫЕ, ЧИСЛА СИМВОЛИЧЕСКИЕ

Аннотация. Статья посвящена символике чисел в античной и христианской культуре.

Ключевые слова: пифагорейская традиция, раннехристианская и средневековая нумерология.

Abstract. This article is devoted to the theme of symbolism of numbers in ancient and Christian cultures.

Keywords: Pifagorian tradition, numerology of Early Christianity and Middle Ages.

Еще в Вавилоне, Египте, Ханаане, Римской империи были разработаны и многообразно использованы целые системы священных чисел. Возможно, в наиболее законченной форме нумерология как мистико-философское учение была разработана в Греции, пифагорейцами. В их космологических построениях число – центральное понятие, оно толковалось как синтез, объединение предела и беспредельного, как божественное начало в мире, принцип всех вещей и самой души. У Пифагора число – это вечная сущность и начало всего – неба, земли, природы. Пифагор говорил, что все происходит не из числа, но сообразно с ним. Вселенским началом он считал «единицу» и «двоицу», причем «двоицу» он называл также и хаосом. Как пишет Порфирий, «из двух противодействующих сил лучшую он [Пифагор] нарисовал единицей, светом, правдивостью, равенством, прочностью и стойкостью; а худшую – двоицей, мраком, левизной, неравенством, зыбкостью и переменчивостью» (цит. по: 5, с. 23).

Пифагорейцы верили в таинственный, мистический смысл числа и числовых отношений. Числа 1 и 10 почитались ими как символы совершенства; 5 – как символическое обозначение брачного союза; 7 – как знак универсального мироправящего начала (Пифагор) или как символ девственности, олицетворенной в образе Афины-Девы (Филолай).

Ранние пифагорейцы воспринимали число как начало устройства – и соответственно познания мира. В исследовании числовых отношений они видели такое же средство спасения души, как и в религиозных ритуалах. Пифагорейцы первыми возвысили математику до ранее неведомого ей ранга, рассматривая числа и числовые отношения как ключ к пониманию Вселенной и ее структуры.

По мнению Аристотеля, пифагорейцы предположили, что элементы чисел суть элементы всего существующего и что все небо есть гармония и число. И все, что они могли в числах и гармониях показать согласующимися с состояниями и частями неба и со всем мироустройством, они сводили вместе и приводили в согласие друг с другом... элементами числа они считают четное и нечетное, из коих последнее – предельное, а первое – беспредельное; единое же состоит у них из того и другого (а именно: оно четное и нечетное), число происходит из единого, а все небо, как было сказано, это – числа.

В дошедших до нас материалах об известном пифагорейце Филолае содержится учение о составленности всего существующего из предела и беспредельного. Число, по Филолаю, делает возможным само познание вещей, или познание гармонии. Под этой гармонией, как считают специалисты по Античности, нужно понимать, во-первых, самый обыкновенный музыкальный интервал, а во-вторых, вообще всякое объединение разнородного, всякое единство. Филолай говорил, что гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного, или единство противоположностей. Аристотель перечисляет 10 основных пифагорейских противоположностей: конечное и бесконечное, четное и нечетное, одно и множество, правое и левое, мужское и женское, покоящееся и движущееся, прямое и кривое, свет и тьма, добро и зло, квадратное и продолговато-четырёхугольное. Единство этих противоположностей Филолай и называет гармонией. А прообраз всякой гармонии пифагорейцы видели в гармонии музыкальной.

На первый взгляд, удивляет противопоставление квадрат – параллелограмм, но для пифагорейцев – это один из образов конечного и бесконечного.

Единое, или единица для пифагорейцев начало чисел, первое четное число у них – двойка, а первое нечетное – тройка. Но почему четное соотносится с беспредельным, а нечетное – с пределом? Для пифагорейцев число – зрительный образ, оно не просто количество, оно имеет и качественную характеристику. Вероятно, это связано и с тем, что древние математики изображали числа геометрически. Пифагорейцы различали линейные, плоские и телесные числа. Так, единица у них – точка, двойка – линия, тройка – плоскость (треугольник), четверка – тело («первое» тело – пирамида).

Первое нечетное – тройка – имеет начало, конец и середину. Оно, с точки зрения пифагорейцев, завершено, оно есть замкнутое целое. Тройка – элементарный треугольник, совершенная фигура. У двойки нет середины, нет центра, и ей свойственно растекаться в беспредельность. Двойка – это определение линии, а линия неограниченно простирается в обе стороны (2).

Аристотель в «Физике» разъясняет пифагорейское учение о чете и нечете так: «...пифагорейцы считают бесконечное четным числом, оно, будучи заключено внутри и ограничено нечетным числом, сообщает существующим вещам бесконечность. Доказательством служит то, что происходит с числами: именно, если накладывать гномоны вокруг единицы и сделать это далее (для четных и нечетных отдельно), в одном случае получается всегда особый вид фигуры, в другом – один и тот же» (Физика. III, 4, 203 а).

Гномоном в Древней Греции назывался вертикальный стержень, поставленный на горизонтальной плоскости (первые солнечные часы).

Пифагорейцы именовали гномоном фигуру, полученную при операции образования большего квадратного числа из меньшего. У пифагорейцев понятию гномона соответствовали нечетные числа, так как если их последовательно прибавлять к единице, то они сохраняют фигуру квадрата: $1+3=2^2$; $4+5=3^2$ и т.д. Свойство нечетных чисел – образовывать в результате прибавления одну и ту же, хотя и возрастающую в размерах фигуру – было важно для античных мыслителей. Если же складывать числа четные, то получится не квадрат, а прямоугольник: 2, 6, 12, 20 и т.д. Эти числа пифагорейцы называли «прямоугольными» в отличие от первых – «квадратных»: 4, 9, 16, 25 и т.д.

Нечетные числа стали впоследствии называть гномонами прямоугольников.

Нечетное число сохраняет свою форму, а потому оно – предел, покоящееся, прямое, квадратное, хорошее; четное же теряет свою форму; оно беспредельное, множество, движущееся (изменчивое), кривое, неквадратное (разностороннее), дурное (2).

Закономерности возникновения тождественных фигур, на которые первыми обратили внимание пифагорейцы, изучаются в наше время нелинейной термодинамикой, выработавшей понятие детерминированного хаоса, тесно связанное с теорией самоорганизации систем (2).

Для ранних пифагорейцев вообще характерно стремление к выделению совершенных чисел, т.е. таких, в которых воплощаются особенно значимые, с их точки зрения, связи природы и человеческой души.

Для пифагорейцев мир – гармонический космос, а закон космической гармонии – главный предмет познания. Для них гамма чисел есть гамма струн космоса, при помощи которых познающий извлекает из мира музыкальные звуки. Пифагорейцы говорили: «Все есть число». Для пифагорейцев число – символическое орудие познания мироздания, число – это путь к истине. Знаменитый пифагорец Филолай утверждал, что в число никогда не проникает ложь, потому что она противна и ненавистна его природе, истина же родственна числу и неразрывно связана с ним с самого начала. В сознании пифагорейцев число не просто количество, оно – тайна, поскольку в числах выражаются свойства музыкальной гармонии. Момент тайны, внесенный в самую математику, превращает ее в музыку, а познающих превращает в оркестру (союз) связанных единой симфонией людей.

«Когда Пифагор и его школа переносят в природу последовательные ряды внутреннего мира, гармонию души, – отмечает Гёррес, – когда Пифагор упорядочивает явления природы в соответствии с вечной пропорцией числа, заключенной в нашем созерцании, когда он открывает в своем духе связанную четверицу и вновь обнаруживает ее же в мироздании – в отстояниях, орбитах и размерах планет, когда он измеряет масштабом звукоряда силы, катящие универсум, – тогда он конструирует математический анализ мироздания [...] Когда Пифагор, – пишет далее Геррес, – обращает всю систему мироздания в одну колоссальных размеров Эолову арфу, натягивает струны между

Солнцем и планетами и обнаруживает, что эти струны дают сплошные консонансы, когда затем эта гигантская арфа, возбуждаемая дуновением мирового духа, начинает звучать и оглашать мир божественными гармониями, а Музы, восседая на тронах созвездий, упорядочивают ход небесных сфер и управляют вечными концертами, что внятны лишь безмятежным душам мудрецов, – тогда лишь одно создает Пифагор: сводит математический анализ мироздания со светлых высот своего духа, преломляя его в атмосфере своего органического строения, своей сферы чувствования...» (3, с. 101, 103).

Пифагор говорил: «Первообразы и первоначала не поддаются ясному изложению на словах, потому что их трудно уразуметь и трудно высказать, – оттого и приходится для ясности обучения прибегать к числам» (цит. по: 5, с. 25).

Пифагорейская традиция оказала огромное влияние на всю западноевропейскую культуру. «Пифагорейское видение мира до сих пор пронизывает наше мышление, – отмечает английский писатель и философ Артур Кёстлер в книге “Лунатики”. – Суть и могущество этого видения заключены в его всеохватном, объединяющем характере; оно объединяет религию и науку, математику и музыку, медицину и космологию, тело, ум и дух в одухотворенном сияющем синтезе... Числа были священны для них как чистые идеи – бесплотные и эфирные; поэтому брак музыки с числами мог только облагородить ее. Религиозный и эмоциональный “экстаз”, вызываемый музыкой, посвященные направили в русло интеллектуального “экстаза” – созерцания божественного танца чисел... Числа вечны, все же остальное обречено на гибель; природа чисел не материальна, а идеальна; они допускают самые удивительные и восхитительные мыслительные операции вне какого-либо отношения к грубому внешнему чувственному миру – должно быть именно так действует божественный разум. Поэтому экстатическое созерцание геометрических форм и математических законов является самым действенным путем очищения души от мирских страстей и главным связующим звеном между человеком и божеством» (цит. по: 6, с. 73).

Системы священных чисел, сложившиеся в древних культурах, были частью усвоены, частью переосмыслены и в целом получили новое мистико-символическое содержание в учении христиан. Абсолютно авторитетным источником для христианской нумерологии (как и для учения в целом) была Библия, в которой чрезвычайно много

различных числовых указаний. Исходной предпосылкой несомненной веры в неслучайность и тайный – истинный смысл всяческих числовых обозначений служило суждение из самого Священного Писания: «Ты <Господь. – С. Г.> все расположил мерою, числом и весом» (Премудр. Солом. 11 : 21).

Огромное влияние на патристику оказали труды Филона Александрийского (ок. 20 г. до н.э. – ок. 40 г. н.э.), особенно его метод аллегорико-символического толкования Библии. Филон был искренним сторонником иудаизма, получил великолепное эллинское образование и знал историю греческой философии лучше многих греков того времени. Мир, по Филону, устроен и упорядочен в соответствии с числами. Математика – образец закономерности, неизбежной при сотворении мира. Идеи, по которым был создан мир, – монады, единства. Поскольку система природы гарантируется единым законом, задача познания – объяснить множественность единым происхождением. Во многих трудах философ подробно повторяет пифагорейскую трактовку чисел, но как религиозный мыслитель он рассматривает Ветхий Завет как систему символических образов, символических чисел. Монада для него – символ божества; совершенство числа 10 он усматривает в том, что Авраам пришел к Агари через десять лет после прибытия в Ханаан. Число 5, по Филону, указывает на область чувств потому, что человеческих чувств тоже пять; Бог сотворил животных с их ощущениями тоже в пятый день творения. 12 – символ совершенства, так как в году 12 месяцев и знаков Зодиака тоже 12; 9 – символ спора, поскольку против Авраама враждовало 9 царей и т.п. На первый взгляд, символика Филона произвольна. Но символизм для Филона, как отмечает А.Ф. Лосев, – «дело чрезвычайно существенное и ни в каком отношении не случайное. Филон проникнут пафосом философа и человека видеть и находить во всем то, что можно назвать ликом Божиим, т.е. той непосредственно данной ощущениям и мыслям личностной основой его богопочитания» (5, с. 111). Все бытие для Филона – символично.

Нумерологические представления раннехристианских апологетов, философов и богословов во многом определили специфику средневекового понимания чисел и на Западе, и на Востоке. «Если мы все видим в Боге и все с ним соотносим, – говорили апологеты, – то тогда и в обычных предметах мы читаем высшее выражение смысла» (цит. по: 7, с. 222). Особое влияние на христианскую нумерологию оказали

взгляды Августина Блаженного, который, признавая сакральность чисел, присущих текстам Ветхого и Нового Заветов, кроме того, вслед за неопифагорейцами и неоплатониками стремился рационально осознать реальную силу божественных по сути чисел-идей в онтологическом, гносеологическом и эстетическом аспектах мирового порядка. Так, в ряде трактатов, он, опираясь на математические спекуляции, рассматривал числа в качестве общего закона, который лежит в основе и духовной, и материальной сфер бытия. По мнению Августина, числа «как некие активные творческие принципы» вносят в мир структурность и определенность; кроме того, они подчинены иерархическим отношениям, ведь «между преходящими числами природного материального мира и вечными числами высшей истины» пребывают, посредствуя их животворной связи, идеальные числа красоты, искусства, творческого разума. Августин, сознательно сблизивший понятия красоты и искусства, в любых искусствах усматривает число. Все упорядоченное в числовом отношении, соизмеримое, «счислимое», в частности науки и искусства, могут способствовать возведению ума к божественному (1).

По Августину, материальные числа, благодаря числам идеальным, подобны числам Божественной Премудрости, иными словами, символически соотносятся с ней, сокровенно указывают на нее. Число 6 – совершенное число, поскольку сумма первых трех чисел ряда равна шести. Число дней творения равно шести, ибо шесть означает здесь совершенство творения. По библейской версии, Бог, завершив творение, отдыхал в седьмой день. Естественно, что и в числе 7 Августин усматривает большой смысл. В Библии, указывает Августин, число 7 часто употребляется для обозначения целостности какой-либо вещи. Этим же числом обозначается Святой Дух и покой Божий, которым успокаивается и человек в Боге.

Число 11 означает, по мнению Августина, грех, так как преступает число 10, которым возвещается Закон. Августин стремится раскрыть совершенство значимого в христианстве числа 40. Закон дан в 10 заповедях, а они должны быть возвещены по четырем сторонам света; Закон осуществляется с помощью четырех Евангелий. «В “Христианской науке” Августин, объясняя сорокадневный пост, пишет, что число 10, взятое четыре раза, выражает познание всех вещей во времени, так как числом 4 определяется течение времени – суточное и годовое. Суточное время состоит из часов утренних, днев-

ных, вечерних и ночных; годовое – из месяцев весенних, летних, осенних и зимних. Число 10 означает познание Творца и тварного мира, так как число 3 есть число Творца, а число 7 – число твари, состоящей из души и тела. К душе относятся сердце, дух и разум, т.е. три единицы из семи; к телу же – 4, означающее четыре материальные стихии, из которых состоит тело. Таким образом, число 10, взятое четыре раза, учит людей жить во времени, хотя и не для времени, т.е. чисто, воздержанно, но без пристрастия к временному, побуждая людей тем самым поститься все 40 дней, т.е. всю жизнь» (1, с. 384).

В толковании на 150-й псалом Августин раскрывает совершенство числа 150 (10×15). 15, пишет Августин, означает созвучие двух Заветов – Старого и Нового. В Ветхом Завете соблюдали субботу как день покоя, в Новом – воскресенье, которое напоминает о Воскресении Господнем. Суббота – седьмой день недели, а воскресенье – восьмой, и одновременно – первый день новой недели. Но если считать от воскресенья до воскресенья, то получается восьмой день, и в этом открывается новый союз, скрытый в Ветхом Завете. $7+8=15$. Число $150 = 50 \times 3$. Число 50 – также важное сакральное число, ибо оно тоже стоит на восьмом месте после семи недель ($7 \times 7=49 + 1$). Значение и этого числа связано с Пятидесятницей, так как именно на 50-й день после Воскресения Христова Дух Святой сошел на всех, собранных во Христе. Святой Дух, однако, отмечает Августин, чаще открывается людям в числе 7. Сам Господь разложил число 50 на 40 и 10. На сороковой день после Воскресения он вознесся, а еще через 10 дней послал Святого Духа. Число 40 означает временное пребывание людей в этом мире. В 40 господствует число 4 и четыре части имеют мир (четыре стороны света) и год (четыре времени года); 10 означает вечность. 150 – это и 50×3 , т.е. содержит и тайну троичности. Поэтому, вероятно, число псалмов равно 150; такое же число рыб поймали в свои сети после Воскресения Христова апостолы (1). Numerus играет у Августина роль важнейшего структурного закона, которому подчинено все в мире бытия.

В Средневековье нумерология изучалась в школах. Например, в Византии на основе пифагорейски-платоновских традиций, разумеется, уже христианизированных, преподавались «тайны чисел и числовых отношений», их мистические и символические значения (4, с. 26).

Числа 3, 7, 12 практически всеми христианскими писателями трактовались как священные, богоустановленные, законно и всецело

выражающие идею полноты и совершенства, красоты и гармонии. Символическая семантика именно этих чисел была ориентирована на важнейшие понятия и ценности вероучения и богословия.

Тройка считалась числом Божественной Троицы, тринитарная сущность которой отображена в триадности вещественного мира (небо, земля, вода и т.д.), а также числом человеческой души (имелись в виду указанные еще Платоном способности души к познанию, раздражению, влечению), соответственно тройка символизировала все духовное (три годовых праздника, завещанных Моисею на Синае, слова Христа о трехдневном воздвижении нерукотворного храма, воскресение Христа на третий день, троекратное отречение апостола Петра и т.д.), и потому тройка естественно оказалась причастной ко многим таинствам – священнодействиям и молитвословиям. Так, с числом 3 соотносится, например, трехчастность литургического богослужения по чину и Иоанна Златоуста и Василия Великого (проскомидия, литургия оглашенных, литургия верных).

Семерка мыслилась как число человека, означавшее его гармоническое отношение к миру, а еще как чувственное выражение всеобщего порядка (семь отверстий в человеческой голове, семь цветов радуги, семь тонов григорианской музыки, семь небесных сфер, семь дней недели). Семерка была связана и с учением о свойствах Духа Святого (семь дарований Духа) и с христианской этикой (семь добродетелей и семь смертных грехов) и потому, «видимо, знаменовала собой высшую степень познания Божественной тайны и достижения духовного совершенства (семисвечник, семь таинств, семь ступеней премудрости, семь недель Великого поста); наконец, ее использовали в качестве символа вечного покоя и отдохновения, которые наступят вместе с концом мира» (4, с. 29). С числом 7 соотносится главная христианская молитва «Отче наш», содержащая семь прошений. Главных таинств Церкви тоже семь: Крещение, Миропомазание, Покаяние, Причащение, Елеосвящение, Брак, Священство.

Число 12, согласно христианским представлениям, соотносилось с образом народа Божия (12 колен Израиля и 12 апостолов) и, в частности, с образом человечества, обновленного благовестием о спасении в Сыне Господнем. Число 12 – символ Церкви – земной и небесной.

С числом 12 соотносится принятый православием и состоящий из 12 пунктов никео-царьградский Символ веры («Верую во единого Бога»), структура акафистов, которые состоят из 12 кондаков и 12 икосов; помимо Пасхи, в православии 12 наиболее почитаемых и наиболее торжественно отпразднуемых праздников в годовом богослужебном цикле.

Чрезвычайно интересна культурно-историческая судьба числа 15. В средневековом сознании, в частности, в сознании древнерусского книжника, оно возникало в связи с различными представлениями о мире и поэтому таило множество символических ассоциаций.

Число 15 имело непосредственное отношение к хронологии. Из 15 лет состоял так называемый индикт – период исчисления времени, введенный в 312 г. римским императором Константином Великим вместо ранее применявшихся «языческих» олимпиад. Счет по индиктам употребляли византийские историки. Известен он был и русским летописцам, например, составителям «Повести временных лет». Индикт играл определенную роль в пасхальных вычислениях. Так, древние пасхалисты полагали, что по прошествии 15 «великих индиктионов» (по 532 года каждый), т.е. – 7980 лет, все исходные календарно-астрономические данные пасхального цикла должны обрести первоначальное значение. Этот огромный период времени в современной науке условно называют «Великим миротворным кругом», или «Юлианским периодом», или «Эрой Скалигера». В 1538 г. священник новгородского Софийского собора Агафон при составлении пасхалии – «Круга миротворного» – произвел свои расчеты в рамках 15 «великих индиктионов», доведя счисление до 7980 г. от сотворения мира, или до 2472 г. от Рождества Христова (4, с. 53–54).

Наиболее наглядно семантика числа 15 проявлялась в культе Богородицы. Согласно латинскому апокрифическому рассказу о первой половине жизни Девы Марии – Евангелию Псевдо-Матфея (IV в.), она родила Иисуса Христа в 15 лет. Это же Евангелие давало и другие основания для сакрализации числа 15. Отец Марии вступил на путь благочестия в 15-летнем возрасте, когда он все свои доходы разделил на три части: одну он предназначал для жертвоприношений, другую раздавал бедным и только третью часть оставлял себе. В рассказе Псевдо-Матфея есть и такая подробность: поставленная «перед храмом Господа», Дева Мария «поднялась бегом на пятнадцать сту-

пеней, не оборачиваясь назад и не зовя родителей своих» (цит. по: 4, с. 59).

В Средние века с количеством ступеней Иерусалимского храма соотносили 15 степенных песен, или песен восхождения, которые, по преданию, исполнялись на ступенях древнееврейского святилища перед началом богослужения – на каждой ступени по одной; из них после разделения Псалтири на кафизмы – уже в раннехристианской культурной традиции (VII–VIII вв.) – составила 18-я кафизма (псалмы 119–133).

В христианской культуре есть и другое соответствие 15 ступеням Иерусалимского храма: в VI в. при византийском императоре Юстиниане Великом (527–565) над Вифлеемской пещерой – местом рождения Иисуса Христа – была сооружена взамен старой новая церковь, посвященная Богородице. В находящуюся под ней пещеру, подземный храм, или вертеп рождества Христова, верующие попадали, спускаясь по лестнице, имеющей 15 мраморных ступеней.

Согласно церковно-историческому преданию, Богородица была названа именем Мария в 15-й день после появления на свет. Такое представление основано на ветхозаветном законоположении о роженицах, которые считались нечистыми после рождения сына семь дней, а после рождения дочери – 14. Обряд наречения имени совершался для мальчиков в восьмой день, а для девочек – в 15-й.

Несмотря на то что в средневековой литературе бытовали различные мнения о продолжительности жизни Богородицы, в VI в. было установлено повсеместное (для католической и православной церквей) ежегодное празднование ее Успения 15 августа. (Любопытно, что еще в дохристианских религиях 15-е число месяца нередко было праздничным. Например, древние римляне ежегодно 15 февраля совершали обряд очищения.) Согласно апокрифической литературе, за 15 дней до своей кончины Богородица пророчествовала «о исходе своем»; гроб с телом матери Христа сопровождало «до 15 тысяч» человек.

Литературные материалы свидетельствуют о существовании в мире средневековых представлений ассоциативной связи числа 15 с образом Девы Марии. Правильность данного вывода подтверждается и примерами из обихода молитвенной практики средневековых католических монастырей.

Среди членов доминиканского ордена, основанного Домиником Гучманом в 1215 г. во Франции, было весьма популярным употребление четок, введенное, по преданию, еще Пахომием Великим в IV в. Применение четок постепенно прочно вошло в быт монастырей. К концу XIV в. в Европе уже существовали так называемые «братства четок», иначе «братства Псалтири Марии». Эти возросшие в лоне ордена доминиканцев братские союзы ставили своей целью прославление Богородицы, чему особо способствовали четки – именуемые «розарием», а также «Псалтирью Марии», если они состояли из 15 больших и 150 меньших зерен или «венчиков», если в них было пять больших зерен и 50 меньших. С помощью четок малограмотные монахи могли с точностью совершать предписанное уставом ежедневное количество молитв и поклонов. (Невольно напрашивается сравнение со 150 псалмами Давида, которые тоже должны были прочитываться полностью, но только в течение недели.)

Четками сопровождалось молитвенное размышление о 15 тайнах из жизни Иисуса Христа и Богородицы, также называемое «розарием Девы Марии». При этом на каждую тайну приходились читаемые один раз «Paternoster» (большое зерно) и 10 раз «Ave Maria» (10 меньших зерен), т.е. 15 раз прочитывалось «Отче» и 150 раз «Радуйся». Весь чин размышления делился на три части (по пять тайн в каждой) – радостную: благовещение Деве Марии, посещение ею Елисаветы, рождение Иисуса Христа, сретение, обретение 12-летнего отрока Иисуса в храме; скорбную: молитва Христа в Гефсиманском саду, бичевание, венчание тернием, крестный путь, распятие; и славную: Воскресение Спасителя, его Вознесение, Сошествие Святого Духа на апостолов, взятие Богородицы на небо после ее Успения, увенчание Девы Марии небесной славой. В XV в. доминиканец и мистик-визионер Ален де ла Рош (Аланус де Рупе) еще более развил символику четок. По его представлению, «15 молитв “Отче наш” суть 15 отдельных событий Страстей Христовых, 150 “Аве” суть 150 псалмов, кроме того, “каждое слово Аве” обозначает одно из пятнадцати совершенств Девы Марии» (цит. по: 4, с. 70).

Так, посредством сакрального ритуала с четками, благочестивой магии слова и действия осуществлялось мистическое единение молящегося с Богом. Значение числа 15 возрастало до уровня теологического символа, «в семантике которого, возможно, сокрыта идея гармонической нераздельности преевечного и временного, божественного

и человеческого (кстати, $15 = 8+7$, где 8 – число вечности, а 7 – число человека» (4, с. 70)). Сами четки, будучи рукотворной вещью, духовно являли образ непрестанной молитвы, поскольку их кругообразная нить символически означала вечность.

Новая теория чисел Декарта стала отправной точкой прогресса математики, когда анализ бесконечного стал фактом. Это был переворот не только в математике, но во всем строе мышления Запада. «Античная душа» в лице Пифагора, подчеркивает Шпенглер, пришла к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, «душа Запада» в лице Декарта и его поколения «нашла в точно соответствующий момент идею числа, развившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному.[...] Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровно родственные начертательной конструкции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов» (8, с. 228).

Абстрактная математика, как показал Шпенглер, может изменить все мировоззрение. Пифагорейцы считали число мерой всех вещей, универсальным и таинственным инструментом познания. Античное число являло собой меру в противоположность неизмеримому; иррациональное, безобразное, бесформенное должно было всегда оставаться сокровенным.

Список литературы

1. *Бычков В.В.* Aesthetica Patrum. Эстетика Отцов Церкви. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
2. *Гайденко П.П.* История греческой философии в ее связи с наукой. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 319 с.
3. *Гёррес Й.* Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – С. 58–202.
4. *Кириллин В.М.* Символика чисел в литературе Древней Руси, (XI–XVI века). – СПб.: Алетейя, 2000. – 320 с.
5. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.
6. *Орлов Г.* Древо музыки. – СПб.: Сов. композитор, 1992. – 408 с.
7. *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. – М.: Наука, 1988. – 540 с.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы. – М.: Мысль, 1993. – 669 с.

С.А. Гудимова

СИМВОЛЫ ЯПОНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Аннотация. В японской эстетике идеал прекрасного целостно выражен в трех историко-культурных символах: очарование вещей, красота одинокой печали и сокровенная красота.

Ключевые слова: синтоизм, буддизм, эпоха Хейан, эстетизм.

Abstract. In Japanese aesthetics the ideal of the beautiful is understood in three historical and cultural aspects: enchantment of things, beauty of lonely sorrow and occult beauty.

Keywords: shintoism, buddhism, epoch Jeyan, aesthetical perception.

В японской культуре идеал прекрасного целостно выражен в трех образах, трех историко-культурных символах: очарование вещей (*моно-но аваре*), сокровенная красота (*югэн*) и красота одинокой печали (*саби*). Эти понятия – сердцевина японской эстетики, поэтики, миро-восприятия и мирозерцания.

Представление о поэзии и поэтической деятельности впервые было сформулировано Ки-но Цураюки в предисловии к антологии «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен», 905 г.), и это представление неразрывно связано с древней мифологией. Согласно Цураюки, человек погружен в природное и не отделен от прочих тварей – «все живое слагает песни». Кроме того, «песня (поэзия) движет Небом – Землей и наводит чары на невидимых глазу духов и божеств» (цит. по: 5, с. 62). Ведь, по словам Цураюки, «песни появились с тех пор, как были разделены Небо – Земля» (там же). К этому фрагменту в тексте сделана приписка неизвестного переписчика или средневекового читателя, из которой следует, что возникновение песен связыва-

лось с «женщиной-божеством и мужчиной-божеством, на Плывущем Небесном Мосту», т.е. с парой первопредков – Идзанаки и Идзанами.

Таким образом, возникновение поэтических (песенных) текстов Цураюки приравнивает к становлению и бытованию всего живого, порожденного Небом – Землей. Эта концепция порождения искусства силами Неба и Земли подкреплена в предисловии следующей параллелью: «Услыши голос соловья, поющего в кустах, и лягушки, живущей в воде, – кто же из живущих не слагает песню?» (цит. по: 5, с. 63). Здесь снова воспроизводится оппозиция Небо – Земля, воздух – вода через представителей этих стихий. Если, по Цураюки, происхождение поэзии, как и всего живого, возводится к парам демиургов, то позже встречается уподобление художественных текстов живому существу, например в трактате «Азбука поэзии» (1262), так говорится о строении пятистопного танка: «31 слог составляет тело... Первая строка именуется головой, вторая – грудью, третья – поясницей, две последние – хвостом» (цит. по: 5, с. 63).

На формирование эстетики огромное влияние оказала система традиционных верований – синтоизм. Согласно священной книге японцев «Кодзики», боги рождаются из первоестественной стихии: «Когда Земля была еще совсем юной и плавала, словно масляное пятно, колыхаясь, как студенистая медуза, явился в мир, вырвавшись из ее недр, словно молодой побег бамбука, бог роста и проявления скрытых сил природы... Божество – священный сын, дух природы, явленный в могучем побеге бамбука»¹.

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

«Ками не существуют вне природы, сами по себе, как творцы, они – в вещах, наполняя каждую из них божественным смыслом, ками – одухотворенность всех вещей Вселенной» (4, с. 53). И *моно-но аваре* – это тропинка в необъятный мир, выплывающий на время из

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

Небытия. Первые японские повести были названы «Моногатари» – «Говорят вещи» – это значит, что мир выражает себя через человека.

В Японии эстетика стала формироваться в эпоху Хэйан – так называлась столица Японии IX–XII вв., нынешний город Киото. Эпоху Хэйан считают «золотым веком» японской культуры, японской литературы. Образцом для Хэйана был танский двор, который в эпоху своего процветания стал центром искусств, центром утонченного эстетизма в поэзии и жизни. Именно в эпоху Танской династии вечную славу Китаю создавали такие великие поэты, как Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Танская поэзия считалась на Востоке непревзойденным образцом поэтического совершенства. В Японии поэзия Бо Цзюй-и стала эталоном поэтического творчества, а художественный мир его творений – средством для воспитания утонченных чувств.

О том, как высоко ценилась поэзия Бо Цзюй-и, пожалуй, лучше всего говорит литература тех лет. В дошедших до нас мемуарах Фудзивара Такэмори – одного из образованнейших людей той эпохи – в записи, помеченной 838 г., рассказывается, что автор был в опале и его poslали из столицы на далекую окраину – остров Кюсю, где в одном из портов он служил таможенным инспектором. В этот порт приходили купеческие суда из танской империи. Однажды, досматривая товары на одном из кораблей, Такэмори увидел в каюте шкипера новый сборник стихов Бо Цзюй-и. Это было настоящее богатство, которое могло помочь Такэмори возвратиться в столицу. Он отправил томик императору, и по высочайшему повелению Такэмори было разрешено вернуться в столицу.

Может, в этом сборнике было стихотворение поэта «Луна на чужбине»:

*[...] В странах дальних,
Где путник долго бродил,*

*Трижды видел он
Чистый и светлый круг.*

*Утром вслед за ущербной
Луною шел,*

*Ночью рядом
С новым месяцем спал.*

*Чьи это сказки,
Что нет у луны души?
Тысячи ли
Разделяла невзгоды с ним! <...>
(Перевод Л. Эйдлина)*

Поэзия Бо Цзюй-и, 30-томная китайская антология «Вэньсюань» и японская поэзия были для придворных дам и кавалеров чем-то вроде художественного Евангелия. Их изучение, их знание были обязательны для всех, кто не хотел отстать от века, стремился участвовать в жизни двора, общества.

«Основным принципом всех воззрений, жизни, и деятельности хэйанцев, проходящим через все здание их культуры сверху донизу, – отмечает Н.И. Конрад, – был эстетизм. Культ красоты во всех ее многообразных проявлениях, служение прекрасному – вот что руководило хэйанцами в их действии и мышлении. В работе над созданием этого принципа соединились все культурные факторы века: и китаизм в лице своей изящной литературы, и буддизм – своим приближением к красотам природы, своими пышными обрядами, торжественными богослужениями, роскошными одеждами священнослужителей и некоторыми сторонами своего учения. К утонченности звала китайская поэзия – сама столь изысканная, к этому вел и буддизм, во многом требующий от своего адепта такой духовной утонченности. Поэтому понятно, почему хэйанцы достигли совершенства в этом смысле, почему среди них вырабатывались несравненные виртуозы не одной только поэзии и не одной только жизни, но скорее именно их органического соединения, синтеза: не танка, хотя и ловко сделанной, безукоризненной по форме и смыслу, вершина искусства какого-нибудь кавалера эпохи Хэйан и не в каком-нибудь его поступке, но в том и другом вместе взятом: опозитизированный поступок и претворенное в поэзию действие – вот в чем не знали себе равных хэйанцы. И не будет преувеличением сказать, что ценность Хэйана... именно в жизни и образе действий его представителей. Художественное произведение эпохи не «Гэндзи», не антология и не «Исэ-моногатари», но проник-

нутая эстетизмом сама жизнь кавалера или дамы хэйанской столицы» (7, с. 156–157).

Атмосферу Хэйана отчасти запечатлела Сэй-Сёнагон в «Записках у изголовья», где излагаются события с 986 г. и кончая тысячным годом нашей эры, т.е. середина хэйанской эпохи. В быстрой смене картин и эпизодов мир Хэйана предстает перед нами живым, в нем чувствуется дыхание и ритм того времени. Это мир одушевленной природы со всеми ее красками, оттенками и полутонами, мир, наполненный ароматами цветов и благовоний, мир, в котором люди пристально вглядываются в ночное небо, встречают рассвет, прислушиваются к пению сверчка и любят утренняя росой... Приведем несколько отрывков.

30. ТО, ЧТО ДОРОГО КАК ВОСПОМИНАНИЕ

Засохшие листья мальвы.

Игрушечная утварь для кукол.

Вдруг заметишь между страницами книги когда-то заложенные туда лоскутки сиреневого или пурпурного шелка.

В тоскливый день, когда льют дожди, неожиданно найти старое письмо от того, кто когда-то был тебе дорог.

Веер «Летучая мышь» – память о прошлом лете.

42. ТО, ЧТО УТОНЧЕННО КРАСИВО

Белая накидка, подбитая белым, поверх бледно-лилового платья.

Яйца дикого гуся.

Сироп из сладкой лозы с мелко наколотым льдом в новой металлической чашке.

Четки из хрусталя.

Цветы глицинии.

Осыпанный снегом сливовый цвет.

Миловидный ребенок, который ест землянику.

119. ТО, ЧТО ГЛУБОКО ТРОГАЕТ СЕРДЦЕ

Почтительная любовь детей к своим родителям. [...]

В конце девятой или в начале десятой луны голос кузнечика, такой слабый, что кажется, он почудился тебе.

Наседка, высидывающая яйца.

Капли росы, сверкающие поздней осенью, как многоцветные драгоценные камни на мелком тростнике в саду.

Проснуться посреди ночи или на заре и слушать, как ветер шумит в речных бамбуках, иной раз целую ночь напролет.

Горная деревушка в снегу. [...]

Как волнует сердце лунный свет, когда он скупо точится сквозь щели в кровле ветхой хижины!

И еще – сияние полной луны, высветившее каждый темный уголок в старом саду, оплетенном вьющимся подмаренником.

«Раздался многоголосный хор инструментов, застучали барабанички – и голова моя пошла кругом. Уж не попала ли я заживо в царство Будды? Мне казалось, что я возношусь к небесам на волне этих звуков. [...]

Она [императрица] еще не сняла своего шлейфа. Кто видел что-нибудь более прекрасное, чем ее китайская накидка? И как пленительно красива нижняя одежда из багряного шелка. Или другая, из китайской парчи “цвета весенней ивы”. А под ними надеты еще пять одинаковых одежд цвета бледно-алой виноградной кисти. Два самых верхних одеяния поражали своим великолепием. Одно – алое китайское и второе – прозрачное из шелковой дымки: светло-синий узор по белому фону. Оба украшены золотой каймой “слоновый глаз”. Подбор цветов несравненной красоты» (8, с. 267).

«Некрасивое – недопустимо» – так гласил неписанный, но категорический закон Хэйана, и отступление от него каралось если и не правосудием, то общественным презрением. «Допустившие поступки, противоречащие этому закону, – отмечает Конрад, – переставали быть “своими” для этого общества» (7, с. 157).

Сложный намек, трудный для расшифровки, проявление литературной эрудиции – вот что высоко ценилось хэйанцами. И многочисленные собрания во дворце, в салонах дам и кавалеров были нередко посвящены демонстрации литературной эрудиции. «Именно от Хэйана, – подчеркивает Конрад, – идет тот японский эстетизм, который живет в японцах и теперь...» (7, с. 159).

В середине XIII в. в Японии все слова были разбиты на две группы: *моно-но* (имена вещей) и *кото* (слова), в последнюю включалась вся непредметная лексика. *Моно*, обозначающее предмет или существо, в ранней японской поэзии употребляется в тех случаях, что *кокоро* – сердце, суть, сердцевина, *ура* – изнанка, сокровенная часть. Таким образом, *моно* – это сокровенное ядро вещи, ее дух. В понятие «*кото*» вкладываются значения «событие, причина, связь», т.е. функ-

циональный, меняющийся, подвижный слой вещи, вступающий в отношение с другими (5, с. 67).

Японский художник издревле стремился к воплощению «истины», подлинной сути «вещей», их «души». Вымышленное должно соответствовать «духу вещей», т.е. отвечать критерию «истины» и выявлять неповторимое «очарование вещей». Считалось, что все, окружающее человека (предметы и явления), таит в себе очарование (*аваре*). Знать очарование вещей – значит понимать прекрасное.

Художники Японии говорят: чтобы нарисовать сосну, нужно уподобиться сосне; чтобы нарисовать ручей, нужно уподобиться ручью...

Представление о всеобщей связи, всеобщей родственности вещей делало это возможным. Когда слияние с объектом достигнуто, кисть будет рисовать сама собой (недаром художники называют ее «живой», «танцующей», «резвящейся»). Судзуки пишет: «Кисть выполняет работу независимо от художника, который лишь позволяет ей двигаться, не напрягая свой ум. Если только логика и рефлексия встанут между кистью и бумагой, весь эффект пропадет. Это закон *сумиэ*... [*сумиэ* – рисунок тушью на тонкой рисовой бумаге, который выполняется без всякой предварительной подготовки. – С. Г.]. Смысл *сумиэ* – заставить дух изображаемого предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу. Тогда и кисть становится живой...» (цит. по: 4, с. 201). Учитесь рисовать сосну у сосны, говорил Басё, бамбук у бамбука.

Как сказал Су Ши, когда великий художник пишет бамбук, он сосредоточен на бамбуке, а не на себе. Но он передает в бамбуке чистоту и благородство своей души.

Высшее назначение искусства – проникновение в подлинную природу вещей. В перевоплощении, в переходе одной формы в другую и состоит красота. Бесконечным источником *аваре* для художника была природа и мир человеческих чувств. Наконец, сам человек призван внушать окружающим чувство *аваре* своими душевными качествами, манерой поведения, внешностью, элегантностью и пр.

В древности «*аварэ*» означало чувство взволнованности, растроганности. В эпоху Хэйан *аварэ* стали понимать как гармонию мира.

Саби – мироощущение, способ восприятия вещей. Этим настроением пронизано все творчество Басё:

*Зимняя ночь в саду.
Ниткой тонкой – и месяц в небе,
И цикады чуть слышный звон.*

(Перевод В. Марковой)

Это не грусть и не мировая скорбь. «*Саби*, – пишет Т.П. Григорьева, – постоянное ощущение бытия как Небытия. Здесь снято личное, привязанность к “я”. Оттого печаль воспринимается не как тоска, а как мудрая согласованность с природой» (4, с. 267). «*Саби* у Басё, – отмечает В. Маркова, – становится художественным методом познания скрытой сущности мира, понимаемой как “бездетельная, неизменная Вселенная”... Слова “одиночество” и “печаль” – лейтмотив творчества Басё. И в то же время в его “*саби*” есть оттенок чувственного наслаждения красотой мира» (цит. по: 4, с. 268).

Весной 1686 г. Басё пишет свое самое знаменитое хокку:

*Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.*

(Перевод В. Марковой)

Во многих творениях Басё удается соединить вечное и неизменное. Возраст пруда подчеркивает эфемерность жизни лягушки. Поэт верил, что, если понять истинную сущность невзрачного цветка или букашки, в них раскроется смысл бытия и что каждое создание в окружающем мире существует не напрасно: «Внимательно взглядишь! // Цветы пастушьей сумки // Увидишь под плетнем». Поэт часто отправлялся в паломничество по тем местам, которые дарили вдохновение таким старым мастерам, как Сайгё. Басё часто говорил своим ученикам: «Не тщишь следовать по стопам древних, но ищи то самое, что искали они». Перед очередным путешествием он написал: «Странник! – Это слово // Станет именем моим. // Первый дождь осенний...» В дневнике, известном под названием «Рукопись из дорожного мешка», Басё записывает: «Ничего другого не видит художник, кроме цветов, ни о чем ином не думает он, кроме луны. Если человек видит не цветы, он подобен варвару. Если в глубине души помышляет он не о луне, значит, он ничем не лучше птиц и зверей. Го-

ворю вам – очиститесь от варварства, отриньте сущность птиц и зверей; следуйте Природе, вернитесь к ней» (цит. по: 6, с. 64).

Саби олицетворяет безличное чувство, просветленное одиночество. Но это не одиночество человека, потерявшего любимого, а одиночество дождя, падающего ночью на листья дерева. *Саби* определяло атмосферу чайного ритуала, японских садов, живописи, каллиграфии (4). Созерцание «сада камней» тоже проникнуто настроением *саби*: сосредоточившись на неподвижном, начинаешь ощущать движение, космический ритм.

Слово *югэн* весьма многозначно: оно содержит и вполне определенные четкие значения и множество оттенков, полутонов, это слово-поток, слово-настроение, слово-мыслеобраз. Понятие *югэн*, по мнению японских исследователей, пришло в японский язык из китайских философских трактатов. Это двусоставное слово, в котором *ю* означает «темно-глубокий», а *гэн* – «чернота, тьма непроницаемая». Первоначально подчиняясь своей этимологии, *югэн* означало бытие, непроницаемое для радио; оно было общим обозначением всего метафизического. У знаменитого писателя XX в. Дзюньитиро Танидзакэ (1886–1965) есть небольшое эссе о японском классическом искусстве «Похвала тени», где он утверждает, что все существо японских национальных представлений о прекрасном выражено понятием *югэн*. В частности, он так объясняет красоту национальных лаковых изделий: «Издrevле покрытие лаковых вещей или черное, или коричневое, или красное. Все это цвета ночи. Из темноты возникает мерцание золотой росписи...» (цит. по: 1, с. 37). Следовательно, проявления красоты, прекрасного в духе *югэн* связаны для японца с пронизанностью тьмы светом (согласно китайской натурфилософии, тьма – женское, пассивное начало – *инь*, свет – мужское активное начало – *ян*). *Это свет сквозь тьму, свет, не борющийся с тьмой* (курсив мой. – С.Г.), свет, настолько внутренне присущий явлению, что он проникает любую тьму. *Югэн* – свет, который тьма не может объять.

Но свет в природно-космическом мире есть безусловная аналогия жизненной энергии. Напряжение жизненных сил (свет – *ян*) посреди пассивного мира (тьма – *инь*) может сопровождаться явлением красоты (*югэн*). В самом этом процессе есть нечто таинственное, иррациональное; это мистерия космических сил и потому *югэн* – сокровенная красота. Сокровенная не только как скрытая, а как таинственная, мистическая.

Японской традиционной культуре свойствен утонченный космоцентризм: подлинная мудрость мыслится как растворение человека в космической закономерности бытия, центр всех устремлений – природа; эстетическое же начало, обладающее притягивающей силой, логически связано с магией. В японской эстетике красота – бесконечно делящийся и расширяющийся символ и образ, но не формула.

Югэн как эстетическое понятие впервые было употреблено в поэтических теориях XII в. – теориях конца эпохи Хэйан. В трактате «Избранные места на каждый месяц» поэт Тэйка Фудзивара перечисляет десять стилей танка, один из которых назван *югэнтай* – стиль в духе *югэн*. Другой поэт Акира Камотанга определяет этот стиль так: «Это просто отголосок чувства, которое не проявляется в слове, это тень настроения, не явленного в мир. Это настроение, которое охватывает красивую женщину, подавившую в себе сердечную горечь; это глубокое обаяние осенних гор, что проглядывают сквозь пелену тумана» (цит. по: 1, с. 38).

Постепенно в поэтике создавалось все более усложненное восприятие *югэн* как творческого настроения, вбирающего в себя и глубокое немое чувство, и одинокую печаль. По мнению современников, лучше всех это настроение выразил поэт-странник Сайгё (1118–1190): «Сейчас даже я, // Отринувший чувства земные, // изведал печаль. Бекас взлетел над болотом... // Темный осенний вечер» (цит. по: 1, с. 38–39). Первоначальное значение *югэн* как «тьмы непроницаемой», «метафизического» в поэтике не исчезает, а перетекает в мотив немого чувства, которое не может быть высказано, т.е. великий, таинственный философский символ распространяется и на эмоциональный мир человека.

В поэтике *югэн* приобретает многомерность, многослойность. *Югэн* – творческое настроение, красота, творение... *Югэн* постоянно обрастает ассоциациями и постепенно приобретает исключительную универсальность. Параллельно идет процесс непрерывного познания *югэн*, открытие новых граней его смысла. Когда японец произносит слово *югэн*, он понимает, что входит в темную, безграничную область принципиально невыразимого. Природа говорит с ним немым языком явлений, и *югэн* – знак этого языка. *Югэн* причастно к тайне мироздания, источнику и цели красоты, и, углубляясь в созерцание этого символа, японец открывает в нем все новые и новые оттенки смысла, совершая таким образом прорыв во внутреннюю жизнь космоса.

В эпоху Камакура (1184–1333) *югэн* выражает впечатления и чувства, которые испытывает человек, когда он созерцает лунный свет, струящийся сквозь дымку проплывающего облака, любителю кружением снежинок, сверкающих, как серебро. «*Югэн* вмещает в этом образе нечто новое: прямое указание на причастность к свету и сверканию, но свету холодному, отрешенному – это прохлада буддизма» (1, с. 40).

В конце эпохи Камакура *югэн*, утрачивая дух печали, приобретает иной образ. Поэт XIV в. Сэйтэцу запечатлел его так: «Придворные дамы в великолепных одеждах собрались в саду Южного дворца, утопающего в пышном цветении» (цит. по: 1, с. 40). Именно в облике пышной красоты *югэн* приходит в театр Но, однако в процессе эволюции театра к возвышенному мистериальному зрелищу критерием мастерства актера становится степень его проникновения в сокровенную красоту, которая есть «свет солнца в полночи».

Идея *югэн*, которая легла в основу эстетической теории Но Дзэами, по мнению многих исследователей, возникла под влиянием дзен-буддизма, в частности, учения об истине, согласно которому, истину нельзя передать словами, она глубоко спрятана в сердце каждого человека и может быть раскрыта только внутренним созерцанием.

Совершеннейшее искусство – за пределами слов и образов, оно растворяется в космическом строе мира.

Список литературы

1. Анарина Н.Г. Учение Дзэами об актерском искусстве // *Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля.* – М.: Наука, 1989. – С. 8–85.
2. Боронина И.А. Особенности художественного образа в японской традиции и их модификация в поэзии и прозе // *Восточная поэтика. Специфика художественного образа.* – М.: Наука, 1983. – С. 185–207.
3. Глускина А.Е. Об истоках театра Но // *Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре.* – М.: Наука, 1979. – С. 259–289.
4. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М.: Наука, 1979. – 368 с.
5. Ермакова Л.М. Ритуальные и космологические значения в японской поэзии // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.* – М.: Наука, 1988. – С. 61–82.
6. Кин Д. Японская литература XVII–XIX столетий. – М.: Наука, 1978. – 431 с.
7. Конрад Н.И. «Исэ-моногатари» // *Конрад Н.И. Избранные труды.* – М.: Наука, 1978. – С. 151–165.
8. Сэй-Сёнагон. Записки у изголовья. – М.: Худ. лит., 1983. – 333 с.

И.М. Цибизова

**ФИЛОСОФСКАЯ СИМВОЛИКА
В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ПЕРЕДАЧИ
КУЛЬТУРНО-ЦИВИЛИЗАЦИОННОГО КОДА**

Аннотация. Цель данной статьи – показать, как проблемы культуры представлены в символах детской литературы у ряда современных видных и популярных писателей мира и как эти символы передают культурный и цивилизационный код будущим поколениям.

Abstract. The aim of the article's to show how the culture problems are represented in the symbols of children's literature written by some prominent and popular contemporary authors all over the world and how these symbols transfer the culture and civilization code to the future generations.

Ключевые слова: культурный код, символ в художественном произведении, семиотика, взаимодействие читатель – текст, знак, образ, Юнг К.Г., детская литература, пайдейя.

Keywords: archetype, culture code, literature for youth and children, Paideia, philosophy, reader-text, semiotic, sign, symbol, Yung C.G.

Культура общества и детская литература связаны самым тесным образом. С одной стороны, общественная культура определяет роль, место и значение детской литературы в обществе, ее тематику и востребованность. С другой стороны, именно детская литература во многом ответственна за формирование будущих членов общества как полноценных личностей, так как именно нравственные ценности, заложенные в детстве, зачастую имеют определяющее значение и проносятся человеком через всю его жизнь. Кроме того, детская литера-

тура нередко поднимает назревшие в обществе проблемы, в том числе культурные, рассматривая их с точки зрения восприятия детей и подростков, особенно остро чувствующих ситуацию, и приглашает задуматься над тем, как их разрешить, далеко не всегда предлагая ответы. Бесспорно, далеко не всем юным читателям удастся найти собственные варианты этих ответов, выработать собственные концепции и тем более воплотить их в жизнь. Хотя, возможно, кто-то и сможет это сделать. Важно заставить детей и подростков задуматься, впитать частичку общественной – национальной и общечеловеческой – культуры в сложном процессе взросления и формирования личной идентичности, побудить стремиться к духовному росту и самосовершенствованию в течение всей жизни, как предполагалось в концепции древнегреческой пайдеи.

В данной работе автор стремится показать часть тех культурных проблем, которые ныне поднимаются известными писателями разных стран мира в произведениях для детей и подростков, пытается объяснить, как их решение должно повлиять на оздоровление современной ситуации в культуре. В статье рассматривается, какие из этих проблем являются извечными, характерными для всех времен и народов, а какие появляются на определенном конкретном этапе и либо остаются актуальными, либо разрешаются и снимаются. Одновременно осмысливается и вопрос символов, используемых в литературных произведениях и важных для культуры как данного национального общества, так и человечества в целом. Благодаря этим символам, в детской литературе необычайно образным и ярким, можно проследить, в какой мере писателям удается передать культурный код эпохи, народа или группы народов, а в какой – общецивилизационный код.

В данной работе понимание символа исходит из его этимологии, происхождения от греческого слова *symbolon*, буквально означавшего «совместное бросание», а не «дощечка», «монета», как это интерпретируют большинство современных толкователей. В переносном значении символ – «опознавательный предмет» или предмет для опознавания, «пароль», делившийся на две части для того, чтобы, даже встретившись через много лет, никогда не видевшиеся прежде люди, его обладатели, смогли бы узнать друг друга. Это означает двойкую природу символа и его разделенность наряду с монолитностью: одна часть единого принадлежит общечеловеческому коду, вторая – твор-

цу, его выражающему. Мартин Хайдеггер подчеркивал, что символ – это художественное творение. Хотя последнее превращается в символ, если ему удастся стать шедевром, вобрать в себя наиболее значимое как для его создавшего, так и для значительной части общества. И чем больше заложено в символе общечеловеческого, тем больше вероятность того, что он станет шедевром и окажет действие, для которого предназначался. Двоякая природа символа проявляется и при его восприятии, в момент, когда происходит это «совместное бросание» – единение воспринимающего с замыслом создателя и вместе с тем разделение восприятия, понимание чего-то очень личного, спрятанного глубоко внутри. В соответствии с определением Артура Шопенгауэра, «Символ есть центр, из которого расходятся бесчисленные радиусы, – образ, в котором каждый, со своей точки зрения, усматривает нечто другое, но в то же время все уверены, что видят одно и то же». Именно поэтому и важна символика детской литературы – передавая нечто важное, общее для культуры, к которой принадлежит индивид, она стимулирует работу мысли, фантазии. Таким образом, одновременно происходит и приобщение ребенка к собственной цивилизации, и развитие его личности, по Юнгу, самости, индивидуальных качеств. Стоит напомнить, что в концепции Карла Густава Юнга¹, незаслуженно обойденной вниманием многими современными исследователями, символ связывается с «архетипом в себе»². Причем символы / архетипы лежат в подсознании и связаны с чем-то необыкновенно значимым. Каждый вносит в эти глубинные, сокровенные эмблемы / «архетипы» нечто свое, личное, и этот вклад является актом творчества, творения, что вновь возвращает нас к символу. И в этом вновь проявляются его двойственность и единство.

¹ Это отмечал и сербский мыслитель Милослав Шутич, обративший внимание на незаслуженное пренебрежение к теории Юнга со стороны современных исследователей (4, с. 603–611).

² Сразу стоит оговорить, что в данном случае символ ни в коей мере не идентифицируется с мифом и не превращается в лишенную твердого смыслового устоя стихию, как это происходит в юнговской символии. При этом «архетипы» «коллективного бессознательного» воспринимаются как закладывающиеся в структуры мозга в процессе воспитания, образования, общения и прочих форм человеческой общественной практики, жизни в коллективе.

Культурный код здесь понимается и как способ передачи знаний о мире в форме знаний, навыков и символов, и одновременно как сама совокупность знаний и навыков, выраженных, в том числе, и в символах. Это одна из базовых единиц культуры, некая матрица, лежащая в основе общества и подвергающаяся изменениям в определенные периоды. Литературный код, как одна из наиболее значимых его составляющих, оказывает значительное влияние на формирование подсознания¹, определяя одновременно и общество, и отдельную личность, так как чтение и писательский труд – неотъемлемые части культуры. Важнейшей частью литературного кода является символика.

Помимо всего прочего и символы, усвоенные из литературы, подталкивают детей к собственному творчеству. Отталкиваясь от знакомых, привычных образов, ребенок представляет новое, в процессе взаимодействия с текстом пытаясь выстроить свой собственный символ, близкий авторскому и в то же время бесконечно индивидуальный. С другой стороны, оказывая воздействие и на когнитивную, и на эмоциональную сферы, символы не только развивают ребенка, расширяют базу для творчества, но и влияют на формирование личности. Таким образом, он одновременно усваивает характерное для своего народа, времени и цивилизации и развивает самого себя, свою самость. Недосказанность, конечная неопределенность символа толкает в мир воображения, развивая знаменитую кантовскую «*Einbildungskraft*» – трансцендентальную способность к силе воображения². Ребенок, становясь соавтором писателя, влекомый символом, как магнитом, совершает путешествие в мир фантазии, чтобы затем снова вернуться к реальной действительности, обогащенным новыми представлениями и знаниями. Такова картезиански дуалистическая природа символа, соединяющая высшую абстракцию и предметную реальность, призывающая к фантазии и возвращающая к окружающему миру. Картезианский дуализм или, если так привычнее, диалектическая природа символа литературного произведения объединяет в

¹ Данная проблема подробно разбирается в статье: *Худолей Н.В.* Культурный код современного российского читателя // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 29–1.

² Особенности этого кантовского понятия в связи с переводом его на иностранные языки, в частности на болгарский, разбирает Ивайло Димитров. См.: (2, с. 15–26).

нем два полюса, невысказанные один без другого: предметный образ и глубинный смысл – вне образа смысл теряет свою явственность, а образ вне глубинного смысла рассыплется на составляющие компоненты. Однако образ и смысл в символе разводятся, противопоставляются, позволяя символу раскрыться в образовавшемся между ними напряжении, подобном магнитному полю земли и оказывающему на читателя магнетическое воздействие. «Образ теснится к образу, чувство к чувству, и все явственнее и смелее выступает тенденция, которая претворяет совершающееся в нечто» (5, с. 66), побуждая к фантазии, домысливанию, доработке, собственному творчеству.

Как бы ни выражалось детское творчество, каким бы неуклюжим ни казалось оно родителям, те ни в коем случае не должны его высмеивать, чтобы вместо конфликта поколений выстроить мостик связи между ними. На особенности детского мировосприятия и создаваемых детьми символов особое внимание обращает писательница, скульптор, педагог-искусствотерапевт и организатор международных выставок Е.Г. Макарова. В своей книге «Движение образует форму» (7), ставшей своеобразным развитием трилогии «Как вылепить отфыркивание» (8–10), она пишет: «Когда мы были маленькими, звуки и линии органично связывались в нас через ритм» (8, с. 9). Рисунки детей – это их символы, созданные в рамках собственного восприятия, и пусть слон не похож на слона, а кошка напоминает закорючку – дети видят мир по-своему, не так, как мы, взрослые. Важно их похвалить – ведь они буквально светятся от гордости, когда у них что-то получается. Ни в коем случае нельзя твердить им: «Нарисует загогулину, а наплетет с вагон» (8, с. 21). Недооценка глубоко впечатывается в детское подсознание, оставаясь там тяжелым грузом. Подобные воспоминания о собственном детстве порождают неуверенных в себе взрослых, делая их несчастливыми.

Именно адресованность детям заставляет авторов обращать особое внимание на приемы, делающие символы таковыми, превращающие их в «свершившийся» художественный акт. Специфика детского восприятия заставляет «сгущать», концентрировать обобщение – оно лучше запомнится и станет нарицательным; на протяжении всего повествования подталкивать ребенка к выявлению символического смысла изображаемого – здесь идут в ход и сознательные авторские повторения, и развитие уже знакомого символа, наделяющее его новыми зримыми чертами; причем обязательно помещать символ в зна-

кому ребенку среду, давая простор мышлению и заставляя соотносить его с действительностью.

Стремясь сделать свои образы более запоминающимися для читателей, создатели символики детской литературы зачастую либо обращаются к общечеловеческим или общим для своей культуры символам, таким как Солнце, Луна, сердце и т.д., либо делают их вторичными, взяв за основу известных литературных героев. Это облегчает процесс запоминания авторского послания, закодированного в культурный код.

Красная Шапочка – литературная героиня и символ, известный практически каждому ребенку. Нести пироги бабушке – почетная обязанность и приятное дело для любящих и любимых внушек. Пожалуй, только наряд и цвет головного убора объединяют главную героиню Шарля Перро с Красной Шапочкой из Бруклина популярной испанской писательницы Кармен Марти Гайте (1925–2000) (6). Автор, обратившись к знакомому всем с раннего детства образу-символу, сломала его и переделала по-своему, нагрузив новыми общесовременными проблемами и проблемами американского общества второй половины XX в. Эту девочку «лет десяти с личиком, усыпанным веснушками» (6, с. 13), писательница поселила в «большом уродливом бетонном доме», где она задыхается от непонимания собственных родителей. Ее отец-водопроводчик со своими не очень умными друзьями говорит только о бейсболе или о стесненных финансовых обстоятельствах, а задавленная такой жизнью мать-мещанка, услышав о фантазиях дочери, восклицает: «Господи, этот ребенок сошел с ума», (6, с. 33) – и все чаще прислушивается к словам всезнающей соседки, советующей показать дочь психиатру. Нельзя сказать, что мама, миссис Аллен, не любит свою доченьку. В поездках в метро она, крепко сжимая Сарину руку и ни на шаг не отпуская ее от себя, лишь шарахается от подозрительных незнакомцев, надежно закрывает обзор собственным телом, то застегивает, то расстегивает девочке пуговицы и бесконечно разглагольствует о погоде, докучая дочери столь же бесконечными наставлениями (6, с. 51–52). Таков культурный код среднестатистической американской семьи из низов среднего класса того периода. (Важно также отметить его наднациональное и надгосударственное преломление, так как именно таким его восприняла испанская писательница.) Проблема доходов и налогов, бейсбол, подозрительность, удивительная для ре-

бенка бездуховность. И извечный конфликт отцов и детей. (Эту проблему пытались и пытаются решить множество поколений, но решается она лишь в отдельно взятых случаях.) Девочка, стремясь убежать от серости и однообразия такой жизни, находит отдушину в чтении – родители, давно переставшие брать книги в руки, тоже совершенно ее не понимают – и начинает фантазировать, представляя Книжное королевство, «крошечную страну, состоящую из лестниц, закутков и маленьких домиков, спрятанных между разноцветными полками, где жили летающие существа в шапочках» (6, с. 26) и куда принимали «с одним условием: каждый житель должен был уметь рассказывать истории» (там же), где и слова рождались «сами собой, как дикие цветы» (6, с. 33): «амельва», «тариндо», «мальдор» и «миранфу» (6, с. 36).

Духовное родство девочка ощущает лишь с бабушкой, живущей в Монингстаре на Манхэттене, куда она ездит каждую субботу и всю неделю с нетерпением ждет наступления этого дня. Мать миссис Аллен, Ребекка Литтл, прежде пела в мюзик-холле под псевдонимом Глория Стар. «Бабушка обожала грушевый ликер, курила табак и была немного не в себе» (6, с. 16). Последний комментарий, естественно, принадлежит родителям Сары, символизируя как тот же конфликт отцов и детей, так и противоречия и взаимное непонимание людей среднего класса и представителей творческих профессий. Это несовместимость двух миров, двух мировоззрений, двух мировосприятий. Творческое начало не принимает прозы серых будней, а будничное серое воспринимает творческое и духовное не просто как отсутствие практической сметки, а как безумие. Бабушка не любит убираться и наводить порядок, а днями напролет может читать романы или играть на черном расстроенном пианино. Не случайно мистер Аллен презирает Ребекку, потому что она была певичкой в мюзик-холле, а она его за то, что он – водопроводчик. Конфликт между ними компенсируется взаимопониманием бабушки и внучки, мечтающей у нее жить. В данном случае культурный код передается через поколение. В этот культурный код включается и многозначный, многослойный образ Свободы, складывающийся у девочки из бабушкиных рассказов о статуе Свободы, фотографии с обложки книги «Обрести свободу», подаренный бабушкой на день рождения, и образ мисс Лунатик – эксцентричной старой женщины в лохмотьях с белыми, как снег, длинными волосами и огромной старомодной детской коляской. Она

уверяет всех, что прибыла на Манхэттен в 1885 г. (именно тогда была установлена статуя Фредерика Бартольди) и, расхаживая по острову, выслушивает истории прохожих (ведь «каждый человек – целый мир» (6, с. 94)) и обнадеживает отчаявшихся, помогает им «отыскать причину несчастий и помириться с врагами» (6, с. 96). Мисс Лунатик стара – ей 175 лет – и одновременно сохраняет вечную молодость, потому что свобода всегда молода. Она становится доброй феей, заставляющей закружиться в танце двух немолодых и очень нуждающихся друг в друге людей: Сарину бабушку, Глорию Стар, и Короля кондитеров, Эдгара Вульфа, имеющего все на свете, кроме человека, способного его выслушать. Она открывает Саре главный секрет свободы, заключенный в словах Творца своему созданию и сформулированный Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека»: «Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам сформировал себя в образе, который ты предпочтешь» (3, с. 506–514; 6, с. 216). Став свободной, отнюдь не от реальности, – от нее никуда не деться, – а от сковывающих дух пут, Красная Шапочка обретет силы, чтобы противостоять одиночеству, бездуховности окружающих, продолжить мечтать и творить, расти и взрослеть, сохраняя в себе силы для воплощения собственной мечты. Это общецивилизационный код, понятный всем творческим людям и актуальный для всех стран и народов.

Символы тетралогии шведской писательницы Анники Тор принимаются и становятся незабываемыми хотя тяжело читать ее книги: «Остров в море», «Пруд белых лилий», «Глубина моря» и «Открытое море» [13–16]. Все эти названия, несомненно, глубоко символичны. В этих книгах автор передает свое послание грядущим поколениям простым и доступным языком подростка, взрослеющего вместе с главной героиней Штеффи. В их основу лег тот факт, что шведские семьи во время Второй мировой войны приютили детей австрийских евреев и тем самым спасли им жизнь (13, с. 206). Читать эти книги тяжело именно из-за пронзительного трагизма ситуации, отраженной в наивном детском восприятии.

Даже на далеком шведском острове, где нашли приют две сестры из некогда благополучной венской семьи, младшая, Нелли, еще долго будет бояться темноты. Она прекрасно понимает, что там нет нацистов, «полиция не ходит по ночам и не забирает людей» (13, с. 48), но как только темнеет, напрочь забывает об этом. И еще долго на ее ри-

сунках будут появляться коленопреклоненные под дулом автомата люди с надписью «ЕВРЕЙ» на витрине у них за спиной (13, с. 48). (Не допустить повторения подобного – сила этого призыва подчеркивается именно простотой и наивностью детского восприятия.) Но Нелли проще. Она маленькая, она быстрее все забудет, даже родной немецкий язык, в котором начнет делать «жуткие ошибки», характерные для шведского (13, с. 111). А вскоре она начинает даже избегать говорить на немецком из опасения «вдруг... кто-нибудь услышит» (13, с. 154), ведь шведским детям этот язык кажется смешным и глупым. (Передаваемое здесь послание сложно и многослойно: можно ли воспринимать это как предательство или просто как благословенную детскую забывчивость, хранящую ребенка, пережившего немыслимые ужасы. Юный и бескомпромиссный выберет первый вариант, умудренный опытом – второй, однако любого он заставит задуматься.) Старшей сестре, подростку Штеффи, труднее приспособиться к ситуации – она помнит те счастливые дни, когда вся семья гуляла по воскресеньям в ближайшем парке или в Венском лесу, слушала в опере «Волшебную флейту» Моцарта, ходила в кино и на концерты, проводила отпуск вместе (13, с. 34), не забыла мамины рассказы о ее карьере оперной певицы. Ей больнее и оттого, что она не может выполнить данное маме обещание – не разлучаться с Нелли (13, с. 29) и заботиться о ней (13, с. 45). Но что поделаешь: сестер взяли две разные семьи, и Штеффи оказалась в одиноком доме на берегу острова в бескрайнем свинцово-сером море, на самом краю земли (13, с. 30).

Мотив одинокого острова будет повторяться еще не раз, обогащаясь новыми подробностями, и постепенно становится все более и более ярким символом. Как принять то, к чему не привык, когда кажется, что все против тебя? Очень трудно приходится развитой, тонко чувствующей девочке-подростку, попавшей в совершенно непривычную ситуацию. И дело не только и не столько в ежедневном мытье посуды, от которого пухнут и грубеют руки, и не в неподъемной сумке, которую приходится тащить, когда отправляют за покупками. Дело в уверенности, что «старые, потрепанные книги сгодятся для чужого ребенка. Старые, потрепанные учебники и... ужасный купальник сойдут для ребенка-беженца, который вынужден жить благодаря состраданию других» (13, с. 97). Так она воспринимает отношение к себе предоставившей ей кров семейной пары. Штеффи гнетет и травля, устроенная ей королевой класса Сильвией, и постоян-

ная, неослабевающая тревога за родителей, оставшихся в Вене, и страх, охвативший ее после начала Германией военных действий против Норвегии и Дании (13, с. 212–218). Ей еще предстоит узнать, что за внешней суровостью и холодностью тети Марты скрывается доброе сердце и что та полюбила ее, как родную дочь, умершую четырнадцать лет назад (13, с. 247), поверить сыну приехавших на лето дачников, Свену, который процитировал ей стихи Джона Донна из романа Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол»: «Нет человека, который был бы, как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть суши...» (13, с. 254).

Символ отчаяния постепенно перерастает в символ надежды. При этом он, не теряя еще одного смыслового оттенка – нетерпимости общества к не таким как все, содержит в себе призыв к толерантности. Автор предисловия к книге, Наталья Малевич, надеется, что этот символ, а также книга в целом, помогут «умным родителям и педагогам» «в таком необходимом, тонком и трудном деле, как воспитание гуманного, толерантного отношения к другим людям» (11, с. II). Не допустить повторения ужасов Второй мировой войны, сохранять гуманность, терпимость современного мультикультурного мира – таков призыв этих книг, культурный код, передающийся грядущим поколениям¹. Как и другой посыл, звучащий с не меньшей силой. Человек, попав в тяжелую жизненную ситуацию, способен преодолеть любые трудности, если сохранит свою целостность, духовную силу, верность лучшим традициям. Надо только не сдаваться, продолжать верить в себя и вопреки, казалось бы, непреодолимым обстоятельствам продолжать идти вперед, воплотить надежды и чаяния своих родителей, стремиться реализовать свою мечту. И всегда найдутся те, кто способен поддержать, подставить дружеское плечо. Пусть их немного, но они есть, и эта помощь может оказаться решающей в жизненно-важный момент.

Символы всех этих книг перерастают свои прообразы, обретая новое содержание, иконическое значение и становясь посланием во все времена, как в свое время перерос просто принца родившийся в 1943 г. Маленький принц Антуана де Сент-Экзюпери. Значение

¹ Этот призыв также является наднациональным и надгосударственным, хотя в книгах содержатся и более конкретные культурные коды, в том числе австрийский, шведский.

«принц» осталось, но так глубоко погребено под многослойностью оболочек, что почти не читается, заставляя воспринимать новый, необыкновенно сильный и трогательный образ в его целостности и неделимости.

Каково же основное содержание посланий, передаваемых детям современными авторами? При разнообразии, продиктованном национальными культурными особенностями разных стран, прежде всего следует отметить их общечеловеческий глубокий гуманизм, нетерпимость к насилию, стремление заложить на подсознательном уровне ребенка стремление, выливающееся в настоятельную необходимость, которую он пронесет через всю свою жизнь, сделать все возможное, чтобы не допустить повторения ужасов, пережитых планетой во время мировых войн.

В детское подсознание также стремятся заложить гуманизм в отношении ко всем себе подобным, недопустимость презрительного отношения к непохожим, иным. Гуманизм заключается и в борьбе с детской жестокостью и в помощи ее жертвам (жестокость выражена, в том числе, в мотиве отношений Сильвии и Штеффи (13, с. 212–218)).

Детям также пытаются внушить необходимость заботы о братьях наших меньших¹ и обо всей нашей Земле².

Это лишь небольшая часть проблем, но они представляются наиболее важными.

Стоит отметить и двойственную адресованность детской литературы – и детям и родителям. Детские писатели стараются подготовить детей к восприятию проблем – как общественных, так и личных – своих родителей³, а последним советуют для лучшего понимания детей

¹ Эти проблемы поднимаются в книге Даниэла Пеннака в совершенно неожиданном ракурсе. Мир людей и отношения с ними рассматриваются глазами собаки (12).

² Борьба английских «зеленых», правда, в несколько ироничном свете представлена в книге Энн Файн «Пучеглазый» (17).

³ В той же книге показано, как девочка-подросток Китти, страшно переживавшая развод собственных родителей и встретившая в штыки нового маминного ухажера, постепенно становится ближе с мамой, пытается ставить себя на ее место, понимать, что она тоже заслужила право на счастье, что людей надо воспринимать так

вспомнить собственное детство, собственные ценности и переживания.

Одна из высших целей и задач детской литературы – наряду с прокладыванием духовного моста между родителями и детьми, укреплением их духовного родства, как и родства с собственной и общечеловеческой культурой, – сделать новые поколения лучше предыдущих, более тонкими, более развитыми, более сильными как в духовном, так и в физическом отношении. Заложить в них стремление к обретению высшей духовности, к постоянному саморазвитию, стремлению стать лучше, воплощая главную задачу греческой пайдеи – продолжать самосовершенствование на протяжении всей жизни¹.

Список литературы

1. *Горгиев В.* «Paideia» во антиката и денес // Антиката и европската наука и култура – Прилози од научниот собир одржан по повод 60 години Институт за класични студии. – Скопје: Институт за класичне студии, 2009. – С. 119–130.
2. *Димитров И.* Въображението у Кант – способност или сила?! // Философски алтернативи. – София, 2011. – Г. 20, № 1 – С. 15–26.
3. *Пико делла Мирандола Д.* Речь о достоинстве человека / Пер. Л. Брагиной // *Пико делла Мирандола Д.* История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1962. – Т. 1. – С. 506–514.
4. *Шутић М.* Адорново схватање појмова «мудрости» и «дубине» // Летопис Матице српске. – Нови Сад, 2012. – Књ. 489, св. 4–5. – С. 603–611.
5. *Юнг К.Г.* Символы трансформации / Пер. с англ. В. Зеленский. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008.–731, [5] с. – (Philosophy).
6. *Гайте К.М.* Красная Шапочка на Манхэттене. – М.: Самокат, 2009. – 216 с.
7. *Макарова Е.* Движение образует форму. – М.: Самокат, 2012. – 288 с. – («Самокат» для родителей).
8. *Макарова Е.* Как вылепить отфыркивание: В 3 т. – М.: Самокат, 2011. – Т. 1: Освободите слона. – 192 с. – («Самокат» для родителей).

ми, какие они есть, и даже помогает школьной подруге спокойнее воспринимать аналогичные проблемы в ее семье (17).

¹ Подробно проблема пайдеи рассматривается в выступлении В. Горгиева на научной конференции в связи с 60-летием Института классических исследований в Скопье (1, с. 119–130).

9. Макарова Е. Как вылепить отфыркивание: В 3 т. – М.: Самокат, 2011. – Т. 2: В начале было детство.–208 с. – («Самокат» для родителей).
10. Макарова Е. Как вылепить отфыркивание: В 3 т. – М.: Самокат, 2011. Т. 3: Вечность и вещьность.–176 с. – («Самокат» для родителей).
11. Малевич Н. Предисловие // Тор А. Остров в море. – М.: Самокат, 2006. – С. 11.
12. Пеннак Д. Собака Пес. – М.: Самокат, 2009. – 176 с.
13. Тор А. Остров в море. – М.: Самокат, 2006. – 288 с.
14. Тор А. Пруд белых лилий. – М.: Самокат, 2008. – 224 с.
15. Тор А. Глубина моря. – М.: Самокат, 2009. – 224 с.
16. Тор А. Открытое море. – М.: Самокат, 2013. – 264 с.
17. Файн Э. Пучеглазый – М.: Самокат, 2011. – 216 с.
18. Худoley Н.В. Культурный код современного российского читателя // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 29–1. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-literaturnyy-kod-sovremennogo-rossiyskogo-chitatelya>

Сергей Неклюдов

**ОБОРОТНИЧЕСТВО: «ПРИРОДА ВЕЩЕЙ»,
ОБЪЕМ ПОНЯТИЯ, РЕГИОНАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ***

Мотив оборотничества базируется на комплексе архаических представлений о двойной, зооантропоморфной природе мифологических персонажей – тотемных первопредков и культурных героев (причем грань между ипостасями человека и животного подчас трудноуловима), а также представлений и возможности воплощения души человека в животном (растении, предмете).

Оборотничество в узком, собственном смысле – это временное обретение чужого облика с последующим возвратом к своему первоначальному виду; обычно подобные превращения имеют множественный, даже регулярный характер – ежегодный или ежедневный (с. 15). Способность к оборотничеству устойчиво приписывается ведьмам и колдунам, а в России также знаменитым разбойничьим атаманам. Кроме «активного» (произвольного) оборотничества встречается также пассивное, «принудительное», например, в результате укуса оборотня.

В европейской демонологии почти безраздельно господствует тип оборотня как антропоморфного существа с человеческим прошлым, да и настоящим. Иначе обстоит дело в восточноазиатских культурах. В китайской традиции понятие, соответствующее европейскому понятию оборотничества, совпадая с европейским «по модулю» (смена исконного облика на иноприродный), оказывается по-

* *Неклюдов С.Ю.* Оборотничество: «Природа вещей», объем понятия, региональные версии // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах.* – М.: Индрик, 2016. – Вып. 5. – С. 13–34.

тивоположным «по вектору», по направленности процесса: не человек обретает другой вид (обычно звериный), а иноприродное существо (разного происхождения) получает способность превращаться в человека (с. 20–21). То же самое наблюдается в японской традиции.

В европейских традициях прототипической формой оборотня является человек-волк – «вервольф»; в русской терминологии «волкодлак» («волколак»). О племени некров, каждый член которого ежегодно на несколько дней обращается в волка, упоминает уже Геродот.

Не исключено, что мотив оборотничества связан с переходными обрядами, санкционирующими перемену состояния человека, которая интерпретируется как смерть в одном статусе и рождение в другом, что сопровождается пересечением пространственно-временных рубежей между областями мифологического космоса.

Переход в иное состояние (человек – зверь – растение – предмет – сон – бодрствование – тело – душа и т. д.) есть своего рода «точка разрыва». В этой точке царит неустойчивость, происходит ослабление коммуникаций. Оборотень перед превращением становится нелюдимым и неразговорчивым, перестает замечать окружающих, делается сонливым и неподвижным, впадает в бессознательное состояние. Это можно интерпретировать как «полусмерть», в которой следует переход в новое качество. Наконец, сохранение рудиментов предшествующего («исконного») состояния оборотня рождает миксантропические формы (мужчина с волчьей головой, полуженщина-полусвинья, птица с человеческим лицом и т.п.), консервирующие промежуточную фазу магической трансформации, всегда осуществляющейся не полностью и не до конца (с. 30–31).

К.В. Душенко

Людмила Виноградова

ПЕРСПЕКТИВЕН ЛИ ОЦЕНОЧНЫЙ ПРИЗНАК ДОБРЫЙ / ЗЛОЙ ДЛЯ КЛАССИФИКАЦИИ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ?*

В дуалистических мифах боги-демурги нередко выступают как противоположные друг другу по признаку «творец всего хорошего – творец всего плохого». Но для персонажей «низшей» мифологии разграничение на духов однозначно «плохих» и однозначно «хороших» не типично. «Низшие» духи (несмотря на их общее в славянской мифологии наименование «нечистая сила») чаще всего наделяются амбивалентными функциями. «Поэтому признак «добрый / злой», взятый за основу классификации демонических существ, плохо работает в этой мифологической системе» (с. 310).

Вся «мифологическая рать» (и вообще все духи и призраки, даже сравнительно безвредные души умерших родственников) воспринимаются в архаической культуре как существа пугающие и потенциально опасные для людей. Однако при правильно выстроенных отношениях с этими мифическими существами люди могли рассчитывать не только на нейтралитет (безвредность) с их стороны, но и на благосклонное к себе отношение и помощь. «Что же касается категории “добрых” – как они определяются в некоторых классификациях – демонов (например домовых духов), то их постоянная и изначальная благожелательность к людям вызывает большой вопрос» (с. 311).

* *Виноградова Л.Н.* Перспективен ли оценочный признак добрый / злой для классификации демонологических персонажей? // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах.* – М.: Индрик, 2016. – Вып. 5. – С. 309–332.

Конечно, у «домашних» духов патронажные качества более заметны по сравнению с так называемым «природными» духами (лесовиком, полевиком, водяным и т.п.), а тем более с чертями и упырями. Но в наборе признаков тех и других все же могут фигурировать обе функции – и «вредить», и «приносить пользу». Требуется большие усилия, чтобы расположить к себе духов жилого пространства – задабривание, почитание, ритуальное кормление, соблюдение специальных запретов и правил. Это «свидетельствует не об изначальной и неизменной их «доброте», а скорее о равноправном характере и непредсказуемости» (с. 311). Показательно, что самое раннее описание домового в «Абевега русских суеверий» М.Д. Чулкова (1786) сводится в основном к перечислению его вредоносных действий.

В свою очередь, «природные» духи, будучи потенциально опасны, могли выполнять некоторые благотворительные функции: леший загоняет дичь в капканы, показывает грибные и ягодные места; водяной спасает рыбаков в бурю, загоняет рыбу в сети, во время засухи льет воду на мельничные колеса; полевик охраняет скот в поле, помогает найти пропавшую скотину и т.д.

Совершенно особую позицию занимает, конечно, чёрт. Этот образ сложился на основе, с одной стороны, церковно-книжных христианских представлений о богопротивнике и носителе абсолютного зла, а с другой – архаических народных верований о неких бестелесных духах (бесах, способных вселяться в тело человека). «Можно предположить, что мотив заключения договора человека с дьяволом (с целью получения земных благ) заимствован христианством из народной мифологии» (с. 313). Именно этот мотив сближает образ чёрта с персонажами типа западнославянского «духа-обогатителя», которые приносят пользу лишь тем людям, которые соблюдают условия правильного их содержания и кормления, т.е. оба персонажа – чёрт и дух-обогатитель – способны и помогать, и вредить.

Широко известные в традиционной культуре вплоть до XIX в. магические акты – жертвоприношение в виде продуктов, выделение части пищи для духов, символическое их угощение или ритуальное приглашение к накрытому столу – лежат в основе всех обрядов с «задабривающей» семантикой. Адресатами таких ритуальных актов оказываются: во-первых, персонажи высшего божественного ранга – Бог, Богородица, святые, ангелы; во-вторых, души умерших родственников или родовые предки-родители («деды»); в-третьих, демонические

существа – домовой, чёрт, ведьма, чернокнижник; в-четвертых, самые разные вредоносные силы – природные стихии (мороз, град, буря, ветер), дикие звери (волк, медведь), мелкие грызуны (мыши, крысы), насекомые-вредители. «Из этого следует, что акт символического «кормления» выступает как универсальный механизм, обеспечивающий покровительство со стороны высших сил (и почитаемых родовых предков) и одновременно защищающий от нечистой силы и опасных природных явлений» (с. 319).

К.В. Душенко

Александр Махов

**ОБОРОТЕНЬ-ТЕОЛОГ:
В ПОИСКАХ БОГОСЛОВСКИХ КЛЮЧЕЙ
К «СТРАННЫМ» ДЬЯВОЛЬСКИМ ОБЛИЧЬЯМ***

«Дьявол – в своем роде идеальный оборотень, поскольку способен перевоплощаться во что угодно, даже в Иисуса Христа и Деву Марию» (с. 161). «Коды» визуальной демонологии нужно искать в христианском демонологическом дискурсе. В первом, гораздо более простом случае, «необычные» особенности изображения полностью объясняются сюжетом, который оно иллюстрирует. Во втором случае некоторые странности дьявольского облика никак не вытекают из сюжета. «Странные» детали дьявольского облика могут проистекать из перевода на визуальный язык расхожих формул, метафор, «слов вещей», взятых из семиотики бестиария. «Эти детали кажутся нам странными, пока мы не найдем им корреляты в текстовом демонологическом дискурсе. Конечно, такие словесно-визуальные корреляты всегда в той или иной степени гипотетичны» (с. 164).

Исторические сдвиги в демонологической иконографии порой можно объяснить появлением тех или иных текстов. В числе таких примеров автор приводит изображение крокодила как одной из личин дьявола. «Речь идет, конечно, не о фотографическом сходстве с реальным крокодилом, но об условной визуальной «схеме» этого животного» (с. 171). Элементы этой схемы – зеленый цвет, удлинённая и плоская зубастая пасть и т.д.

* *Махов А.Е.* Оборотень-теолог: В поисках богословских ключей к «странным» дьявольским обликам // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах.* – М.: Индрик, 2016. – Вып. 5. – С. 161–184.

Но почему же дьяволу стали придавать черты крокодила? Это было связано с переосмыслением мотива «крокодилы слезы», который появился в европейской «зоологии» довольно поздно, но был уже хорошо известен Средневековью. Крокодил пожирает свою жертву и плачет. Для нас это символ лицемерия, но в средневековых бестиарных текстах плач крокодила понимался иначе.

В некоторых бестиарных текстах на народных языках (например, у Гильома Нормандского и Ришара де Фурниваля) утверждалось, что крокодил, съев человека, затем оплакивает его до конца жизни. Итак, в средневековом бестиарии слезы крокодила, скорее всего, – искренние слезы, слезы раскаяния: крокодил кажется способным на угрызения совести. В так называемом Тосканском бестиарии конца XIII в. читаем: «Этот крокодил, в том [своем свойстве], что он пожирает человека и потом оплакивает его все время своей жизни, может быть уподоблен некоторым религиозным людям этого мира, которые внутри своего тела заключили истинного Бога, и человека, что был распят, дабы искупить человеческий род» (с. 174). Крокодилы слезы здесь – аллегория слез, которые истинный христианин проливает из сострадания мукам Христа.

Семантический поворот происходит, видимо, на рубеже XIII–XIV вв.: слезы крокодила начинают восприниматься как неискренние, а сам он превращается в живую аллгорию лицемера. Мотив «плача на всю оставшуюся жизнь» исчезает: крокодил-лицемер, конечно, не будет плакать долго, а тем более всегда.

Семантическим основанием сближения «древнего змея» (т.е. дьявола) и крокодила служит общее для них сочетание обмана и жестокости: крокодил лицемерно проявляет сочувствие, но убивает; змей-дьявол «сворачивает», очевидно, посредством некоего обмана, но при этом выступает обвинителем человека (Откр. 12, 9–10). К тому же в патристике – например у Иеронима, – можно найти определение дьявола как лицемера (с. 176).

К.В. Душенко

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Михаил Майзульс

САМОРАЗОБЛАЧАЮЩАЯСЯ ИЛЛЮЗИЯ: ВНЕШНЯЯ И ВНУТРЕННЯЯ ПЕРСПЕКТИВА В ИКОНОГРАФИИ ДЬЯВОЛЬСКИХ НАВАЖДЕНИЙ*

Дьявол – обычный персонаж средневековых алтарных изображений и книжных миниатюр. Но, как заметил французский искусствовед Даниэль Аррас, если зритель сразу понимает, кто перед ним, то искушаемый им персонаж зачастую сделать этого не в состоянии и потому попадает в ловушки, подстроенные сатаной. «Иконография дьявольских наваждений служила напоминанием о потенциальной (и опасной) двойственности любого визуального опыта» (с. 111).

Святых или просто монахов пытаются соблазнить красотки с рогами, когтистыми лапами или крыльями летучей мыши. Иногда эти «маркеры демонического» полностью меняют вид искусительницы (так что она скорее напоминает дьявола в женской одежде), иногда лишь едва заметны (как хищная птичья лапа, высовывающаяся из-под подола платья) и порой развернуты так, что искушаемый, как подразаывается, может их и не видеть.

Для того чтобы разоблачить дьявола перед зрителем, позднесредневековый мастер чаще всего прибегал к трем пересекающимся стратегиям. Он либо конструировал гибридные образы, где черты демона проступали сквозь маску человека, ангела, святого, Девы Марии или Христа, либо композиционно подчеркивал родство или тождество

* *Майзульс М.Р.* Саморазоблачающаяся иллюзия. Внешняя и внутренняя перспектива в иконографии дьявольских наваждений // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах.* – М.: Индрик, 2016. – Вып. 5. – С. 105–160.

двух соседних фигур: призрачной личины и дьявола в «собственном» облике; либо действовал не с помощью прибавления и соотнесения, а путем убавления – изображал псевдосвятого или Псевдо-Христа без нимба (с. 119–120).

В позднее Средневековье искуситель, наряду с привычными зооморфными образами, порой начинает изображаться как человек (часто монах), чью истинную природу выдает какая-то демоническая деталь – чаще всего рога либо звериные (или птичьи) когти.

В XVI–XVII вв. визуальная демонология стала постепенно уходить от позднесредневекового увлечения гибридизацией к «классическим» формам. «Этот процесс, безусловно, был связан не столько со сдвигами в демонологических доктринах, <...> сколько с новыми эстетическими запросами» (с. 135). Дьявол-гибрид начинает вытесняться антропоморфными образами, часто исполненными в псевдоантичном духе. В итальянском искусстве эта тенденция сказывалась гораздо заметнее, чем на севере. Так, фламандские мастера еще долго вдохновлялись образами Босха и Брейгеля.

Стремление к визуально-психологическому правдоподобию привело к тому, что дьявольские наваждения стали чаще представлять такими или почти такими, как их должны были видеть искушаемые, без каких-либо разоблачающих элементов.

Однако в эпоху Реформации и Контрреформации принципы визуальной гибридизации оказались востребованы в протестантской (отчасти и католической) визуальной пропаганде. Они идеально подходили для того, чтобы показать двуличность противника или его скрытую сущность (Папа как Антихрист; монах с дьявольскими рогами как символ лицемерия; демонический Лютер и т.д.). Изображения дьявола, скрывшегося под маской человека, и человека, который предстает как орудие или союзник дьявола, строились по одинаковым принципам.

«В Новое время саморазоблачительная гибридизация человека и дьявола (который сам издавна изображался как гибрид человека и зверя) стала одним из инструментов нового жанра – карикатуры – и в нем “секуляризировалась”, превратившись в метафору. Она сохранилась и до сих пор сохраняется как эффективный – и легко считываемый – прием, позволяющий демонизировать и / или высмеивать врага: Наполеона на английских карикатурах XIX в. или Троцкого – на антибольшевистских плакатах времен Гражданской войны в России» (с. 156).

К.В. Душенко

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Т.Л. Скрябина

ОЛЬГА ГЛЕБОВА-СУДЕЙКИНА – КОЛОМБИНА 1910-х годов

Аннотация. Статья посвящена судьбе Ольги Глебовой-Судейкиной, актрисе, танцовщице, художнице по фарфору, главной героине «Поэмы без героя» А. Ахматовой. Современники, среди которых были С. Судейкин, М. Кузмин, Ф. Сологуб, А. Ахматова, А. Лурье и др., считали Глебову-Судейкину своей музой и одной из эгерьей Серебряного века, женщиной, воплотившей рафинированную эпоху Петербурга 1910-х годов.

Ключевые слова: Серебряный век, Александринский театр, Драматический театр Веры Комиссаржевской, Малый театр А. Суворина, кабаре «Привал комедиантов», «Бродячая собака», Сергей Судейкин, императорский фарфор, фарфоровые куклы, Анна Ахматова «Поэма без героя», русская эмиграция, русский Париж.

Abstract: This article presents biography of Olga Glebova-Sudeykina, actress, dancer, artist on porcelain and main heroine of «Poem without a hero» written by Akhmatova.

Her contemporaries like Kusmin, Sologub, Akhmatova, Lurie etc. considered this woman to be their Muse, thought that she alone embodied the era of Silver Century in Russian literature.

Keywords: Silver Century of Russian literature, Aleksandrinskiy theater, Playhouse of Vera Komisarчевskaya, Maly theater of Suvorin, cabaret «Halt of comedians», «Wandering dog», Sergei Sudeykin, imperial porcelain, china dolls, «Poem without a hero» by Akhmatova, Russian emigration, Russian emigrants in Paris.

Ольга Глебова-Судейкина была петербурженкой, но современникам она казалась созданием нездешним, неземным, сотканным из перламутровых облаков Боттичелли и явившимся в Россию «ниоткуда»:

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое, петербургское чудо,
Коломбина десятых годов, – писала о ней Ахматова (1, с. 293).

Красавица, как полотно Брюллова.
Такие женщины живут в романах,
Встречаются они и на экране...
За них свершают кражи, преступленья,
Подкарауливают их кареты
И отравляются на чердаках (2, с. 141).

Это другой воспеватель Ольгиной красоты – поэт Михаил Кузмин.

Кузмин, в отличие от Ахматовой, от Ольги много натерпелся и оттого, вероятно, подобрал к ее красоте иные рифмы: кража, преступление, суицид. Нет, не из облаков, не «из ниоткуда»: цейлонская бабочка Ольга выпорхнула из особенного, только Петербургу свойственного тумана, из его электричества, пьяного говора, из его респектабельности и желтого пара петербургской зимы. Откуда же еще ей было взяться, музе декадентов, петербургской Афродите, Коломбине лунных десятых годов?

Свое детство на Васильевском острове Ольга замалчивала: видимо, было оно скудным, сереньким, пропащим, а, может быть, и немного постыдным. Ее дед – из крепостных, отец – из мелких петербургских чиновников, кроткий сын кроткого без воли, шинели и лица, таких на Васильевской стороне тысячи. Его, пьяного, Ольга отыскивала по петербургским пивным и за руку приводила домой. Вечерами на пересечении проспектов Большого, Малого и Среднего можно было видеть ее фигурку – она шла в немецкие пивные. От немцев здесь осталось одно название, кафельные плитки с изображением сцен из «Фауста» и подставки под пивные кружки. Девочка в пивной – сверхъестественный сюжет из Достоевского, в котором унижение переплетается с жалостью, мечта с яркой амбицией. И другая беда ран-

них лет: единственный брат Ольги поступил в училище Торгового флота, вышел в плавание на учебном паруснике и не вернулся.

Наполеоновский план всех бедных девочек – идти в актрисы, и Ольге туда была прямая дорога. Она сказочно хорошела: еще институтка, а уже роковая женщина. Тонкие пальцы, волосы цвета льна, которые она заплетала в косы и укладывала вокруг головы, высокий рост, прозрачная кожа, огромные серо-зеленые глаза, высокохудожественная кукольность – прелесть, прелесть.

Выпускницу Смольного института «неблагодарных» девиц (был и такой)¹ Ольгу приняли в Императорское театральное училище. Императорский театр и императорский балет считались развлечением офицерского и великокняжеского круга. Ольгу ожидало лучшее общество: ливрейные лакеи, дамы в соболях, поклонники в гусарских ментиках. На сцене Александринки Ольга играла Аню в пьесе «Вишневый сад» – роль, которую сам Чехов считал незначительной, не требующей актерской индивидуальности, лишь бы актриса была молода и хороша собой. Но Ольга уже раздумала делать карьеру на императорской сцене: смелое реноме новых театров было выигрышней, интересней – она добилась ангажемента у Комиссаржевской.

Цветку императорских училищ Ольге Глебовой Комиссаржевская предложила сыграть монахиню в «Сестре Беатрис» Метерлинка. Ольга двигалась по сцене бесплотной тенью, бестелесным призраком, а за кулисами у нее разгорался безумный, страстный роман. В этой точке история Ольги начала потихоньку переплетаться с судьбой ее двойника и подруги Анны Ахматовой, у которой тоже скоро «первый выход» и та же роль – не то монахини, не то блудницы.

Поэту Максимилиану Волошину, смотревшему «Сестру Беатрис», показалось, что он впервые видит в театре настоящий сон: готическая капелла, серые гобелены, блеск бледного серебра (3, с. 50). Спектакль Всеволода Мейерхольда оформлял начинавший входить в моду художник – колкий и презрительный Сергей Судейкин. У Сергея, как и у Ольги, в семейной истории свой Достоевский: его отец, жандармский полковник, агент тайной охраны, плел паутину вокруг «бесов», террористов-народовольцев. Но к тому моменту, когда Оль-

¹ Смольный институт «неблагодарных» девиц – это Александровский женский институт (ранее Мещанское отделение Смольного института), который воспитанницы называли между собой институтом неблагодарных девиц.

га увидела Сергея, он уже разделался с неприглядным семейным прошлым, видоизменил отчество – не Георгиевич, а Юрьевич – был отчислен из МУЖВЗ – Московского училища живописи, ваяния и зодчества за вызывающий эротизм работ и числился среди первых петербургских эстетов, эротоманов и донжуанов.

В синем халате Сергей выходил к мольберту и бросал на полотно свои голубо-розовые фантазии: куклы-балерины поднимают механические ножки, дамы с лирами и арфами сидят на ветвях деревьев, крутится нарядная карусель – ярмарочное колесо фортуны. Писал натюрморты: саксонские статуэтки, вазы, чашки и шкатулки, пастушки и трубочисты, где тут кукольное? где человеческое?

В 1907 г. Ольга и Сергей повенчались. Это был брак по страстной любви: какой там театр, какая актриса! Влюбившись, Ольга уехала с Сергеем в Москву, пропустила спектакль, и Комиссаржевская тут же уволила ее из труппы – измена театру не прощалась. Два года Ольга не выходила на сцену, но ей уже было все равно, любовь к Сергею открыла ей новые двери, как будто кто-то взмахнул волшебной палочкой, крикнул «Судейкин!», и весь мир расцветился новыми огнями. «Мне кажется, я могла бы просидеть десять лет в одном кресле с Сергеем», – говорила Ольга (4, с. 56). Если измерять силу чувств их влиянием на судьбу, то Ольга любила Сергея всю жизнь, в ней так никогда не зарастет ни нанесенная им рана, ни те артистические и художнические способности, которые Сергей в ней возбудил.

В петербургском кругу никто не сомневался: это Судейкин придумал Ольгу – «петербургскую куклу, актерку, коломбину десятых годов». Уже оставив жену, Сергей изобразил ее в дьяволовой комнате арт-кабаре «Привал комедиантов». «Олечка Глебова, несомненно, она, но мне показалось, что она находится во власти каких-то неведомых чар, – вспоминал художник Мгебров. – Эта женщина-кукла на моих глазах все время странно менялась, как бы оживая. Как будто в ней уже нет собственной воли, но одна всепоглощающая воля того, кто ею владеет. К ее плечу, пытаясь поймать ее взгляд, склонился некто с мефистофельским профилем и рожками. И не сам ли дерзкий доктор Дапертутто изображен там?» (5, с. 85). Как и его друг, Всеволод Мейерхольд, носивший кличку доктор Дапертутто, Судейкин верил средневековому представлению о том, что у людей театра нет души, они – шелкунчики, заводная механика. Вот и знаменитое фото Наппельбаума «Ольга Судейкина с куклой своей работы» подчерки-

вает Ольгину манерность, субреточность: две куклы – большая и маленькая – застыли в театральных позах.

Ольгино замужество, как и актерство, вовлекало ее в участие в чужих замыслах, но теперь она играла в театре без подмостков. Судейкин ежедневно, ежечасно придумывал для «куклы Оли» наряды, созданный им гардероб ничем не походил на платья для кофе, театра и прогулки, а Ольгины переодевания и близко не напоминали частую смену туалетов, столь свойственную новобрачным. Это было не банальное мужское желание приодеть свою вторую половину, а феерическое сотворчество художника и модели: Ольга предоставляла в распоряжение Сергея свое тело, а он укутывал его пышными тканями, драпировал жемчужные плечи, приоткрывал маленькую совершенную грудь, обнажал ножку. В искусстве одевать и обнажать Ольгу Сергей являл себя подлинным гением. Даже Врубелью, фантазировавшему костюмы для своей жены актрисы Забелы-Врубель, с ним было не тягаться.

Ольга появлялась на публике то в воздушных платьях в стиле 1830-х годов, экстравагантных, театральных, то поражала всех голубым манто, отороченным лебяжьим пухом – ретро-изыск модерна, особый шик на грани безвкусицы, то надевала платье из белого и розового тюля, усеянное большими гранатового цвета бабочками с жемчужными усиками – событие петербургской новогодней ночи 1910 г. Ее платья были неповторимы, как и сама модель. Ольге подражали, но на других тюль смотрелся бедно, яркие аппликации – вульгарно, голубые манто – вызывающе. Петербургские модные ателье приглашали Ольгу рекламировать их платья, и она снялась для нескольких открыток, став одной из первых профессиональных манекенщиц в России.

Мода тех лет буксовала, профессии художник-модельер в современном ее понимании в России еще не существовало. Экстравагантные личности создавали свои авторские костюмы (поэтесса Зинаида Гиппиус носила мужской костюм, Маяковский повязывал блоковский академический бант поверх желтой кофты), но повседневные платья шились однообразно, шаблонно. Идея привлечь в моду художников витала в воздухе. Петербургские красавицы рубежа веков заказывали бальные платья у известных художников, но держали их имена в секрете – работа с «тряпками» в художественной среде не поощрялась, расценивалась как занятие непрестижное, второсортное. А для теат-

ральных художников Бакста, Судейкина предрассудков, как и границ моды, не существовало, их фантазия перетекала со сцены в жизнь, из жизни на сцену. Судейкин равно вдохновенно одевал Ольгу и дома, и в театре. В 1909 г. Глебова-Судейкина возобновила свою театральную карьеру, сыграв главную роль в водевиле Беляева «Путаница, или 1840-й год», и Сергей создал для нее костюм в духе 1840-х. Ольга в этом одеянии напоминала Снегурочку, одетую с венецианской пышностью. Спустя годы пьеса Беляева ужаснула Ахматову своей убогостью: вальсы, маски, говорящие звери, пляшущие при луне, душа старинного водевиля Путаница. Но костюм Путаницы запомнился (светлое бальное платье, сверху бархатная шубка с горностаем, большая муфта, большая мягкая шляпа) и был до того хорош, что Ахматова взяла его в свою «Поэму без героя».

Когда ангел превращений, Сергей, отлетал, Ольга продолжала игру с переодеваниями, но уже в своем, маленьком, только ей подвластном кукольном мире. Из обрезков парчи, кружев, блесков, атласа и прочих отходов театральной жизни Ольга шила кукол: Дон Жуанов, балерин в пачках, амуров, Пьеро, Гамлетов, Цариц ночи, демонических женщин. Лица делала из изношенных балетных туфелек. Она была доброй феей, и в ее театре правила справедливость: утиль и поношенный реквизит служили материалом для нового волшебства. Она подбирала конфетти вчерашнего праздника и колдовала над ним своими золотыми пальчиками. «Стоило Ольге Афанасьевне, – говорит композитор Артур Лурье, – как истинной фее, прикоснуться к чему-либо, как сразу начиналась магия, настоящая магия чувств и магия вещей, вещи как будто зажигались внутренним огнем, все вокруг нее сверкало волшебным огнем искусства» (6, с. 45). Феей кукольного царства прозвали ее в Петербурге.

Своих близких и самых интимных друзей Ольга любила принимать в музее петербургской старины – театральном домике, устроенном актером Озеровским, среди клавесинов, венецианских зеркал, фарфора и мебели Елизаветинской эпохи:

*Вся в цветах, как весна Боттичелли,
Ты друзей принимала в постели... (1, с. 293)*

Судейкины жили неподалеку от театрального домика, у Летнего сада. Через год после свадьбы Сергей объявил Ольге о своем охлаж-

дении, союз взаимных вдохновений еще сохранялся, но брак мужчины и женщины рушился. Актриса Ольга Арбенина, знавшая Судейкиных, часто бывала в их квартире: симпатично, весело, и тут же оговорка – у четы Судейкиных дикие скандалы, ревность. Сергей как-то обмотал вокруг руки длинную Ольгину косу и вышвырнул ее за порог. А Ольга, увидев, Сергея с другой женщиной, догнала извозчика, вскочила на подножку и избила Судейкина зонтиком. Душа у Сергея тонкая, чувствительная, но непривязчивая, ленивая, не любящая сосредотачиваться на чем-то одном, углубляться, и от того нуждавшаяся в постоянной смене ощущений. Очень скоро их союз стал многоугольным: Судейкин – Ольга – Михаил Кузмин – Всеволод Князев. Семейный домик рухнул и выстроился в новой причудливой геометрии.

Они просто не могли не притянуться друг к другу, Кузмин и Судейкин, Михаил и Сергей, поэт и художник, два «петербургских уайльда». Их интересовал один мир: XVIII век, маркизы, мушки, изысканные темы, прекрасная ясность. Для обоих искусство – сладкая музыка, но в ней есть яд. Ольгой Кузмин всегда восхищался, предлагал ей роли в своих пьесах, она исполняла его стихи со сцены. Ольга часто играла мальчиковые и детские роли, в «Вечной сказке» Шишбышевского она исполняла роль мальчика-пажа, непосредственного, прелестного, и это не могло не взволновать «русского маркиза».

О близких отношениях Кузмина и Судейкина Ольга узнала из дневника Сергея. Кто из нас удержится от искушения заглянуть в супружеский дневник? Как непристойно – читать чужие дневники и письма! Но чужие никто и не читает: что интересного в откровениях незнакомого мужчины? Свой – иное дело, выходит, что не так уж и непристойно – у своего какие тайны? Ольга думала, что Кузмин делит с ними квартиру, а оказалось – супружеское ложе. Настояла, чтобы Михаил немедленно съезжал. Не так она будет принимать последующие свои любовные треугольники – спокойней, отчужденней, но тут первая боль и первая рана, и она привела к драме со спусковым крючком.

Драгунский офицер Всеволод Князев застрелился из-за Ольги у себя на лестнице. Эта жертва косвенным образом подтвердила неоспоримость Ольгиной красоты: прелесть, унесшая чью-то жизнь, снимает все сомнения в несовершенстве. Рассказывали, что мать Всеволода на похоронах подняла лицо на Ольгу и сказала: «Бог покарает тех, кто заставил его страдать» (4, с. 60). В «Поэме без героя», напи-

санной по мотивам этой трагедии, главные темы – вина, совесть, память, но это уже 30 лет спустя, после того, как по опустевшим петербургским улицам пронеслась адская арлекинада 1913 г. Несомненно, Ахматова выгораживала подругу, всю ответственность за самоубийство Князева возлагая на Кузмина. Эту версию Анна Андреевна, испытывавшая сильную женскую неприязнь к Кузмину, настойчиво хотела закрепить в сознании потомков. Но на деле все обстояло иначе, да и не будь Кузмина с его книгой «Форель разбивает лед» «Поэма без героя» вряд ли бы была написана.

Всеволод – протеже Кузмина, они сожительствовавали, готовили совместный сборник стихов «Пример влюбленным. Стихи для немногих», вместе совершали долгое «плавание – путешествие» (так нежные мужские отношения именовались на языке петербургских эстетов). Но, как и в истории с Судейкиным, Кузмину помешала Ольга. Она увела у него 20-летнего и не слишком искушенного в делах петербургской богемы мальчика. Вполне возможно, что она мстила Кузмину за вторжение в ее брак. Когда дело касалось Сергея, прекрасная, добрая, нежная и как бы несколько безвольная кукла Оля могла проявлять неожиданную твердость. Живя в Париже, в эмиграции, по существу в загробном царстве, когда всем уже было не до сведения любовных счетов, она упорно отказывала Судейкину в разводе: нет, и все, хотя бы на бумаге, но ты мой муж, я – твоя жена. Как тут не вспомнить Пушкина: «Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне» (7, с. 288).

Или же Ольга просто нисходила к Всеволоду, отдаваясь ему на кузминских диванах? А он «целовал врата Дамаска, Врата с щитом, увитым в мех» (12, с. 289) (еще один эвфемизм из эротического лексикона тех лет) и забрасывал Ольгу стихами и уверениями в смертельной нежности.

Какие чувства двигали Ольгой, мы не знаем, своей версии событий она нам не оставила, но очевидно, что из-за ее вмешательства распался союз Кузмин – Князев. В итоге Князев остался один: с Кузминым – все, но и Ольга отстранилась, начала им откровенно пренебрегать, добавилась какая-то запутанная история с женщиной легкого поведения, и все закончилось выстрелом.

Князев выстрелил в себя в 1913-м – звездном для Ольги и людей ее круга году. Смерть его восприняли как продолжение взвинченной арлекинады, которая шла вокруг Ольги Афанасьевны. В гибели маль-

чика с простреленным виском чудилось что-то невзаправдашное, карнавальное: смерть – это только кукла в белом саване, обычная проделка лицедеев. Придет трезвый день, разгонит все химеры, и ужасы уйдут кольцом под потолок. Всеволод был первым среди погибших мальчиков: через год началась война, а заодно и «настоящий некалендарный XX век», и уже не одного, а тысячи глупо убитых мальчиков окунут в вечный покой. В смерть тогда поверится по-настоящему, кровью запахнет только кровь, и не случайно после похорон Блока в 1921 г. Ахматова и Судейкина будут искать могилу Всеволода на Смоленском кладбище и не найдут. О чем они будут говорить тогда? О невозвратности? О том, что эти семь лет – целая вечность потерь, революций, утрат? А может, о том, что со Всеволода все началось, все эти драмы в их кругу, и пошла лавина...

О, что это был за год 1913! Упоительный закат императорского Петербурга, самый блестящий светский сезон идущего ко дну Петрополя. Ольга блистала в модном арт-кабаре «Бродячая собака».

На углу Михайловской и Итальянской нужно было свернуть во двор, пройти через арку, разбудить сонного дворника, спуститься в подвал, миновав 14 ступенек, не удариться о трубу вентилятора с надписью «Не прикасаться! Смерть!», и услышать: «Как я рад, я несказанно рад!». Это хозяин «Собаки» Пронин двигался вам навстречу, сопровождая свое появление непрерывной пантомимой энергичных жестов: «Что сегодня? Шаляпин обещал забежать и спеть. Если Шаляпин не придет, тогда заставим Мишку (дворняжку Пронина) танцевать» (11, с. 83).

За широкой спиной Пронина открывалось ночное петербургское зазеркалье, сказочный адски-райский мир для посвященных: стены с пестро написанными цветами и птицами – «судейкина» живопись, заколоченные окошки, под высоким потолком люстра в 13 свечей, кто-то забросил на ее кованный круг перчатку и маску, и они так и остались там, как эмблема «Собаки». За низкими столиками сидели случайные посетители с туго набитыми кошельками – «фармацевты», как их здесь называли, с них драли по три рубля за вход и право взглянуть на богему. Основная публика прибывала за полночь, спрашивала в буфете вино, кофе, дымила трубками и папиросами. В программках в завитках виньеток чернели имена: «Ахматова. Карсавина. Кузмин. Ольга Судейкина будет танцевать». Первый раз Ольга плясала здесь на открытии новогодней ночью 1913 г. Она исполняла свои

балеты-пантомимы босая, полуобнаженная – истинная королева ночного бала, фавнесса, коломбина, козлоногая:

*А та, что сейчас танцует,
Непреренно будет в аду (1, с. 52).*

Популярная на рубеже веков теория связывала рождение танца с пробуждением любви и дионисовых начал, и в одной из самых известных своих пантомим «Пляс козлоногих» полуобнаженная Ольга уносилась в дикие леса к богу Пану, солнцу, ветру и любви. «Не будьте буржуазны, – шептал какой-то посетительнице “Собаки” писатель Федор Сологуб, – всем молодым, красивым женщинам хочется быть голыми. Всем хочется плясать босыми. Берите пример с Олечки Судейкиной. Она вакханка, она пляшет босая» (4, с. 77). Козлоногая, конечно, не могла появиться на императорской сцене, но для «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» – это было в самый раз. Ольгина слава не уступала популярности Карсавиной, танцевавшей в «Собаке» на зеркале. Карсавина открывала клетку из роз и выпускала на волю пухленьких амуров, живых голеньких мальчиков. А Ольга освобождала саму душу танца – раскованность, полет телесных фантазий – так позже она будет вызволять из клеток своих птиц. Поэт и эмигрант Георгий Иванов, живя в Париже, вспомнит ночные бдения в «Бродячей собаке», босоногие танцы, перевернутые зеркала, черные розы в бокалах и усомнится: не сон ли это, не виденье?

*Где Олечка Судейкина, увы,
Ахматова, Паллада, Саломея?
Все, кто блистал в тринадцатом году,
Лишь призраки на петербургском льду (9, с. 299).*

Да, да, призраки, и разве в действительности бывают такие женщины? Они фантом, вымысел, паллады и саломеи разгоряченного ума. Нет, все-таки не сон, не вымысел. И Паллада, и Саломея не богини, не статуи в пантеоне, а вполне земные петербургские красавицы с мифологическими именами Паллада Богданова-Бельская и Саломея Андроникова – завсегда таи «Собаки». И живая, хотя и очень на себя не похожая, Оленька Судейкина ходит по соседним парижским улицам, а в карманах – крошки для голубей.

Дольше всех, до утра, в «Собаке» сидели царскоселы Ахматова и Гумилёв, ждали утреннего поезда. Ольга и Анна, подруги, вместе составляли самый выразительный женский диптих эпохи: две королевы – темная и светлая, золотокудрая и черноволосая. Одна как будто сошла с фресок древнерусских иконописцев – широкие бедра, длинные ноги, маленькая голова, другая – с картин итальянских мастеров. Стиль Анны – обреченность и царственность. Стиль Ольги – одухотворенность и чувственность. Ольга – легкость, умение тратить себя без оглядки, фигурировать. Анна – строгость, траурность, тяга господствовать. Их биографии с самого начала изобиловали совпадениями, повторами, переключками голосов – это и составляло для Ахматовой сущность поэзии, ибо что такое рифма как не магия повторений? И у Ольги, и у Анны – серое, одинокое детство, несчастливая, но пробудившая талант, любовь к художнику (у Ахматовой – к Модильяни, у Ольги – к Судейкину), рой поклонников, слава, дар притягивать катастрофы. И Ольга, и Анна жили в легендарных петербургских домах и дворцах, и императорский Петербург выступал в их биографиях в качестве подтекста.

Эгерии эпохи модерна, они были чужды всякой обыденности. Умение не обывовать ни при каких обстоятельствах – главное качество легендарных женщин Серебряного века, и Ольга, и Анна, каждая по-своему, сохранили его до конца. Халат Ахматовой мог быть разорван от плеча до колена, но носился как королевская мантия. Ольга перебивалась с хлеба на воду, но устраивала в своей парижской квартире сад певчих птиц. И вот парадокс: посмертную славу Ольге обеспечили не поклонники (Судейкин, Кузмин, Лурье и др.), а союз с Ахматовой. «Поэма без героя» перевесила (таково уж было свойство Анны Андреевны – перевешивать) все прочие стихотворные и художественные подношения Ольге. Они всегда любили друг друга, были близки, но окончательно их сблизили послереволюционные годы. Они поселились вместе в 1921 г. в большой квартире на Фонтанке среди ампирной мебели, картин Судейкина, этажерок с ольгиными куклами и парадной обветшалости. Затем Ольгу приняли на Императорский фарфоровый завод и предоставили квартирку на углу Фонтанки, в доме Баура, где раньше были царские прачечные. Одно окно выходило во двор, другое на Неву. В оконных рамах – петербургское небо, вода со всеми ее оттенками от бледно-голубых до пунцовых. Актриса Ольга Арбенина: «Комната Ахматовой с окнами на Неву

темная, мрачноватая, никакой мебели не помню. Вид на Неву как бы и был самой комнатой. А комната Ольги Афанасьевны выходила во двор. Зеленые грядки, похожие на сад-огород Средневековья в Италии – солнечная зеленая картинка» (3, с. 53). У художника Юрия Анненкова есть другое прелестное воспоминание: он провожает после концерта Ольгу, время позднее, и остается ночевать. Утром входит Анна с подносом – серебро, тонкий фарфор, а в чашках бледный чай с сахарином, на блюде – ломтик черного хлеба. И чего бы только Анненков не отдал, какими бы благами не пожертвовал, только чтобы повторить этот чай с сахарином в обществе двух богинь: ни в советской, ни в эмигрантской повседневности двух таких божеств уже, увы, не встречалось... (10, с. 109)

На заводе Ольга делала фарфоровых кукол: огромные глаза, подведенные черным, крохотные алые рты, длинные ноги, нагота, просвечивающая сквозь шелк и муслин. Ольгины скульптуры шли на экспорт, коллекционеры видели в них модную на Западе тему русского балета – эхо дягилевских сезонов. Особенно необычным казался тот факт, что скульптуры изготовлялись танцовщицей: тема балета всегда была популярна в русском фарфоре, но балерина, которая сама создает фарфоровые статуэтки, – такого история порцелина еще не знала. Работа по фарфору, в отличие от кукольного шитья, требовала соединения многих навыков – технических, специальных, художественных, и Ольга, никогда прежде скульптуре не обучавшаяся, впитала их как будто из самого петербургского воздуха, из растерянной пышности прежней жизни. Ее статуэтки украсили коллекцию Русского музея и лучшие частные собрания. Кукла Псиша, Психея, крепостная актриса, которую Ольга играла на сцене театра Суворина (у самой дед – крепостной), сидит в алом веночке, с рыжею косой, а фарфоровые ручки-ножки под голубым сарафаном исполняют обольстительный танец. А другая кукла «Гений танца» полуобнаженная, парящая – сама воздушность, грация, полет. Но больше всех на Ольгу Афанасьевну походила ее Коломбина: в желтом легкомысленном платьице с розочками, крылатыми, как амуры, с голубыми бантами, с приоткрытой грудью и склоненной на плечо головой, она пляшет прелестную полечку, вычурную, манерную и озорную. «Вкус Ольги Афанасьевны, – говорит композитор Артур Лурье, – был вкусом эпохи, стиль ее – стилем рафинированного Петербурга, утонченного и вычурного» (4, с. 42).

Артур Лурье внешне напоминал одного из Ольгиных персонажей: длинный бархатный пиджачок, причудливые позы, сидит за роялем. Рахманинов и Прокофьев ненавидели Лурье, заведующего музыкальным отделом Наркомпресса: он велел не давать нотной бумаги музыкантам, чуждым революционности. Артур был моложе Судейкиной на шесть лет, а Ахматовой на два года. Поначалу он выбрал в подруги Ольгу, замороженный ее танцами, пением и внешностью. Ольга пела старинные народные песни, а Артур записывал их с ее голоса. В общении Ольга была легче, а главное, слабее, чем Анна. Когда Ольга уехала на гастроли в провинцию, где она, между прочим, исполняла опасный трюк со спуском на 15-метровом канате, Артур сошелся с Анной, жившей в Ольгиной квартире. Но никаких ревностных сцен и смертельных обид в этом тройственном союзе не случилось. Артур обманет обеих подруг, уехав за границу с другой женщиной, Тамарой Персиц, но и ее оставит, женившись в итоге на госпоже Перевошиковой, внучке великого князя. Перевошикова (о, эти русские фамилии!) перевезет Артура в Америку, в Принстон, где он и умрет в 1966 г. – в один год с Ахматовой. Недавно Лурье вновь вспомнили, его музыку начали исполнять: причастность к Ахматовой гарантировала ему небольшое бессмертие.

Как бы там ни было, но близкие Ольге мужчины – Судейкин, Лурье – покидали Россию. Ахматова решила остаться и не прогадала – только в России у нее могла состояться такая слава и создаться такая свита. Долгий 15-летний период не-писания и забвения (с 1925 по 1940 г.) у Ахматовой был все-таки периодом, а не окончательным выходом из игры. Ольга проживет в эмиграции 20 лет, и эти годы пройдут под знаком невозвратности: ни слава, ни блеск, ни прежние друзья к ней не вернуться. Ольга и Анна покинут дом Баура в 1924 г., разъедутся, каждая в свою жизнь – Ольга отправится в Германию, оттуда в Париж, Анна переедет в Шереметьевский дворец к Пунину.

Из России Судейкина уезжала с одним чемоданом. Посмотрим, что в нем: эмигрантский чемодан – всегда аллегория нажитого в отечестве. В ольгином чемодане спали фарфоровые куклы – Коломбины, Пьеро, сиамцы, Псиша – весь ее петербургский театрик, вся прелесть прежнего житья.

Европа показала Ольге тупой и безвоздушной. «Мне, грешнице, – писала Ольга Сологубу, – Европа не очень нравится. Внешний блеск, вычурность, сиденье по кафе – все это ужасно тупо» (4, с. 150).

В характере Ольги Афанасьевны совсем не было житейской приспособляемости, спасительного скептицизма, желания погрузиться в прошлое и повздыхать о «той России, которую мы потеряли», – тех качеств, которые помогали эмигрантам выживать. Создание воздуха, Ольга о выживании и борьбе не думала, она по-прежнему жила в сказочных садах своего воображения – в том мире, в который привел ее Судейкин. Но от ее петербургской кукольности не осталось и следа: оголилась душа, проступила истинная Ольгина природа – воздушность. Ольга выглядела теперь как русская дама, высокая, странноватая, в экстравагантных одеждах. Она явно была из тех, у кого в прошлом история, тайна, и французы, чуткие к чужим тайнам, почтительно называли ее «дама с птицами». Ольга бросала крошки голубям и держала дома певчих птиц.

Поселилась Ольга в маленькой квартирке на площади Поля Мишо. Кто бы мог подумать, что комната в Париже окажется самым уединенным местом на земле? Поклонники, друзья, мужчины, бессонные петербургские ночи – все это куда-то подевалось, осталось одиночество в чужом миллионном городе. Судейкин уехал в Голливуд, Лурье захаживал, но редко. Сергей Ольгой больше не интересовался, услышав о том, что она одна в Париже, в нищете, он заткнул уши. Одиночеству Ольга не противилась, оно ей подходило, как, впрочем, и всем, кто, потеряв многое, не захотел довольствоваться малым. Поэту Северянину, навестившему Ольгу в ее «могилке на восьмом этаже», бросилась в глаза ее заброшенность – не временная, эмигрантская, а пожизненная, безысходная. Чувствовалось, что и эта квартира, и Ольгино заточение, и нищета – навсегда:

*В маленькой комнатке она живет.
Это продолжается который год,
Та, что привыкла почти уже,
К своей могилке на восьмом этаже (11, с. 235).*

Жила Ольга тем, что продавала своих кукол, картины и вышивки. В Париже она увлеклась «живописью иглой», вышивала Мадонн с птицами и свечами, Благовещение, Успение, делала аппликации из кусочков тафты и муслина. Другьям она говорила, что посвящает свое творчество Пресвятой Богородице. Кустарщиной, ремеслом Ольга могла бы хорошо заработать, парижские дома моды охотно брали

русскую вышивку, но светские сюжеты теперь ей претили. Как-то она вышла на подушке портрет герцогини Йоркской, будущей английской королевы, работу хорошо оплатили, предлагали новые заказы для подушек-портретов, но она отказывалась.

Все заработанное Ольга тратила на птиц. Сколько их у нее было? Может, 40, а, может, 100. Никто точно не мог сказать. Ее маленькая комната была заставлена открытыми клетками, днем Ольга выпускала птиц летать по квартире, а ночью работала при слабом ночнике, чтобы не мешать им спать. У заставы Сен-Клу не раз видели, как эта странная русская выбегает в своих театральных платьях и зовет улетевших птиц. Они выпархивали из ее окон и садились на ветви деревьев – розовые, ультрамариновые, желтые птахи – столько пигментов могли ужиться лишь на палитре живописца. И вот чудо – птицы не улетали, а возвращались к Ольге, которая то присвистывала, то что-то напевала, то щелкала пальцами – нет сомнений, она знала и понимала их язык.

Лурье как-то зашел к ней, и они рассорились: в одной из клеток он увидел изображение святого Франциска Ассизского: Ольга юродит! А Ольга сидела на диване – взгляд ребенка – и вокруг нее порхали, щебетали, хлопали крыльями пернатые создания. Жизнь – гнездо, и Ольга, птица божия и певчая, свила его, как умела.

Когда началась оккупация, Ольга говорила соседям, что видит лица фашистских летчиков в истребителях над Парижем. Смерть приходит с воздуха – с этим Ольгино воображение не могло смириться. В 1943 г. бомба попала в ее дом, она вернулась из бомбоубежища и увидела: вместо комнаты – черная дыра, вместо потолка – разорванное небо, всюду разноцветные перья убитых птиц. И надо же такому случиться, что это был первый и единственный раз, когда Ольга согласилась спуститься в убежище. Ей казалось, что она предала птиц: она, всегда умевшая слышать голоса живых вещей и существ, проникать за черту реальности, не распознала угрозы, оставила их умирать. С этого момента начались ее хождения по мукам. Больница Лаэннек: ее положили в палате с настежь распахнутыми окнами, дали плохонькое одеяльце, какие-то бабы разражались хохотом, видя, как она от боли и холода стучит зубами. Утром она сбегала, потом французские знакомые перевезли ее в госпиталь Бусико, где врачи взяли толковать Ольгину болезнь: находили у нее и бронхит, и эмфизему, и

астму – все сводилось к тому, что она не в силах дышать, – но от чего она умирает, так и не определили.

Ольга умерла в 1945 г. В Петербурге она говорила Ахматовой: «Вот, увидишь, Анна, когда я умру, от силы 14 человек пойдут за моим гробом» (20). Хоронить ее, действительно, пришли немногие, смерть Ольги осталась незамеченной в череде общих военных несчастий. Но пока Ольга задыхалась в оккупированном Париже, сначала в своей могилке на восьмом этаже, потом на холодных койках госпиталей, ее подруга Анна, 20 лет не имевшая от Ольги вестей, начала писать посвященную ей поэму:

*Ты ли, Путаница-Психея,
Черно-белым веером вея,
Наклоняешься надо мной,
Хочешь мне сказать по секрету,
Что уже миновала Лету
И иною дышишь весной (1, с. 293).*

Они вновь встретились, их голоса аукнулись и слились на воздушных путях.

Подруга поэтов и художников, Ольга и 20 лет спустя не утратила главного своего качества – вдохновлять.

Список литературы

1. Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1990. – Т. 1–526 с.
2. Кузмин М. Стихи и проза. – М.: Современник, 1989. – 431 с.
3. Недошивин В. Прогулки по Серебряному веку: Дома и судьбы. – СПб.: Литера, 2005. – 448 с.
4. Мок-Бикер Э. Ольга Глебова-Судейкина. – М.: Издательство Гржебина: Арсис, 1993. – 208 с.
5. Губин Д., Лурье Л., Порошин И. Реальный Петербург. – СПб.: Лимбусс-Пресс, 1999. – 385 с.
6. Кралин М. Артур и Анна. – Томск: Водолей, 2000. – 288 с.
7. Ахматова А. Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – 964 с.
8. Воспоминания о Серебряном веке. – М.: Республика, 1993. – 559 с.
9. Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. – М.: Согласие, 1994. – Т. 1. – 656 с.

10. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. – М.: Захаров, 2001. – 512 с.
11. *Северянин И.* Стихи. – М.: Эксмо, 2008. – 320 с.
12. *Князев В.* Стихи. – СПб.: Типография Императорских С.-Петербургских театров, 1914. – 225 с.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

Раиса Курсанова

ЛЕГЕНДА РУССКОЙ МОДЫ*

Статья посвящена творчеству знаменитой московской портнихи Надежды Петровны Ламановой (1861–1941). В 2016 г. в «Музее моды» в связи со 155-летием со дня рождения Н.П. Ламановой проходила выставка под названием «Модельер, которому верил Станиславский». Здесь были представлены экспонаты, дающие представление о работе Ламановой в театре, с которым она начала сотрудничать с 1901 г. и не расставалась вплоть до своей кончины в 1941 г.

Важность театрального костюма осознавалась всеми причастными к созданию спектакля, но труд реального исполнителя еще не был должным образом оценен, хотя режиссеры, художники и актеры знали, что успех спектакля связан и с конкретными мастерами, чей талант максимально реализует замысел художника и режиссера, удобен для артиста. Таким мастером и была Н.П. Ламанова.

Обстоятельства ее жизни были таковы, что после 1917 г. ее имя редко упоминалось. Дело в том, что Надежда Ламанова дважды была арестована. Первый раз как богатая домовладелица, второй – за использование наемного труда. Оба раза за ее освобождение боролись М.Ф. Андреева, А.М. Горький и К.С. Станиславский. Ламанова была лишена избирательного права (стала «лишенкой»), что с 1918 по 1936 г. означало отсутствие не только права избирать, но и всех социальных льгот – при устройстве на работу, получении пенсии, дров или продуктов в условиях карточной системы.

* *Курсанова Р.* Легенда русской моды // Новое литературное обозрение. Теория моды. – М., 2016. – Вып. 42. – С. 307–313.

Она была художественно одаренной и воспитанной не только гимназией (где были обязательными для девочек уроки вышивки, шитья), но и кругом общения, в который она вошла благодаря мужу Андрею Павловичу Каютову (1867–1931?), знатоку и исследователю духовной музыки, актеру-любителю, выступавшему под псевдонимом Вронский (он был арестован по делу ключарей храма Христа Спасителя).

К.С. Станиславский писал художнику А.Я. Головину, приглашенному для постановки комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро»: «Мы пробовали делать пробы шитья черновых костюмов обычными портными и портнихами. Эта проба выяснила с большой очевидностью, что эти люди аромата Вашего таланта передать не смогут. Нам ничего не оставалось делать, как обратиться к тому лицу, которое мы считаем в Москве единственно художественно чутким для работы с Вашими эскизами. Этим человеком оказалась Ламанова. Вероятно, Вы думаете, что она обычная портниха, которая каждому современному костюму придает модный фасон. Ламанова – большая художница, которая, увидев Ваши эскизы, вспыхнула настоящим артистическим горением» (цит. по: с. 309).

Ламанова была приглашена в МХТ в 1909 г. в третьем сезоне молодого театра для участия в постановке пьесы В.И. Немировича-Данченко «В мечтах». Автор пьесы в 1941 г. писал: «Постановка была тщательная и красивая. Знаменитая костюмерша Ламанова щегольнула рядом необыкновенных туалетов. По совести, нисколько не рисуясь, я думаю, что дамские туалеты для Андреевой, игравшей главную роль, на Книппер и Лилиной были для публики большей притягательной силой, чем сама пьеса» (цит. по: с. 310).

В 1911 г., работая над спектаклем по пьесе К. Гамсуна «У жизни в лапах», Ламанова получила полную свободу. Художник В.А. Симов (1858–1935) так писал об этом: «Когда же среди гармоничного великолепия показалась очаровательная хозяйка в умопомрачительном туалете, картина приобрела центр и художественную законченность. Кстати, вопрос о костюмах меня почти не касался, я даже не делал предварительных набросков, как это практиковалось нами ранее... Тут дело обошлось проще: только и надо было блеснуть парижским шиком, последним криком моды. В Москве на Тверской находилось очень известное “Ателье мод” у Ламановой. Она ежегодно ездила за границу. Возвращаясь оттуда со значительным запасом шелков и дру-

гих тканей. Шила исключительно из своего материала. Когда к ней обращалась заказчица, Ламанова авторитетно указывала, какой отрез материи наиболее будет той “к лицу”. Мне, как художнику, была предоставлена свобода выбора, тем и кончилось мое участие» (цит. по: с. 310–311).

Нельзя не отметить, пишет Р. Кирсанова, что, несмотря на интерес к творческому наследию Надежды Ламановой, остается многое, что по-прежнему требует тщательной проверки. По одной информации, Ламанова участвовала во Всемирной Парижской выставке 1925 г., где ее коллекция получила Гран-при. Единственным бесспорным доказательством существования этой коллекции является фотография родных сестер Каган, более известных как Лиля Брик и Эльза Триоле, одетых в костюмы из льняных старинных полотенец.

Однако Ламановой в Париже не было, но ее идеи видны в работах ее племянницы Надежды Макаровой, дважды руководившей Московским (затем Общесоюзным) Домом моделей одежды (в 1934–1938 и в 1945–1949 гг.), ставшего преемником созданного в 1922 г. Н. Ламановой «Ателье мод».

Э. Ж.

КИЧ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Обзор

Аннотация. Предмет обзора – феномен массовой культуры – кич, его развитие в контексте современности, влияние постмодернистских тенденций на вектор развития современной культуры.

Ключевые слова: кич, культура, постмодернизм, массовая культура.

Abstract. The review concerns the phenomenon of mass culture – kitsch, its development in context of modernity, postmodern trend impact on modern culture development vector.

Keywords: culture, kitsch, post-modernism, mass culture.

Кич – одно из самых спорных явлений в культуре. Определения кича колеблются от тотального негативизма до его полного приятия. Критики с консервативными взглядами вовсе отрицают его существование. Кич не имеет ни точного определения, ни единого мнения относительно своей сути. Явление кича – более всеохватывающее, чем искусство. Это понятие представляет собой отдельную категорию, которая имеет скорее общекультурное значение, нежели какой-то узкий смысл.

Термин «кич» принято относить к мюнхенскому художественному кругу 1860–1870-х годов. Первоначально словом *sketch* в Германии назывался процесс подновления старой мебели с целью подделки ее под новую и дальнейшей выгодной продажи. В качестве этимологических истоков словари упоминают также такие понятия, как *verkitschen* – распродавать, снижать цену, продавать что-либо вместо того, что было заказано, а также *kitschten* – халтурить, сгребать грязь

и мусор в кучу. Близкий оттенок имело аналогичное слово в Англии, где *sketch* обозначал «набросок», который изготавливался с ценного объекта искусства для клиента, не имеющего достаточных средств.

В русском языке к этим значениям имитационности и низкопробности благодаря звуковой близости слов добавляется оттенок «кичливости» от слова «кичиться», не родственного термину «кич» по происхождению, но близкого по звучанию и смыслу (4).

До последнего времени в русскоязычных источниках использовалось написание «китч», корни которого – в прямой транслитерации с латиницы в кириллицу в связи с немецким заимствованием термина. В последние несколько лет тенденция к упрощению написания и приведению его в соответствие с правилами произношения в русском языке закрепила написание «кич».

В соответствии с этимологией, кич в современном употреблении, прежде всего, сохранил негативную оценку как наиболее явный смысловой пласт этого понятия (оценка присутствует во всех языках, использующих этот термин).

В советских словарях слово «кич» не встречалось до 1991 г. и единственным источником для изучения бытования этого термина в более ранний период может служить пресса, в которой он появился в 1970-е годы в основном для определения феномена «буржуазной» культуры (4).

Началом изучения проблемного поля кича в западной научной традиции можно считать философские концепции «элитарного» и «массового», появившиеся в начале XIX в. и повлиявшие на всю историю изучения этой проблематики. Они были связаны с осмыслением новой социальной и культурной ситуации в критическом ключе – с поисками новых оснований категории эстетического в природе; разработкой идеи об элитарной природе искусства Нового времени; противопоставлением «человека пользы» и «человека красоты» как двух полюсов европейской культуры; исследованием новой формации «массового человека».

Впервые в истории науки конкретно к специфическому феномену кича обратился австрийский писатель и публицист Г. Брех. Его работа «Зло в системе ценностей искусства» (1933) явилась первой и наиболее важной для понимания последующих исследований кича, поскольку в ней были поставлены основные вопросы, которые пытались решить на протяжении последующих лет другие авторы: каковы от-

ношения между кичем и «настоящим» искусством? Что такое дурной вкус? Каковы социальные и эстетические корни этого явления?

Первым американским исследователем, попытавшимся определить, что такое кич, стал Клемент Гринберг, известный своей основополагающей работой «Авангард и кич» (1939), где он, как и его европейские предшественники, противопоставляет кич и искусство (4).

К середине XX в. вновь появляются работы (Э. Морэна, А. Моля и др.), в которых исследуются проблемы кича, но уже с применением новых методологических подходов. Теперь кич рассматривается не только и не столько как область эстетического, а, скорее, как область социокультурного функционирования, обозначившая взаимосвязь социальной и культурной сфер. Этот подход определил соответствующие характеристики и особенности кича, связанные с более широким полем значений, чем «художественность» или «дурной вкус».

В противоположность эстетическому или искусствоведческому подходу, который понимал кич как оценочное качество, социологический подход считал основополагающими потребности масс.

Отечественный исследователь А. Яковлева не считает искусствоведческий подход плодотворным, поскольку никому не известна та степень «достаточности», в которой вкус уже может быть сочтен развитым. Оценки такого рода очень субъективны и зависят от вкусовых и прочих пристрастий самого судьи. Во всяком случае, объективно выработанных научных критериев развитости вкуса нет. Кроме того, вкусовая концепция кича, сводя проблематику кича к проблеме вкуса, лишает его онтологической серьезности, объявляя явление недолжным, случайным, субъективным, в то время как кич представляет собой целостное культурное образование (12).

Существование различных исследовательских позиций в понимании кича объясняется сложной системой общественно-культурных функций, которые выполняют его объекты. Он находит проекцию во всех условных гуманитарных измерениях – эстетическом, психологическом, семиотическом, экономическом, идеологическом, социокультурном. Однако различные подходы к анализу объектов кича на самом деле не противоречат друг другу, поскольку предполагают изучение различных сторон этого явления.

Большинство авторов появление кича связывают с развитием капиталистических отношений и модернизма. Модернизм на этапе становления оказался благодатной почвой для возникновения феномена

кича или «дурного вкуса». Возникновение и довольно быстрый рост популярности кича в начале XIX в. можно интерпретировать как симптом смены социокультурных потребностей и отвечающего им рыночного предложения. Все исследователи, задающиеся вопросом истоков современной ситуации разделения артефактов на две противоположные системы – искусство и кич, хороший вкус и дурной вкус, художник-новатор и масса потребителей и т.д., приходят к выводу, что корни этой поляризации лежат в периоде романтизма. В романтизме впервые появилась постановка проблемы элитарной и массовой культур (5). Именно сосуществование различных ценностных иерархий является принципиальным условием распространения кича.

В культуре модерна поляриность ценностей выразилась, в частности, в противостоянии классической и фольклорной эстетических парадигм, как в наиболее распространенном варианте – урбанистической и фольклорной субкультур, в возникновении на их стыке пограничных феноменов. Этот вариант до сих пор актуален для России, в меньшей степени актуален для Европы (в связи с тем, что европейская урбанизация имеет более давние корни и находится в стадии интенсивного, а не экстенсивного, как в России, развития) и почти совсем отсутствует в США (5).

Развитие капиталистических отношений сопровождалось усилением социальной стратификации, миграции сельского населения в города и формированием городского плебса. Источником формирования вкусов этой категории населения была фольклорная культурная среда, деревня, но она постепенно утрачивала культурную независимость от города. Всеобщая грамотность, развитие средств массовой коммуникации, приобщали сельское население к городской культуре и фактически делали культуру деревни подражательной по отношению к городской. Новое городское население тянулось к новым для него формам городской культуры, прежде ему недоступной, безоговорочно принимая то, что предлагал город, но, попав в новую среду, не в состоянии сразу освоиться, мигранты видели признаки городской культуры в вещах невысокого вкуса. Не последнюю роль играли и цены на предметы культуры. Неквалифицированные рабочие, поденщики могли удовлетворять свою тягу к прекрасному только теми вещами, которые были доступны им по цене – в основном рыночной кустарной продукцией, откровенными вульгарными подделками с

претензией на искусство. Таким образом, как симбиоз городской и фольклорной культур рождалось новое культурное образование – кич.

Еще в 30-е годы прошлого века американский социолог Э. Стоунквист заметил формирование неких «культурных гибридов», объективно оказывающихся в ситуации периферийности в результате перехода из одной культурной зоны в другую, которые характеризуются их вторичностью по отношению к обеим культурам (7) и связываются с таким феноменом, как маргинальность. В данном случае маргинальность означает изоляцию человека от его естественного окружения и помещение его в новую среду. Этот феномен многие исследователи считают одним из основополагающих свойств кича.

Миграция и социальная стратификация ускорили и процессы аккультурации, связанные со стремлением некоторых слоев населения, добивавшихся более высокого статуса, продемонстрировать этот статус заменой подлинного произведения искусства на ее эрзац.

Суть этих процессов заключается в том, что общество, получая от элитарного искусства произведения в качестве образца, затем изготавливает из них репродукции в качестве эрзаца, разлагая оригинальное произведение искусства на отдельные элементы. Затем эти элементы начинают циркулировать в определенном эстетическом микромире до тех пор, пока умельцы не скомбинируют из них новые формы, не сделают из него элемент кича (например, обои для ванных комнат с изображением Моны Лизы) (6).

То есть кич не был бы возможен без доступности к зрелой культурной традиции, открытиями и обретениями которой он пользуется в собственных целях. Однако кич заимствует у элитарного искусства лишь те художественные артефакты и традиции, которые уже доказали свою эффективность для публики (10). Здесь действуют вполне объективные закономерности, которые определяют основные принципы репродуцирования кича. Главное – кич всегда нацелен на поиск оптимального решения по удовлетворению невзыскательного художественного вкуса потребителя. Он является точным выражением общего мироощущения гармонии, которую так любит «простой человек», поскольку видит в ней выражение красоты и установленного порядка вещей. Кич отражает тот спектр чувств, который вполне привычен, не выходит за рамки повседневности, исключает крайние формы их проявления.

Кич всегда манипулирует уже готовыми формами, понимая их как клише. В этом смысле кич гораздо ближе к ремеслу, чем к искусству. Именно ремесло строилось на повторении уже существующих форм и достижении совершенного владения техникой исполнения, тогда как искусство развивается по принципу улучшения качества и углубления смысла (1).

Истинное искусство всегда требует включенности в осмысление художественного произведения, тогда как кич можно считать простым потреблением художественного продукта. Высокая культура – одно из наиболее неестественных порождений человека, и вряд ли малообразованный крестьянин обнаружит в себе «естественное» настоятельное влечение, которое, вопреки всем трудностям, притягивало бы его, например к Пикассо (2).

В то же время, чтобы воспользоваться дарами кича и получить соответствующие переживания, людям не нужно напрягать собственный интеллект и эстетическое чувство.

Это объясняет тяготение кича к натурализму (в изобразительном искусстве), которому свойственно преодоление так называемой «семиотики обмана», присущей художественной культуре в целом, что более приближает к реальности в ее изображении. Сила воздействия художественного образа не всегда зависит от натуралистичности изображения. Визуализация лишь внешнего без осмысления его причинности составляет основу кича, базирующегося на принципе натуралистичности. Но в отличие от искусства реализма миметизм кича более тяготеет к «красивости» (9).

Малообразованному крестьянину гораздо легче воспринимать картину, написанную в реалистической манере, поскольку он видит и узнает предметную среду так, как он узнает и видит ее за пределами живописного изображения. Разрыв между искусством и жизнью исчезает, как исчезает и необходимость принимать условность (2). Смотреть на картины малообразованного человека побуждают те же инстинкты, что побуждают смотреть живопись и культурного зрителя. «Но конечные ценности, которые обнаруживает, например, в картинах Пикассо развитый в культурном отношении зритель, обретаются во втором отдалении, в результате размышления над впечатлениями, непосредственно остающимися от художественных форм. Только тогда он приобщается к узнаваемому и вызывающему сопереживание. Эти свойства не явлены в живописи Пикассо непосредственно или

наглядно, но зритель, достаточно чувствительный к чисто художественным ценностям, должен спроецировать эти свойства на произведения Пикассо. Свойства эти относятся к «рефлексивному» эффекту» (2). В реалистических произведениях рефлексивный эффект уже включен в произведения и пригоден для лишённой рефлексии зрителя.

Именно поэтому так не случайна в киче историческая тематика: раз изображается какая-либо известная, например, историческая личность, значит, это «настоящее искусство», «художественная правда». Поэтому неслучаен в киче и портрет (13).

Если для элитарного искусства характерна высокая степень абстрактности и обязательная осознанность, концептуальность и в этом смысле – большая искусственность, вымышленность, то в киче сравнительно мало внебытовых, «искусственного» происхождения символов, которые в основном перешли из профессионального искусства и не являются собственно кичевым изобретением.

В киче степень художественности судят по законам жизни, но жизни не реальной, а идеальной, мечтаемой. Поэтому портрет должен быть «похожим» на оригинал, но красивее его; пейзаж должен быть достоверным, но, несмотря ни на что, приятным (13).

Такая натурально-идеальная ориентированность кича порождает тематическую выборку из наиболее общих, узловых моментов жизненного цикла: рождение, любовь, брак, смерть и трактовку их в приподнято возвышенном ключе.

Таким образом вырисовываются две главные изначальные особенности кича – его неподлинность, поддельность и его безвкусица.

Для «сублимации чувства на неподлинном» именно произведения плохого вкуса оказываются наиболее подходящими, отвечающими этой потребности, поскольку плохой вкус связан с тривиальностью мышления и чувствования. Он не в состоянии оторваться от общих мест, от штампов. Но как раз заштампованное содержание, дабы не пройти незамеченным, должно быть подано особенно броско, с нажимом, крикливо, ничуть не считаясь с «чувством соразмерности и сообразности» (3).

Все эпигонские течения, все «псевдо» отличались от своего первоисточника муслированием его свойств с утратой чувства меры. Псевдоготическая архитектура более причудлива, чем настоящая готика; подражания и подделки под Ван Гога ярче по цвету, чем полотно самого Ван Гога и др. Кич доводит эту эпигонскую тенденцию до

максимума. Он дает потребителю требуемое, не только не опасаясь переборщить, но намеренно перебарщивая (3).

Явления дурновкусия в культуре можно наблюдать на протяжении практически всей истории человечества, в художественных стилях различных эпох – в античном мире, Средневековье, Ренессансе, Новом времени параллельно с художественной культурой высокого уровня, которая служила в качестве своеобразного эталона для разного рода творчества (10).

Примеры тому: эклектичный Древний Рим, доведший архитектуру до практически барочной экзальтации; подражание итальянских маньеристов стилю Рафаэля в XVI в.; перерождение классических норм и принципов в академизме XIX в.; избыточная чувственность и паразитирование позднего романтизма середины XIX в. на классических формах и символах (1).

Но если эти вторичные, с ослабленной творческой потенцией, явления и возникали, то качественного, принципиального разрыва между ними и высоким искусством не было. Вплоть до эпохи развитого капитализма существовавшие внутри общества традиционные культуры – ученая и народная – были четко разграничены по месту, времени и действию. При наличии некоторых переходных форм ни та, ни другая никогда не претендовали на чужое место. Образуя единство, они тем не менее представляли собой противоположности. Настоящий кич адресован массовому потребителю (13).

Изначально кич – скорее, поведенческий тип. Первоначальный кич есть сублимационная форма утверждения жизненной позиции индивида как гаранта собственного существования (9). И только в период резкого роста удельного веса массовой культуры кич превращается в маркер новой социокультурной ситуации.

В отличие от прежних обществ с их кастовой обособленностью культур капитализм породил великое культурное смешение, нарастающую демократизацию культуры, использование средств различных культур в одном контексте. Равенство возможностей стало отправной точкой для феномена массовости, который унифицировал общество, сознание, культуру. Вместе с тем свобода осуществления художественно-эстетических потребностей, при слабой эстетической культуре масс явились причиной распространения кича (9).

Примерно после Первой мировой войны актуальность кича становится неоспоримой. Кич оказывается удобной формой новых арте-

фактов, он предоставляет технологии популярности, свой опыт программирования зрительских реакций (5).

Производство кича ставится на поток, становится конвейерным, поточным: расчетливая эксплуатация вкусов «среднего большинства» оказалась источником огромных доходов, предметом большого бизнеса. Как нельзя успешнее этому способствовало развитие средств массовой коммуникации; внесли свой вклад кинематограф, международный туризм со специальной отраслью сувенирной промышленности, популярная литература с ее колоссально возросшими тиражами.

Реклама, на каждом шагу преследующая потребителя, сама по себе представляет кич. Уже по своей природе она сопряжена с фальсификацией, поскольку ее назначение – навязать человеку ненужные ему избыточные товары. Для этого реклама должна громко заявлять о себе, играя на престижных, стадных, сексуальных, сентиментальных и т.д. склонностях, что не оставляет места для хорошего вкуса (3).

Навязчивость рекламы раздражает, однако суггестивно действует на психику. В осознанном же восприятии рекламных кич-художеств у широкого потребителя, скорее, преобладает равнодушие или раздражение. Были случаи, когда пошлая реклама даже понижала спрос.

Несомненным лидером кича являются США. Начиная с середины 1950-х годов кич становится стилевой основой большей части художественной продукции этой страны. К концу столетия (середина 1980-х – 2000-е годы) под влияние западного кича подпала и Россия.

Однако сознанием людей, пусть самых «средних», нельзя манипулировать до бесконечности: наступает предел насыщения. Отрицательные реакции как массового потребителя, так и представителей элитарного искусства на кич находят выражение в процессах, происходящих внутри массовой культуры.

За предшествующий период культурфилософского осмысления кризисных тенденций утвердилась мысль о том, что в XX в. западная культура движется по пути саморазрушения. Постмодернизм, зародившийся в США в конце 1950-х годов, явился естественным общекультурным ответом на кризис позитивистского мировоззрения модернизма, на ограниченность рационалистической картины мира. Он подвергает сомнению веру в науку и технику, реабилитирует культурные модели, которым ранее отводился статус «низших», «примитивных», «архаичных». В постмодернизме происходит «освобождение от прогресса», от установки на восходящую линию общественно-

го и культурного развития, должно осуществить власть над природными и социальными процессами, установить порядок и рациональность человеческой деятельности.

Постмодерн отменяет абсолютную шкалу оценок и глобальные категории, на которых строилась эстетика прошлых эпох. За счет отмены «высокого» исчезло и «низкое», исчезла сама полярность, позволяющая противопоставлять «настоящее», «аутентичное», «одухотворенное» и «фальшивое», «имитационное», «низменное» (5). Отделить массовое искусство от элитарного уже не представляется возможным.

Неприятие устоявшегося к тому времени деления искусства на элитарное и массовое и выдвижение идеи их взаимопроникновения – главная концепция постмодернизма.

Процесс уничтожения границ между «массовым» и «элитарным», «искусством», начавшийся в 1950-х годах, был двусторонним. С одной стороны, происходит «окичивание» художественных произведений, с другой – использование авангардной культурой приемов кича.

Успешнее всего происходит «окичивание» тех художественных течений, чьи стилевые методы в наибольшей степени поддаются формализации, где формы легче отслаиваются от содержания. В этом случае проще всего оформить тривиальное содержание. Произведения Обри Бердслея никак нельзя назвать кичем, однако они довольно скоро породили лавину безвкусных вариаций, что бросает определенный обратный отсвет и на творчество Бердслея. В противоположность этому, нелегко «окичиванию» поддавался, например, Врубель. Хотя имели место прямые подражания, подделки, но не удешевленные массовые вариации, поскольку формы Врубеля органически вырастали из внутренней глубины и не могли быть от нее оторваны (3).

Кичем не могут стать произведения искусства, адекватные глубинным структурам бессознательного, несущим тяжелую отрицательную эмоциональную нагрузку; их овеществление в предметной форме почти непереносимо для сознания.

Не превращается в кич и беспредметное искусство, что связано с особенностями массового сознания: его вещностью, натурально-идеальной ориентированностью. Неудачное абстракционистское полотно – не кич, равно как и неудачная симфония. Кич включает в себя обязательную потенциальную возможность отождествления человека

и образа, своей биографии и жизни мечтаемой. Поэтому только предметное искусство способно превращаться в кич (13).

Некоторые графические формулы и цветовые сочетания, которые еще вчера были исключительным достоянием культурной элиты, просачиваются в настоящее время в визуальный обиход масс. Человек с улицы очень часто вступает в контакт с модернистскими произведениями искусства через посредство рекламных афиш, киноафиш и телевидение (3).

Примеры встречного движения можно наблюдать уже с начала XX в., когда авангардное искусство использовало средства кича для эпатажа публики. Так, художники «Бубнового валета» использовали площадной лубок, росписи подносов, игрушек и др., чтобы привлечь внимание на необходимость смены художественных форм, обновления языка, очищения его от штампов и академических шаблонов. Средства кич-иронии использовали дадаисты, сюрреалисты, мастера поп-арта, оп-арта, дизайна (6).

Различие низкого и высокого перестает определять кич с тех пор, когда художники 1950-х годов стали использовать образы поп-культуры. Первыми, кто узаконил кич в качестве стилизованного приема, были поп-артовцы – Р. Раушенберг, Д. Розенквист, Р. Лихтенштейн, Э. Уорхол, К. Ольденбург.

Поп-арт возник как течение авангардное, не принадлежащее к массовой культуре, как реакция отрицания на абстрактный экспрессионизм. Но поп-арт и кич объединили черты, составляющие концептуальное зерно этих явлений в искусстве: заимствование уже готовых признанных образцов, являющихся символом хорошего стиля; их компоновка в одном пространстве наряду с объектами современной массовой культуры – комиксами, рекламой, образами СМИ, телевидением и др.; массовость, достигаемая узнаваемостью, банальностью объектов; коммерческий интерес (1).

У поп-арта много общего с кичем не только по формам и темам, но и по существу. Ведь и кич «остаётся на поверхности, избегая глубин человеческого сознания», предлагая стереотипные ответы на все случаи. По всем статьям поп-культура явила собой отрасль кич-культуры, получившей прививку «авангардного» нигилизма (3).

Приемы кича намеренно эксплуатируются современными художниками, каждый из которых выбирает свой набор компонентов кича.

Апроприация элементов кича в художественной практике оказалась очень успешной стратегией, принесла славу и материальное благополучие ряду представителей современного искусства. Например, работы современного американского художника Джеффа Кунса, «короля кича», в которых он явно подстраивается под вкусы потребителя и шокирует именно банальностью и вульгарностью, входят в число самых дорогих произведений современных художников.

Одним из излюбленных приемов современных художников является простое перемещение устоявшихся в массовом сознании клише в выставочное пространство или применение к ним иного масштаба, что наделяет их новым смыслом. К продвижению таких артефактов современного искусства подключаются механизмы массовой культуры, благодаря которой значительно расширяется зрительская аудитория, ведь кичевое по своей форме произведение воспринимается без каких-либо интеллектуальных усилий со стороны реципиента (6).

Кич в элитарной культуре может проявляться в виде имитации ее высоких образцов путем вычленения комплекса наиболее привлекательных элементов с использованием всех кичевых приемов и правил. В результате рождается предмет или среда, где легко прочитываются уже известные объекты или приемы, однако поданные в непривычном контексте. Именно наличие этого контекста, не соответствующего ситуации, рождает тот шок, на который нацелен постмодернизм.

Здесь проявляется свойственная кичу маргинальность, определяющая некую долю инновационности, креативности этого способа, который, пусть и в репродуцированном, фрагментарном виде, способствует приобщению к образцам высокого искусства (8). Однако искусственная, порой откровенно надуманная манипуляция с художественным объектом неизбежно приводит к смысловому искажению элементов экспрессивного ряда, нарушению композиционной целостности авторского замысла.

Маргинальная культура захлестнула страницы журналов, газет, проникла в телепередачи, эстрадные шоу. Распространяясь с невероятной скоростью, она пытается убедить общество в собственной самоценности и абсолютности (10).

В последнее время наблюдается тенденция проникновения подобной тактики кича в сферу режиссуры. Так, оперные и театральные постановки подвергаются модернизации с помощью перемещения

сюжетной линии в несвойственные ей временные границы с чуждыми декорациями либо полным отсутствием последних.

Такова история постановок «Гамлета» в конце XX в., которая включает и классическое творение Питера Брука, и «Гамлет» Э. Някрощюса, и историю у гроба Т. Остермайера, и гротескнейшую историю Коляда-театра, и современную постановку Г. Дорана (1).

Этот прием перекодировки характерен и для постмодернистской живописи, ее различных направлений – метафизического, повествовательного, аллегорического, реалистического, сентименталистского (11).

Причины подобных действий связаны с такой особенностью массовой культуры, и, в частности, кича, как предельная эксплуатация темы в коммерческом плане. Многократное использование хотя бы и ярких по выразительности художественных произведений со временем вызывает естественное отчуждение, которое компенсируется за счет применения привлекательных способов, вновь повышающих заинтересованность потребителя. К ним, в основном, относятся многие методы кичевой репродукции – нарочитая драматизация в русле развлекательности, эклектичность, ретроспективность в контексте современности и др. (10). Примеры того, как антихудожественные предметы могут войти, в качестве элемента, в художественный ансамбль, приводит исследователь кича в дизайне Джило Дорфлес. Важно, отмечает он, изменить контекст. Совершить некую транспонировку. Когда транспонировка происходит в кич-направлении, то и выдающиеся произведения искусства становятся антихудожественными. Примеры этого многочисленны – готический собор, превращенный в настольную шкатулку, скульптурная группа Родена «Поцелуй», имитированная живыми людьми и затем сфотографированная (так называемый «живой Роден»), музыкальная классика, аранжированная в духе поп-музыки, экранизации, опошляющие оригинал, и пр. Но бывает, что и низменные произведения меняют свою природу. Если проанализировать в деталях архитектуру общего силуэта Нью-Йорка, можно убедиться, какой кич представляют собой нью-йоркские небоскребы в вавилонском стиле, статуи и декоративные мотивы. Дорфлес ссылается также на композиции Раушенберга и Джаспера Джонса, составленные из предметов пошлых и заурядных, но в целом производящих совершенно иное впечатление.

В связи с этим можно вспомнить о коллажах Пикассо и Брака, о «скульптурах» Пикассо, включающих в себя манекены «бель эпок», опыты «бубнововалетцев», использовавших эстетику малярных вывесок, обоев с цветочками, семейных портретов и прочего кича, излюбленного в мещанской среде (3). Все зависит от характера целого, от высоты или низменности общей эстетической доминанты, а не в использовании каких-то отдельных приемов.

В литературе примером такого рода творчества может служить произведение итальянского философа и писателя, специалиста по средневековой эстетике и семиотике Умберто Эко «Имя розы», написанное в провокационном для высокой культуры жанре детектива. Автор попытался удовлетворить чаяния всех без исключения реципиентов – от школьников и домохозяек до профессоров философии и богословов. Тот факт, что книга продержалась в списке бестселлеров больше десятилетия, говорит о том, что ему это удалось.

Фабульность, занимательность подобных сюжетов литературных произведений свидетельствовали о попытке сближения искусства и повседневной жизни путем создания своего рода «общей эстетики», примиряющей классику, авангард и масскульт, интеллектуализм и гедонизм на уровне обыденного сознания.

Возросший интерес к кичу со стороны художников и интеллектуалов некоторые исследователи рассматривают как бунт против бездуховной массовой культуры. «Диффузия» авангардистских и массовых форм культуры объясняется не только тем, что авангардисты не могут устоять перед коммерческим соблазном и начинают суетно угождать массовым вкусам. Скорее всего, имеет значение и то обстоятельство, что «художнику – если он художник – попросту душно становится в «башне из слоновой кости». Он больше не может спокойно заниматься «имитацией имитирующего» и ищет контактов с широкой аудиторией (3).

Многие прогрессивные представители западной элиты надежды на оздоровление культурного климата связывают не с элитарными заповедниками, а все с тем же популярным искусством, которое доступно большинству людей. Современная культура должна иметь дело с реалиями современности, с наличествующим материалом, который она должна переработать и возвысить. Например, нельзя просто отречься от телевидения по причине его вульгарности, но можно извлечь из него новые позитивные возможности (3). Ведь кроме нега-

тивных черт этот «псевдо», «эрзац» искусства обладает и позитивными качествами, объясняющими причины устойчивой востребованности кичевой эстетики массовым сознанием.

Связано это, считает А. Поляков, во-первых, с биологической особенностью природы человека, всегда стремящейся к благоприятным условиям существования, к успокоению и пассивному созерцанию. Второй причиной можно назвать чрезмерную дифференцированность самого художественного пространства, представляющего собой совокупность стилей, жанров, направлений, для постижения которых требуется определенная доля профессионализма либо достаточная степень осведомленности. И в-третьих – это отчуждение общества, особенно молодежи, от элитарных образцов художественной культуры с помощью навязывания ложных истин, ориентирования общественного сознания на сравнительно низкий уровень культурных запросов и образцов для подражания (8).

Как причину востребованности кича можно считать соответствие его духовного потенциала с общечеловеческими ценностями. Пусть и в знаковой форме, он сохраняет эти ценности, ориентируясь на простые формы нравственности: любви к Родине, семье, детям. Кич – общечеловеческая составляющая массовой культуры, противоположная апологетике насилия и жестокости (12, с. 9–10, 15–17).

Кичевое сознание – это такая картина мира, из которой, по выражению М. Кундеры, исключено наличие всякого рода негативности. Поэтому эстетика кича, построенная на принципе «красивости», любой ценой даже в знаковом эквиваленте, красноречиво свидетельствует о его духовно-нравственной позитивности (8).

Кроме того, кич, хотя и в репродуцированном, фрагментарном виде способствует приобщению к образцам высокого искусства, и даже посредством производства копии воспитывает толерантность в вопросах оценки художественной культуры любого уровня (8).

Таким образом, ценностные основания кича заключаются не только в его способности «продлевать жизнь» шедеврам классики, но и создавать позитивную модель мировосприятия посредством собственных культурных образов.

Список литературы

1. *Варакина Г.В.* Китч как норма современной культуры. – Режим доступа: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2464&Itemid=7
2. *Гринберг К.* Авангард и китч. – Режим доступа: <http://www.photographer.ru/cult/theory/3000.htm>
3. *Дмитриева Н.А.* Китч [33] // *Дмитриева Н.А.* В поисках гармонии. Искусствоведческие работы. – Режим доступа: <https://design.wikireading.ru/53>
4. *Конрадова Н.А.* Историческая динамика феномена кича и его восприятия. – Режим доступа: <http://www.jourclub.ru/22/1402/4/>
5. *Конрадова Н.А.* Культурный интертекст кича. – Режим доступа: <http://www.jourclub.ru/22/1400/>
6. *Мусьянкова Н.* Китч в изобразительном искусстве последней четверти XX века. – Режим доступа: http://sias.ru/upload/2012_3-4_564-591-musankova.pdf
7. *Несмеянова О.* Китч как стиль масскультуры. – Режим доступа: <http://klauzura.ru/2012/05/olga-nesmeyanova-kitch-kak-stil-masskultury/>
8. *Поляков А.Ф.* Духовно-нравственный потенциал китча в контексте современности. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-nravstvennyy-potentsial-kitcha-v-kontekste-sovremennosti>
9. *Поляков А.Ф.* Китч как феномен художественной культуры. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/kitch-kak-fenomen-hudozhestvennoy-kultury-1>
10. *Поляков А.Ф.* Трансформация китча во времени и пространстве. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kitcha-vo-vremeni-i-prostranstve>
11. *Рязанцева Л.В.* Культура XX века – от модерна к постмодерну. – Режим доступа: <http://www.jourclub.ru/22/291/10/>
12. *Яковлева А.М.* Китч, или Немного о дурном вкусе // *Искусство.* – 2001. – № 8. – С. 9–10, 15–17.
13. *Яковлева А.М.* Китч и художественная культура. – Режим доступа: <http://es-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html>

Т.А. Фетисова

Александр Мещеряков

ЯПОНСКИЕ ПОИСКИ ЖЕНСКОЙ КРАСОТЫ*

В данной статье, пишет автор, мы прослеживаем, как менялись представления о женской привлекательности в Японии в тот период, когда совершался переход от традиционного общества к обществу современному. Говоря о «традиционной Японии», мы будем иметь в виду прежде всего период господства сёгунов из дома Токугава (1603–1867). После его падения к власти пришла группа реформаторов, объединившаяся вокруг императора Мэйдзи (1867–1912).

А. Мещеряков пишет, что если в литературном произведении эпохи Токугава и встречается описание женской внешности, то оно, как правило, относится к девушке в возрасте 15–18 лет. Так, в рассказе писателя Ихара Сайкаку (1642–1693), прозванного «японским Боккаччо», есть описание облика идеальной красавицы: «Лицо... довольно округлое, нежно-розового цвета, подобного лепестку вишни. Черты лица без малейшего недостатка. Глаза с узким разрезом не годятся. Брови непременно густые. Переносице не следует быть слишком узкой, а линия носа должна повышаться плавно. Ротик маленький, зубы ровные, белые. Уши продолговатые, мочки тонкие, чтобы сквозили до самого корня и не прилегали плотно к голове. Очертания лба не должны быть искусственными, пусть волосы растут на нем так, как от природы положено. Шея стройная, и чтобы пряди из прически сзади не выбивались» (цит. по: с. 130).

Ихара Сайкаку оставил нам описание идеальной внешности девушки, но свидетельств «красоты» зрелых женщин в средневековой

* *Мещеряков А.* Японские поиски женской красоты // Новое литературное обозрение. Теория моды. – М., 2016–2017. – Вып. 42 (зима). – С. 129–142.

литературе почти нет. В традиционном обществе «красота» не является определяющим фактором для повышения самооценки или выбора брачного партнера. При выборе невесты исходили прежде всего из критериев родовитости, достатка, трудолюбия, воспитанности. Поскольку невеста переселялась в дом мужа, то важнейшим признаком «пригодности» являлась готовность заботиться не только о муже и детях, но и родителях мужа.

Восхищение (одобрение) вызывала не столько «красота» (т.е. выделенность из ряда), сколько соответствие морально-эстетическим нормам: уважение к старшим, скромность, приветливость, мягкость и т.д. Длинное халатообразное кимоно замужних женщин покрывало все тело (открытыми оставались лишь ладони и ступни) и было скромных расцветок. Поскольку одежда не обтягивала тело, а «драпировала» его, суждения о «красоте» или «ладности» фигуры лишались всякого смысла. Украшения приняты не были. «Естественность» лица тоже «маскировалась» и приносилась в жертву социальным показателям: замужняя женщина чернила зубы, густо белила лицо, брила брови и пририсовывала поверх них искусственные. Так что такое «лицо» больше походило на маску. Все это нивелировало индивидуальные отличия в женской внешности. Поскольку господствовавшее тогда в обществе конфуцианство предписывает еще и отказ от чрезмерного внешнего проявления эмоций, то станет понятно, почему европейцы часто жаловались, что не могут отличить одну японку от другой.

Традиционная японская культура делала акцент не столько на переменной составляющей образа женщины (оригинальная внешность, мимика), сколько на составляющей неизменной – статусной (это утверждение справедливо и по отношению к мужчинам).

Знаменитый конфуцианский ученый Кайбара Экиэн (1630–1714) в своем поучении женщинам решительно утверждал: «Будет лучше, если душевные качества женщины станут превосходить внешние. Отказываться от женской добродетели и служить [мужчине], полагаясь лишь на внешность, считалось встарь, считается и теперь дурным. Мудрецы древности не отвергали даже тех, чья внешность была поистине безобразна, и если у женщины обнаруживался превосходный нрав, то она могла стать и императрицей» (цит. по: с. 132).

В то же самое время к части «взрослых» женщин понятие «красота» было все-таки применимо. Это были гейши, в служебные обязан-

ности которых входило «развлечение» мужчин. Публичные дома получили в Японии самое широкое распространение. Это было связано не только с более терпимым отношением к сексу, чем в христианской Европе, но обуславливалось и некоторыми особенностями социальной ситуации.

В Японии доминировал майорат – старший сын был единственным наследником всего семейного имущества. Младшие сыновья далеко не всегда имели материальную возможность для создания собственной семьи. Они состояли работниками при старшем брате, становились монахами. Своеобразие социальной ситуации в Японии состояло также в том, что значительная часть сословия самураев половину года (или даже больше) проводила в Эдо (Токио), где находилась ставка сёгуна. Причем их семьи оставались на «малой родине», таким образом в стране существовало множество мужчин, лишенных постоянного сексуального партнера. Лицензированные правительством «веселые кварталы» были призваны хотя бы отчасти решить эту проблему. Только к их обитательницам и применялось слово «красавица» (бидзин). Японские художники часто изображали их на своих гравюрах – подчас весьма откровенного содержания. Эти цветные гравюры были дешевым и ходовым товаром.

Разумеется, гейшами были незамужние женщины, и потому в их облике находилось немало того, что сближало их с «девушками»: они носили яркие наряды, не чернили зубов, не брили бровей. В число достоинств гейш входило умение не только ублажить мужчину в физическом отношении, но и развлечь его. Гейши умели петь, танцевать, играть на музыкальных инструментах, писать душещипательные письма своим постоянным клиентам. Гейши выгодно отличались от своих товарок манерами и уровнем образования, но, разумеется, их социальный статус был низок. В большинстве это были дочери крестьян, проданные родителями владельцам публичных домов ввиду трудных материальных обстоятельств. Считалось при этом, что их работа не является постыдным занятием, ибо своими доходами они делились с родителями, исполняя тем самым дочерний долг.

В период Токугава Япония была закрытой страной. Ситуация меняется во второй половине XIX в., когда под давлением Запада правительство разрешило въезд иностранцев в Японию. Среди них преобладали моряки и коммерсанты – либо холостые молодые люди, либо зрелые мужчины, находившиеся в длительной разлуке с семьей.

Они с охотой прибегали к услугам гейш, познавая Японию через ее женщин. Японки пришлись европейцам и американцам по вкусу, их путевые заметки полны восторженных отзывов о японках. Некоторые из европейцев даже вступали с ними в брачные отношения. Таким образом, Запад видел Японию почти исключительно мужскими глазами.

Любовь между европейцем и японкой становится предметом литературного изображения. Француз Пьер Лоти (1850–1923) в своем романе «Госпожа хризантема» (1887) изобразил любовь между американским моряком и японкой из благородного самурайского дома, которую, однако, ввиду материальных трудностей продают европейскому хаму. Ради него она даже принимает христианство, но тот предает ее, и тогда она, исполненная самурайского духа, кончает с собой. Посредственный роман Лоти имел колоссальный успех (25 переизданий за пять лет только во Франции), вдохновил Пуччини на написание оперы «Мадам Баттерфляй» (1904).

Пьер Лоти и его многочисленные подражатели, а также те европейские мужчины, которые вступали с японками в любовную связь, сформировали на Западе устойчивое представление о японке как о существе хрупком, изящном, прелестном, грациозном, верном, воспитанном и покорном своему повелителю, что вызывало очевидную симпатию мужской половины Запада, мучившейся от распространяющейся на их родине эмансипации, которая зачастую приводила женщин к карикатурной маскулинизации. Европейские мужчины не желали видеть японок одетыми в европейскую одежду, они не хотели их «эмансипации». Похоже, что более всего их привлекала не «красота» японок, а их моральные качества, прежде всего верность, которую они обнаруживали даже у «временных жен» европейских моряков.

Для европейцев восхитительные стороны Японии зачастую соотносились с женщинами, а отвратительные (безобразность, коварство, обман) – с мужчинами. Цитируя некоего «эксперта», женатый на японке литератор Л. Хёрн (1850–1904) восклицал: «В качестве морального существа японская женщина не принадлежит, похоже, к той же расе, что и японский мужчина!» (цит. по: с. 137).

Константин Бальмонт, побывавший в Японии в 1916 г., оставил восторженные отзывы о японках: «Так много во всех японках кошачьей мягкости и грации птичек... Привыкнув в несколько часов к косвенному уклону японских глаз, я уже вижу в этом особую вол-

нующую красоту, которой раньше не подозревал. И разрез европейских глаз кажется мне скучным и прозаическим... Гейша умеет, танцуя, показать неуловимым движением руки, что она прядет нить или срывает цветок или ловит рыбок. Такой выразительности изящных рук я не видел нигде» (цит. по: с. 136).

Настоящую оду японке (гейше) успел пропеть в раннесоветское время и Борис Пильняк, посетивший Японию в 1926 г.: «...даже антропологически тип японской женщины весь в мягкости, в покорности, в красавости, – в медленных движениях и застенчивости, – этот тип женщины, похожей на мотылек красками, на кролика движениями» (цит. по: с. 136–137).

Высокое мнение европейцев о гейшах сказалось на повышении их статуса среди японцев: многие публичные фигуры периода Мэйдзи взяли в жены именно гейш. На вошедших в моду приемах политикам и бизнесменам была необходима фигура светской хозяйки дома, а кто, как не гейша, мог лучше исполнить эту роль?

Вся Япония испытывала на себе сильнейшее влияние западной культуры (и бескультурья). Под этим влиянием городские мужчины переоделись в европейские цивильные одежды и военную форму, отрастили усы или бороду. Внешность японок вестернизация затронула меньше, считалось, что европейское платье обнажает недостатки их телосложения. Раньше японские мужчины не были настроены столь скептически, но под влиянием западного идеала женской красоты стали критически относиться к японкам. Так, Танидзаки Дзюинъитиро крайне нелюбезно описал тело японки «...худосочное и плоское, производящее впечатление не тела, а палки... Их тело, и на самом деле имеет назначение служить лишь стержнем, на который надеваются одежды» (цит. по: с. 138).

Однако традиционное кимоно камуфлировало эти особенности телосложения, которые модернист Танидзаки считал вслед за европейскими критиками «недостатками». В довоенное время подавляющее большинство женщин продолжали одеваться по-японски. Тем не менее их облик все равно изменился достаточно сильно. Он был «отредактирован» западными представлениями о красоте.

К началу Второй мировой войны Япония достигла должной степени тоталитарности, одела мужчин в военную форму, а женщин в однотонные рабочие комбинезоны, власть запретила яркие кимоно, косметику, украшения.

Но с окончанием войны жизнь взяла свое, и улицы вновь приобрели живописность. Однако с течением времени японок в кимоно становилось все меньше. Сейчас их стало совсем мало. В европейской одежде они выглядят и двигаются иначе, чем их прабабушки. Их походка изменилась – в отличие от кимоно, юбка не сковывает шаг, и нынешние японки не семят. Но их антропологический тип не изменился, улыбаясь, японка по-прежнему прикрывает рот, она избегает смотреть в глаза, а до их вежливости, мягкости и предупредительности западным женщинам по-прежнему далеко. Подтверждением тому является тот факт, что в настоящее время женитьба на японке для западных японоведов становится едва ли не обязательной составной частью их профессиональной деятельности.

Э. Ж.

В.Ю. Новикова

ОСОБЕННОСТИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЧТЕНИЯ ОТ АНТИЧНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ*

Восприятие текстов на протяжении веков не было неизменным, но было связано с историей и культурой народов, религиозными традициями и социальными изменениями.

У древних греков текст воспринимался как информация, запечатленная для хранения навечно. Архаичные тексты писались сплошняком, без деления на отдельные слова, абзацы, без знаков препинания, поэтому только владеющий методами понимания текста – опытный декламатор, умеющий превратить мертвые слова в эффектную речь – служил для человека эпохи Античности посредником между слушателем и текстом.

Как следствие этого зарождается такая наука, как риторика, которая со временем становится учением не только о декламации изустно распространяемых текстов, но и выразительном чтении текстов записанных.

Конец V в. до н.э., конец классического периода культуры и истории Древней Греции, ознаменован двумя важными событиями в истории чтения. Во-первых, произошло разделение функций текста на чисто информативные и не предназначенные для сохранения сведений и текста, а просто для чтения.

Во-вторых, появилось чтение про себя или, вернее, для себя. Несмотря на то что афинское государство было страной поголовной

* *Новикова В.Ю.* Особенности европейской культуры чтения от античности до современности. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-evropeyskoy-kultury-chteniya-ot-antichnosti-do-sovremennosti>

грамотности, такой традиции до сих пор не существовало. Изначально чтение, видимо, не было занятием уединенным, оно переняло прежние социальные функции у архаической декламации и воспринималось как форма общественной жизни.

Постепенные изменения в менталитете древних греков были связаны и с тогдашними носителями письменной информации – кодексом и свитком. Свиток, сделанный из папируса, ввозился из Египта и стоил довольно дорого, поэтому его могли себе позволить не все. Кроме этого, он требовал определенной, не слишком удобной позы, принимаемой читающим. Свиток воспринимался как способ сохранения серьезной информации.

В отличие от свитка кодекс представлял собой прототип книги (нечто вроде тетради в примитивном переплете). Он делался из пергамента, который был дешевле, и с которого можно было соскоблить написанное и записать снова. Более удобный в употреблении кодекс мог теперь содержать не только общественно значимую информацию, но сохранял за письменным текстом новую функцию – функцию развлечения читателя.

В Древнем Риме в ранний республиканский период чтение было поначалу распространено в узкой среде патрициев. Оно устраивалось как некое мероприятие в домах владельцев самых больших библиотек. Собрание книг в последние века до нашей эры в Риме было популярным хобби, получившим распространение в эпоху римских завоеваний, потому что большинство библиографических редкостей привозили из завоевательных походов. Рим на рубеже тысячелетий превращается в гигантского потребителя письменной продукции, что объясняется всеобщим распространением грамотности не только в аристократических кругах, но и среди плебса, который в это время уже начинает смешиваться с патрициями. Кроме того, правление гигантским организмом римского общества эпохи его завоевательной экспансии требует большого военного и чиновничьего аппарата, состоящего из образованных людей.

С распространением удобного кодекса увеличивается количество людей, читающих не публично, а про себя или для себя, поскольку не установлено, действительно ли чтение наедине с самим собой происходило в молчании или читающий все же проговаривал текст.

Постепенно меняется и отношение читателей к написанному. Ранее текст, предназначенный для сохранения информации и обнару-

дования этой информации, воспринимался римлянами исключительно как некая истина, которую нужно сохранить в памяти как историческую данность. Записывать свои фантазии не было принято.

Но уже в эпоху упадка династии Юлиев-Клавдиев и позже кризис прежней римской идеологической модели и падение интереса к традиционной римской религии приводят к спросу на литературу не реалистическую, а сугубо развлекательную (сочинения Овидия, Апулея).

С усилением в первых веках новой эры христианского влияния появляется спрос и на новую религиозную литературу и философские трактаты. Их чтение уже воспринимается не всегда как общественная обязанность, но как интимный процесс приобщения к истине – философской или божественной.

После краха Западной Римской империи как средоточия европейской культуры начался процесс масштабной христианизации Европы. Церковь теперь берет на себя не только религиозные функции, но и функции модератора политических конфликтов, а также становится единственным масштабным источником образования и книжной культуры, естественно, религиозной. Религиозное воспитание и образование становятся неразрывно связанными, а книга, написанная на латыни, единственном общеевропейском языке, видится теперь способом познания Бога и спасения души. Неграмотность большинства власть имущих в раннем Средневековье в отличие от времен Античности приводит к установлению тех правил использования книги, которые больше устраивают церковь. Развитие умения читать вслух в средневековом образовании в это время становится еще важнее из-за установки на обучение будущих деятелей церкви отправлению службы и прозелитизму. Но начиная с VI в., в монашеской среде все больше внимания начинают уделять и чтению про себя. Отчасти это объясняется тем, что труд монахов-переписчиков, работавших над копированием и распространением религиозных книг, требовал тишины и сосредоточенности. Именно им мы обязаны постепенным грамматическим разграничениям средневековых текстов, появлением разделения текста на столбцы и абзацы, красной строки и буквицы, выделением другим цветом или стилем письма, возникновением пунктуации.

Важным явлением в Средневековье стало и новое отношение к содержанию текстов. Оно непосредственно вытекает из факта крайней ограниченности количества потребителей письменного слова.

В Средние века тексты могли читать только священники, ученые, юристы, чиновники. В более позднее время – представители городского торгово-ремесленного сословия. Для всех этих лиц чтение было необходимо лишь в силу их профессиональной принадлежности: они читали по большей степени либо религиозную, либо профессиональную литературу. За редким исключением чтение художественной литературы было занятием бессмысленным. Потратив много времени на обучение чтению, человек в Европе времен жесткой сословной системы от этого занятия не получал ни финансовой, ни социальной выгоды.

Но даже те, для кого чтение было нормой жизни, делали это не так, как сейчас. Были распространены чтения Библии вслух, в малограмотной или неграмотной аудитории не только в церкви или церковной школе, но и на светских собраниях: в замках феодальных сеньоров и городских ратушах. При этом для не знающих латынь людей содержание скрывалось за формой прочтения, и религиозный пыл слушателя зависел от риторических талантов проповедника и его умения доступно трактовать латинский текст.

В эпоху Крестовых походов при феодальных дворах юга Европы начала распространяться мода на интеллектуальные развлечения, а занесенная с Востока традиция сочинения любовной лирики под музыкальный аккомпанемент вызвала всплеск куртуазной культуры, породившей светскую литературу на национальных языках. С Востока же, кружным путем, в Европу стали возвращаться тексты античных авторов, иногда переводимые уже с арабского языка.

После перенесенной Европой в XIV в. чумы возросло количество книг, доступных для употребления теми, кто остался в живых. Это вернуло большинству грамотных вкус к чтению. Образованных европейцев становилось все больше, книга – все дороже, оформлялась все красочнее, и собственные библиотеки в домах знатных или богатых европейцев уже воспринимались как естественное явление времени.

Эпоха Возрождения с ее гуманизмом и антропоцентрическим видением мира изменила и отношение к чтению. Большую роль в этом процессе сыграло изобретение в первой половине XV в. книгопечатания в Европе. Оно, как и Черная смерть, изменило соотношение между количеством книг и желающими их прочитать. Книги стали в разы быстрее создаваться, значительно подешевели, упростился рукописный шрифт, что облегчило чтение. Появилась книга в малом формате,

что сделало ее удобной для транспортировки, ее можно стало носить с собой. Вкусы покупателей книг стали, согласно незыблемым рыночным законам, менять и сами задачи производства печатной литературы.

Уже в XVI в. считалось, что новый способ тиражирования книг сыграл ключевую роль в распространении идей Мартина Лютера. С началом пропаганды протестантизма совпали увеличение книгопечатания на национальных языках и постепенный распад прежней социальной системы. Раньше люди не могли представить себе, что грамотность и чтение могут хоть как-то изменить их жизнь, вывести за пределы определенной социальной страты. Но с началом превращения прежнего ремесленного сословия в новый класс – торговцев, банкиров – это стало возможно. Если человек образован, это дает ему неплохой жизненный старт.

Вновь расширяется круг чтения. Это теперь не только религиозные сочинения, но и светская литература разной степени серьезности. В XVIII в. Европа начинает испытывать потребность в постоянно обновляющейся официальной информации в области политики и экономики. Результатом становится появление газет, а позже журналов. Бурное развитие наук породило необходимость в совершенно новом типе книги – словаре и энциклопедии. Кроме того, возникает новый тип читателя – читателя-женщины, для которой любимым времяпрепровождением стало чтение любовных романов.

Издательский бизнес стал поразительно прибыльным, и если еще полтора века назад большая часть печатаемой литературы была духовного содержания, то в конце XVIII в. книжные прилавки заполнили любовные романы и романы ужасов. Церковное влияние на паству резко уменьшилось потому, что моралистические проповеди в чистом виде уже не имели спроса. Чтение как развлечение окончательно закрепилось в европейском обществе.

XIX век для Европы стал золотым веком чтения, последним веком, когда печатное издание пока не имело соперников в лице радио, телевидения и Интернета. Число читателей резко увеличилось за счет образования, которое в Европе могли получить практически все. Это время было благодатным веком для издателей и авторов – писателей и поэтов, которые никогда раньше не были так ценимы читающей публикой.

Но бум чтения приводит к вполне закономерному последствию: тексты вновь становятся отчетливо делимыми на серьезную и несерьезную литературу. Чтение вслух сохраняется разве что в крестьянских семьях, рабочих кружках или буржуазных семьях как некая традиция, которая идет на спад.

В XX в. альтернативные источники получения информации теснят текст печатный, а сама информация дешевеет и перестает быть элитарным продуктом. Новые средства передачи текстов в XX в. получили возможность охватывать больший объем слушателей или зрителей. Радио и телевидение заняли место, прежде занимаемое чтением вслух. Кажется, можно провести параллель современной аудитории ТВ и радио со слушателями чтецов Средних веков или XIX в.: это почти всегда или менее образованные и эрудированные или больше склонные к легкому восприятию текстов люди.

Интернет – еще одна область распространения и потребления текстов, без которой немислим сегодняшний день. Но у печатного текста в эпоху Интернета все еще остается главное преимущество – он не требует дополнительных энергозатрат на чтение. Тем не менее электронный текст постоянно совершенствуется и в будущем вполне может сильно измениться и изменить стратегии чтения в нашей цивилизации. То, что случилось в Средние века, когда тексту стали предпочитать краткий пересказ, происходит сегодня. Пользователи часто узнают в Интернете краткое содержание, не тратя время на поиск оригинала. История чтения вслед за историей европейской цивилизации развивается циклически, эпохи варварства, духовного и идеологического давления на чтение сменяются временами прорывов, и можно надеяться, что так будет и впредь.

Т.А. Фетисова

Л.С. Хачатрян

МОРАЛЬ ВИКТОРИАНСКОЙ АНГЛИИ КАК ПОСЛЕДСТВИЕ «КУЛЬТУРНОГО ВЗРЫВА»*

Термин «викторианская» связан с именем королевы Виктории (1837–1901), представительницы правящей династии Ганноверов.

Нравственный уклад викторианской Англии был одним из наиболее строгих в Европе XIX в., но одновременно едва ли не самым лицемерным и фальшивым. Именно Англию XIX в. приводят как образец извращенного ханжества. Викторианская мораль включала в себя множество запретов, которые распространялись практически на все формы как частной, так и общественной жизни англичан.

Табуировалось все, что было связано с областью половой жизни. Масштабы наказания варьировались от церковного осуждения в качестве греха и осуждения общественным мнением (вплоть до признания того или иного человека персоной *non grata* в светском обществе) до уголовного преследования. Последнее предусматривалось за гомосексуальные отношения. В результате этих запретов возникает обильная эвфемизация всего, что хоть как-то относилось к интимной сфере. Например, вместо слов «руки» и «ноги» использовалось слово «конечности» и т.п. Изгонялись также варианты семантического сближения – нельзя было размещать на одной полке книги мужчин и женщин, если авторы не состоят в браке.

Детей и юношество не только ограждали от малейшего влияния «разврата», но даже лишали физической возможности прикоснуться к

* *Хачатрян Л.С.* Модель Викторианской Англии как последствие «культурного взрыва». – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/moral-viktorianskoy-anglii-kak-posledstvie-kulturnogo-vzryva>

сфере «нечистого». В то время получили популярность специальные изделия, конструктивно напоминавшие пояса верности, целью которых была невозможность мастурбации.

В качестве источника викторианской морали выступают англиканство и кальвинизм. Пуритане-кальвинисты, бывшие активными участниками реформационных и постреформационных событий, составляли мощную религиозно-политическую силу. Пуританство подразумевало строжайшие ограничения во всех сферах жизни обывателя наряду с жестким контролем за выполнением этих требований со стороны государства, что было характерно для теократии времен Кальвина. Пуритане проявляли недоверие ко всем культурным ценностям, которые не были непосредственно связаны с религией.

Вторая мощная политическая и религиозная культурформирующая сила представлена англиканской церковью. Проводя умеренную реформационную линию, она упразднила или сделала необязательными многие элементы традиционной католической аскетики (например, посты, частую регулярную исповедь), включила в официальное исповедание веры учение об оправдании только верой, что, в итоге, создавало предпосылки для большей свободы нравов. Сыграла также свою роль изначальная позиция англиканства времен Реформации: с одной стороны, это роль церковного института, с другой – ориентация на всемерную поддержку государства.

Церковные должности занимались в том же порядке, что и места светских чиновников, среди духовенства были распространены не только вольнодумство, но и полный атеизм.

Двойные стандарты англиканской церкви, изначально ориентированной на государство, породили двойные стандарты в области нравов. Так, английское общество терпимо относилось к половой распущенности, если только этот факт не становился общеизвестным.

Несмотря на разнообразные бытовые запреты, чрезвычайно распространена была литературная и изобразительная порнография, а процветание проституции (по некоторым данным, в Лондоне насчитывалось около 80 000 проституток) объяснялось с позиций культурного элитизма, т.е. моральным падением людей второго сорта. Эксплуатация детского и женского труда оправдывалась с позиций существования разных классов, имеющего теологические истоки.

Низкий моральный уровень, испорченность нравов викторианской Англии – результат того «культурного взрыва», которым яви-

лась Реформация, выхода культурной системы из состояния равновесия. Двойные стандарты, идеологически заданные лидерами протестантского движения, оформленные документами англиканской церкви и укорененные в недрах викторианской культуры, проецировались на все сферы культуры Англии – от политики до искусства. «Культурный взрыв» Реформации Англия пережила достаточно спокойно, переведя его последствия в русло культурной традиционности. Кроме того, ставший, в конце концов, маргинальной культурной силой пуританский кальвинизм задавал чрезвычайно жесткие нормы морали, так что ситуация XIX в. ознаменовалась мощным обратным движением культурной системы, входящей в равновесное состояние.

Т.А. Фетисова

А.А. Сукало

СОЦИАЛЬНЫЕ ДЕВИАЦИИ: ПРОСТИТУЦИЯ И ГЕТЕРИЗМ В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОМ РАКУРСЕ*

Проституция и ее особая разновидность гетеризм-куртизанство – уникальный историко-культурный и психосоциальный феномен, который связан не только с удовлетворением полового чувства, но нередко включает более значимый диапазон самореализации и самоутверждения индивида в процессе интеллектуального, художественного общения, что подтверждается развитием гетеризма как элитарной составляющей проституции в целом.

В эволюции проституции как феномена принято выделять три основные формы: проституцию гостеприимства, религиозную проституцию и легальную (публичную) проституцию. Первые две формы обусловлены и опосредованы бытовыми традициями, социальными, экономическими, религиозными факторами. Очевидно, что они не могут быть отнесены к проституции в полном смысле этого слова (как продажа за деньги всякому пожелавшему). Так, у многих народов доантичной и античной эпох прием гостя рассматривался как священный долг. Гость становился как бы частью общины, в которой существовали пережитки группового брака. Хозяин мог предложить гостю в качестве «утешительницы» дочь, сестру или жену. Отказ гостя мог рассматриваться как оскорбление хозяина и предлагаемой ему женщины. Этот обычай также поддерживался бытовавшим мнением (впрочем, подтвержденным современными генетическими исследова-

* Сукало А.А. Социальные девиации: Проституция и гетеризм в культурно-досуговом ракурсе // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб., 2016. – Вып. № 1 (26). – С. 75–79.

ниями), что рожденные от чужеземцев дети обладают красотой, силой, здоровьем. Со временем этот обычай превратился в разновидность проституции в форме семейной торговли, где глава дома выступал в качестве сутенера. Даже фараоны Египта, по утверждению Геродота, в частности Хеопс, чтобы достроить пирамиду, заставлял проституировать своих дочерей. В древних торговых городах семейная торговля нередко осуществлялась в форме временного брака, официально заключаемого за плату на определенный срок.

Религиозная проституция была связана с обрядом принесения в жертву богам целомудренности девушек, обязанностью служения в храмах для получения права на брак. Данный культ существовал в Месопотамии, Египте, Карфагене, Армении, Палестине, Персии, Израиле. В специфических формах практиковался в буддийских храмах, присутствовал даже в мусульманском мире. Религиозный обряд-обычай в итоге превратился в промысел, в источник доходов духовенства.

Становление и развитие гетеризма связано с нормативным оформлением публичной проституции как социального института. Решение правителя Афин Солона (около 559 г. до н.э.) положило начало созданию публичных домов – диктерионов как государственных учреждений. В Афинах того периода кроме диктериад – низшей категории проституток, состоявшей из бывших рабынь, приезжих, сформировались и более высокие по социальному статусу категории публичных женщин: авлектриды и гетеры. Авлектриды – в основном чужестранки в Афинах – были артистками, музыкантками, танцовщицами, выступающими на различных празднествах и публичных мероприятиях. Они будили чувственность художественно-выразительными средствами – музыкой, танцами. Гонорары за представление включали также и плату за оказание сексуальных услуг.

Становление многочисленных культурно-досуговых форм общественной жизни того времени сочеталось с трансформацией элитарной культуры сексуальных отношений. Оргиастические празднества как массовая форма обезличенной сексуальной реализации, с одной стороны, и интеллектуально насыщенное, эстетически оформленное, особо ритуализированное, индивидуальное общение – с другой, сочетались в Античности, порождая особые культурные формы взаимоотношений полов, например гетеризм. Сыграла свою роль и потреб-

ность доминирующей в социуме мужской элиты в соответствующих ее положению досуговых формах сексуальной реализации.

Именно с эпохи Древней Греции утехы красивой, ведущей светскую жизнь гетеры сочетались с публичным статусом потребителей ее услуг. Общение с гетерой, представлявшей высшую категорию свободных женщин, считалось необычайно престижным для представителей греческой элиты. Гетер побаивались, поскольку они почитались как жрицы богинь и были посвящены в религиозные таинства. Гетеры обладали неприкосновенностью, но нередко имели и личную охрану.

Гетеры Древней Эллады являлись моделями для скульпторов и художников, приветствовали ораторов и артистов в театре, философов в академиях. Они были украшением многочисленных праздников, военных и гражданских церемоний. В общественных местах красивые и грациозные гетеры, роскошно одетые, украшенные драгоценностями, появлялись, как правило, на колесницах. Своим обаянием, умом, оригинальностью суждений они влияли на формирование вкусов и предпочтений, содействовали развитию философии, литературы и искусства, одновременно зажигая в сердцах благосклонных слушателей и почитателей огонь любви.

Институт гетер интегрировался в культуру Древней Греции и стал ее составной частью, распространяя новые формы досугового общения. Так, гетера Аспасия, подруга правителя Афин Перикла, инициировала такую культурно-досуговую форму коммуникации, как салон, позднее возрожденную в культуре Франции XVI–XVII вв. В ее доме встречались Сократ, Фидий, Анаксагор, Платон и другие выдающиеся деятели Древней Греции. Аспасия оказала огромное влияние на формирование представлений о роли женщины в обществе, развитие политической культуры Афин той эпохи.

В период Древнего Рима особую значимость обрела такая культурно-досуговая форма времяпрепровождения, как посещение терм, предназначенных для аристократии. Помимо водно-термальных процедур, массажа в термах устраивались и артистические представления, велись переговоры и философские беседы, а также предоставлялся широкий диапазон других услуг.

В культурах восточных цивилизаций рекреационно-досуговой компонент, при всем многообразии вариантов, реализовывался в институтах гейш и баядерок.

Средневековая христианская мораль, не устранив проституцию как явление, подавила и отграничила рекреационно-досуговую составляющую от института брака и семьи. Греховность плотских утех, провозглашенная церковью, исключила эротический компонент из досуговой жизни, а охота на ведьм сделала невозможной проявление сексуальности в публичных празднествах и действиях. Традиционная семья, сформировавшаяся в европейской культуре под сильным влиянием христианской церкви, подавляла эротико-гедонистическое начало. В общественном сознании доминировала репродуктивная модель понимания сексуальности.

Аристократический вариант сексуальных отношений обрел форму служения «Прекрасной даме» и органично дополнился куртизанством, возродившем в новых условиях и формах гетеризм без его религиозно-мистической оболочки. Для более низких сословий основным увеселительным местом и местом утех в это время стали таверны. Адюльтер обрел свой статус как форма дополнения брачно-семейных отношений, вобрав и трансформировав в новых условиях культурно-досуговой компонент сексуальной культуры.

Эпоха Возрождения начиналась, в том числе, и с возвращения эротического компонента в праздничную культуру, возвращения гетеризма в форме куртизанства и близких ему по сути форм в общественную жизнь. Маркизой де Рамбулье в Париже, по примеру Аспасии, был возрожден салон как аристократический культурно-досуговой центр, формировавший манеры, вкусы, традиции, стили поведения.

Гетеризм-куртизанство как модель отношений, в зависимости от национально-культурных традиций, обретал различные названия, видоизменялся. По-своему он проявлялся в английской, испанской, австро-венгерской культурах. В России известно имя Матильды Кшеинской.

Современная секс-индустрия, рекламируя обилие и разнообразие форм удовлетворения сексуальных потребностей, свидетельствует о возрождении в новых условиях эротико-гедонистического аспекта сексуальности. Эскорт-услуги, закрытые клубы, массажные и СПА-салоны, сексуальный туризм ориентированы на широкий диапазон мужских, женских, гомосексуальных предпочтений.

При всем многообразии данного явления можно констатировать, что наиболее высокооплачиваемые формы проституции – гетеризм,

куртизанство, услуги, классифицируемые в качестве «элитарных», обладают высоким рекреационно-гедонистическим потенциалом. Культурно-досуговый компонент формирует мотивацию и заказчика, и исполнителя услуги, включенной в широкий контекст. Все это позволяет взглянуть на гетеризм как особый многоаспектный культурно-антропологический феномен взаимоотношений полов, сформировавшийся в процессе цивилизационного развития.

Т.А. Фетисова

КОНФЕРЕНЦИИ III МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА» Обзор

Традиция проведения конференций, посвященных проблематике искусства в географическом пространстве и пространства в искусстве, восходит ко временам Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, созданного и руководимого Ю.А. Ведениным. В Институте Наследия выходил ежегодный альманах «География искусства». Там в 2008 г. прошла первая конференция, вторая – в 2013 г. в РГГУ. Данную конференцию организовали ИНИОН РАН и Гуманитарный институт телевидения и радиовещания (ГИТР), РГГУ. Она состоялась 20–21 апреля 2017 г. в ГИТРе. Организатор перечисленных конференций О.А. Лавренова, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН.

Ряд докладов на конференции был традиционно посвящен географическому подходу к изучению искусства и культуры.

Юрий Александрович Веденин, д-р геогр. наук, ведущий научный сотрудник Института географии РАН, и Олег Анатольевич Борсук, канд. геогр. наук, доцент географического факультета МГУ, представили доклад «Геоморфологические аспекты географии искусства». Они рассматривали роль природного рельефа в качестве одной из важнейших доминант при формировании культурного ландшафта. Именно через рельеф можно проследить характер взаимодействия человека и природы на протяжении длительного исторического периода, охватывающего весь цикл развития культурного ландшафта. В результате целенаправленной деятельности человека с учетом природных особенностей местности формируется природно-культурный каркас, определяющий типологию культурных ландшафтов, роль

геопластики в преобразовании неудобий – оврагов, крутояров, а также в уменьшении рисков воздействия негативных процессов – размывов, оползней и т.д.

Заведующая кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова **Ольга Сергеевна Крюкова** в докладе «Опыт культурно-географического подхода к анализу повести Сергея Довлатова “Заповедник”» дополнила метод хронотопа культурно-географическим методом. В результате были сделаны выводы, отличающиеся от традиционной трактовки этого произведения. Пространственные перемещения героя отражают его мировосприятие как жителя Северо-Запада России и Прибалтики, отражают внутреннее неприятие им патриархальной цивилизации. Их можно рассматривать как символы взлетов и падений, соотнося биографию героя с судьбой Пушкина.

Преподаватель Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского **Сергей Анатольевич Пчелкин** в сообщении «Карта видений Москвы» представил результаты многолетнего труда – составления уникальной геоинформационной системы (ГИС), благодаря которой становится возможной изучение семантических констелляций в пространстве города Москвы. ГИС «Карта видений Москвы» объединяет 2017 сцен из 350 фильмов, связанных с Москвой. Электронная карта города корреспондирует с пулом кинодокументов, созданных за последние 100 лет. В художественном пространстве кинематографа городские места обретают свои локализованные значения, «оснащая» их дополнительными коннотациями.

Тема доклада **Юлиана Геннадиевича Тютюнника**, д-ра геогр. наук, проф., ведущего научного сотрудника Института эволюционной экологии Национальной академии наук Украины (Киев) – «Архитектурно-художественное оформление экстерьера жилищ в полосе перехода природной зоны смешанных лесов в лесостепь (на примере Житомирской обл., Украина)». Архитектурно-художественные решения и декор экстерьера индивидуального жилища в малых населенных пунктах являются разновидностью народного творчества. Тесно связанные с природными условиями и культурно-историческими традициями этноса (субэтноса), они очень чутко реагируют на географические вариации: от природной зоны и историко-этнического региона до отдельной улицы – и могут выступать весьма эффективными «архитектурно-художественными индикаторами» культурных ландшафт-

тов населенных мест. В современной народной хенд-мейд-архитектуре основными архитектурными элементами выступают оконные проемы с обрамлением (наличники, сандрики, подоконники), углы домов, фризy и карнизы, плоскости стен, фронтоны.

Мустафа Али Бейджи, главный редактор Международного журнала «Искусство, архитектура и прикладные науки» (Иран), сделал сообщение о географии архитектурных стилей Ирана от доисламских времен до современности.

Студентка магистратуры факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова **Милена Максимовна Морозова** в докладе «Литературные музеи и литературная география: инновации в формировании культурного пространства региона» анализировала традиционные и инновационные способы использования литературными музеями литературно-географического потенциала региона. На примере музеев Москвы – музея М.А. Булгакова, Государственного литературного музея, музея С.А. Есенина и музея А.С. Пушкина – она выделила разработку многодневных туров, проведение квестов и детских образовательных программ, потенциальные способы использования литературно-географического потенциала – создание виртуального пространства музея, сувенирной продукции, брендинга, разработку семейных программ, музейных акций, а также разработку единой музейной литературной карты.

Вадим Владимирович Макаренко, заведующий кафедрой теории регионоведения МГЛУ, рассматривал «Идентификацию географических описаний как инструмент культурно-исторического поиска» и как эффективный метод исторического анализа. Это дает ключ к огромному объему географических описаний, имеющихся в античных и средневековых текстах. Долгое время они были не востребованы, потому что исследователям не удавалось проложить маршруты путешествий или привязать к ним географические объекты. Это противоречит представлениям античных авторов, которые считали, что Гомер знает и точно описывает самые отдаленные части обитаемого мира. Докладчик считает, что дело не в древних географических текстах, а в их современном восприятии, которое фантазморически искажает тексты из-за предписанной в XV–XVII вв. новой географической аксиоматики основных геоисторических объектов (морей, гор, рек, городов и пр.). Историко-географическая сетка, наложенная на восприятие античных текстов, блокирует их понимание, превращая тексты с

реальными параметрами географических объектов в мифы, а то и сказки.

География как искусство – тема, которая позволяет рассматривать продукты научной мысли, в том числе «альфа и омегу» географии – карту, как вариант художественного видения мира.

Ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН *Ольга Александровна Лавренова*, д-р филос. наук, канд. геогр. наук, в сообщении «География как искусство» дала обзор методов интерпретации географической реальности, которые сближают науку и художественное творчество. С точки зрения философии культуры очевидна умозрительность многих конструкций образа мира, создаваемых географами, особенно в сфере культурной и гуманитарной ее ветвей. Смыслы, создаваемые культурой, вовлекаются в процесс вторичной рефлексии на тему культурного пространства и ландшафта. Это своего рода «рефлексия в квадрате», игра разума, которая, с одной стороны, позволяет лучше понять объект исследования, с другой – задает свои правила, подчиняя себе реальность, корректируя ее в той мере, в которой она подвластна разуму – в сфере знаков и образов. В зависимости от «правил игры» – методологии, подхода, концептуальных установок – картина создается заново. Подобные «игры с пространством», создающие многообразие дискурсов, сами по себе представляют интерес научный и культурологический.

Александр Павлович Ярков, искусствовед, доктор исторических наук, профессор Тюменского государственного университета, представил доклад «Образное восприятие пространства Сибирского юрта средствами европейской средневековой картографии». Он считает, что каждому отрезку исторического времени соответствует свое представление о реальности. Средневековые карты дают представление о попытке определить место того или иного географического объекта или государства в пространстве, границы и сущность которого непознаваемы. Территория была в поле внимания средневековых европейских картографов, воспринимавших Сибирский юрт, находившийся вдали от глобальных конфликтных зон и оживленных торговых магистралей, как уже возделываемый – богами и людьми – культурный ландшафт, обозначали этот край как Tartari и связывали его с Тартаром древнегреческой мифологии, куда были низвергнуты Кронос (Сатурн) и другие титаны.

Тема **Геобиографии творцов культуры** была представлена в докладе доктора философских и кандидата филологических наук, профессора РГГУ, ведущего научного сотрудника Государственного института искусствознания, академика РАЕН *Игоря Вадимовича Кондакова* «Искусство в процессе эмиграции и иммиграции: географический “сдвиг” и культурный “стресс”». Проблемы географии искусства приобретают особый смысл, когда художники вынуждены (часто внезапно) адаптироваться к инокультурным, иноконфессиональным и иноязычным условиям жизни. Особенно драматично происходила смена геополитических ориентаций в русской эмиграции первой волны, так как ментальные «сдвиги» усугублялись сознанием их необратимости. Ярким примером двойных трансформаций творчества в миграционных процессах являются А.Н. Толстой и С.С. Прокофьев. Оба – писатель и композитор – не порывали связей с Россией на чужбине; оба вернулись на родину; оба были убеждены в том, что их творчество является «универсальным пропуском» в любую культурно-политическую реальность. Тем трагичнее выглядела позиция И.А. Бунина, для которого казалась невозможной творческая адаптация к тому пути, которым в эти годы шла Советская Россия.

Проблемы художественного восприятия и репрезентации географического и культурного пространства получили отражение в ряде докладов на конференции.

Руслана Станиславовна Переславцева, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков РЭУ им. Г.В. Плеханова (Воронежский филиал) дала анализ «Художественной репрезентации пространства Маньчжурии в произведениях о русско-японской войне 1904–1905 гг.» Маньчжурия того времени – это незнакомая территория, лежащая за пределами не только родного, знакомого мира, но и за пределами Сибири, как окраины государства Российского. Языковой барьер становится для русских барьером восприятия китайцев, похожих на врагов-японцев, об этом пишут в своих произведениях В.В. Вересаев, Г.П. Белорецкий, Н.Э. Гейнце, П.Н. Врангель и др., и одним из главных препятствий в установлении контроля над территорией. «Языком» государственной машины становится нагайка, однако данное «коммуникационное средство» не в состоянии дешифровать топонимы, обычаи населения, ситуацию в целом. Русские военачальники не учитывали климатических, ландшафтных особен-

ностей страны, природных факторов, и природа Маньчжурии становилась «союзником» японцев и «хунхузов».

Тема сообщения *Ирины Ильиничны Руцинской*, доктора культурологии, профессора факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова – «Образ И. Сталина в советской живописи 1930–1950-х годов: география художественной биографии». К середине 1930-х годов в советской живописи сложился канонический образ Сталина, каждый элемент которого был придирчиво отобран и утверждён. Изображению географического пространства в этой художественно-идеологической системе отводилась чрезвычайно важная роль. В докладе показаны приемы и формы конструирования «пространства власти» на полотнах хорошо известных и совсем неизвестных советских художников, прослеживаются их трансформация во времени, детерминированность конкретными задачами визуальной репрезентации вождя. Географические образы рассматриваются как важнейшие элементы создаваемых на полотне идеологических конструкций, в которых удивительным образом переплетаются предельная точность в деталях и мифологичность целого.

Член Союза журналистов РФ и МОА «Союз дизайнеров» *Геннадий Смирнов* в докладе «Образы культурного ландшафта России. Соловки–Вологодчина–Дивногорье» представил свои наблюдения над пейзажами, рассказал как формируются образы и смысл места, включающего в себя визуальные и эстетические характеристики, его эмоциональное воздействие, символику. На примере профессиональных фоторабот была наглядно продемонстрирована необычайная значимость образа места как явления, формирующего «неповторимый узор смыслов», имеющего свои координаты в географическом пространстве и создающего в конечном итоге структуру культурного ландшафта страны.

Дмитрий Николаевич Замятин, доктор культурологии, главный научный сотрудник Института города при ВШЭ, размышлял на тему «Искусство как сопостранственность: постмодерн, пространство и онтология воображения». Тенденции к актуализации искусства, столь четко проявляющиеся, усиливающиеся и доминирующие в постмодернистских и глобализационных контекстах и дискурсах, несомненно, опираются на существенно иные онтологии. Эти онтологии во многом представляют собой «разрыв» – как оптический, так и коммуникативный – с модернистскими онтологиями воображения. Вся-

кая пространственность, воображаемая и воспринимаемая, воспроизводимая и расширяющаяся в любых произведениях искусства, имеет свои знаковые и символические маркеры, обозначающие и выражающие схематическое ментальное ориентирование, своего рода онтологическую карту конкретного миметического процесса, осложненного «поправками» и «ревизиями», приближающими художников к пониманию своего творчества как со-творчества с определенным местом, ландшафтом, городом, средой.

Александр Павлович Люсый, кандидат культурологии, доцент Российского нового университета (РосНОУ), в сообщении «Риск неувидения: психогеография в тени Медного всадника» остановился на опыте прочтения *текстостроительной* статьи В.Н. Топорова «О динамическом контексте “трехмерных” произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд)» сквозь призму психогеографии. Показал эволюцию этого понятия от обозначения свободных перемещений с целью «подрывной деятельности» к способу обнаружения и формулировки точных законов и специфических эффектов территориального окружения, оказывающих действие на эмоции и поведение индивида», конструирование «ситуаций», отличающихся от обычного порядка вещей.

Локальные тексты русской культуры – проблематика, разветвляющаяся и развивающаяся со времен первого классического текста В.Н. Топорова на эту тему.

Сергей Олегович Курьянов, доктор филологических наук, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Таврической академии ФГАОУ ВО «Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского», показал еще одну грань этой темы – «Крымский текст и проблема литературоведческого понимания топического сверхтекста» – с точки зрения характерных путей отображения пространства в художественной литературе. Пониманию того, как это происходит, способствует изучение сверхтекста. Сверхтекст формируется интерпретатором-исследователем. Центром сверхтекста являются мифологизированные (константные) представления о месте, событии, персоне. Центром крымского текста является крымский миф, имеющий ряд вариантов, сформировавшихся в русской литературе в процессе ее развития. Мифологизированные представления о Крыме, реализованные автором в контексте, порождая крымский текст, формируют специфические пространственные представления о Крыме.

Юлия Александровна Грибер, доктор культурологии, профессор кафедры социологии и философии, директор научно-образовательного центра ColorLab Смоленского государственного университета, в сообщении «География цвета в градостроительной живописи», освещая проблему развития колористики в городе, показала, что новые цветовые «изображения» наносятся поверх полустершихся старых. При этом в основе каждого нового варианта городской колористики лежит один и тот же принцип: противопоставление фона и рисунка. Фон городской колористики демонстрирует выраженные географические особенности и удивительную способность к воспроизводимости. В рисунке же используются принципиально другие стратегии, которые хорошо поддаются измерению и статистическому анализу. В докладе были представлены результаты практического анализа обозначенных цветовых закономерностей, выполненного на материале городов Европы и Америки с использованием цветового треугольника системы NCS.

Юлия Леонова, аспирант РГГУ, представила доклад на тему «Изобретение культурного ландшафта: участие художников раннего Тель-Авива в “производстве” городского пространства». Основанный в 1909 г. Тель-Авив был задуман как город-сад, «расцветший на песке», первый образцовый город новой культуры на «старой земле». Его архитектурные и планировочные принципы, социальные, идейные и эстетические подходы, садово-ландшафтные особенности формировались на сложной территории в уникальном историческом контексте. Визионеры, архитекторы и художники одновременно «производили» город и строили миф о нем. Участие художников в качестве «культурных агентов» в формировании городской среды, их роль в изобретении визуальной «предыстории» города, создании иконографии его юности и реализации его утопического будущего стали предметом доклада.

Юлия Георгиевна Котариди, канд. филол. наук, доцент ГИТР, в сообщении «Пространственная модель “Золотого горшка” Э.Т.А. Гофмана» раскрыла структурные особенности романтической новеллы Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок», напрямую восходящей к античному неоплатонизму и архаической сказке. Дуальная организация пространства в «Золотом горшке» коррелируется как с хронотопом сказки, в которой мифологическая трехчленная вертикаль сжимается до одного чудесного мира или двух миров – потустороннего и

посюстороннего, так и отражает платоновскую оригинальную концепцию мироздания, разделенного на мир земной и мир Идей, «эйдосов». Архетипическая основа сюжета и неоплатоническая парадигма выступают в новелле в синкретическом единстве и обеспечивают повествованию универсальность и многозначность.

Елена Валентиновна Николаева, кандидат культурологии, доцент ГИТР, выступила с докладом «Фрактальные социокультурные ландшафты: концептуализация городского пространства в современном искусстве». С возникновением в XX в. многочисленных промышленных территорий и гиперурбанистических кластеров появились абсолютно новые, неклассические, а затем постнеклассические способы перцепции и концептуализации пространства, а художественные репрезентации социокультурных ландшафтов стали приобретать все более сложный, фрактальный характер. Явные и латентные фрактальные формы, присутствующие в нелинейных конфигурациях зданий и транспортных развязок, в визуальных рекурсиях конструктивных элементов городской среды, становятся источником фрактальных образов для традиционной и цифровой живописи, художественной фотографии, кинематографа и паблик-арта, которые заново ставят вопрос об амбивалентности воспринимаемых и «объективных» реальностей, хаоса и упорядоченности.

Кандидат философских наук, доцент ГИТР **Олеся Витальевна Строева** в докладе «Паблик-арт: изменение восприятия пространства города» на конкретных примерах показала современное искусство как инвазии в пространство города, которые могут рассматриваться как смысловые дополнения, как вызов, как отрицание, как опровержение исторического культурного ландшафта, формировавшегося на протяжении предыдущих веков. Одна из характеристик паблик-арта – мимолетность, быстротечность, эти инсталляции в большинстве своем существуют в рамках отдельных кратковременных артпроектов. Но есть и те артефакты, которые остаются в ландшафте надолго.

Таким образом, спектр проблем, заявленных и рассмотренных на конференции, оказался очень широким, дающим возможности ветвления теоретических и методологических подходов, каждый из которых представляет чрезвычайный интерес.

О.А. Лавренова

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2017 № 3 (82)

Редактор-составитель выпуска –
кандидат филологических наук **Кулешова Ольга Валерьевна.**

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 15/VIII – 2017 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 13,5. Уч.-изд. л. 14,5
Тираж 350 экз. Заказ № 74

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,
Отдел маркетинга и распространения

информационных изданий
Тел. / факс (499) 120-45-14

E-mail: inion@bk.ru

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9

