

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

2 (85)
2018

МОСКВА
2018

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, председа-
тель, *О.В. Кулешова* – кандидат филологических наук, зам.
председателя, *Г.В. Хлебников* – кандидат философских на-
ук, *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* – кан-
дидат философских наук, *Т.Н. Гончарова*, *Т.А. Фетисова*

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

Ответственный за выпуск –

Т.Н. Гончарова

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гу-
манит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред.
кол.: О.В. Кулешова, гл. ред., и др. – М., 2018. – (Сер.: Тео-
рия и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред.,
и др.). – 2018. – № 2 (85) / Ред.-сост. вып. О.В. Кулешова. –
225 с.

Содержание издания определяют разнообразные мате-
риалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on cultur-
ology.

ISSN 2073-5588

ББК 71.0
© ИНИОН РАН, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Л.К. Круглова.</i> Культура и цивилизация. Типология цивилизаций.....	6
<i>И.И. Ремезова.</i> Социальный идеал и культура как факторы социализации (Аналитический обзор)	10
<i>С.Я. Левит.</i> К юбилею энциклопедических проектов ИНИОН РАН: Их роль в становлении культурологии	29

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Н.А. Хренов.</i> Русская литература, русская философия и «русская идея»: Некоторые суждения по поводу дискуссий о Солженицыне	40
--	----

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Модерн – новое в культуре. Сводный реферат	44
<i>Л.Р. Карчаа.</i> Реклама эпохи ар-деко: Стилевые и социокультурные особенности	49

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Томаш Хахульский.</i> Литература польского Просвещения (1740–1815). Краткий путеводитель для любопытствующих	51
<i>Алла Новикова-Строганова.</i> Два креста Константина Батюшкова.....	59
<i>Светлана Горбовская.</i> Лабиринт значений ключевого символа в романе О. де Бальзака «Лилия долины»	74
<i>Т.Л. Гурулева.</i> Речевой портрет этнической языковой личности	77
<i>В.А. Цвык, О.В. Савина.</i> Этика науки и этика научных публикаций ..	82
<i>Сергей Неклюдов.</i> Опыт исторической реконструкции: Легенда о Вещем Олеге.....	87
<i>М. Козырева.</i> Экцентрики и эксцентрика в классическом английском детективе.....	90

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

<i>Константин Душенко.</i> Пятая колонна.....	93
<i>Константин Душенко.</i> «Потемкинские деревни» и «фасадная империя».....	97

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Алла Новикова-Строганова.</i> Добрая слава: Н.С. Лесков и И.С. Тургенев.....	102
<i>Артур Д. Лисковацкий.</i> Вайда – последние сцены.....	109
<i>Е.И. Стрельцова.</i> Камерный театр и акмеизм.....	114

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>А.М. Воробьев.</i> Надзор и религиозная цензура в Царскосельском лицее в 1811–1826 гг.	121
<i>Д.А. Тихомиров.</i> Кризис религиозности и либерализация половой морали в современной западной цивилизации	124

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

<i>О.В. Кулешова.</i> История зеркала как предмета-символа.....	129
---	-----

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>В.В. Бычков.</i> Имплицитная эстетика. Патристика	138
<i>С.А. Гудимова.</i> Античность: Человек, миф, космос.....	149
<i>Л. Круглова.</i> Культура эпохи Возрождения.....	163

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

<i>Ж. Желис.</i> Ребенок как индивидуум.....	170
<i>Роже Шартье.</i> Практики письма	172
<i>Илья Кукулин.</i> Периодика для ИТР: Советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции	175

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

- Н.Н. Изотова, О.Р. Лихолетова.* Культура подарков как отражение этнокультурной самобытности японцев 180

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

- А.В. Скиперских.* Политизация гардероба: Одежда бунтующего человека как поверхность протеста..... 185
- Ж. Дюби, Д. Бартелеми, Ш. де ла Ронсьер.* Частная жизнь аристократических домов феодальной Франции..... 189
- И. Осиновская.* Поэтика моды..... 192

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

- М.В. Шайдулина.* Киберпанк в японском кинематографе: Специфика тематической интерпретации и художественно-образного решения..... 201
- М. Зайцева.* Тенденции поп-арта в творчестве Леди Гага..... 205
- О.А. Москаленко, А.С. Соина.* Шпионский роман как типичный жанр массовой литературы XXI в. 209

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

- Существование паранауки и объективного знания в эпоху информационного общества. Сводный реферат 211

КОНФЕРЕНЦИИ

- О.А. Лавренова.* II Международная конференция «Архитектура, искусство и прикладные науки». (Обзор)..... 214

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Л.К. Круглова

КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ. ТИПОЛОГИЯ ЦИВИЛИЗАЦИЙ*

Одной из важных ступеней постижения сущности культуры является осмысление соотношения понятий «культура» и «цивилизация». При всех разночтениях, имеющих в толковании понятия «цивилизация», можно выделить несколько основных направлений, в русле которых дается его определение.

Одно из них заключается в отождествлении понятий «культура» и «цивилизация», которые в этом случае оказываются всего лишь синонимами для выражения одного и того же смысла.

Другое направление в толковании соотношения между понятиями «культура» и «цивилизация» связано с такими именами как Н.Я. Данилевский (1822–1885), О. Шпенглер (1880–1936), Н.А. Бердяев (1874–1948) и др. Общность их концепций заключается в понимании цивилизации как этапа развития культуры, для которого характерны процессы вырождения. Они проявляются в засилии техники, формальной рациональности, оскудении духовного мира человека. Культура с этой точки зрения романтизируется, а цивилизация демонизируется.

Весьма своеобразную позицию в вопросе о соотношении культуры и цивилизации занимал П.Л. Лавров (1823–1909). В отличие от большинства русских мыслителей, для которых было характерно от-

* Круглова Л.К. Культура и цивилизация. Типология цивилизаций // Круглова Л.К. Человек и культура. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 140–156.

ношение к цивилизации как к болезненной фазе развития культуры, у П.Л. Лаврова понятие цивилизации связано с понятием исторического прогресса, а понятие культуры, напротив, с консервативными моментами в жизни общества.

Другая отличительная черта позиции П.Л. Лаврова заключается в том, что понятие «цивилизация» соотносится у него не только с понятием «культура», но и с понятием «общество». В этом отношении он примыкает к третьему направлению в решении вопроса о соотношении культуры и цивилизации, в соответствии с которым «цивилизация» трактуется как понятие, объединяющее культуру и общество.

Эта идея особенно отчетливо представлена во французском общественном знании, в частности в концепциях социолога, этнолога и социального антрополога Марселя Мосса (1872–1950), социолога Альфреда Ничефоро (1876–1960), историка Фернана Броделя (1902–1985). Так, М. Мосс определяет цивилизацию как «тип гиперсоциальной системы социальных систем», Ничефоро – как «совокупность особенностей материальной, интеллектуальной, моральной, политической и социальной жизни» (цит. по: с. 141).

Весьма плодотворное решение проблемы соотношения культуры и цивилизации предложил английский историк Арнольд Тойнби (1889–1975). Он считал, что цивилизация есть единство трех элементов: экономики, политики и культуры. При этом культура представляет собой «душу, кровь, лимфу, сущность цивилизации», т.е. имеет преобладающее значение по сравнению с экономикой и политикой.

В период расцвета цивилизации все три ее элемента достигают высокого уровня развития и объединены в одно целое, подобно белому цветку, «вбирающему» в себя все цвета.

В период надлома цивилизации и последующего ее упадка это единство нарушается, на передний план выходит либо экономика, либо политика, оставляя при этом культуре несвойственную ей второстепенную роль. Деградикация культуры, являющаяся признаком упадка цивилизации, в первую очередь выражается в потере нравственных ценностей. А. Тойнби полагал, что «как только цивилизация утрачивает внутреннюю силу культурного развития, она немедленно начинает впитывать элементы чуждой культуры» (цит. по: с. 141).

По отношению к цивилизации культура играет роль питательной среды. Истощение культуры приводит к гибели цивилизации. Один из

самых важных этапов уяснения смысла понятия «цивилизация» – это установление критериев различий между цивилизациями, т.е. построение типологии цивилизаций.

Так, по Шпенглеру, цивилизаций столько же, сколько и типов культур: каждый из восьми выделяемых им типов культуры имеет свою цивилизацию, которая является предвестником его гибели.

Одной из наиболее известных типологий цивилизации является типология А. Тойнби. Все цивилизации он делил на три большие группы: расцветшие, неразвившиеся и застывшие.

Расцветшие цивилизации, в свою очередь, делились на две подгруппы: независимые цивилизации и цивилизации-спутники. Среди независимых расцветших цивилизаций А. Тойнби выделял:

а) обособленные (мезоамериканская, представляющая собой объединение майянской и мексиканской; андская);

б) независимые необособленные (шумеро-аккадская; египетская; эгейская или минойская; индская; китайская);

в) сыновнеродственные, первая группа (сирийская, производная от шумеро-аккадской, египетской и эгейской; эллинская, производная от эгейской; индийская, производная от индской);

г) сыновнеродственные, вторая группа, производные от сирийской и эллинской (православная христианская; западная; исламская).

В группу расцветших цивилизаций-спутников А. Тойнби относил: миссисипскую (от мезоамериканской); «юго-западную» (доколумбова цивилизация на юго-западе США, тоже от мезоамериканской); хеттскую; урартскую (от шумеро-аккадской); корейскую, японскую, вьетнамскую (все три от китайской).

К неразвившимся цивилизациям А. Тойнби относил: первую сирийскую (поглощена египетской) несторианскую христианскую; монофизитскую христианскую (обе поглощены исламской).

Среди застывших цивилизаций А. Тойнби называл эскимосскую; кочевую; османскую; спартанскую.

Если судить по названиям, одним из признаков цивилизации А. Тойнби считал ее пространственное положение, ее локус. Отсюда и закрепившееся за ними общее наименование – локальные цивилизации.

В качестве основного инструмента построения типологии цивилизации А. Тойнби использует связку понятий «вызов–и–ответ», которая стала визитной карточкой всей его концепции. Все ранее существо-

вавшие и ныне существующие цивилизации – это, по Тойнби, такие сообщества людей, которые сумели дать правильные, адекватные, соответствующие ответы на вызовы. Последние подразделяются на внешние, т.е. брошенные окружающей природой, соседями, и внутренние – вызовы, порожденные развитием самого сообщества.

Если цивилизация не находит адекватных ответов, то ее рост и развитие замедляются, а то и вовсе прекращаются. Отсюда – большое количество неразвившихся цивилизаций или развившихся и ранее расцветших, но впоследствии столкнувшихся с трудностями, с которыми они не смогли справиться, и потому погибших.

Таким образом, А. Тойнби не разделяет весьма распространенного мнения о том, что гибель цивилизации неизбежна. Особенно настойчиво отстаивал эту точку зрения О. Шпенглер, уподоблявший цивилизацию живому организму, смерть которого предопределена биологическими законами. А. Тойнби видел в таком подходе проявление слабости человеческого разума, склонного искать причину своих собственных неудач во внешних обстоятельствах. По мнению А. Тойнби, цивилизации гибнут не в результате действия внешних неконтролируемых сил и не вследствие предопределенности их судьбы, а потому что они не могут справиться с трудностями своего существования, потому что они не могут дать правильные ответы на внутренние и внешние вызовы.

Э. Ж.

И.И. Ремезова

**СОЦИАЛЬНЫЙ ИДЕАЛ И КУЛЬТУРА
КАК ФАКТОРЫ СОЦИАЛИЗАЦИИ
(АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР)**

Аннотация. В обзоре представлены работы отечественных авторов, опубликованные в период с 1988 по 2016 г. Рассматривается важнейшая для нашего общества проблема воспитания и образования, возрождения подлинной духовной культуры как основания педагогики, отмечается роль социальной памяти в качестве механизма сохранения идеалов и ценностей.

Ключевые слова: социальный идеал; этический идеал; социальная память; духовная культура; духовные ценности; социализация; коммуникация; творческое сознание.

Abstract. This article presents the works of national authors that were published during 1988–2016. Essential aspects of our society such as upbringing and education are being analyzed. Problems of the renaissance of authentic spiritual culture as the basis of pedagogies and of social memory as the means of conservation of ideals and values are touched upon as well.

Keywords: social ideal; ethic ideal; social memory; spiritual culture; spiritual values; socialization; communication; creative consciousness.

Введение

В своей недавно вышедшей книге «Эпоха неравновесия» Рената Гальцева, размышляя о том, ***почему не удастся обустроить Россию***, с нескрываемой болью пишет: «Изо дня в день мы слышим о потрясающих происшествиях – от техногенных катастроф до случаев бесчеловечного обращения с детьми, с зависимыми людьми, с живыми

существами вообще, однако при всей чудовищности этих событий они никак не выглядят случайными казусами. Сама допустимость и масштабность их свидетельствует, что это не эксклюзив» (5, с. 303). Описания случаев невиданной жестокости и экстремальной бесчеловечности можно найти в монографии В.И. Красикова «Экстрим» (см.: 12). Достаточно послушать репортажи и полицейские сводки, даже просмотреть хронику происшествий в провинциальных газетах, чтобы ужаснуться и задуматься, и задаться извечным человеческим вопросом: Камо грядеши?

В.И. Самохвалова в монографии «Сверхчеловек: образ, метафора, программа» (см.: 18) также отмечает, что порой приходится испытывать настоящий шок от некоторых кадров, например, военной хроники, и также встает вопрос: «Неужели все это делают *люди*, действительно люди, или это уже, действительно, существа какой-то *другой природы*, может быть, каких-то неведомых науке побочных ветвей эволюции?» (18, с. 7).

Нельзя назвать случайным то обстоятельство, что, отвечая на вопросы граждан России в рамках «Прямой линии», президент РФ В. Путин отметил, что в настоящее время задача воспитания человека становится приоритетной и в некотором роде более важной, чем задача образования (хотя одно без другого невысказано). Правда (вспомним Маркса!), весь вопрос в том, чтобы сами воспитатели были достаточно воспитанны.

Отчего же случилось так, что во весь рост встала проблема воспитания достойного, культурного, по-настоящему образованного человека? Не секрет, что в нашем обществе наблюдается девальвация духовных ценностей, нарушаются нравственные ориентиры, происходит утрата идеалов. Как подчеркивает В.И. Самохвалова, проблема должного, проблема идеала совсем уходит из обсуждения. Кроме того, «из сферы *современной* науки оказалась почти полностью элиминирована этическая проблематика – даже в вопросах, непосредственно затрагивающих перспективы существования человека» (18, с. 8). Об ослаблении духовности в человеке писал в свое время Н.А. Бердяев и замечал, что оно вызывает процесс разложения, диссоциации личности. «Мучительность и драматизм человеческого существования в значительной степени зависят от закрытости людей друг от друга, от слабости той синтезирующей духовности, которая ведет к внутреннему единст-

ву и единению человека с человеком» (2, с. 313). Люди, пишет Бердяев, могут быть соединены лишь в богочеловечестве, а не в человечестве. «Существует единство человечества, но это есть единство духовное, единство судьбы. Когда пытаются решить вопрос о совершенной человеческой жизни, погружаясь в путь индивидуального нравственного и религиозного совершенствования, то видят, что необходим путь социального изменения и совершенствования» (там же). Завоевание духовности Бердяев считает главной задачей человеческой жизни. Однако парадокс в том, что рост духовности, по словам Бердяева, осуществляется заключенной в человеке духовной же силой. «Этот рост не может быть результатом недуховных состояний. Высшее никогда не получится из низшего, не заключающего в себе никаких зачатков высшего, никаких его потенций. Духовное развитие есть актуализация возможного» (2, с. 321).

Нельзя не согласиться с В.И. Самохваловой в отношении того, что высшие ценности есть неотъемлемая часть человеческой природы, и человек обладает врожденной способностью стремиться к идеалу. Однако, как подчеркивает В.И. Самохвалова, у современного человека эта способность может быть приглушена или задавлена страхом «не выдержать требований высшего» (19, с. 370).

Реальная практическая задача каждого человека состоит, по мнению В.И. Самохваловой, в выполнении собственного «идеального проекта», осуществлении «замысла о человеке».

Индивидуальный идеал есть в то же время идеал общественный. Он представляет собой результат формирования общественного сознания как совокупности понятий, представлений, образов и чувств. «Тогда у человека существует не просто понятие о ценностях, но и потребность или личный мотив следовать этим ценностям. В таком случае идеал выступает и как мотив поведения человека, и как общая цель развития его личности, и как программа, по которой осуществляется это развитие» (там же).

Чтобы выполнить свое предназначение, человек должен испытать «второе рождение», «саморождение», т.е. родиться заново, родиться духовно, иными словами, совершить то деяние, которое М.Н. Эпштейн называет «вочеловечением». «Вочеловечение – это новое воссоединение индивида с человечеством, уже как цель и возможность личностного развития... Вочеловечение восстанавливает на уровне

индивидуальной рефлексии и волевых актов ту общность человеческого рода, которая присуща людям как биологическому виду» (22, с. 175). Эпштейн называет акт вочеловечения «крещением» в человечество, т.е. сознательным принятием на себя миссии быть человеком. В результате вочеловечения человек обретает принадлежность к человечеству не только по рождению, но и по свободному выбору, усваивая общечеловеческие ценности как приоритеты для духовного становления.

Что же мешает современному человеку в исполнении его высочайшей миссии вочеловечения? С какими проблемами и трудностями он сталкивается?

Становление массового общества и массового человека остро поставило проблему необходимости пересмотра всей системы отношений человека с миром и с самим собой. Очевидно, в XXI веке необходима иная парадигма этих отношений, другое их осмысление. Все это – проблемы многоаспектно понимаемой экологии: экологии природы, экологии самого человека, экологии души. «Извращенный дух познания, превращающий науку в орудие разрушения природы, извращение человеческих потребностей, заставляющее интенсифицировать производство вместо более рационального использования его продуктов, постепенно превращают природный мир в мир постприродный» (20, с. 72). Практически каждый шаг, который делал человек по пути научного и материально-технического прогресса, был шагом, приближавшим его не к торжеству разума, а к грядущей катастрофе. Как известно, человеческий характер, излишне увлеченный техникой, движимый желанием, максимально механизировав проявления жизни, превратит органическое в неорганическое, Э. Фромм определял как *некрофильский*, и он был прав, «усмотрев в этом глубинную опасность перерождения самого человеческого характера, ибо, деантропологизировав творчество, человек утрачивает в конечном счете всякий смысл собственного пребывания в бытии» (20, с. 75). Само бытие обретает энтропийный характер, когда оказываются равноценными и равновозможными любые, даже взаимоисключающие тенденции развития. Все это – условия рождения *постчеловека* и наступления *постжизни*.

Повышение удельного веса искусственных форм в человеческой деятельности и ее продуктах ставит рядом с естественной реальностью ее искусственного «двойника». Происходит виртуализация жизни, которая блокирует саму возможность жить, осуществляет ее «замену псевдожизнью в виртуальном пространстве» (20, с. 84). Такое удвоение реальности, форм бытия порождает не только трудности психологического плана, но и необходимость новой социализации. «Сам же перенос главной арены разыгрывания жизни в виртуальную реальность может означать имитацию жизни, когда это уже не собственно жизнь, а лишь некий *симулякр* жизни» (20, с. 85). Однако создаваемая виртуальная реальность не представляет никакой опасности для человека, если у него сформирована основа для правильной оценки обеих реальностей, выработаны адекватные ориентиры для грамотного перемещения в них. «Полное растворение в пространстве виртуальных реальностей означает отсечение метафизического плана бытия, следовательно, обеднение глубинно-ценностных оснований собственной жизни» (там же).

Особенность постжизни заключается в том, что человек ищет спасения и утешения не в Боге и в вере, а в бегстве в виртуальные миры как своего рода «землю обетованную». Человек оказывается в тени социальной практики. Социальная практика, институционализируясь, заслоняет собой человека. Об этом пишет П. Мейтув: «Ставшая практика, мыслимая вначале как существующая для человека, приобретает самодовлеющий характер и подчиняет человека себе. Социолог мог бы назвать этот процесс “институционализацией практики”, поскольку в этот момент практика выходит из-под контроля человеческих волей, осуществляющегося через социальные структуры и управление, и начинает жить собственной естественной самовоспроизводящейся жизнью – становится социальным институтом» (14, с. 35).

Кризис рациональности как примета ослабления духовности

По мнению П.С. Гуревича, «вряд ли за всю историю человечества найдется поколение, которое так лишено почвы под ногами, как нынешнее» (7, с. 5). Каковы же характерные приметы современного апокалипсиса? «Это прежде всего крушение рационалистической традиции. Великие умы прошлого задумывались над тем, как построить че-

ловеческое общежитие по меркам разумности. Но идеал рациональности, который на протяжении многих веков питал западноевропейскую философию, испытывает сегодня серьезные потрясения. Люди ищут средство жизненной ориентации отнюдь не в разуме, а в мифе, грезе, интуитивном прозрении» (7, с. 5).

Как отмечает Н.С. Автономова, «на наших глазах становится фактом парадоксальное сближение рационализма и иррационализма, делаются попытки построить единую систему рациональности» (1, с. 52–53). Противоречивость этой познавательной ситуации поиска новой рациональности при наличии сильной тенденции к иррационализму запечатлевается на концептуальном уровне в существовании таких своеобразных «гибрид-объектов» или «кентавр-объектов», которые могут быть обозначены как «дорационально-рациональные», «рационально-иррациональные», «мистически-рациональные». Возникновение всех этих образований есть признак весьма противоречивой ситуации. С одной стороны, критерии рациональности специфицируются и уточняются, с другой – «под давлением этой массы иррационального критерии рациональности размываются, ослабевают, лишаются сколько-нибудь строгого смысла. В общем мыслительном пространстве возникают тогда очень неоднородные, а порой и вовсе несоизмеримые участки, существующие под общим названием «рациональное». При этом ослабленными и размытыми оказываются едва ли не все параметры рациональности в традиционном ее понимании – системность, обоснованность, доказательность, общеобязательность (всеобщность)» (1, с. 56).

Маргинальность как следствие элиминации духовности и профанации сакрального

Проблема маргинальности в антропологии обсуждается в статье С.П. Гурина, который утверждает, что понятие маргинальности имеет не только социальный контекст, но и онтологическое измерение, так как выражает положение или состояние со специфическими «топологическими» свойствами, а именно – способность находиться на краю, на границе социального бытия и человеческой реальности в целом, позиционироваться как крайнее, предельное положение или состояние.

По мнению Гурина, произошел существенный сдвиг от попыток классической антропологии свести сущность человека к одному основному принципу или субстанции (обычно разуму) к неклассическим представлениям о сложности и многообразии феноменов человеческого бытия и невыразимости (неуловимости, парадоксальности) природы человека. «Показателен особый интерес к измененным состояниям сознания, экстремальным и пограничным ситуациям, телесным практикам, радикальному опыту, всему тому, что может обнаружить предел возможностей, показать масштаб человеческого в человеке, указать на нечто Иное, быть местом встречи с принципиально Другим» (8, с. 100). Можно говорить о специфической маргинальной, «лиминальной» ментальности, характерной для ситуаций перехода, *рубежа* с ее типичными темами черного юмора, повышенным вниманием к проблеме смерти, катастрофизмом, апокалиптическими настроениями, мистицизмом, эзотерикой, отрицанием научной рациональности, интересом к социальным девиациям, сексуальной свободе. «Маргинальность предстает как гносеологическая категория, обозначающая нечто нелогичное, непрозрачное для сознания, недоступное для познания. Сюда может быть отнесено все непознаваемое, внерациональное, нерациональное, иррациональное, противоречивое, парадоксальное, абсурдное, апофатическое» (8, с. 101).

Проблема кризиса в образовании

Кризис духовности в обществе в целом не может не отражаться на кризисе образования, что, в свою очередь, усугубляет кризис духовности всего общества.

Вместе с ослаблением организационных и эвристических функций обучения и воспитания происходит, как отмечает А.В. Сиволапов, «полная утрата формирующей роли школы в обществе». «Вернуть себе эту роль школа не сможет, опираясь на прежние способы организации образования, на декларативное представление о единстве обучения и воспитания. Эти два процесса сопрягались формально. Обучение наращивало новые знания, развивая познавательные способности, и не несло функций морального воспитания и развития. В лучшем случае эти функции на уроке возлагались на некоторые гуманитарные дисциплины, а мораль “прививалась” в специальных воспитательных

мероприятиях вне урока. Принципиально нового решения проблемы единства воспитания и обучения можно достичь, лишь изменив всю систему образования – ее цели, характер организации учебной деятельности и характер социальных взаимодействий и отношений между главными участниками обучения – учителем и учеником» (21, с. 90).

Закономерно возникает вопрос о способах выхода из кризиса духовности современного общества в целом и школы в частности. В качестве ответа часто можно слышать рассуждения о необходимости сделать основой педагогики этический идеал.

Этический идеал как основа педагогики

С точки зрения антропологического подхода в основе педагогических концепций и воспитательных практик лежит этический идеал, который формируется определенной культурой и концентрирует в себе ее представления о наиболее существенных ценностных основаниях бытия и способах их воплощения. Эта проблема обсуждается в монографии А.С. Запесоцкого, который полагает, что этический идеал – это ответ культуры на вопрос о том, что такое человек. По его словам, человечество поставило данный вопрос наиболее остро во второй половине XX в., отягощенное трагическим опытом двух мировых войн. «Идеал несет преимущественно моральный характер и представляет собой человеческое видение Абсолюта... Область идеального – это царство “последних” истин, идей и ценностей, которому открыт человек как духовное существо, свободное от витальной зависимости (именно в этом его кардинальное отличие от животного). Следовательно, Дух здесь предстает как нечто противоположное жизни, как способность к созерцанию вечных абсолютных ценностей (М. Шелер)...» (10, с. 17–18). Идеал проникает во все сферы индивидуального и социального бытия, определяя приоритеты, смыслы и перспективы как человека, так и общества. Моральный общественный идеал антропоцентричен, он находит наиболее полное выражение в персонифицированных образах культуры и истории. Как подчеркивает А.С. Запесоцкий, учитывая социально-культурную обусловленность содержания образования, можно рассматривать историю педагогики как циклический процесс возникновения, утверждения, кризиса и смены

доминирующего идеала, который зарождается в недрах культуры и получает оформление в этических и философско-антропологических системах.

Одним из способов возрождения утраченных идеалов и ценностей можно считать творчество, разумеется, если оно само базируется на высоких духовных принципах.

Творчество и социальный идеал

Важнейшая категория социальной антропологии – *творчество*. Социальная антропология рассматривает творчество шире, чем просто решение интеллектуальных задач. Творческий акт – это не только и не столько мысль, сколько действие, сама человеческая жизнь. Как утверждает К.С. Пигров, «человек – единственное существо, сознающее свою смертность, и единственное существо, выработавшее способ достижения бессмертия – творчество. Имея в своей основе снятие смерти, оно амбивалентно связано с ним... Бессознательная императивность творчества направлена в конечном счете на отождествление единичного и всеобщего. Человек идентифицирует себя с надындивидуальным целым... Традиционно эту фундаментальную устремленность человека называли стремлением к Богу, жадной слияния с Абсолютом. Творец живет на грани двух миров, профанного и сакрального... Творческий акт и есть содержание подлинного человеческого бытия, в известном смысле – собственное человеческое бытие как таковое» (16, с. 72–73).

Как полагает И.А. Бирич, творческое сознание, ориентированное на идеал, «не только объединяет человека, природу, космос, но и выводит его на новый уровень понимания этой взаимосвязи» (4, с. 132). В данном случае творчество рассматривается как универсальная способность человека. «Творческой мы называем деятельность, которая позволяет человеку не просто взаимодействовать с миром, приспосабливаться к нему, «выживать», а порой и «подминать» его под себя ради своих нужд, но ПРЕОБРАЖАТЬ, созидая новую реальность, отражающую степень осмысленности человеком своего места в мироздании, причастности к его духовной наполненности, его гармонии» (4, с. 138). «Если эволюция мира есть творческий процесс совершенствования, взаимодействия духа и материи, их резонирование, то этот за-

кон становится основополагающим и для творческого человека тоже» (4, с. 138). В основе творческого саморазвития лежит представление об **идеале**. Идеал есть «интегративная возможность человеческого сознания выходить на самый **ВЫСШИЙ ТИП ЦЕЛЕПОЛАГАНИЯ**» (4, с. 141). Наличие идеала в человеческой деятельности – это всегда свидетельство работы человека над собой. Наличие идеала всегда было отличительной чертой пассионарного типа личности. И.А. Бирич рассматривает понятие идеала в свете культурной антропологии, анализируя его различные типы, исследует такой аспект творческой деятельности как *языковое творчество*. С процессом творчества неразрывно связана *интуиция*, которая, по мнению автора, **есть не психический, а духовный феномен, всегда сопутствующий поиску скрытого смысла и одновременно указывающий на то, что этот скрытый смысл есть**. «Интуиция – результат духовного синтеза. Его эвристическая сила заключается в том, что он свободен от стереотипов, в нем наличествует больше степеней свободы для образования ассоциативных связей, тогда как логическое и диалектическое мышление подчинено исторически сложившимся, устоявшимся нормам, проторенным ходам мысли» (4, с. 142). По мнению И. Бирич, **«только образование в качестве социального института призвано быть тем перекрестком, средостением, где происходит переход культуры в цивилизацию, долженствования в возможное и реальное на уровне массового сознания, превращение отвлеченного знания в практическое, идеального в конкретность волевого акта каждого человека»** (4, с. 220). В силу его профессиональной ориентации на будущее поколение именно *внутри образования*, а не на политической арене, определяется сегодня направление, по которому станет развиваться общество: или по пути осуществления очередной социально-экономической модели, или по пути духовного развития и наращивания творческого потенциала личности с тем, «чтобы пробудить в ребенке, по выражению И. Ильина, “духовность его инстинкта”, ведь человек больше, чем его мышление или рассудок. Образование должно сообщить ребенку **НОВЫЙ СПОСОБ ЖИЗНИ, зажечь его сердце**» (4, с. 222).

Развитие творческой индивидуальности является основной целью и задачей школы XXI века. В рамках творческой педагогики *культура диалога должна стать нравственно-эстетической установкой учи-*

теля. «Вызван к жизни и формируется совершенно новый образ учителя, сознательно берущего на себя ответственность за то, чтобы стать ПОСРЕДНИКОМ между идеальными устремлениями культуры и единичной личностью. Подобный учитель превращает любую встречу с учениками в радость открытия мира» (4, с. 258).

Культура как фактор социализации личности

Гражданское правовое общество создается особой культурой – культурой самоуправления. «Воспитательно-образовательная работа становится при этом ключом к решению экономических, социальных и личностных проблем» (3, с. 5). Как отмечает Б.М. Бим-Бад, воспитание человека есть не что иное, как обучение его искусству властвовать собой, ограничивать себя и вступать в компромиссно-переговорный процесс, в договорные отношения с другими людьми. «Личности необходимо научиться ограничивать свою свободу. Правильное пользование ею целиком зависит от способности человека к рефлексии, а научиться рефлексировать он может только с помощью других людей. Школьное дело должно быть нацелено на выработку у подрастающего поколения склонности и способности к постоянной рефлексивной работе сознания, и от успешности школы в решении этой проблемы зависят наши судьбы» (3, с. 6). Образование, как пишет Б.М. Бим-Бад, призвано заменить в идеале насилие или хитрость в отношениях между людьми разумом и доброй волей. Для этого оно должно стать единственным воспитанием и обучения. «В воспитании нуждаются добродетели созерцания и рефлексии, рвения к истине, творчеству и самосовершенствованию. Колоссальное значение имеет также приобщение людей к искусству достойного человека счастья, искусству благородного наслаждения прекрасным» (там же). Воспитание призвано позаботиться об умственном развитии детей, достаточном для понимания ими различий между мечтой и учением, пророчеством и доктриной, утопией и наукой. «Воспитание ума, нацеленное на предотвращение личных и общественных трагедий, должно включать в себя обучение последовательной самокритичности и критичности, способности трезво мыслить, готовности подвергать сомнению все надежды и устремления и отвергать их, если они заключают в себе опасность» (там же). Нужно научить детей ненавидеть самообман.

Помимо воспитания ума, человеку необходимо и воспитание чувств. Над человеком часто властвуют инстинкты, разрушительные антиобщественные и антикультурные тенденции. «Победа личности над опасными для нее и общества импульсами целиком зависит от успехов воспитания» (3, с. 7). Воспитание служит цели облагородить, очеловечить разрушительные эгоистические природные влечения – в противном случае совместная жизнь людей становится невозможной.

По мнению Б.М. Бим-Бада, детям предстоит также научиться соизмерять каждый свой шаг с понятием права. «Возможность самозащиты и защищенность личности суть основополагающее содержание любой общественной жизни. Только та школа хороша, в которой меньше ценится учеба, чем учащийся; которая предоставляет самоуправлению ясные и определенные полномочия; дает членам коллектива конкретные права и гарантирует неоспоримость пользования этими правами; сохраняет за личностью ту долю самобытности, которая и делает ее личностью» (3, с. 8).

Опасность человечеству, подчеркивает Б.М. Бим-Бад, исходит прежде всего от неправильного воспитания, укореняющего самодовольное и не подозревающее о себе скудоумие, жадность, безответственную недалекновидность. «Обществу приходится опасаться нового деспотизма. Ибо оно столкнулось с ростом невежества, научившегося добиваться власти... Демократия всегда может выродиться в деспотизм, если ее не поддерживает особая культура, сохраняемая и передаваемая от поколения к поколению с помощью школы, воспитания... В исторической перспективе *воспитание* должно предшествовать экономике и политике и опережать их в каждую данную единицу времени. *Воспитание* обладает властью над властью: влияет на общественное мнение и стимулирует производство идей» (3, с. 9).

Школа как институт коммуникации и социализации

В фокусе этих двух понятий начинает видеться в новом свете сам феномен образования как такового. В частности, феномен школы, традиционно обозначаемый в гуманитарной литературе как феномен социального института, раскрывается в этом случае как институт коммуникации и социализации, или же, точнее, как двуединый процесс социализации через коммуникацию, средствами коммуникации и,

соответственно, коммуникации через социализацию, средствами социализации. Возможность такого взаимообразного обращения этих двух процессов становится очевидной, если мы примем во внимание социокультурную природу процесса коммуникации и коммуникативную природу социализации. Последнее обстоятельство фиксируется, например, в самом широком определении социализации как взаимодействия, а, стало быть, и коммуникации как стержня взаимодействия развивающегося человека с миром, которое дает А.В. Мудрик: «Процесс развития человека во взаимодействии с окружающим его миром получил название социализации» (15, с. 2). В свою очередь, социальный смысл коммуникации как социализирующего процесса видится в том, что этот процесс всегда осуществляется между разными поколениями, взрослыми и детьми, строится как своеобразный диалог не только между современниками, но и с представителями прошлых веков; и предметом этого диалога является общая всем жившим и живущим на Земле людям человеческая культура в самом широком ее значении. Представление коммуникации и социализации двуединым процессом позволяет использовать его в качестве основания для построения модели школы как коммуникативно-социализирующей организации, или же как социального института, базирующегося на принципах массовой коммуникации (здесь понятие «массовости» служит синонимом понятия «социальности»).

Новая модель школы, формирующаяся в рамках социокультурного подхода, выдвигающего на первый план понятия коммуникации и социализации в их неразрывном единстве, предполагает, кроме наличия в своем составе этих двух компонент, еще одну – инновационную компоненту обучения, учитывающую общий характер и все ускоряющийся темп происходящих в современном обществе социокультурных, технологических и организационных изменений. Характеризуя инновационный тип обучения, А.В. Сиволапов, в частности, пишет: это «открытость будущему, которое беспрецедентно и подлежит активному конструированию; способность к предвосхищению на основе постоянной переоценки ценностей, к совместным действиям в новых небывалых ситуациях. Только этот тип обучения становится подлинно демократическим, ибо предполагает общность и равенство поколений перед лицом будущего. Изменение относительной роли инноваций и традиций в структуре обучения, обращенного к неизведанному буду-

шему, предполагает и изменение типа отношений между поколениями, между учителем и учеником. Эти отношения утрачивают характер принуждения. Они не могут быть ничем иным, как отношениями сотрудничества, взаиморегуляции, взаимопомощи равных перед неизвестным предстоящим. В процессе учения преобладающим становится творческое начало, индивидуально-личностное своеобразие подхода к проблеме, к способу ее решения. Главная ценность отношений – сотрудничество учителя и учеников» (21, с. 91).

Проблема ценностей в образовании

Проблема аксиологического потенциала личности в системе образования обсуждается в монографии А.А. Поляковой. «Человек, пребывая в социокультурном пространстве, в мире нравственно-психологической мотивации, соотносит свои поступки с идеалом, абсолютот. Уникальность человеческой личности проявляется именно в ценностных предпочтениях...» (17, с. 13). Святости имеют, по словам М.М. Бахтина, человеческое, личностное содержание, отражая «множество неповторимых, ценных миров». В таких условиях «бытие человека как бы исходит из самого человека и располагается вокруг него как центра и единственной ценности» (там же). Проблема соотношения человеческого со всечеловеческим наиболее ярко раскрывается в концепциях *диалога, полифонии в культуре*. В этом смысле большая роль принадлежит образованию. Именно оно в современном обществе является важнейшей составной частью культуры. Через систему образования в решающей степени осуществляется трансляция культуры в новые поколения, их приобщение к культуре. «Совершенно очевидно, что функцией системы образования становится воспроизводство культуры, и что образование является как социальной системой, так и институтом культуры» (17, с. 16). В современном мире образование и культура далеко разошлись между собой, что свидетельствует о глубоких переменах в обществе. Они связаны с возникновением массового общества и массовой культуры, создаваемой и транслируемой средствами массовой коммуникации. Образование «утрачивает здесь функцию формирования национального (культурного) самосознания, ставя перед собой задачу всего лишь подготовки человека к профессиональной деятельности в той или иной отрасли материального или

духовного производства» (17, с. 23). С попытками возродить, реанимировать культурную функцию образования связаны все нынешние дискуссии о его гуманитаризации, об усилении в образовательном процессе роли гуманитарных наук.

Как полагают Добренъков и Нечаев, «последовательный социокультурный подход в исследовании социализации предполагает выделение в качестве ведущей категории *ценность*» (9, с. 105). Культурная ценность отличается не только целесообразностью, но и адресностью, направленностью на потребителя, социальное общение. «Она должна быть узнаваема в поле ориентации субъекта (даже если это продукт собственного потребления). Коммуникация, или *трансляция ценности* диктует и свой язык всем другим звеньям механизма динамики ценностей в культуре, идентифицируя тем самым продукты культурной деятельности, поддерживая единство ценностей в культуре» (9, с. 107). Освоение культуры человеком осуществляется в многообразных, исторически сложившихся формах деятельности. «Каждая из этих форм деятельности включает в себе весь культурно-исторический общественный опыт, воспроизводя в своем содержании все стороны, функции, механизмы динамики ценностей, культурного прогресса. Однако одни функции, механизмы являются ведущими, а другие – вспомогательными» (9, с. 108).

Социальная память как механизм сохранения идеалов и ценностей

Как известно, становление человеческого сознания невозможно представить себе без такого механизма, как *память*. В.И. Красиков отмечает, что память называют «материей» сознания, основой всех появляющихся и существующих в сознании «миров». «Память создает, удерживает координаты “наших миров”, их собственную внутреннюю идеалистическую емкость и перспективу» (12, с. 37). Но если индивидуальная память есть механизм сохранения индивидуальных ценностных миров, то социальная память аналогичным образом служит механизмом создания, передачи и сохранения социальных ценностей и идеалов.

Проблема социальной памяти рассматривается в монографии О.Т. Лойко «Феномен социальной памяти». Исследование социальной памяти в современном мире имеет не только чисто теоретическое зна-

чение. Вопросы, так или иначе касающиеся социальной памяти, ее способности связывать постоянно рвущуюся нить времен и поколений, составляют предмет особой заинтересованности педагогики. «Социальные катаклизмы, ставшие уже привычными для нашей страны, не способствуют нормальной передаче ценностно-смысловой картины мира от одного поколения к другому» (13, с. 16). Современное молодое поколение зачастую смутно представляет себе ценностно-символический мир культуры предшествующих поколений. Автор полагает, что если процесс разрыва культурно-исторических связей станет печальной реальностью, соответственно, социальная память со всеми своими материальными и духовными носителями займет место музейного экспоната. Последнее может означать не только гибель памяти, но и падение культуры.

Парадокс бытия социальной памяти состоит в том, что объем актуального воспоминания значительно превышает ее ментальную вместимость. Вспоминается и извлекается из памяти значительно больше, чем было оставлено предшествующими поколениями.

Память уводит сознание как отдельного человека, так и социума в целом за пределы реального, чувственно воспринимаемого бытия, которое в настоящее время существует лишь в воспоминании. В процессе интерпретации ценностно-смыслового содержания памяти выявляется ее специфическое свойство – асимметричность. Запоминается и долго помнится то, что не завершено, находится в актуальном развитии, то, что встречается достаточно редко. «Незавершенность события является гарантией невозможности за-бытия, которое реализуется в постоянном повторении пространственно-временных структур» (там же). В этом случае память выступает как определенный модус сознания, который позволяет вспомнить то, что лишь могло бы быть, но не случилось, т. е. не приобрело в прошлом статус бытия. «Таким образом, в реальном акте воспоминания всегда наличествует нечто большее, чем архивированные образы прошлого» (там же). Иными словами, память содержит потенциальные возможности реанимации утраченных ценностей и идеалов, построения новых «жизненных миров».

Память существует лишь в культуре диалога, который реализуется в процессе общения. Продуктивность понимания культуры как диалога, направленного на поиск смысла, отмечает Э. Кассирер, который считает, что «рассмотрение цели и смысла

культурной деятельности есть решающий рубеж философского самосознания культуры») (цит. по: 13, с. 39). ***В онтологическом плане, полагает автор, культура есть не что иное, как внесение в мир смысла и уже одним этим – изменение мира, под влиянием которого трансформируется и память человека как субъекта культуры.***

«В этом случае память выступает как удерживающая сила духа, способная не только сохранить, но и передать сохраненное последующим поколениям» (13, с. 93).

Многие авторы убеждены в том, что никакие новации и новомодные педагогические практики не помогут решить насущные проблемы образования и воспитания, если в основе педагогики не будет лежать пласт духовной культуры общества.

Духовная антропология как путь обновления педагогики

В рамках педагогической антропологии можно выделить направление ***духовной антропологии***, основным пафосом которой является вышеупомянутое убеждение.

Академик РАО Александр Корольков полагает, что нашей педагогике предстоит одолеть путь духовного обновления.

Духовность рассматривалась в русской религиозной мысли как метафизическое ядро человека. Самое существенное в духовной жизни – искание Бесконечного, Абсолютного, Идеального. Автор напоминает, что Владимир Соловьёв объяснял любовь как способность открыть в себе и в другом высоту неба, способность боготворить. Духовность не есть отвержение телесности, речь идет лишь о возвышении одного над другим, об иерархичности, о подчинении жизни человека или физиологизму, или духовности. «Христианство самой сутью своего учения провозглашает свободу и неприкосновенность человеческой личности, в своей заповеди нравственного совершенства зовет к наивысшему осуществлению индивидуальности» (11, с. 6).

Заключение

В заключение необходимо отметить, что как для развития и воспитания человека, так и для его жизни в зрелом возрасте и на исходе его дней – человеку всегда необходимо ориентироваться на ценности

и идеалы. В противном случае его жизнь может быть чревата утратой смысла и нравственной деградацией. Но только инстинкт культуры, выражаясь словами Я.Э. Голосовкера, способен вести человека по дороге поиска смысла, поскольку дух и культура «ориентированы на символическое бессмертие» (см.: 6).

Проблема духовности как особой антропологической категории, а также проблема сознания как специфически человеческого феномена представляют предмет для дальнейшей разработки. То же самое можно сказать о понятиях идеала и абсолюта не только как личностных ориентиров, но, что самое главное, как социально значимых ценностях.

Список литературы

1. Автономова Н.С. Рассудок – Разум – Рациональность. – М.: Наука, 1988. – 287 с.
2. Бердяев Н.А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
3. Бим-Бад Б.М. Воспитание человека обществом и общества человеком // Педагогика. – М., 1996. – № 5. – С. 3–9.
4. Бирич И.А. Философская антропология и образование (на путях к новому педагогическому сознанию). – М.: Жизнь и мысль, 2003. – 272 с.
5. Гальцева Р.А. Эпоха неравновесия. Общественные и культурные события последних десятилетий. – М.; СПб.: Центр гуманит. инициатив, 2016. – 320 с. – (Серия: «Humanitas»).
6. Голосовкер Я.Э. Имагинативный абсолют. – М.: Акад. проект, 2012. – 318 с.
7. Гуревич П.С. Антропологический ренессанс // Феномен человека. Антология. – М.: Высш. школа, 1993. – С. 3–23.
8. Гурин С.П. Проблема маргинальности в антропологии // Современная философия: Возможности обоснования: Сб. науч. трудов. – Саратов, 2000. – С. 97–106.
9. Добреньков В.И., Нечаев В.Я. Общество и образование. – М.: ИНФРА, 2003. – 379 с.
10. Запесоцкий А.С. Образование: Философия, культурология, политика. – М.: Наука, 2002. – 456 с.
11. Корольков А. Духовные основания русской школы. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В.М. Шукшина, 2004. – 165 с.
12. Красиков В.И. Экстрим: Междисциплинарное философское исследование причин, форм и паттернов экстремистского сознания. – М.: Водолей, 2006. – 496 с.

13. *Лойко О.Т.* Феномен социальной памяти. – Томск: ТГУ, 2002. – 256 с.
14. *Мейтув П.* Человек и образование // Кентавр. – М., 1995. – № 1. – С. 35–39.
15. *Мудрик А.В.* Введение в социальную педагогику. – М.: Моск. психолого-соц. институт, 2009. – 568 с.
16. *Пигров К.С.* Социальная антропология как система // Очерки социальной антропологии: Сб. / Шаронов В.В. (отв. ред.) и др. – СПб.: Петрополис, 1995. – С. 70–84.
17. *Полякова А.А.* Развитие аксиологического потенциала личности в контексте диалога культур: Монография. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. – 209 с.
18. *Самохвалова В.И.* Сверхчеловек: Образ, метафора, программа: Монография. – М.: Ваш формат, 2015. – 400 с.
19. *Самохвалова В.И.* Творчество: Божественный дар; космический принцип; родовая идентичность человека: Научное издание. – М.: РУДН, 2007. – 538 с.
20. *Самохвалова В.И.* Человек и судьба мира. – М.: Новый век, 2000. – 196 с.
21. *Сиволапов А.В.* К новой модели обучения: Социокультурный подход // СОЦИС. Социологические исследования. – М., 1994. – № 3. – С. 88–92.
22. *Эпштейн М.Н.* От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. – М.; СПб.: Центр гуманит. инициатив, 2016. – 480 с. – (Серия «Humanitas»).

С.Я. Левит

**К ЮБИЛЕЮ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ
ИНИОН РАН:
ИХ РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Аннотация. В статье освещается роль энциклопедий – «Культурология. XX век» (1998) и «Культурология: Энциклопедия» (2007) в становлении культурологии как науки XXI в.

Ключевые слова: энциклопедия; культурология; культура; диалог культур; философия культуры; социология культуры; история культуры; культурная антропология; философская антропология; истории идей; преемственность; мир человека; теоретические проблемы культурологии.

Abstract. The article highlights the role of encyclopedias – «Culturology. XX-th century» (1998) and «Culturology. Encyclopedia» (2007) – in the formation of culturology as the science of the XXI-t century.

Keywords: encyclopedia; culturology; culture; dialogue of cultures; philosophy of culture; sociology of culture; cultural history; cultural anthropology; philosophical anthropology; history of ideas; succession; the world of man; theoretical problems of culturology.

В 2018 г. отмечается юбилей первой энциклопедии по культурологии. В 1998 г. в издательстве «Университетская книга» вышла двухтомная энциклопедия «Культурология. XX век» (136 уч.-изд. л.), не имевшая аналогов в мировой научной литературе. Она представляла собой попытку очертить границы культурологии как интегративной области знания, имеющей своим предметом исторические формы общественного бытия, аккумулирующие социальный опыт коллективной

жизнедеятельности людей, воспроизводимые и развиваемые через системы социальной коммуникации.

Основное внимание в ней сосредоточено на проблемах формирования культурологии в XX в. на стыке многих наук: культурфилософии, культурной и социальной антропологии, социологии культуры, этнологии, семантики и семиотики, синергетики, культурпсихологии, истории культуры, филологии.

Культурология интегрировала знания различных наук о культуре в целостную систему, «формулируя представления о сущности, функциях, структуре и динамике культуры как таковой, моделируя культурные конфигурации различных эпох, народов, конфессий, сословий, выявляя и систематизируя черты своеобразия различных культурных миров» (9, с. 5).

Работа над энциклопедией длилась много лет (1991–1997): формировался коллектив, вносились коррективы в словник – модель будущей энциклопедии.

Когда я показала словник Сергею Сергеевичу Аверинцеву, он сказал, что замысел интересный, даже если не все удастся воплотить в жизнь. Советовал не давать статьи о произведениях – можно утонуть. Хотел дополнить словник – написать цикл статей, но началась работа в Вене.

Сергей Сергеевич, как и Александр Викторович Михайлов, которому я также показывала словник, рекомендовал назвать это издание «Энциклопедия культуры». Слово – «Культурология» – им не нравилось. А ведь они – самые замечательные культурологи. Произведения С.С. Аверинцева, А.Я. Гуревича, Г.С. Кнабе, А.В. Михайлова обогатили отечественную культурологию. До сих пор жалею, что не удалось осуществить мечту С.С. Аверинцева – издать его собрание сочинений в семи томах. (В один из своих приездов в Москву из Вены он дал мне свой проект на это издание.)

В начале 90-х годов начался отъезд ученых за границу навсегда, или надолго. Некоторые перед отъездом отдавали свои брошюры, книги и из них создавались статьи, пересылались по электронной почте, одобрялись автором и публиковались.

Авторов искала не только в Москве, но – с помощью И.В. Кондакова, Г.И. Зверевой, Л.А. Мостовой, А.Я. Флиера – по всей России: в Твери, Калуге, Ярославле и т.д.

В поисках авторов помог РГГУ – посещение семинара Института высших гуманитарных исследований, с 1992 г. возглавляемого Е.М. Мелетинским, беседы с В.С. Библером – руководителем проекта и исследовательских коллективов Школы диалога культур, посещение лекций и беседы с Г.С. Кнабе в процессе подготовки его фундаментального исследования «Избранные труды. Теория и история культуры», вышедшего в 2006 г. (5), и особенно общение с Г.И. Зверевой, И.В. Кондаковым.

Сложение творческих энергий участников энциклопедического проекта позволило издать в 1997 г. словарь «Культурология. XX век» (6). Первый шаг был сделан: удалось определить предметную область культурологии, основные понятия, школы, направления и ведущие исследовательские подходы к изучению культуры. Как отмечал А. Баранов, это была «первая попытка создания фундаментального научного словаря по культурологии. Словарь, который призван не просто аккумулировать существующие на настоящий момент научные достижения, но и решить *творческую* задачу нахождения логики развития своей научной дисциплины» (3, с. 97).

Одновременно шла интенсивная работа по редактированию энциклопедии, составлению библиографий, проверке реалий. Огромную роль в ее редактировании сыграла Л.Т. Мильская, а в проверке библиографии – Е.Н. Балашова, М.А. Ходанович. Отредактировано было в 3 раза больше материала, но в энциклопедию вошло не все. Многие авторы писали статьи формально, и эти статьи возвращались на доработку, так как в нашей энциклопедии необходимо было дать концепцию персоналии, с опорой на произведения. Некоторые авторы, известные своими монографиями, замечательными научными статьями, не смогли соблюсти формат энциклопедической статьи, и эти статьи пошли в отсев, а позднее были напечатаны в других изданиях.

В 1998 г. энциклопедия «Культурология. XX век» вышла в свет (7).

В издание были включены статьи, дающие представление об основных направлениях, познавательных категориях и понятиях культурологии, а также о наиболее крупных мыслителях XX в., заложивших основы этой науки.

В статьях-персоналиях основное внимание сосредоточено на концепциях и идеях культуры, ключевых проблемах культурологии.

В проблемных статьях представлен спектр различных точек зрения, отражена авторская концепция (10, с. 14).

Значительную смысловую нагрузку в энциклопедии несут статьи, разъясняющие основные понятия этой науки, ее категориальный аппарат, язык культурологии. Композиция издания позволяет не только выявить логику науки о культуре, познавательные подходы к ее изучению, исследовательские направления и школы культурологии, но и обнаружить дискуссионность ее проблем и трудности, связанные со становлением культурологии в XX в., формированием ее смысловой области на границе с другими науками.

Формирование культурологии как науки о прошлой и современной культуре, ее структуре, функциях, перспективах развития происходило также в рамках издательских проектов «Лики культуры», «Humanitas», «Книга света», «Российские Пропилеи», «Письмена времени», «Культурология. XX век». Выход книг в этих сериях решал творческую задачу нахождения логики развития культурологии как научной дисциплины, способствовал определению ее предметного поля, выявлению лексикона культурологии, а также расширению концептуального поля методологии гуманитарного знания, культурогизации гуманитарных наук в XXI в.

Значительную роль в формировании культурологии сыграла серия «Культурология. XX век», в которой издавались антологии по философии культуры, культурной антропологии, культурологии, а также словарь «Культурология. XX век». Выход в свет в сериях «Лики культуры», «Книга света» переводов фундаментальных работ западных мыслителей, посвященных проблемам философии, философии культуры, философии истории, культурной и социальной антропологии, семиотике, социологии культуры, истории культуры, культурпсихологии, этнологии, осмыслению культуры и культурных процессов с разных методологических позиций – также существенным образом способствовал становлению этой науки, укреплению ее позиций среди гуманитарных наук.

Создание этих серий было замечательным шагом в возрождении духа русской культурфилософии, живого отклика на вызовы современности, ибо без обращения к выдающимся мыслителям Запада – М. Веберу, А. Веберу, В. Виндельбанду, Э. Кассиреру, Я. Буркхардту, Г. Зиммелю, К. Манхейму, Э. Трёльчу, П. Тиллиху, без существования

в потоке европейской мысли такое возрождение невозможно. В своих размышлениях о книгах, представленных в серии «Лики культуры», Г.С. Померанц поднимал важную проблему – *понимания и освоения* духовного наследия предшественников, проникновения в живую суть их мышления, постижения «ветвистости» их мысли, а не огрубления ее «застывшими формулами» (12, с. 183).

В рамках серий «Лики культуры», «Книга света» осуществляется диалог выдающихся авторов, их метапространственное взаимодействие, переключки идей; разговор ведется по важнейшим вопросам человеческого существования, даются разнообразные толкования ключевых гуманитарных понятий – «культура», «функции культуры», «типы культуры», «типы культурного сознания», мир человека – его «символическая вселенная» и др. (10, с. 12).

Необходимо отметить роль серий «Российские Пропилеи», «Humanitas», «Письмена времени» в формировании культурологии. В этих сериях вышли труды российских мыслителей прошлого и современности: Н.С. Автономовой, Ф.И. Буслаева, В.В. Бычкова, С.И. Великовско-го, А.Н. Веселовского, А.Г. Габрического, П.П. Гайдено, Р.А. Гальцевой, И.Б. Роднянской, Г.Д. Гачева, М.О. Гершензона, А.Я. Гуревича, К.Г. Исупова, В.К. Кантора, Г.С. Кнабе, С.В. Лёзова, В.И. Мильдона, А.И. Патрушева, С.И. Семеновы, М.В. Юдиной и многих других.

Книги выдающихся российских авторов составляют ядро серии «Российские Пропилеи», в которой освещается комплекс важнейших проблем, таких как единство европейской культуры, мир античной культуры, категории средневековой культуры, культуры эпохи Возрождения, культурные эпохи и культурные переломы как моменты гибели смыслов, феноменология русской культуры, русское религиозное сознание, русская художественная традиция, русское западничество, диалог русской и западной культур, христианство перед лицом современной цивилизации, геокультурный образ мира.

Особую роль в становлении культурологии играет серия «Summa culturologiae» (основана в 1999 г.). В этой серии издан «Словарь средневековой культуры», подготовленный выдающимся ученым А.Я. Гуревичем, словарь «Портреты историков: Время и судьбы», подготовленный замечательными исследователями Г.Н. Севастьяновым и Л.Т. Мильской, уникальный справочно-исследовательский проект В.В. Бычкова

«Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века» (15; 13; 11).

Событием стало издание в 2007 г. новой энциклопедии – «Культурология: Энциклопедия: В 2 т.» (425 уч.-изд. л.) (8).

Предполагалось дать ей название «Summa culturologiae» и издать в пяти томах, но издательство придало ей ныне существующую форму, и мне пришлось из верстки изымать статьи из-за превышения объема. Но это нисколько не умаляет моей безграничной благодарности директору издательства РОССПЭН Андрею Константиновичу Сорокину, взявшему на себя спасение многих моих проектов и издание этой энциклопедии в трудное для книгоиздания время.

Эта новая энциклопедия (вовсе не второе издание, как иногда пишут) стала лауреатом 2008 г. в номинации «Лучшее словарно-энциклопедическое издание». В ней продолжилась работа, начатая в не имевшей аналогов энциклопедии «Культурология. XX век» (7).

В новую энциклопедию включены все культурные эпохи, стили, культурные миры, исторически возникшие типы культуры, особенности которых обусловлены специфическими представлениями о мироздании, человеке, условиях его бытия, формами общественной жизни. Эта энциклопедия замыслена как исследовательское издание и включает статьи по всему спектру наук, на стыке которых сформировалась Культурология. Это позволяет проследить эволюцию различных идей и концепций, кристаллизовавшихся в культурологической проблематике.

Диалог культур, их взаимодействие и взаимопроникновение представляет сквозную тему энциклопедии. Она содержит развернутые статьи об основных школах и направлениях, о наиболее крупных мыслителях, культурологах, культурфилософах, социологах культуры, культурантропологах, историках культуры, а также концепциях и теориях культуры с древнейших времен до наших дней, что создает предпосылки для размышлений о человеке и его «символической вселенной», о преемственности прошлого и настоящего.

Особенность издания состоит в том, что ориентация на теории дополняется в нем ориентацией на реалии, предметы теории; при этом исследователь имеет возможность сопоставить различные точки зрения по спорным вопросам. Исследовательский характер энциклопедии, который успешно дополняет ее чисто информационные функции,

элемент дискусионности, многообразие методов исследования обеспечивают формирование недогматического мышления.

В результате культурология предстает в этой энциклопедии не только как частная наука о культуре и ее внутренних закономерностях развития, но и как мировоззренческая междисциплинарная методология.

Энциклопедия обозначает основные идеи культурологии, многообразие методов исследования и познания мира человека, язык культурологии как принципиально новой науки, устремленной в пока еще непроницаемые слои человеческого существования, изучающей многообразие типов культуры, выявляющей преобладающий тип культуры, который определяет модель экономического и политического развития общества. Энциклопедия перебрасывает мостик в XXI век, в котором культурология будет выполнять многообразные функции, в том числе и прогностические, и по праву займет ведущее положение среди гуманитарных наук (10).

Эта энциклопедия, отмечает А. Али-Заде, поднимается до уровня своей сверхзадачи – дать не просто словарь культурологической науки с учетом междисциплинарности предмета, но именно методологию формирования этого словаря, что и означает расшифровку *смысловой* картины человеческой культуры как единого общечеловеческого феномена. Именно в этом «воссоздании информационного поля единой человеческой культуры не только на эмпирическом (картины междисциплинарной сложности предмета), но и на методологическом уровне *смыслов* и состоит уникальность данного энциклопедического проекта» (1, с. 157).

Практически каждая статья энциклопедии не столько описывает данное культурологическое явление, «сколько раскрывает его *смысл*, т. е. переводит в категорию знания, теоретического понятия и тем самым относит к своему творцу – умственной рефлексии человека» (1, с. 159).

Инновационный подход в составлении энциклопедии, отмечает А. Али-Заде, побуждает читателя не просто к усвоению некоторой новой информации, а к эвристическому прочтению текстов энциклопедии – самостоятельному достижению более широкого знания, чем то, которое содержится в статье. Предметное многообразие словаря энциклопедии, «состыковывающее» знания, категории, персоналии из

разных областей человеческой культуры, делает «данный энциклопедический проект уникальным» (1, с. 157).

Специалисты признают, что «после выхода в 1998 г. энциклопедии “Культурология. XX век” в российских вузах заметно повысился уровень преподавания культурологии» (16, с. 192–198), а появление новой энциклопедии «Культурология: Энциклопедия» в 2007 г., в которой наиболее полно представлен кластер понятийно-категориального аппарата культурологии, сохранен исследовательский модус в подаче информации: статьи – не безличное резюме итогов науки, а авторское разыскание, предполагающее дискуссионность, вариативность знания о культуре, многообразие исследовательских подходов и позиций – все это, полагает А.Л. Доброхотов, позволяет надеяться, что предыстория культурологии подходит к концу и просматриваются контуры той территории, которую эта наука сможет назвать своим доменом (4, с. 185–188).

Как отмечают В.В. Астафьев, Л.А. Сыченкова, с изданием этих двух энциклопедий, представляющих собой свод культурологического знания, начался новый этап в развитии культурологии в нашей стране; культурология, как самостоятельное, междисциплинарное знание, получила официальное признание (2, с. 178).

В 2000 г., когда нависла угроза очередного «запрещения» культурологии как науки, ее изъятия из числа ваковских научных специальностей, а в перспективе – и вузовских, коллективу этих двух энциклопедий удалось отбить эти атаки (14).

В энциклопедиях собран звездный коллектив авторов: С.С. Аверинцев, В.В. Биbihин, В.В. Бычков, И.С. Вдовина, Р.А. Гальцева, А.Г. Гачева, А.Я. Гуревич, Ю.Н. Давыдов, С.Н. Зенкин, В.К. Кантор, Г.С. Кнабе, А.М. Кузнецов, Е.М. Мелетинский, В.Л. Махлин, А.В. Михайлов, И.О. Шайтанов, М.Н. Эпштейн.

Теоретический блок статей создан такими авторами, как Ю.А. Асоян, Б.Л. Губман, П.С. Гуревич, А.В. Гордон, Л.Д. Гудков, А.Л. Елфимов, Л.Г. Ионин, К.Г. Исупов, И.В. Кондаков, Л.А. Микешина, Л.А. Мостова, В.Г. Николаев, А.И. Пигалев, В.И. Самохвалова, М.Н. Соколов, А.Я. Флиер, В.Е. Хализев, П.Ю. Черносвитов, Л.Б. Шамшин, А.Г. Шейкин, А.К. Якимович и др. Их объединяет «уверенность в существовании интер-метадисциплинарного пространства, в котором культурология может искать и находить собственную предметность, недоступную традиционным социально-гуманитарным методам; свою

область закономерностей, несводимую к привычной каузальности» (4, с. 186).

В новой энциклопедии представлены также статьи, по замечанию А.Л. Доброхотова, «не прошедшие фильтры суждения научной общест-венности» (4) – «Онтологическая поэтика» А.В. Карасева, «Смысло-генетическая культурология» А.А. Пелипенко, авторские новации М.Н. Эпштейна («Гумонология», «Культуроника», «Реалогия», «Транскуль-тура» (4, с. 186–188), но это несколько не снижает их ценности.

Надлежащее высокопрофессиональное освещение получили в эн-циклопедии исторические науки, внесшие огромный вклад в форми-рование культурологии (статьи А.Л. Ястребицкой, Г.И. Зверевой, А.И. Патрушева, Н.И. Прозоровой).

Особое место в энциклопедии занимают авторские циклы, отмечен-ные тематическим единством: В.В. Бычков, Л.С. Бычкова (эстетика), В.В. Глебкин (социальная культура), А.П. Забияко (религия), К.Г. Исупов (концепты и символы культуры), М.Н. Корнилов (восточные культуры), А.Ф. Кофман (латиноамериканская культура), О.А. Кривцун (эстетика), Н.Б. Маньковская (постмодернизм), В.И. Мильдон (Россия), Л.А. Мостова (антропология), А.А. Никишенков (антропология). А.И. Патрушев (Германия), Н.Т. Пахсарьян (цикл статей о «больших стилях»), Е.Д. Руткевич (социология), И.П. Фарман (Германия), В.Г. Хлебников (религия). О каждом авторе можно написать книгу.

Многих авторов уже нет на этом свете. Помню, читаю в очеред-ной раз набор энциклопедии – статью Александра Ивановича Патру-шева «Холокост» – и слезы помимо воли струятся, невозможно оста-новить... Такие тихие слезы... Ничего не могу понять. Тема, конечно, личная: на Беловщине, недалеко от Стародуба и Карачева, где жили мои родственники, их истребили в 1942 г. Рана не заживающая, – помню. А эту статью читаю не в первый раз... Утром позвонила жена, а теперь вдова Александра Ивановича, и сказала, что вчера он умер... Многие моих любимых авторов уже нет, но остался их высокопрофес-сиональный труд, их вдохновение, радостное служение науке.

Именно благодаря профессионализму, энтузиазму и вдохновению замечательного коллектива воплотились в жизнь грандиозные замыслы. Это стало возможным при взаимодействии сотрудников институ-тов Российской академии наук – Института научной информации по общественным наукам, Института философии, Института всеобщей

истории, Института российской истории, Института мировой литературы, а также совместной деятельности ученых Российской академии наук и преподавателей ведущих университетов Москвы, Калуги, Ярославля, Твери и др.

Невозможное стало возможным благодаря энтузиазму замечательных издателей этих энциклопедий – Петра Валентиновича Соснова и Андрея Константиновича Сорокина.

Список литературы

1. *Али-Заде А.* Что такое «человеческая культура»? // Высшее образование в России. – М., 2008. – № 10. – С. 154–159. – Рец. на кн.: Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

2. *Астафьев В.В., Сыченкова Л.А.* О предмете «история музеологии»: Постановка проблемы. Музейное образование и образование в музее // Вопросы музеологии. – М., 2013. – № 2(8). – С. 173–195.

3. *Баранов А.* Культурология на пороге XXI века: Цельность и многообразие // Литературное обозрение. – М., 1998. – № 4. – С. 97. – Рец. на кн.: Культурология. XX век: Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с. – (Серия «Культурология. XX век»).

4. *Доброхотов А.Л.* Алфавит культуры // Новый мир. – М., 2008. – № 7. – С. 185–188. – Рец. на кн.: Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

5. *Кнабе Г.С.* Избранные труды. Теория и история культуры. – М.: Летний сад: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 1200 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).

6. Культурология. XX век: Словарь / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с. – (Серия «Культурология. XX век»).

7. Культурология. XX век: Энциклопедия / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1. – 447 с.; Т. 2. – 447 с.

8. Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

9. *Левит С.Я.* От редакционной коллегии // *Культурология. XX век: Энциклопедия.* – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1. – С. 5.

10. *Левит С.Я.* Гуманитарное знание: Генезис, итоги и перспективы // *Гуманитарное знание и вызовы времени / Отв. ред. и составитель тома С.Я. Левит.* – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2014. – 480 с. – (Серия «Humanitas»).

11. *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

12. *Померанц Г.С.* Развертывание альтернатив // *Октябрь.* – М., 1998. – № 2. – С. 182–185. – Рец. на серию «Лики культуры».

13. *Портреты историков: Время и судьбы: В 2 т. / Отв. ред. С.Н. Севастьянов, Л.Т. Мильская.* – М.: Университетская книга; Иерусалим: Gesharim, 2000. – Т. 1. – 432 с.; Т. 2. – 464 с.

14. *Проблемы культурологии: Обсуждение в ИНИОН РАН // Новая и новейшая история.* – 2000. – № 4. – С. 58–85 / *Выступления С.Я. Левит, Г.С. Померанца, А.Я. Флиера, Г.И. Зверевой, И.В. Кондакова, Т.Ф. Кузнецовой, Л.В. Скворцова, А.А. Пелипенко, А.С. Ахиезера, В.Б. Земскова, Г.А. Аванесовой, Л.А. Мостовой, Л.А. Сугай, П.А. Седаковой, И.Г. Яковенко в феврале 2000 г. на дискуссии по проблемам культурологии в ИНИОН.*

15. *Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 632 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

16. *Степанищев С.А.* [рец.] // *Философия и общество.* – М., 2008. – № 4(52). – С. 192–198. – Рец. на: *Культурология.: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит.* – М., 2007.

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Н.А. Хренов

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА, РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ И «РУССКАЯ ИДЕЯ»: НЕКОТОРЫЕ СУЖДЕНИЯ ПО ПОВОДУ ДИСКУССИЙ О СОЛЖЕНИЦЫНЕ*

В статье предпринята ретроспекция некоторых тем, обсуждаемых в тех дискуссиях, которые имели место в России и на Западе в связи с появлением в печати литературных и публицистических работ А.И. Солженицына.

В 1988 г. в Нью-Йорке вышла книга Александра Янова «Русская идея и 2000 год». Книга вроде бы не была посвящена Солженицыну, но автор уделил значительное внимание взглядам писателя, в частности, он представил Солженицына славянофилом, новым славянофилом. А как известно, от славянофилов пошло то, что называют обычно «русская идея». Смысл этой идеи – вера в великое будущее России, в ее исключительное предназначение в мире и вера в ее избранность. Это то, что обычно называют мессианизмом. Этот комплекс и связан со славянофилами. Вот, например, А. Хомяков в стихотворении 1836 г. «Остров», пишет о России как «стране смиренной, полной веры и чудес», которой Бог вручил судьбу Вселенной. Именно так – не больше и не меньше. Россия избрана Богом (цит. по: с. 98).

Получается так: раз возникновением «русской идеи» мы обязаны славянофилам, то А. Солженицын, как носитель этой идеи в позднем

* *Хренов Н.А.* Русская литература, русская философия и «русская идея»: Некоторые суждения по поводу дискуссий о Солженицыне // Литература в системе культуры: К семидесятилетию профессора И.В. Кондакова. – М.: АСОУ, 2017. – С. 96–105.

варианте, тоже оказывается славянофилом. В новой ситуации он возродил идеи славянофилов.

А. Янов пишет: «Солженицын повторяет славянофильские догмы почти буквально, лишь соблюдая приметы времени, лепя, так сказать, адекватный образ эпохи» (цит. по: с. 98). В чем, по мнению А. Янова, созвучность идей А. Солженицына со славянофильскими идеями? Так, он цитирует А. Солженицына, призывающего власть к тому, чтобы дать «народу дышать и развиваться».

А. Янов констатирует совпадение идей А. Солженицына с идеями славянофила К. Аксакова «Сто тридцать лет назад К. Аксаков рекомендовал вождю православного государства буквально то же самое, что Солженицын рекомендует вождям советским: возьмите себе всю власть, а народу дайте свободу. Народ не будет вмешиваться в политику, – обещают Аксаков и Солженицын, – он желает лишь свободно “дышать, думать и развиваться”. Ибо только устранившись от политики, считают и Аксаков и Солженицын, – может народ реализовать свою нравственную сущность» (цит. по: с. 98–99).

Поставляя эти высказывания, А. Янов констатирует, что утопия в ее славянофильской форме повторяется в суждении А. Солженицына. Утопия потому, что там, где народ не контролирует государство, государство контролирует народ, и это может принять крайние формы. Реагируя на это, писатель отвечал: «...Вот уж ни одного живого “славянофила” сейчас в России не знаю (пardon, кроме Синяевского). Есть патриоты умирающей родины – так надо говорить, не юля» (цит. по: с. 99).

Писатель зря оправдывался и пытался отделить себя от славянофилов. Не все в их философии было несостоятельным. Н. Бердяев в книге о А. Хомякове писал: «Да, устарела славянофильская доктрина, чужд нам их душевный уклад, вырождаются их потомки, но не устарело, навеки осталось то славянофильское сознание, что русский дух религиозен и что мысль русская имеет религиозное призвание. Тут славянофильство угадало что-то такое, что пребудет навеки, что важно и нужно тому, кому не нужны и даже противны одежды славянофильские. И потому славянофилы остаются основоположниками нашего национального самосознания, впервые сознавшими и сформировавшими направление русской культуры» (цит. по: там же).

К сожалению, наследие славянофилов до нас часто доходит в поздней, т.е. националистической интерпретации. Например, Н. Данилевского тоже

считают славянофилом. А ведь Н. Данилевский – певец империи, чего нельзя сказать о первом поколении славянофилов и уж точно о Солженицыне – критике советской империи.

Так каким же будет дальнейшее развитие России – в соответствии с тем, что уже намечено русскими западниками XIX в. или же она изберет собственную логику развития, и, следовательно, в этом случае ей не миновать того, чтобы вернуться к истокам, а следовательно, опять же к рефлексии славянофилов. Ведь это они в начале XIX в. впервые поставили вопрос о самостоятельности пути России. Такая логика все еще остается актуальной.

Везде и всегда Солженицына интересует лишь судьба русского народа и, следовательно, то, что свершается в своей стране. При этом он был убежден, что опыт России в XIX в. будет полезен и Западу. Ведь в истории, в том числе западной, может случиться то, что, кажется, ушло в прошлое. Писатель пронизательно отмечает, что Октябрьская революция 1917 г. исходной точкой катастрофы не является. Она является лишь следствием другого явления, которое почему-то ни русские историки, ни западные исследователи не хотят замечать. Это явление – Февральская революция с ее либеральными установками. Начавшись с реализации благородной цели, она привела Россию к анархии, а точнее к распаду, а затем к последующей революции и к тоталитаризму. А ведь какие цели преследовал Февраль. Тут сомнений не может быть никаких: цели-то были либеральными. Имея в виду Февральскую революцию, писатель набрасывает картину начавшегося распада и вседозволенности. Ведь мы тоже переживали аналогичный период в последние двадцать лет. «В той революции произошла поразительная вещь, – пишет Солженицын, – наступила неограниченная свобода, настолько неограниченная, какой не знала Европа ни в какой момент своей жизни. Причем эта свобода, принесенная Февралем, быстро, в течение недель, распространилась сверху вниз. И вот простые рабочие могли работать, а могли и не работать, требовать себе денег и не работать. Могли бить своих мастеров и инженеров. Солдаты могли убивать офицеров, бросать фронт. Крестьяне – сжигать поместья, разносить по кусочкам, что находится в поместье, или мельницу разбить. Хотя период так называемой Февральской революции занимает восемь месяцев, на самом деле через три месяца после революции уже была полная анархия. Страна стала разваливаться не от недостатка

прав, а от безумного злоупотребления правами и свободами. Февральская революция привела к тому, что Россия лежала распластанная для любого желающего: бери, если хочешь. И вот тогда стал неизбежен октябрьский переворот» (цит. по: с. 103).

Писатель предупреждал: ситуация с Февралем может повториться, причем не только в России, но и в других странах и, конечно, на Западе тоже.

Проблемы состояния Запада в XX в. Солженицын коснулся уже в «Письме к вождям Советского Союза» (1973). Для него катастрофическое ослабление западного мира – «результат исторического, психологического и нравственного кризиса всей той культуры и системы мировоззрения, которая началась в эпоху Возрождения и получила высшие формулировки у просветителей XVIII века» (цит. по: с. 104).

«Гуманистическое сознание... положило в основу современной западной цивилизации опасный уклон преклонения перед человеком и его материальными потребностями. За пределами физического благополучия и накопления материальных благ все другие, более тонкие и высокие, особенности и потребности человека остались вне внимания государственных устройств и социальных систем, как если бы человек не имел более высокого смысла жизни. Так и оставлены были сквозняки для зла, которые сегодня и продувают свободно. Сама по себе обнаженная свобода никак не решает всех проблем человеческого существования, а во множестве ставит новые» (цит. по: с. 104–105).

Именно так писатель представляет ситуацию Запада в последних десятилетиях XX в., т.е. представляет ее как кризис и, еще более точно, кризис гуманизма. Писатель уточняет: это «катастрофа гуманистического автономного безрелигиозного сознания» (цит. по: с. 105). В данном случае диагноз, поставленный писателем, совпадает с тем, что утверждают и некоторые западные мыслители, в том числе Хабермас, Адорно и Хоркхаймер. После такого философского заключения Солженицына, напоминающего идеи и Шпенглера, и русского Данилевского, и, конечно, славянофилов, вышло, что от западного либерального рая Солженицын дистанцируется, пытаясь найти для посттоталитарной России какой-то другой путь.

Э. Ж.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

МОДЕРН – НОВОЕ В КУЛЬТУРЕ Сводный реферат

С легкой руки создателей французской пьесы «Конец века», премьеры которой состоялась в 1888 г., в моду вошло соответствующее выражение. Но обозначало оно не временной отрезок, а разнородную гамму чувств: усталость от жизни, предвкушение перемен, страх приближающегося конца света, декаданс и пресыщение. «Запонки конца века», «убийство конца века», «женщина конца века» – эти выражения были понятны всем.

Чувство приближения конца света, охватившее многих, в России, например, привело к глубокому разочарованию в целях и путях развития. Родилась новая русская философия, основанная на богоискательстве, декадентстве, интуитивизме. Имена Владимира Соловьёва, Павла Флоренского, Николая Бердяева, Василия Розанова – в одном ряду с великими мыслителями европейской философии. Вместе с тем этот же период, наполненный бурными эмоциями и художественными открытиями, назвали «Прекрасной эпохой», а в России закрепилось выражение «Серебряный век». Всего за два десятка лет появились десятки новых имен в живописи, театральном искусстве, музыке, обрела новую жизнь древнерусская икона... Это время Валерия Брюсова, Андрея Белого, Анны Ахматовой, Николая Гумилёва и Александра Блока, время русского авангарда, живописи Михаила Врубеля и музыки Александра Скрябина. Это победное шествие по миру знаменитых балетных «Русских сезонов», организатором которых был Сергей Дягилев, первый балетный импресарио XX в., который прославил русское искусство на родине и за рубежом (1, с. 6).

История завоевания Парижа Дягилевым началась в 1906 г., когда он организовал выставку русских художников. Спустя год он вернулся с концертами Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова и других композиторов, а в 1908 г. знакомил парижан с русской оперой. Но настоящий триумф случился в 1909 г., когда на сцене театра Шатле публика увидела пять балетов, поставленных молодым и перспективным хореографом Михаилом Фокиным. Таких постановок в Париже раньше не видели. И манера танцев, и сценография, и музыка – все было ново. Особенно поразили зрителей костюмы и декорации – в них художники сделали акцент на яркие, сочные, насыщенные цвета. Дягилев привлек к работе А. Бенуа, Н. Рериха и Л. Бакста. Они-то и отвечали за красочное многоцветье на сцене, которое оказало огромное влияние на моду начала 1910-х годов. Наряды из «Шахерезады», «Жар-Птицы», «Дафниса и Хлои» вдохновили самого модного парижского модельера того времени Поля Пуаре. Увидев яркую цветовую палитру русских балетов, он перенес ее на модную одежду (2, с. 6).

Балерины нашумевших Русских сезонов Дягилева стали настоящими революционерками в развитии танцевального искусства. Все они были противницами академичности в танце и ратовали за развитие пластичности тела, с помощью которой можно было точнее выражать чувства, стремились больше импровизировать.

Триумфом пластики и эмоциональности стал балетный номер «Умиравший лебедь» на музыку Сен-Санса, поставленный Михаилом Фокиным для примы Мариинского театра Анны Павловой. Этот короткий танец (всего полторы минуты) впервые Павлова станцевала на одном из благотворительных вечеров в 1907 г., и в мгновение ока он прославил молодую балерину. Номер стал в некотором смысле пророческим – умирание старого мира было не за горами. Впереди были огромные потрясения. Наверное, в том числе и этим можно объяснить огромный успех «Умиравшего лебедя» во всем мире (2, с. 10).

Мир искусства во многих странах был готов к переменам. Эклектика из элементов предыдущих стилей постепенно обогащалась и обрала оригинальными деталями. Это привело к рождению нового архитектурного стиля – модерна. Местом его рождения считается Англия. Распространившись по всему миру, он стал называться в разных странах по-своему: «югендстилем» – в Германии, «либерти» – в Италии, «макинтош», по фамилии именитого архитектора, – в Шот-

ландии. В Америке он появился под именем «тиффани» – в честь дизайнера Луиса Комфорта Тиффани. Но название «ар-нуво» – «новое искусство» – стало международным.

Особенно распространилось новое течение в архитектуре и прикладном искусстве. Уильям Моррис, лидер движения «Искусств и ремесел», создавал мебель, обои, ткани, вдохновившись образцами средневекового искусства и Возрождения, которые в свою очередь воспевали красоту природы, а художник-график Артур Макмердо видел будущее искусства только в синтезе с ремеслом. Черты нового стиля стали появляться повсюду: в самой разнообразной мебели, предметах быта и оформлении книг. В конце века восходит звезда «короля модерна» Альфонса Мухи, от заказов на его работы не было отбоя. Афиши, виньетки, портьеры, открытки, плакаты с роскошными и томными «женщинами Мухи» везде: в ресторанах, дамских будуарах и кабинетах.

Ар-нуво стремится уйти от правильных форм и, в первую очередь, от симметрии. Дом, предметы в нем воспринимаются как живые организмы, которым свойственна динамика форм. Среди мебели с угловатыми причудливо изогнутыми поверхностями сложно найти два одинаковых предмета. У каждого проектировщика мебели свой характер форм, выражающийся в пластике (1, с. 39).

Приобщиться к модному веянию торопились также ювелиры и скульпторы. Вдохновение они черпали из природы, готических символов, мотивов Древнего Египта. Очень многое было заимствовано из японской культуры.

Расцвет ар-нуво пришелся на начало XX в. на Парижской всемирной выставке. Здесь было все: предметы мебели с элементами французского рококо, украшенные стилизованными природными и «японскими» мотивами, архитектурные постройки, аттракционы, мосты, панорамы. Были представлены уникальные технологические проекты, в том числе сложная конструкция полихромного купола с электрической подсветкой – работа Рене Бине. Декоративное ар-нуво было в моде до Первой мировой войны, затем трансформировалось в изящное ар-деко.

В эпоху ар-нуво властителями дум становятся художники – британцы Обри Бердслей и Джон Рёскин, австриец Густав Климт, француз Анри де Тулуз-Лотрек, чех Альфонс Муха. Уникальность эпохи

состоит в том, что не жизнь становится предметом художественного изображения, а живописные полотна и скульптуры диктуют моду и стиль. Картины великих художников того времени определяют идеал поведения и внешнего вида мужчин и женщин.

Еще одна отличительная особенность ар-нуво – отсутствие единого идеала. Развитие науки и техники отменяет моду на праздность даже в высших слоях общества. На картинах лучших художников эпохи появляются элегантные, сосредоточенные, физически сильные, целеустремленные буржуа в качестве главных героев полотен. В реальной жизни мужчины, осознанно или нет, стараются подражать нарисованным персонажам.

В то же время в моде мистика; Европа в очередной раз открывает для себя восточные сказки «Тысяча и одна ночь», знакомится с Японией. Этот художественно-литературный «коктейль» рождает еще один мужской идеал эпохи – не атлант, буржуа, созидатель, а андрогин – нежный, полуреальный, женственный, мечтательный, более юноша, чем мужчина. Публика рукоплещет работам Обри Бердслея, главный герой которых – тот самый андрогин, существо без пола, мужчина, нуждающийся в любви и заботе более сильного человека.

Мужчины, выбравшие в качестве своего идеала андрогинный типаж, во всем, в том числе и в одежде, стремились походить на Оскара Уайльда. Английский писатель, поэт, философ – главный *enfant terrible* поколения – эпатировал консервативно настроенную публику всем – и внешним видом, и манерами. Длинные волосы вместо благопристойной идеальной стрижки, бархатные куртки, молодой возлюбленный – это было слишком смело для эпохи ар-нуво. Одноактная пьеса Оскара Уайльда «Саломея» была запрещена цензурой. Когда же к ней появились иллюстрации еще одного певца однополой любви Обри Бердслея, разразился настоящий скандал. Сам Оскар Уайльд так оценивал свою роль в жизни британского общества того времени: «Я не переживу XIX столетия. Англичане не вынесут моего дальнейшего присутствия» (1, с. 14).

Новый стиль окружает человека конца XIX – начала XX в. почти везде. Рост среднего социального класса рождает спрос на изящные предметы и интерьеры. Утилитарное можно сделать поистине красивым, считали деятели искусства того времени. Но все же нового потребителя нужно было к этому подготовить, создать моду на новый

стиль. Эстетика ар-нуво осмысленно культивировалась. Художники, архитекторы, ремесленники и помогающие им меценаты-промышленники были заинтересованы в появлении стиля, способного сделать производимые и продаваемые предметы красивыми и желанными для потенциального покупателя. Теперь не делят искусство на высшее и низшее, ведь цель одна – быть творцами прекрасного для людей.

Ар-нуво называют «масштабным стилем масштабных личностей», которые своим талантом, трудом и самобытностью вознесли «последний большой стиль» на недостижимую высоту.

Список литературы

1. Модерн. Мода в духе ар-нуво // История моды. – М., 2017. – № 44. – С. 1–47.
2. 1910-е. Мода великой войны // История моды. – М., 2017. – № 54. – С. 1–47.

Э. Ж.

Л.Р. Карчаа

РЕКЛАМА ЭПОХИ АР-ДЕКО: СТИЛЕВЫЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ*

Стиль ар-деко начал формироваться после Первой мировой войны как оппозиция изысканному ар-нуво, уже переставшему быть социально актуальным, и уложился примерно в 20 лет между Первой и Второй мировыми войнами. Первая мировая война изменила и человека, и социум. Все стало восприниматься более жестко и линейно, возросли скорости в прямом и переносном смысле, другим стал ритм жизни, изменились приоритеты. В повседневную практику вошли новые источники тепла и света, новые способы передвижения, конструкции зданий, новые бытовые предметы. Другой стала роль в обществе женщины, изменилось значение разных социальных слоев, социально востребованными стали иные, чем до войны, человеческие качества, знания, навыки, изменился внешний вид мужчин и женщин. Эти культурные, социальные и технологические изменения получили эстетическое оформление в стиле ар-деко, нацеленном на формирование вещной среды, соответствующей «духу времени», привлекательной и комфортной для повседневной жизни людей.

Одной из постоянных тем ар-деко стало искусство экзотических дальних стран – от Африки до Японии. Другим сквозным мотивом стиля были технические достижения, позволяющие быстро достичь этих неведомых земель: автомобили, скоростные поезда, аэропланы.

* *Карчаа Л.Р.* Реклама эпохи ар-деко: Стилевые и социокультурные особенности [Электронный ресурс] // Историческая и социально-образовательная мысль. – М., 2017. – Т. 9, № 1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/reklama-epohi-art-deko-stilevye-i-sotsiokulturnye-osobennosti>

Этот новый стиль жизни «в век техники и индустрии», в числе прочих артефактов ар-деко, отражал и рекламный плакат.

Ведущим дизайнером рекламы, работавшим в стиле ар-деко, был французский художник украинского происхождения Адольф Мурон Кассандр. Один из первых его рекламных плакатов, «Лесоруб», сделанный для мебельной фирмы, получил первую премию на международной выставке Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств) в 1925 г., той самой, что дала имя новому художественному стилю. Работы для винной компании Dubonnet, трансатлантической паровой линии, туристического агентства Cook, реклама «пульмановских» вагонов и круизов на лайнере «Normandie» стали не просто информационными материалами, способствующими продаже товаров, а визуальными приметами времени. Одна из последних работ Кассандра, получивших всемирную известность, – логотип «Yves Saint-Laurent» (1963).

Резкие ракурсы, ломанные линии, четкие цвета, использование простых геометрических форм – все это приметы изобразительной манеры Кассандра и многих рекламных художников той эпохи. Рекламные художники ар-деко изобрели особый прием, передающий движение, скорость, – это параллельные земле линии, обрамляющие автомобиль («силовые линии»). В их работах постоянно видишь сходящиеся у горизонта рельсы или телеграфные провода, отлетающие от паровоза клубы дыма.

Вещная среда, представленная на рекламных плакатах ар-деко, заявлена не только как атрибут современного, но и элегантного стиля жизни. Визуальные константы такого стиля жизни были заданы, прежде всего, модельером Полем Пуаре и искусством французского художника русского происхождения Эрте (Роман Тыртов). На их работах можно видеть идеализированные, «плоскостные» образы богатых, стильных женщин, образы бесконечно разнообразные, но в то же время лишённые всякой индивидуальности. Современная, элегантная и комфортная городская жизнь – вот основная мифологема ар-деко.

Кризис начала 30-х годов XX в. не смог разрушить мифологизированный мир ар-деко. Конец ему положила Вторая мировая война, когда «современный, элегантный и комфортный» стиль жизни перестал соответствовать историческому времени, комфорт исчез, а элегантность стала неуместной.

Т.А. Фетисова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Томаш Хахульский

ЛИТЕРАТУРА ПОЛЬСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ (1740–1815). КРАТКИЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ЛЮБОПЫТСТВУЮЩИХ*

Просвещение в польской литературе – период особенный. Он не дал шедевров, подобных тем, что оставила литература XVI, XVII или XIX столетий, в нем – как будто бы – отсутствуют художники масштаба Яна Кохановского, Миколая Семпа-Шажинского, Вацлава Потоцкого или Яна Анджея Морштына... или романтические поэты-пророки (Мицкевич, Словацкий, Красиньский, Норвид), которые оказали огромное влияние на польское сознание и на литературные традиции XIX и XX вв. Говорят, что в эпоху Просвещения польские поэты лишь только следовали французским поэтическим образцам, а писатели за деньги монархов создавали льстивые панегирики или эротические стихи на потребу Станислава Августа. Адам Мицкевич, достаточно критически настроенный по отношению к поэтам Просвещения, писал: «Последняя глава истории литературы периода Станислава Августа представляет собой трагедию в истории славян. Все эти писатели умирали в трауре и отчаянии: перед нами похоронная процессия, провожающая родину в могилу. [...] Всех этих людей можно

*Хахульский Т. Литература польского Просвещения (1740–1815): Краткий путеводитель для любопытствующих // Новая Польша. – Варшава, 2017. – № 9 (199). – С. 55–65.

сравнить со встречающимися нам порой безумцами – на протяжении дней своих они не проявляют и тени разума, но порой перед кончиной вспоминают прожитые годы и умирают, полные сожаления о загубленной жизни» (цит. по: с. 55).

XVIII столетие оставило после себя живописную мозаику произведений, художественно совершенных, интересных, вошедших в канон польской литературы, и множество стихов, написанных по случаю, свидетельствующих о литературной культуре общества Первой Речи Посполитой. XVIII век дал нам «Мазурку Домбровского» – польский национальный гимн, написанный Юзефом Выбицким, королеву польских колядок – «Песню о рождении Господа» («Бог рождается, мощь робеет...»), сочиненную Карпиньским, две его поэтические молитвы, в XIX и XX вв. получившие широкое распространение в домашнем – личном – религиозном обиходе: «Утренняя песня» («Когда занимается утренняя заря») и «Вечерняя песня» («Все наши дневные дела»), басни и сатиры Игнация Красицкого, занявшие прочное место в школьной программе, несколько драматических произведений, до сих пор не сходящих со сцены. Если показателем ценности литературного произведения считать степень его известности, литературу Просвещения следовало бы причислить к художественным вершинам. Следует отметить, что граждане Речи Посполитой связывают с литературой второй половины XVIII в. корни своей идентичности.

Классицизм – главная литературная доктрина на протяжении почти всего польского Просвещения. Это направление поддерживал король, считалось, что оно способствует реформам литературы, развитию журналов, воспитанию нравов, европеизации сарматской культуры. Авторы обращались к жанрам античного происхождения: сатире и письмам, одам, поэмам, басням. В период польского Просвещения басни были необычайно популярны; вышло 13 отдельных томов басен, к этому жанру обращалось более 50 писателей. Античную традицию в духе Эзопа или Федра, обогащенную в XVII в. во Франции Жаном Лафонтеном, дополнили произведения открытых французами восточных авторов: арабские басни Локмана и индийские – Пилпая.

Басня опирается на устоявшиеся аллегории, простые сюжетные ходы, легко прочитываемые параболы. Наиболее выдающийся из польских писателей-классицистов, Игнаций Красицкий (1735–1801), публикует сборник «Басни и притчи» (1779), который сразу входит в

школьную программу и остается в ней и сегодня. У Красицкого все так, как полагается в басне. Есть неправый и есть тот, кто знает, как надо, и поучает. Есть морализаторская притча, подводящая к дидактическому выводу. Есть персонажи и ситуации, знакомые читателю по Эзопу Фригийскому и Лафонтену. На первый взгляд, все соответствует вековым традициям жанра.

Однако после внимательного прочтения этих басен появляются сомнения. Красицкий переворачивает с ног на голову привычные аллегории. В эпоху, когда философия стала орудием практического анализа реальности, Красицкий в своих баснях имел возможность поднимать важнейшие темы, волновавшие Бернарда де Мандевиля, Дэвида Юма, Вольтера, Дени Дидро или Жана-Жака Руссо. Он спрашивает: каковы истинные границы человеческой свободы? Каковы возможности и границы познания? Поддается ли передаче опыт, который Просвещение полагало основой знаний о мире? Имеет ли смысл закон, не опирающийся на равновесие сил? И многие другие вопросы. Вывод «Басен и притч» исполнен горечи – от зла нет спасения, можно лишь стараться понять конкретную ситуацию, всякий раз иную. Доверие к окружающим есть проявление глупости, этика поведения – признак слабости. За сюжетом басни скрывается драма человеческого бытия. Погибающие существа ставят риторические вопросы о причине зла, о несправедливости права сильнейшего. Баснописец почти всегда встает на сторону сильного, даже если правда на стороне жертвы. Писатель заботится о том, чтобы читатель понял всю сложность, неоднозначность и драматизм ситуации.

Лирические стихи появляются как в творчестве таких сентиментальных поэтов, поборников Жана-Жака Руссо, как Францишек Карпиньский и Францишек Дионизий Князьнин, так и у представителей классицизма – Адама Нарушевича, Игнация Красицкого. Влияние французской литературы XVII и XVIII вв. придает их творчеству легкость и изящество, а обращение к польским классикам XVI в. и начала XVII в., т.е. к польскому творчеству Яна Кохановского и латинскому – Матея Казимира Сарбевского определяют наиболее значимые темы их творчества.

Адам Нарушевич (1733–1796), иезуит, затем епископ, близкий соратник Станислав Августа, пишет в основном оды, пропагандирующие программу реформ монарха. Оды, посвященные королю, написа-

ны по случаю его именин, дня рождения, отъезда, возвращения, годовщины коронации, в благодарность за скромный подарок – часы, медаль. Поэта вдохновляют французы, особенно из среды иезуитов, его оды возвышенны, патетичны, пространны, неразрывно связаны с античной традицией и древнепольской стилистикой. В этих выразительных стихах таится политическая ангажированность и поэтическая страсть.

Главным источником вдохновения для Нарушевича служит Гораций – образец для всех выдающихся древнепольских поэтов и поэтов Просвещения. До 1780 г. Нарушевич считался наиболее крупным писателем среди авторов польского Просвещения. В конце 70-х годов XVIII в. он бросает поэтическое творчество и приступает к созданию монументального труда по истории Польши. Его место занимает Красицкий – князь-епископ Вармийский.

Лирический аспект классицистической поэзии Красицкого был замечен лишь недавно. Автор небольшого количества разных стихотворений, он питал пристрастие к письмам в стихах, письмам с прозой – произведениям, в которых поэтические фрагменты перемежались прозаическими. Образцом для Красицкого был Вольтер, написавший около 150 произведений подобного рода.

Наибольшей популярностью среди поэтов-неклассицистов пользовался Францишек Карпиньский, автор идиллий, весьма эмоциональных элегий, религиозных стихов, автобиографических произведений и, наконец, в конце жизни, дневника-автобиографии в стиле «Исповеди» Жана-Жака Руссо. Славу Карпиньскому принесли идиллии, написанные в первый период творчества. Он создал особый поэтический мир Карпат и Гуцульщины. Лирические герои его стихов – пастухи с традиционными именами, взятыми из идиллий Феокрита, Шимона Шимоновича, но прежде всего – Юстына, возлюбленная поэта.

Идиллии и другие ранние произведения поэта – это прежде всего любовные стихи. Карпиньский пишет о зарождении чувства, встречах, свиданиях, радости, ревности, разочаровании, расставании, горечи от утраты близкого человека. Ориентируясь на «Героид» Овидия, «Песни» и «Трены» Яна Кохановского, поэт открывает сложный, неоднозначный мир человеческих чувств. У Карпиньского любовь ломает барьеры повседневности, противостоит разрушительному течению времени, побеждает страх смерти. Поэт ищет «настоящие» истории.

И находит их в далеком Средневековье – в хронике Яна Длugoша, арабских традициях. Характер описания во многом отсылает к стилю популярных в ту эпоху «Поэм Оссиана» Джеймса Макферсона, однако оригинальность замысла и поэтического воплощения несомненна. Всеобъемлющим чувством в стихах Карпиньского является печаль, только она, считает поэт, дает возможность проникнуть в суть человеческой натуры, позволяет человеку «подняться над самим собой».

Карпиньский обращается к универсуму античной культуры, к поэзии эпохи Ренессанса – золотого века польской культуры, к Кохановскому как представителю классицизма. Он призывает отринуть мифологические названия и героев, но по-прежнему использует сюжеты и поэтические структуры, заимствованные у античных писателей и литературы XVI в. Однако наполняет их семейными сюжетами, почерпнутыми из польских или – шире – славянских традиций.

Францишек Дионизий Князьнин (около 1750–1807) довел до крайности известную по традиции Горация модель постоянного совершенствования автором своих стихов. Он публикует огромный сборник «Эротических стихов» (372 текста, 1779), затем отказывается от них и издает «Стихи» (1783), выкупает весь тираж, сжигает (!) и публикует «Поэзию» (т. 1–3, 1787–1788), в конце жизни еще раз переписывает все свои прежние сочинения, на сей раз в подготовленной к печати рукописи. Но и этот текст Князьнин еще раз переделывает, дополняет, дописывает, редактирует заново. Он не успел его опубликовать. До сих пор не переиздан ни один из этих сборников, не напечатана и последняя версия его собрания сочинений. Князьнин пишет главным образом оды, но публикует также басни в прозе, отсылающие к образцам Лафонтена, поэмы, драматические произведения, оригинальные произведения, написанные на латыни («*Carmina*», 1781) и переводы польской поэзии на язык Горация; переводит он стихи Яна Кохановского, стремясь повысить ранг этого поэта. Окончательного варианта его произведений не существует.

Юзеф Бака (около 1707–1780) – последний из выдающихся лириков уходящей эпохи. Его «Замечания» представляют собой ряд предостережений современникам, ведущим беззаботную жизнь, подчиненную сиюминутным удовольствиям. Бака рисует картину вечности, Страшного суда, награды, а прежде всего – кары за грехи бренной жизни. Он пишет стихом с короткими строками (всего несколько сло-

гов), необыкновенно динамичным, с безыскусной рифмой. Бака ужасает читателя образами ада и осуждения. Смерть и вечная мука – совсем рядом, они касаются каждого уже сейчас, в данный момент, словно в средневековых представлениях-моралите. Бака стремится потрясти читателя, заботясь о нем, полагая, что лишь глубокая травма позволит увидеть в правильном свете перспективу спасения души. Лишь в конце XX в. Бака был понят и оценен такими выдающимися поэтами, как Мирон Бялошевский и Чеслав Милош.

Францишек Карпиньский вместе с Францишеком Дионизием Князьниним в 1785 г. берутся за перевод «Псалтыри». Частично они используют парафраз Яна Кохановского, значительную часть переводят сами. Они ищут возможности обновления поэтического языка в Книге Псалмов. Через несколько лет Карпиньский, пользуясь опытом издания Псалмов, пишет цикл «Набожных песней» (1792), предназначенных для индивидуальной религиозной практики. Эти песни вошли в повсеместный обиход и остаются в нем по сей день, их поют во время литургии, паломничеств, на Рождество и праздник Воскресения Господня.

Либертинизм был отличительной чертой польского Просвещения. Либертинизм в Польше не имел такого количества сторонников и не носил столь радикального характера как, например, во Франции. Своеобразной «библией» либертинцев всей Европы была поэма «*Dererum natura*» Лукреция (Тит Лукреций Кар, 99–55 до н. э.). К числу его наиболее внимательных читателей на берегах Вислы принадлежал Станислав Трембецкий (1739–1812), друг и секретарь Станислава Августа, сопровождавший его до самой смерти в Петербурге. Трембецкий был сторонником идеи объединения славянских земель, где Россия Романовых играла бы ключевую роль.

Творчество Яна Потоцкого (1761–1815) принадлежит как к польской, так и к европейской литературе, хотя до сих пор нет окончательной версии его романа «Рукопись, найденная в Сарагосе». Потоцкий был аристократом и неумолимым путешественником, он знал почти всю Европу, бывал в Северной Африке, Малой Азии, будучи начальником научного отдела русского посольства (при дворе царя Александра I он занимался заграничными делами) добрался верхом до Монголии и Китая. Потоцкий был ученым и либертинцем, археологом и исследователем славянских древностей, совершил путешествие на воз-

душном шаре. В состоянии глубокой депрессии закончил жизнь самоубийством.

Роман был написан на французском языке на рубеже XVIII–XIX вв., переведен на польский язык и опубликован в 1847 г. Эдмундом Хоецким, и на протяжении ста с лишним лет был известен только в этой версии. Его воспринимали как собрание рассказов «о каббалистах, разбойниках и оборотнях» (если воспользоваться словами самого Потоцкого). В повествовании сплетаются сюжеты, отсылающие к авантюрному и плутовскому роману, роману-путешествию и роману воспитания, полному ужасов готическому роману, встречаются также ориентальные мотивы, элементы еврейской мистики, критика христианства и апология разума. Потоцкий с либертинской непринужденностью представляет как равноправные разные религии (иудаизм, христианство, ислам), являющиеся лишь производной культуры; затрагивает многие проблемы, поднятые позже философией религии. Режиссер Войцех Хас, очарованный романом, снял одноименный фильм со Збигневом Цыбульским в главной роли (премьера – 1965 г.).

Новейшие исследования Франсуа Россе (Швейцария) и Доминика Триера (Франция) оспорили версию Хоецкого. Были найдены и опубликованы по-французски, а затем по-польски рукописи двух более ранних версий: 1804 и 1810 гг. Ни одна из них, однако, не является ранее известным целым. Хоецкого обвинили в том, что он дописал ряд фрагментов и сделал компиляцию разных версий. Были изданы биография Яна Потоцкого и посвященная «Рукописи...» монография. Если прибавить к этому увлекательные описания путешествий, написанные Потоцким (также по-французски), реальные факты и литературные истории философского характера, а также цикл одноактных пьес в стиле рококо, написанных для магнатского театра Любомирских в Ланьцуте («Прады»), то мы получим образ одного из самых интересных писателей рубежа XVIII и XIX вв. европейского масштаба.

Литературная традиция – материя живая, динамично преобразуемая, переоцениваемая каждым поколением читателей и писателей, а с некоторых пор – также профессиональными исследователями. В настоящее время польский XVIII век пользуется большим интересом – выходят важнейшие литературные произведения, труды, театры периодически обращаются к репертуару XVIII в. Однако, пожалуй, са-

мое главное, что литературные произведения эпохи Станислава Августа неизменно присутствуют в общественном пространстве, в государственных праздниках и в литургии католической церкви, в театре и в школьной программе, а прежде всего – пользуются неослабевающим интересом польских читателей.

С.А. Гудимова

Алла Новикова-Строганова

ДВА КРЕСТА КОНСТАНТИНА БАТЮШКОВА*

18 (29) мая 2017 г. исполнилось 230 лет со дня рождения Константина Николаевича Батюшкова (1787–1855) и 200 лет со дня выхода его единственной книги – двухтомника «Опыты в стихах и прозе» (1817). Личность незаурядная – яркая, героическая и трагическая – русский поэт Константин Батюшков занял особое место в истории отечественной литературы. Пушкин считал его одним из своих учителей в поэзии, признал его творения поэтическим чудом и в этом смысле назвал «чудотворцем». Глубокий знаток и ценитель древности Батюшков органично усвоил достижения античной культуры, сделав их «своим сокровищем». Это «сокровище» воплотилось в поэтике его стихотворений как «прелестная роскошь словесности». Кажется, что в лирике Батюшкова собрались все древние боги и богини и все сопровождающие их мифологические существа, герои легендарной истории и античные авторы. Древность получала новую жизнь не только в сочинениях, но и в самой судьбе и личности поэта. В литературном обществе «Арзамас», куда входили Пушкин, Жуковский, Вяземский, Плещеев и другие, Батюшков был наречен Ахиллом. Всерьез так называли его друзья-литераторы за приверженность к Античности, а в шутку – за невысокий рост и хрупкое телосложение.

*Новикова-Строганова А. Два креста Константина Батюшкова // Камертон. Сетевой литературный журнал. – М., 2017. – Режим доступа: <http://rushist.com/index.php/literary-articles/4395-alla-novikova-stroganova-dva-kresta-konstantina-batyushkova>

Константина Батюшкова без тени иронии можно уподобить легендарному древнегреческому воину Ахиллу, воспетому Гомером. Русский поэт начала XIX в. также совершил свои великие подвиги – «подвиги творческого воображения», для которых потребовалось «величайшее напряжение духовных сил». «Малютка Батюшков, гигант по дарованью...» – отзывался о нем В.А. Жуковский в стихотворении «Ареопагу». «Ахилл»-Батюшков был не только поэтом, но и воином. Кроме творческих, он совершил подвиги ратные. Характер сильный, мужественный, волевой проявился в хрупком юноше, когда он без малого 20 лет отроду в марте 1807 г., вопреки запретам отца, пошел добровольцем на войну с наполеоновской Францией, против которой выступила Россия в коалиции с Пруссией и Великобританией.

29 мая 1807 г. в кровопролитной битве под Гейльсбергом в Восточной Пруссии, унесшей тысячи жизней, 20-летний Батюшков был ранен. Его «вынесли полумертвого из груды убитых и раненых товарищей» и отправили на лечение в Ригу. «Любезный друг! Я жив, – писал Батюшков своему другу Н.И. Гнедичу. – Каким образом – Богу известно». Уже через год отважный молодой офицер снова в строю. Он становится участником баталий в русско-шведской войне 1808–1809 гг. В награду за храбрость Батюшков получил орден Святой Анны 3-й степени. В 1810 г. он вышел в отставку. Но Отечественная война 1812 г. призвала поэта-воина постоять за родную землю, православную веру. 29 марта 1813 г. Батюшков был зачислен штабс-капитаном в Рьльский пехотный полк, стал участником походов русской армии 1813–1814 гг. В октябре 1813 г. он писал Гнедичу о своих военных наградах – двух крестах: «Я представлен к Анне за последние дела и к Владимиру – за первые...» За отвагу в «битве народов» под Лейпцигом – одним из главных сражений с Наполеоном – был награжден орденом Святой Анны 2-й степени. Будучи адъютантом генерала Раевского, русский «Ахилл» прошел победоносный военный путь до Парижа, а затем через Англию, Швецию и Финляндию вернулся в российскую столицу. «Храбрость без веры ничтожна», – приводил слова Шатобриана Батюшков. Он был убежден, что Христос-Спаситель сохранил русскую землю; православная вера, упование на Божие заступничество помогли разгромить врага.

В 1814 г. после военных заграничных походов Батюшков создал стихотворение «Тень друга», посвященное памяти погибшего под

Лейпцигом И.А. Петина – «незабвенного друга», «лучшего из друзей», «милого брата».

Произведению предпослан эпиграф из элегии Проперция: «Души усопших не призрак: не все кончается смертью; Бледная тень ускользает, скорбный костер победив». Батюшков осознавал, что его любимые античные авторы стояли на пути к христианству: «Лучшие из древнейших писателей приблизились к сим вечным истинам, которые Святое Откровение явило нам в полном сиянии». Русский поэт собственной душой ощутил реальность встречи с бессмертной душой погибшего на поле брани друга.

Батюшков-«Ахилл» в кругу читателей и друзей также заслуженно имел и другие славные имена: «маленький Овидий», «новый Тибулл». Он делал вольные переводы своих любимых античных авторов, совершенствуя русскую «легкую поэзию», переплавляя «звуки италийские» в новаторский «забавный русский слог». Батюшкова восхищала любовная поэзия древности – «эротическая муза Катуллы, Тибуллы, Проперция». В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» он утверждал общечеловеческое и вечное (вне времени и пространственных границ) значение этой поэзии. Вслед за классицистом Кантемиром, которого поэт высоко ценил, Батюшков мог бы сказать: я «с вами, греки и латины...»

«Тибулл, задумчивый и нежный Тибулл» – так называл Батюшков своего любимого древнеримского автора. Собственная личность русского поэта – миловидного, задумчивого и нежного (каким донесли нам его облик портреты и автопортрет, воспоминания современников) – оживала в вольных переводах Тибулловых элегий. Здесь затронуты почти все основные темы и мотивы лирики Батюшкова: гимн земной жизни, радости, любви и красоте; тема дома, родного очага; противопоставление войны и мира; религиозно-философская тема соотносительности жизни и смерти. Вся художественную ткань этих элегий пронизывает обращение к богам, заклинание высших сил, судьбы. Эта древняя языческая форма под пером православного поэта становится глубоко личной, лирической, по-христиански осердеченной. В ней особенно ощутима надежда на спасение от бед, в котором так нуждался Батюшков.

Поэт несколько раз воспроизводит художественный образ «чаши круговой», «веселых чаш с вином». Он желал бы видеть только этот

«багряный сок» виноградных гроздьев, вобравший тепло солнечного света и мирного труда (в стихотворной сказке Батюшкова «Странствователь и Домосед» встречается замечательный образ – «румяное вино»), в противовес зловещим красным брызгам крови на полях битвы – «Марсовых полях». Вино, веселье, любовь – все эти «брызги» беззаботного наслаждения жизнью в лирике Батюшкова рассыпаются искрящимся фонтаном, переливаются через край символической «полной чаши».

Поразительное свойство батюшковской лирики в том, что при всем упоении чувственными наслаждениями рядом со сладострастием соседствует огромный запас целомудрия и чистоты, душевной и телесной. Любимая лирического героя – «дева невинная», «дева стыдливая», «дева чистая». «Слёзы стыдливости» равноценны «улыбкам» и «песням веселия» («Радость»).

Поэзию «жреца Киприды» отличает утонченность, изящество, изысканность. В «Элегии из Тибулла» возлюбленная представлена чуть ли не наравне с богами, ее окружают не только приметы земной цветущей природы, но и образы небесные, космические. Любовь земная освящается, поднимается до вселенских, божественных высот.

Один из устойчивых, выразительнейших знаков женственности, романтичности женского образа в лирике Батюшкова – «распущенные волосы»: «Я помню локоны златые / Небрежно вьющихся власов» («Мой Гений»); «Летающий Зефир власы твои развеет» («Таврида»); «И кудри распущенны / Взвывают по плечам» («Мои пенаты»); «Власы свои душисты / Раскинув по плечам, / Прелестницы младые...» («Мечта»); «венок на волосах каштановых», «От каштановых волос / Тонкий запах свежих роз» («Привидение»). И напротив – волосы неприбранные в лирике Батюшкова – знак скорби, бедствий и даже смерти:

<...> и бледны Эвмениды / Всех ужасов войны открыли мрачны виды: <...> власы растрепанны и ризы обгагрены («К Тассу»).

В зловещих картинах «внутри земли, во пропастях ужасных» у Батюшкова собраны чуть ли не все античные обитатели Аида: «Мегера страшная и Тизифона там / С челом, опутанным шипящими змеями»; «ужасный Энкелад и Тифий преогромный»; «хищный Иксион, окованный змеей» и другие подобные им мифологические существа. Всем этим мрачным образам смерти контрастно противопоставлены

картины жизни – яркой, солнечной, благодатной. Молоко и мед – среди излюбленных в поэтике Батюшкова знаков-символов Божией благодати и живительной земной силы.

Это основные приношения человека богам. В «Тибулловой элегии X» в дар «священному лику домашнего Пената» «девы красные» приносят «из улья чистый мед», «Сот меда с молоком ...». К жертвеннику Муз приносит эти дары и сам лирический герой Батюшкова в стихотворении «Беседка муз».

Как и в других творениях Батюшкова, земной мир в «Элегии из Тибулла» сверкает всеми переливами прозрачных красок: теплыми («янтарная слеза»), прохладными («в лазоревых морях», «в тени зеленой»), нежными («на розовых конях»). Этот необычный поэтический образ: «Проскакал на розовом коне» – отзовется в лирике Есенина), ослепительно-яркими («с сидонским багрецом и золотом бесценным» – эти цвета напоминают пушкинские «в багрец и золото одетые леса»). Палитра мирной жизни во всей ее полноте и красоте в вольных переводах из Тибулла противостоит войне и смерти. В систему ценностей земной жизни у Батюшкова органично входит образ родины, родной земли, отечества. Вот как звучат заклинания лирического героя: «Отдай, богиня, мне родимые поля, / Отдай знакомый шум домашнего ручья...»; «О боги, если б я / Узрел еще мои родительски поля!». Родина и домашние божества – последний якорь спасения: «Вы, Лары отчески, от гибели спасите! <...> / Спасите ж вы меня, отеческие боги, / От копий, от мечей!»

Эти лирические переживания, очень близкие самому Батюшкову, оторванному Наполеоновскими войнами от родины и от дома, нашли отзвуки также в его переписке. Удивительно, насколько античные литературные источники оказались приближенными к обстоятельствам жизни русского поэта начала XIX столетия. Например, в «Тибулловой элегии XI» образы легендарной мифологии соседствуют с бытовыми деталями, напоминающими о собственных «пенатах» Батюшкова: «Когда на пиршествах стоял сосуд святой / Из буковой коры меж утвари простой». В стихотворении «Мои пенаты» описаны «Всё утвари простые, / Всё рухляя скудель!» В вольном переводе элегии из Тибулла, на первый взгляд, неожиданно, возникают образы русской природы, русской зимы и даже приметы простонародного русского быта.

Лирическая атмосфера этого стихотворения угадывается в созвучиях исконно русских пушкинских стихов «Зимний вечер», «Няне». Известно, что в Италии, среди ее пышной природы Батюшков грустил о глубоких русских снегах. В письме к А.Н. Оленину поэт восхищался умением адресата «в снегах Отечества лелеять зыбких муз». Лирический герой Батюшкова в стихотворении «Пленный» просит вернуть ему «край отцов, / Отчизны вьюги, непогоду, / На родине мой кров, / Покрытый в зиму ярким снегом!». Так образ родины, русские пейзажные приметы включаются «новым Тибуллом»-Батюшковым в строй представлений о прекрасной, совершенной жизни.

Культ мечты: «Мечтанье есть душа поэтов и стихов...» – один из главных в батюшковской лирике с ее романтическими устремлениями. С мечтами поэта о прекрасной жизни «вполне гармонировали» «мечты о красивой смерти», за которой последует воскресение в жизнь вечную. Батюшков создает потрясающей силы и глубины образ смерти-воскресения, которого удостаиваются только любящие сердца. Так образуется философско-символическое кольцо: любовь – смерть – воскресение – любовь, которая соединяет начала и концы, «мертвит и оживляет» («Разлука»). В стихотворении «Элизий» загробный Элизий – обиталище блаженных душ – под пером Батюшкова не выглядит эфемерным жилищем бесплотных духов и привидений. Воплощающий земную мечту о прекрасном, он живой, открытый для восприятия всем человеческим чувствам. Познавать мир лирическому герою Батюшкова помогают зрение, слух, обоняние, осязание, вкусовые ощущения. Так, Элизий «расцветает», «напоен благоуханьем», «там слышно пенье птиц и шум биющих вод», здесь пьют «из чаши сладкий мед». Особо увенчаны здесь те, кого «неуловимый рок» «постиг в минуту упоенья, / В объятиях любви...». На их «челе из свежих мирт венок». Поэтому героя не страшит конец земного пути: «Так я, любовью упоенный, / Усну <...> при шуме сладком лир» («На крыльях улетают годы»).

В Элизий помещает Батюшков особо чтимого им «нежного певца» Горация. В надписи «К цветам нашего Горация» древний поэт предстает как «бог лиры, бог любви». В «Подражании Горацию» Батюшков создает свой вариант стихотворного «Памятника» (эту античную традицию блистательно развил Пушкин, воздвигший «памятник себе <...> нерукотворный»), где утверждается царственность, божест-

венное происхождение поэтической лиры: «Я сам на Пинде царь!/ Венера мне сестра». К творчеству и судьбе Горация Батюшков обращался и в своих прозаических опытах. В статье «Вечер у Кантемира» выделена «страсть к древним писателям» видного русского классициста, который «только ощупью и с Горацием в руках» пытался отыскать истину. В «Заметках о Горации» Батюшков размышлял о личности и судьбе «счастливейшего из всех стихотворцев». Самому автору «Заметок» очень близка мысль «мудреца» и «тонкого философа» Горация о том, «что человек не может быть совершенно счастлив, что сердце наше есть источник вечных желаний. Это размышление во многих стихах русского поэта воплотилось в форме поэтических афоризмов: «Как счастье медленно приходит, / Как скоро прочь от нас летит» («Элегия»); «Но радость наша – ложь, но счастье – крылато» («К Тассу»); «А счастье лишь там живет, / Где нас, безумных, нет» («Послание к Н.И. Гнедичу»). Батюшков был солидарен с И.М. Муравьевым-Апостолом, который признавался в том, «что не выпускает Горация из рук, что учение сего стихотворца может заменить целый век опытности, что он всякий день более и более открывает в нем не только поэтических красот, но истин, глубоких и утешительных». «Гораций никогда не хотел продать свою вольность за золото. Он отказался от почестей, страшился забот, любил уединение» – эта позиция становится личной и творческой установкой самого Батюшкова. Многочисленные подтверждения – в его судьбе, письмах, стихах. «К гражданской службе я не способен. Плутарх не стыдился считать кирпичи в маленькой Херонее; я не Плутарх, к несчастью, и не имею довольно философии, чтобы заняться безделками», – писал Жуковскому Батюшков. Поэт не гнался за продвижением по карьерной чиновничьей лестнице, «ибо поистине он не охотник до чинов и крестов».

Обращаясь к Гнедичу, Батюшков говорит и о себе: «ты не хотел потерять свободы и предпочел нищету и Гомера». «Песней царь» Гомер постоянно занимал творческое сознание русского поэта: «Омер и книги священные говорят о протекшем. На них основана опытность человеческая. Вечные кладези, откуда мы черпаем истины утешительные или печальные!». Батюшков ощущал параллель между трагической судьбой «царя духа» Гомера и его героев со своей собственной участью: «Вот моя Одиссея, поистине Одиссея! Мы подобны теперь Гомеровым воинам, рассеянным по лицу земному».

Древнегреческие образы были переосмыслены Батюшковым в романтическом и автобиографическом планах. Здесь очень много лирического, лично пережитого. В стихотворении «Судьба Одиссея» различимы этапы жизни русского поэта: его военный опыт («среди ужасов земли и ужасов морей» «стопой бестрепетной сходил в Аида мраки»), его бытовая неустроенность, бесприютность («Блуждая, бедствуя, искал своей Итаки / Богобоязненный страдалец Одиссей»). В основе композиции произведения – романтическая ситуация разлада мечты и действительности: «казалось – оказалось», связанная с разочарованием, утратой иллюзий.

В то же время лирическому герою Батюшкова – мечтателю, воину, страннику – после его Одиссеи нелегко оставаться дома:

«Как трудно век дожить на родине своей / Тому, кто в юности из края в край носился...» («Странствователь и Домосед»)

В связи с «божественным даром» Гомера упоминаются почти все олимпийские божества: «твой гений проникнул в Олимп: и вечны боги / Отверзли для тебя заоблачны чертоги». Художественная образность элегии представлена в ключе древнегреческой стилистики: «Внемлите, народы, Эллады сыны, / Высокие песни внемлите!» Появляются сложные и необычайно красивые эпитеты: «коней легконогих по звонким полям», «там скачущих оленей / И златорогих серн» («Мечта»). Удивительный оксюморон «Слепец всевидящий!», созданный Батюшковым, определяет суть личности и творчества Гомера – незрячего античного классика. Гению уготована трагическая судьба, но в стихотворении «К Тассу» (Горквато Тассо – итальянский поэт эпохи Возрождения – еще один «несчастный счастливец», близкий Батюшкову) поэт слагает своим кумирам восторженный дифирамб:

«Но в памяти людей Омер еще живет, / Но человечество певцом еще гордится, / Но мир ему есть храм... И твой не сокрушится!»

Античность вдохновила Батюшкова на создание вольных переводов «Из греческой антологии» и лирического цикла «Подражания древним» как продолжения антологических переводов. Так любовь поэта к классическим образцам прошла через все его творчество – от истоков до финала. Вольные переводы сконцентрировали все излюбленные мотивы и образы батюшковской лирики: любовь – смерть – возрождение.

Вполне в духе и стиле классицизма изящное стихотворение «Панфоса бог, Эрот прекрасный...», герой которого «дает красавицам уроки». Очень точно определил своеобразие стихотворной ткани батюшковской лирики Н.В. Гоголь: «Самый стих <...> исполнился той почти скульптурной выпуклости, какая видна у древних, и той звучащей неги, которая слышна у южных поэтов новой Европы». И все это переплавлялось, как определил сам Батюшков, в «забавный русский слог», в новую поэтическую манеру легкости, непринужденности, прозрачности стиха, в мелодику и музыкальность поэтического русского языка, который у Батюшкова льется столь же свободно и благозвучно, как язык итальянский. «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков», – восторгался им Пушкин. Итальянскому языку Батюшков выучился в годы учебы в петербургском пансионе итальянца Триполи (1801–1802). Впоследствии в статье «Ариост и Тасс» поэт утверждал: «Учение итальянского языка имеет особенную прелесть. Язык гибкий, звучный, сладостный, язык, воспитанный под счастливым небом Рима, Неаполя и Сицилии».

В Италию Батюшков был влюблен заочно еще с юности. Чувство поэта усилилось многократно, когда он прибыл в эту страну в качестве секретаря русской дипломатической миссии. Период в жизни поэта, проведенный в Италии с 1819 по 1821 г., подробно освещен в книге итальянской исследовательницы Марины Федерики Варезе-Росси «Батюшков – поэт между Россией и Италией».

Впечатления Батюшкова от Италии, которыми он делился с друзьями в письмах, характеризуют личность поэта, особенности его миропонимания и художественного метода. В душе Батюшкова никогда не угасала «прекрасная страсть к прекрасному» («Чужое: мое сокровище!»). Италия драгоценна русскому стихотворцу прежде всего как «земля классическая», «Отчизна Горация и Цицерона», как «библиотека, музей древностей, земля, исполненная прошедшего». В статье «Петрарка» Батюшков говорит о любви к Риму как «древнему отечеству добродетелей и муз». «Полуденные страны были родиною искусств... Музыка, живопись и скульптура любят свое древнее отечество» («Вечер у Кантемира»). Пространное восторженное рассуждение о «прекрасном наследии древности» у римлян и греков изложено в работе «Прогулка в Академию художеств». «Земля славы и чудес! Какая земля!» – восклицает Батюшков в письме к Уварову из Неаполя

в мае 1819 г. Еще ранее – в 1817 г. – это восклицание прозвучало в стихотворении Батюшкова «Умиравший Тасс» – по лирической сути автобиографической элегии:

«Земля священная героев и чудес! Развалины и прах красноречивый!»

Впечатления от Италии формировали новое романтическое сознание поэта: «земля удивительная, загадка непонятная». Утонченный мечтатель из «земли льдов и снегов», грезивший об экзотических чудесах «полуденных стран», увидел их наяву. Живописные пейзажи батюшковской лирики, напоенные светом и цветом, звуками, благоуханием, повторяются уже в прозе, в письмах из Италии: «Здесь весна в полном цвете: миндальное дерево покрыто цветами, розы отцветают, и апельсины зрелые падают с ветвей на землю, усеянную цветами...»

«Земля сия – рай небесный», – вторит Батюшков в письме к Уварову. Так в художественном сознании поэта гармонично соединяются сферы земного и небесного, античного и романтического. В его «легкой поэзии», какие бы темы она ни затрагивала, воскресают образы Античности. Батюшков отказывается от тяжеловесной манеры мифологизирования жизни, свойственной классицизму. И мифологические отсылки в его стихах – не штампы поэтического языка. Эта образность отличается большой эмоционально-экспрессивной и смысловой наполненностью; выполняет самые разнообразные функции, как высокие, так и низкие, пародийные. Возвеличивая чувство верной дружбы, поэт называет имена легендарных друзей: Тезей и Пирифой, «Атридов сын» (Орест) и Пилад. Лирически выделен «младый Ахилл, великодушный воин, / Бессмертный образец героев и друзей!» («Дружество»), имя которого было столь дорого Батюшкову, прозванному Ахиллом. Устойчивые образы могут указывать на лирическое чувство, например, грусть: «сам Амур в печали / Светильник погасил». Как и в своей лирике, Батюшков в личной переписке также часто использует форму заклинания древних богов, но уже с шутливым оттенком: «Да будет Феб с тобой» («К Ж<уковско>му»).

Античные образы иногда переосмысливаются Батюшковым иронически. Блистательные примеры – в знаменитых стихотворениях «Видение на берегах Леты», «Послание к стихам моим», «Певец в Беседе любителей русского слова», в эпиграммах. Поэт высоко ценил крупных мастеров классицизма («Вечер у Кантемира», «Разные заме-

чания»); советовал: «Читай Державина, перечитывай Ломоносова, тверди наизусть Богдановича, заглядывай в Крылова». Но он был беспощаден к его эпигонам, ядовито высмеивал неискusstvenных литераторов, в том числе и русских поэтесс, мнивших себя «новыми Сафами». В шуточных мадригалах «Мелине» и «Новой Сафе» поэту удается быть не только насмешливым, но и изящным.

И конечно же во всех стихотворениях Батюшкова присутствуют античные божественные покровители творчества – Музы, «Граций круг», «Аполлон с Парнасскими сестрами». В статье «Прогулка в Академию художеств» есть значимое в концепции батюшковского творчества замечание о «божественном Аполлоне, прекрасном боге стихотворцев»: «Имея столь прекрасного бога покровителем, мудрено ли» не возвыситься самому. Поэт цитирует немецкого историка античного искусства Винкельмана: «взирая на Аполлона, я сам принимаю благороднейшую осанку». Творческое обращение к античным источникам не означает у Батюшкова ухода в прошлое, наоборот – это шаг вперед, по пути совершенствования мира и человека. «Чувства добрые», благородство, «отзывчивое и чуткое сердце» – суть творческого бытия поэта. Он особенно ценит тех, кто «лишь для добра живет и дышит» (из письма к А.Н. Оленину). Таков и сам Батюшков, полный сочувствия к людям, заботливости, понимания. Как трогателен бывает лирический герой его любовной лирики: «Ты плачешь, Ливия? Но победитель твой, / Смотри! – у ног твоих колена преклоняет» («Тибуллова элегия XI»).

Перечитывая Батюшкова, мы никогда не почувствуем себя запертыми в пыльном библиотечном хранилище или в музее древностей среди застывших античных статуй. Классические образцы воскресают в новом поэтическом бытии. Эта тема возрождения намечена и в первой строке стихотворения о Байе, написанного после посещения руин некогда роскошного древнеримского города: «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...» Античные источники помогли Батюшкову добиться классической стройности, четкости и ясности форм его творений. Именно к классическим образцам обратился поэт для того, чтобы выразить свое новое миропонимание, ибо, по словам М.Н. Муравьева, с которым был солидарен Батюшков, «нет ни одной черты величественного и чудесного стихотворства, которая не была бы в сокровищнице древних». В то же время духовный идеал поэта – не в языческой

древности, а в христианстве, в православной вере, в которой Батюшков искал и находил утешение. В духе христианской антропологии выстраивались представления поэта о сущности человека, предназначении его жизни. В одном из писем Жуковскому Батюшков утверждал: «я сотворен по образу и подобию Божьему». В то же время человек – это «луч Божества, заключенный в прахе; существо, поработившее всем стихиям, всем изменениям нравственным и физическим»: «и ты человек, и ты заплатил человечеству дань пороков, слабости и страстей; ты не ангел, ты и не чудовище». Поэтому, размышлял Батюшков, «смертному нужна мораль, основанная на Небесном Откровении, ибо она единственно может быть полезна во все времена и при всех случаях: она есть щит и копье доброго человека, которые не ржавеют от времени» («Нечто о морали, основанной на философии и религии»). Духовные доспехи христианина – Небесные «щит и копье» – это буквально евангельские образы «всеоружия Божия», о котором говорил апостол Павел: «Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней диавольских» (Еф. 6: 11); «а паче всего возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскаленные стрелы лукавого; и шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть Слово Божие» (Еф. 6: 16–17).

Вооружившись «словом Божиим» как «мечом духовным», Батюшков размышлял об ущербности, о неполноценности всех философских систем от Античности до современности, если они не основаны на вере в Христа: «Вот почему все системы и древних и новейших недостаточны! Они ведут человека к блаженству земным путем и никогда не доводят. Систематики забывают, что человек, сей царь, лишенный венца, брошен сюда не для счастья минутного; они забывают о его высоком назначении, о котором вера, одна святая вера ему напоминает. Она подает ему руку в самих пропастях, изрытых страстями или неприятным роком; она изводит его невредимо из треволнений жизни и никогда не обманывает: ибо она переносит в вечность все надежды и все блаженство человека». Те же раздумья, ту же святую веру выразил Батюшков и на поэтическом языке. В мечтательном поэте-романтике проявился зрелый христианский мыслитель. В стихотворениях Батюшкова раскрывается абсолютное соответствие поэзии религиозно-философским «опытам в прозе». Так, стихотворное послание «К другу» можно назвать поэтическим переложением ста-

тьи «Нечто о морали, основанной на философии и религии», в которой Батюшков размышлял над «большим» вопросом человечества «Где же истинное блаженство?»: «Мы испытали, что эпикурейцы не обрели его за чашею наслаждения, ни стоики в бесстрастии и в непреклонной суровости нравов (ибо человек создан любить). Никто не нашел блаженства: ни умный, ни сильный, ни богатый в чертогах, ни бедный в хижине своей; ибо и тот, кто блистает в пурпуре, и тот, кто таил всю жизнь свою в убогом шалаше, говорит Гораций, не могут назваться счастливыми. Где же это совершенное благополучие, которого требует сердце, как тело пищи?» Те же неотступные вопросы: «Но где же сии сладости, сии наслаждения непрерывные, сии дни безоблачные, сии часы и минуты, сотканые усердно Паркою из нежнейшего шелка, из злата и роз сладострастия? Где они, спрашивает сластолюбивый в тишине страстей своих. Где и что такое эти наслаждения, убегающие, обманчивые, непостоянные, отравленные слабостию души и тела, помраченные воспоминанием или грустным предвидением будущего? К чему ведут эти суетные познания ума; науки и опытность, трудом приобретенные?» – встают и настойчиво повторяются в стихотворении «К другу».

На все эти вопросы «Нет ответа, и не может быть!» – восклицает Батюшков. В статье он пишет: «Так создано сердце человеческое, и не без причины: в самом высочайшем блаженстве, у источника наслаждений, оно обретает горечь», «ибо ни дары счастья, ни блеск славы, ни любовь, ни дружество – ничто не удовлетворит его вполне».

Но «истина на земле одному Богу известна», – убежден Батюшков, обращаясь к Всевышнему с горячей верой: «Боже великий! что же такое ум человеческий – в полной силе, в совершенном сиянии, исполненный опытности и науки? Что такое все наши познания, опытность и самые правила нравственности без веры, без сего путевода и зоркого, и строгого, и снисходительного? <...> Кто заблуждался более в лабиринте жизни, неся светильник мудрости человеческой в руке своей? Ибо светильник сей недостаточен; один луч веры, слабый луч, но постоянный, показывает нам вернее путь к истинной цели, нежели полное сияние ума и воображения». Конфликты внешние и внутренние разрешаются, «стоит только взглянуть на происшествя мира и потом углубиться в собственное сердце, чтобы твердо убедиться во всех истинах веры».

«Человек есть странник на земли, – говорит святой муж, – чужды ему грады, чужды веси, чужды нивы и дубравы: гроб его жилище вовек», – писал Батюшков, имея в виду поучение святителя Димитрия Ростовского о духовном странничестве человека в земном мире: «И как странник проходит мимо города и селения, горы и дола, поля и леса, и лишь только посмотрит на красоту места, идет дальше, – так и жизнь наша проходит мимо всех благ земных, хотя и кажется нам, что мы ими наслаждаемся, их при себе удерживаем... Где же для смертного человека его родина? Где его наследство? Родина для человека – я понимаю по плоти, по телу, а не по духу, – его родина – гроб, земля, персть; тело наше из земли сотворено, там и его родина, туда и возвращаемся все по Суду Божию: “земля еси, и в землю отыдеши” (Быт. 3: 19). И как душа, от Бога человеку данная, по исшествии из тела возвращается, если она праведна, к Богу, как своему Отцу, на небо, как в родную страну, – так и тело, от земли взятое, возвращается в землю, как к своей матери». Лирический герой Батюшкова освобождается от надетой на него на земле брэнной «кожаной ризы», духом взлетает к Творцу в Его Небесное Царствие.

В «мире лучшем» происходит духовное обновление, возрождение от «праха и тлена» в жизнь вечную. Земная юдоль Батюшкова разделилась на две равные части – по 34 года каждая. 34-летнего поэта настигла наследственная психическая болезнь, им овладела мания преследования. Господь каждому дает свой крест. Батюшкову было послано два креста: ноша крестная поэтических и ратных подвигов первой половины жизни, второй крест – душевное заболевание, продолжавшееся более 30 лет. Скорбную ношу крестную второй половины жизни, как и первый свой крест, посланный Промыслом Божиим, поэт сносил терпеливо и мужественно. Пушкин навестил больного Батюшкова. Существует мнение, что под впечатлением этого посещения родилось полное трагизма пушкинское стихотворение, в котором поэт представил безумие как величайшее из несчастий, обратившись к Господу с молитвой пронести эту чашу мимо, «Не дай мне Бог сойти с ума...»

«Не дай мне Бог сойти с ума. / Нет, легче посох и сума...»

Религия могла бы утешить и успокоить Батюшкова. Известно, что он подавал прошение государю о пострижении в монашество и разрешении «немедленно удалиться в монастырь на Белоозеро или в Со-

ловецкий». Просьба не была исполнена. В последние годы сознательной жизни и творчества поэт имел живой дух христианской веры, не уставал говорить и писать о ней, «как написано: я веровал и потому говорил» (2 Кор. 4: 13). Он утверждал: «Вера и нравственность, на ней основанная, всего нужнее писателю»; «одна вера созидает мораль незыблемую». «Священное Писание <...> есть хранилище всех истин и разрешает все затруднения. Вера имеет ключ от сего хранилища, замкнутого для коварного любопытства, вера обретает в нем свет спасительный».

«Когда струей небесных благ / Я утолю любви желанье, Земную ризу брошу в прах / И обновлю существованье?»

«Земную ризу» в сумеречном состоянии сознания поэт носил еще 34 года до конца дней своих, пережив многих друзей-литераторов. После смерти Константина Батюшкова его родственники «на умершем нашли два креста, один весьма старинный, а другой – собственной его работы». Надежды поэта во Христе «обновить существованье» исполнились – по слову апостола Павла: «Посему мы не унываем; но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 Кор. 4: 16), «дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3: 15).

С.А. Гудимова

Светлана Горбовская

**ЛАБИРИНТ ЗНАЧЕНИЙ КЛЮЧЕВОГО СИМВОЛА
В РОМАНЕ О. де БАЛЬЗАКА «ЛИЛИЯ ДОЛИНЫ»***

В романе «Серафита» (1834–1835) Бальзак первым во французском романтизме вводит значимый субъективно-ассоциативный флорообраз – «таинственный цветок», который концептуально близок «голубому цветку» Новалиса.

В романе «Лилия долины» (1836) основным флорообразом оказывается лилия. Она связана с образом главной героини – г-жи де Морсоф, и ведет читателя «по трем основным семантическим тропам: любовной, религиозно-мистической и геральдической» (с. 103). Лилия здесь может быть истолкована как продолжение «таинственного цветка» из «Серафиты», только мистицизм направлен уже в христианское русло. Широко используемый в романе «язык цветов» «говорит одновременно о любви духовной (христианская интерпретация) и физической (традиция гаремов). Эта двойственность отражена и в семантике главного флорообраза романа.

Под «долиной» непосредственно имеется в виду долина Эндра, которая тянется от Монбазона до Луары и посередине которой расположен дом Анриетты де Морсоф. Флора и фауна долины истолкованы в романе как мировая душа, соединение материальной природы и Бога. Образ долины противостоит городской среде; образ лилии переда-

* Горбовская С.Г. Лабиринт значений ключевого символа в романе О. де Бальзака «Лилия долины» // Горбовская С.Г. Флорообраз во французской литературе XIX века. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2017. – 276 с.

ет идею цветка, растущего вдали от мира, скованного религиозными и социальными условностями.

Г-жа де Морсоф как «лилия долины» – это аллюзия на флорообраз из «Песни песней». (Вид цветка, который в некоторых переводах Ветхого Завета назван «лилией долины», в точности не установлен. Другие существующие переводы: «роза» или просто «цветок».) В «Песни песней» любовь одновременно духовная и страстная, физическая.

«У Бальзака ветхозаветный мотив объединяется с романтической идеей пантеистического восприятия материальной Природы, наполненной божественным началом. Лилия в романе – метафора красоты и любви, <...> от платонического преклонения до физической страсти» (с. 108).

Сильный аромат цветка, о котором пишет Бальзак, заставляет задуматься над тем, какой вид растения скрывается за образом «лилия долины». Во французском языке ландыш (le muguet) именуется также «лилией долины» (lis de vallées). «Бальзак усложняет образ за счет многозначности выражения “лилия долины”, в результате он становится <...> закрытым для однозначной интерпретации <...>. Этот образ переходит в категорию ассоциативную» (с. 109).

Лилия как образ религиозно-мистический открывает духовную силу героини. В смерти Анриетты лилия играет важную символическую роль как образ, связанный с идеей перехода из этого мира в мир иной, с освобождением от земных страданий.

Срезанная лилия на гербе Морсофов символизирует обреченность Анриетты, ибо ее любовь есть грех – оторванность от социального, религиозного, семейного укладов. В то же время геральдическая срезанная лилия говорит об обреченности традиционной монархии, хотя действие романа происходит в эпоху Реставрации.

Двойная суть лилии как «королевской лилии» и как «лилии долины» (ландыша) говорит о связи времен. «Королевская лилия» указывает на старую монархию Бурбонов, ландыш говорит о новом времени, в частности, намекает на «День республики», который отмечался с 1793 г. взамен старой традиции – в первый день весны обмениваться букетами ландышей с пожеланиями удачи и счастья. «Монархическая лилия уступает место более простой, народной «лилии долины» – полювому или лесному ландышу» (с. 114).

«На мистическом уровне семантика лилии обращена к темам любовно-психологической и религиозно-философской, воспринятой Бальзаком в духе теософских идей Сведенборга. На историко-политическом уровне лилия символизирует старую монархию, оторванную от корней, почти увядшую в эпоху Реставрации» (с. 116).

Попытка Бальзака наполнить свои иносказания сплавом различных значений, включающими как личные переживания, так и глобальные, историко-культурологические, «приближает его к той предельной усложненности символа, которая проявится в литературе 1860–1890-х годов» (с. 116).

К.В. Душенко

Т.Л. Гурулева

РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ ЭТНИЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ*

Этническая языковая личность – это коллективная языковая личность, она несет в себе признаки этнической групповой принадлежности. Коммуникативное поведение этнической языковой личности определяется нормами и стереотипами, обусловленными обычаями и традициями той или иной культуры, и образует речевой портрет этнической языковой личности.

Например, анализ речевого портрета китайской языковой личности выявил характерные черты этого портрета: вежливость, динамичность в общении, короткие промежутки между репликами. При разговоре собеседники могут перебивать друг друга, менять тему беседы, переключаться с одного собеседника на другого. Деловое общение характеризуется длительностью ведения всего переговорного процесса, обязательным конспектированием речи партнера. В обращении перед именем принято ставить титул. Расстояние между говорящими должно быть небольшим; в процессе неформального общения возможны прикосновения к собеседнику.

Боязнь потерять лицо может превалировать над достоверностью излагаемой информации. В процессе общения содержание и форма

* *Гурулева Т.Л.* Речевой портрет этнической языковой личности (сопоставительная характеристика китайской, русской и английской языковых личностей) // Культура и цивилизация. – М., 2017. – Т. 7, № 3 А. – Режим доступа: <http://docplayer.ru/62205218-Rechevoy-portret-etnicheskoy-yazykovoy-lichnosti-sopostavitelnaya-harakteristika-kitayskoy-russkoy-i-angliyskoy-yazykovyh-lichnostey.html>

одинаково важны. В речевом поведении характерна оценка контекста ситуации, из которого извлекаются значения. Для китайцев важно место общения, статус его участников, характерно глубокое изучение поставленной проблемы, создание «духа дружбы» в диалоговом процессе. Для китайского речевого поведения также свойственна неоднозначность. «Да» вполне может означать «нет», либо «нет» может быть высказано в очень мягкой форме, часто вводящей в заблуждение партнера по общению. Для китайской языковой личности характерно эмоциональное, темпераментное поведение в неофициальной обстановке, громкий разговор. При официальном общении с незнакомыми людьми проявлять эмоции не принято. Китайцы никогда не жалуются на судьбу, любят давать советы, редко открыто критикуют собеседника, не демонстрируют превосходства, не вступают в споры, уважительны в общении, могут прибегнуть к явной лести в своих целях.

В речевом поведении китайской языковой личности присутствуют склонность к образности, символике, магии числа или устойчивого словосочетания, а также способность к уточнениям, детализации и конкретизации. Китайская неформальная и формальная речь изобилует повторами одной и той же мысли разными речевыми способами, уточняющими и конкретизирующими ее. Коммуникативное поведение опосредовано культурными нормами и ритуалом. Культурные нормы коммуникативного поведения: правила произнесения речи, обращения к различным чиновникам, общения друг с другом, выражения мыслей и построения фраз и т.д. сохраняют черты культурной формы, церемониала, правил этики и эстетики, принятых в конфуцианском Китае. У китайцев обычно обсуждается широкий спектр тем: экономические, политические, религиозные и др. Не принято говорить о сексе, критиковать руководителя. Показателем уважения являются вопросы, заданные китайцу о его семье. В отношениях руководитель – подчиненный существует четкое разграничение, выражающееся в вербальном и невербальном поведении. Принят публичный инструктаж руководителями подчиненных, формулировка рабочих заданий в виде устных и письменных приказов и распоряжений. Китайцы умеют и любят общаться и работать в команде. В пословицах и поговорках, имеющих древнее происхождение, отражены основные характеристики национального характера: коллективизм, стремление к гармонии с природой, естественности, миру, спокойствию, приверженность к ра-

ционализму и практицизму, умеренность и расчетливость, чувство долга, уважение и следование традициям, приверженность нормам и ритуалам, привязанность к Родине и др., а также основные культурно-этнические доминанты: «культ правителя», «культ старших», «культ предков», «культ семьи» и др.

Для коммуникативного поведения русской языковой личности свойственно обсуждать несколько тем одновременно, переключаться с одного собеседника на другого, перебивать говорящего, вступать в разговор в середине фразы, помогать формулировать говорящему мысли или высказывать свое мнение, неожиданно менять тему разговора. Индивидуальные реплики в диалоге характеризуются продолжительностью. Российская языковая личность стремится находиться на небольшом расстоянии от собеседника во время разговора, возможны прикосновения к нему в особо важный момент речи. Общению свойственна ориентация на содержание, а не на форму. Для коммуникативного поведения русской языковой личности типичны жалобы на судьбу, при этом ей вовсе не требуются рациональные советы, как выйти из той или иной ситуации. Ей свойственна ориентация на традиции, историю, родственные связи. Представителю российской культуры в общении свойственна категоричность и прямолинейность, эмоциональность, склонность к преувеличению, искренность, импульсивность. Россияне говорят то, что думают, не признают «лжи во спасение», не делают и не любят получать формальных комплиментов, воспринимают деловое общение как личное. Русский бытовой диалог можно назвать рискованным, он изобилует речевыми актами, угрожающими потерей лица адресата (совет, порицание, упрек, насмешка), что позволяет представителям других культур воспринимать их как грубых и бесцеремонных. Российская языковая личность в диалоге активно отстаивает свою точку зрения, может пойти на конфликт, стремится убедить собеседника в своей правоте либо признать собственное морально-интеллектуальное поражение, либо четко разграничить свои и чужие установки. Диалог часто имеет соревновательный и даже агрессивный характер. Характерно использование побудительных предложений, носящих характер жесткого предписания. В мотивации групповые интересы превалируют над личными, характерно употребление «мы» чаще, чем «я». Российская языковая личность свободно обсуждает в диалоге политические, этнические, религиоз-

ные темы, свободно общается на личные темы. В отношениях руководитель – подчиненный нормой коммуникативного поведения руководителя являются приказы, распоряжения, указания, публичные порицания за упущения в работе. В пословицах, поговорках и национально-специфических концептах отражены основные черты национального характера: соборность, страдальчество, гуманизм, всепрощение, всечеловечность, космизм, сочувствование, самоосуждение, трудолюбие, пассионарность, свободолюбие, сила воли, мужество, доброта, отзывчивость, религиозность, стойкость, смелость, терпение, гостеприимство, понимание жизни и счастья как борьбы, служения идеалам добра и справедливости, обостренное чувство долга.

Для английской языковой личности характерно наличие в предложении конструкций, отражающих доминирование субъекта действия. Для нее типичен строгий учет и контроль времени, извинения при малейших опозданиях. Во время разговоров собеседники сосредоточены друг на друге, не принято перебивать говорящего, «перепрыгивать» с одной темы разговора на другую. В американской культуре пауза сигнализирует о конце реплики одного участника и возможности для другого вступить в диалог. Индивидуальные реплики относительно коротки, а окончание диалога требует подведения итога и выражения удовольствия по поводу того, что диалог состоялся. В американской культуре предпочитается личное пространство, дистанция между говорящими больше расстояния вытянутой руки. Американцам в процессе речевого общения характерна решительность, эффективность и продуктивность, концентрация на решении проблемы, на результате, оптимизм, рискованность, ориентация на будущее.

Все необходимое для общения оговаривается непосредственно в его ходе, к расхождениям в общении принято относиться с пониманием. Характерна неформальность общения, предпочтения открыто не выражаются, а имплицитуются, чтобы не задеть чувств других. Эмоциональность не приветствуется. Англоязычная культура особое внимание уделяет форме. Повседневный диалог в англоязычной культуре стремится найти точку соприкосновения с собеседником и подчеркнуть моменты согласия между собеседниками. Аргументация линейная. Употребляет «I» чаще, чем «we». Желательность или нежелательность действий формулируется в виде описаний. Для англоязычной языковой личности свойственно формулировать концепции, гипотезы.

Речевому поведению характерен анализ ситуации, логичность повествования. Диалогу присущи внимание к слушающему, акцентирование взаимоприемлемых позиций, формулировка общих точек зрения, демонстрация оптимизма. Говорящему предоставляется право не выполнять действия, демонстрировать пессимистическое отношение, употреблять множество вводных выражений. Англоязычная языковая личность не говорит о заработной плате, религии, политике и сексе. С сослуживцами не принято обсуждать личные, семейные отношения. В отношениях руководитель – подчиненный доминирует демократичный стиль общения. Руководителям принято высказывать команды в виде просьб и предложений, путем вовлечения подчиненных в совместное принятие решений. В пословицах, поговорках и национально-специфических концептах вербализованы основные характеристики национального характера англоязычной языковой личности: прагматизм, динамизм, ориентация на новизну, рациональность, гедонистическое и утилитарное понимание жизни и счастья, установка на свободу, равенство и автономию личности, утверждение достоинства и уважения к человеческой личности, индивидуализм, рациональность, терпимость.

Знание специфических характеристик коммуникативного поведения языковых личностей разной этнической принадлежности помогает распознавать эти особенности в процессе межкультурного общения, понимать их и правильно интерпретировать, адекватно реагировать на них и использовать эти особенности.

Т.А. Фетисова

В.А. Цвык, О.В. Савина

ЭТИКА НАУКИ И ЭТИКА НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ*

В науке, как и в любой области профессиональной деятельности, взаимоотношения между учеными и их действиями подчиняются определенной системе этических норм, конституирующихся в самостоятельную научную дисциплину – этику науки. Этика науки определяет, что допустимо, что поощряется, а что считается непозволительным и неприемлемым для ученого в различных ситуациях.

Еще в начале XX в. на фоне социальных противоречий, войн и революций, а также под впечатлением от ряда техногенных катастроф человечество испытало первые разочарования в науке. Стало очевидным, что ее развитие не может решить все социальные проблемы, а научные открытия могут использоваться не только на благо людей, но и вопреки им. На первый план вышла проблема нравственной оценки научной деятельности, моральной ответственности ученых за ее результаты. Значимым событием в этике науки стал Манифест Эйнштейна – Рассела 9 июля 1955 г., в котором видные ученые со всего мира обращаются к правительствам стран НАТО и Варшавского договора с целью прекратить разработку и использование оружия массового поражения, так как дальнейшие изыскания в этой сфере могут поставить под вопрос существование человечества. В конце 1940-х – в 1950-х годах получают свое развитие идеи экологической этики, прав животных, прав дикой природы, а также осознание того факта, что

* *Цвык В.А., Савина О.В.* Этика науки и этика научных публикаций [электронный ресурс] // Человек и культура. – М., 2017. – № 3. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/ca/article_19609.html

научно-технический прогресс таит в себе опасности: загрязнение экологической среды – вод, почвы и воздуха, беспечную растрату невозполнимых природных ресурсов.

В современной этике проблема ответственности тесно связана с вопросами свободы личности и морального выбора. Моральная ответственность проявляется прежде всего как способность человека к решению противоречий между общественной необходимостью и личной заинтересованностью.

Несмотря на разработку новых рекомендаций в сфере этики науки, создание международных документов, регулирующих эксперименты, таких как Хельсинкская декларация, Нормы научной этики Общества Макса Планка и др. ученые то и дело нарушают ими же созданные ограничения.

Объектом профессионального интереса в этике науки являются не только глобальные нравственные проблемы проведения и результатов научных исследований, но и технические проблемы организации профессиональной деятельности ученого – публикации результатов. Соблюдение неписаных этических требований является неотъемлемой чертой профессионализма в научной деятельности.

Публикация является основой дисциплинарного общения и признания ученых, свидетельством принадлежности автора к определенному научному сообществу, подтверждением его профессиональной деятельности и в то же время выступает ценностным элементом культурного развития человечества. В то же время профессиональному ученому необходимо постоянно публиковать результаты своих исследований, иначе он рискует остаться не у дел и быть отвергнутым научным сообществом. Количество публикаций и цитирований во многом определяет карьеру ученого. Именно это порой толкает ученых на нарушение научной этики – на проплаченные исследования, фабрикацию результатов; плагиат; самоплагиат, а также дублирование исследований.

Чтобы сделать публикационную активность ученых более соответствующей нормам научной этики, в 1997 г. в Великобритании был создан Комитет по этике научных публикаций (Committee of Publication Ethics), который в настоящее время включает более 12 000 членов научных сообществ по всему миру. Сейчас рекомендации COPE являются ориентиром для всех научных изданий и исследо-

вателей, желающих опубликовать результат своего труда. Но, несмотря на работу, проводимую научным сообществом, нарушения в этой сфере нельзя назвать редким явлением.

Большее значение для общества имеет проблема возникновения конфликта интересов, т. е. ситуации, при которой личная заинтересованность ученого может повлиять на результаты исследования или изложение материала, причинив тем самым вред развитию научного знания, отдельным людям, а также обществу в целом.

Сейчас многие журналы требуют от авторов упоминать о наличии или отсутствии в их статьях конфликта интересов. Однако в реальности журналы не могут достоверно проверить отсутствие конфликта интересов. Предполагается, что ответственность за достоверность информации несут авторы статьи.

Одним из наиболее грубых нарушений в рамках этики науки и этики научных публикаций, в частности, является фабрикация результатов. Хотя такой вид обмана встречается редко, гораздо более распространены приукрашивание, частичная публикация результатов, манипуляции с графиками и фотографиями.

Плагиат – одно из наиболее распространенных нарушений в сфере этики научных публикаций. Выделяют плагиат идей и плагиат текста. Последнее легко обнаружить, используя программное обеспечение. И все-таки ученые часто прибегают к этому типу плагиата. Некоторые исследователи считают допустимым копировать общие фразы, введение или начало разделов. Иногда такое копирование составляет весомый процент текста. Научные журналы отзывают статьи, содержащие плагиат, во всех электронных базах данных статья отмечается как отозванная, что не может не отражаться на репутации авторов.

Наряду с плагиатом существует и самоплагиат – использование текста собственной уже опубликованной работы без ссылки на нее. Дублированные публикации – это публикации, выполненные на основе уже опубликованных исследований авторов, в которых переделаны названия, аннотации, частично текст статьи. Публикация авторами лишь части большого исследования, чтобы получить несколько публикаций вместо одной, называется «нарезка салями». Данная практика осуждается Committee on Publication Ethics, но тем не менее довольно распространена. К данному нарушению научное сообщество относится гораздо мягче, хотя практика самоплагиата приносит вред научно-

му сообществу в целом и умаляет достоинство работ автора, практикующего самоплагиат.

Самоплагиат, дублированные публикации и «нарезка салями», как и плагиат, позволяют увеличивать количество ссылок и публикаций, т.е. те показатели, от которых зависят карьера и достаток ученых. В данной этической проблеме отражается противоречие между нормами научной этики и «научной кухней». Учитывая, что научное сообщество зачастую относится к таким нарушениям «с пониманием», эта проблема еще долго будет существовать.

Как известно, многие научные исследования, особенно в наши дни, являются плодом коллективного научного творчества. С учетом существующего в современной науке разделения труда становится затруднительным определить личный вклад каждого участника научного исследования в его результат. Самым распространенным и нравственно приемлемым способом решения проблемы соавторства сегодня является перечень фамилий всех участников данного научного проекта в алфавитном порядке, с отдельным указанием тех, кто выполнял редакторские функции. Грубым нарушением этики научных публикаций является включение ученого, не имеющего отношения к исследованию. К этому нарушению прибегают с целью повышения цитируемости или публикации в журналах с большим импакт-фактором («почетное авторство»), а также ввиду полномочий известных ученых, занимающих руководящие посты.

Несмотря на то что существуют четкие правила включения в авторы статьи, они нередко нарушаются. Это объясняется нежеланием ученых портить хорошие отношения с боссами в науке, поскольку их боссы во многом определяют и их научное будущее, и решения данной проблемы.

Серьезным тормозом для осуществления научной карьеры является ценовая политика научных журналов. Модель, согласно которой журналы в прошлом получали прибыль от подписки, больше не работает. Журналы получают прибыль от авторов и их институтов за публикацию в журнале или дополнительные опции, такие как «открытый доступ».

В настоящее время журналы разделяются: на печатные, открытый доступ и смешанные. Открытый доступ, цены за который могут достигать 3000 долларов и более за одну публикацию, как правило, опла-

чивается авторами. Для многих авторов это непомерная цена, и ученые из небогатых провинциальных вузов и институтов просто не в состоянии позволить себе оплатить публикацию. Некоторые журналы ограничивают подачу статей от авторов из развивающихся стран или авторов из стран, годовой бюджет которых ниже определенного уровня. В данном случае даже богатая организация или автор из страны с низким доходом не смогут позволить себе публикацию в данном журнале. Таким образом, погоня за прибылью затрудняет карьерный рост для небогатых исследователей и не дает институтам с периферии научного сообщества подняться до уровня институтов из развитых стран.

Коммерциализация работы научных журналов, среди которых значимо научных около 24 000, приводит к серьезной конкуренции. Порой журналы, рейтинг которых тоже зависит от цитирований, предлагают авторам при подаче статьи поставить ссылку на уже опубликованные в журнале работы. Такая практика «раздувает» наукометрию, создавая все больше цитирований и статей, взаимовыгодных для авторов и журналов, но негативно сказывающаяся на научных публикациях в целом.

Нормы этики научных публикаций часто нарушаются, так как это сулит карьерные перспективы для авторов, прибыль для институтов, вузов и издателей журналов. Юридически регулировать сферу этики научных публикаций тяжело и опасно, а рекомендации и регламенты комитетов по научной этике не имеют такой силы. Большинство нарушений обусловлено необходимостью повышения наукометрических показателей. Ученые часто забывают о долгосрочных целях и более руководствуются тактическими целями, причиняя вред научному обществу и себе в частности.

Т.А. Фетисова

Сергей Неклюдов

**ОПЫТ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ:
ЛЕГЕНДА О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ***

История смерти князя Олега, одну из версий которой использовал Пушкин в своей балладе, неоднократно встречается в русской летописной традиции. Однако у ряда мотивов баллады нет прямых летописных параллелей.

Исследователь выделяет пять основных мотивов легенды.

1. Предсказание: смерть от коня. Почти во всех летописях кудесник или волхвы предрекают Олегу гибель от его любимого коня.
2. Попытка избежать предсказанной смерти. Она реализуется в двух вариантах: «отсылка коня» либо «убиение коня».
3. Напоминание о предсказании.
4. Ложное опровержение предсказания; Олег смеется над волхвами.
5. Смерть от укуса змеи.

Иногда различие между летописными традициями касается значимых деталей: например, приказ Олега убить коня, в противоположность обычному отсыланию его на вольный выпас.

Более полная традиция зафиксирована в «Повести временных лет» и в ряде поздних летописей, в том числе в так называемой «Львовской летописи», на которую опирался Пушкин. Другая традиция отличается краткостью, ограничиваясь сообщениями о триумфальном возвращении Олега в Киев, получении им прозвища *вещий*, его отбытии в Новгород и в Ладогу (или «за море») и смерти там от

* Неклюдов С.Ю. Опыт исторической реконструкции: Легенда о вещем Олеге // Неклюдов С.Ю. Темы и вариации. – М.: Индрик, 2016. – С. 45–86.

укуса змеи (без мотива предсказания о смерти от коня, вообще без упоминания коня и какого-либо предсказания).

Этот сюжет известен также в скандинавской традиции, а именно в Саге об Оdde Стреле (2-я пол. XIII в.). Здесь пророчество предельно конкретно: Одд умрет от черепа коня. Коня после пророчества убивают (как и в Архангелогородском летописце). В финале Одд лишь случайно (а не демонстративно, как в русской летописной легенде) наступает на череп коня. «Итак, сюжет сказания об Оdde развивает тему неотвратимости судьбы-рока» (с. 57).

Согласно Е.А. Мельниковой («Сюжет смерти героя от “коня” в древнерусской и древнескандинавской традициях», 2005), сказание о смерти Олега зародилось хотя и на русской почве, но в скандинавской среде, а потом попало в сагу. На переработку сюжета в русских летописях сильное влияние оказала местная традиция: киевскому князю Олегу следовало умереть и быть похороненным в Киеве (по новгородской версии, в Ладоге). В результате «христианизирующей» переработки скандинавская версия утратила мотив вопрошания судьбы (с. 58).

С. Неклюдов предполагает, что «первоначально прозвище “вещий” означало “мудрый, искусный в словах и разумный в деяниях, не чуждый хитрости и даже волшебства”, но не “провидец”. Эта семантика актуализовалась позднее» (с. 63).

В качестве параллели автор приводит прозвища предводителей монгольских племен со значением «мудрый». «Древнерусское *вещий* будет, пожалуй, довольно точным их эквивалентом, поскольку применимы они не только для характеристики больших знаний и умы в обыденном смысле слова, но и для обозначения особых сверхчеловеческих (в частности, шаманских) свойств у их обладателей» (с. 63).

Согласно общепринятой интерпретации легенды, Олег удаляет коня от себя, получив предсказание, а затем наступает на череп коня в знак презрения к «лживым» предначертаниям кудесника, а тем самым и к самой судьбе.

Однако возможна и другая, условно говоря, «монгольская» интерпретация этого сюжета:

«Получив предсказание, князь совершает обряд посвящения коня духам, что выражается в его удалении и в дальнейшем использовании посвященного животного, но затем позволяет себе кощунственный

поступок: наступает на лошадиный череп, являющийся объектом особого почитания, за что и наказывается» (с. 64–65).

Обычай посвящения коня духам неба, священных гор, насыпных холмов у народов Центральной Азии существует издавна. При этом нередко посвящают коня, оказавшего услугу хозяину или просто любимого коня. Едва ли не самым общим знаком посвящения духам является отпускание коня на вольный выпас с запретом любого насилия и практического использования. Особым почтением окружен череп посвященного коня. Наступать на него ногой нельзя – это ведет к беде; во всяком случае, от наступившего уходит удача.

Таким образом, Пушкин – не совсем понятно каким образом – угадал «номадический» слой легенды (с. 86).

К.В. Душенко

М. Козырева

ЭКСЦЕНТРИКИ И ЭКСЦЕНТРИКА В КЛАССИЧЕСКОМ АНГЛИЙСКОМ ДЕТЕКТИВЕ*

Эксцентрик (или чудака) – тот человек, чье поведение, взгляды или хобби отличаются в значительной мере от принятых норм в обществе. Это происходит не потому, что эти люди ненормальны, но потому, что им безразлично мнение окружающих и прочие социальные условности.

По мнению как самих англичан, так и иностранцев, эксцентрика является формой проявления национального британского поведения. Считается, что подобное поведение является способом преодоления тех жестких рамок поведения, которые установила Викторианская эпоха, т.е. преодолением английской стеснительности и проявлением внутренней свободы. Несмотря на то что эксцентричность, казалось бы, противостоит здравому смыслу, знаменитому английскому *common sense*, именно он часто подталкивает англичанина к эксцентричности поведения.

Эксцентричность имеет свое выражение в культуре нонсенса, получившего свое наиболее яркое воплощение в творчестве Л. Кэрролла и лимериков Э. Лира. Полно чудаков в произведениях Ч. Диккенса.

На первый взгляд, эксцентрика противоречит самому принципу детективного жанра, основанному на логических построениях и выводах из представленных фактов. Однако уже в рассказах Э. По, основоположника этого литературного направления, появляются очень необычные герои-детективы и их друзья. Отсутствие материальных при-

* *Козырева М.* Эксцентрики и эксцентрика в классическом английском детективе // Филология и культура. – М., 2016. – № 4 (46). – С. 217–222.

тязаний, буйное воображение, любовь к изысканной литературе и пр. делает их «иными» по отношению к окружающему миру.

Обращает на себя внимание герой цикла Р.Л. Стивенсона «Новые арабские ночи» принц Богемии Флоризель. Хотя эти произведения не могут быть в полной мере отнесены к детективному жанру, первая часть «Клуб самоубийц» вполне ему соответствует. Легкий пародийный тон и стилизация под восточные сказки делают этот цикл предшественником подвида детективного жанра – иронического детектива. Эксцентрика поведения Флоризеля во многом строится на его неукоснительном следовании принципам аристократической чести. Ввязавшись в страшную игру клуба самоубийц, он вынужден идти навстречу своей смерти, поскольку не может переступить через данную клятву и т.д. Принц Флоризель стал предшественником героев Конан Дойла и Дороти Сэйерс.

Конан Дойл наделяет своего великого сыщика целым рядом необычных черт. Его метод расследования сугубо научен, хотя сам Холмс часто придает своим блестящим выводам эффект театральности. Его невежество в некоторых областях свидетельствует о недостаточной образованности. Странная манера игры на скрипке, моменты столь же странной меланхолии, фантастический актерский дар формируют эксцентрическую составляющую его личности, и именно эти черты оживляют этот образ, делают его особо привлекательным для читателя.

Следующий этап развития английского детектива связан с именем Г.К. Честертон. Если у Конан Дойла эксцентрика проявляется прежде всего в образе главного героя, то детективные рассказы Честертон об отце Брауне буквально насквозь проникнуты ею. Эксцентрична по сути своей сама авторская идея сделать сыщиком католического священника. Эксцентричны и фигура этого героя, и его поведение.

Неотъемлемыми составляющими образа являются черная широкополая шляпа и огромный зонтик. Отец Браун совершенно не думает о респектабельности и может в поисках улики ползать на коленях, вставать на цыпочки, заглядывая за забор, и пр. Превращения и парадоксы, пронизывающие честертонские детективы, являются формой его философской идеи: для постижения истины надо перевернуть факты, увидеть мир «вверх ногами», что сближает его с философией нон-сенса Кэрролла и Лира.

Эксцентричность героев-сыщиков в сочетании с тонкой авторской иронией и самоиронией, которые пронизывают эти тексты, во многом обеспечили популярность детективного жанра и породили современные интерпретации образов Флоризеля, Шерлока Холмса и пастора Брауна, в том числе и кинематографические, где акцент сделан именно на приемах эксцентрики исходных текстов.

Т.А. Фетисова

ИСТОРИЯ ФОРМУЛ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ

Константин Душенко

ПЯТАЯ КОЛОННА

Аннотация. Идея «пятой колонны» возникла не среди франкистов, а в республиканском Мадриде. Указываются исторические предшественники этого выражения, начиная с Великой французской революции.

Ключевые слова: пятая колонна; крылатые слова; политический язык.

Abstract. The idea of the «fifth column» arose not among the Francoists, but in the Republican Madrid. The author points out the historical predecessors of this expression, beginning with the Great French Revolution.

Keywords: Fifth column; winged words; political language.

В сентябре 2004 г. в печати появилось интервью с Владиславом Сурковым, замглавы Администрации Президента. Россия рисовалась здесь в виде осажденной крепости, мало того: «В осажденной стране возникла пятая колонна левых и правых радикалов» (1).

Упоминание о «пятой колонне» вызвало живую дискуссию, поскольку, как заметил один из комментаторов, оно означало деление граждан на «своих» и «врагов». Особо бдительные умы обратились к русскому прошлому; результатом стала серия книг Валерия Шамбарова о «пятой колонне» на Руси от древности до наших дней.

О «врагах внешних и внутренних» говорил уже Демосфен. Но «пятой колонной» «внутренних врагов» стали называть лишь в XX в. Во всех справочниках это выражение до недавнего времени приписыв-

валось испанскому генералу Эмилио Мола, который осенью 1936 г. возглавлял наступление франкистов на Мадрид.

«Я брошу на Мадрид четыре колонны, но только пятая начнет наступление» – эти слова генерала привела Долорес Ибаррури 3 октября 1936 г. в органе испанской компартии «Мундо обреро». «“Пятая колонна” [quinta columna] находится внутри Мадрида, и в первую очередь надо разгромить ее», – разъясняла Ибаррури для непонятливых (2, с. 20, 21).

На митинге народного фронта в Мадриде 14 окт. 1936 г. она повторила: «Никогда не надо забывать, что вражеская “пятая колонна” существует и действует» (2, с. 21).

Существование затаившейся в городе «пятой колонны» оправдывало массовые политические репрессии. 7 ноября начались регулярные расстрелы заключенных без суда и следствия. К началу декабря было расстреляно не менее 5 тыс. «подозрительных лиц» – по большей части священники, предприниматели и представители интеллигенции.

О «пятой колонне» Мола говорил то ли по радио, то ли на встрече с иностранными журналистами в своей штаб-квартире, но когда именно – неизвестно. Уже две недели спустя после статьи Ибаррури одна из мадридских газет называла автором этих слов генерала Кейпо де Льяно, а корреспондент лондонской «Таймс» – генерала Франко (3, с. 43).

В «Испанском дневнике» Михаила Кольцова от 1 ноября 1936 г. эти слова произносит другой генерал-франкист – Хосе Энрике Варела. Варела будто бы «объявил, что фашистская армия наступает на Мадрид пятью колоннами <...>; пятая колонна – это фашистское подполье самой столицы. Он приглашает иностранных корреспондентов принять участие в торжественном въезде в покоренный Мадрид» (4, с. 191).

Однако никаких подтверждений того, что Мола или кто-либо другой из франкистов когда-либо говорил о «пятой колонне», не обнаружено до сих пор. Английский журналист лорд Сент Освальд впоследствии утверждал, что выражение «пятая колонна» появилось в его телеграмме, посланной в «Дейли телеграф» из Мадрида в сентябре 1936 г. (8, р. 470).

Все указывает на то, что идея «пятой колонны» возникла не среди франкистов, а по другую сторону баррикад – в республиканском Мадриде.

Популярности выражения способствовала пьеса Э. Хемингуэя «Пятая колонна» (1938) о республиканской контрразведке в Мадриде.

После начала Второй мировой войны в странах, подвергнувшихся нападению нацистской Германии, стали обычными слухи о «немецкой пятой колонне» – в подавляющем большинстве случаев необоснованные, как показано в классической монографии голландца Луи де Йонга «Немецкая пятая колонна во Второй мировой войне» (6).

У «пятой колонны» были предшественники в XIX и даже в XVIII в. В начале Франко-прусской войны 1870–1871 гг., когда пруссаки готовились к разгрому Наполеона III, Проспер Мериме писал теще французского императора, графине Марии Монтижо: «Увы, даже если бы вторжение было отражено, опасность еще не была бы предотвращена. Существует четвертая армия г. Бисмарка, и находится она в Париже» (7, р. 325). Любопытно, что это письмо о «четвертой армии» Бисмарка было опубликовано как раз в 1936 г.

Задолго до Мериме, когда якобинская Франция сражалась с войсками антиреволюционной коалиции, Робеспьер предупреждал, что у иностранных дворов есть «два рода армий: одна из них находится на наших границах <...>; другая, более опасная, находится среди нас: это армия подкупленных шпионов, мошенников, которые проникают всюду, даже в народные общества» (речь в Якобинском клубе 21 ноября 1793 г. о свободе культов) (5, т. 3, с. 74). Какими способами боролись с этой «второй армией» якобинцы, известно каждому.

Как видим, «пятую колонну» находили во все времена, хотя называли ее по-разному. Лучшее объяснение этому феномену дано в монографии де Йонга: «Под влиянием сильного, но безотчетного чувства страха, под влиянием раздражения, в обстановке беспомощности и неуверенности нарастает внутреннее напряжение. Возможность разрядить такое напряжение появляется в том случае, если люди могут найти в своей собственной среде тех, кого можно было бы заклеить словом “враги”. Тогда страх обычно теряет свой таинственный и неформальный характер; вместо беспомощности и неуверенности возникает непосредственная задача: бить врага в своих собственных рядах». И, что немаловажно, «отпадает необходимость искать настоя-

щие глубокие причины неудач и поражений» (перевод А. Дьяконова) (3, с. 379–380, 384).

«Людам уже трудно стало представить себе мир, в котором не существовало бы пятой колонны» – эти слова де Йонга сказаны как будто вчера (3, с. 233).

Список литературы

1. Заместитель главы администрации Президента РФ Владислав Сурков: «Путин укрепляет государство, а не себя» / Беседу вела Е. Овчаренко // Комсомольская правда [Электронная версия]. – М., 2004. – 28 сент. – Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/23370/32473> (Дата обращения: 20.12.2017).
2. *Ибаррури Д.* Речи и статьи 1936–1938. – М.: ОГИЗ, 1938. – 136 с.
3. *Йонг Л. де.* Немецкая пятая колонна во Второй мировой войне. – М.: Изд-во иностр. лит., 1958. – 448 с.
4. *Кольцов М.* Испания в огне. – М.: Политиздат, 1987. – Т. 1.: Испанский дневник. Кн. 1–2. – 351 с.
5. *Робеспьер М.* Избранные произведения: В 3 т. – М.: Наука, 1965.
6. *Jong L. de.* The German Fifth Column in the Second World War. – London: Routledge and Kegan Paul, 1956. – 308 p.
7. *Rees N.* Brewer's Famous Quotations. – London: Weidenfeld and Nicolson, 2006. – 568 p.
8. *Thomas H.* The Spanish Civil War. – London: Penguin, 1977. – 1115 p.

Константин Душенко

**«ПОТЕМКИНСКИЕ ДЕРЕВНИ»
И «ФАСАДНАЯ ИМПЕРИЯ»**

Аннотация. Рассматривается история превращения исторического анекдота о «потемкинских деревнях» в универсальную культурно-языковую метафору.

Ключевые слова: крылатые слова; культурные метафоры; Потемкин; Екатерина II; А. Герцен; А. де Кюстин.

Abstract. The history of the transformation of the historical anecdote about «Potemkin villages» into universal cultural and linguistic metaphor.

Keywords: winged words; cultural metaphors; Potemkin; Catherine II; A. Herzen; A. de Custine.

«Потемкинские деревни», согласно легенде, – бутафорские поселения, которые строил Григорий Потемкин на пути Екатерины II из Петербурга в Крым в январе – июле 1787 г.

В классическом справочнике Ашукиных «Крылатые слова» (1-е изд., 1955) указано около десятка источников мифа о «потемкинских деревнях», а также самого этого выражения (1, с. 487–489). Однако в последние десятилетия в России возобладала точка зрения, согласно которой главным и чуть ли не единственным творцом этого мифа был Георг фон Гельбиг, секретарь посольства Саксонии в Петербурге. В 1797–1800 гг. он опубликовал (анонимно) в гамбургском журнале «Минерва» свою биографию князя Потемкина. Несколько лет спустя эта биография вышла отдельным изданием и была переведена на французский и английский языки (21; 23; 20).

В «Минерве» за май 1798 г. фон Гельбиг действительно утверждал: «В некотором отдалении как будто бы виднелись деревни, но дома и церковные колокольни были лишь намалеваны на досках (auf Bretter gemalt)» (22, S. 300).

Но Гельбиг не был ни первым, ни самым заметным автором, который об этом писал. Он не сопровождал Екатерину в ее поездке, между тем рассказы о «картонных деревнях» появились прежде, чем императрица вернулась в Петербург. В письме из Тулы, написанном в 1787 г. на обратном пути из Крыма, австрийский дипломат герцог Шарль де Линь писал: «Уже распространились смехотворные басни, будто по нашему пути перевозили картонные деревни на расстояние в сотню лиг; что корабли и пушки были нарисованы, кавалерия – без лошадей и т.д.; города без улиц, улицы без домов и дома без крыш, без дверей и окон» (26, p. 84).

О декорациях, неотличимых от реальности, сообщали дипломаты, сопровождавшие Екатерину, например французский посол граф Л. Ф. де Сегюр: «Города, деревни, усадьбы, а иногда простые хижины так были изукрашены цветами, расписанными декорациями и триумфальными воротами, что вид их обманывал взор, и они представлялись какими-то дивными городами, волшебными созданными замками, великолепными садами» (11, с. 185).

Как замечает академик А.М. Панченко, «Потемкин действительно декорировал города и селения, но никогда не скрывал, что это декорации» (10, с. 97).

Шведский дипломат Иоанн Альберт Эренстрем (1762–1846) вспоминал: «...На большом расстоянии видны были деревни, но они были намалеваны на ширмах» (5, с. 12). Однако это не свидетельство, современное событиям; свои мемуары Эренстрем писал, когда «потемкинские деревни» уже успели стать мифом.

Письма де Линя были опубликованы в 1809 г., «Записки» Сегюра – в 1820-е годы. Но уже в 1797 г. в Париже вышла книга Жана Анри Костера «Жизнь Екатерины II», вскоре переведенная на английский. Здесь говорилось, что «берега Днепра были усеяны фальшивыми деревнями». (villages factices)» (13, p. 326).

Итак, миф о «потемкинских деревнях» появился практически одновременно с путешествием Екатерины в Крым, и возник он на основе рассказов иностранных дипломатов, сопровождавших Екатерину.

Гораздо дольше складывалось выражение «потемкинские деревни», хотя и его нередко приписывают все тому же Гельвигу. В 1822 г. немецкий писатель Жан Поль говорил о «расписанных голых деревенских фасадах Потемкина» (роман «Комета, или Николай Маркграф», III, 59) (1, с. 488; 19, S. 409). В 1831 г. французский публицист упоминал о «деревнях, наскоро сооруженных Потемкиным» («des villages improvisés par Potemkin») (28, p. 8).

Астольф де Кюстин писал о «деревнях, состоящих из одних раскрашенных фасадов» (6, с. 190). Маркс говорил о «картонных деревнях» (*англ.* the pasteboard towns), которые Потемкин показывал императрице Екатерине II («Лорд Пальмерстон», VIII, 1853) (27, p. 422; 27, p. 404). Почти то же выражение использовал А. Герцен 13 лет спустя: «картонные деревни, которыми Потемкин обманывал [Екатерину]» («Крепостники», 1866) (4, с. 8).

В своем нынешнем виде, причем уже вне связи с Россией, в качестве универсальной метафоры, «потемкинские деревни» появляются в 1840-е годы во французской и немецкоязычной печати:

«Она [политическая экономия] не показывает нам общество в виде оперных декораций <...>; она бесполезна для тех, кому видятся эфемерные монументы и фантастические пейзажи наподобие потемкинских деревень (les villages de Potemkin)»; «наскоро созданные потемкинские деревни» («schnell geschaffenen Potemkin'schen Dörfern») (18, p. 12; 12, S. 38).

К рассказам о «потемкинских деревнях» восходит также наименование России «фасадной империей». Оно получило известность благодаря работе А. Герцена «О развитии революционных идей в России» (1851) (3, с. 209). Эта работа была написана и опубликована на французском языке; во французском оригинале: «L'empire des façades» (24, p. 79).

Уже в октябре 1843 г. Герцен писал в своем дневнике: «Всего лучше он [де Кюстин] схватил искусственность, поражающую на каждом шагу, и хвастовство теми элементами европейской жизни, которые только и есть у нас для показа. Есть выражения поразительной верности: “Un empire de façades...” [империя фасадов, или фасадная империя]» (2, с. 311).

Герцен цитировал неточно: у Кюстина Россия именуется «царством фасадов» – «royaume des façades» («Россия в 1839 году», XXIX) (16, p. 380; 7, с. 178). В другом месте Кюстин замечает: «Путешественник, всецело доверившийся местным жителям, мог бы проехать

всю русскую империю из конца в конец и вернуться домой, не увидав ничего, кроме череды фасадов (*un cours de façades*), – а именно это и требуется, как я погляжу, чтобы понравиться моим хозяевам» (письмо XV; пер. И. Стаф) (6, с. 253; 15, р. 380).

Метафору де Кюстина подхватил Александр Дюма-отец в путевых записках «От Парижа до Астрахани» (1858): «Россия – это большой фасад. Никого не заботит, что скрывается за этим фасадом. Тот, кто берет на себя труд заглянуть за этот фасад, подобен кошке, которая, впервые увидав себя в зеркале, кружит вокруг него, надеясь отыскать кошку по ту сторону зеркала» (17, р. 157).

В русском языке метафора «потемкинские деревни» появилась гораздо позже, чем в европейских. Этого выражения нет в фундаментальном справочнике М.И. Михельсона «Русская мысль и речь: Свое и чужое. Опыт русской фразеологии» (9).

Самый ранний известный мне случай использования этой метафоры русским автором – статья Ленина «К современному положению в РСДРП» (1912). Однако статья была написана по-немецки; русский перевод появился лишь в 1924 г. Здесь говорилось о «потемкинских деревнях ликвидаторов» – «*die Potjomkinschen Dörfer der Liquidatoren*» (25, S. 124).

На русском языке эта метафора становится обычной – поначалу в политической публицистике – на рубеже 1910–1920-х годов.

Список литературы

1. *Аиукин Н.С., Аиукина М.Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. – 2-е, доп. изд. – М.: Худож. лит., 1960. – 752 с.
2. *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Академия наук СССР, 1954–1966. – Т. 2.
3. *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Академия наук СССР, 1954–1966. – Т. 3.
4. *Герцен А.И.* Собрание сочинений: В 30 т. – М.: Академия наук СССР, 1954–1966. – Т. 4.
5. Из исторических записок Иоанна-Альберта Эренстрема [опубл. в 1892 г.] / Сообщил Г.Ф. Сюннерберг // Русская старина. – СПб., 1893. – Т. 79, вып. 8. – С. 1–40.
6. *Кюстин А. де.* Россия в 1835 году: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – Т. 1. – 310 с.
7. *Кюстин А. де.* Россия в 1835 году: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – Т. 2. – 218 с.

8. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1956–1981. – Т. 9.
9. Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний. – СПб.: Типография Акц. Общ. «Брокгауз – Ефрон», 1912. – XII, 1046, 103 с.
10. Панченко А.М. «Потемкинские деревни» как культурный миф // Русская литература XVIII – начала XIX в. в общественно-культурном контексте. – Л.: Наука, 1983. – С. 93–104. – (XVIII век; сб. 14).
11. Сегюр Л.Ф. де. Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785–1789). – СПб., 1865. – 386 с.
12. [Andrian-Werburg V. von.] Zur Frage der Centralisation oder decentralisation in Oesterreich. – Wien: Jasper, Hügel und Manz, 1850. – 54 S.
13. Castéra J.-H. Vie de Catherine II, impératrice de Russie. – Paris: F. Buisson, 1797. – Vol. 1–2.
14. Custine A.L. de. La Russie en 1839: En 4 Vol. – Paris: D’Amyot, 1843. – Vol. 1.
15. Custine A.L. de. La Russie en 1839: En 4 Vol. – Paris: D’Amyot, 1843. – Vol. 2.
16. Custine A.L. de. La Russie en 1839: En 4 Vol. – Paris: D’Amyot, 1843. – Vol. 3.
17. Dumas A. De Paris a Astrakan: Nouvelles impressions de voyage. – Leipzig: Alph. Durr, 1858. – Bd 3. – 196 S.
18. Fonteyraud A. La vérité sur l’économie politique // Journal des économistes. – Paris, 1848. – Т. 21, N 85, 1 er août. – P. 1–15.
19. Geflügelte Worte: Der klassische Zitatenschatz. – München: Ullstein, 2001. – 650 S.
20. Helbig G. von. Memoirs of the Life of Prince Potemkin. – London: H. Colburn, 1812. – 256 p.
21. Helbig G. von. Potemkin: Ein interessanter Beitrag zur Regierungsgeschichte Katharina’s der Zweiten. – Halle; Leipzig, 1804. – 214 S.
22. Helbig G. von. Potemkin der Taurier (Fortsetzung) // Minerva, ein Journal historischen und poittischen Inhalts. – Hamburg, 1798. – Bd 2, Mai. – S. 291–319.
23. Helbig G. von. Vie du prince Potemkine. – Paris: H. Nicolle, 1808. – 303 p.
24. Herzen A. Du développement des idées révolutionnaires en Russie. – Londres: Jeffs Libraire, 1853. – 144 p.
25. Lenin V.I. Werke: In 40 Bänden. – Berlin: Dietz Verlag, 1959–1976. – Bd 18.
26. Ligne C.-J. de. Lettres et pensées. – Paris; Genève: J.J. Paschoud, 1809. – 332 p.
27. Marx K., Engels F. Collected works: In 50 Vol. – London: Lawrence and Wishart, 1975–2004. – Vol. 12.
28. Saulnier S.-L. Nouvelles observations sur les finances des États-Unis. – Paris: Bureau du Journal [Revue britannique], 1831. – 68 p.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Алла Новикова-Строганова

ДОБРАЯ СЛАВА: Н.С ЛЕСКОВ И И.С. ТУРГЕНЕВ*

Тургеневское творчество было чрезвычайно дорого Николаю Семеновичу Лескову (1831–1895). Он отдавал дань глубокого уважения «сильному и свежему» таланту своего старшего литературного собрата и знаменитого земляка – писателя-орловца.

Показательно, что в лесковской «Автобиографической заметке» (1882–1885) первым и главным из писательских имен было названо имя Тургенева. Его «Записки охотника» (1847–1852) Лесков, знавший народ «в самую глубину», как «самую свою жизнь», признал своего рода «учебником» жизни и литературного мастерства. Лесков писал: «когда мне привелось впервые прочесть “Записки охотника” И.С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял, что называется искусством. Все же прочее <...> мне казалось деланным и неверным».

Тургеневское глубоко правдивое творчество было своего рода камертоном для Лескова. По словам сына писателя, Тургенев был для Лескова «литературным богом». Андрей Николаевич Лесков свидетельствовал: «Первая книга после Библии, которую дал мне отец чи-

*Новикова-Строганова А. *Добрая слава: Н.С. Лесков и И.С. Тургенев* // Камертон. Сетевой литературный журнал. – М., 2017. – Режим доступа: <http://webkamerton.ru/2017/11/dobraa-slava-ns-leskov-i-turgenev>

тать, была “Записки охотника” <...> Каждое новое произведение Ивана Сергеевича было событием в жизни нашего дома».

Имя Тургенева не сходит со страниц беллетристики и публицистики, эпистолярного наследия и воспоминаний Лескова на протяжении всего его творческого пути – от начала до того периода, который сын писателя Андрей Николаевич Лесков назвал «путем к маститости», «в зените чтимости и на закате дней». Нередко в художественную ткань лесковского текста органично вплетаются тургеневские цитаты, созвучные настроению «позднего» Лескова и идейно-художественному пафосу его произведений: например, лирическая медитация эпилога романа Тургенева «Дворянское гнездо» (1858): «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» («Кольванский муж») (1888); письма).

В журнале «Церковно-общественный вестник» Лесков опубликовал цикл статей «Чудеса и знамения. Наблюдения, опыты и заметки» (1878). Характеристику событий, описанных в Деяниях, писатель наполнил актуальным смыслом, аналитически выявляя «болевы точки» современной России. Одну из статей этого публицистического цикла он посвятил Тургеневу. Не случайно для отклика на взбудоражившее общественность событие о намерении Тургенева «положить перо» Лесков избирает страницы «Церковно-общественного вестника», в котором он много и плодотворно сотрудничал в 1870–1880-е годы.

Незадолго до появления статьи Лескова редакция журнала в неподписной «Литературно-общественной заметке (По поводу прекращения литературной деятельности И.С. Тургенева)» (1878) высказывалась в защиту «ветерана нашей художественной литературы Ивана Сергеевича Тургенева».

Лесков был убежден в том, что заявленное Тургеневым намерение столь общечеловечески значимо, что произнесенный им «обет молчания» никак «нельзя пройти молчанием. Роль писателя в жизни и развитии России столь велика, что деятельность властей предержавших, сильных мира сего не идет ни в какое сравнение: «решимость <Тургенева> “положить перо” – это не то что решимость какого-нибудь министра выйти в отставку».

О напускной значительности высоких чиновных персон Тургенев высказался в романе «Новь» (1877): «У нас на Руси важные штатские

хрипят, важные военные гнут в нос; и только самые высокие сановники и хрипят и гнут в одно и то же время».

Лесков подхватил и развил эту выразительную характеристику «крупносановных» людей, по долгу службы призванных заботиться о благе страны, а на деле составляющих «несчастье России».

Писатель отводит Тургеневу первостепенное место не только в отечественной словесности, но и в общественной жизни России: «Иван Сергеевич – лицо слишком крупное среди всех наших величин. <...> На художественных образах Ивана Сергеевича совершался подъем нашего вкуса и чувства; он силою своего вдохновения раздул в наших сердцах божественную искру сострадания и участия к “крепостному человеку” – искру, обратившуюся в пламя». «Божественная искра», зажженная Тургеневым, для Лескова-христианина не просто словесно-поэтический образ.

В тургеневских типах, по верному лесковскому суждению, выражена квинтэссенция социально-психологического состояния современной эпохи: «О Тургеневе говорили, что, прежде чем что-либо задумать и писать, он приглядывался и прислушивался к тому, что говорят и чем сильнее занимаются в обществе. Оттого будто бы, когда появлялось его произведение, где описывался известный тип и характер, в обществе чувствовали, что это что-то знакомое, что об этом именно думали, говорили и художник в своем произведении только осветил и разъяснил то, что мелькало в умах, но представлялось смутно и неясно».

Лесков говорил о громадной роли Тургенева в духовно-нравственной жизни страны: «Он представитель и выразитель умственного и нравственного роста России». Лесков резко выступал против недостойных выходок тех, кто «многократно, грубо и недостойно» оскорблял благородного писателя.

Либералы действовали «грубо, нахально и безразборчиво»; консерваторы «язвили его злоехидно». Тех и других Лесков уподобляет, используя сравнение Виктора Гюго, хищным волкам, «которые со злости хватались зубами за свой собственный хвост».

Лесков горячо выступил в защиту «генерала от литературы» Тургенева – «слишком крупного среди всех наших величин» – от всякого рода «литературных хамов». Травлю великого русского писателя устраивала не одна литературная критика. Подключились дворянство и бюрократия. Лесков изложил подлинные факты непочтительного от-

ношения к Тургеневу даже со стороны его земляков – орловского дворянства и чиновной братии.

Независимый в своей христианской позиции – вне партий и так называемых «направлений» – Лесков выступил против «направленской лжи» и «узости». Он высоко ценит Тургенева за то, что писатель, верный правде художественного факта – «едва ли не самой важной правде», – не потакал «вкусам и наклонностям того или другого направления» – «направленской фантазмагории»: «изображенные им лица по преимуществу не отвечают требованиям направленной прямолинейности, которая желала бы видеть в Базарове или рыцаря без пятна и упрека, или негодяя, тогда как он только то, что есть». <...> Но художник был ни на той, ни на другой стороне. Он был просто на стороне правды. Со всей прямоотой, свойственной его кипучей натуре, Лесков упрекает Тургенева за «едва ли зрело обдуманное и во всяком случае недостойное его решение не брать пера в руки». В то же время этот вынужденный «почтительный укор» высоко ценимому писателю продиктован «любовью и почтением» к нему. Однако по праву тех, «кто любят и ценят» Тургенева (Лесков, без сомнения, наделен всей полнотой этого права), он указывает на «недостаток мужества при некотором излишнем самолюбии, скрывающем от его <Тургенева> нынешней наблюдательности всегдашнюю, неизменную любовь к нему истинно образованных людей».

Лесков убежден, что в принятии ответственных решений выдающимся писателем должны руководить не «обидчивость», не излишнее «самолюбие» и не упадок мужества в окружении стана «злоехидных» врагов-злопыхателей (к слову, собственную литературную судьбу Лесков не раз обозначал поэтическими строками: *«Здесь человека берегут, / Как на турецкой перестрелке»*), а только любовь – к Родине и ее людям, кому необходим честный и чистый голос великого русского художника слова.

Лесков напоминает о заветах евангельской любви и прямо Тургеневу адресует слова, выделенные в статье «Чудес и знамений» курсивом: «любовь <...> никогда не перестает», – стремясь побудить писателя отказаться от решения перестать творить.

Сопоставляя писательские воззрения своих крупнейших современников – Достоевского, Тургенева, Л. Толстого, – которых русская общественность нарекла «великими учителями», Лесков в статье «О куфельном мужике и проч.» (1886) определил тургеневскую литератур-

ную позицию как гуманистическую: «Достоевский был православист, Тургенев – гуманист, Л. Толстой – моралист и христианин-практик. Которому же из этих направлений наших трех учителей мы более научаемся и которому последуем?»

Собственные мировоззренческие установки и идейно-художественные искания Лескова в этот контекст не укладываются. Так, они не исчерпываются понятием «гуманизм», поскольку оно, по верному замечанию Д.С. Лихачёва, не передает «всей гаммы сочувствия и любви», которая свойственна творчеству Лескова. Его художественный мир одухотворяется идеей христианского подвижничества, праведничества.

Замечательные образы праведников оживали и в тургеневском творчестве (например, Лукерья – героиня рассказа «Живые мощи» из цикла «Записки охотника» – напоминает сострадательно-одухотворенные женские лики русских икон).

Лесковская статья «Пустозвон Питча о Тургеневе» (1884) была направлена на защиту Тургенева от неосновательных нападок газеты А.С. Суворина «Новое время». Писатель обратился с письмом к своему «коварному, но милому доброприятелю» (как он называл Суворина) по поводу своей полемики с редакцией «Нового времени» о Тургеневе. Лесков указал, что не может оставлять без внимания и не замечать невежественных попыток превратного толкования дорогого для него тургеневского творчества: «есть вопросы, мне очень дорогие и близкие. Когда о них пишут неверно, я не утерплю и замечу. <...> Тем, кого это досадует, – лучше бы не сердиться, а стараться быть сведущее».

В статье «Писательская кабала» (1894) Лесков уже на закате дней с характерных для него литературно-общественных позиций продолжает отстаивать тургеневское художественное наследие. Тема этой поздней статьи перекликается с дебютной публикацией Лескова, в которой он обращается к духовной христианской теме. Первым печатным лесковским произведением была статья о распространении Евангелия на русском языке «О продаже в Киеве Евангелия» (1860). Молодой автор, ратуя за распространение в русском обществе духа христианства, высказал озабоченность по поводу того, что Новый Завет, тогда только появившийся на русском языке, доступен не всем. Биограф П.В. Быков отмечал: «Случайно или умышленно, но Лесков словно наметил в ней <заметке> программу <...> всей будущей своей 106

деятельности, которая была посвящена на борьбу с неправдою, с невежеством, со всеми темными сторонами жизни, на горячую проповедь добра, любви к ближнему, всего светлого, честного, прекрасного».

Поднятая в заметке проблема оказалась столь животрепещущей, что получила большой общественный резонанс. Важность этой публикации отмечалась даже и 30 лет спустя. В 1890 г. «Новое время» указало на первую корреспонденцию из Киева, в которой Лесков отметил тогда как «новую» и «радостную» возможность «удовлетворения насущной потребности читать и понимать эту книгу», переведенную «на понятный нам язык». В то же время автор заметки с возмущением пишет о книготорговцах, усмотревших в давно ожидаемом «русском» Евангелии всего лишь ходовой товар и сделавших его предметом бессовестной наживы.

Итак, «душеполезное чтение» и «цена», «христианская душа» и «кошелек» – эти полярности, в которых мир духовный противостоит миру вещественному, показывал Лесков на протяжении всего творческого пути – с момента своей первой статьи до «прощальной повести» «Заячий ремиз» (1894).

Как и в дебютной своей публикации, в которой начинающий автор выступил против беззастенчивых спекуляций с Евангелием, Лесков в статье «Писательская кабала», написанной за год до смерти, снова возвышает свой голос в защиту духовности, поднимая важную социально-нравственную проблему, которая имеет также правовой, юридический аспект.

Речь идет об авторском праве, а также о проблеме книгоиздательства, о распространении и доступности для самой широкой читательской аудитории доброкачественной духовной пищи из сокровищницы русской литературы – имя Тургенева и его произведения поставлены здесь на первое место.

Поводом для написания статьи послужило второе издание в серии «Доступная библиотека» И.И. Глазунова тургеневских рассказов «Живые мощи» и «Муму». Писателя возмущает аляповатость издания произведений Тургенева, когда форма не отвечает внутреннему эстетическому содержанию гармоничного тургеневского творчества, – а также спекулятивная цена, назначаемая за вульгарно изданную книгу великого писателя и делающая чтение его произведений недоступным для народа.

Поднимая юридические вопросы об авторском праве, автор статьи «Писательская кабала» горячо протестует против закона о сохранении прав литературной собственности за издателем в течение 50 лет после кончины писателя. Такое монопольное владение крупных книгоиздателей – «торгашей», «людей наживы и спекуляции» – на литературные права умерших и живущих писателей не может не препятствовать, по справедливому мнению Лескова, распространению творческого наследия великих художников слова для самых широких слоев читателей: «...желая набрать по несколько лишних грошей с каждой брошюрки, г. Глазунов тормозит распространение сочинений одного из наших крупнейших писателей. И может тормозить его еще 39 лет, пока, по существующему закону о литературной собственности, не истечет 50 лет со времени кончины писателя».

Статья Лескова, хорошо знавшего книжное дело в России, подводит невеселые итоги: «В том-то вся беда и заключается, что почти все издательское дело находится в руках людей наживы и спекуляции. <...> все это <...> спекулянты, аферисты, ни о каком духовном росте не помышляющие, не имеющие ничего общего с литературой, ворвавшиеся в нее с улицы. И те и другие губят писателя. А умрет он – начинают жать соки из его сочинений, кабалить и тормозить их и уверяют, будто создают “доступные библиотеки”».

И на склоне лет Лесков горячо защищает дорогое для него имя Тургенева от бессовестных спекуляций, ратует за необходимость истинной, а не показной доступности для демократического русского читателя тургеневского творчества. Речь идет об особом духовно-аналитическом подходе Лескова к оцениваемым событиям общественной и литературной жизни, что позволяет писателю совместить дальнее и горнее, «мимотекущий лик земной» и вековечный, непреходящий.

С.А. Гудимова

Артур Д. Лисковацкий

ВАЙДА – ПОСЛЕДНИЕ СЦЕНЫ*

Последние кадры «Послеобразов» Анджея Вайды – это сильная, насыщенная выразительной символикой, интригующая с художественной точки зрения сцена. Умиравший Владислав Стшеминский (в исполнении Богуслава Линды) судорожно хватается за манекены, стоящие в витрине магазина, которую за минуту до этого ему предстояло оформлять, и падает, увлекая их за собой. А потом лежит среди них в витрине. Последняя сцена последнего фильма Вайды не задумывалась как последняя, ведь и фильм не должен был стать последним.

Вайда – автор 38 художественных фильмов, близких друг другу, хотя и разных по тематике и стилистике. Фильм «Послеобразы», хотя существенно отличается от «Поколения», будучи его идейным отрицанием, реверсом, но в сущности это возвращение режиссера к самому себе. Нечасто дебютная работа определяет направление творчества того или иного художника. «Поколение» (1955) стало для Вайды именно таким открытием. Этот фильм – псевдоисторический, искажающий факты – на многие годы сформировал поэтику его кинокартин. Именно картин, поскольку слово «картина», как синоним кинематографического произведения, приобретает у Вайды буквальное значение. Особенно в начале его творчества, когда он создает фильмы, очень богатые пластически, смонтированные из продуманных, художественно выверенных кадров.

**Лисковацкий А.Д.* Вайда – последние сцены // Новая Польша. – Варшава, 2017. – № 5 (196). – С. 30–35.

Живопись – это, как известно, тот вид искусства, с которого Вайда начинал, будучи студентом краковской Академии изобразительных искусств, а как режиссер обращался в течение всей жизни. Прежде чем приступить к съемке сцены, он рисовал ее на бумаге. Время, когда он монтировал фильмы как картины, а точнее как ряд картин, – это были 50–60-е годы XX в. Эстетика кино потом изменилась. Стало преобладать движение, утонченные кадры уступили место «нечистотам» репортажей, на смену подробному повествованию пришел быстрый монтаж, отражающий ритм нашей жизни. Вайда тоже стремился делать фильмы динамичные, лишенные пластического орнамента и эстетики живописи. После «Земли обетованной» (1975) могло показаться, что теперь он пойдет в сторону Голливуда. Этого, однако, не произошло. Правда, он оставил выразительную метафоричность картины и статичные, яркие приемы, но все же сохранил свой ритм повествования, внимание к декорациям, сосредоточенность на подробностях и деталях, свой реалистический и вместе с тем глубоко символический кадр.

О связи ранних фильмов Анджея Вайды с живописью писали часто и много. Прежде всего речь шла о периоде расцвета «польской школы», когда в черно-белых фильмах Вайды – как бы парадоксально это ни звучало – отражалось барочное богатство его видения.

О живописной составляющей его более поздних картин в сущности не писали. Хотя она отчетливо видна в темных, строгих и вместе с тем ярких кадрах «Дантона», в пастельных тонах «Хроники любовных происшествий», в пейзаже «Пана Тадеуша», а также во внешне холодной парадоксальной стилистике черно-белого «Корчака» (некоторые сцены напоминают рисунки из альбома для эскизов). Правда, новая живопись позднего Вайды была замечена, но все же ей не уделили должного внимания.

Возможно, потому, что в большинстве этих фильмов художественные образы были скорее формой, чем содержанием. Они хорошо монтировались друг с другом, сообщали что-то прекрасное и вместе с тем что-то личное, но не были сущностью художественного высказывания, высказывания самого художника. Только «Послеобразы» представляют собой в полной мере зримый символ возвращения. Возвращения Вайды-режиссера к Вайде-художнику. К картинам в рамках кинокадра. К композиции кадра, строящейся, как на бумаге или холсте. Об этом свидетельствует само содержание фильма – рассказ о ху-

дожнике. Вайда говорит не столько о художнике Стшешинском, сколько о художнике вообще. О художнике, борющемся с жестокой и вместе с тем зачастую серой действительностью, о творце, вступающем с этой действительностью в конфликт. Художественный язык «Послеобразов» – это жестокая живопись. Холодная.

Увечье Стшешинского (отсутствие ноги и руки, передвижение на костылях, что для художника особенное испытание, с которым он борется без нареканий), кажется здесь еще и отсылкой к произведениям Анджея Врублевского, всегда значимых для Вайды. Врублевский – его ровесник и кумир, влияния которого он сам, как художник, не мог преодолеть, – это герой поколения. Его поколения – военного, лишённого молодости, приговоренного к жизни. Этой, а не какой-нибудь другой.

В фильме «Всё на продажу» картины Врублевского появляются уже непосредственно. На них смотрит Анджей – alter ego режиссера, сыгранный Анджеем Лапицким. Тут они уже сами входят (на костылях) в кадры фильма и действительности. В цикле «Расстрелянные» А. Врублевского мы видели фрагментарных, переломленных наподобие Первой, а не Второй мировой войны, но дело не в точности биографии, а в увечье вообще. Его искалеченность выглядит не отвратительно, скорее – героически. Но она становится и символом ущербности как таковой, символом сломанной жизни.

В одной из сцен, где Стшешинский появляется в музее, умоляя взять его хоть на какую-нибудь работу, видна скульптура передовика труда – мускулистого полубога. Впрочем, это автоцитата, поскольку это скульптура Биркута из фильма «Человек из мрамора».

В то время когда Стшешинский переживал драму художника, выброшенного и уничтожаемого системой, Вайда – молодой энтузиаст нового времени, начинающий художник, преданный идее соцреализма, – был по другую сторону баррикады. Красной баррикады, которая, это показано в сцене, когда окно мастерской Стшешинского закрывает красное полотнище с портретом Сталина, отделяет старых Мастеров (бывших художников, как говорит, цинично усмехаясь, чиновник из министерства культуры) от нового поколения. Белизну грунтованного холста покрывает красная тень. Но это не картина. Это только сигнал. Знак. Невозможной картины. Именно финальной сценой Вайда завершил свою работу – и эту конкретную, и все творчество в целом.

Фильм «Послеобразы» пронзительно актуален, он говорит много, хотя и сдержан. Как точка. Вайда именно так и привык завершать фильмы. Как будто эти последние кадры, яркие, символические образы, должны были стать вершиной его жизни и творчества. Жизни, которой он хотел делиться с другими. Поскольку его личные фильмы были очень общими. Очень польскими. И наверное, поэтому такими универсальными. Сцены, которыми он завершал свои фильмы, нередко касающиеся самых темных нюансов польской истории, делали его картины ясными и проникновенными. Всегда ли так? Нет. Но всегда, когда финал был для него особенно важен. Когда он позволял ему выразить – и дело было вовсе не в цензуре – невыразимое.

Фильмы Вайды не заканчиваются словами, остающимися в памяти, а заканчиваются картинками, которые, как яркий свет, режут глаза, и западают в память как послеобразы – только уже не фильма, а того, чего коснулись.

Из фильма «Поколение» запомнилась сцена, предшествующая финалу. Ясь Кроне (Гадеуш Янчар), дружинник в белом плаще (деталь кинематографическая и живописная), окруженный немцами, бежит по лестницам, а в конце останавливается перед решеткой, преграждающей ему путь на крышу. Тогда он встает на перила и бросается с лестничной площадки вниз. Но и финал приобретает масштаб картины. Стах (Гадеуш Ломницкий), предводитель группы дружинников Союза борьбы молодых, плачет. Он потерял невесту и друзей. Его сидящая, сгорбленная фигура контрастирует с показанными на ярком фоне и несколько снизу, а потому высокими фигурами молодых людей, которые идут на смену тем, кто погиб. Молодые улыбаются, они полны надежд. Но все погибнут, и решетка, которая преграждает путь Ясю Кроне, вскоре опять вернется – на этот раз в «Канале». Образ безнадежности, отрезанного пути не только к свободе, но и просто к жизни. Танец смерти на свалке мусора, которым завершается «Пепел и алмаз» (1958), – это наиболее известная и наиболее комментируемая финальная сцена Вайды. Мачек Хелмицкий в экстатической, чувственной пантомиме умирания предстал перед зрителями героем, история которого становится высокой трагедией. Но власть увидела (или притворилась, что увидела) другой смысл: так закончат наши противники. Как подонки на свалке истории. Подобный характер имеет заключительная сцена фильма «Лётна» (1959): *Finis Poloniae* показан в изысканно художественном, лишенном реальности кадре. Поручик

кавалерии (Анджей Павликовский), спешенный после того, как погибла его лошадь, олицетворяющая польскую воинскую славу, предстает перед нами на фоне мертвенного неба и черных силуэтов сожженных верб. Одна из них похожа на гусарское крыло. Кавалерист, оставшийся без коня, поднимает с земли обломанную ветку и делает из нее трость пилигрима, с которой он пересекает границу своей пораженной страны.

«Лётна» призвана была стать апофеозом героической Польши, но фильм прозвучал как насмешка над Польшей глупых уланов времен Санаии.

Финальные сцены Вайды – это эмблемы его творчества. Простыня, которой накрывает свое мокрое от пота лицо Робеспьер, мертвенно бледный, уже знающий, что произойдет вскоре («Дантон»). Красный кусок материи в руке застреленного работника («Земля обетованная»). Юные любовники, держащиеся за руки, идущие по лугу, где беззвучно рвутся снаряды («Хроника любовных происшествий»). Паром через реку – намек на Стикс, по которой плывет Виктор Рубен, глядя вдаль спокойно, без иллюзий («Барышни из Вилько»). Даниэль, который бежит, раскинув руки, вместе с лошадьми, чтобы завершить погоню за Несуществующим («Всё на продажу»). Земля на братской могиле офицеров, утаптываемая солдатскими сапогами («Катынь»). Рука поручика, держащая пистолет, исчезающая в люке канала, по которому «Заноза» намеревается вернуться к своим солдатам («Канал»).

Западающие в память образы становятся частью фабулы, ее дополнением. Последние кадры «Послеобразов» столь же проникновенны и живописны. Но они другие. Они возвращаются к живописи, к истокам и выходят за рамки повествования. Последняя сцена, а точнее ее финал, – это картина. Стшеминский уже умер. Идет долгий, раздражающе долгий кадр, достаточно статичный, чтобы мертвое признать мертвым. И потом мы замечаем, что происходит за стеклом, на улице. Обычные люди, обычная и потому настоящая жизнь. Другая жизнь. Для нее смерть художника не больше, чем падение манекена в витрине. Но это жизнь.

С.А. Гудимова

Е.И. Стрельцова

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР И АКМЕИЗМ*

В 1913 г. Александр Таиров из Петербурга приехал в Москву. Работа Таирова до Камерного театра изучена недостаточно, а именно в домосковском периоде (1906–1913) скрыты истоки и таировского театростроительства, его обращения к акмеизму, режиссуры. Как повлиял на Таирова Павел Гайдебуров и его Передвижной театр? Первая режиссерская постановка Таирова – «Гамлет» с Гайдебуровым в роли Гамлета (Таиров – Лаэрт). Гайдебуровский театр строился по центростремительной модели: в центре – актриса. У Гайдебурова – Надежда Скарская, у Таирова – Алиса Коонен. Для будущего творчества Таирова и его спутников изначально программным было стремление «увидеть на театральных подмостках сильную личность», «лечить людей от тяжелой болезни нашего времени – неверия», «говорить о человеческом очищении через свободный, радостный труд и любовь-милосердие».

Таиров был убежден: режиссер не может состояться без собственных актерских работ. Умение показывать, исполнять любую роль ценится молодым Таировым выше, нежели «метод» рассказывания. Начало противостояния как «условности» Мейерхольда, так и «натурализму» МХТ проявляется в режиссерских экспериментах Таирова задолго до открытия Камерного театра.

В 1910 г. Мейерхольд поставил в «Башенном» театре, в знаменитой квартире Вячеслава Иванова на Таврической улице, пьесу Кальде-

*Стрельцова Е.А. Камерный театр и акмеизм. – Режим доступа: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=20592>

рона «Поклонение кресту» (в переводе Бальмонта). Посетителями «Башни» были те, с кем Таиров познакомился в мейерхольдовский сезон (1906–1907) у Комиссаржевской: Блок, Кузмин, Городецкий, Чулков, Ремизов, Пяст, Гумилёв, Ахматова, Судейкин, Сомов, Добужинский. Для дальнейших постановок «Башенного» театра предполагались пьесы, среди которых одной из главных называлась «Сакунтала». Драма Калидасы как основа репертуара символистского театра стояла в ряду пьес Античности, Шекспира, Кальдерона, Сервантеса и Михаила Кузмина. Вероятно, выбор «Сакунталы» для открытия Камерного театра (так же как и «Поклонение кресту», «Сакунталу» перевел Константин Бальмонт) для Таирова связан был не только с неосуществленными театральными проектами «своих», символистов круга «Башни» и «Аполлона», но и с «кларизмом» Михаила Кузмина.

Все устали от слога высокого, все хотели «прекрасной ясности», которую провозгласил Кузмин. И хотя Михаил Алексеевич Кузмин, поэт и музыкант, не принадлежал ни к символистам, ни к акмеистам, но именно он определил начало самостоятельной деятельности молодого Таирова.

Таиров, как многие художники, артисты, музыканты, философы, поэты, был своим в знаменитой «Бродячей собаке». Он выступал со-творцом разнообразных мини-спектаклей, рождающихся в этом арт-кабаре. Состязания поэтов здесь были обязательны. Поэты читали не по-актерски. Осип Мандельштам, например, не столько читал, сколько «с ритмичным воем», «нараспев тянул строки стихов», «никаких жестикующий, взвизгов, выкриков и прочего “артистизма”». Его протяжное пение было похоже «на заклинание или молитву». Блок, не без ехидства, подобную манеру называл «общегумилевским распеванием», поскольку так читали все петербургские акмеисты. Такой тип чтения, чтение-распев, был тогда необычен, экзотичен. Вероятно, поэтические турниры «Собаки» не прошли для Таирова бесследно. В спектаклях Камерного театра существовал особенный стиль голосо-ведения, ритмизованного произнесения стихотворных текстов, когда местами речь непосредственно переходила даже в пение.

Открытая в ночь на Новый, 1912 г. «Бродячая собака» официально называлась «Художественное общество интимного театра». Зрители делились на «своих» и «фармацевтов», на арго арт-кабаре так называли случайных посетителей. И быть может, самые первоначальные импульсы таировской трактовки камерности в названии его театра

надо искать здесь, в попытке создания атмосферы для взаимного творчества.

1910 г. акмеизм еще не объявлен самостоятельным направлением, Николай Гумилёв писал о слове поэта в стихах: «Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альта или лютни, не только – краски, живые и роскошные <...> у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность. Все это есть у одних слов».

Именно в «Бродячей собаке» в декабре 1912 г. Сергей Городецкий прочел доклад об акмеизме. Накануне отъезда Таирова в Москву Гумилёв и Городецкий, акмеист и адамист, начали атаки на символизм. Гумилёв и Таиров – ровесники. Городецкий и Таиров знакомы с 1908 г.: артист читал в концертах стихи Городецкого и Блока. С «кларистом» Кузминым дружны с 1907 г., со времен Передвижного театра, куда Таиров пришел после Театра Комиссаржевской. Связи между «своими» были многогранными и уникальными. Этот «эстетический космос», сила притяжения и захватили Таирова, и повлияли на него.

Начиная с 1914 г. Александр Таиров взял курс на соби́рание «своих». Он привлек в Камерный театр К. Бальмонта («Сакунтала», «Саломея»); М. Кузмина («Духов день в Толедо»); Любовь Столицу («Голубой ковер»); в «Принцессе Брамбилле» стихи написаны Павлом Антокольским. Вадим Шершеневич перевел (1921) «Ромео и Джульетту»; Валерий Брюсов – «Федру» (1922). Сигизмунд Крыжановский инсценировал (по схеме Честертона) «Человека, который был Четвергом» (1923). В 1927 г. «Антигону» перевел Сергей Городецкий, «Оперу нищих» Брехта в 1930 г. – Шершеневич. Даже «Богатырей» (1926) переделывал Демьян Бедный. Круг имен (надо не забыть и московское окружение: близки Камерному театру Цветаева, Василий Каменский, Мариенгоф, Балтрушайтис) есть тот самый «эстетический космос», притяжение которого Таиров распространил на Москву.

Б. Ростоцкий в статье «Новые течения в театре» одним из первых отметил, что художественная программа Камерного театра сродни программе акмеистов, и эта связь «отчетливо сказалась уже в первом спектакле Камерного театра – “Сакунтале” Калидасы. <...> “Сакунтала” в сценическом истолковании Камерного театра оказалась во многом близкой по духу экзотике “африканских” стихов Н. Гумилёва, например его “Жирафу”. Сама необычность образов древнеиндийской драмы в их эффектно-декоративной цветистости призвана была про-

тивостоять прозаизму серой, мещанской повседневности. Отмечено верно, однако – это лишь дань «духу экзотики», часть целого. Акмеизм воспринят новым театральным режиссером, гораздо более глубоко. Таиров нашел, понял, оценил жизнестроительную и театро-строительную идею, силу акмеизма, «миры» и «земли», в общем нетронутые театром. И начал космос акмеистов осваивать, покорять, как начал осваивать-покорять «миры» и «земли» художников, принесших его театру заслуженную славу.

Программная идея акмеизма – возвращение слову в поэзии ясности, отказ от мистической туманности и принятие земного мира в его красочности, первозданной чистоте, звучности. Эстетика акмеизма немислима без поэтизации чувств, воспевания радостей жизни, первозданных эмоций, первобытно-биологической красоты человека.

«Помощником театра в создании пьесы, – убежден Таиров, – должен быть **поэт**. Ибо только ему, его дарованию и его мастерству, дано облечь речь актера в нужный ритмический рисунок и придать ей завершенную художественную форму.

Таиров дал главную схему едва ли не любого своего спектакля первого десятилетия жизни Московского Камерного театра: совершенный ритмический рисунок; завершенная художественная форма; эмоция, подчиненная безукоризненной форме. Таировская идея – стих одновременно и кнут, и пряник – во многом объясняет внешнюю экзотику репертуара. В качестве идеала он приводит Калидасу, его стих как соединительную ткань между прозаическими отрывками, и ирландскую литературу. «Сакунтала» и пьеса Джона Синга «Ирландский герой» открывают в таировском театре линию трагического переживания, некоего высшего предназначения героя, будь то простак или царь. Для каждого – своя высота, свое предназначение. Далее «простак» не будет, будут пьесы авторов-поэтов, в центре которых – герои-поэты: «Сирано де Бержерак», «Фамира Кифаред».

Именно поэту Таиров отводил теперь роль главного помощника в рождении так называемого синтетического актера. Актера-мастера учат поэты. Поэт, давая актеру возможность игры интонационными вариациями, диктовал жесткую форму, «иго» точного рисунка роли, мизансцены, композиции всего спектакля. Стих давал объемность жесту, скульптурность позам, когда за внешней статикой скрывались огромные чувства, внутренняя динамика страсти. Тут и встречались «барельефность», скульптурность, идущие от живописи, пластических

искусств, и укрупненность, предметность, вещность, идущие от акмеизма. Пластике тела, его раскрепощенности Таиров призывал учиться у Айседоры Дункан. От акмеизма был «внутренний синтетизм», «гимнастирование души» столько же, сколько и «гимнастирование тела». В прозе (т.е. в пьесе драматурга) артист волен делать что угодно, она для выражения эмоции, для разных степеней ее накаленности бесформенна. Стих, слово в поэзии, заставляя артиста не выходить за определенные рамки ритма, жестко дисциплинирует эмоцию, заставляя ее идти в глубину, формует темперамент. Что и надобно Таирову-режиссеру для актера театра трагедии.

«Стих есть высшая форма речи» (Гумилёв). Трагедия – высший жанр для сцены, считал Таиров. Акмеизм был близок природе творчества Таирова не столько как направление, сколько как отношение к жизни и искусству. В переводе с греческого «акме» – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора, зрелость, вершина, острое. Камерный театр с точки зрения акме есть вершина того, что было создано Серебряным веком в русском театре, в театре трагедии в первую очередь. Художественное влияние Гумилёва на все, что делал Таиров, очевидно. Влияние личности лидера акмеизма, внутренний диалог с поэтом-воином не были кратковременными. В последний раз Гумилёв у Таирова появился внесценическим персонажем в «Оптимистической трагедии».

Стихи Гумилёва, расстрелянного в 1921 г., в советском спектакле 1933 г. – знак верности Таирова собственному художественному кредо. Поэт, его стих, возникая из небытия, брали на себя роль защитников, декларировали связь с прошлым, с культурой, красотой, мужеством, понятием чести. Поэт, поклоняющийся Даме сердца, помогал «Комиссару в юбке» усмирить бунт на борту корабля. Режиссер выстраивал спектакль как античную трагедию с трагической героиней в центре. Прототипом Комиссара была Лариса Рейснер, поэтесса, красавица, «олимпийская богиня», возлюбленная Гумилёва. И тогда сюжет разветвляется, уходит в глубину времен. И соотносится с темой любви-милосердия, любви-прощения царя Душианты, поэта-воина, и прекрасной Сакунталы; темой, которая в 1914 г. дала жизнь Камерному театру.

Говоря о трагедии с точки зрения акме, т.е. как вершину сценического искусства Камерного театра, следует отметить роль личности и творчества Иннокентия Анненского. Это и «Фамира-кифаред», и «Федра», и его переводы Еврипида, в частности трагедии «Ипполит», и статьи «Трагедия Ипполита и Федры». Без них театр трагедии в ре-
118

жиссерской программе, концепции и практике Александра Таирова, быть может, не состоялся бы вовсе. Анненский справедливо считается предтечей акмеизма. Сами акмеисты (прежде всего Гумилёв, Ахматова, Мандельштам) почитали Анненского главным своим учителем. Таиров и Коонен великолепно знали мандельштамовские стихи о Федре и все время прислушивались к ним во время репетиций Расиновой трагедии.

Поэтический мир мифа у Анненского – смысловое пространство размышлений о современном человеке, точнее – о человеке-художнике, творце и бунтаре. Не случайно усилен акцент: название у Анненского – «Фамира-кифаред», название у Таирова – «Фамира Кифаред». Изменилась роль буквы – укрупнился смысл художественного высказывания: трагедия Дара (музыканта, поэта, художника, артиста, режиссера) выносилась в высокие небесные сферы. В «Фамире Кифареде» не только «начинается» «Федра», но и «заканчивается» «Сакунтала». В поэтической драме Калидасы есть 1-й поэт и 2-й поэт, придворные поэты, есть упражнения в искусстве музыкальных импровизаций. Сам царь – талантливейший художник: Сакунтала на портрете, им писанном, – как живая. Первый исполнитель Душианты в спектакле Олег Фрелих, статный и гордый красавец, обладатель прекрасного голоса, был почти идеальным героем (для Калидасы мечта об идеальном властителе – сквозной мотив поэтического творчества). Репертуар московского частного театра при внешнем разбросе и экзотичности выбора выстраивался как целостная система, основанная на поэтике и принципах акме; как цикл произведений, внутренне связанных образом нового героя (прежде всего) и новой героини.

В финале «Сакунталы» Душианта и его вновь обретенная жена – «новый Адам» и «новая Ева». Герой и героиня «стали жить в зеленом раю, два умных зверя». Этот спектакль Таирова связан со вторым манифестом акмеизма в варианте Сергея Городецкого – адамизмом (мужественно-твердый, ясный взгляд на жизнь). Сакунтала, ее избранник, их сын встретились на небесах.

Красочный мир для акмеистов детально предметен. «Урок акмеизма» для Камерного театра и в особом отборе реалий. Они становятся в спектаклях «действующими лицами». Плотность смысла присуща не только слову. В поэтическом, трагическом восприятии мира, дорогого Таирову, режиссеру необходима «плотность», значительность вещи. Сама вещь, деталь, предмет – способ выявления внутреннего

состояния героя или героини. Вот знаменитое ахматовское: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки». Перчатка «действует», выводит наружу смятение, отчаяние покинутой женщины. Отбор реалий, как грим и костюм, был подчинен закону, который «определяло не бытовое правдоподобие, не историческая имитация и не зрелищная нарядность, а та же подвижная выразительность действия, средство проявить или прикрыть жест, движение, ритм игры, их встречу с ответным жестом, движением, ритмом игры партнера по сцене».

Широка и значительна была сфера влияния акмеистических принципов и с точки зрения переключек с минувшими эпохами: экзотизм Востока и Запада, Севера или Юга. Мандельштам называл эти эстетические ассоциации «тоской по мировой культуре». Поэтому столь часты у акмеистов обращения к мифологическим сюжетам и образам, к культурной памяти мира. Акмеизм есть поэтика преодоления культурного разрыва. В таком стремлении преодоления – все жизнестроительные и театро-строительные усилия Таирова. Не только с первооткрывательством экзотизма Востока, но и с экзотизмом Запада: Брехт, О’Нил. Камерный театр – театр спектаклей-серий, внутренних и внешних циклов.

Творчество крупных, выдающихся художников редко умещается в границах одного течения-направления. Творчество Таирова, режиссера одновременно масштабного и эмоционально глубокого, ни на кого не похожего и вобравшего, однако, многое из палитры режиссеров, художников, поэтов, тоже не вмещается в рамки одного направления. Потому, надо полагать, до сих пор (в 2015 г. Таирову – 130 лет) его театральные начинания связывают и с символизмом, и с классицизмом, и с футуризмом, и с имажинизмом.

Таировский Камерный театр – последний по времени возникновение крупный частный театр России. Он имел хорошо продуманную, выверенную по высшим образцам поэзии художественную программу. Сложилась она прежде всего «космосом акмеизма». Как для акмеизма символизм был «достойным отцом» (Гумилёв), так для Камерного театра «люди символизма» были во все времена живыми и жизнеспособными.

С.А. Гудимова

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

А.М. Воробьев

НАДЗОР И РЕЛИГИОЗНАЯ ЦЕНзуРА В ЦАРСКОСЕЛЬСКОМ ЛИЦЕЕ В 1811–1826 гг.*

Основанный в 1811 г. как элитное учебное заведение, Царско-сельский лицей, который рассматривался как место взращивания будущих кадров для государственного аппарата, находился под покровительством и самого императора, и министров просвещения.

Принципы содержания воспитанников в лицее, скорее всего, утвердились благодаря Жозефу де Местру, который оказывал большое влияние на министра просвещения А.К. Разумовского. В некоторых своих письмах, адресованных Алексею Кирилловичу по поводу лицея, он рекомендует обратиться к практике католических монастырских школ, которая подразумевала изоляцию воспитанников от внешнего мира и запрет вредных книг как панацею от безнравственности и разврата.

Пристальный надзор за воспитанниками Лицея не ослаблялся ни днем, ни ночью. Днем занятия проходили в полной тишине, в общей зале, под присмотром наставников. И даже ночью общение лицеистов между собой было невозможно. У каждого из них была отдельная спальня. Их стеклянные или решетчатые двери выходили в общий дортуар, оба конца которого были освещены. Доверенное лицо ходило по дортуару до пробудки и смотрело за воспитанниками. Дядьки, по

* *Воробьев А.М.* Надзор и религиозная цензура в Царском-сельском лицее в 1811–1826 гг. [Электронный ресурс] // Человек и культура. – М., 2017. – № 5. – Режим доступа: http://e-notabene.ru/ca/article_24481.html

ночам не имевшие права не только спать, но даже сидеть, были обязаны наблюдать за происходящим в комнатах лицеистов через специальные окошки в дверях спальных комнат.

Особенно серьезному контролю подвергался круг чтения лицеистов. А.Н. Голицын, занимавший с 1816 по 1824 г. пост министра духовных дел и народного просвещения, старался построить государственную идеологию на религиозно-мистических принципах. Его целью было вытеснить из круга чтения (прежде всего подрастающего поколения) просветительские сочинения, заменив их религиозно-мистическими. Он ввел правило, распространявшееся на все учебные округа, обязательного чтения одной главы из Нового Завета утром, перед занятиями. Царскосельскому лицею было дано дополнительное право читать этот фрагмент на французском или немецком языках. Делалось это для того, чтобы для всех воспитанников был понятен смысл читаемого.

Александр Николаевич способствовал публикации огромных тиражей религиозно-мистических сочинений и рассылки их по учебным заведениям. Параллельно с распространением изданий религиозно-мистического и религиозно-нравственного содержания А.Н. Голицын активно преследует сочинения своих идеологических конкурентов, в первую очередь книги французских просветителей либо испытавших их влияние.

Смещение А.Н. Голицына и замена его на А.С. Шишкова на посту министра просвещения обозначили кардинальный поворот в содержании продвигаемых идей. Александр Семенович выступал главным идеологом «православной партии», сформировавшейся в противовес голицынскому экуменизму. В западноевропейском влиянии А.С. Шишков видел опасность не только для православия, но и для России в целом, так как, по его мнению, именно православие обеспечивало нравственно-ценностную защиту от разлагающего влияния революционных идей.

Он так же, как и Голицын, издал указ об изъятии из библиотек светских учебных заведений, подчиняющихся Министерству просвещения, вредных и опасных, с его точки зрения, сочинений. Но краткость периода министерства Александра Семеновича, а также тот факт, что Лицей к этому моменту был выведен из-под непосредственного подчинения министерству просвещения, стали причиной того, что идейная политика «православной партии» значительно слабее, чем политика Голицына, отразилась на составе библиотеки Лицея.

Однако есть косвенные доказательства того, что директор Царскосельского лицея Е.А. Энгельгардт мог не изымать книги из библиотеки. На это указывает замечание И.Я. Селезнева, который, ссылаясь на журнал Конференции Лицея от 1822 г., пишет, что «все книги, не следующие к употреблению воспитанникам, отложены были и хранились под личным надзором директора».

Но кроме официального, общегосударственного уровня цензуры, отражавшего государственную культурно-просветительскую политику, проводимую министрами просвещения, существовал еще один уровень цензуры – преподавательский, выстраиваемый самими наставниками, определявшими круг литературы, к которой лицеисты получали допуск.

Наличие запрещенных книг в библиотеке Лицея отнюдь не указывает на то, что они были доступны для лицеистов. Десятая глава Устава Лицея гласила, что «114. В первом курсе из библиотеки отпускаются одне только классическия и учебныя книги. 115. Во втором выдаются воспитанникам книги не иначе, как по записке профессора и по усмотрению надзирателя».

Классические и учебные издания утверждались вместе с учебными программами, исключением являлись сочинения, написанные в качестве учебных пособий самими преподавателями. Поэтому цензурному регулированию со стороны министерства и учебного комитета подвергались прежде всего книги, предназначенные для дополнительного чтения, т.е. те, которые воспитанники выбирали по своему вкусу.

Особые правила существовали относительно личных книг лицеистов. Подобные книги поступали на рассмотрение директору, который решал, допустимо или нет такое чтение для воспитанника. Лишь после перехода воспитанников на старший курс им, по-видимому, было разрешено держать свои книги, но лишь те, которые одобрялись директором.

Отмеченные два уровня цензуры редко конфликтовали между собой, однако и о полном совпадении их принципов говорить нельзя. На это указывает не только факт сохранности многих из запрещенных книг в библиотеке (пусть они и были недоступны для учеников), но также и то, что сочинения преподавателей самого Лицея могли попасть под министерский цензурный запрет.

Т.А. Фетисова

Д.А. Тихомиров

**КРИЗИС РЕЛИГИОЗНОСТИ И ЛИБЕРАЛИЗАЦИЯ
ПОЛОВОЙ МОРАЛИ
В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ***

В начале XXI в. Европа, олицетворяющая собой сердце западного мира, переживает серьезный духовный кризис. Либеральная идеология с ее приоритетом прав и свобод человека вытеснила христианские принципы, которые лежали в основе западной цивилизации. В большинстве стран Европы и США в основном решены проблема бедности и порождаемой ею социальной напряженности. Это снижает роль религии в жизни общества и человека, которая на протяжении столетий не только придавала смысл человеческому существованию, артикулируя главенство вечной жизни, но и, задавая моральные ориентиры по ее достижению, призывала смиренно относиться к занимаемой социальной позиции. Ныне человек получил возможность не ограничивать свои желания в земной юдоли в надежде обрести лучшую жизнь в Царстве Небесном, а получать максимальное удовольствие здесь и сейчас. Человек получил свободу от моральных предписаний религии и отринул представление о грехе. Использование эффективных технологий по управлению человеческим сознанием обрело огромные масштабы и уже не нуждается в инструментах Церкви для обеспечения социального контроля. Поэтому в западном мире все масштабнее развертывается секуляризация, которая проявляется в закрытии церквей,

* *Тихомиров Д.А.* Кризис религиозности и либерализация половой морали в современной западной цивилизации. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-religioznosti-i-liberalizatsiya-polovoy-morali-v-sovremennoy-zapadnoy-tsivilizatsii>
124

в открытом игнорировании христианских ценностей, затрагивающих семейно-брачные отношения.

Европа сегодня является наименее религиозной частью мировой религиозной системы. Хотя и в ней наблюдаются значительные региональные отличия. Так, в странах Южной и Восточной Европы уровень религиозности на порядок выше, чем в ее западной и северной частях. Наиболее высокие показатели религиозности свойственны странам (за исключением Польши и Италии), относящимся к православному течению христианства. С 2005 по 2015 г. Россия продемонстрировала наибольший прирост этого показателя, который во многом оформился в последние три года обозначенного периода вследствие обострения отношений со странами Европы и США. Православная вера в данном случае выступает важным фактором национальной идентичности в противостоянии с Западом.

В Европе в связи с катастрофическим уменьшением прихожан набирает обороты процесс закрытия церквей. Англиканская церковь ежегодно закрывает около 20 храмов. В Дании приблизительно 200 церквей считаются заброшенными или редко посещаемыми. За последние десять лет Римско-католическая церковь закрыла в Германии около 515 приходов. Но больше всего эта тенденция заметна в Нидерландах. По оценкам высшего католического духовенства страны, в течение ближайших 10 лет перестанут действовать две трети из 1600 приходов, и, скорее всего, за четыре ближайших года в Голландии будут закрыты 700 протестантских церквей. О необходимости закрыть порядка 1000 церквей (две трети всех католических церквей) в Голландии сообщил в своем послании пастве кардинал Вильгельм Эйк, архиепископ Утрехта и председатель голландской Конференции епископов. Объяснил он это постоянным сокращением количества прихожан.

Закрывшиеся церкви, как правило, не сносят, а находят им новое применение: например, в английском Бристоле бывший собор Св. Павла превратили в школу для артистов цирка, в шотландском Эдинбурге лютеранская церковь превратилась в бар в стиле Франкенштейна. Все чаще церкви, особенно небольшие, переделываются в жилые дома.

Все больше индивидов, причисляющих себя к христианской религии, не готовы следовать ее предписаниям и ограничивать свою свободу, в том числе и в сфере половой морали. Онлайн-опрос почти

10 тыс. католиков, проведенный Союзом католической молодежи Германии в 2013 г., показал, что молодежь знакома с отношением Церкви к браку и семье, но учение Церкви о половых отношениях не играет никакой роли для 9 из 10 молодых католиков. Исследование отчетливо акцентировало различие между христианским учением и повседневной жизнью католиков, в которой сексуальность все меньше связана с нормативными предписаниями Церкви. Следуя своим природным инстинктам и сталкиваясь с религиозными нравственными требованиями по ограничению сексуальности, молодые люди в основном отворачиваются от Церкви.

Большинство опрошенных немецких католиков ратуют за одобрение Церковью венчания однополых пар. Эти данные свидетельствуют о формировании новой европейской идентичности, ядром которой являются либеральные ценности, а религиозная мораль, традиции и обычаи вытеснены на периферию. Схожая ситуация наблюдается и в США.

Либерализация половой морали, широко развертывающаяся в современном мире, проникает и в Церковь, которая в ситуации непростой дилеммы: следовать христианским догмам и терять паству или же, пытаясь сохранить Церковь, модернизировать ее, трансформируя основополагающие нравственные предписания, – все чаще выбирает последнюю альтернативу. Правда, пока это характерно исключительно для различных протестантских направлений христианства. Например, Лютеранская церковь Швеции в 2005 г. приняла решение учредить официальный обряд благословения однополых пар. В 2007 г. Генеральный синод Лютеранской церкви Норвегии разрешил лицам нетрадиционной сексуальной ориентации принимать священнический сан. Протестантская церковь в Бельгии объявила, что она открывает свои двери для священников-гомосексуалистов.

Либерализация половой морали становится значимым основанием культурного конфликта не только в различных религиозных системах, но и в рамках одной из них, что привело к новому разделению в христианском мире – уже не только по богословской тематике, но и по нравственным вопросам. Ярким примером является прекращение официальных отношений между Русской православной церковью, отличающейся острым неприятием либерализации половой морали, и различными протестантскими церквями, одобрявшими нетрадиционные сексуальные отношения. Традиционных взглядов на половую мо-

126

раль пока еще придерживается Римско-католическая церковь, хотя и ее затронули либеральные веяния в вопросе восприятия лиц с перверсией. Отрицая любые аналогии, даже косвенные, между гомосексуальными союзами и «замыслом Божиим о браке и семье», Римско-католическая церковь тем не менее призывает принимать мужчин и женщин, испытывающих гомосексуальные наклонности, в духе уважения и деликатности, а также избегать ярлыков и несправедливой дискриминации.

Столь дипломатичное отношение Римско-католической церкви к лицам с перверсией во многом объясняется крайне непростым положением, в котором оказалась Церковь в современной Европе, где либеральная парадигма стремительно вытесняет христианскую. При этом сама Римско-католическая церковь находится под постоянным давлением, сфокусированным именно на половой проблематике. Средства массовой коммуникации и общественные организации постоянно выносят в публичное пространство все новые скандалы, связанные с гомосексуализмом и педофилией священников. Стоит отметить несоответствие масштаба проблемы ее представленности в публичном дискурсе. Притом что проблема существует, в истории все это уже было, а современную кампанию по дискредитации Римско-католической церкви можно рассматривать как попытку заставить Церковь изменить позицию по вопросу половой морали.

Но пока что Синод епископов Римско-католической церкви вновь подтвердил запрет на однополые браки. В то же время европейский либерализм столкнулся с гораздо более сильной для себя угрозой в лице ислама. Одновременно с закрытием христианских церквей в Европе активно строятся мечети для мусульман, число которых стремительно возрастает. Причем в отличие от большинства европейцев они отличаются высоким уровнем религиозности и регулярно посещают мечети. Нередко исламские организации выкупают христианские церкви и переделывают их в мечети.

Мигранты в основном исповедуют ислам и сохраняют традиционные представления о половой морали и семейно-брачных отношениях, роли религии, традиций и обычаев в жизни человека и общества, что в корне отличается от европейской либеральной идеологии. Половая мораль может стать одним из аспектов идеологического сражения, первые признаки которого уже обозначились. Все попытки сексуального перевоспитания мусульманских мужчин в рамках различных со-

циальных проектов (печатные пособия со сводом правил поведения, специализированные курсы, на которых в том числе моделируются различные ситуации гендерного взаимодействия, обучающие фильмы и др.) не приносят результата. Уже через несколько поколений социальная структура европейского общества коренным образом может измениться, что приведет к краху либерального проекта и фрагментации культурных сообществ с явным доминированием ислама.

Т.А. Фетисова

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

О.В. Кулешова

ИСТОРИЯ ЗЕРКАЛА КАК ПРЕДМЕТА-СИМВОЛА

Аннотация. В статье рассматривается история многовекового существования зеркала как знака культуры и предмета-символа.

Ключевые слова: зеркала; миф; реальность; аллегория; память; рефлексия.

Abstract. In this article centuries-long history of the mirror as the symbol of culture and the object-symbol is considered.

Keywords: mirror; myth; reality; allegory; memory; reflection.

Интерес к собственному лицу – одно из врожденных человеческих качеств. Все мы немного Нарциссы. Однажды взглянув в водную гладь, человек не пожелал больше расставаться со своим отражением и стал искать способ заполучить его в вечное пользование, чтобы, подобно джинну из бутылки, наш двойник являлся по первому зову и был под рукой.

Первым дошедшим до нас зеркалам 5 тыс. лет. Обнаружив их в египетских гробницах, археологи решили, что нашли... сковородки. Эти металлические диски весьма напоминали кухонную утварь, с помощью которой египтянки выпекали сладкие хлебцы. Сладость земная в бесплотном царстве теней. Но потом странные предметы очистили от ржавчины, и тусклая поверхность отразила лица людей. Нет, не сковородки, а своего зеркального двойника брали египтяне в загробную жизнь, и зеркало, подобно огню и свече, освещало им путь в мире мертвых.

В древних культурах зеркала было не принято передавать от владельца к владельцу, новый хозяин мог встревожить душу усопшего и тем самым навредить ему и наделать немало бед. Этот обычай до сих пор сохраняется в современной Японии, где ни в одном антикварном магазине вы не купите подержанного зеркала. Японцы помешаны на традиции и никогда не приобретут предмет, у которого столько гигабайт чужой памяти. В одной научно-фантастической новелле японского автора есть такой сюжет: кладбище старых зеркал. В самом деле, как поступить суеверному японцу с чужим зеркалом, если его хозяин умер, а наследников не осталось?

Древние зеркала, сделанные из олова и бронзы, были предметами весьма непрактичными. Они темнели и ржавели, и со временем в них ничего нельзя было рассмотреть. Уже тогда зеркало требовало осторожного обращения, его приходилось беречь от сырости. Римлянки придумали задерживать на своих оловянных жестянках маленькие шторы – и влага не проникнет, и отражение никто не потревожит. Весь античный мир смотрелся в такие полированные поверхности, и боги и герои не были исключением – на Олимпе тоже не существовало идеальных зеркал. Щит привычно служил воину и оружием и зеркалом, так что история о Персее и Медузе горгоне вовсе не была примером исключительного хитроумия.

На Руси делали стальные зеркала, их называли булатными. «Булат» был не многим практичнее олова: он так же мутнел, покрывался красной пленкой, изображение меркло, заболело. Самыми лучшими считались серебряные зеркала, стоили они дорого, но и они тускнели со временем. Серебро называли лунным металлом, и серебряные зеркала породили миф о связи отражения с Дьяволом: зеркала опасны, они обман, игра воображения, они бесполезны, они таят в себе угрозу для души человека.

Несколько тысячелетий подряд человечество пользовалось металлическими зеркалами, берегло их, полировало, следило, чтобы у отражения не завелась ржавчина. Металлические зеркала стремительно старились, время уродовало их не меньше, чем возраст лица красавиц. Еще один изъян был у древних зеркал – они не имели глубины. Человек в таком зеркале не видел дальше собственного носа. Никаких тайн, разбегающихся в саду тропинок и дверей, приоткрытых в дальние комнаты, у таких зеркал не существовало.

Римляне и египтяне не знали стекла, они тщетно добивались прозрачности от олова и бронзы, и их мысль двигалась в одном направлении – как уберечь своего двойника от коррозии металла. Они упорно пытались сделать зеркало из того, что находили под рукой, но готового материала, способного идеально отразить реальность, в природе не существовало. Его требовалось изобрести. Сколько столетий ушло на то, чтобы придумать лампочку или усовершенствовать колесо – на изобретение зеркала ушло не меньше.

Стеклянные зеркала, как и само стекло, изобрели венецианцы. А что им оставалось делать: не воевать же при вечной венецианской сырости с античной ржавчиной? Да и где еще, как не в этом городе на воде, мог зародиться подобный промысел? Ведь Венеция – это тысячи отражений тех, кто когда-либо жил, не говоря уже, бывал в этом городе, кто шел или плыл по его улицам. Совершенный образ хрупкого, но не мутнеющего зеркала, которому дано пережить эпохи, царства и царей.

Венеция и по сей день сверкает, сияет, лучится стеклом: ожерелья, бусы, кулоны, стеклянные фигурки с острова Мурано, люстры и горы венецианского хрусталя, грандиозные корзины стеклянных цветов – апофеоз хрупкости и прозрачности мироустройства. Венеция – самый зеркальный город на Земле, в этом окончательно убеждаешься, когда видишь на ее водных дорогах специальные знаки – зеркала на перекрестках и поворотах каналов.

У венецианских зеркальчиков было куда стремиться, был идеал, который они в конечном счете воплотили – отражение лагуны, глубокое, четкое, мерцающее. Они начали делать стеклянные зеркала в XIV в., и за это город даровал им множество привилегий (например, разрешил жениться на дворянках) и поселил на остров Мурано. Венецианцы боялись пожаров, к тому же на острове Республике было проще охранять свои секреты. Говорят, что секрет венецианских зеркал заключался не только в технологии, которой никто еще не знал, но и в неповторимой смеси морской воды, особого песка лагуны, в качестве древесины, в красоте огня. Когда французы украли у итальянцев секрет, их зеркала выглядели иначе – они были превосходны, но без венецианского блеска, без лунной магии и таинственности.

Зеркала из Мурано почти 300 лет были единственными зеркалами, доступными европейцам, аристократы, дворяне, венценосные особы – все заказывали зеркала из Венеции. Историки любят приводить пример их немислимой дороговизны: картина Рафаэля стоила 3 тысячи

лиров, а зеркало того же размера обходилось в 20 раз дороже. Вене-ры Тициана, небрежно смотрящиеся в зеркало, поданное амуром, – не бытовая сценка, а сюжет из жизни небожителей.

До XVI в. венецианские зеркала делали из осколков зеркального шара. Зеркальщик выдувал большой стеклянный шар и вливал в него раскаленное олово или смесь свинца с сурьмой. Амальгама растекалась по внутренней поверхности и застывала, образуя пленку. Когда шар был готов, мастер разбивал его (потом придумали резать шар специальными ножницами) и придавал осколкам форму. Поэтому первые зеркала были маленькими и вогнутыми, наподобие тех, что висят на картинах фламандских художников XV в. В этих стеклышках, показывающих нам кусочек другой реальности: гостя, входящего в двери, двор или перспективу улицы – отражение немного искривлено, как на боку у кувшина или чашки – дополнительный аргумент в пользу демонического происхождения зеркал. В обвинительных приговорах ведьмам часто упоминались зеркала, они подтверждали связь этих падших созданий с Дьяволом: «Среди ее вещей было найдено несколько предметов, крайне подозрительных, которые могли быть использованы для наведения порчи и сглазу: две засушенные пуповины новорожденных младенцев, простыни, испачканные менструальной кровью, листы со словами заклинаний и зеркало» (из приговора Беатрис де Планисколь, обвиненной в ереси и колдовстве) (1, с. 156). Средневековые боялись зеркал, и только Ренессанс с его узаконенным интересом к человеку развесил эти кривые осколки в домах состоятельных господ.

Венецианские зеркала не старились, не ржавели, они умирали иначе – бились. Осколки приумножали предметы, из-под трещин темнела амальгама, обнажался проход в другой мир, открывался путь в зазеркалье, в страну чудес. Средневекового человека треснувшие зеркала пугали не меньше целых, они утверждали его в мысли, что зеркало – это театр иллюзии, который неминуемо будет разоблачен. В Средневековье женщина перед зеркалом считалась не олицетворением женственности, а аллегорией бренности: песочные часы и зеркальное стекло – вот метрономы ее недолговечной красоты.

Плоское зеркало изготовили два брата: Андреа и Доменико – и, действительно, одной головы и пары рук для такого дела было мало. Братья разрезали стеклянный цилиндр и раскатали его половинки по столу, как хозяйка раскатывает пирог – снизу амальгама, сверху плот-

ное стекло. Правда, плоские зеркальца по-прежнему были очень маленькие: невозможно ведь выдуть шар величиной в человеческий рост, а потом еще и раскатать. Верхом роскоши считалось зеркало величиной с книгу – такой подарок ценой 150 тыс. франков Мария Медичи получила на свою свадьбу от Венецианской Республики. Чтобы в подобном зеркале увидеть себя во весь рост, нужно было отойти на 20–30 шагов.

Если зеркала не бояться, то оно – красота, свет, знание и особая энергия. Именно в это время, в XVI в., во время всплеска моды на зеркала, зеркало перестало быть демоническим предметом, в котором красotka узрит зад Вельзевула, а стало проводником света. Аристократы платили тысячи экю за маленькие выпуклые стеклышки и вставляли их в спинки кроватей и стульев, в шкафы и корешки книг. Так выяснилось, что зеркала удваивают свет и раздвигают пространство. В ту эпоху, лишенную электричества, зеркало отражало язычки пламени, заставляло ярче гореть свечи и играло бликами над камином. Оно начало ассоциироваться с ясностью и светом, и светлейшие синьоры украшали его осколками бальные платья. Зеркальное платье было очень тяжелым, но что значил пот, от натуги струящийся по спинам красавиц, в сравнении с блеском световых зайчиков, бегущих по полу, потолку и темным сводам палаццо.

Как и в истории с кружевами, главными соперниками итальянцев по части красоты и роскоши оказались французы. Министру Кольберу не давала покоя итальянская монополия на зеркала и подсчет сотен тысяч экю, утекающих в Венецию из карманов французских аристократов. С приходом к власти Людовика XIV, «короля-солнце», кончилось венецианское лунное владычество. Французы украли и усовершенствовали итальянский секрет, и теперь лучшие зеркала изготовлялись на мануфактуре Его Величества в нормандских лесах.

Французы придумали, как сделать зеркала большими и гладкими. «королю-солнце» негоже впихивать свое отражение в мутный предмет, едва помещающийся на ладони. Его Величество должен был видеть себя во всем великолепии, от мизинца до макушки, не отбегая при этом на расстояние четырех метров от будуара. Французы поняли, что выдуть большое стекло невозможно и создали технологию литья зеркал. Они построили специальные печи и сделали столы, похожие на наши для игры в бильярд, на которые они лили слой амальгамы толщиной с папиросную бумагу, а сверху катали стекло – у них полу-

чались зеркала величиной метр и больше. Но стеклянный лист был неровным, и лицо в нем казалось перекошенным. Зеркала терли песком, чтобы выровнять поверхность, на самый маленький зеркальный лист уходило 30 часов. Зеркало клали на зеркало, насыпали между ними песок – и начиналось многочасовое царапанье, адский скрежет, тупая и нудная работа. Люди целыми сутками работали шлифовальными аппаратами, а в итоге получалось стекло, как будто побывавшее в лапах дикой кошки – все в царапинах и зазубринах. Теперь нужно было его полировать наждаком – еще как минимум 70 часов. Сто часов, чтобы сделать небольшое зеркало гладким. Годы и даже десятилетия, чтобы выложить зеркалами стены дворцов и палаццо, добиться ясности и глубины изображения. Но каков результат!

В 1682 г. в Версале изумленным взорам публики предстала Зеркальная галерея, открытие которой подданные Его Величества встретили радостными криками. Это было новое и дотоле невиданное развлечение – не театр, не война и не охота, а, как писали придворные летописцы, «блестящее зрелище, более ослепительное, чем море огня» (1, с. 260). Королевский двор, с головы до ног увешанный драгоценностями, вступал в галерею, и видел на стенах многократно повторенное собственное отражение. Вместо одного бриллианта в зеркалах сияло десять, двадцать, тридцать – никто уже и не пробовал сосчитать. Драгоценности горели огнем, канделябры отражались в зеркальном стекле и все вокруг заливали светом. Это был беспрецедентный случай самолюбования и самоослепления, парад роскоши, блеска и могущества. Зеркальная галерея раздувала именитого человека, как мыльный пузырь, умножала и питала его самомнение и величие. Но вот бедного и убогого встреча со своим отражением могла и убить, как это случилось с карликом в сказке Оскара Уайльда «День Рождения Инфанта».

Сделав первые зеркала в человеческий рост, европейцы сошли с ума: они развесили их на стенах и потолках, понаделали зеркальных комнат. Иметь много зеркал означало примерно то же, что иметь много портретов – чем богаче и знатней был человек, тем больше двойников ему полагалось. Казанова увлекал своих возлюбленных в восьмиугольный альков, где все стены и потолки были увешаны зеркалами, как коврами. Но вскоре выяснилось, что жить и даже просто бывать в таких комнатах, где все отражается от всего и нет никакой опоры, невыносимо для человеческой психики, какой бы нарциссической она ни была. И зеркала в рамах из серебра, фарфора, бронзы начали вы-

вешивать рядами, как это было в парадной зале Екатерининского дворца в Пушкине, где зеркала в три ряда опоясывали стены. Зеркальные комнаты продолжили свое существование, но только в качестве аттракциона или пыточной камеры. В Испании человека пытали зеркалами, сажая его в зеркальную коробку с яркой лампой – эта пытка измочаливала психику несчастного не хуже дюжины инквизиторов.

В руках французских и английских аристократов зеркало превратилось в инструмент самопознания и самосовершенствования. Нет зеркала – нет совершенства. От истинного денди требовалось жить и спать перед зеркалом, постоянно улучшая внешность и манеры. Перед зеркалом учились изящной походке, идеальной осанке, полному самообладанию, репетировали улыбку без наглости, но с оттенком легкого превосходства. Зеркало обучало науке хороших манер, танцам, этикету, ему стали приписывать воспитательную роль – так появились всевозможные «Зерцала», своды нравственных правил. «Кто хорошо смотрится в зеркало, тот хорошо себя видит, кто хорошо себя видит, тот хорошо себя знает, кто хорошо себя знает, тот мало себя ценит», – говорилось в одном из таких трактатов (1, с. 348). Речь, конечно, шла о нравоучительной рефлексии, но на деле зеркало стало непременным атрибутом щеголя. Появилась новая форма времяпрепровождения: наблюдать за собой, оценивать себя, размышлять над собой, изменять себя – в общем, увлеченно проводить время на пару с собственным отражением. С этой целью было изобретено трюмо – настоящий прорыв в деле самопознания. С появлением трюмо денди мог изучать себя во всех ракурсах: вид спереди, сзади, сбоку, в профиль, анфас, в три четверти – а вот так, месье, вы смотрите в трех зеркалах одновременно. Известному денди красавчику Браммеллу, чьим костюмам завидовал лорд Байрон, требовалось не менее двух часов, чтобы расправить перед зеркалом батистовые складки своего галстука и еще четверть часа, чтобы удостовериться, правильно ли лежат складки на панталонах.

Когда человечество окончательно освоилось с зеркалами, оно понаделало из них всевозможные перископы, гастроскопы, фары, фонарики и солнечные батареи. Зеркало – окно в другой мир, оно освещает темное и неизведанное, значит, с его помощью можно, например, влезть человеку в желудок? Так рассуждал в конце XIX в. один прогрессивный врач. Он засунул пациенту в пищевод трубку с зеркалами, а снаружи лампочка. Опыт прошел удачно и утвердил врачей в мысли,

что глотать шланги с лампочками – нормальное человеческое занятие. Спорное утверждение, если учитывать тот факт, что первый мученик гастроскопии по специальности был фокусником.

В целом человечество зеркал побаивается. В фольклоре разных народов зеркало – предмет магический и опасный, требующий осторожности в обращении. Слишком хрупко человеческое бытие, слишком непрочно бьющееся стекло. Зеркало – дубль действительности, и, что важнее всего, дубль недолговечный. Отражение умирает вместе со своим хозяином, свет гаснет вместе с потухшей свечой. Но есть и обратная связь: сначала что-то трескается, надламывается в зеркальном мире, а потом глядишь, и жизнь человека разлетелась, осколков не соберешь. А почему – никто не знает.

Суеверные люди, а также фэн-шуй, не советуют вешать зеркала над кроватью или рядом с ней: кто его знает, что делается в зеркале по ночам, пока мы спим. Народные гадания с зеркалами самые пугающие, леденящие душу. Ждать суженого перед зеркалом со свечами решится не всякая девушка – куда спокойней гадать на картах или лить на воду расплавленный воск. А истории о вампирах, не отражающихся в зеркалах? Или пионерские страшилки о мальчиках, чья мать повесила в детской зеркало с барахолки, а однажды ночью – высунулась из него синяя рука и медленно задушила братьев. В позапрошлом веке в Москве была очень популярна легенда о купце, который прирезал перед зеркалом свою молодую жену, а потом зеркало переходило из семьи в семью и в каждом доме убивало по молодой женщине, пока кто-то не разбил это проклятое стекло, вопреки всем суевериям.

Все-таки какое оно, зеркало? Изобличающее или лгущее, доброе или злое, кривое или правдивое? Почему оно меняет право на лево, живое на мертвое? В том-то и дело, что оно – никакое. Нейтральное. Неподкупное. Лишенное свойств. Видимо, в этом его тайна, его притягательность. Оно может быть каким угодно, в зависимости от нас самих. Оно сродни памяти и рефлексии, оно синоним, двойник всего человеческого и поэтому теряет всякий смысл без человека. Оно нуждается в нас, а мы в нем.

Список литературы

1. *Мельшиор-Бонне С.* История зеркала. – М.: НЛЮ, 2006. – 456 с.

2. *Бабайцев А.В.* Символы зеркала и зеркальности в политике // *Философия и будущее цивилизации: Тез. докл. и выступлений IV Рос. филос. конгр., 24–28 мая: В 5 т. / МГУ.* – М.: Современ. тетради, 2005. – Т. 5. – С. 9–10.
3. *Зеркало* // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. (82 т. и 4 доп.).* – СПб., 1890–1907. – Т. 12 А.
4. *Бидерманн Г.* *Зеркало* // *Энциклопедия символов = Knaurs Lexikon der Symbole.* – М.: Республика, 1996. – С. 95–96.
5. *Вулис А.З.* *Литературные зеркала.* – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

В.В. Бычков

ИМПЛИЦИТНАЯ ЭСТЕТИКА. ПАТРИСТИКА*

С появлением христианства начался новый этап имплицитной эстетики, продолжавшийся фактически до середины XX в. Его первые теоретики, защитники и пропагандисты – ранние Отцы Церкви (апологеты II–III вв.), опираясь на новый религиозный опыт, Святое Писание (и прежде всего – на только что обретенные тексты Нового Завета), а также на весь культурно-духовный опыт Античности, предприняли критический анализ многих сторон предшествующей культуры с позиций новой религиозной идеологии. Построение христианской культуры они начали фактически с создания своего рода несистематизированной критической культурологии, в рамках которой значительное место заняли проблемы, определяемые современной наукой как эстетические. На основе Писания апологеты заложили такие фундаментальные предпосылки новой художественно-эстетической культуры и нового эстетического сознания, как вера в воплощение Логоса, христианское понимание человека в единстве его души и тела; концепция любви; идея Творения мира из ничего; антиномизм на дискурсивном уровне мышления и осознание сверхразумного опыта в качестве более высокой формы сознания; концепция сотворения человека «по образу и подобию» Бога; глобальный символизм.

* *Бычков В.В.* Имплицитная эстетика. Патристика // *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 43–56.

Естественно, что основные богословско-мировоззренческие проблемы христианства были лишь частично поставлены апологетами. До их окончательной разработки и канонизации было еще далеко. Только в IV в. Отцы Церкви займутся их подробным и всесторонним осмыслением. Однако пафос первооткрывателей истины, характерный для ранней патристики, как и вера в абсолютность этой истины, побуждали апологетов смело высказываться по всем вопросам культуры, приводили их нередко к глубоким интуитивным прозрениям, в том числе и в эстетической сфере. Именно апологеты (Климент Александрийский, Тертуллиан, Ориген, Киприан, Лактанций и др.) выдвинули многие из тех эстетических идей (касающихся понятий образа, символа, аллегории, знака, их места в культуре; прекрасного, искусства), которые затем более основательно будут разработаны их последователями и в частности Блаженным Августином.

Первые Отцы Церкви подходили к культуре Античности с позиций христианского гуманизма. Особо непримиримо относились они к зрелищным искусствам, осуждая жестокость гладиаторских боев, травли зверей, безнравственность мимических представлений, бездуховность «массовой культуры» имперского Рима. Критическое отношение к изобразительным искусствам побудило апологетов поставить и ряд интересных теоретических проблем. Одна из них – о первостепенной роли искусств (особенно изобразительных) в происхождении античных религий и культов. Отсюда – иконоборческие тенденции в раннехристианской эстетике. Другая проблема касалась иллюзионизма позднеантичных изображений. Многие мыслители того времени относились скептически, а порой и резко враждебно к этим изображениям и выдвинули на смену античной категории мимесиса понятие фантазии, более «мудрой художницы», по выражению Флавия Филострата, чем подражание.

Большое внимание апологеты уделили вопросам творчества и отношения к художнику в новой культуре в связи с библейской идеей Творения мира из ничего. Понимание мира как высшего художественного произведения, созданного Богом по законам меры, порядка и красоты, подняло на новую высоту и проблему человеческого творчества, в частности художественного. Художника начинают отличать от ремесленника. По-новому понимается в этот период и *прекрасное* в мире и в искусстве. Природная естественная красота, и особенно красота человека как произведения божественного Художника, ценится

многими апологетами значительно выше красоты искусства. Отсюда борьба с роскошью, косметикой, украшениями, как затемняющими естественную красоту Божественного творения. При этом раннехристианские мыслители руководствовались не только и не столько эстетическими мотивами. Борьба с богатством как источником зла, насилия и несправедливости в мире играла здесь не меньшую роль. Особенно это характерно для II – начала III в.

Апологетам принадлежит приоритет во введении в обиход христианской культуры такой важной категории, как символический образ в трех его главных модификациях: подражательный (миметический), символично-аллегорический и знаковый.

Существенный вклад в развитие патриотической эстетики внес крупнейший представитель западных (латинских) Отцов Церкви Аврелий Августин (354–430). Им фактически была создана сложная имплицитно данная эстетическая система, единая и достаточно стабильная в целом, хотя и не лишенная противоречий и определенных моментов развития в частности. Эта своего рода «несистематическая система», без сомнения, является наиболее полной и развитой эстетической системой Античности в целом, хотя Августин жил уже в самом ее конце и на равных основаниях считается как последним мыслителем Античности, так и одним из первых – Средневековья, как собственно и все представители патристики.

В духовной культуре поздней Античности ко времени Августина преобладали внерациональные формы и движения. Истину искали не в естественно-научных знаниях или в философии, но на путях религиозного, мистического, сверхразумного опыта. В этой атмосфере эмоционально-эстетический подход к миру приобретал существенное значение. Августин был от природы одарен обостренной эстетической восприимчивостью. Кроме того, он хорошо знал, хотя и не всегда из первых рук, основные эстетические концепции Античности, как западной (латинской), так и восточной (греческой). Все это побуждало его постоянно обращаться к эстетической проблематике, притом в самых ответственных местах его общей философско-богословской теории. Это и привело латинского Отца Церкви к созданию собственной эстетической системы, хотя, естественно, такой задачи перед собой он не ставил.

Эстетическая система Августина теоцентрична и составляет важную часть его общемировоззренческой системы. Центром ее – абсолютной Красотой, но также и абсолютным Благом и абсолютной Ис-

тиной является Бог. Весь материальный и духовный мир предстает в этой системе произведением Бога, высшего Художника, сотворившего его по законам красоты. Поэтому все в мире носит на себе ее следы. В онтологической иерархии *прекрасное* выступает одним из главных показателей бытийственности. Безобразное свидетельствует об отсутствии красоты и, соответственно, бытия. Понятно, что духовная красота занимает в этой системе верхние иерархические ступени. Все сказанное относится в одинаковой мере как к Универсуму, так и к социуму и к отдельному человеку.

В реальном человеческом обществе, представлявшемся Августину сложным конфликтным взаимопереплетением двух градов – града земного и Града Божия, восхождение по ступеням красоты является одним из главных путей духовного совершенствования человека, ведущим его к достижению вечной блаженной жизни. Само блаженство предстает в изображении Августина, по сути дела, высшей ступенью эстетического наслаждения – это некое состояние бесконечно длящейся неопишуемой радости, беспредельного ликования духа, высшее духовно-эмоциональное наслаждение: это абсолютно бескорыстное, лишенное малейшего элемента утилитарности удовольствие. И оно, согласно Августину, является главной целью устремлений человека, пределом его мечтаний. Блаженство, по Августину, – не только высшая (будущего века) ступень бытия, но и желанный итог познавательной деятельности человека – это состояние высшего, бесконечного абсолютного познания Истины. И хотя Августин оставался даже в облачении епископа последовательным приверженцем *ratio*, безраздельно верившим в его безграничные возможности, высшая ступень познания – жизнь блаженная представлялась ему состоянием сверхразумным. Отсюда и удивительно высокое место любви в его системе (как, собственно, и во всей патристике) в качестве главнейшего экзистенциального и гносеологического фактора. Любят же люди только прекрасное. Уже древность хорошо сознавала, что любовь и красота, эрос и прекрасное теснейшим образом связаны; что красота (и не только чувственная) является побудителем эроса (и не только плотского), влекущего субъект к обладанию объектом любви, носителем красоты, и в конечном счете к слиянию с ним, безостаточному единению сущностей субъекта и объекта в море неопишуемого блаженства и наслаждения. Космический эрос был хорошо известен Античности, не говоря уже о чувственном. Об этом, в частности, Платон подробно

размышляет в «Пире». И Августин прекрасно осведомлен о связи красоты и эроса, как на теоретическом уровне, так и на практическом, посвятив годы юности не только риторской практике и духовным исканиям, но и эротическим похождениям.

Мир, однако, как ясно видит Августин, наполнен отнюдь не только прекрасными и добрыми вещами и явлениями. И это приводит его к осознанию глобальной упорядоченности в мире (ведь он – прекрасное творение Бога!) всех позитивных и негативных явлений, т.е. в определенном смысле к одному из первых в истории философии осмыслений диалектической взаимосвязанности всех природных и социальных явлений. Для эстетики существенным оказывается возведенный Августином в норму закон контраста, или оппозиции, на котором и держится гармония мира.

Основные структурные закономерности бытия у Августина почти полностью сводятся к собственно эстетическим законам. Это прежде всего целостность и единство, затем число (или ритм), которое определяет все формы бытия, далее – равенство, подобие, соответствие, соразмерность, симметрия, гармония. Все они лежат и в основе искусства. Как Бог сотворил мир по законам красоты, так и человек-художник стремится строить на них свою деятельность. Содержащееся в его духе искусство и есть комплекс всех законов красоты, по которым он должен создавать конкретные произведения. Главным содержанием искусства является красота, и ценность произведения искусства определяется степенью выраженности в нем этой красоты. Понятно, что большей ценностью обладают искусства, выражающие более высокую ступень красоты, т.е. прежде всего красоту духовную. При этом Августин не отрицает этим миметическую функцию искусства, но понимает ее шире, чем некоторые античные мыслители. Видит и ценит в искусстве в большей мере «подражание» духовной красоте, чем конкретно чувственной, визуально воспринимаемой. Поэтому музыка и искусство слова стоят в его системе на более высокой ступени, чем изобразительные или зрелищные искусства.

Все искусства, по Августину, должны способствовать или непосредственному постижению той или иной ступени красоты, или общению человека к духовным, в частности философско-религиозным, ценностям. Выполнить это свое назначение они могут

одним из двух способов: путем прямого эмоционально-эстетического воздействия на субъект восприятия (например, как юбилеяция¹ в музыке) или с помощью своей знаково-символической функции. Изучение этих способов эмоционально-эстетического воздействия приводит Августина, с одной стороны, к детальной разработке знаковой теории, а с другой – к исследованиям в области эстетического восприятия, т.е. к созданию двух наиболее оригинальных концепций в его эстетической системе.

Кратко классификация знаков у Августина может быть представлена в следующем виде. Знаки делятся на естественные и условные. Условные подразделяются на знаки предметные, визуальные и вербальные. Каждая из последних двух групп имеет в своем составе знаки буквальные и переносные. К буквальным визуальным знакам относятся все миметические изображения, а к переносным – аллегорические изображения, различные мистические видения, визуально воспринимаемые чудеса и знамения. Буквальные вербальные знаки включают в себя язык, а переносные вербальные подразделяются на религиозные (пророчества, знамения) и на художественные (загадки, притчи, аллегии, всевозможные тропы и фигуры речи).

Знак у позднего Августина становится важной всеобъемлющей категорией, позволяющей понять и осмыслить весь мир материальных и преходящих духовных вещей и явлений в качестве пути к «предметам вечным», доставляющим истинное непреходящее наслаждение. Искусства занимают важное место на этом пути, и их знаковая функция понимается Августином в двух аспектах. Во-первых, искусства ведут человека от внешних форм вещей и слов к содержащимся в их глубинах духовным истинам, и, во-вторых, они создают материализованные произведения – знаки этих истин. Даже удовольствие, доставляемое произведениями искусства, понимается теперь Августином и последующей средневековой традицией как знак высшего духовного

¹ Юбилеяция (от лат. jubilation – ликование) – в церковной музыке продолжительное, ликующего характера мелодическое распевание отдельных слогов (особенно гласных звуков) слов alluia («хвалите Господа»), amen и некоторых других. У Августина речь идет о распеве «аллилуйи». Он был убежден, что, когда человеку не хватает слов для выражения своего возвышенно ликующего эмоционально-духовного состояния, он прибегает к юбилеяции. – *Прим. авт.*

наслаждения (блаженства). Знаково-символический характер искусства станет отныне главной доминантой эстетического мышления Средних веков.

Наряду со знаковой теорией существенным вкладом Августина стала досконально разработанная им в раннем трактате «О музыке» ритмико-числовая теория искусства и Универсума в целом, внутри которой он дал и свое понимание проблем художественного творчества и восприятия. С определенной степенью условности числовая система Августина, опирающаяся на идеи пифагорейцев, древних математиков и платоновское понимание числа, может быть представлена следующим образом. Высшее место среди созданных Богом «чисел» (или «ритмов») занимают вечные неизменяющиеся числа: разумные и духовные числа небесных чинов и пространственные и временные космические числа – источник всякого пространства и времени. Далее идут преходящие числа, а также числа материального мира, включающие верхние слои неба, воздух, воду и землю, и числа человека, состоящие из телесных чисел и чисел души.

Среди последних высшее место занимают числа разума, который берет начало от самого Бога. Эти числа имеют два названия: «судящие» – для процесса восприятия и «разумные» – для творчества. Разум является изобретателем искусств. Числа искусств делятся на теоретические и практические (телесные). Теоретические – это правила, или законы, искусства, в соответствии с которыми и творит художник. Прежде всего это духовные числа, данные художнику от Бога и хранящиеся в глубинах памяти. Воздействуя на разум, они вызывают у художника особое творческое «настроение», «переживание», которое и составляет основу творческого процесса. Это, так сказать, аффективный, внесознательный компонент творческого процесса, берущий начало непосредственно от Бога. Далее идут «рациональные» (или разумные) числа – правила искусства, диктуемые разумом. Однако, как показывает Августин, они входят и в теорию искусства, хотя участвуют в творческом процессе не непосредственно, а через «чувственные» числа (числа эстетической способности суждения – *sensuales*). Кроме того, в теорию искусства входят и преходящие, исторически меняющиеся законы искусства и миметические числа, ибо искусство мыслится Августином прежде всего как подражательное в широком смысле термина «мимесис». При этом одни искусства больше «подражают» числам материального мира (живопись, скульптура), другие –

космическим числам (поэзия и музыка). Практические числа искусства – это те телесные числа, которые звучат в стихах, метрах, ритмах и т.п.

Процесс творчества заключается в том, что все числа, отнесенные к теории искусства, воздействуют на производительные числа, которые руководят телесными числами, т.е. определенными движениями рук, голоса художника, в результате чего и возникает произведение искусства. Процесс восприятия красоты и искусства прост и в конечном счете основывается на чувстве (числах) удовольствия / неудовольствия (этим предвосхищалось, как мы увидим, одно из существенных положений эстетики Канта).

Блаженный Августин, пожалуй, впервые в истории эстетической мысли оказался невольным создателем целостной, хотя и имплицитной, эстетической системы, включающей в себя все ее основные компоненты: эстетический объект (природа и искусство), эстетическое содержание (красота), эстетический субъект, процесс эстетического восприятия (и суждения) и творчества. И компоненты эти представлены в его системе не механически (тогда, собственно, и нельзя было бы говорить о системе), но в их реальной взаимосвязи и сложных переплетениях. Эстетическая система Августина включает в себя почти все основные достижения эстетической мысли Античности. Наряду с этим в ней много и новых, собственно августиновских находок. Историки эстетики по праву видят в нем последнего античного и первого средневекового эстетика и почитают его, наряду с Псевдо-Дионисием Ареопагитом, родоначальником тысячелетней эпохи средневековой эстетики. К этому можно, пожалуй, добавить только следующее.

Еще при жизни Августина Рим пал, и непрерывная линия развития эстетики надолго прервалась на Западе. Следы эстетики, не только античной, но и новой эстетики Августина, стали быстро стираться. Поэтому Августин не имел прямых последователей и продолжателей. Только эстетика зрелого западного Средневековья активно восприняла и развила дальше многие из его идей. Однако в Средние века не нашлось мыслителя, который смог бы построить более полную эстетическую систему, чем августиновекая. Эстетика Августина явилась нормой и образцом для средневековой эстетики, а многие ее положения оказались созвучными и художественному мышлению Средневековья. Более того, некоторые идеи Августина (к примеру, отдельные положения его знаковой теории, его учения о механизме эстетического восприятия и суждения, его рассуждения о структурных законо-

мерностях красоты и искусства, в частности, закон контраста и т.п.) сохранили свою актуальность и до наших дней.

В греческой патристике наиболее весомый вклад в эстетику сделал анонимный автор «Ареопагитик» (V или нач. VI в.) Псевдо-Дионисий. Весь Универсум (включая и социум) он рассматривал в качестве иерархической системы восхождения (возведения) человека к Богу и передачи высшего знания от Бога к человеку по ступеням этой иерархии (небесных и церковных чинов). В обоих процессах эстетические компоненты играют у Псевдо-Дионисия значительную роль. «Возведение» осуществляется путем антиномического «уподобления», «подражания» Богу, а передача «знания» сверху вниз реализуется в форме световых «озарений», поступенчатого «светодаiania». Одной из форм передачи человеку духовного света выступают чувственно воспринимаемые символы, образы, знаки, изображения, в том числе и практически вся сфера искусств и священных текстов.

Псевдо-Дионисий наиболее полно для своего времени разработал теорию символизма. Его трактат «Символическое богословие» не сохранился до нашего времени, но и в других сочинениях и письмах он достаточно подробно излагает ее. Символы, как естественные, так и рукотворные, служат одновременно сокрытию (от непосвященных) и выражению истины. Людям необходимо учиться «видению» символа, его правильной расшифровке. Псевдо-Дионисий различал два основных класса символов: «подобные», имеющие черты сходства с архетипом, и «несходные», «неподобные подобия». Последние он ценил значительно выше, ибо с их помощью легче осуществляется восхождение к духовным сущностям, – дух воспринимающего их не останавливается на их внешней форме, как явно не имеющей ничего общего с обозначаемым предметом, а устремляется на поиски истинного архетипа. Их главное назначение: самим «несходством изображения» возбудить душу и направить ее на восприятие чего-то достаточно далекого от изображения – на высшие духовные ценности. Многие чувственные и даже безобразные и непристойные явления и предметы, считал Псевдо-Дионисий, развивая идеи своих предшественников аллегористов-экзегетов Филона Александрийского, Оригена, Григория Нисского, могут служить символами высокой духовности. По природе своей символы многозначны. Полное постижение символа приводит к неопишуемому наслаждению. Прекрасное в материальном мире понимается автором «Ареопагитик» как символ абсолютной трансцендент-

ной Красоты, которая, в свою очередь, является «причиной гармоничности и блеска во всем сущем». Взгляды Псевдо-Дионисия оказали существенное влияние на всю средневековую эстетику как на христианском Востоке, так и на Западе. В эстетике XX в. они приобрели новое звучание в связи с усилением внимания к проблемам символа, знака, герменевтики самых различных текстов культуры.

Итак, у Отцов Церкви начали складываться основы новой христианской эстетики. Последнее для нас имеет не только чисто академический интерес. Искусство, как и художественная культура в целом, является концентрированным носителем практически непреходящих в достаточно больших временных и этногеографических пространствах ценностей. Во всяком случае, духовные ценности, нашедшие выражение в художественной культуре, оказываются, как свидетельствует исторический опыт, значительно более долговечными, чем ценности научные, философские и даже религиозные. Вспомним хотя бы об эстетической значимости многих наскальных росписей неолита, древнеегипетского, шумерского или вавилонского искусства. Да и Древняя Греция актуальна для нас сегодня вовсе не своей религией, и даже – не аристотелевской философией (хотя вся последующая западноевропейская философия и базируется на ней), а своим искусством – изобразительным, словесным, драматическим, прикладным, архитектурой. Аристотель интересен сегодня только историкам философии, а поэмы Гомера, античная трагедия или греческая пластика классического периода являются мощным источником духовной пищи для нашего современника, обладающего, естественно, достаточно развитым эстетическим вкусом и эстетическим сознанием.

Эстетическое сознание – наиболее древняя и универсальная форма духовного мира человека, при этом – высокоразвитая и ориентированная на глубинные, сущностные основы бытия. Именно поэтому эстетические ценности, как универсальная квинтэссенция духовного потенциала Культуры, оказываются менее всего подверженными коррозии временем и менее всего зависят от языковых, этнических, религиозных и тому подобных границ, существенно влияющих на другие ценности и формы сознания. Отсюда особая значимость изучения эстетического сознания других народов, других периодов истории культуры и прежде всего – древних.

Это относится и к патристике. И хотя Отцы Церкви специально не занимались эстетической сферой, объективно они были аутентичными носителями эстетического сознания своего времени, которое в их период, пожалуй, наиболее полно и адекватно воплотилось (хотя и в

крайне диффузном виде) в их бесчисленных текстах, посвященных самой разнообразной богословской проблематике. Несколько позже оно (в Византии и Древней Руси) найдет и более адекватные формы в художественной культуре. Однако в период перехода от античной культуры к христианско-средневековой (и особенно – православной) новое эстетическое сознание и формировалось, и выражалось, и сохранялось наиболее полно в святоотеческой письменности. И, может быть, для будущих поколений именно этот пласт патристики – эстетический – окажется наиболее значимым и актуальным.

С разгромом Рима войсками Алариха в 410 г. и смертью Августина в 430 г. латинская христианская культура надолго впадает в летаргию. Патристика продолжает развиваться только в греко-восточной части бывшей Римской империи – в Византии. Фактически с этого времени можно говорить о зарождении двух самобытных ветвей в христианской культуре: греко-православной (восточной) и латинско-католической (или западной), хотя окончательное разделение церковью (схизма) официально было оформлено только в 1054 г. В художественно-эстетической сфере наибольшей самобытности и расцвета обе ветви достигли в Средние века – в Византии и Древней Руси и в католических странах Запада, располагавшихся на территориях современных Франции, Германии, Италии.

С.Г.

С.А. Гудимова

АНТИЧНОСТЬ: ЧЕЛОВЕК, МИФ, КОСМОС

Аннотация. Миф для древних греков был воплощением высшей реальности. Греки воспринимали мир эстетически, им было свойственно неустанное стремление к гармонии, поэтому античная культура самопознания и меры создала совершеннейшие образцы искусства, которые по праву называются классическими.

Ключевые слова: хаос; космос; титаны; олимпийский мир; «игра богов»; жизнь как сценическая игра; рок; Дионис; Аполлон; музы; Платон; Плотин.

Abstract: For ancient Greeks the myth was the highest embodiment of the reality. The Greeks perceived the world aesthetically, permanent aspiration to the harmony was usual for them that is why ancient culture self-knowledge created perfect samples of art that rightly considered classical.

Keywords: chaos; space; the Titans; Olympic world; Gods' play; life as theatrical performance; doom; Dionis; Apollo; the Muses; Platon; Plotin.

«Гений Греции любой аффект окружал покровами мифа, – форма кристаллизовалась вокруг мифа согласно законам притяжения», – писал Гёррес (12, с. 95).

Ф. Шлегель определял этот миф так: «Никогда еще не бывало более остроумного и нравственного. Греческий миф – подобно верному отпечатку в прозрачном зеркале – представляет собой самый определенный и нежный язык образов для выражения всех вечных желаний человеческой души со всеми ее удивительными и необходимыми противоречиями, малый завершенный мир прекрасных предчувствий...

Поэзия, песня, танец и общение – праздничная радость составляла те дружественные узы сообщества, которые соединяли людей и богов. И действительно, подлинно божественное – чистейшая человечность – составляло смысл их сказаний, обычаев и особенно празднеств, предмет их почитания. В пленительных образах греки чтили свободную полноту, самостоятельную силу и закономерное согласие. [...] У одних греков искусство всегда было равно свободным от давления потребностей и господства рассудка» (11, с. 133; 131).

Греки воспринимали мир эстетически, им было свойственно эстетическое «переживание жизни» (В.М. Жирмунский), неустанное стремление к гармонии.

Традиционно образ Древней Греции ассоциируется со «страной, где было все так юно и прекрасно»:

Обожествленная преданьями народа,
Цвела и нежилась могучая природа...
Где, внемля набожно оракула словам,
Доверчивый народ бежал к своим богам
С веселой шуткою и речью откровенной,
Где боги не были угрозой для вселенной,
Но идеалами великими полны...
Где за преданием не прятолося чувство,
Где красоте лампы возжены,
Где Эрос сам был бог, а цель была искусство;
Где выше всех венков стоял венок певца,
Где пред напевами хиосского слепца
Склонялись мудрецы, и судьи, и гетеры;
Где в мысли знали жизнь, в любви не знали
меры...

(*А.Н. Апухтин. Греция*)

Но грек знал и ощущал страхи и ужасы существования: чтобы вообще иметь возможность жить, он вынужден был заслонить себя блестящим порождением грез – олимпийцами. Именно чтобы иметь возможность жить, подчеркивает Ф. Ницше в своей знаменитой работе «Рождение трагедии из духа музыки» (7), греки должны были, по глубочайшей необходимости, создать этих богов. Тот же инстинкт, что вызывает к жизни искусство, как дополнение и завершение бытия, со-

150

блзняющее на дальнейшую жизнь, – создал и олимпийский мир, как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью. Существование под яркими солнечными лучами таких богов ощущается как нечто само по себе достойное стремления (7, с. 66–67). И действительное страдание гомеровского человека связано с ранним уходом из жизни. Грека не привлекает призрачное существование в мире теней. «Лучше б хотел я живой, как поденщик работая в поле, / Службой у бедного пахаря хлеб добывать свой насущный, / Нежели здесь, над бездушными мертвыми царствовать мертвый», – говорит Ахилл (Od. XI, 488–491).

Грека страшит Хаос, Тартар, Аид, Тьма и Бездна.

В античной культуре Хаос представляется как величественный трагический образ космического первоединства, где расплавлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает. Для греков Хаос – универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления. Античный Хаос есть предельное разряжение и распыление материи. Он – континуум, лишенный всяких разрывов, пустых промежутков и даже вообще всяких различий. Хаос – принцип и источник всякого становления, вечно творящее живое лоно. Но в нем заключаются только первоначальные истоки жизни, а не сама жизнь. Античный Хаос всемогущ, безлик, бесформен и вечен. Он мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто. Для греков Хаос – это такое ничто, которое стало мировым чудовищем, это бесконечность и нуль одновременно. Хаос – бесформенная, ужасная, всепоглощающая бездна (6, т. 2).

И после устроения космоса Вселенная чаще всего понимается как некий центр, как видимая поверхность; периферия же (вовне и внизу) остается не только менее космизованной, но и иногда толкуется как остаток Хаоса, время от времени угрожающего миру, космосу. Мифопоэтические описания мировых катастроф как раз и предполагают не полное изгнание Хаоса, а только его оттесненность. С остатками Хаоса на земле связан ужас, страх, порождаемые тьмой, ночью, бесформенностью, отсутствием надежных границ между человеком и царством Хаоса. Аякс в «Илиаде» молит Зевса: «Зевс, наш владыка, избавь аргивян от ужасного мрака! / Дневной свет возврати нам, дай нам видеть очами! / И при свете губи нас, когда уже так восхотел ты» (XVII, 645–648). Этот страх архетипичен: «И бездна нам обнажена с своими

страхами и мглами, и нет преград меж ней и нами – вот отчего нам ночь страшна» (Ф.И. Тютчев). Царство смерти, с которым тоже связан страх, нередко описывается как своего рода Хаос (в двух вариантах: или бесформенность и разъятость, или противоположность этому свету).

Олимпийцы 10 лет сражались с Титанами – первым поколением богов, которые не ведали разумности, упорядоченности и меры. Они были низринуты в Тартар, и первобытная дикость Титанов уступила место героизму и мудрой гармонии космоса олимпийского периода греческой мифологии. Из «бронзового» века с его битвами Титанов под «властью аполлонического стремления к красоте развился гомеровский мир» (7, с. 71).

Читателей Гомера поражал веселый «неугасимый» хохот олимпийцев над страданиями людей и собственными божественными раздорами. На этот неудержимый смех пирующих богов обратил внимание неоплатоник Прокл (V в. н.э.), который, комментируя «Государство» Платона, толкует божественное устройство мира как «детскую игру богов», как «щедрую энергию, направленную на все, и причину порядка того, что находится в мире» (цит. по: 8, с. 434). Если демиургическая деятельность богов неистощима, то и смех их «неугасим».

Игра мировых сил – естественное состояние Универсума. «Злой мировой хаос, – отмечал А.Ф. Лосев, – сам себя порождающий и сам себя поглощающий, есть в сущности только милые и невинные забавы ребенка, не имеющего представления о том, что такое хаос, зло и смерть» (цит. по: 8, с. 435).

Платон видит в людях «чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью» (цит. по: там же). В конечном счете людьми управляют боги, дергая за прилаженные к куклам нити. Из них только одна нить золотая, руководимая разумом, а все остальные – грубые, железные, влекомые человеческими страстями. «Миф о том, что мы куклы, – заключает Платон, – способствовал бы сохранению добродетели» (там же). Добродетель, по мнению философа, несомненно укрепится, если признать человека игрушкой бога и видеть в жизни каждого мужчины и каждой женщины «прекраснейшую игру», источник которой есть само божество, всегда разумное, знающее и совершенное. «Надо жить играя» – утверждает Платон. Что же это за игра? Философ отвечает: «Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы уметь снискать к себе милость богов, а врагов отразить и победить в битвах» (цит. по: там же).

В «Политике» Платон среди искусств называет «пятый род», включая в него искусство украшения, живопись, музыку. Весь этот род он называет «игра», так как все это делается ради забавы. Но забава эта помогает «искусству царя» править государством. Так объединяется у Платона игра и жизнь идеального общества.

У неоплатоника Плотина, отмечает А.А. Тахо-Годи, Вселенная сурова к человеку и пронизательна. Она непрестанно создает людей, «прекрасные и милые видом живые игрушки». Их слезы и заботы, даже самые глубокие, есть с точки зрения вечности только пустая забава. «Люди, – пишет Плотин, – принимают свои игрушки за нечто важное, так как им неведомо то, что действительно важно, и потому, что сами они игрушки» (цит. по: 8, с. 436).

В греческой культуре человек смыкался со всей мировой материей, где все мыслилось вечным – и смерть, и рождение. Жизнь человека управляется божеством, которое еще не отделимо от мирового хаоса и вечно изменчивых стихий земли, огня, воздуха и воды.

Однако у греков беззаботная игра божественных сил никогда не противоречила осмыслению мира и человека как направляемых вполне целесообразной и разумной волей, открытой лишь мудрецам, пророкам и поэтам.

Стихийность и разумность в Древней Греции не исключали, а дополняли друг друга. Мудрые законы судьбы постоянно вмешивались в человеческую жизнь, осмысляя и направляя ее. Ананка-Необходимость главенствует у Платона над космосом, вращая мировое веретено. Ее дочери (или ее ипостаси), богини судьбы, три Мойры, помогают ей вращать веретено. Они присоединяют свои голоса к пению сирен, сидящих на каждой из восьми небесных сфер веретена, и своим пением создают гармонию Вселенной.

В эпоху эллинизма беззаботность игры мировых стихий воплощает Тюхэ-Случай. Вся человеческая жизнь представляется уже не беспринципной игрой, а игрой *сценической*, управляемой мудрым хором, умело распределяющим роли, жестко следящим за их исполнением и не допускающим для актера никаких вольностей.

Картину именно такой человеческой трагедии рисует Платон в «Законах». Граждане идеального государства состязаются с профессиональными поэтами в театральной постановке. Они «сами творцы трагедии, наипрекраснейшей и сколь возможно наилучшей» (цит. по: 8, с. 438). «Прекрасная» и «наилучшая» жизнь в их государстве, отме-

чает А.А. Тахо-Годи, не что иное, как «наиболее истинная трагедия», и весь государственный строй в «Законах» представляет собой ее подражание (*mimesis*). Поэты и граждане города – творцы, они «соперники» по искусству в «наипрекраснейшем действе».

Но человеческая трагедия, разыгрываемая в наилучшем из государств, несоизмерима с трагедией, созданной искусством, поскольку, как полагает Платон, трагедия жизни выше трагедии вымысла.

Лукиан рассматривает человеческую жизнь как театральное шествие, где распоряжается хорег (Случай), который дает участникам шествия маски и сбрасывает их по своему желанию. Поэтому один носит маску царя, другой – раба, один – прекрасен, другой – смешон. От воли Тюхэ зависят одеяния актера этой жизненной драмы.

О жизни как сценической игре, поставленной высшим разумом, пишет и Плотин. В хорошем государстве, отмечает Плотин, не бывает равенства граждан, как и в драме, где все действующие лица, естественно, не могут быть героями. Человек – живая игрушка, рожденная Вселенной. Поэтому смерть и катастрофы людей подобны театральному зрелищу на сцене. Человеку не дозволено упрекать божество, как сценическому персонажу бранить создавшего его актера.

Всякое сопротивление року в античной драме заканчивалось поражением человека. Этим определялся «античный пессимизм». Однако вера во всемогущество рока была такова, что человек, попавший во власть рока, поднимался до божества. Рок уравнивал всех.

Жизнь человека – действие, и не простое, а задуманное художественно. Она напоминает движение танцовщика. Искусство танца руководит его движениями, жизнь движет созданным ею существом.

«Разум Вселенной, – пишет Плотин, – строго и неукоснительно соблюдает единство и связь вещей, как полагается для драматического сюжета, где, благодаря вводимым автором связям, гармонично объединены все столкновения и сложности» (цит. по: 8, с. 440–441). Добро и зло противостоят друг другу как два полухория в драме. Хороший и злой человек находятся на своих местах, как положено в драме, где автор каждому предназначает свою роль. Добро и зло распределены соответственно природе и разуму.

Каждая душа в мире получает свою роль от поэта, т.е. создателя Вселенной, как в драме, где автор создает маски и костюмы, чтобы актер выявил в задуманной роли свои качества. Как драматург награждает актера или лишает его возможности играть, так и душа, «войдя

в поэму Вселенной», или вознаграждается, или наказывается. Но не следует забывать, что актеры жизненной драмы играют на сцене, несоизмеримой с обычной театральной, и им дается несоизмеримая свобода действия «поэтом Вселенной».

«Строгая распорядительность космического драматурга, – пишет Плотин, – создает из Вселенной прекрасно налаженный инструмент, лиру или флейту Пана, где каждая душа на своем месте отличается своим музыкальным тоном. Во Вселенной все обосновано и продуманно так же, как в театре, где актер никогда не может выйти за пределы авторского текста. Мировое зло и добро поэтому на сцене Вселенной являются частями универсального разума, как роли в театральном представлении являются неизменными частями драмы» (цит. по: 8, с. 442).

Симметрия фронтовой композиции греческого храма воплощает представление об упорядоченности, соразмерности космоса, а развернутость фронтовой композиции воплощает представление об обширности небесного пространства.

М. Хайдеггер писал: «...греческий храм... заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду вступал в священную округу храма. Посредством храма бог пребывает в храме. И это пребывание бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся в своих пределах округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени. Владычественный простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение» (9, с. 282).

«Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока бог не оставил его. То же самое и скульптурное изображение бога, которое посвящает ему победитель игр. Бог изображается не для того, чтобы легче было принять к сведению, как он выглядит; изображение – это творение, которое дает богу пребывать, а поэтому само есть бог» (9, с. 283).

Свое отношение к миру и свое ощущение мира эллины со всей полнотой выразили в пластике. «Юный взор грека, – писал Жан-Поль, – сам по себе прежде всего направлен на мир тел, – но здесь очертания четче, чем в мире духов, и это придает грекам особую легкость в обращении с пластическим материалом. Но мало и этого! Вместе с мифологией им была уже дана обожествленная природа, поэтический Град Божий, – им оставалось лишь населять его и жить в нем, но не приходилось его строить. Они могли воплощать там, где мы только воображаем или даже абстрагируем, могли обожествлять там, где мы едва способны наделять душой, они могли полнить божествами горы, рощи и потоки, в которые нам с величайшим трудом удастся вдохнуть душу олицетворения. Они обрели великое преимущество, – тела становились у них живыми и облагороженными, духи – воплощенными. Лирику миф приближал к неотступно следующим вперед эпосу и драме» (3, с. 103).

Действительно, классический идеал возник из самого духа природы, из глубин пластического сознания. «Безоблачная светлая радость, струящаяся с возвышенных фигур богов, – писал Гёррес, – это выражение полноты их внутренней природы, способной вольно изливаться и принимать черты любой индивидуальности; в руках богов – бесконечность, когда они разжимают руку, все конечное слетает с их пальцев, как ручей бежит с горы; не отдельными сокровищами они владеют, но самой тайной, камнем мудрости, обращающим в золото любой негодный булыжник. Возвышенные статуи богов, описывающие многообразием своих форм весь круг божественного, – вот настоящая душа, вот средоточие Пластического искусства. [...] скульптура по самому своему существу ближе к Идее... а идеи любят для себя идеальное облачение...» (12, с. 240–241).

Искусству эллинов покровительствуют Аполлон и девять олимпийских муз – дочерей Зевса и Мнемосины. Во времена архаики муз было три – Милета (опытность), Мнема (память) и Аойда (песня) – бурные, неистовые спутницы Диониса-Мусагета. Музы олимпийского мира – богини поэзии, искусств и наук – обитают на священной горе Геликон, воспевая все поколения богов и даруя людям вдохновение. По мере дифференциации искусств у каждой музы появилась своя сфера творчества и свои символы: Эрато – муза лирической поэзии с лирой в руках, Эвтерпа с флейтой сопровождает лирическую песнь, Каллиопа – муза эпической поэзии и знания со свитком и палочкой

для письма, Клио («дарующая славу») – муза истории с теми же атрибутами, Мельпомена – муза трагедии с трагической маской и венком из плюща, Полигимния – муза серьезной гимнической поэзии, Терпсихора – муза танца с лирой и плектром, Талия – муза комедии с комической маской, Урания («небесная») – муза астрономии с небесным сводом и циркулем. Их вождь – блюститель космической гармонии, прекрасный солнечный бог Аполлон.

Аполлон, пишет Ницше, – бог всех сил, творящих образами, и в то же время бог, вещающий истину, возвещающий грядущее. Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Аполлон – бог искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной. «Гомеровская “наивность”, – отмечает Ницше, – может быть понята лишь как совершенная победа аполлонической иллюзии: это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей... В греках хотела “воля” узреть самое себя, в преображении гения в мире искусства; для своего самопрославления ее создания должны были сознавать себя достойными такой славы, они должны были узреть и узнать себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои отражения олимпийцев» (7, с. 68).

Аполлонийская мудрость требует отдаваться всецело текущему мгновению и в то же время не терять душевного равновесия, когда одно мгновение сменяется новым, стирающим предыдущее, любить все мгновения своей жизни одинаково сильно, предпочитая всем прошедшим и будущим текущее мгновение.

Можно сказать, что аполлонический сон покоится на дне мгновения, и каждая смена мгновений нарушает его. Следовательно, связь Аполлона со временем несомненна. Ведь Аполлон не только Мусагет – вождь муз, он Мойрагет – вождь Мойр – богинь судьбы, ведавших настоящим, прошлым и будущим. Именно Аполлон обладал даром пророчества и наделял оракулов этим даром.

Он – бог часов, возобновитель времени, и он – Хоромедон – «Вождь времени». Так, в олимпийской мифологии на смену страшному богу времени Кроносу, пожирающему своих детей, пришел солнечный, прекрасный вождь времени Аполлон. Современная археология установила, что календарная служба Европы I тыс. до н.э. прочно

связана с именем Аполлона. Античные авторы рассказывают о таинственных странствиях Аполлона и служителей его культа, по велению которых в разных точках Европы, от Италии до Британии, устанавливались святилища Аполлона, которые на самом деле представляли собой древние обсерватории. Жрецы этих храмов-обсерваторий обменивались сведениями, и таким образом в Европе под знаком Аполлона была создана единая календарная служба.

С путешествиями Аполлона связаны легенды о гиперборейях и их стране, где под знаком милости Аполлона процветали мораль и искусства.

Греки верили, что несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда дает новый росток. Сила Аполлона – в стройном согласии девяти муз. Греки верили, что бессмертие – не в отдельных произведениях искусства, а в силе, их созидающей. Гениальность – не достояние смертного человека, она – откровение солнечного бога.

Аполлонической культуре всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ, и с помощью могущественных фантазмагорий и радостных иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонностью к страданию, пишет Ницше.

Аполлон – обоготворение индивидуализации. Аполлон как этическое божество требует от всех меры и, чтобы иметь возможность соблюдать таковую, самопознания. Рядом с эстетической необходимостью красоты стоят требования: «Познай самого себя» и «Сторонись чрезмерного». Самопревозношение и чрезмерность рассматривались как враждебные демоны неаполлонической сферы, а посему как свойства до-аполлонического времени, века титанов, и вне-аполлонического мира – мира варваров.

В диалоге «Пир» Платон так интерпретирует девиз Аполлона: «Познай самого себя»: «Так вот, каждый из нас есть символ человека, обтесанный наподобие камбалы, из одного – два. И потому-то ищет каждый раз свой, из своего человека вырубленный символ» (Пир 191 b). Согласно Платону, каждый из нас действительно есть лишь символ человека, неполная и вечно тяготеющая к восполнению его часть, но цельность человека не в обретении родного тела или родной души в возлюбленном, но в обретении самого себя. Именно так он интерпретирует дельфийскую мудрость «Познай самого себя» в диа-

логе, носящем название «Первый Алкивиад». Подзаголовок диалога «О природе человека», действующие лица – Сократ и Алкивиад, лейтмотив – любовь к тому, что есть в человеке истинно сущее, а не внешнее и преходящее.

«Всякое дело, – говорит Сократ, – боится своего мастера, кто хочет действовать, должен обладать знаниями, желающий властвовать над людьми должен знать человека. Но и на царском престоле рабом останется тот, кто не познал самого себя, кто полагается на выдающиеся свойства своей природы – рост, красоту, крепость рук и твердость воли, забывая о том, что все это лишь свойства того, что есть он сам. А что же есть сам человек? Что вообще значит “сам человек”, “сама вещь”, “самое само”?» (129 b).

По словам Сократа, познает себя лишь тот, кто познает свою душу, тот же, кто знает свое тело, знает свое собственное, но не себя (131 ab). И кто любит красоту, молодость, силу, тот любит собственное любимца, но не его самого. Собственное преходяще, душа – нет.

«Познать самого себя – это обратить взор внутрь своей души и постичь присутствие в ней мудрости-софии, разума, справедливости и блага – таков итог и смысл этого диалога о природе человека» (1, с. 30). В этом сочинении Платона человек предстает как символ своего существа. Сам человек – это душа человека, но душа человеческая не есть сам человек. Душа, как здесь сказано, есть вместилище софии (133 bc). Душа тоже символ – символ божественной премудрости, и поэтому она тоже охвачена любовью к совершенствованию той несовершенной части софии, какая ей врожденна. Любовь к другой человеческой душе – не тяготение к слиянию ради восполнения целого, а возвышающее, божественное призвание человека.

Платон сознательно и решительно рассекает существо человека на два символа – тело и душу, принадлежащих к двум разным ценностям: преходящему миру сотворенных и порожденных вещей и миру вечных идей (1).

Идеалом для древних греков был мудрец-созерцатель. Его идеальный портрет можно найти в «Сатирах» Горация:

Кто же свободен? Мудрец, который владеет собою:
Тот, кого не страшат ни бедность, ни смерть, ни оковы;
Кто не подвластен страстям, кто на почести смотрит с презреньем;
Тот, кто довлеет себе, кто, как шар, и круглый, и гладкий,

Все отрясает с себя, что его ни коснется снаружи;

Тот, перед кем и Фортуна опустит бессильные руки...

(Сатиры, 11, 7, 83–88. Перевод М. Дмитриева)

Сравнение с шаром – в духе античной традиции. Шар в античной культуре был символом вечности, «шар – это обтекание мира завершённым смыслом, это единство, но единство развитое, расцветшее, явленное, вышедшее из своих темных глубин и превратившееся из неизмеряемой точки в зрелое и пышное тело вечности» (5, с. 43).

Аполлоническому греку действие дионисийского начала представлялось титаническим и варварским, хотя он и не скрывал от себя при этом своего внутреннего родства с поверженными титанами. Дорическое государство и дорическое искусство, пишет Ницше, – это постоянный воинский стан аполлонического начала: лишь при непрерывном противодействии титаническо-варварской сущности дионисийского начала могли столь долго продержаться такое искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жесткая государственность.

Греки времен Гомера не знали синего цвета и не имели в языке слова для его обозначения. В греческой живописи было то же самое: во времена Полигнота (VI в. до н.э.) живописная гамма ограничивалась черным, белым, желтым и красным цветами. Синяя же краска, давно известная египтянам и употреблявшаяся греками при раскраске погребальных статуй, не проникала в живопись. Ее впервые начинает употреблять Апеллес (IV в. до н.э.). Зеленая краска была известна греческой живописи только как смешение черной и желтой, т.е. в своих притупленных, сероватых тонах. Символически эта гамма красно-желто-черного цвета говорит о творчестве земном, реалистическом, каковым мы и знаем греческое искусство, но – на фоне глубокого пессимизма.

Когда человеческие жертвоприношения и неистовство дионисийских оргий превратились в трагедию, в которой дионисийские страсти получили аполлоническое воплощение, греки – этот «народ неврастеников» (М. Волошин) – создали «золотой век» – век Перикла и Фидия. Творения этого века можно назвать высшей красотой. Это, по мнению Шлегеля, совершеннейший пример недостижимой идеи, которая становится здесь как бы видимой, – прообраз искусства и вкуса.

Созидая свой гармоничный мир, греки трепетали перед Роком. Но именно Рок, по Жан-Полю, и есть мировой дух эпоса, «Немизида дра-
160

мы». «В эпосе пребывает Рок. Сюда смеет явиться самый совершенный характер, даже сам бог его, стремясь и борясь. Он служит целому, и поскольку является здесь не жизненный путь, а мировой ход, то судьба героя тает во всеобщем. Герой – течение, пересекающее океан, здесь Немизида карает не столько индивида, сколько роды людей и целые миры. [...] В эпосе неизбежны чудеса; ибо царит вселенная, а сама она – чудо, в ней – все, а стало быть, и чудеса; все может совершаться на двойной сцене – неба и земли, и не может занять ее один земной герой, и не может даже один небесный герой и сам бог, но занимают боги и люди. Поэтому в эпосе эпизод – едва ли вообще эпизод, как нет эпизодов всемирной истории. [...] В распоряжении эпической Музы должен быть обширный исторический мир, – только опираясь на него, можно сдвинуть с места мир поэтический» (3, с. 240–241).

Эпос – это история всебытия, поэтому у него нет начала и конца. На эту особенность эпоса указывает и сам Гомер, когда говорит:

Внимают певцу, вдохновленному свыше богами,
Песнь о великом поющему людям, судьбине подвластным,
В них возбуждая желание слушать его непрестанно.

(Od., XVII, 518)

Ф. Шлегель в статье «О ценности изучения греков и римлян» называл искусство эллинов вечным «кодексом» человеческой души, естественной историей нравственного и духовного человека. «Изучение греков и римлян, – писал он, – это школа великого, благородного, доброго и прекрасного, школа гуманности; пусть черпают здесь свободную полноту, живую силу, простоту, соразмерность, гармонию, законченность, которую ограничивало, расщепляло, запутывало, искажало, разрывало все еще грубое искусство современной культуры!» (11, с. 84).

Античность – «вершина естественной культуры изящного искусства» (Ф. Шлегель) – остается высшим прообразом художественного развития для всех времен. «В ней завершен и замкнут весь круговорот органического развития искусства, высшая эпоха которого, когда способность к прекрасному могла выразиться свободнее и полнее всего, содержит в себе всю полноту ступеней развития вкуса» (11, с. 154). Античная культура самопознания и меры создала классическую

скульптуру, архитектуру, драму, поэзию, античная культура создала и классическую музыкальную эстетику, которая по сей день определяет музыкальную жизнь Европы.

Список литературы

1. *Васильева Т.В.* Символы человека у Платона и платоническая любовь // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985. – С. 27–31.
2. *Волюшин М.* Лики творчества. – Л.: Наука, 1989. – 848 с.
3. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
4. *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
5. *Лосев А.Ф.* Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.э. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 415 с.
6. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – 671 с.; Т. 2. – 719 с.
7. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 57–157.
8. *Тахо-Годи А.А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // *Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф.* Греческая культура в мифах, символах и терминах. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 433–442.
9. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 264–312.
10. *Шиллер И.Х.Ф.* Собр. соч.: В 6 т. – М.; Л.: Госполитиздат, 1950. – Т. 6: Статьи по эстетике. — 762 с.
11. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.
12. Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
13. Эстетика раннего французского романтизма. – М.: Искусство, 1982. – 480 с.

Л. Круглова

КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ*

Эпоха Возрождения – это своеобразный период социокультурного развития стран Западной и Центральной Европы. Классическая страна Возрождения – это Италия XIV–XVI вв., в других странах аналогичные процессы начались позже. Сам термин «Возрождение», или «Ренессанс» (от фр. *renaissance*), связан с настойчиво провозглашавшимся в то время стремлением *возродить* античную культуру, вернуться к ней. Однако повторением дело не ограничилось. За плечами у человечества уже был опыт Средневековья, когда начался быстрый рост городов и городского населения, бурное развитие ремесла и торговли. В связи с этим значительно усложняется социальная структура общества, что также ведет к появлению новых культурных потребностей, новых принципов культуротворчества и, следовательно, новой культуры.

Все эти процессы начались в Италии уже в XIII в., в связи с чем период XIII – начала XIV в. часто называют Проторенессансом. Виднейшие фигуры этого культурного периода: Данте (1265–1321) в литературе, Джотто (1266–1337) в живописи. Есть точка зрения, согласно которой и Фому Аквинского (1225–1274), знаменитого философа Средневековья, можно отнести к периоду Проторенессанса.

Общим для всей эпохи Возрождения принципом культуротворчества стал принцип гуманизма, т.е. ориентация на человека, на его интересы и потребности. Возрожденческий гуманизм имел существен-

* Круглова Л. Культура эпохи Возрождения // Круглова Л. Человек и культура. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 246–299.

ные отличия как от античного гуманизма, так и от более позднего европейского гуманизма Нового и Новейшего времени.

Наиболее яркая особенность антропологической структуры культуры Возрождения заключалась в том, что культура в целом и все ее сферы были нацелены на стимулирование всех форм человеческой активности. Это говорит о том, что антропологическое противоречие «субъектное» – «объектное» («человек-творец» – «человек творимый, тварь») культура Возрождения решала в пользу субъектного творческого начала в человеке. В этом она решительно противостояла средневековой культуре, которая делала упор на стимулирование у человека способности и потребности быть пластичным объектом воздействия всякого рода внешних структур. Один из знатоков культуры Возрождения Якоб Буркхардт так формулирует credo возрожденческого человека: «Человек может создать все – для этого достаточно захотеть» (цит. по: с. 248).

Очевидно, что в способах разрушения противоречия между творческим и тварным началами в человеке культура Возрождения резко отличается от средневековой культуры, но нельзя при этом забывать, что утверждение творческого начала в человеке, в котором культура Возрождения доходила до его обожествления, стало возможным благодаря тому, что культура Средних веков потрудились над очеловечиванием Бога.

Величественно и дерзновенно, пишет Л. Круглова, заявила о себе культура Возрождения в решении антропологического противоречия «индивидуальное – универсальное» и в развитии сущностных сил человека, связанных с этими понятиями. Важнейшая из них – способность быть неповторимым, уникальным, т.е. его свойство быть индивидуальностью. В возрожденческой культуре утвердился самый настоящий культ индивидуальности.

В эпоху Возрождения высоко ценилась не только личная слава, как признание индивидуальности, но и стремление к ней. О стремлении к славе, как об одной из своих добродетелей, неоднократно говорил один из титанов Возрождения – поэт Петрарка (1304–1374). Однако другой титан, Леонардо да Винчи, живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер (1452–1519), возвысился до того, что позволил себе презирать славу, что является еще более ярким проявлением индивидуальности, чем стремление к ней.

В своем стремлении к индивидуальности многие выдающиеся люди оставались неженатыми: в оковах брака они видели угрозу возможности полного раскрытия своих индивидуальных способностей. Так, неженатыми были Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Альберти, Рафаэль, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Однако нельзя думать, что стремление быть индивидуальностью было свойственно только выдающимся людям. Нет, это было общекультурным движением.

Принцип, на основе которого разрешались в ренессансной культуре антропологические противоречия «субъектное» – «объектное», «индивидуальное» – «универсальное», «личное» – «общественное», был единым во всех трех случаях. Это принцип индивидуализма. Он же лег в основу разрешения и всех других антропологических противоречий, на первый взгляд не связанных с ним напрямую.

Одним из них было знаменитое противоречие духа и тела. Возрождение воссоединило эти сущностные силы человека, драматично противостоящие друг другу в культуре Средневековья. Возрождение восстановило в правах человеческую телесность, которая была персоной *non grata* в средневековой культуре. Здоровье, красивое тело вновь, как и в Античности, приобрели статус культурной ценности. Это нашло свое отражение во всех сферах культуры, начиная от искусства и кончая бытом. Однако в отличие от Античности, где изображение человеческого тела было воплощением абстрактного идеала красоты и, как правило, не выражало индивидуальности ни модели, ни самого художника, в эпоху Возрождения человеческое тело и его красота рассматривались как одно из средств выражения индивидуальности, и, в первую очередь, индивидуальности самого художника.

Все особенности антропологической структуры ренессансной культуры могли существовать и проявляться за счет и как следствие соответствующего содержания всех сфер культуры и характера взаимоотношений между ними.

Все исследователи культуры Возрождения отмечают, что отдельные ее сферы созревали в разные сроки. Так, первой отразила ренессансные настроения во всей их полноте литература. Обычно в связи с этим называют три великих имени: Данте (1265–1321), Петрарка (1304–1379), Боккаччо (1313–1375). Первый из них, как выше уже говорилось, принадлежит еще Проторенессансу, но именно с него всегда начинается разговор о гениях Ренессанса. Петрарка и Боккаччо по

хронологии это – ранний Ренессанс, а по концентрации ренессансного смысла в их произведениях – это уже зрелый Ренессанс.

В области изобразительного искусства – свой триумvirат. Это Рафаэль Санти (1483–1520), Леонардо да Винчи (1452–1519), Микеланджело Буонарроти (1475–1567). Как видим, годы их жизни – это XV–XVI вв.

Расцвет философской мысли, связанный с именами Николая Кузанского (1410–1464), Марсилио Фичино (1433–1499), Джованни Пико делла Мирандола (1463–1494), Пьетро Помпонацци (1462–1525), Джордано Бруно (1548–1600), приходится, как мы видим, тоже на XV–XVI вв.

А в естествознании подлинный переворот начинается с трудов Николая Коперника (1473–1543) и Галилео Галилея (1564–1642), т.е. хронологически выходит далеко за рамки эпохи Возрождения, даже если понимать его предельно широко.

Ренессанс вызвал расцвет всех сфер культуры. Хотя они и созрели в разное время, но была одна сфера культуры, которая лидировала на протяжении всего периода и наиболее полно выразила смысл Возрождения как вехи в истории культуры. Это – искусство и особенно изобразительное искусство. Так, если к названным ранее триумvirатам от литературы (Данте, Петрарке, Боккаччо) мало кого можно добавить равных им по масштабу, то имена гениальных живописцев и скульпторов, зачастую не уступающих или мало уступающих Рафаэлю, Леонардо да Винчи и Микеланджело, можно перечислять очень долго. Среди них Джотто (1266–1337), который, как и Данте, хронологически относится к Проторенессансу, Донателло (1386–1466), Мазаччо (1401–1428), Мантенья (1431–1506), Боттичелли (1445–1510), Тициан (ок. 1476/77 или 1489/90–1576), Джорджоне (1476/77–1510), Тинторетто (1518–1594), Веронезе (1528–1588) и др.

В чем причина столь явного лидерства изобразительного искусства и именно живописи в системе искусства Возрождения? Ответ на этот вопрос – в новом понимании взаимоотношений человеческого тела с человеческим духом. Не порывая, а продолжая средневековые традиции высокого уважения к человеческому духу, Ренессанс восстанавливает в правах прекрасное человеческое тело, и эту новую культурную ситуацию убедительнее всего могло продемонстрировать изобразительное искусство, которое давало зрительный образ нового человека. Это не значит, что искусство Возрождения являло в своих

166

образах лишь мирный унисон тела и духа. Нет, оно давало картины всех стадий и оттенков взаимоотношений тела и духа. Но даже у Микеланджело, где они достигают подлинного драматизма и даже трагизма, по выражению А.Ф. Лосева, – это «борьба прекрасного тела с прекрасной душой» (цит. по: с. 259).

Говоря об особенностях художественного метода искусства Возрождения, прежде всего следует назвать реализм, поскольку по содержанию и особенно по форме образы ренессансного искусства напрямую соотносятся с действительностью. Однако здесь реализм имеет свою ярко выраженную специфику, которая и превращает его в особый художественный метод, отражающий специфику культуры Возрождения в целом.

Важнейшая его черта – антропоцентризм. Он проявляется в том, что человек – это не просто главный, а, пожалуй, единственный сюжет произведений ренессансного искусства.

Неотъемлемыми признаками ренессансного реализма являются также титанизм и гигантизм, связанные с представлением о человеке не только как о существе безмерно прекрасном, но и безмерно могущественном.

Особенно ярко эта черта проявилась в творчестве Микеланджело Буонарроти. Вместе с тем этот величайший гений Возрождения наиболее наглядно демонстрирует и внутренний трагизм, которым отягощен ренессансный титанизм, представляющий собой крайнюю и в высшей степени героическую форму индивидуализма. Как справедливо отмечает А.Ф. Лосев, «...у Микеланджело личность, оставаясь личностным образом противопоставленной всему космосу, уже ощущает беспредельный ужас своего одиночества и беспомощности перед этим космосом. В своей отъединенности она уже не может опереться и на другую, столь же замкнутую в себе и одинокую личность» (цит. по: с. 260).

Еще одна важная особенность искусства эпохи Возрождения – его связь с наукой. Художники Ренессанса зачастую сами ведут исследования в области анатомии и физиологии человека, изучают законы перспективы, механику, оптику и т.п. Все это не только не считалось чем-то сдерживающим фантазию художника, но, наоборот, рассматривалось в качестве ее фундамента и основы.

Итак, основными типологическими чертами художественного метода искусства эпохи Возрождения можно считать реализм, антропоцентризм, титанизм, гигантизм, эстетизм, связь с наукой.

Характерной особенностью культуры возрождения являлось то, что она базировалась на теоретическом фундаменте. Отсюда громадное значение философии, которая и призвана была дать обоснование важнейших черт новой культуры, и в первую очередь нового человека: если искусство создавало зримый образ этого человека, то философия описывала его на языке предельно абстрактных понятий. При этом между философией и искусством существовала теснейшая связь, которая выражалась прежде всего во взаимопроникновении, взаимооплодотворении, взаимообогащении. Художники, как правило, были знакомы со всеми наиболее яркими философскими идеями, а философы жили и творили в гуще художественной жизни. Очень часто философская и художественная деятельность, да в придачу еще научная и инженерная, совмещались в одном лице (Леонардо да Винчи).

Несмотря на очевидно выдающуюся роль философии в культуре Возрождения, исследователи в течение долгого времени отказывали ей в оригинальности. «От Гегеля до Бертрана Рассела часто повторялось мнение, что Возрождение не произвело на свет в сфере чистой мысли ничего принципиально нового, или хотя бы действительно заслуживающего внимания философии. Это мнение было авторитетно подкреплено Якобом Буркхардтом, полагавшим, что Возрождение выразило себя не в философских спекуляциях и теоретических формулах, а в практической позиции по отношению к миру. Начиная с Э. Кассирера была, однако, произведена энергичная переоценка и флорентийского неоплатонизма, и натурфилософии XVI века. Ренессансной философии теперь как будто бы воздано должное. Но в основу переоценки (за немногим исключением) кладутся обычно прежние анахронистичные критерии оригинальности: выражение новых идей в системных, законченных формах» (цит. по: с. 277).

Несмотря на видимую эклектичность основные идеи придавали ренессансной философии внутреннюю цельность. Прежде всего это антропоцентризм – принцип, согласно которому человек является центром мироздания. Во-вторых, это комплекс идей, смысл которых можно выразить формулой «индивидуалистический гуманизм», т.е. провозглашение высшей ценностью культуры человека во всем богатстве проявления его сущностных сил, с превалированием, однако, тех

168

из них, которые связаны с его индивидуальностью, его личными интересами, его творческими устремлениями, с заметным пренебрежением к таким понятиям, как дисциплина, норма, общественный интерес.

В целом культуру Возрождения можно охарактеризовать как явление переходного периода. Для нее характерны как наличие элементов, мотивов, наконец принципов новой культуры, получившей впоследствии название новоевропейской, так и сохранение старой, средневековой. Сторонники старого изобретательно, а порой самозабвенно и самоотверженно отстаивают его. Вот этот высокий накал борьбы старого с новым и есть один из важнейших признаков целостностей переходного типа, к которым и относится культура Возрождения.

Э. Ж.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Ж. Желис

РЕБЕНОК КАК ИНДИВИДУУМ*

На протяжении столетий в Западной Европе преобладало понимание жизни и хода времени, которое можно было бы назвать «природным». Для преимущественно сельского общества времена года сменяли друг друга, и мир пребывал в постоянном круговороте. «В этой постоянно обновляющейся вселенной не было более тяжелой беды, чем бесплодие супружеской пары, прерывавшее природный цикл и нарушавшее связь поколений. <...> Взрослые детородного возраста осуществляли связь между прошлым и будущим, между ушедшими и еще не пришедшими. Разорвать эту связь значило принять на себя непомерную ответственность» (с. 341).

В этом семейном единстве живых и мертвых потери одних компенсировались прибытком у других. «Человек не мыслил свою телесность как нечто абсолютно отдельное: тело принадлежало ему, но и в какой-то мере «другим», большой семье ныне живущих и умерших предков» (с. 342). Человек мог располагать своим телом лишь в той мере, в какой его удовольствия не противоречили интересам его семейства. «Он давал жизнь, но не имел возможности прожить собственную. Его долгом было продолжить коллективное существование» (с. 343).

* *Желис Ж.* Ребенок как индивидуум / Пер. с франц. М. Неклюдовой // История частной жизни / Под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. – М.: Нов. лит. обозр., 2016. – Т. 3: От Ренессанса до эпохи Просвещения. – С. 341–357.

Ребенок принадлежал не только родителям, но всему роду, и в этом смысле был «публичен». Его рождение имеет место в приватном пространстве, но происходит оно при собрании родственников и соседей, т.е. как публичный акт. Его первые шаги имеют символическое значение, а потому совершаются там, где похоронены его предки, на кладбище, или же в церкви во время мессы, когда священник возносит вверх гостию.

Детское и подростковое ученичество должно было укрепить тело, отточить чувства, научить человека выносить удары судьбы, а главное, сделать его способным продолжать род, продлить существование семьи. «Это была форма общинного воспитания. <...> Такой контекст почти не допускал интимности: день за днем в ребенке укреплялось ощущение принадлежности к большой семье» (с. 344–345).

С конца XIV в. появляются признаки нового отношения к детям. Это не столько проявление эмоций, сколько все более отчетливое желание уберечь жизнь ребенка. «Прежде реакцией на несчастье было родить еще одного ребенка, поскольку род должен был продолжаться. Отказ смиряться с болезнью ребенка представляет один из важнейших аспектов нового ощущения жизни и времени» (с. 346).

Поиск компромисса между личным желанием вести полноценное существование и необходимостью блюсти интересы рода постепенно меняет характер семейных отношений. На протяжении XV в. в городах постепенно формируется «современная семья», состоящая из супружеской пары и ее детей. Ослабевает и почитание предков. Детей все чаще отдают на воспитание кормилице. Такое разделение ролей – родов и вскармливания – свидетельствует об изменении представлений о женщине и ее месте в жизненном цикле. У матери отныне есть не только обязанности, она хочет иметь право на собственную жизнь, и нередко ее желание сохранить телесное здоровье и привлекательность поддерживается отцом ребенка.

На смену «общинному воспитанию» приходит воспитание школьное, т.е. воспитание при помощи посредников – наставников и учителей. Цель этого воспитания – не только интеграция в социуме, но и развитие индивидуальных способностей. «Так сельская модель сменяется городской, а стремление иметь детей мотивируется уже не желанием продолжения рода, но любовью к ним и потребностью быть ими любимыми» (с. 357).

Роже Шартье

ПРАКТИКИ ПИСЬМА*

При старом порядке детей сначала учили читать и лишь потом – причем далеко не всех – писать; это особенно справедливо по отношению к девочкам. Уровень грамотности был существенно выше среди мужчин, а также среди высших сословий.

В Шотландии уже к середине XVII в. уровень грамотности мужского населения составлял 25%, а 100 лет спустя – 65%. Того же порядка был уровень грамотности в Англии, несколько ниже – во Франции (с. 130–131).

«Умение читать было необходимым условием формирования тех новых практик, на основе которых возникает индивидуальная сфера интимного. Личное соприкосновение с прочитанным или написанным текстом освобождало от посредников, защищало от коллективного контроля, позволяло всматриваться в себя. Чтение в одиночестве <...> делает возможным появление нового благочестия, радикально меняющего отношения между Богом и верующими. (с. 137). Индивидуум уже не прикован к общине, не замкнут в узком кругу близких знакомств и не зависит от посредников – читателей и толкователей Слова Господня.

Северная и Северо-Западная Европа существенно обгоняет «периферийную» (по отношению к грамотному «центру» Европу, где к концу XVIII в. от 60 до 70% населения умели подписываться. Люте-

* *Шартье Р.* Практики письма / Пер. с франц. М. Неклюдовой // История частной жизни / Под общей ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби. – М.: Нов. лит. обзор., 2016. – Т. 3: От Ренессанса до эпохи Просвещения. – С. 129–182.

ранская церковь при поддержке государства развернула широкую кампанию по обучению грамоте. Считалось, что все верующие должны уметь прочесть Святое Писание, хотя умение писать и тут сильно отставало от умения читать. К началу XVIII в. Библия в Германии – это уже книга для всех, выходящая массовыми тиражами и стоящая относительно недорого.

В то же время в коллективном сознании низов существовала враждебность к письменному слову. Оно принадлежит к сфере судебного правосудия; оно закрепляет экономическую зависимость бедняков (долговые расписки и нотариальные акты); наконец, оно обладает магическими, зловредными свойствами. «Владение письмом ассоциируется с действиями власти, которая, с помощью закона или магии, подчиняет сильному слабого» (с. 144).

С другой стороны, увеличение количества умеющих читать и писать, равно как и самой печатной продукции, является источником беспокойства для клириков и клерков, которые стремятся монополизировать производство знаний.

Появление чтения как массовой частной, интимной практики стало возможным благодаря распространению в Новое время чтения про себя, тогда как прежде решительно преобладало чтение вслух. Тем не менее оба вида чтения сосуществуют вплоть до XIX в. «В результате устанавливается отчетливое различие между теми общественными слоями, где чтение становится все более интимным и приватным времяпрепровождением, и тем, где оно по-прежнему является частью коллективного – порой народного – существования» (с. 149).

С прогрессом книгопечатания растет количество домашних библиотек, а также количество книг в них. И тут на первом месте идут протестантские города. Библиотеки буржуа-кальвинистов в 10 раз превосходят по объему собрания буржуа-католиков (с. 153).

В лютеранских землях книжные собрания формировались вокруг одного и того же набора религиозных сочинений. То же происходило в протестантской Америке. Чтение тут предполагало обращение к одному и тому же, весьма ограниченному набору книг (прежде всего Библии), передававшемуся из поколения в поколение. Это чтение можно назвать «интенсивным»: «Книга была центром семейной жизни, читалась самостоятельно и вместе с другими, выучивалась наизусть и в буквальном смысле “инкорпорировалась” в индивидуума» (с. 157).

В Новое время книга становится излюбленным элементом ранее не существовавшего интимного пространства. Частная библиотека – прежде всего убежище от мира, освобождение от публичности. «Проводимые в библиотеке часы устанавливают двойную дистанцию, которая делает мыслимым само понятие «приватности». С одной стороны, это дистанцирование от публичного и гражданского, от местных и государственных забот; с другой – от интимной домашней сферы» (с. 159).

Чтение «глазами» – достаточное условие для того, чтобы вокруг читателя образовалась некая зона интимности, отделяющая его от внешнего мира. «Даже посреди города, среди людей, он может остаться один на один с книгой и со своими мыслями» (с. 166).

Однако «одинокое чтение» не отменяет прежних практик. «Чтение вслух, будь то в кругу друзей или в обществе случайных попутчиков, остается одной из основ социальности XVI–XVIII веков»; «книга тут служит одним из способов скрепления светского и дружеского общения, ученого досуга» (с. 170, 171). До возникновения официальных академий интеллектуальные сообщества складываются вокруг книг – обсуждаемых, одалживаемых, листаемых, читаемых вслух в избранном дружеском кругу.

К.В. Душенко

Илья Кукулин

**ПЕРИОДИКА ДЛЯ ИТР:
СОВЕТСКИЕ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ЖУРНАЛЫ
И МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСОВ
ПОЗДНЕСОВЕТСКОЙ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ
ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ***

Развитие позднесоветской научно-технической интеллигенции в 1950–1960-е годы пошло по исторически парадоксальному пути. Эта группа, чьи задачи и институциональные нормы и образцы имели первоначально сугубо мобилизационный и преимущественно милитаристский характер, стала главным носителем и распространителем идей ослабления связей между интеллектуалами и государством и вестернизации позднесоветского социума.

Тиражи научно-популярных журналов в несколько раз превышали тиражи литературных журналов. Количественный рост аудитории, ее все более высокий символический статус и идеологическая сложность этого статуса придали научно-популярным журналам совершенно новое значение. Они обсуждали не решенные еще проблемы, представляя знание как неготовое и непредсказуемое.

Заметное изменение политической атмосферы породило новые надежды на будущее и, что еще важнее, способствовало развитию представлений о *вариативности будущего* – и СССР, и всего человечества. Фантастика стала не только развлекательным дополнением

* *Кукулин И.* Периодика для ИТР: Советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции // Новое лит. обозрение. – М., 2017. – № 3. – С. 61–85.

к научно-популярным публикациям, но и своеобразным камертоном, по которому читатели могли настроить восприятие всего остального содержания журналов.

Научно-популярные журналы создавали образ мира, бросающего вызов человеческим познавательным способностям. Теперь они были рассчитаны на принципиально иной тип воображения – и на другую социальную роль воображения.

Они не ограничивались популяризацией науки и техники, но знакомили своего читателя с кругом идей, который сегодня называется нью-эйджером, – конгломерата идей об инопланетянах, НЛО, экстрасенсах, таинственных явлениях природы, нетрадиционных объяснений исторических и биологических явлений.

Обсуждение феноменов, не вписывающихся в позитивистскую научную картину мира, стало очень популярным среди интеллигенции 1960-х, но во второй половине десятилетия воспринималось уже как полузапретное. Владимир Бараев, замглавреда журнала «Байкал», составил знаменитый № 1–2 за 1968 г., где были напечатаны глава из книги Аркадия Белинкова «Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша», отрывок из романа братьев Стругацких «Улитка на склоне», но кроме того – статьи Ф. Зигеля о летающих тарелках и А. Зайцева «Боги приходят из космоса» (о посещении Земли инопланетянами в древние времена, так называемая гипотеза «палеоконтакта»). Номер был изъят из библиотек. При этом сделанный Бараевым выбор non-fiction не менее характерен, чем обращение к Стругацким и Белинкову: именно эти темы считались тогда наиболее «горячими» в кругу потенциальных читателей журнала.

По сути, это была неартикулированная концепция послесталинской модернизации советского общества, адресованная советским ИТР, хотя, по-видимому, разные группы по-разному «считывали» и интерпретировали отдельные ее элементы. Эта концепция была альтернативной по отношению к более отчетливо сформулированной программе шестидесятников-антисталинистов (в диапазоне от Евтушенко до Солженицына), стремившихся если не «проработать» в психоаналитическом смысле травмы, оставленные войной и государственным террором, то хотя бы напомнить об их существовании.

Такие журналы, как «Техника – молодежи» и «Наука и жизнь», реагировали на перспективу выпадения общества из истории столь же остро, как и антисталинисты, но иначе. Они строили нарратив

историзации без упоминания травмы. Дело было не только в цензуре, но и в концепции этих изданий. Получалась картина истории, разновариантной и удивительной – как в прошлом (часто очень отдаленном), так и в будущем, о котором говорили фантасты.

В научно-популярных журналах могли печататься статьи и произведения литературной фантастики с антисталинскими и иными политическими намеками, как, например, нашумевший роман Ивана Ефремова «Час быка» (1968–1969). И тем не менее Ефремов был одним из авторов советского нью-эйджа.

Концепция «техника, парапсихология и фантастика как замена рефлексивной историзации» оформилась относительно поздно, ближе к концу 1960-х, в результате совместных усилий редакторов, писателей-фантастов и функционеров ЦК ВЛКСМ. Выразителями этой концепции стали «Техника – молодежи» и отчасти «Наука и жизнь». В «Знании – силе» и «Химии и жизни» она вступала в сложные гибриды с наследием оппозиционного, либерального шестидесятничества.

Насколько можно судить из сегодняшнего дня, целиком концепция «техника, парапсихология и фантастика как замена рефлексивной историзации» не считывалась большинством читательской аудитории. Однако научно-популярные журналы смогли сделать привлекательным и привычным для советских ИТР образ «расслоившегося» мира, где дальнейшее окружение человека регулируется иррациональными нормами, ближнее окружение при необходимости можно переделать с помощью остроумно скомбинированных технологий, а о социальных и политических проблемах, находящихся посередине между «дальним» (космосом, природой) и «ближним» (домом), речь почти не идет.

При переносе идей нью-эйджа в советский контекст произошла заметная перестановка акцентов. В США начала 1960-х нью-эйдж был движением неконформистским, легко ассоциировался с пацифизмом и анархизмом. В интерпретации советских научно-популярных журналов идеи нью-эйджа приобретали скорее консервативно-эскапистский смысл. И Иван Ефремов, и Леонид Леонов, которые оказали столь заметное влияние на научно-популярные журналы, по-видимому, в 1950–1960-е годы синтезировали отдельные сюжеты нью-эйджа с мессиански окрашенными идеями русского религиозного модернизма первой половины XX в.

Нью-эйдж в США был формой резкой критики позитивизма в естественных и гуманитарных науках. В СССР эта критика парадоксальным образом превратилась в своего рода психологический амортизатор. Напоминания о «таинственных случаях», оккультных явлениях, «кожном зрении» позволяли смягчить порождаемые новейшими научными открытиями представления о «странном мире». Однако рядом с «таинственными случаями» печатались составленные в позитивистском духе сообщения о новых технических достижениях, которые показывали, что окружающий мир в принципе может быть постигнут и освоен. Складывавшаяся таким образом картина мира оказалась не только интересной, но еще и комфортной.

В первой половине 1970-х издательство «Молодая гвардия» стало опорным пунктом фантастов, ориентировавшихся на идеи русского национализма. Влияние «русской фантастики» в целом стало расширяться. Эти фантасты еще больше, чем «социальные», опирались на иррационалистические идеи нью-эйджа.

Техника, представленная как автономный ценностный мир и социальная практика, играла роль полупроницаемой мембраны, при необходимости пропускавшей или не пропускавшей влияния, идущие с Запада, и «снимавшей» необходимость осмысления коллективных травм XX в. Можно было заимствовать «технические достижения» или мысленные эксперименты, осуществленные в произведениях фантастов, и представлять их как интересное приращение жизненного мира советского ИТР – и не обращать внимания на «западные», или, точнее, внесоветские общественные или моральные категории.

Развитие событий в постсоветской России позволяет предположить, что научно-популярные журналы – или, по крайней мере, стоящая за ними социально-политическая программа модернизации, – оказала большее воздействие на воображение ИТР, чем «Новый мир» или «Иностранная литература» 1970-х годов. Сочетание «технологизма» с математической подкладкой, конспирологического культа таинственного, интереса к альтернативной истории в духе фантастической литературы – все это удивительно легко сочетается с имперско-националистической риторикой и / или алгоритмами по решению проблем в несколько шагов.

Отложенным результатом развития этого мировоззрения стали менее заметные, но гораздо более опасные социальные феномены.

Возможно, широкое усвоение идеологии «расслоившегося мира» стало одной из причин инфантилизма российского гражданского общества. В постсоветское время значительная часть интеллектуального сообщества уклонялась от рефлексии травм, связанных со сталинизмом, репрессиями, Гражданской войной, расколом русской культуры XX в. – как от слишком травматичной процедуры.

К.В. Душенко

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА

Н.Н. Изотова, О.Р. Лихолетова

КУЛЬТУРА ПОДАРКОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ САМОБЫТНОСТИ ЯПОНЦЕВ*

Этнокультурные традиции как способ хранения и передачи коллективного опыта служат ценностными ориентирами межличностного общения, средством самоидентификации любого этноса. Знание традиций способствует минимизации коммуникативных неудач, учит уважать чужие обычаи, какими бы странными они ни казались на первый взгляд.

Ритуализированная церемония обмена подарками с многовековой историей – важный компонент повседневной культуры. Подарки в Японии дарят не только в качестве поздравления, но и в знак признательности, извинения или соболезнования. Ни одно значимое событие в жизни не обходится без подарков. Начиная с Марсея Мосса, исследователи дарообмена справедливо связывали сущность подарка не с его вещественными характеристиками, а с отношениями, в которые он вовлечен, что соответствует представлению японцев.

В Японии обмен подарками – исторически сложившееся ритуальное действие, имеющее универсальный характер и предусматривающее выполнение строго регламентированных правил. Японские по-

* *Изотова Н.Н., Лихолетова О.Р.* Культура подарков как отражение этнокультурной самобытности японцев [Электронный ресурс] // Исторические, философские, политические и юридические науки. Культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3 (77), ч. 1. – Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2017_3-1_18.pdf

дарки подразделяются на сезонные, церемониальные и личные и соотносятся с такими концептами японской культуры, как «моральный, нравственный долг», «человеколюбие», «гуманность», «истинные намерения», «внешние проявления», «чистота», «загрязнение», «скверна».

Этнокультурной особенностью дарения в Японии является традиция дарить деньги. Их дарят в специальных конвертах на Новый год детям, на свадьбу молодоженам и на похороны. Размер суммы зависит от характера отношений с семьями, получающими подарки, от близости с ними, от их общественного положения.

Если в европейской традиции акт дарения связан с простым желанием доставить радость близкому или знакомому человеку, и никто при этом не ожидает ответного дара, то согласно японской традиции, вручение подарка обязательно подразумевает ответный дар. Поэтому гости, пришедшие на свадьбу, получают небольшие подарки, представляющие обычно какую-либо вещь повседневного пользования или сладости.

После выздоровления в благодарность за визит во время болезни делают «подарок по случаю празднования излечения», за полученные подарки с поздравлениями по случаю рождения ребенка посылают «подарок по случаю домашнего праздника», участникам похоронной церемонии делают ответный подарок, который называется «ответный подарок за благоволия».

Одним из проявлений традиции ответных подарков является празднование 14 марта «Белого дня», когда мужчины отдариваются за полученный в подарок «обязательный шоколад» на День святого Валентина. В Японии, в отличие от других стран, шоколад дарят не только возлюбленным, но и сослуживцам, одноклассникам, однокурсникам и даже начальству. Способом поддержания и укрепления отношений с коллегами, друзьями, родственниками выступает обычай привозить из-за границы или поездок по Японии в подарок сувенир. Обычно это бывают сладости, брелоки, продукты, которыми славится данный район.

Традицию дарения неукоснительно соблюдают все японцы, независимо от возраста, начиная с детских лет и до глубокой старости. Помимо стоимости подарка, японцы придают большое значение его упаковке. Для сезонных подарков и подарков по случаю совершеннолетия, бракосочетания, похорон и других событий используются традиционные украшения из бумажного шнура. Шнурами также обязы-

вают подарочный конверт с деньгами. Для подарков по случаю радостных и печальных событий используют разные цвета, количество и способ завязывания шнуров. А в особо торжественных случаях к украшениям добавляют и сложенную из бумаги полоску, символизирующую пожелания долголетия и счастья.

Церемония обмена подарками представляет собой «сложную социальную конструкцию» и предполагает соблюдение обязательных этикетных норм и правил. Преподносить подарок следует не в начале встречи, а в конце, вручать нужно двумя руками, при этом, как правило, произносится стандартная фраза: *Цумаранай моно дэс га, кимоти дакэ*, что переводится как: «Это совершенно пустяковая вещь, только для настроения». Это делается даже в случае, если преподносится крупная сумма денег или дорогостоящий подарок. Принимающему следует не менее двух раз отказать, а дарителю необходимо настаивать на том, чтобы подарок был принят. Принимать его также следует двумя руками. Открывать сразу же завернутую в подарочную бумагу коробку не принято, чтобы не огорчить своей реакцией, если подарок оказался не по душе.

При подношении иностранцем подарка японцу важно учитывать, что часто стереотипы носителей европейской культуры о социально-культурных ценностях представителей японской культуры не соответствуют действительности. В качестве подарка по случаю любого торжественного события японцам не следует дарить зеленый чай, который обязательно употребляется в Японии во время похоронных и поминальных церемоний и поэтому может вызвать у человека, получающего такой подарок, отрицательные эмоции. При этом черный чай, ассоциативно не связанный с соблюдением поминальных традиций, дарить не возбраняется. На торжества, посвященные постройке нового дома, новоселью, открытию магазина или началу торгового дела, японцам нельзя дарить зажигалки, обогревательные приборы, электрические плитки, камины и все то, что вызывает ассоциации с открытым огнем, который может стать причиной пожара. Те же рекомендации относятся и к красным цветам, ассоциирующимся с огнем, поэтому их тоже не принято дарить в таких случаях. На новоселье лучше подарить драцену, которая на языке цветов символизирует счастье, благоприятную судьбу и долголетие.

У запрета дарить вышестоящим людям обувь, чулочно-носочные изделия есть два толкования. Во-первых, поскольку человек при носке

вышеуказанных вещей наступает на них ногой, то возникает ассоциация со значением «попирать, оскорбить, презреть». К тому же это такие изделия, которые при носке непосредственно соприкасаются с телом, в связи с чем могут вызвать ассоциацию с выражением «усваивать что-то». Таким образом, подарок такого рода – это намек на недостаток знаний и опыта у человека и косвенное указание на необходимость больше учиться.

Также надо избегать подарков в виде портфелей и часов. Подобные предметы у японцев ассоциируются с пожеланием быть более усидчивым и трудолюбивым. Вышестоящим людям такие подарки не дарят.

Существует ряд запретов на действия во время посещения больных. Во-первых, нельзя дарить больному человеку цветы с ярко выраженным ароматом, поскольку он, как считается, оказывает возбуждающее воздействие и не способствует выздоровлению больного. Во-вторых, под запретом находятся красные цветы, которые ассоциируются с красным цветом крови. Табу на дарение гортензии больным объясняется ассоциацией с выражением «поблекнуть, обесцветиться». Также под запретом цветы в горшках, поскольку считается, что в таком случае болезнь «укоренится» или больной человек «сляжет и долго не встанет».

При выборе цветов как знака внимания к больному человеку следует избегать растений с шипами: кактусов, алоэ, роз. Считается, что шипы могут поранить карму человека. Кроме этого, есть еще много растений, вызывающих у японцев отрицательные ассоциации.

Также надо быть внимательным с числом цветов для подарка. Исключаются четыре и девять цветков, а также три цветка, поскольку одно из чтений иероглифа «три» в японском языке вызывает ассоциацию с иероглифом «тело». Таким образом, срезав три цветка, вы ранили человека и, следовательно, усугубляете его болезнь. На свадебные церемонии нельзя дарить режущие предметы – ножи, ножницы и т.д. Эти предметы могут навести на мысль о разрыве отношений молодоженов в будущем. Нельзя дарить также легко бьющиеся зеркала и фарфоровые изделия, которые могут вызвать ассоциацию с разрывом отношений, распадом семьи. Лучше подарить на свадьбу изображение совы, что считается хорошей приметой, так как ее фонетическое название совпадает с сочетанием иероглифов «без трудностей, без стра-

даний» – и означает пожелание супругам счастливой и благополучной жизни.

На торжественные мероприятия не следует дарить расчески, фонетически вызывающие в японском языке ассоциации со словом «страдание» и «смерть». Кроме того, слово «расческа» этимологически связано со словом «таинственно, мистически». Поэтому с давних времен расчески у японцев считались плохим подарком, связанным с мистическими духами.

Плохим подарком с точки зрения примет являются и носовые платки. Причина заключается в том, что иностранное слово «носовой платок» может быть записано иероглифами, которые ассоциативно в сознании японцев связываются с понятием «разрыв отношений». Особенно внимательным следует быть с белыми платками. Белый кусок ткани относится к предметам, которые используют в похоронном обряде, ими закрывают лицо покойника.

Таким образом, можно сказать, что церемония обмена подарками является отражением этнокультурной самобытности японцев, универсальным средством поддержания стабильности, прочности социальных связей.

Т.А. Фетисова

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

А.В. Скиперских

ПОЛИТИЗАЦИЯ ГАРДЕРОБА: ОДЕЖДА БУНТУЮЩЕГО ЧЕЛОВЕКА КАК ПОВЕРХНОСТЬ ПРОТЕСТА*

Предметом исследования автора являются гардеробные предпочтения бунтующего человека. Субъекта протеста отличают не только склонность к политическому оппонированию и активная оппозиционная деятельность. Бунтующий человек выделяется из социальной массы не только каким-то экспрессивным и вызывающим поведением, но и определенными предпочтениями в гардеробе. Как правило, они отличаются от тех тенденций, которые воспроизводит и потребляет массовая культура.

Глядя на человеческую одежду, зачастую понимаешь, пишет автор, что человек является вполне характерным носителем специфических политических взглядов и у него уже может быть специфическая протестная биография. Однако было бы слишком предвзято присваивать бунтующему человеку излишнюю зависимость от модных тенденций и веяний. «Необходимо понимать, что перед нами не стоит задача отделить бунтующего либерала от остального мира. Бунтующий человек – человек крайностей, поэтому его гардероб может быть непритязателен и скромн... либо, наоборот, он будет стремиться выглядеть максимально элегантно и раскованно в контексте прогнозируемых оценок массового мнения» (с. 431).

* *Скиперских А.В.* Политизация гардероба: Одежда бунтующего человека как поверхность протеста // *Философия и культура.* – М., 2015. – № 3(87). – С. 430–437.

Одежда людей, тяготеющих к протестному возражению, может выделяться нарочитой небрежностью. Но эта небрежность не есть следствие идиллической «обломовщины» – небрежность вовсе не означает поглощение бытом.

По одежде, а также по ее специфическим чертам и аксессуарам идентифицируют «своих». Это подтверждается существованием особого гардеробного стиля тех или иных субкультур. Некоторые детали гардероба моментально выдают в носителе некий протестный потенциал, будь то высокие шнурованные ботинки на тяжелой подошве, или кожаные клепаные куртки-«косухи» – неотъемлемый элемент гардероба рокеров. Использование определенной одежды и конкретных дизайнерских марок может отличать как представителей различных радикальных молодежных объединений, которые довольно сложно поддаются идентификации, а также и сообщество футбольных фанатов, которым тяжело предписать законопослушное и конформное поведение.

Любопытно, пишет автор, что гардеробные пристрастия представителей радикальных молодежных сообществ могут копировать вкус представителей высокой социальной страты, несмотря на значительную экополитическую дистанцию между ними в доходах. Вот так и получается, что, например, «скинхеды, применяющие насильственные методы борьбы, выходцы из бедного рабочего класса, вполне осознанно адаптировали поло Fred Perry и Lacoste – брендов, придуманных для холеной аудитории Уимблдонского турнира: философия “хорошо выгляжу и плохо себя веду”, которую они делят с частью футбольных фанатов, явно им по душе» (цит. по: с. 432).

Безусловно, не все представители протестной молодежи могут позволить себе запросто купить понравившуюся вещь данных брендов. Тогда оптимальным решением становится подбор недорогой, но брендовой одежды в Second-Hand. Подобный диссонанс между собственными желаниями и возможностями является сильнейшим раздражителем для радикальной молодежи, накапливающей протестный потенциал «до лучших времен».

Протестная мода может предполагать обращение к национальным элементам в гардеробе, которые в силу ряда причин могут не быть популярны при действующей власти. Зачастую это может происходить в тех случаях, когда определенная культура пытается поглотить другую культуру. Демонстрация различий здесь выходит на первый

план. Национальная одежда и ее элементы, как правило, используются вопреки существующим политическим трендам. Например, не подлежит сомнению протестный контекст использования украинских вышиванок выпускниками одной из школ в Севастополе на последнем звонке в 2014 г.

Говоря о дискурсе одежды в протестных практиках нельзя не упомянуть о джинсах, маркирующих потенциального протестанта. Действительно, с какой это стати человек вдруг отказывается от строго классического костюма в пользу потертого джинсового?

В частности, в романе В. Аксенова «Остров Крым» джинсовая ткань является для героев своего рода символом сопротивления системе (власти).

Нет сомнения в том, что западные ценности и культурные продукты для советского человека, тяготеющего к свободному выражению, могли обладать особой привлекательностью. Безусловно, советский режим не мог допустить массового увлечения западными ценностями, опасаясь их популяризации и активного влияния. Красивая картинка западной жизни, к которой прорывается свободно мыслящий и критически настроенный в отношении системы человек, оттеняла довольно однообразную и скучную реальность. В то же время для советского режима было необходимо показывать «открытость» для Запада во избежание различного рода мифологизаций и обвинений в репрессиях и притеснении свободомыслия.

По мнению некоторых авторов, именно с этим как раз и мог быть связан довольно быстрый взлет молодых бунтарей – советских поэтов А. Вознесенского и Е. Евтушенко. По крайней мере, это вызывало вопросы среди западных интеллектуалов. В частности, Д. Далаш отмечал, что «положение их, даже в зените их бунтарства, характеризовалось своего рода полуофициальностью и неоднозначностью. Они довольно много ездили за границу, регулярно публиковали стихи, рассказывающие о таких впечатлениях, которые большинству читателей и не снились. Эти поэты постепенно становились статьёй литературного экспорта, “красной икрой советской культурной политики”» (цит. по: с. 434).

Идея, которую пытается донести субъект бунта через поверхность протеста – одежду, предельно проста. Ему важно подчеркнуть свою отличность от масс, пусть не в интеллектуальном плане, но хотя бы через гардеробные отличия. И даже если у субъекта протеста нет воз-

возможности соревноваться в гардеробе с теми, кто свободно готов тратить средства на известные бренды, всегда выручит фантазия.

Можно предположить, пишет автор, что протест может выражаться даже через *отсутствие одежды*, а также через *умышленное ее снятие*, либо *пренебрежение* ею. Эксперименты с раздеванием практически всегда несут в себе протестный смысл. Это может быть как стиль определенной социальной группы (футбольные фанаты), равно как и определенная технология воздействия на власть и общественное мнение. Раздевание как форма давления на власть использовалось активистами молодежного движения «Кмара» в Грузии в период «революции роз» в 2003 г. Отсутствие одежды как таковой на субъекте протеста может быть красноречивым жестом, подчеркивающим различие в материальной базе сопротивления и власти.

Если человек или группа людей склонны к выражению иной политической позиции, и если она не вписывается в существующий тренд, то наверняка отличительным маркером будет являться протест, демонстрируемый ими, в частности в одежде.

Э.Ж.

Ж. Дюби, Д. Бартелеми, Ш. де ла Ронсьер

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ АРИСТОКРАТИЧЕСКИХ ДОМОВ ФЕОДАЛЬНОЙ ФРАНЦИИ*

В XI–XII вв. частная жизнь аристократов в гораздо большей степени была выставлена напоказ, чем монастырская, и вписана в пространственные рамки, приспособленные к отправлению публичной деятельности, военной и гражданской; аристократический дом обязательно включал в себя крепость и дворец.

Всякий дом был организован вокруг одной и только одной размножающейся пары; дети, как только они обзаводились собственными семьями, из него исключались, старики тоже, вдов выселяли под монастырские стены. «Здесь необходимо было сочетать публичное с личным, демонстративность с уединенностью» (с. 78).

Замковая башня была символом могущества и власти. Но и вообще публичная часть жилища была местом демонстрации власти. Прежде всего она использовалась для проведения пиршеств. Хозяин выступает в роли кормильца своих друзей; он же осуществляет судебную власть. Сокровища чаще всего выступали в виде предметов, которые можно показывать, так как хозяину надлежало демонстрировать свои богатства. Молитвы, которые читались в часовне сеньора, служили на благо всей сеньории, а его дом являлся крепостью, от которой мир и справедливость излучались на всю прилегающую территорию.

* Дюби Ж., Бартелеми Д., Ронсьер Ш. де ла. Частная жизнь аристократических домов феодальной Франции // История частной жизни: В 5 т. – М.: Нов. лит. обзор., 2015. – Т. 2. – С. 58–195.

В дальней комнате, во внутренних покоях, находится супружеская спальня. Однако об уединении здесь речи нет. Рядом с ложем сеньора спят люди: в первую очередь женщины, а временами, возможно, и мужчины из числа близких.

В больших домах социальные отношения были получастными, полупубличными. Для «своих» (домашних) дом был местом постоянного проживания, для «друзей» – временным. Это «коллективное тело» бывало весьма многочисленным, его численность могла превышать 200 человек (с. 84). Кровным родством или свойством глава семейства был связан с большинством домашних клириков и рыцарей: это были его сыновья, законные или бастарды, племянники, кузены, другим он отдавал замуж дочерей. Подобно монастырю, дворянский дом выполнял также функцию гостеприимства и воспитательную функцию, принимал бедняков, брал на воспитание молодежь. Помощники хозяина дома (министерялы) считались полноценными членами семьи и ели за одним столом с хозяином.

Супруга хозяина, естественно, полностью подчинялась мужу, но часть могущества ее сеньора переходила и на нее. «Дама» (*domina*) тоже занимала здесь доминирующую позицию. Она руководила женщинами и всем, что было с ними связано, в том числе детьми и домашним хозяйством.

Частная жизнь в феодальную эпоху вовсе не была склонна к боязливой бережливости: не знающая границ щедрость позволяла приумножать число друзей – ведь именно они составляли настоящее богатство. «Власть сеньора <...> всегда пропорциональна его способности давать» (с. 91).

Согласно обычаю, как только сыновья выходили из детского возраста, их передавали на воспитание в другое место. «Фактически это был простой взаимообмен, так как семья, сбыв родных сыновей, обязана была принимать чужих» (с. 97).

В ритуалах куртуазной любви автор статьи видит эффективный способ контроля за поведением молодежи. «...Сеньор предлагал свою жену в качестве наживки, своеобразной приманки, назначал ее в известной степени призом в соревновании, правила которого, все более и более изощренные, обязывали участников, холостых рыцарей и домашних клириков, уметь справляться со своими страстями» (с. 97).

Тем не менее считалось, что в домашнем пространстве скрытая опасность исходит в основном от женщин – отравительниц, колдуний,

смутьянок. «Упадок сил, внезапная болезнь, смерть без видимой причины, сеньор, найденный утром мертвым в своей постели, – все это списывалось на козни женщин, и в первую очередь дамы» (с. 98). Поэтому женщин заточали «в укромных уголках домашнего пространства, во внутренних покоях – в “комнате дам”, которую надо представлять себе не как место обольщения и удовольствия, а как место ссылки: их заключали здесь, потому что мужчины их боялись» (с. 99).

В целом же женская часть семьи представляла собой некий обособленный корпус, государство в государстве, обладающее собственным самоуправлением и ускользающее от власти всех мужчин, за исключением главы дома. Идеальным времяпрепровождением женщины считалось сочетание молитвы и домашней работы, прежде всего прядения и вышивания.

Совместное проживание вокруг супружеской четы множества неженатых мужчин и незамужних женщин имело следствием неизбежный промискуитет. Считалось хорошим тоном предоставлять гостям, будь то друзья дома или чужаки, женщин из своего дома (с. 102–103).

Лишь около 1100 г. в Северной Франции появляются первые литургические обряды бракосочетания. Это означало растущее влияние священников на домашнюю жизнь. Именно они проверяют готовность будущих супругов вступить в брак, а также допустимую степень кровного родства. Ритуал бракосочетания выступает гарантией религиозного достоинства супруги.

Брачное кольцо прежде всего охраняет невесту от козней дьявола. И хотя церковная доктрина считает это кольцо знаком любви и символом верности, аналогичная процедура в отношении жениха появляется лишь в XVI в. (с. 160).

Вплоть до XII в. христианская литургия брака остается слабо разработанной. «Присутствие священника практически не меняет смысла “брачного” ритуала, который по-прежнему есть не что иное, как передача мужу власти над своей женой в публичной сфере и признание главенства жены в сфере частной; переход помолвки в ведение церкви не уменьшает роли родни в данной церемонии» (с. 166).

К.В. Душенко

И. Осиновская

ПОЭТИКА МОДЫ*

Отношение людей к моде на редкость неровное и несерьезное. Ее считают пустяком, символом легкомысленности, поверхностности, праздника и развлечения. В.В. Набоков назвал моду «творчеством человеческой посредственности». О моде, пишет автор, скорее «не думают, а шумят».

Моду нечасто рассматривают как объект философского исследования. А между тем, уверена Инна Осиновская, «в философском дискурсе припасено место и для нее, как, впрочем, и для любого, самого, казалось бы, незначительного или повседневного феномена человеческого бытия» (с. 11). И если не ограничиваться лишь банальными тропами языка модного журнала, то тогда «риторика одежды» не покажется такой пустой и скудной. «И за этой “риторикой” вполне можно будет разглядеть “поэтику” – объемные образы, отсылающие нас в итоге к глубинным и таинственным смыслам человеческого бытия» (с. 10).

Как известно, мода – это не только история костюма, сезонные тенденции или эволюция стилей. Монография Инны Осиновской ярко демонстрирует пример нестандартного подхода к трактовке понятия моды как феномена, который нуждается в особом описательном языке. И этот язык опирается не только на «словарь» глянцевого журнала и пресс-релизов, это непременно образы из древних мифов и старинных сказок. Эти образы, как подчеркивает автор, почти всегда окружены тайной. Например, само слово «гламур» изначально было связа-

* *Осиновская И.* Поэтика моды. – М.: Новое лит. обозрение, 2016. – 144 с.

но с чарами, магией, колдовством. Именно в таком значении, как отмечает автор, использует это слово шотландский поэт середины XVIII в. Алан Рамзай. Этимологически слово «гламур» восходит, по мнению автора, к английскому «gramma», искаженному в шотландском произношении. Под этим понятием имелась в виду система правил, отвечающих за построение предложений из слов, за сотворение *текста*. Как подчеркивает автор, буквы, согласно древним учениям, являются скрытым кодом, зашифрованной формулой бытия и бога. «Священны буквы – священны и слова... Слово, logos – основание мира, его причина, отправная точка. Из логоса рождается мир, подчиненный строгим законам и порядку, как и слова в грамматически правильно построенном предложении» (с. 21). Из предложений складываются тексты. Само слово «текст» происходит от латинского «textum» – ткань. «Из тканей шьется одежда, которая может нести в себе модные коды. Так, “генетически” мода оказывается связана с творением мира, со священными буквами и логосом. Этимология и других “обыденных” слов подтверждает, что женственное, колдовское начало, воцарившееся в повседневности и глядящее на нас со страниц глянцевого журнала и с высоты гламурных канонов, ведет родство с языком, магией и тайной мироздания» (с. 21–22).

Итак, что же такое гламур? Это, по словам автора, мир вещей, становящихся для потребителя богами, идолами, заменяющих мораль и наполняющих мировосприятие. «Вещи-боги, населяющие мир гламурного человека, являются не только образцами, эталонами существования, но моделью реальности» (с. 27). Основным признаком гламура – это ситуация праздника, в которой совершается нечто волшебное, чарующее. «В гламуре нет обыденности, скуки, нет серого цвета, тишины. Гламур заставляет реальность сверкать, переливаться, быть особенной...» (там же). Парадоксальная особенность гламура в том, что он представляет область эстетики, но при этом подает себя в качестве этических канонов, как свод предписаний, запретов и норм. Те, кто живет во власти гламура, воспринимают его как абсолютное добро, абсолютный закон. Те же, кто живет вне гламурного поля, ассоциируют его со злом. «Такое равнодушное отношение к гламуру лишний раз подтверждает, что гламур – это идеология, да еще обладающая магической властью, которую, на самом деле, отбросив негативные коннотации, можно воспринимать как идеологию прекрасного, демократическое представление о красоте, об идеале» (с. 29). Гламур – это ви-

димось, мечта, симулякр реальности. «Гламур – не роскошь, а грезы о роскоши, доступные всем» (с. 29). Автор подчеркивает, что гламур – это иллюзорное знание о красоте, в отличие от моды. Мода и красота, по словам автора, далеко не всегда связаны между собой и очень часто вступают в конфликт. «Моде, чтобы оставаться “новой”, все время надо отвергать красоту, противопоставлять красоте эпатаж, а когда эпатаж начинает восприниматься обществом как красота, моде приходится изобретать очередное “красивое” через отрицание красоты» (с. 30). Гламур же, утверждает автор, это «маска моды», попытка навязать вместо «нового», этого идола моды, именно «красивое», красоту. Но отказ от «нового», поиск абсолюта красоты в поле гламура «ведет к его штампованности, шаблонности: стремление поймать ускользающую красоту превращает ее в пародию» (там же).

Анализируя феномен гламура, автор отмечает, что в последнее время происходит смещение и смешение гламурных кодов, определенные сдвиги наблюдаются и в идеологии гламура. В частности, три «гламурных табу»: старость, лишний вес, инвалидность – больше не табу. «Гламур больше не молчит о старости, инвалидности, лишнем весе – он резвится на этом поле» (с. 32). Завершая анализ данного явления, автор подчеркивает, что в последние годы мы наблюдаем не умирание, а как раз торжество гламура, который «перемешал свои традиционные коды и завоевал те области человеческого бытия, которые доселе располагались за границей территории глянцевого праздника. Старение, смерть, изъяны внешности, повседневная рутина – все это теперь подчинено гламуру. Ведь гламур – одна из сильнейших идеологий современности, сильная власть, перед которой никто и ничто не сможет устоять» (с. 34).

Переходя к исследованию феномена роскоши, автор отмечает, что в отличие от гламура роскошь – не симулякр, не фантазия, не глянцевый блеск, под которым – пустышка. Роскошь реальна, материальна. Причем материал, из которого создают атрибуты роскоши, может быть не просто редким, но единственным в своем роде, невозпроизводимым, неповторимым. «Уникальный материал выращивается, ищется, создается» (с. 37). Одна из важнейших характеристик роскошного предмета – его натуральность (синтетика не может быть роскошной, это заменитель роскоши, удел гламура). Еще один признак роскошной вещи – удивительность, которая «выражается как в нетривиальности выбранного материала, так и в контрастном сочетании ингредиентов»

(с. 39). Интересно, что компании, производящие предметы роскоши, строят свою историю на легенде, а если легенды нет, то ее создают. «Потребитель никогда не проверит, правда это или нет, зато наличие красивой, не обязательно правдоподобной, иногда сказочной истории убедит его в том, что он потребляет больше, чем вещь, т.е. – идею, роскошь» (с. 41).

Что же отличает роскошную вещь от просто добротной? Ее *непрактичность*. Синоним практичности – рациональность. «Разумный и практичный не переплатит за имя бренда или за сверхъестественные свойства материала. Роскошь же отчасти иррациональна. Здесь деньги платят не столько за вещь со всеми ее функциональными характеристиками, сколько за обладание мечтой, за причастность к *dolce vita*. Практичный человек – это взрослый, соизмеряющий свои возможности с желаниями, а тот, кто стремится к роскоши – вечный ребенок... Иррациональность роскошного поведения граничит порой с чудачеством» (с. 43).

Резюмируя свой анализ феномена роскоши, автор приходит к выводу, что роскошь – это не просто шикарно и дорого. Роскошь – это магия. «Казалось бы, роскошные вещи воплощают собой совершенство, они идеальны, но только не в платоновском и не в христианском понимании. Они – материя, амбициозно претендующая занять место бестелесной идеи. Если есть роскошь, значит рай находится на земле. И этот рай можно потрогать, пощупать, вкусить, вдохнуть, а самому стать немного небожителем» (с. 46). (Продолжая христианскую тему, автор замечает, что святость в европейской культуре всегда предстает в бедности и лохмотьях. Дьявол же всегда – мужчина, одетый с шиком, окруженный роскошью...)

Глава, посвященная анализу феномена роскоши, завершается ее апологетикой. При этом автор утверждает, что «эффективный способ избавить роскошь от поругания – отделить ее от брата-близнеца, богатства, и вывести на уровень нематериальных ценностей» (с. 48). Такую апологетику часто можно найти у самих производителей роскоши. Например, итальянский портной Стефано Риччи в своем эссе «Лухог» моделирует собственное представление о роскоши, которое он обозначает как «истинная роскошь». А именно, согласно Риччи, «Роскошь – это стакан воды в пустыне, Роскошь – это дружба, Роскошь – это внук, Роскошь – это здоровье» (цит. по: с. 48–49).

Переходя к анализу мотива еды в поэтике моды, автор отмечает, что это сопоставление может показаться странным лишь на первый взгляд. Но если помнить о том, что мода любит парадоксы, диссонанс, абсурд, она любит играть и шокировать, то этот мотив вполне законно впишется в дискурс моды. Ссылаясь на Р. Барта, автор отмечает, что в современном мире потреблению пищи нередко сопутствует чувство вины. «Удовольствие от еды – это провинность, и здесь опять же заметен историко-культурный религиозный след. Чревоугодие – один из семи смертных грехов в католической традиции, один из восьми в православной» (с. 52). Чувство вины также сопровождает и «потребление» одежды. Но, как замечает автор, сходство еды и моды не ограничивается чувством греховности, сопутствующим потреблению в обеих сферах. «Основанием для плодотворного сопоставления может служить большая социальная роль как пищи, так и предметов гардероба. Об этом пишет Ролан Барт в “Системе моды”. Пища служит не только насыщению, а одежда – не только сокрытию наготы. И то и другое – коммуникативный знак...» (с. 53).

Ассоциация моды с едой становится особенно очевидной, когда дело доходит до описаний, поскольку стилистические советы в глянце-вых журналах построены по принципу рецептов.

Вызывает особый интерес такой эпатажный способ связи моды с едой, как одежда из съедобных продуктов, своего рода модная провокация. «И в то же время это художественная провокация: подобные вещи претендуют на то, чтобы называться предметом искусства, арт-объектом. Шоколадное платье, сумка из мяса, брюки из вафель – это вещи не утилитарные, созданные не для рационального потребления, а для эмоционального, как и картина» (с. 58).

Еще один способ репрезентации мотива еды в моде – создание вещей, имитирующих продукты, но не съедобных, а вполне функциональных.

Завершая исследование связи феноменов моды и еды, автор отмечает, что у этой связи есть глубокие мифологические, архаичные корни. «Одежда и еда тесно коррелируют на ритуальном уровне. Об этом подробно пишет Ольга Фрейденберг в своей книге “Поэтика сюжета и жанра”» (с. 65).

Еще один сюжет, примыкающий к поэтике моды, – это поэтика вещей окружающего нас мира. Эти вещи не исчерпываются функциональностью. Им присущи свои мифы, своя поэтика. «Каждая, даже

самая обыденная на первый взгляд вещь, к примеру, предметы интерьера, обладает своей поэтикой, а вместе эти вещи, возможно, образуют новое образное поле» (с. 67). Автор рассматривает под этим углом зрения самую повседневную и необходимую деталь интерьера – шкаф. В результате шкаф оказывается сложной структурой, в которой можно наблюдать сосуществование различных поэтических смыслообразов, «которые раскрываются на двух основных уровнях – психологическом (шкаф как метафора памяти, мышления) и метафизическом (шкаф как образ космоса, хаоса и мироздания, бытия и небытия). А ключ, отпирающий эти смыслы, живущие в поэтическом поле, глубоко укоренен в культуре, показывающей себя в первую очередь в литературных и философских произведениях» (с. 72).

Завершающий раздел монографии – «Поэтика сказки: пряжи и башмачники». Сказки – неиссякаемый источник вдохновения для многих дизайнеров. «Сказочные образы, сказочные мотивы, сказочные персонажи нередко становятся темой работ модных домов» (с. 73). Но и сами сказки, как отмечает автор, не оставляют в стороне «мир моды». Интересная закономерность состоит в том, что для старинного рассказчика волшебной истории «тот, кто одевает, обувает, наряжает, – фигура, мягко говоря, неоднозначная. Портные – плуты, обманщики, хвастуны. Башмачники – проныры, чужестранцы и оборванцы. Ну а если в повествовании появляются пряжи, прялки, прядение, кудель, веретена, иглы, то, как говорится, жди беды: образы, связанные с изготовлением ткани, почти всегда несут в себе негативные или зловещие смыслы» (с. 74–75). К мотивам опасности, дурного предзнаменования, смерти присоединяется мотив судьбоносности. Но если обратиться к мифам, то, отмечает автор, становится понятно, почему в сказках невинное шитье, беспечное прядение и ткачество всегда сопровождаются вызовами судьбы и почти всегда сопряжены с образами смерти. Богини судьбы есть богини смерти, и все они – пряжи. «Греческая мойра Клофо, или ее “сестра”, римская парка Нона, прядут нить жизни, греческая “пряжа” Лахесис и римская Децима наматывают нить жизни на веретено, а богини Атропос и Морта перерезают эту нить и являются провозвестницами смерти» (с. 77). Судьба и смерть и в руках Афины – богини мудрости и справедливой войны. По некоторым версиям исследователей, славянская богиня-мать Мокошь – тоже пряжа. Образы мифологических пряж перекечевали во многие сказки. Пушкинские «три девицы», что пря-

ли под окном, есть, как полагает автор, переосмысленный образ «трех прях», богинь судьбы. «Портретное» сходство с этими богинями можно найти в сказке «Три пряхи» братьев Гримм. «История Спящей красавицы – переосмысленный миф, в логику которого укладываются и зловещая фея-предсказательница (воплощение Клофы, прядущей нить судьбы), и встреча принцессы со старухой с веретеном (пряха Лахетис), и ее последующее погружение в сон-смерть (Гипнос-Танатос)» (с. 78). Мотивы судьбы и смерти, замечает автор, сплетены в образе прядения и в гомеровской «Одиссее». Интересный нюанс: хорошие (положительные) или просто главные (нейтральные) героини сказок стараются избегать занятия прядением. «Они бегут прядения как смерти... Прядение описывается в сказках как самая тяжелая, самая нежелательная работа... Если "хорошая" героиня прядет, то делает это не просто, не по доброй воле, и испытывает физическое страдание. Прядение оставляет метки на теле» (с. 78–79). Ссылаясь на исследования А.А. Потевни и Н. Кротовой, автор подчеркивает, что мифологический образ Бабы-яги также связан с прядением, как и образ Кошечки Бессмертного. Герои, ведающие прядением, а также помощники нерадивых прях, «существуют на границе миров, а само прядение – это занятие, открывающее двери в потусторонний мир, в мир мертвецов и колдунов, в мир предков и вечности» (с. 81).

Переходя к анализу историй про башмачников, автор замечает, что герои таких историй всегда возвращаются из путешествия преобразенными, измененными. Связь путешествия, обуви и преобразования отмечает в своей работе «Секс и грех. Магия красных туфель» Хилари Дэвидсон. Ссылаясь на данную работу, а также на ряд других, автор приходит к выводу, что мотив путешествия в связи с башмачником завязан на метафоре иного мира. «Вообще, путешествие в волшебных сказках, собственно, как и волшебство, чаще всего начинается там, где наиболее логичным исходом была бы смерть...» (с. 85). И если путешествие – метафора смерти, то и сама обувь, подчеркивает автор, есть часто встречающийся атрибут мифологического перехода в царство Аида. «Башмачки помогают перемещаться в потусторонний мир и, наоборот, из потустороннего мира в мир людей. <...> Башмаки, которые герои получают с того света, оказываются для них своего рода "нитью Ариадны", проводниками по доро-

ге жизни: они приводят Золушку к Принцу, Элли-Дороти к волшебнику, джигита из татарской сказки – к хану и ханской дочке, принося ему богатство и власть. И напротив, повседневная обувь, башмаки, полученные обыденным путем, <...>, стремятся в преисподнюю, показывают дорогу к смерти <...>» (с. 88, 90).

Завершая исследование темы обуви в сказках и мифах, автор подчеркивает интересный мотив соотношения «старого» и «нового». Надевая новые туфли, герои сказок рискуют оказаться на том свете. «Новые туфли связывают героев с мертвецами, чертями, волшебством. Старые – с реальностью, с миром живых. Новизна, начищенность до блеска, лакированность, чистота в отношении к обуви (и к одежде) – опасный маркер в сказках. Новое соблазняет, новое несет зло. Старое хранит традиции, устои, старое благодатно» (с. 93). Характерно, по мнению автора, что подозрительное отношение к «погоня за новым, производство и потребление новизны, и в бытовом сознании именно из-за этого мода – почти грех. Ее обвиняют в легкомысленности, она манит, соблазняет и опустошает. Добродетель никогда не гонится за модой, никогда не гонится за новым» (там же). Интересно, что положительные герои в сказках, как правило, плохо одеты – они ходят в обносках и в старых стоптанных башмаках. У отрицательных же героев все новое, блестящее, чистое и красивое, как, например, у сестер Золушки. «Лохмотья приводят героев на правильный путь, а обновки – на ложный, как в “Снежной королеве”. <...>». Новое оборачивается вечными муками, вселяет ужас.

Задаваясь вопросом о том, какое место занимает сказочная обувь в магическом дискурсе, каково ее магическое действие и «магично» ли оно по своей сути, автор приходит к выводу, что функции сказочной обуви не являются, строго говоря, волшебными, и это нагляднее всего обнаруживается в хрустальных туфельках Золушки. «Если обувь не магический предмет, не волшебная вещь, то что же она такое? <...> Что же, получается, что обувь – инструмент самоидентификации, символическое продолжение субъекта, практически часть тела или души, метафора сущности субъекта, метафора личности. И никакой магии... ну почти никакой» (с. 96).

Завершая монографию, автор еще раз подчеркивает, что магия моды существует. И сказочно-мифологическая составляющая играет в ней одну из ведущих ролей. «За материальностью и чувственно-

стью, за многообразием фасонов и тканей, за погоней за новизной, именуемой сезонными тенденциями, просвечивают сказочно-мифологические образы смерти и отзвуки древних обрядов. Обыденность ткани отсылает к вселяющим ужас мойрам, ведающим судьбой и смертью, а повседневность красивых туфель – к странствию в мире теней» (с. 96).

И.И. Ремезова

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

М.В. Шайдулина

КИБЕРПАНК В ЯПОНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: СПЕЦИФИКА ТЕМАТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО РЕШЕНИЯ*

Несмотря на серьезный кризис 1980–1990-х годов, который усугубили стремительное развитие телевидения и видео, увеличение в прокате доли зарубежного кино, катастрофическое снижение количества зрителей в кинотеатрах, японский кинематограф тем не менее продолжил развиваться.

Мощным фактором, обуславливающим специфику художественно-образной модели мира в японском кино, остается национально-культурная идентичность, философско-религиозные представления японцев, основанные на синтоизме, конфуцианстве и буддизме; традиционализм и строгая иерархия общественного уклада; опора на морально-этический кодекс буси-до; культ красоты и эстетизация действительности.

Японские режиссеры, придерживающиеся национальной художественной традиции, затрагивают в своих фильмах злободневные проблемы, в числе которых тема техногенного развития мира – кибер-

* *Шайдулина М.В.* Киберпанк в японском кинематографе: Специфика тематической интерпретации и художественно-образного решения [Электронная версия] // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – Томск, 2016. – № 1(21). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kiberpank-v-yaponskom-kinematografe-spetsifika-tematicheskoy-interpretatsii-i-hudozhestvenno-obraznogo-resheniya>

панк. Под словом «кибер» подразумеваются высокие технологии, применяемые для совершенствования человеческих возможностей, «кибер» – это циркулирующие в крови наномашин, компьютерные сети, манипуляции с генами, эмуляторы реальности и искусственно созданный разум. «Панк» – это протест против Системы, против контроля; анархизм, борьба с тоталитаризмом во всех его проявлениях.

Изначально «киберпанк (от англ. cybernetics; кибернетический и punk; мусор) был поджанром научной фантастики. Обычно произведения этого жанра описывают мир технологически развитого недалекого будущего, в котором информационные технологии и кибернетика сочетаются с глубоким упадком или радикальными переменами в социальном устройстве.

Кибернетическая революция конца XX в., начавшаяся на Западе, отозвалась резким диссонансом во всех диапазонах человеческой жизни: всеобщая компьютеризация и виртуальная реальность, нанотехнологии и биоинженерия, клонирование и искусственный разум буквально ворвались в человеческую жизнь. Разумеется, все это не могло не найти обширного отклика в современной культуре. Поэтому появление феномена киберпанка как направления новой формации в жанре научной фантастики явилось тем семантическим кодом, который характеризует грандиозный перелом в цивилизации и человеческом сознании; программным языком для описания реалий близкого будущего – постапокалиптического состояния.

В основном произведения киберпанка ориентированы на молодежную, протестную аудиторию. Среди главных героев в киберпанковских произведениях обычно присутствуют компьютерные хакеры-одиночки, олицетворяющие идею борьбы против несправедливости. Намного чаще это бесправные, аморальные, «негероические» люди, оказавшиеся в чрезвычайной ситуации, нежели замечательные ученые или капитаны космических кораблей, ищущие приключений.

В Японии киберпанк пустил свои корни фактически одновременно с американской революцией в научно-фантастической литературе. Но воплотился он не в книгах, а в популярной манге (японские комиксы) и аниме (японская анимация), привнеся в эти модели часть своих национальных этико-философских проблем, и создав тем самым нечто абсолютно уникальное и отличное от Запада.

В японском кинематографе «киберпанк» – это жанр андеграундных фильмов, который не очень близок к киберпанку в традиционном

западном его понимании. Основной акцент здесь делается на индустриальное и сюрреалистическое, а не на высокие технологии и науку. Компьютерная тематика как таковая отсутствует.

Большинству этих картин присущи насилие, инвазивные модификации тела, причудливые сексуальные переживания, слияние жизни и смерти – сцены и приемы, традиционные для экспериментального кинематографа, полные чисто визуального абстракционизма и символизма без малейшего объяснения того, что происходит с сюжетом или персонажами.

Японский киберпанк – это не компьютерная или научная тематика, а сюрреалистические истории монструозных метаморфоз человеческого тела, где плоть срастается с металлом на фоне мрачного индустриального пейзажа. Для него характерен мотив сексуальных отношений как катализатора подобных метаморфоз и разрушения тела (как правило, мужского), такая излюбленная тема японского кино как роковые и губительные взаимоотношения мужчины и женщины.

Другим распространенным киножанром, тематически родственным киберпанку и возникшим в пространстве западной культуры, является сплатгерпанк (от англ. splatter – брызги и punk – мусор). Сплатгерпанк возникает как литературное течение в середине 1980-х и демонстрирует сочетание подчеркнута гротескной фантазии со сценами насилия. В Японии он становится особенно популярным с начала XXI в.

В кинематографе «сплатгерпанк – это урбанистический фильм ужасов, действие которого происходит в современном мире, чаще всего в декорациях больших городов. Персонажи описаны бегло, временами откровенно схематично. Как правило, они маргиналы, социопаты или просто злодеи. Большинство произведений мистические или фантазийные, немало и историй о «подвигах» маньяков.

Японские картины в стиле сплатгерпанк сильно уступают классическому киберпанку и по качеству, и по задумке. Они относятся к малобюджетным фильмам ужасов с элементами фантастики. Являясь глубоко андеграундным и в какой-то степени маргинальным, японский сплатгерпанк не рассчитан на широкую публику и пользуется популярностью только у ценителей подобного специфического действия.

Японские режиссеры преобразуют разработанную европейской традицией техногенную тему в соответствии с такими особенностями собственной культуры, как склонность к иррациональному, к филосо-

фичности восприятия мира, к эстетизации действительности и т.п. Кроме того, важной составляющей интерпретации данной темы «по-японски» является граничащее со страхом отношение японского мышления к технопрогрессу, его последствиям, видимым и невидимым угрозам.

Т.А. Фетисова

М. Зайцева

ТЕНДЕНЦИИ ПОП-АРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕДИ ГАГА*

Популярность Леди Гага (настоящее имя – Стефани Джоанн Анджелина Джерманотта) на сегодняшний день, ее стремительный успех в музыкальной индустрии тесно связан с эстетикой поп-арта, с его рекламной броскостью. В массмедиа долго обсуждали ее фотографию в аэропорту Хитроу, где она появилась в костюме, смешавшем в себе огромную пчелку из ПВХ и дорожный знак. О своей близости к этому направлению и, в частности, к концепциям его яркого представителя Энди Уорхола неоднократно говорила и сама певица.

Поп-арт, расцвет которого приходится на начало 1950–1960-х годов, – одно из наиболее известных направлений массового искусства. В искусствоведческий лексикон этот термин был введен английским критиком Лоуренсом Эллоуэйем. По его замечанию, он не вкладывал в этот термин современный нам смысл, но использовал это слово наравне с термином «поп-культура», чтобы охарактеризовать продукты средств массовой информации, а не произведения искусства, которое можно назвать «популярным»: живопись, музыку, сериалы, моду, рекламу и фотографию.

Поп-арт – стиль в искусстве, характеризующийся общедоступностью художественных образов и идей и появившийся как реакция на сложный для понимания абстракционизм в живописи. Возникший в

* *Зайцева М.* Тенденции поп-арта в творчестве Леди Гага [Электронный ресурс] // Траектория науки. – Харьков: Издательский центр «Диалог», 2017. – Т. 3, № 2(19). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tendentsii-pop-arta-v-tvorchestve-ledi-gaga>

50–60-е годы XX в., поп-арт во многом отражает психологию и философию так называемого «общества потребления». Фокусирование взглядов деятелей поп-арта на массовой культуре определило их особый интерес к вещественной области жизни. Именно она стала сферой художественных ценностей и образов поп-арта. Творческий процесс в рамках этого стиля понимается как деятельность по производству продукта массового потребления.

Деятели этого направления ставили перед искусством цель «возвращения к реальности». Объектами вдохновения для них стали реклама, упаковка, фотография, газеты. Иконография поп-арта разнообразна: «лики» политических, кино-, эстрадных звезд, ансамбли мебели, пишущие машинки, консервные банки и бутылки, обувь, одежда, обстановка ванных комнат, баров, еда, напитки, сигареты, окурки, автомашины, корабли, самолеты, глянцево-журналы, комиксы и т.д. Таким образом, поп-арт возвращает вещь в искусство, но не с целью ее опозитивировать видением художника, а с целью показать ее бытовую направленность, связанную с современной культурой и формой передачи информации в телевидении и рекламе. основополагающая идея поп-арта – культ предмета, предмета неабстрактного и не просто предмета в стиле классического традиционного искусства, а предмета как такового, представляющего перед зрителем в своей первозданной простоте, без дополнительной смысловой нагрузки. По мнению представителей поп-арта, «в определенном контексте каждый предмет теряет свое первоначальное значение и становится произведением искусства».

Идеи поп-арта оказали прямое воздействие на исполнительский стиль Леди Гага. Это подтверждается особым вниманием певицы к предметам массового потребления (плюшевым игрушкам, банкам пепси-колы, мыльным пузырям и т.п.), становящимся частью сценического образа, и в целом возросшим интересом к имиджу, к его эксцентричности и вариативности. В сценической деятельности Леди Гага усиливается визуальная составляющая шоу. Она всегда предстает в необычном образе: толстые золотые цепи, свисающие с шеи, фантастические солнцезащитные очки, из которых выходят клубы сигаретного дыма. Часть ее имиджа может имитировать знаковые предметы: американский флаг, свадебный торт, газеты, желто-черную заградительную ленту, популярную у полицейских, детские игрушки. Порой ее артистический образ выстраивается на основе пародийных приемов.

Кич как сценический стиль, стремление исполнительницы к смелым и шокирующим визуальным образам, способствовали росту популярности певицы. В прессе отмечалось: «Леди Гага – ярчайшее явление в мире поп-музыки. Она побуждает своих поклонников быть смелее, предлагает им не просто музыку, которую можно послушать, но своеобразную альтернативную реальность, в которую можно окунуться». Именно уорхоловская идея поп-культуры как отражения коллективной потребности в красоте и успехе стала основой личного и профессионального развития Леди Гага.

Ей также была близка точка зрения Уорхола на коммерческую деятельность как одну из составляющих творческого процесса, когда «коммерческое искусство превращается в смесь интеллектуального и художественного пространства. «Я возвела поп-музыку в ранг искусства, – заявляет певица, – и мои песни можно было бы выставлять в Лувре. Я говорю о блесках, вечеринках, славе, и о том, как бы мне хотелось, чтобы современная Америка больше походила на Америку Энди Уорхола».

В марте 2009 г. Леди Гага воплощает замысел «реализовать в своем творчестве концепцию Энди Уорхола и свести вместе перформанс, поп-арт, мультимедиа, моду, технологии, видео, кино. Она предпринимает концертный тур по Северной Америке, в котором каждый концерт – это грандиозное мультимедийное шоу. Этот тур получил особо яркий отклик у зрителей и слушателей, так как концерты проходили чрезвычайно динамично, со сменой костюмов и декораций, с использованием мультимедийной аппаратуры. Ее перформанс был необычен, наряды были запоминающимися своей эксцентричностью: на певице было платье из прозрачных пластиковых шариков, «мыльных пузырей», и она играла на прозрачном фортепиано, которое было полностью наполнено пластиковыми шарами, иногда она играла на нем пальцами, а иногда прозрачными босоножками.

Критики сошлись на мнении, что «Леди Гага вполне заслужила звание артиста, способного создавать красочные шоу, притом что бесконечный поток звуковых и визуальных образов не смог затмить музыкальные способности и вокальные данные поп-звезды». Художественный подход к сценографическим и режиссерским решениям в рамках шоу демонстрирует желание Леди Гага создавать перформансы, характерные для практики поп-арта.

Леди Гага добилась коммерческого и артистического успеха, что подтверждается объемом продаж ее музыкальных альбомов. Ее попу-

лярность во многом обусловлена эклектичностью сценического и исполнительского стиля, готовностью создавать эффектные шоу, отвечающие высшим стандартам арт-бизнеса как индустрии развлечений. Активное вовлечение визуального аспекта в момент выступления (смена сценической одежды) свидетельствует о внимании певицы к реакции зрителей, которая активизируется в такие моменты. Восприятие музыки при этом обогащается, общий художественный эффект оказывается чрезвычайно сильным. Сценическое поведение, освещение, костюм, грим, декорации, плоскостная и объемная графика, а также фото-, кино- и видеопрактика способствуют усилению визуального начала в процессе восприятия художественного продукта. В поп-музыке организованное звучащее слово на записи жаждет быть увиденным.

Активное использование жанра клипа в творчестве Леди Гага также является отражением актуальных тенденций современного искусства, присутствующих и в эстетике поп-арта. Клипы Леди Гага можно увидеть в Интернете и на телевидении по всему миру, этот способ культурной коммуникации приобретает глобальный характер. В клипе, по сути, происходит та же гиперболизация знака, здесь смешиваются культурные коды разных эпох и стран.

Обложка музыкального диска – еще одна разновидность продукта, адресованная массам. Обложки дисков песен Леди Гага привлекают своей яркой броскостью. Обложка диска также является визуальным товаром, предметом и продуктом потребления. В формировании образа поп-артиста важную роль играют внемузыкальные элементы, в том числе дизайн обложек дисков с записями его произведений. Обложки альбомов становятся знаком артиста, его брендом.

Певица ощущает себя продолжательницей поп-арт-движения. Одной из характерных работ Леди Гага стал выпуск в 2013 г. диска с симптоматичным названием *Artpop*. В нем с особой полнотой отразилось стремление певицы реализовать творческую цель включения арт-культуры в поп-музыку.

Т.А. Фетисова

О.А. Москаленко, А.С. Соина

ШПИОНСКИЙ РОМАН КАК ТИПИЧНЫЙ ЖАНР МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XXI в.*

Жанр шпионского романа тесно связан с детективным жанром, хотя представляет собой самостоятельное явление с присущими только ему чертами.

Характерным для шпионского романа является наличие политической интриги, что чаще всего отсутствует в детективе. Если в детективе преступником оказывается, в основном, наименее подозреваемое лицо, которое сыщик, обладающий набором определенных качеств, должен вычислить и разоблачить, то в шпионском романе враг известен с самого начала, а задача одного или нескольких агентов – предотвратить преступление. Первым произведением этого жанра считается «Шпион» Ф. Купера (1821). Однако пик развития шпионского романа приходится на период так называемой «холодной войны» между Россией и США середины 40-х – начала 90-х годов XX в.

Авторы шпионского романа так или иначе связаны с секретной службой своей страны. Основное внимание в нем сосредоточено на преступлении, которое способно нанести ущерб государству, а не отдельной личности, как традиционно принято в детективе.

Еще одним отличием является то, что протагонист шпионского романа часто имеет нестандартное оружие, он одинок в борьбе с «мировым злом», имеет высокий социальный статус, который использует как прикрытие для своей шпионской деятельности. Его деятельность

* *Москаленко О.А., Соина А.С.* Шпионский роман как типичный жанр массовой литературы. – Режим доступа: <http://www.nauteh-journal.ru/index.php/--gn17-08/3618-a>

мотивирована служением государству, он представитель системы своей страны и изначально носитель определенной идеологии (Джеймс Бонд Яна Флеминга, Эмиль Боев Богомила Райнова и др.).

Шпионский роман содержит в себе черты, свойственные в целом массовой литературе эпохи постмодернизма (XX–XXI вв.). Ее характерным признаком является принцип «двойного кодирования», который подразумевает одновременное обращение как к массовому, так и элитарному читателю. Код, согласно французскому философу и литературоведу Р. Барту, представляет собой нечто, позволяющее читателю интерпретировать текст на основе ранее полученных знаний и опыта. Читатель поймет столько, сколько ему позволит его интеллектуальный уровень.

Шпионские романы пишутся упрощенным стилем, хотя чаще всего имеют сложный сюжет с коллизиями и интригой, что также встречается в любовном, приключенческом, мещанском романах. Как и вся массовая литература, шпионский роман коммерчески ориентирован и следует потребностям общества, вкусы которого определяют провал или успех произведения. С этим связана стереотипичность коллизий шпионского романа, что обеспечивает его узнаваемость в читательском восприятии.

Кроме всего прочего, успех шпионского романа связан с потребностью общества ощутить дух патриотизма, что почти всегда актуально в связи с политическими событиями.

Т.А. Фетисова

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

СОСУЩЕСТВОВАНИЕ ПАРАНАУКИ И ОБЪЕКТИВНОГО ЗНАНИЯ В ЭПОХУ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЩЕСТВА Сводный реферат

Процесс вхождения общества в период постмодерна показал, что формировавшийся веками тип мировосприятия оказался непригодным для функционирования в условиях новой системы усвоения и переработки сведений об окружающем мире. Широкое распространение информационных коммуникационных технологий создало необходимые условия для воплощения основного постмодернистского принципа – принципа плюрализма и стало важной причиной изменения статусности знаний и формирования особой постмодернистской картины мира, открыв доступ к любым информационным источникам и предоставив возможность пользователям самостоятельно получать необходимую информацию (3).

Объективное и структурированное знание в условиях информационного поля теряет смысл, поскольку последовательность изложения событий и их восприятие происходит в соответствии с побуждениями потребителя или с решениями производителя, т.е. привычная картина объективного знания о мире неизбежно будет перемещаться в зону субъективного восприятия (2).

Преобладающим направлением интеллектуального процесса становится использование информации. Пользователи, в соответствии с природой человеческой психики, не желают перетруждаться и затрачивать время на учебу, предпочитая пошаговые инструкции и адаптированные к интересам потребителя сообщения в режиме online. На деле происходит фактическое отождествление «информации» и «зна-

ния», которые в качестве обозначения получаемых данных имеют разную основу.

«Знания – это проверенный практикой общества результат познания действительности, основные особенности которого – систематичность, непротиворечивость и, главное, объективность, независимость от желаний и воли людей. Информация – сведения любого характера, выражающие чаще всего мнения говорящих, иногда сомнительной достоверности и, как правило, несовпадающие или даже противоречащие друг другу» (2).

Знаком времени стало сосуществование в электронной сети в ситуации свободной конкуренции с объективным знанием мистики, эзотерики и проч. Авантюристам удастся вовлекать в утопические проекты тысячи инициативных людей, искренне поддерживающих фантомные идеи «первооткрывателей». В информационном поле присутствуют невероятные объемы недостоверной, умышленно и неосознанно искажаемой информации, различные формы манипуляции сознанием, начинает доминировать не столько стремление к понятиям, сколько массовая жажда ощущений и впечатлений (2).

Массовое сознание завораживают новейшие гипотезы и неустановленные факты: голография, фрактальная геометрия, теория суперструн, «туннели во времени», мультивселенная и т.д. Повышенный интерес к данной проблематике вполне закономерен и обусловлен познавательными мотивировками. В режиме свободной конкуренции интернет-пространства она остается огромной лакуной, которая в любой момент может быть заполнена сенсационными открытиями «доморощенных гениев» и шарлатанов. Многие проблемы обусловлены отсутствием специалистов в смежных областях естественно-научного и гуманитарного знания, способных дать исчерпывающую оценку недостаточно изученным явлениям

Подобные учения, представляющие собой имитацию научных теорий, определяются как паранауки (1), которые в контексте учения известного французского философа Ж. Бодрийера предстают как симулякры, т.е. более удобная и легкая для понимания копия научной теории. С помощью симулякров массовое сознание надеется быстрее достичь тех целей и результатов, которые труднодостижимы или вовсе недостижимы с помощью науки (1).

В определенных интеллектуальных кругах и среди радикальной молодежи популярны концептуальные исторические фальшивки:

«Протоколы Сионских мудрецов», «Прорицания монаха Авеля», «Велесова книга», «Славяно-Арийские Веды» и др. Невероятных масштабов фальсификация истории достигла в популяризации так называемой «новой хронологии» А. Фоменко и Г. Носовского (2).

По мнению современных специалистов, квазинаучное мифотворчество, сложившееся на границе между фольклором, научной картиной мира и обыденным сознанием, ориентировано не столько на познание мира, сколько на умножение способов переживания человеком мира и поэтому принадлежит не познавательному, а скорее ценностно-эстетическому отношению человека к миру. Поэтому, как отмечал французский философ-постмодернист Ж.-Ф. Лиотар, наибольшее доверие в постмодернистской эпохе вызывает учение, не обязательно соответствующее определенным научным нормам и критериям, а рассказанное красиво, ярко, эмоционально и эффектно.

Данная ситуация свидетельствует о том, что в эпоху постмодерна познание становится игрой бесконечно и свободно конструируемых смыслов. И паранаука ведет эту игру более умело и изобретательно, чем наука (1).

Список литературы

1. *Андреев А.А.* Паранаука в свете культуры постмодерна. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/3/2017/9/2.html>
2. *Дворников В.В.* Проблема сосуществования в контексте информационного общества объективного знания, мистики, псевдонауки. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/3/2017/1/25.html>
3. *Черникова В.Е.* Культура постмодерна в условиях информатизации современной реальности. – Режим доступа: <http://www.gramota.net/materials/3/2016/7-1/57.html>

Т.А. Фетисова

КОНФЕРЕНЦИИ

О.А. Лавренова

II МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «АРХИТЕКТУРА, ИСКУССТВО И ПРИКЛАДНЫЕ НАУКИ» (Обзор)

В середине декабря в Москве состоялась II Международная междисциплинарная конференция «Архитектура, искусство и прикладные науки» (www.iconfaaa.com). Ее организаторы – Институт научной информации по общественным наукам (ИНИОН РАН), Российская академия художеств (РАХ), Гуманитарный институт телевидения и радиовещания (ГИТР), Российская академия архитектуры и строительных наук, Высшая школа урбанистики им. А.А. Высоковского, Институт имени Рапояна Хагхигхата (MPRH Institute) (Иран).

Первая конференция проходила в 2016 г. в Тегеране (Иран), вторая состоялась благодаря организационным усилиям д. ф.н, ведущего научного сотрудника ИНИОН, генерального секретаря Международной ассоциации семиотики пространства (IASSp/AISE), члена консультативного совета Института имени Рапояна Хагхигхата *О.А. Лавреновой* и председателя Института имени Рапояна Хагхигхата *Мустафы Алибейги*. Большую помощь в организации оказала член-корреспондент РАХ *Е.А. Ржевская*.

Конференцию приветствовали Чрезвычайный и полномочный посол Исламской Республики Иран в Российской Федерации *Мехди Санаи* и Президент Российской академии художеств, Посол Доброй Воли ЮНЕСКО *З.К. Церетели*, Главный Ученый секретарь Президиума Российской академии художеств, заслуженный архитектор РФ *О.А. Кошкин*, вице-президент Российской академии художеств, народный архитектор РФ, *М.М. Посохин* и другие академики РАХ.

3. Церетели говорил о важности и перспективности российско-иранского научного взаимодействия и поздравил иранского организатора конференции Мустафу Алибейги с тем, что он был удостоен звания почетного иностранного члена Российской академии художеств.

Господин посол говорил о важности российско-иранских отношений, имеющих многовековую историю, о соприкосновении наших культур, нашедшем свое выражение во многих памятниках наследия на территории России. Он отметил значимость этой конференции на волне нового сближения наших стран. Открытие конференции освещали корреспонденты основных иранских информационных каналов.

В программе были выступления ведущих специалистов России и Ирана в области истории искусства и архитектуры, философии искусства и культуры, архитекторов-практиков.

И.Н. Воскресенский, заслуженный архитектор РФ, академик РАХ, ответственный секретарь Международной ассоциации архитекторов рассказал о закономерностях ландшафтной архитектуры, в том числе иранских образцах, отраженных на персидских миниатюрах. На них мы видим принцип построения «райского сада» – гармоничное соотношение воды, твердого покрытия и растительности. В рукотворном ландшафте используются растения, имеющие сакральный смысл не только в мусульманской, но и в христианской культурах – например, роза и виноградная лоза.

Профессор Лондонского университета им. Голдсмита, известный иранский певец и композитор *Абдулхосейн Мохтабад* (Иран) сделал доклад «Современное персидское музыкальное искусство», в котором показал истоки персидской музыки и ее современные варианты. Иллюстрируя свой доклад, популярный композитор исполнил фрагменты своих музыкальных произведений.

Одним из важнейших вопросов остается необходимость изучения взаимосвязи между музыкой и религиозными убеждениями в Иране. Общественные движения, социальные перемены и потрясения оказывают сильное влияние на искусство. Персидское искусство расцвело в эпоху Сафевидов, когда правящая династия покровительствовала развитию искусства. Но о музыке трудно судить по вторичным источникам. Книги, написанные столетия назад (например, Ибн Сина (Авиценна)), описывают теорию и философию музыки, однако они, естественно, не могут дать представление о музыке того периода.

Интересным периодом были 1900-е годы – годы необычайных социальных и политических изменений, когда Иран переживал период модернизации. Конституционная революция существенно изменила все аспекты общественной и художественной деятельности. 1941–1979 гг. – время царствования последнего шаха Ирана Мохаммеда Резы Пехлеви было названо периодом вестернизации, и музыка тоже была подвержена западным влияниям. После исламской революции в Иране наблюдался возврат к традициям, но, с другой стороны, многие иранцы покинули страну и основались в США и Европе. Эта диаспора создала свою собственную музыку и ввела новый подход к иранской музыке, который следует учитывать.

Проректор по научной работе ГИТР, профессор *О.Б. Хвоина* сделала сообщение «"Геометрия звука": художественная интерпретация пространства в музыкальных и аудиовизуальных произведениях второй половины XX – начала XXI вв.», где рассказала о важности пространственной характеристики в музыке. Эта традиция идет еще от канонических хоров в многоступенчатой пространственной организации храма. Один из главных теоретиков важности организации пространства в музыке – А.И. Скрябин, который мечтал о реализации мистерии, включающей в себя все элементы человеческого восприятия – звук, цвет, архитектурные и ландшафтные формы, пространство, движение и интерактивность действия.

Бехнам Педрам (Иран), доктор архитектуры, сотрудник факультета консервации и реставрации университета Исфахана, рассказал о разрушенном памятнике истории и архитектуры исторической бани Хосров Ага-хана в городе Исфахане ради строительства улицы Хаким Исфахан. Сейчас иранские архитекторы пытаются как минимум восстановить историческую справедливость, создав мемориал на месте ее фундамента. Предполагается вывести на поверхность схему фундамента и создать водяную завесу, на которой будет проектироваться вид этого памятника.

В докладе «Национальная идентичность как стержень творческих поисков современных мастеров изобразительного искусства» академик РАХ *Т.А. Кочемасовой* были показаны работы З.К. Церетели и других мастеров, которые черпают вдохновение в искусстве своих народов. Зураб Константинович создал несколько скульптурных композиций и мемориалов на родной грузинской земле, в которых ассимилированы основные традиции национального монументального на-

следея, отражен сам дух грузинского народа. Целая серия его живописных работ, посвященных Грузии, экспонируется в Галерее З.К. Церетели в Москве, и даже в их цветовой гамме видна национальная принадлежность их автора.

Новые проекты академика РАХ *В.Н. Ржевского* были представлены в его сообщении о проекте мемориала на месте гибели первого космонавта Ю.А. Гагарина и в докладе члена-корреспондента РАХ *Е.А. Ржевской*, рассказавшей о его (В.Н. Ржевского) проекте мусульманской библиотеки, выполненной с учетом традиций исламской архитектуры и современных конструкторских решений.

На месте гибели Ю.А. Гагарина под городом Киржач, во Владимирской области, будет построен музей, где установят самолет Гагарина, лес превратится в парк, будет замощена центральная площадь, установлена трибуна для почетных гостей, бюстов героев, а на аллее Славы будут установлены стелы в честь первого отряда космонавтов. Завершит аллею Славы взлетающий самолет, ибо, по словам дважды Героя Советского Союза, летчика-космонавта Алексея Леонова, «летчики не умирают – они улетают в небо!».

Предложенный Валерием Ржевским проект мусульманской библиотеки основан на базовых смыслах и образах, характерных для исламской архитектуры, он невольно ассоциируется с мечетью, ее гармонично сложившейся веками архитектурой. Все стены здания библиотеки, как и ее корпуса, богато украшены каменной резьбой, витражами с национальным орнаментом, а большой выставочный корпус выполнен в виде символических каменных листов – страниц Корана, расположенных по кругу на все стороны света, в четыре яруса и содержащих цель любой библиотеки – дарить людям знания.

В основу архитектурно-планировочной композиции библиотеки В.Н. Ржевский заложил один из символов ислама – восьмиконечную звезду. План здания, как восточный ковер, состоит из симметричной композиции, нанизанной на центральную ось (причем эта ось направлена в сторону Мекки).

Ахмад Байрами, PhD в области городского планирования, Исламский университет Азад (Центральный тегеранский филиал), в сообщении «Оценка уровня развития городских агломераций (на примере городской агломерации Тегерана)» рассказал об одной из основных задач планирования – пропорциональном распределении ресурсов и средств. Уровень развития каждого населенного пункта может опре-

делять путь развития и роста региона, а также способствовать выявлению менее развитых и неразвитых территорий с целью предоставления им специально разработанного плана достижения желаемого развития. Исследовался столичный район Тегерана в трех переписях – 1987, 1997, 2007 гг. Использовался комбинированный индекс развития человеческого потенциала (ИРЧП), в котором учитываются численность молодежи, выпускников вузов и женщины с высшим образованием, размеры домохозяйств и др. Результаты показывают, что за все эти три периода Тегеран имеет самый высокий уровень человеческого развития. Со временем разрыв в развитии между Тегераном и пригородами уменьшился, причем восточные города столичного района Тегерана имеют более высокий уровень развития, чем западные.

Доктор архитектуры *Неда Рафизаде* (Иран), сотрудница Научно-исследовательского центра (ВНРС) Министерства дорог и градостроительства, дорожного, жилищного строительства и городского развития, в докладе «Эпистемология сенсорного восприятия и ее роль в архитектуре» рассказала об уровнях восприятия, о том как архитектура воздействует на сознание человека, создавая новые или вторичные образы.

Сенсорное восприятие является первым источником человеческого знания, оно может быть определено с точки зрения психологии, логики, эпистемологии, архитектуры. В 50-х годах XX в. расширились теоретические и эпистемологические поля постмодернизма и конструктивизма, которые постепенно входили в архитектурный дискурс. Существуют сходства и различия во взглядах исламских и западных философов по отношению к эпистемологии сенсорного восприятия. Исламская эпистемология базировалась на уровнях существования и различных когнитивных инструментах человека (сенсорные переживания, рациональные аргументы и мистические проявления), западные философы считали сенсорное восприятие основанным на ментальном, сенсорном, рациональном и интуитивном опыте. Докладчик попыталась определить роль сенсорного восприятия архитектуры с точки зрения архитекторов, ученых и философов разных исторических периодов Запада и Востока.

Продолжая тему восприятия и изображения архитектурных памятников в изобразительном искусстве *О.А. Лавренова*, являющаяся также главным редактором журнала «Культура и время» Международного Центра Рерихов, сделала два доклада. В одном она рассказала

об образе Храма в творчестве Николая Константиновича Рериха. Великий русский художник был одним из первых, кто обратил внимание на архитектурное наследие Древней Руси. Его эскизы и картины, созданные в период его экспедиции «По городам русским» в начале XX в., становятся буквально портретами основных архитектурных особенностей и элементов храмов, возведенных в XIII–XVI вв. Через несколько десятилетий художник возвращается к тем же строениям, но уже изображает их в символическом контексте. Используется символика ландшафта – возвышенности и открытость пространства, Храм укореняется в небе, становясь символом Мирового древа, вертикальной духовной оси, соединяющей землю с Высшим. Образ Святителя Земли Русской Преподобного Сергия Радонежского также оказывается связанным с образом Храма, с Лаврой и с малыми часовнями в его честь. Также буддийская и индуистская храмовая архитектура становится действующим лицом многих эскизов и картин Н.К. Рериха. Интересны и элементы природного ландшафта, на картинах становящиеся символами сакральных сооружений, как, например, в эскизе «Монголия. Скальный храм».

Во втором докладе ученый представила свой многолетний междисциплинарный проект «География искусства», в котором нашли выражение все аспекты взаимосвязи пространства и творческого мышления. Этот проект развивается в России уже более 20 лет с легкой руки Ю.А. Веденина, известного географа, исследователя русской усадьбы, создателя и экс-директора уникального Института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва. Уже состоялись три конференции, вышло семь сборников, восьмой готовится к печати.

В этом проекте рассматриваются самые разнообразные формы взаимосвязи между искусством и географической средой и, собственно, продуцирование новых значений и интерпретаций, основанных на анализе взаимодействия географического пространства и культуры. С одной стороны, это неравномерность и обусловленность распределения по земной поверхности артефактов, участие художественной деятельности в структуре и организации географического пространства, с другой – это пространственные закономерности создания художественных произведений, отражение в искусстве географического пространства. Сближение различных дисциплин в этом исследовательском поле создает интересный результат, позволяющий по-новому взглянуть как на искусство, так и на географическую среду.

Директор Центра технологической поддержки образования, доцент Московского Политехнического университета, канд. техн. наук *И.Н. Вольнов* познакомил коллег со своим проектом «Science-Art – новое мировоззрение», который постоянно действует в Политехе. Новое восприятие реальности – это не междисциплинарность, а трансдисциплинарность, позволяющая осмысливать реальность не только на интеллектуальном уровне, но на уровне сознания и высших чувств. Один из примеров этого мировоззрения – кузнецовское письмо, которое было изобретено современным живописцем Ю.Э. Кузнецовым, которое предполагает одновременное использование противоположных цветов и геометрических форм и ритмов, наиболее точно отражающих ритм и цветность реальности иных, более высоких измерений.

Доцент философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова канд. филос. наук *С.В. Полякова* сделала сообщение «Концепты “места” и “не-места” и их интерпретации в современном искусстве». Тема не-места возникает в американском художественном минимализме в работах культового основателя лэнд-арта скульптора Роберта Смитсона (1938–1973). В *Не-месте* Смитсона мы имеем дело с репрезентацией *бесформенного*. Возможно предположить, что он отсылает нас к диалектике отношений Бога и человека в до предела секуляризованном мире модерна. Бог нам не дан, но в мире есть какие-то его следы, которые вызывают тоску по не данной нам непосредственно Его реальности. В этой реальности нет места человеку. Но судя по работам сегодняшних российских молодых современных кураторов и художников, работающих в этой концепции, Человек возвращается. Ослабленный чередой смертей, пережитых в XX в., отказавшийся от привилегированной позиции в мире, ставший иным, но он возвращается.

Концептуальное современное искусство также было представлено в докладе *С.М. Фехимех Пирестани* (Иран), сотрудницы Сеперского института высшего образования, «Правда и головокружение: от Ницше до странного положения современного человека в картинах Энрико Робусты». Искаженная перспектива и цветовые решения этого итальянского художника – один из примеров искусства, которое в гипертрофированной форме констатирует истеричность современного общества.

И.Ю. Перфильева, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и исто-

рии изобразительных искусств РАХ в докладе «Ретрофутуризм: авторские интерпретации традиций в современном ювелирном деле России» показала основные тренды использования национальных мотивов от XIX в. до наших дней. В начале XXI в. в изделиях «творческих фирм» отношение к традициям обрело вид программы реконструкции художественных техник и репродуцирования произведений великих российских ювелиров второй половины XIX в. И сегодня мы имеем в этой области ярко выраженное стилистическое направление – «неоисторизм», как перевернутое воплощение приемов постмодернизма. Важным этапом решения проблемы культурной идентичности в контексте современных общеевропейских художественно-стилистических тенденций стал проект «Союза художников России» «Ретрофутуризм».

Представитель Иранского института архитектуры (Центральный Тегеранский филиал) *Косар Хасанзаден* сделал сообщение «Звериный стиль трона период Каджара». В период Каджара использовалось ювелирное искусство для проектирования королевских престолов, мечей и щитов. Трон изготовлен в Исфахане с использованием драгоценных камней и золота Королевской казны, в его декоре используются растительные и животные мотивы. В нем присутствуют изображения драконов, изогнутых в виде восьмерки-бесконечности, дракон символизирует в исламской культуре власть, силу и зло.

Али Пири, магистр искусств, факультет искусства и архитектуры, Университет Систана и Белуджистана, в сообщении «Изучение конструкции и рисунка цветочных ковров в Систане» показал особенности геометрических композиций и символики различных элементов – от цветов до «самоваров», которые пришли в культуру Ирана из России.

О взаимодействии искусства и математики говорил *Мостафа Алибеиджи*, DrPh, председатель Института имени Рапоэна Хагхигхата (MPRH Institute). Эта связь должна быть очень важной составляющей для математиков и художников, использоваться в различных областях, таких как образование.

Джавад Абдолхосейни, сотрудник Хойского инженерно-технического факультета Урмийского университета, Иран, в сообщении «Жилая архитектура в иранских исторических и современных домах: культурный и конфиденциальный подход» рассматривает жилье как физическое пространство и как культурную, социальную сферы, т.е. как многогранное явление. Жилищное строительство и его органи-

зация и пространственный порядок в значительной степени зависят от культурной среды, его цель – создание социального пространства. Уровень приватности всегда определяется культурой и оказывает большое влияние на форму дома. Интерьер определяется не столько особенностями климата, сколько социально-культурными факторами. Жилые формы и биологические комплексы, связанные с этими культурами, по-прежнему пригодны для использования, даже если смысл формы сильно изменился.

Магистр архитектуры *Поурия Серажди*, Исламский университет Азад, рассказал об особенностях использования солнечной энергии в современных конструкциях. Солнечная энергия является частью повседневной жизни на Земле, сейчас используется несколько вариантов технологических решений – параболические зеркала, солнечные электростанции аэродинамического типа, солнечные батареи.

С.М. Асади Самане, магистр архитектуры, преподаватель архитектурного факультета Университета прикладной науки и техники (Иран), в сообщении «Важность фотоэлектрической клеточной технологии для “умного” строительства» сделала обзор использования новых энергий в архитектуре. Это достижение сокращает использование ископаемых видов топлива и, следовательно, предотвращает деградацию окружающей среды. Солнечная энергия превращается в электрическую энергию в так называемых «умных» домах, таким образом экономится энергия и оптимизируется использование системы управления. Используется интеллектуальная система управления зданиями; сочетание легкости доступа, безопасности и комфорта, мониторинга, управления и дистанционного управления и повседневных технологий означает повышение качества услуг. В климатических условиях Ирана подтверждается эффективность новой технологии использования солнечной энергии в «умных» домах.

Захра Растаги, магистр архитектуры по кафедре архитектуры, Школа искусства и архитектуры (Университет Шираз), показала эволюцию небоскребов за последние 50 лет. Основное внимание было посвящено изменениям в их формах и структурных системах, а также прогрессу в их взглядах и планах. Формы небоскребов стали гораздо более интересными, их структурные системы объединились по форме и фасаду. Увеличились высота и общая площадь, их строительство почти прекратилось на родине небоскребов в США, и переместилось в страны в Восточной Азии и Ближнего Востока. При этом формы зда-

ний удивляют своей разнообразностью, даже предлагаются проекты с подвижными поэтажными блоками.

Самым молодым участником форума стала *Дарья Тетеркина*, ученица 10 класса Лингвистической школы, г. Москва. Она сделала сообщение «Архитектурные стили Великобритании: историческая перспектива».

Конференция проходила в уникальной обстановке творческого сотрудничества и профессиональной дискуссии, открыла новые перспективы сотрудничества двух стран – России и Ирана.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2018 № 2(85)

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

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. 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 28/V – 2018 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 11,0
Тираж 350 экз. (1 – 100 – 1-й завод). Заказ № 33

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,
Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел. / факс (925) 517-36-91
E-mail: inion@bk.ru**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов,
ул. Чернышевского, д. 88, литера У