МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. А. Н. КОСЫГИНА
(ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)»

ИНСТИТУТ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

16+

Вестник славянских культур

Научный журнал

Издается с 2000 г.

Том 44
июнь 2017

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-68467 от 27 января 2017 г.
ISSN 2073–9567

Подписной индекс по каталогу «Роспечать» 83274

Журнал входит в перечень утвержденных ВАК РФ изданий
для публикации трудов соискателей ученых степеней

E-mail: vsk_gask@mail.ru
Сайт: www.vestnik-sk.ru

Москва
2017

THE MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE
OF THE RUSSIAN FEDERATION

A. N. KOSYGIN RUSSIAN STATE UNIVERSITY
(TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

THE INSTITUTE OF SLAVIC CULTURES

16+

VESTNIK SLAVIANSKIKH KUL'TUR
[BULLETIN OF SLAVIC CULTURES]

Scientific journal

Published since 2000

Volume 44
June 2017

The journal is registered in Federal service on legislation observance in sphere
of communication, information technologies and mass communications
The registration certificate ПИ № ФС77-68467 of January, 27, 2017
Subscription index in the catalogue of "Rospechat'": 83274
ISSN 2073–9567

The Bulletin is included in the list of the periodicals, the publications in which are
accepted for the consideration by the Higher Attestation Commission of the Russian
Federation when defending the thesis for PhD and DSc degrees

E-mail: vsk_gask@mail.ru
Сайт: www.vestnik-sk.ru

Moscow
2017

Вестник славянских культур: науч. журн. — 2017. — Т. 44, июнь. — М.: РГУ им. А. Н. Косыгина, Ин-т славянской культуры, 2017. — 204 с.; ил. — ISSN 2073-9567

Главный редактор
О. А. Запека (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
О. А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Ответственный секретарь
К. К. Маслова (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия)
Редактор
М. В. Рудаков (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Ю. Н. Алексеев (Киевский славистический университет, Киев, Украина), *В. М. Воробьев* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия), *М. Н. Громов* (Институт философии, РАН, Москва, Россия), *С. Елушич* (Черногорский университет, Подгорица, Черногория), *Е. М. Калашникова* (ФГБОУ ВО «ПГГПУ», Пермь, Россия), *И. И. Калиганов* (Институт славяноведения РАН Москва, Россия), *В. Ф. Козлов* (Историко-архивный институт РГГУ, Москва, Россия), *М. Костова-Панайотова* (Юго-западный университет им. Неофита Рыльского, Благоевград, Болгария), *Н. Мотоки* (Университет Хоккайдо, Хоккайдо, Япония), *К. В. Никифоров* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия), *В. Н. Расторгуев* (МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия), *Г. Спак* (Университет INALKO — Институт восточных языков и восточных культур, Париж, Франция)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

С. И. Бажов (Институт философии, РАН, Москва, Россия), *В. Вилимек* (Философский факультет Остравского университета, Острава, Чешская Республика), *Х. Ковальска-Стус* (Ягеллонский университет, Краков, Польша), *Л. В. Ковтун* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт международного образования, Москва, Россия), *А. К. Коненкова* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия), *Н. Б. Корина* (Университет им. Константина Философа, Нитра, Словакия), *Г. П. Мельников* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия), *Г. А. Пожидаева* (ВТУ им. М. С. Щепкина при ГАМТ России, Москва, Россия), *М. А. Пузина* (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН), *Т. И. Радомская* (РГУ им. А. Н. Косыгина, Институт славянской культуры, Москва, Россия), *И. Е. Светлов* (МГАХИ им. В. И. Сурикова, Москва, Россия), *Н. В. Трофимова* (ФГБОУ ВО «МПГУ», Москва, Россия), *Е. С. Узенева* (Институт славяноведения РАН, Москва, Россия)

Адрес редакции: 129337 г. Москва, Хибинский проезд, д. 6
Телефон: +7 (499) 188-72-01
E-mail: vsk_gask@mail.ru
Сайт: www.vestnik-sk.ru

Vestnik slavianskikh kul'tur: nauch. zhurn. [Bulletin of Slavic Cultures: scientific journal]. — 2017. — Volume 44, June. — Moscow, A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture Publ., 2017. — 204 p.; il. — ISSN 2073–9567

Editor-in-Chief
Oksana A. Zapeka (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Olga A. Tufanova (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Managing Editor
Ksenia K. Maslova (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Editor
Mikhail V. Rudakov (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL
Yury N. Alekseev (Kyiv Slavonic University, Kyiv, Ukraine), *Vyacheslav M. Vorob'ev* (A. N. Kosygin Russian State University, Tver, Russia), *Mikhail N. Gromov* (The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Sinisa Jelusic* (University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Elena M. Kalashnikova* (Perm State Humanitarian-Pedagogical University, Perm, Russia), *Igor I. Kaliganov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vladimir F. Kozlov* (History and Archives at Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia), *Magdalena Kostova-Panayotova* (Neofit Rilski South-West University, Blagoevgrad, Bulgaria), *Nomachi Motoki* (Slavic Research Center of Hokkaido University, Hokkaido, Japan), *Konstantin V. Nikiforov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Valeriy N. Rastorguev* (M. V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia), *Gaiane Spach* (University INALKO — The Institute of Eastern Languages and Cultures, Paris, France)

EDITORIAL BOARD
Sergey I. Bazhov (The Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vitezslav Vilimek* (Philosophical department, Ostrava University, Ostrava, Česká republika), *Hannah Kowalska-Stus* (Jagiellonian university, Krakow, Poland), *Liliya V. Kovtun* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of International Education, Moscow, Russia), *Alla K. Konenkova* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia), *Nataliya B. Korina* (Constantine the Philosopher University (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Nitra, Slovakia), *Georgiy P. Melnikov* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Galina A. Pozhidaeva* (Schepkin Higher Theatre School (Institute) associated with the State Academic Maly Theatre, Moscow, Russia), *Maria A. Puzina* (V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Tat'iana I. Radomskaia* (A. N. Kosygin Russian State University, The Institute of Slavic Culture, Moscow, Russia), *Igor E. Svetlov* (V. I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, Moscow, Russia), *Nina V. Trofimova* (Moscow State University of Education (MSPU), Moscow, Russia), *Elena S. Uzeneva* (The Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Address: Khibinsky proezd 6, Moscow 129337
Telephone: +7 (499) 188-72-01
E-mail: vsk_gask@mail.ru
Website: www.vestnik-sk.ru

© РГУ им. А. Н. Косыгина, 2017
© Вестник славянских культур, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история культуры

АНТОЩЕНКО А. В. «Византинизм» в интерпретации Г. П. Федотова ……7
ЖИРТУЕВА Н. С. Хасидизм в контексте компаративного анализа мистических традиций мира ……21
ХРИСТОВ И. Хр. Медиа как инструмент неолиберализма ……..32
БЕЛОВ А. В. Итоги реформы города Екатерины II в контексте критической оценки современников. Комедия «Ревизор» и поэма «Мертвые души» Н. В. Гоголя…43
КОКАРЕВ И. С. Самобытные черты богатырства (на материале сравнения русского и западноевропейского эпоса) ……50
КОРОСТЕЛЕВ Н. Ю. К вопросу об инструментах реализации государственной культурной политики современной России ……57

Филологические науки

ГОЛУБКОВ А. В. «Драгыя смеяныя»: к вопросу о русской рецепции комедии Мольера «Смешные жеманницы» («Les précieuses ridicules»)……65
СТРОГАНОВА Е. Н. С. Д. Хвощинская (Ив. Весеньев): Материалы к биографии…76
ДАРЕНСКАЯ В. Н. Трагизм творческой личности в повести В. Даля «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета»……88
ТВЕРДОХЛЕБ О. Г. «Прекрасная ясность» поэзии М. А. Кузмина и объекты сравнения, названные формою родительного падежа имени……98
ЯСТРЕБОВ-ПЕСТРИЦКИЙ М. С. Разностилевая лексика «Путешествия по Камчатке» И. Сельвинского……109
МАСЛОВА К. К. К вопросу «тематического генезиса» в научно-фантастических драмах К. Чапека и А. Н. Толстого……117
ПАХАЛЕНКОВ О. Е. Э. М. Ремарк и О. Ермаков: сравнительно-сопоставительное исследование прозы о войне на примере сюжетной модели «инициация»……126
СЕГАЛ Н. А. Прецедентная ситуация «Всемирный потоп» в масс-медийных политических текстах……137

Искусствоведение

БЫЧКОВ В. В. Метафизический смысл искусства……143
ПОПОВА Л. Д. Семиотика сакрального пространства монастырей Поморья……159
МИНЧИК С. С. О единственном памятнике А.С. Грибоедову в Крыму……173
ГЕНЧЕНКОВА М. В. Личность композитора Сергия Трубачева в его статьях и воспоминаниях……..180
ГРОМОВА М. В., МОРОЗОВА Е. В. Становление и развитие искусства русской набойки кустарного периода……..189

Рецензии

ИВАНОВА М. В. Еще раз о системном подходе в филологии и лингвистике ……..196

От редакции……...……....201

CONTENTS

Theory and history of culture

ANTOSHCHENKO A. V. George Fedotov's interpretation of the concept "Byzantinism" ……7
ZHIRTUEVA N. S. Hasidism in the context of comparative analisis of mystical traditions of the world ……21
HRISTOV I. H. The media as an instrument of neoliberalism ……32
BELOV A. V. Results of the city reform by Catherine II in the context of critical evaluation by contemporaries. Comedy "Government Inspector" and Poem "Dead Souls" by N. V. Gogol ……43
KOKAREV I. S. Distinctive features of heroism (based on comparative material of Russian and West-European Epic) ……50
KOROSTELEV N. Yu. On Instruments of implementation of the State Cultural Policy of modern Russia ……..57

Philological sciences

GOLUBKOV A. V. "The Affected Ladies": on Russian perception of Molière's comedy («Les précieuses ridicules»)……65
STROGANOVA E. N. Sofia Khvoshchinskaya (Iv.Vesenjev): biographic materials……..76
DARENSKAYA V. N. The tragedy of creative person in a Dahl's novel "Adventures of Khristian Khristisnovich Viol'damur and his Arshet"……..88
TVERDOKHLEB O. G. "Beautiful clarity" of the poetry of M. A. Kuzmin and the comparison objects called by the form of genitive name…….98
IASTREBOV-PESTRITSKY M. S. The mix-styled vocabulary of "The Journey across Kamchatka Peninsula" by I. Selvinsky……109
MASLOVA K. K. On the "Theme Genesis" in sci-fi dramas by K. Čapek and A. N. Tolstoy……..117
POKHALENKOV O. E. E. M. Remarque and O. Ermakov: a comparative study of the war prose based on a storyline model "initiation"……..126
SEGAL N. A. Case situation "the Flood" in mass media political texts……..137

History of Arts

BYCHKOV V. V. The metaphysical meaning of art……..143
POPOVA L. D. Semiotics of the sacred space in Pomorye monasteries……159
MINCHIK S. S. On the only monument to A. S. Griboeydov in Crimea……173
GENCHENKOVA M. V. The personality of composer Sergiy Trubachev in his articles and memoirs……..180
GROMOVA M. V., MOROZOVA E. V. Formation and development of Russian textile printing art of the artisanal period…….189

Reviews

IVANOVA M. V. The systematic approach in linguistics and philology revisited……196

Editorial note ……..201

Теория и история культуры
Theory and history of culture

УДК 930
ББК 87.3(2)+63.3

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. А. В. Антощенко
г. Петрозаводск, Россия

«ВИЗАНТИНИЗМ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г. П. ФЕДОТОВА

Аннотация: В статье анализируется построение исторического нарратива последней монографии Г. П. Федотова «Русская религиозность», опубликованной вскоре после Второй мировой войны в США и обращенной к американскому читателю. Автор показывает, что другим «предполагаемым читателем» этого нарратива были консервативно-ортодоксальные коллеги историка по Свято-Сергиевскому богословскому институту, с которыми он продолжал скрытую полемику. Именно она обусловила детальную характеристику византийского влияния на восприятие христианства в Древней Руси. Г. П. Федотов критически оценивал «русский византинизм», противопоставляя ему другой полюс русской религиозности — «кенотизм», понимаемый как следование Христу в любви к Богу и человеку. Такое биполярное рассмотрение исторического материала, нацеленное на выявление смысла понятий, свойственных для древнерусской религиозной ментальности, позволяет определить книгу русского историка как исследование, основанное на структуралистском подходе.
Ключевые слова: Г. П. Федотов, «Русская религиозность», византинизм, кенотизм, православие.
Информация об авторе: Александр Васильевич Антощенко — доктор исторических наук, профессор, Петрозаводский государственный университет, ул. Ленина, д. 33, 185910 г. Петрозаводск, Россия. E-mail: antoshchenko@yandex.ru
Дата поступления статьи: 13.04.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Творческое наследие известного в русском зарубежье историка, культуролога, публициста и религиозного мыслителя Георгия Петровича Федотова (1886–1951), создавшего оригинальную концепцию истории древнерусской религиозности, за последние годы вернулось на родину благодаря публикации в России его статей, монографий и «Собрания сочинений» в 12 томах. Вместе с этим процессом началось его изучение историками, философами, социологами и политологами. По мере увеличения числа переизданий работ Г. П. Федотова расширялся круг исследуемых тем. Правда, анализ итоговой книги историка «Русская религиозность», впрочем, как и многих других его публицистических и исследовательских произведений, страдает от игнорирования изучающими архивных источников, без которых невозможно полностью восстановить контекст создания этих произведений, а следовательно, и адекватно представить их замысел и его осуществление. В результате нередко интерпретация его исторической кон-

цепции носит реферативный характер [3, с. 197–214], при котором ее значительные элементы упускаются из виду, а предлагаемая реконструкция искажает взгляды историка.

В данной статье будут проанализированы представления Г. П. Федотова о византийском влиянии на формирование древнерусской религиозности, без которого невозможно корректно представить его интерпретацию своеобразия восприятия христианства в Древней Руси, определенную им понятием «кенотизм». Методологически исследование базируется на принципах исторической нарратологии [17; 23; 29], поэтому в статье последовательно рассматриваются: оформление замысла итоговой работы Г. П. Федотова, обусловленное обращением к новой читательской аудитории и преемственностью его творческих поисков; формулировка им предмета изучения; обоснование принципов анализа и, наконец, определение значения понятия «византинизм» и его места в оформлявшем концепцию историческом повествовании, нарративной субстанцией которого стала «русская религиозность». Источниковую основу статьи составляют наряду с монографией Г. П. Федотова «Русская религиозность» эпистолярные источники, хранящиеся в Бахметьевском архиве Колумбийского университета (г. Нью-Йорк, США), в архиве Центра русской культуры при колледже Амхерста (г. Амхерст, США) и в частном собрании В. В. Янцена (г. Заале, ФРГ), которые позволяют воссоздать контекст создания итогового нарратива историка. При исследовании также учтены рецензии на монографию и ее интерпретации современными историками.

Книга Г. П. Федотова, написанная на английском языке и опубликованная издательством Гарвардского университета в 1946 г. под названием «Russian Religious Mind», стала последней работой, увидевшей свет при его жизни. Через двадцать лет о. И. Мейендорф подготовил к печати в этом же издательстве вторую часть исследования, которое не было завершено Георгием Петровичем. Вместе с нею был переиздан с некоторыми исправлениями первый том, в название которого было внесено дополнение: «Христианство Киевской Руси. X–XIII вв.». Соответственно вторая часть получила подзаголовок «Средние века. XIII–XV вв.». Данные два тома были лишь частью того проекта, который стремился реализовать историк в последние годы своей жизни в США.

Об этом свидетельствует его переписка с Б. А. Бахметьевым и М. М. Карповичем, благодаря которым Г. П. Федотов получил финансовую поддержку для исследования данной темы. Во время первой встречи с Б. А. Бахметьевым, состоявшейся 1 октября 1941 г., Георгий Петрович изложил ему своей план, который предполагал подготовку многотомной «истории религиозного сознания» в России (речь первоначально шла о шести томах). Однако под влиянием собеседника он согласился с возможностью первоначально написать обобщающую работу, положения которой затем будут развиты в ряде книг. Делясь своими впечатлениями от встречи с Г. П. Федотовым, Б. А. Бахметьев писал на следующий день в письме к М. М. Карповичу: «Вчера был у меня Федотов, который редко мне понравился. Очень давно я не испытывал такого удовольствия, встречая новое лицо. Он совсем не похож на то, каким я его представлял себе и каким мне его описывали. По большинству вопросов, которые мы обсудили, я чувствовал значительный резонанс в его и моих вибрациях. Говоря о его будущем, мы затронули вопрос о книгах, которые он собирается писать. Он говорил о новой теме — “истории религиозного сознания” в России. <…> Меня очень заинтересовала [эта] мысль, особенно, так как вдохновенно написанная книга могла бы ответить на вопрос многих америк[анцев] в чем суть русского православия. Книга Булгакова[1] не отвечает на этот

[1] Имелся в виду английский перевод книги С. Н. Булгакова «The Orthodox Church» (L., 1935).

вопрос. Конечно, может и Федотов напишет так, что иностранцам [будет] непонятно, но мне кажется, что ему можно объяснить, что и как нужно» [7, с. 405–406]. Именно поэтому Б. А. Бахметьева особенно интересовал вопрос, который он задал М. М. Карповичу, как специалисту по русской истории: «Может ли он (Г. П. Федотов. — *А. А.*) вразумительно писать для иностранцев?» [7, с. 406]. М. М. Карпович положительно ответил на него, заверив Б. А. Бахметьева, что Г. П. Федотов «может написать книгу, которая будет интересна для американцев», так как «он достаточно гибок для того, чтобы понять, что от него требуется и приспособиться к новому читателю» [7, с. 407]. В дальнейшей переписке с М. М. Карповичем, которому Б. А. Бахметьев поручил «курировать» проект, Г. П. Федотов неоднократно обращался к нему за советом, подробно излагая планы работы и делясь сомнениями относительно того, каким образом сделать книгу интересной и, главное, доступной американскому читателю. М. М. Карпович неизменно отвечал готовностью познакомиться с рукописью, чтобы определить, насколько она соответствует «социальному заказу». Его редакторские советы (среди них особенно значимый относительно центрального понятия книги — кенотизм, английский эквивалент которого долго искал Г. П. Федотов) помогли в определенной степени подготовить рукопись к публикации в престижном издательстве Гарвардского университета. Правда, в ходе работы над книгой Г. П. Федотов вновь вернулся к своей первоначальной идее многотомного издания, которое было бы интересно не только «рядовому читателю», но «дало кое-что и специалистам». Не удивительно, что среди тех, кто знакомился с рукописью книги и чье мнение было особенно важно для историка, были не только его бывшие соотечественники — Г. В. Вернадский, М. М. Карпович и Р. О. Якобсон, но и американские эксперты — С. Х. Кросс и Д. Б. Конант [10, с. 132]. Если первый был специалистом по русской истории и православию, то второй являл собой «рядового читателя», однако весьма важного, так как он был в эти годы президентом Гарвардского университета, издательство которого вело переговоры с Б. А. Бахметьевым и М. М. Карповичем об условиях публикации книги. Таким образом, написанная по-английски работа была обращена к американским читателям, интересующимся русской культурой, количество которых в США после окончания Второй мировой войны значительно возросло, и к специалистам по русской истории, число которых оставалось незначительным. Эту направленность издания, несомненно, нужно учитывать при анализе построения нарратива «Русской религиозности».

В одном из писем М. М. Карповичу Г. П. Федотов упомянул, что замысел исследования возник у него еще в 1939 г. в Англии [10, с. 116]. Это обстоятельство указывает на еще один важный момент, который должен быть учтен при рассмотрении этого исследования. Оно опиралось на предшествующие работы историка и являлось развитием тех идей, которые были заложены в них. Правда, достаточно критический настрой тех рецензий, в которых высказывалась эта мысль [18; 21], вызывает ответную реакцию, когда современными авторами подчеркивается, что нельзя сводить значение итоговой работы Г. П. Федотова к простому переводу или даже переработке его книги «Святые древней Руси» [4, с. 33]. С последним мнением нельзя не согласиться, но оно должно быть подкреплено изучением того, как в результате внесенных Г. П. Федотовым дополнений в нарратив изменилась его структура и каким образом обновились положения его концепции и обогатилась их аргументация[2].

[2] Указание А. А. Галямичевой на простое количественное различие объема заключения, как показатель изменения его качества, выглядит в лучшем случае наивно. См.: [3, с. 209–210].

Вместе с тем указание на преемственность работ важно еще в одном отношении. В последнем исследовании историка продолжалась та скрытая полемика, которая велась Г. П. Федотовым в его работах с консервативно настроенными профессорами Свято-Сергиевского института в 1930-е гг. [1] и которую он с такой горечью охарактеризовал как «яд тайной критики» в своем дневнике, начатом в 1935 г. и возобновленном во время столь тяжелого пути из Европы в Америку [16, с. 88]. Острота ее еще более усилилась конфликтом Георгия Петровича с правлением института в 1939 г., в котором его жена, Е. Н. Федотова, выступала неверным гарантом точности его этического чувства [12, с. 262–378]. В одном из писем ей уже из Америки во Францию, он писал 19–20 августа 1946 г. по этому поводу: «Мое презрение к тому роду церковности (применительно к подлости), которое определяло их поведение по отношению ко мне, возможно, не менее твоего. Но именно потому, что они обидели меня, я не считал бы себя вправе помнить об этом. Мстить за свои обиды мне кажется низким. У меня другие формы реакции: я мщу той подлой экклезиологии, которая приводит к таким поступкам. Я считаю, что моя статья об этом в “Пути” (1939)[3] и моя печатающаяся книга достаточно мстят за меня. Я предпочитаю разоблачить Кирилла Туровского, чем Зеньковского»[4]. Тем самым при деконструкции нарратива с целью выявления принципов его построения следует учитывать не только его обращенность к американскому читателю, но и эту «разоблачительную» интенцию.

Общий замысел исследования Г. П. Федотов изложил в письме к М. М. Карповичу от 13 октября 1941 г.: «Я имею в виду дать очерк отдельных духовных течений, характеристику разных религиозных слоев и групп, выяснение оригинальности или связанности с греческой традицией. Для новой, петербургской эпохи задача осложняется необходимостью прослеживать религиозные следы в светских и даже антихристианских направлениях. Сквозь все тысячелетие мне видится некоторое единство, хотя и не сводимое к одной формуле, конечно. Материалом должны служить жития святых и памятники литературные» [10, с. 116]. Во введении к «Русской религиозности» он уточнил предмет исследования: «Духовная жизнь, этика, искусство и религиозно значимые общественные нормы являются <…> основным предметом наших исследований» [12, с. 9]. Это позволило М. М. Карповичу справедливо отметить его оригинальность: «По сути, это первая попытка написать историю русского религиозного сознания как отличную от истории Русской Церкви в ее догматическом и организационном аспектах» [7, с. 433–434]. Эта оценка затем была повторена в ряде рецензий [27, p. 114; 28, p. 123].

Г. П. Федотов сконцентрировал свое внимание на изучении «субъективной стороны религии», поставив в центр исследования человека. «Мой интерес сосредоточен на сознании человека: религиозного человека и его отношении к Богу, миру, собратьям; это отношение не чисто эмоциональное, но также рациональное и волевое, т. е. проявление всего человеческого существа. Целостность религиозной личности — тот невидимый источник, из которого берут свое начало и получают значение основные проявления не только религиозной, но и всей культурной жизни. История богословия, литургики и канонов перестает быть просто набором древностей лишь в том случае, когда на нее падает свет, исходящий от религиозного человека или его религиозного сознания. В центре нашего внимания, разумеется, прежде всего “духовная жизнь”

[3] Речь шла о статье «В защиту этики», направленной против о. Сергия Булгакова.

[4] Письмо Г. П. Федотова к Е. Н. Федотовой от 19–20 августа 1946 г. // Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture (BAR). Ms Coll Fedotov. Box 2. Folder: Letters of G. P. Fedotov to his wife, 1946.

в смысле мистико-аскетической жизни и религиозной этики — религиозный опыт и религиозное поведение, по отношению к которым богословие, литургика и каноны могут рассматриваться как внешнее их выражение и форма» [12, с. 9].

За таким определением стояло вполне осознанное общее религиозное видение проблемы исторического процесса, воспринимаемого как человеческий отклик на Благодать. «История христианства — хроника этого отклика; культура христианства — культура этого опыта. История и культура по сути человечны» [12, с. 10], — утверждал историк.

Постановка в центр исторического исследования человека, как интегрирующего своей деятельностью различные проявления истории, шла в русле антропологического поворота к «тотальной истории», пионерами которого были его французские коллеги, группировавшиеся вокруг журнала «Анналы». Хотя сам Г. П. Федотов считал свой подход укорененным в гуманизме прошлого XIX в., он оказывался созвучен самым современным ему тенденциям в развитии историографии.

Формулировка способа познания прошлого, несмотря на подчеркивание такого характерного для позитивизма принципа изучения истории, как беспристрастность, была также окончательным разрывом с учителем, наметившимся еще в университетские годы, но определившимся лишь в эмиграции. Присущее И. М. Гревсу представление о гениях как о представителях культурных черт эпохи вновь, как в молодости, отвергалось, так как «нельзя исследовать индивидуума как представителя целого; не можем мы просто суммировать противоречивые и несовместимые отличительные черты» [12, с. 13][5]. Причем эти разрыв и отвержение отчетливо осознавались. В письме от 10 апреля 1950 г. к своей последней любви, З. О. Микуловской, Георгий Петрович признавался: «Я с благоговением относился к Гревсу, моему учителю, и отказаться от его исторических идей было очень тяжело. В сущности, я имел смелость пойти своей дорогой, только расставшись с ним (и с Россией). В тепличной храмовой атмосфере его гармонического идеализма я, вероятно, никогда бы не осуществил ничего своего. Идти своим путем значит изменять отцам, учителям, традиции. Творчество в культуре всегда измена, разрыв с друзьями. От того мои книги сочатся кровью. Я думаю, когда пишу, о людях, которых смертельно обижаю, и не делаю им никаких (или почти никаких) уступок...»[6].

«Гармоническому идеализму» учителя противопоставлялось типологическое изучение материала, при котором выбирались «такие типы, которые репрезентативны для различных духовных групп и которые в их совокупности, — если они выбраны надлежащим образом, — могут отражать коллективное бытие» [12, с. 13]. Сведение многообразия типов к «двойственности», выражающей противоречивость исторической реальности, наталкивало Г. П. Федотова на мысль о гегельянских истоках такого способа познания. Однако следует признать, что такое самоопределение неудачно и неадекватно. Он не только критически относился к спекулятивно-априорному обоснованию закономерности исторического развития немецким философом, но и стремление

[5] Думается, что указание Г. В. Флоровского на то, что Г. П. Федотов «унаследовал» метод своего учителя И. М. Гревса, нацеленный на выявление «субъективной» стороны исторической реальности, недостаточно обосновано. Ср.: [20].

[6] Письмо Г. П. Федотова к З. О. Микуловской от 10 апреля 1950 г. // Из личного архива Зои Осиповны Микуловской-Юрьевой (1922–2000 гг.). Собрание В. В. Янцена / Галле на Заале. Г. П. Федотов. Письма к З. О. Микуловской (1947–1951 гг.). Хочу выразить благодарность В. В. Янцену за любезно предоставленную возможность изучить эти письма.

разворачивать познавательный процесс в диалектику движения от тезиса к антитезису, противоположность которых снималась затем синтезом для него не было характерно[7]. Признание во введении к «Русской религиозности» гипотетического синтеза исходным моментом познания указывало скорее на его близость к веберианским идеям «идеальных типов», фальсифицируемых в ходе изучения конкретного материала. Сведение же многообразия исторической реальности к «двойственности» больше напоминает предчувствие «бинарной оппозиции», о которой через два десятилетия начнут рассуждать структуралисты. Как было показано ранее, у Г. П. Федотова эта склонность остро воспринимать противоречивость окружающего мира даже на личностном уровне коренилась в его личной судьбе (оптимистически-пессимистическое восприятие любви) и в ницшеанском влиянии [11]. Но в своем устремлении она (книга) была направлена именно к структурализму, поскольку главным интересом для него были смыслы. Причем смысл одного и того же понятия мог меняться в зависимости от того, в системе каких понятий, группирующихся вокруг одного из полюсов, оно применялось. Или, говоря иными словами, в зависимости от контекста его употребления. Таким образом, в своих методологических устремлениях Г. П. Федотов несколько опережал время, прокладывая дорогу структурализму, однако не имел адекватных методологических терминов для выражения своего подхода.

Совершенно новой проблемой, которой было уделено значительное внимание в книге «Русская религиозность», стала проблема византийского влияния или «религиозного византинизма», как определил ее Г. П. Федотов. Еще в середине 1930-х гг., обобщая свои взгляды на развитие русской культуры и церкви, он повторял свое наблюдение, впервые высказанное им еще в 1918 г., об отсутствии в Древней Руси «рациональной — даже шире — словесной культуры» (или о ее «молчании»), обусловленном переводом Библии и литургии на древнерусский (церковно-славянский) язык [12, с. 110–112, 364–365, 376–377; 19, p. 39]. Этим положением, по сути, вопрос о византийском влиянии на древнерусскую культуру, по крайней мере на богословие, снимался. В 1937 г. в своей книге «Пути русского богословия» Г. В. Флоровский подверг Г. П. Федотова критике, выдвинув в противовес ему утверждение о плодотворности византийского влияния на русскую богословскую мысль [13, с. 5–8]. Для него, напротив, разрыв с византийской традицией стал причиной «московского кризиса культуры» [13, с. 2]. Наиболее корректной и адекватной формой ответа на критику могло стать рассмотрение последствий византийского влияния, что и было сделано Г. П. Федотовым в книге «Русская религиозность», в которой он детально аргументировал положения, лишь пунктиром намеченные в статьях конца 1930-х гг.

Отправляясь от факта принятия христианства князем Владимиром от Византии, Г. П. Федотов тем самым начинал рассмотрение вопроса о византийском влиянии достаточно традиционно. Важным при этом для него являлось выведение «формулы византинизма», которая позволила бы ухватить суть консервативной природы Византии, выступившей хранительницей являвшейся истоком христианизации античной культуры. Кратким определением формулы у историка стал «ориентализированный эллинизм», что позволило выяснить степень восточного влияния на древнегреческую государ-

[7] Утверждение Т. В. Ивановой, поддержанное А. С. Исмаиловым, о влиянии гегелевской диалектики процесса познания на Г. П. Федотова представляется неубедительным. Ср.: [5, с. 18; 6, с. 70; 12, с. 13]. Ср. также с весьма критическими оценками гегелевского влияния на русскую общественную мысль в статьях «американского периода» Г. П. Федотова: [12, с. 93, 145, 198]. Ни в одной из архивных коллекций Г. П. Федотова не обнаружено следов «серьезного изучения» Г. В. Ф. Гегеля.

ственность и культуру и показать недостаток творческой энергии, который «не позволил Византии достичь окончательного синтеза языческих и христианских элементов, доставшихся ей в наследство» [12, с. 36]. Здесь крылись основания дуализма, который последовательно прослеживал Г. П. Федотов в религиозной культуре Византии, выявляя противоположные полюса единства и те противоречия, которые коренились в них и могли возникнуть при его нарушении. Именно здесь возникали возможности для новых, нетривиальных оценок византинизма.

Так, за единством унаследованных и сохраненных незамутненными двух источников духовной жизни — обрядовой и мистико-аскетической — постепенно проявлялось различие в христологии, которое оборачивалось расколом на монофизитство и несторианство, становившихся ересью именно в силу абсолютизации их противопоставления. Причем, несмотря на решения Халкидонского собора, Г. П. Федотов доказывал утверждение в византийской иконографии (образ Пантократора) и литургике (гимносложение и песнопения), а через последнюю и в восточном богословии в целом, монофизитской традиции, восходящей «к сомнительным мотивам наследства Кирилла Александрийского» [12, с. 39]. «Это — поклонение великому всемогущему Богу, к которому грешный человек может приближаться только в страхе и трепете» [12, с. 40], — заключал историк, указывая на ветхозаветные истоки (концепция Яхве) такого восприятия Воплощения, когда Христос выступает не в роли Спасителя, но Судии. Стоящее за этими рассуждениями Г. П. Федотова противопоставление богословия Кирилла Александрийского и Льва Великого ставило под сомнение возможность неопатристического синтеза, идею которого развивал Г. В. Флоровский[8].

Другим средством выявления противоречий, скрывающихся за кажущимся единством двух путей спасения — монашеским аскетизмом и освящением повседневной жизни, стало рассмотрение особенностей развития монашества в Византии. По мнению Г. П. Федотова, монашеский путь спасения постепенно стал доминирующим над мирянским, охватив его. Но вследствие этого сама «монашеская жизнь по необходимости должна была смягчиться и гуманизироваться», что наиболее отчетливо проявилось в «очеловечивании» восточного аскетизма в Палестине, откуда «в таком смягченном виде монашество распространилось по всей Византийской империи» [10, с. 41]. Этим обусловливались в конечном итоге два внутренне связанных явления: вытеснение мистического содержания монашеской аскезы молитвой и инструментализация обряда, являвшаяся следствием материализации таинств и святынь. Таким образом, Г. П. Федотов приходил к выводу о двух полюсах византийской религии — трансцендентализме и освящении жизни, которые присущи всякой религии и в своем единстве являют меру религиозной веры. В данном случае за каждым из этих полюсов виднелась фигура его оппонентов в Свято-Сергиевском богословском институте: за трансцедентализмом угадывалась идея неопатристического синтеза Г. В. Флоровского, а за освящением византийской жизни — развивавшаяся А. В. Карташевым применительно к истории России

[8] Показательно в этом отношении, что Г. В. Флоровский, напротив, практически отождествлял взгляды Льва Великого и Кирилла Александрийского в своей книге «Византийские отцы V–VIII веков» (Ч. 3.8. URL: http://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Florovskij/vizantijskie-ottsy-v-viii-vekov/1 (дата обращения: 12.10.2015). Представив подробное изложение «томоса» папы Льва, Г. В. Флоровский заключил: «И, конечно, Лев излагал именно “Кириллову веру”, хотя и совсем не на языке Кирилла. Их соединяют не формулы, но общность видения, один и тот же, почти наивный, метод восприятия или усмотрения Богочеловеческого единства…»). Эта книга была результатом чтения лекций в Свято-Сергиевском богословском институте, где преподавал и Г. П. Федотов. О неопатристическом синтезе Г. В. Флоровского см.: [14; 15, с. 84–94; 30].

концепция «симфонии» церкви и государства, а затем и общества, коренящаяся в известной юстиниановой новелле [9, с. 169–152; 24, p. 206–212]. Если свое отношение к идее Г. В. Флоровского Г. П. Федотов высказал, характеризуя святоотеческие истоки монофизитства и несторианства, то об отношении к реалиям воплощения симфонии он заявил в конце раздела «Религиозная мысль Византии», увязав его с характеристикой взглядов отцов Восточной Церкви: «Греческие отцы IV столетия, со всеми их платоническими и мистическими интересами, были пророками и учителями своего народа. Они считали борьбу со злом в личной и общественной жизни первой задачей христианина. Но после нескольких серьезных попыток преобразования и христианизации народной жизни в течение первого столетия после Константина, Церковь как бы истощилась в усилиях и оставила бесполезную борьбу. Освящение всей жизни стало символическим благословением, а не действительным ее преобразованием. Ориентализм государства, перестроенного Диоклетианом, сопровождался ориентализацией социальной жизни, опустившейся до уровня восточных языческих обществ. Рабство было не только одним из основных социальных институтов, но и совершенной моделью всех социальных отношений. Каждый человек был раб вышестоящих и господин подчиненных. Этика рабства, под личиной христианского смирения, принималась и идеализировалась византийской церковью» [12, с. 45]. Понятно, что так охарактеризованная «симфония» церкви и государства не могла стать образцом для подражания в Древней Руси, что с опорой на источники подчеркивал и Г. П. Федотов.

Наконец, рассматривая возможности передачи и восприятия византийского религиозного наследия, историк обратился к своей давней и излюбленной теме — о «молчании» Руси, как проявлении полного отсутствия у русских вплоть до XVII в. научной культуры. Не отказываясь от предложенного уже вскоре после революции 1917 г. объяснения этого недостатка переводом Библии и литургии на славянский язык, что делало излишней ученическую работу по изучению и усвоению наследия, как это было на Западе, Г. П. Федотов отметил в столь любимой им парадоксальной манере, что перевод оказался не только «сомнительным подарком», но и «бесценным даром». Последнее объяснялось тем, что «народ мог слышать слово Божие и молиться на языке, очень близком родному», что делало Евангелие понятным в некоторой мере «даже людям совершенно необразованным» [12, с. 49]. Это более глубокое восприятие Евангелия объявлялось им отличительной чертой веры не только русских, но и других славянских народов по сравнению с народами романо-германскими. Евангельский морализм проникал на Русь посредством славянских переводов греческой богословской литературы. Характеризуя славянские переводы, Г. П. Федотов дал обстоятельный анализ не только их содержания и жанрового разнообразия, но и принципов отбора переводимых произведений. Он еще раз подчеркнул значимость двух тем в них — «радости и надежды на спасение» и «размышлений о грехе и смерти, царящих в этом мире», представленных, соответственно, двумя наиболее почитаемыми греческими отцами: Иоанном Златоустом и Ефремом Сирином.

Наряду с литературными влияниями историк проанализировал и воздействие греческой литургии, справедливо считая ее «более мощным, всеохватывающим и устойчивым средством религиозного воспитания» [12, с. 58]. Он не только рассмотрел источники формирования восточной литургии и соответствующие пласты религиозных идей, воплощенных в них, но и выявил специфически византийские ее составляющие — гимны и славословия. Оценивая в целом византийское богослужение с учетом специфики строения православных храмов и их украшения, а также их воздействия

на верующего, историк характеризовал их эмоциональное восприятие не как ликование, а как страх, сопровождавшийся молитвенным подъемом. «Человек, грешный и недостойный, призван созерцать Славу Господню, — заключал по этому поводу Георгий Петрович. — Он стоит посреди палат Царя Небесного, который представляется восседающим на троне за иконостасом, прозревая все сердца и помышления человеческие. Покаяние, самоуничижение, страх и мольба человека, с одной стороны, и сияющая Слава Господня — с другой: между этими двумя религиозными полюсами располагается вся гамма литургических переживаний» [12, с. 63]. Тем самым он вновь возвращался к мысли, высказанной им уже в «Стихах духовных», что не столько слова и идеи богослужения влияли на формирование веры, сколько внешние впечатления от «действий, мелодий и росписей» [12, с. 63]. Правда, при этом историк подчеркивал, что наиболее доступной для простого народа оказывались идеи Евангелия, а не сложные византийские богословские положения. Последние оказывались основой для заимствования, но не творческого обогащения для тех немногих образованных русских авторов, которые использовали греческий язык как средство общения с иностранцами или инструмент для переводов.

Общее представление о византинизме и способах его восприятия в Древней Руси создавало основу для выявления специфических черт у русских византинистов. Последовательно проанализировав произведения Климента Смолятича, Кирилла Туровского и Илариона Киевского, историк отметил их образованность. Правда, эта образованность проявлялась в заимствовании литературных и ученых приемов из Византии, что обусловливало близость их взглядов «к византийской религии Пантократора, Царя Небесного и Судии» [12, с. 92]. Евангельская составляющая, связанная с искуплением воплотившимся Христом грехопадения человека, оказывалась «в духе александрийского богословия» приниженной в их произведениях. Вместе с тем Г. П. Федотов указывал на преобладание в них проблематики священной истории, что оборачивалось чрезмерным увлечением антииудейской темой. Интерпретация последней Иларионом делала его из всех русских византинистов наиболее «национальным» автором, развивающим положительную эсхатологическую тенденцию «в свете Воскресения и жизни в грядущем веке» [12, с. 90]. Правда, и здесь историк не смог обойтись без парадокса, указав на ведущую к иудейству возможность мессианской трактовки пафоса Илариона при характеристике приобщения русского народа к священной истории, когда «последние становятся первыми»[9].

Таким образом, в своей последней книге Г. П. Федотов ввел очень значимые для всего построения исторического нарратива характеристики влияния византинизма на процесс христианизации Древней Руси. В результате они определяли один из полюсов, относительно которого обозначалась специфика именно русского восприятия православия, которое в книге стало последовательно характеризоваться как кенотизм. Это понятие, произведенное лишь от однажды упомянутого в книге «Святые древней Руси» термина «кенозис»[10], стало вторым смысловым полюсом, притяжение к кото-

[9] Следует отметить, что эта тема совершенно не замечена в книге Д. Рубина, специально рассмотревшего вопрос о соотношении Святой Руси и Священного Израиля в творчестве Г. П. Федотова [26, p. 393–396].

[10] Это точно подметил норвежский исследователь К. Ю. Мьёр [22, p. 103]. Его предшественник в рассмотрении данного вопроса Ю. Бёртнес указал, что данное понятие было заимствовано Г. П. Федотовым из либерального богословия Запада [2, с. 61–65]. Однако в исследовательской литературе высказывается мнение и о более раннем проникновении этого понятия в русское богословие [25, s. 319–332].

рому меняло значение общих для христианства понятий. Такой подход к изучению исторического материала, основанный на выделении биполярных оппозиций, в пространстве между полюсами которых устанавливалась определенная иерархия смыслов, можно определить как структуралистский. Его последовательная реализация создавала условия для разностороннего рассмотрения предмета изучения и его многоаспектных характеристик, что позволяло преодолеть односторонность видения прошлого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Антощенко А. В.* Концепция древнерусской святости Г. П. Федотова (об одной скрытой полемике в русской эмиграции 1930-х гг.) // Перекресток культур: междисциплинарные исследования в области гуманитарных наук. М.: Логос, 2004. С. 132–151.

2 *Бёртнес Ю.* Русский кенотизм: к переоценке одного понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск: ПетрГУ, 1994. Т. 1. С. 61–65.

3 *Галямичева А. А.* Георгий Петрович Федотов: жизнь и творчество в эмиграции. Саратов: Наука, 2009. С. 197–214.

4 *Гумерова Ж. А.* Идеал святости у Г. П. Федотова // Вестник Томского государственного университета. 2005. № 289. С. 32–38.

5 *Иванова Т. В.* Проблема свободы в историософских воззрениях Г. П. Федотова. автореф. дис. … канд. филос. наук. М.: РАГС при Президенте РФ, 2001. 142 с.

6 *Исмаилов А. С.* Истоки политико-философской концепции Г. П. Федотова // Проблемы современной науки и образования. 2012. № 2 (12). С. 70–72.

7 Письма Г. П. Федотова к Б. А. Бахметьеву и сопутствующие материалы // Мир историка: историографический сборник. Омск: ОмГУ, 2014. Вып. 9. С. 402–440.

8 Письма-исповедь Г. П. Федотова к Т. Ю. Дмитриевой // Мир историка. Омск: ОмГУ, 2015. Вып. 10. С. 397–454.

9 *Сомин Н. В.* А. В. Карташев о взаимоотношении Церкви и государства // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института: материалы. М.: ПСТБИ, 1998. С. 169–152.

10 «Теперь я спокоен за будущее и могу спокойно работать». Из переписки Г. П. Федотова и М. М. Карповича. 1941–1945 гг. // Исторический архив. 2013. № 5. С. 114–136.

11 *Федотов Г. П.* О гении // Вопросы философии. 2015. № 3. С. 118–121.

12 *Федотов Г. П.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Sam&Sam, 1996.

13 *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. 4-е изд. Париж: YMCA-Press, 1988. 602 с.

14 *Хоружий С. С.* Неопатристический синтез и русская философия // Вопросы философии. 1994. № 5. С. 75–88.

15 *Черняев А. В.* Г. В. Флоровский как философ и историк русской мысли. М.: ИФ РАН, 2010. 199 с.

16 *Янцен В. В.* Неизвестные страницы биографии Г. П. Федотова в США // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 3. С. 79–93.

17 *Ankersmit F. R.* Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language. The Hague; Boston; London: Martinus Nijhoff Publishers, 1983. 266 p.

18 *Cherniavsky M. G.* P. Fedotov, The Russian Religious Mind, II: Middle Ages, The Thirteenth to the Fifteenth Centuries. Edited, with a foreword by John Meyendorff.

Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1966. P. XVI. 423 p. // Speculum. 1967. Vol. 42. № 4. P. 733–736;
19 *Fedotov G. P.* The Russian Church (A Short Historical Sketch). P. 1 // Sobornost'. 1935. № 1 (New Series). P. 23–29.
20 *Florovsky G. V.* The Russian Religious Mind. By G. P. Fedotov. Cambridge, Mass, Harvard University Press. Vol. I, Kievan Christianity, 1966. 431 p. Vol. II, Middle Ages. 1966. 423 p. // Journal for the Scientific Study of Religion. 1968. Vol. 7. № 2. P. 318–319.
21 *Miller D. B.* The Russian Religious Mind. Volume II, Middle Ages, The Thirteenth to the Fifteenth Centuries. By G. P. Fedotov. Edited, with a foreword by John Meyendorff. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1966. Vol. XVI. 423 p. // American Historical Review. 1969. Vol. 74. № 4. P. 1268–1269.
22 *Mjør K. J.* Reformulating Russia: The Cultural and Intellectual Historiography of First-Wave Émigré Writers. Leiden; Boston: Brill, 2011. 327 p.
23 *Munslow A.* Narrative and History. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007. 190 p.
24 *Petro N. N.* Challenge of the «Russian Idea»: Rediscovering the Legacy of Russian Religious Philosophy // Christianity and Russian Culture in Soviet Society. Boulder; San Francisco; London: Westview Press, 1990. P. 206–212.
25 *Röhrig H. J.* Zum Begriff 'Kenosis' in der russischen Theologie // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat. Köln: Böhlau Verlag Köln Weimar, 2006. S. 319–332.
26 *Rubin D.* Holy Russia, Sacred Israel: Jewish-Christian Encounters in Russian Religious Thought. Brighton (MA): Academic Studies Press, 2010. 570 p.
27 *Spinka M.* The Russian Religious Mind. By George P. Fedotov. Cambridge; Mass.: Harvard University Press, 1946. Vol. XIV. 438 p. // Church History. 1947. Vol. 16. № 2. P. 114–115.
28 *Timashev N. S., Fedotov G. P.* The Russian Religious Mind. Cambridge; Mass: Harvard University Press, 1946. 438 p. // Russian Review. 1947. Vol. 7. № 1. P. 123–125.
29 *White H.* Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect. Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1999. 210 p.
30 *Williams G. H.* The Neo-Patristic Synthesis of Georges Florovsky // Georges Florovsky: Russian Intellectual. Orthodox Churchman / ed. by A. Blane. Crestwood; NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1993. P. 287–340.

***

© 2017. Aleksandr V. Antoshchenko
Petrozavodsk, Russia

GEORGE FEDOTOV'S INTERPRETATION OF THE CONCEPT "BYZANTINISM"

Abstract: The article looks at the constructing of historical narrative in the last George Fedotov's book "Russian Religious Mind," published in the USA shortly after the Second World War and addressed to American readers. The author shows that another "implied reader" of this narrative was the conservative-orthodox former colleagues of the historian at the St. Sergius Theological Institute in Paris, with whom he continued

a hidden polemic. It was the latter one that determined detailed characterization of the Byzantine influence on the perception of Christianity in Ancient Rus. George Fedotov critically appraised "Russian Byzantinism," contrasting it to another pole of Russian religiosity — "Kenoticism," which he understood as the following Christ in love for God and for man. Such a bipolar examination of historical material, aimed at identifying the meaning of concepts, which characterized the ancient Russian religious mentality, allows us to qualify the work of George Fedotov as a research based on structural approach to history.

Keywords: George Fedotov, "Russian Religious Mind," Byzantinism, Kenoticism, Orthodoxy

Information about the author: Aleksandr V. Antoshchenko — DSc in History, Professor, Petrozavodsk State University, Lenin St., 33, 185910 Petrozavodsk, Russia. E-mail: antoshchenko@yandex.ru

Received: April 13, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Antoshchenko A. V. Kontseptsiia drevnerusskoi sviatosti G. P. Fedotova (ob odnoi skrytoi polemike v russkoi emigratsii 1930-kh gg.) [The ancient concept of Holiness of G. P. Fedotov (about one hidden polemic in the Russian emigration of the 1930s)]. *Perekrestok kul'tur: mezhdistsiplinarnye issledovaniia v oblasti gumanitarnykh nauk* [The Intersection of cultures: interdisciplinary studies in the Humanities]. Moscow, Logos Publ., 2004, pp. 132–151. (In Russian)

2 Bertnes Iu. Russkii kenotizm: k pereotsenke odnogo poniatiia [Russian kinetism: on reevaluation of the concept]. *Evangel'skii tekst v russkoi literature XVIII–XX vekov: tsitata, reministsentsiia, motiv, siuzhet, zhanr* [The Gospel text in Russian literature of the XVIII–XX centuries: quote, reminiscence, motif, plot, genre]. Petrozavodsk, PetrGU Publ., 1994, vol. 1, pp. 61–65. (In Russian)

3 Galiamicheva A. A. *Georgii Petrovich Fedotov: zhizn' i tvorchestvo v emigratsii* [Georgy Petrovich Fedotov: life and work in emigration]. Saratov, Nauka Publ., 2009, pp. 197–214. (In Russian)

4 Gumerova Zh. A. Ideal sviatosti u G. P. Fedotova [The ideal of Holiness by G. P. Fedotov]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta,* 2005, no 289, pp. 32–38. (In Russian)

5 Ivanova T. V. Problema svobody v istoriosofskikh vozzreniiakh G. P. Fedotova. avtoref. dis. … kand. filosof. nauk [The problem of freedom in the historiosophical views of G. P. Fedotov. Abstract. dis. PhD in Philosophy]. Moscow, RAGS pri Prezidente RF Publ., 2001. 142 p. (In Russian)

6 Ismailov A. S. Istoki politiko-filosofskoi kontseptsii G. P. Fedotova [Origins of G. P. Fedotov`s political-philosophical conception]. *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniia,* 2012, no 2 (12), pp. 70–72. (In Russian)

7 Pis'ma G. P. Fedotova k B. A. Bakhmet'evu i soputstvuiushchie materialy [Letters to G. P. Fedotov, B. A. Bahmetiev and related materials]. *Mir istorika: istoriograficheskii sbornik* [The World of historian: historiographical collection]. Omsk, OmGU Publ., 2014, vol. 9, pp. 402–440. (In Russian)

8 Pis'ma-ispoved' G. P. Fedotova k T. Iu. Dmitrievoi [Letters of confession of G. P. Fedotov to T. Y. Dmitrieva]. *Mir istorika* [The World of historian]. Omsk, OmGU Publ., 2015, vol. 10, pp. 397–454. (In Russian)

9 Somin N. V. A. V. Kartashev o vzaimootnoshenii Tserkvi i gosudarstva [A. V. Kartashev on relationship of Church and state]. *Ezhegodnaia bogoslovskaia konferentsiia Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo bogoslovskogo instituta: materialy* [Annual theological conference of St. Tikhon Orthodox theological Institute: materials]. Moscow, PSTBI Publ., 1998, pp. 169–152. (In Russian)

10 "Teper' ia spokoen za budushchee i mogu spokoino rabotat'." Iz perepiski G. P. Fedotova i M. M. Karpovicha. 1941–1945 ["Now I feel secure about the future and can safely work." From the correspondence G. P. Fedotov and M. M. Karpovich]. *Istoricheskii arkhiv,* 2013, no 5, pp. 114–136. (In Russian)

11 Fedotov G. P. O genii [About genius]. *Voprosy filosofii,* 2015, no 3, pp. 118–121. (In Russian)

12 Fedotov G. P. *Sobranie sochinenii:* v 12 t. [The collected works: in 12 vols.]. Moscow, Sam&Sam Publ., 1996. (In Russian)

13 Florovskii G. V. *Puti russkogo bogosloviia* [Ways of Russian theology]. 4-e izd [4 edition]. Parizh, YMCA-Press Publ., 1988. 602 p. (In Russian)

14 Khoruzhii S. S. Neopatristicheskii sintez i russkaia filosofiia [Neopatristic synthesis and Russian philosophy]. *Voprosy filosofii,* 1994, no 5, pp. 75–88. (In Russian)

15 Cherniaev A. V. *G. V. Florovskii kak filosof i istorik russkoi mysli* [G. V. Florovsky as a philosopher and historian of the Russian thought]. Moscow, IF RAN Publ., 2010. 199 p. (In Russian)

16 Iantsen V. V. Neizvestnye stranitsy biografii G. P. Fedotova v SShA [Unknown pages of the biography of G. P. Fedotov in the USA]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii,* 2014, vol. 15, issue 3, pp. 79–93. (In Russian)

17 Ankersmit F. R. Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language. The Hague; Boston; London, Martinus Nijhoff Publishers Publ., 1983. 266 p. (In English)

18 Cherniavsky M. G. P. Fedotov, The Russian Religious Mind, II: Middle Ages, The Thirteenth to the Fifteenth Centuries. Edited, with a foreword by John Meyendorff. Cambridge; Massachusetts, Harvard University Press Publ., 1966. P. XVI. 423 p. *Speculum*, 1967, vol. 42, no 4, pp. 733–736. (In English)

19 Fedotov G. P. The Russian Church (A Short Historical Sketch). P. 1. *Sobornost',* 1935, no 1(New Series), pp. 23–29. (In English)

20 Florovsky G. V. The Russian Religious Mind. By G. P. Fedotov. Cambridge, Mass, Harvard University Press. Vol. I, Kievan Christianity Publ., 1966. 431 p. Vol. II, Middle Ages. 1966. 423 p. *Journal for the Scientific Study of Religion,* 1968, vol. 7, no 2, pp. 318–319. (In English)

21 Miller D. B. *The Russian Religious Mind.* Vol. II, Middle Ages, The Thirteenth to the Fifteenth Centuries. By G. P. Fedotov. Edited, with a foreword by John Meyendorff. Cambridge, Mass, Harvard University Press Publ., 1966. Vol. XVI. 423 p. American Historical Review, 1969, vol. 74, no 4, pp. 1268–1269. (In English)

22 Mjør K. J. Reformulating Russia: *The Cultural and Intellectual Historiography of First-Wave Émigré Writers.* Leiden; Boston, Brill Publ., 2011. 327 p. (In English)

23 Munslow A. *Narrative and History.* Basingstoke, Palgrave MacMillan Publ., 2007. 190 p. (In English)

24 Petro N. N. *Challenge of the «Russian Idea»: Rediscovering the Legacy of Russian Religious Philosophy. Christianity and Russian Culture in Soviet Society.* Boulder; San Francisco; London, Westview Press, 1990, pp. 206–212. (In English)

25 Röhrig H. J. *Zum Begriff 'Kenosis' in der russischen Theologie. Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat.* Köln, Böhlau Verlag Köln Weimar Publ., 2006, pp. 319–332. (In German)

26 Rubin D. *Holy Russia, Sacred Israel: Jewish-Christian Encounters in Russian Religious Thought.* Brighton (MA), Academic Studies Press Publ., 2010. 570 p. (In English)

27 Spinka M. The Russian Religious Mind. By George P. Fedotov. Cambridge$ Mass, Harvard University Press Publ., 1946. Vol. XIV. 438 p. *Church History,* 1947, vol. 16, no 2, pp. 114–115. (In English)

28 Timashev N. S., Fedotov G. P. The Russian Religious Mind. Cambridge; Mass, Harvard University Press Publ., 1946. 438 p. *Russian Review,* 1947, vol. 7, no 1, pp. 123–125. (In English)

29 White H. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect.* Baltimore; London, John Hopkins University Press Publ., 1999. 210 p. (In English)

30 Williams G. H. The Neo-Patristic Synthesis of Georges Florovsky. *Georges Florovsky: Russian Intellectual. Orthodox Churchman,* ed. by A. Blane. Crestwood; NY, St. Vladimir's Seminary Press Publ., 1993, pp. 287–340. (In English)

УДК 248.2
ББК 86.39+86.40

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. Н. С. Жиртуева
г. Севастополь, Россия

ХАСИДИЗМ В КОНТЕКСТЕ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА МИСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ МИРА

Аннотация: Цель статьи — исследование хасидизма в контексте компаративного анализа мистических традиций мира. Методологией исследования является компаративный философско-религиоведческий анализ, который проводится в двух основных направлениях: 1. Исследование универсальных идей мистических учений. 2. Исследование индивидуальных особенностей мистических традиций мира. Для мистического учения хасидизма характерны следующие идеи: 1. Апофатическое учение об идеальном Абсолюте. 2. Человек принадлежит идеальному и феноменальному мирам, что способствует возникновению двух типов сознания — эгоцентрического и просветленного. 3. Эгоцентрическое сознание есть источник страданий человека. 4. Мистический опыт сопровождается переходом от эгоцентрического сознания к просветленному. 5. Мистическая психопрактика направлена на «единение» с Абсолютом (девекут). Индивидуальные особенности хасидизма анализируются согласно трем основным позициям: 1) Сущность Абсолюта и характер мистического контакта с Ним. 2) Соотношение идеального и феноменального (материального) бытия. 3) Методы мистической психопрактики. Уникальность хасидизма заключается в соединении особенностей имманентной и трансцендентно-имманентной мистики. Хасидизм типологически близок как к западным, так и к восточным мистическим учениям. Если Каббала имеет гностическую направленность, то хасидизм социально-нравственную. Основными методами психопрактики хасидизма являются любовь-доверие и медитативное созерцание Абсолюта, психосоматические упражнения, дисциплинарный аскетизм. Хасидизм является интеграционной мистической традицией.

Ключевые слова: хасидизм, трансцендентно-имманентная мистика, Абсолют, эгоцентрическое сознание, просветленное сознание, интеграционная традиция, психопрактика.

Информация об авторе: Наталья Сергеевна Жиртуева — доктор философских наук, профессор, Севастопольский государственный университет, Гуманитарно-педагогический институт, ул. Университетская, д. 33, 299053 г. Севастополь, Россия. E-mail: zhr_nata@bk.ru

Дата поступления статьи: 26.03.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Важным направлением современного религиоведения является компаративное религиоведение, направленное на анализ универсальных и индивидуальных особен-

ностей религий мира. Особый исследовательский интерес вызывают мистические учения, которые во все времена воспринимались как самая сокровенная (внутренняя) часть религии, противоположная ее культовой (внешней) стороне. Р. Элвуд был убежден, что мистический опыт является не просто одной из частей религиозного опыта, но его основной частью, тем звеном, который объединяет все элементы религиозной матрицы. Если полагать, что религия — система, задачей которой является осмысление «способов конечной трансформации», то мистический опыт, по мнению исследователя, это «самое главное средство конечной трансформации» [11, с. 29, 34]. Каждый мистик, по мнению У. Стейса, стремится к восприятию первоосновы бытия, которую он называет «Единым или Целым», и называет мистический опыт опытом «недифференцированного единства» [12, с. 62]. При этом, как утверждает Э. Андерхилл, «мистицизм влечет за собой определенный психологический опыт», который предполагает перестройку всей личности на более высоком уровне ради трансцендентной жизни [1, с. 99–100].

Интерес к мистическим учениям на современном этапе цивилизации не праздный, он вызван серьезным духовным кризисом и поиском новых ценностей и идеалов для человечества, убедившегося в ограниченности чувственно-материального мира.

Целью статьи является исследование учения хасидизма, который наряду с Каббалой является одной из самых известных мистических традиций иудаизма. К этой теме обращались в своих работах М. Бубер, П. Гуревич, С. М. Дубнов, М. А. Кравцов, Г. Шолем, однако не было осуществлено исследование хасидизма в контексте компаративного анализа мистических традиций мира.

В статье уделяется внимание как универсальным, так и индивидуальным особенностям хасидизма. Универсальное начало мистики можно представить в виде шести характеристик [6, с. 62–65]. Индивидуальные особенности хасидизма исследуются согласно трех основных позиций: 1) Сущность Абсолюта и характер мистического контакта с Ним, 2) Соотношение идеального и феноменального (материального) бытия, 3) Методы мистической психопрактики. Первая позиция является определяющей и утверждает существование двух мистических типов — имманентного и трансцендентно-имманентного. Если первый допускает имманентное слияние мистика с Абсолютом, то второй предполагает разноприродность человека и Абсолюта. Во-вторых, в зависимости от решения вопроса о соотношении идеального и феноменального (материального) бытия в пределах двух основных типов мистики формируется многообразие традиций. Так, например, 1) *монистическая традиция* признает реальность исключительно идеального бытия, 2) *дуалистическая традиция* противопоставляет идеальное и феноменальное как совершенное и неполноценное, 3) *интеграционная традиция* стремится к единению идеального и феноменального путем сакрализации последнего, 4) *холистическая традиция* признает идеальное и феноменальное единосущностным, 5) *плюралистическая традиция* отрицает существование материальной и духовной субстанций, и утверждает, что бытие состоит из множества первоэлементов. В-третьих, мистические традиции выбирают разные методы психопрактики, среди которых дисциплинарный аскетизм и психосоматические упражнения, медитативное созерцание и любовь-доверие к Абсолюту [5, с. 205–209].

История хасидизма. История хасидизма неразрывно связана с историей Каббалы и ее священной книги «Зогар». Первоначально каббалистическое учение было известно только в очень узком кругу посвященных. Его распространение началось только после изгнания евреев из Испании (1492) и появления «новой Каббалы» равви Ицхака Лурии Ашкенази или Ари (сокращенное «Ашкенази равви Ицхак») (1534–1572).

В учении Ари каббалистический идеал всемирного единства и гармонии был выражен в концепции «исправления» мира (*тиккун*). Утверждалось, что наш мир является вторичным, возникшим после мира левосторонних (или злых) сил, подавивших правосторонние силы добра и света. Сейчас из левосторонних сил созданы все материальные формы-оболочки (*клиппот*), а Божественный Свет существует в виде рассеянных повсюду «искр», которые воплощаются в творении и освящают его. Ари говорил, что человек отдалился от своего Божественного источника, и окунулся в бездну злых духов. Сущность процесса «исправления» мира, по мнению мистика, состоит в извлечении божественных «искр» из их материальных оболочек, после чего они возвращаются к своему Первоисточнику. Так происходит восстановление единства Творца и творения. Ари считал, что каждое слово и действие человека влияют на Вселенную и призывал очищать душу постом и молитвой [3, с. 93].

Распространение интереса к идеям «Зогар» привело к обновлению мистики иудаизма и формированию нового учения — *хасидизма* (от древнееврейского *хасид* — «благочестивый»). Одним из отцов учения стал равви Пинхас из Кореца, который прославлял и благодарил Творца за то, что Тот не сотворил его в годы, когда миру еще был неизвестен текст «Зогара». Он также говорил, что именно «Зогар» удержал его в еврействе [10, с. 238].

В развитии хасидизма выделяют два основных этапа. Первый относится к средневековому Египту и Европе XII–XIII вв., а второй — к первой половине XVIII в., когда хасидизм распространился среди еврейского населения Волыни, Подолья и Галичины. Известно также, что еще во II в. до н.э. в Израиле существовало движение «Хасидеи» («Община благочестивых»).

Первый этап развития хасидизма связан с именами таких мистиков, как Шмуэль Хасид из Шпейна, Иехуд Хасид из Ворса, Елеазар из Вормса, которые относились к немецкому обществу «Хасидей ашкеназ». В известном произведении «Сефер Хасидым» («Книга благочестивых») ими был разработан *хасидут*, или идеал благочестия.

Становление позднего хасидизма связано с именем БЕШТа (сокращено от Баал Шем Тов — «добрый чудотворец»), учение которого нашло большую поддержку среди еврейского народа и сделало хасидизм самым демократическим мистическим учением. Теоретическое оформление идей БЕШТа сделал его ученик Дов Баэр из Межирича, или Великий Маггид.

Еще одно ответвление хасидизма связано с именем Шнеура Залмана, который осуществил синтез учений Лурии и БЕШТа. Он утверждал, что основой хасидизма должны стать три этические категории: Хохма («мудрость»), Бина («разум»), Даат («знание»). Их сокращенное название дало учению Залмана имя ХаБаД.

Представление о сущности абсолютной и феноменальной реальности. Согласно хасидизму, Абсолют противоположен всему тому, что определено и ограничено, однако Он содержит в себе все ограничения. Об *апофатическом характере учения об Абсолюте* свидетельствуют слова Равви Шнеура Залмана: «Он сущий и бесконечный, и, кроме Него, ничто не суще и не бесконечно — вот что такое Он». В то же время Баал Шем Тов говорил, что весь мир создан Богом-Творцом, и божественные «искры» присутствуют в людях и во всех вещах и явлениях феноменального мира [2, с. 247, 249]. Хасидизм описывает *Абсолют как Ничто и Творца*, выделяет в нем непроявленные и проявленные аспекты, в чем обнаруживает сходство с учением Каббалы об Эн-Соф и Айин [4, с. 1444].

В исследовательской литературе до сих пор не существует единой точки зрения относительно учения хасидизма. С одной стороны, подчеркивается, что он поддерживает идею имманентности Абсолюта и человека, а с другой стороны, отмечается, что хасидизм не воспринял каббалистическое учение об эманации и перешел к теистическому восприятию Абсолюта [2, с. 297; 228].

Человек и его эгоцентрическое сознание. Для всех мистических учений характерно учение о двух «Я» человека, между которыми необходимо сделать выбор. Баал Шем Тов учил, что в человеке существуют два начала — животное, как источник чувств, и божественное, как источник разума и духа. Низшее, эгоистическое «Я» сосредоточено на потребностях тела: оно живет механической жизнью, слепо стремится к удовольствиям и избегает боли. В системе Каббалы его символом является сефира Йесод (или Есод).

По мнению Баал Шем Това, божественное начало побеждает над животным в благочестивом человеке — *цадике*, который считается моральным идеалом хасидизма. Великая миссия цадика заключается в том, чтобы помочь рассеянным по миру «искрам» достичь своего Творца. Праведник существует как «живая Тора», живой Завет для того, чтобы в обычном человеке даже не возникало сомнений относительно возможности соблюдения заповедей Торы. Не только словом, но и всей своей жизнью праведник учит людей, что они тоже могут и должны быть добродетельными. Он является учителем, духовным руководителем, а также спасителем людей, даже самых больших грешников, потому что утверждает, что каждый из них несет в себе божественные искры. К каждому человеку, по мнению БЕШТа, следует относиться как к праведнику, потому что никто не упадет так низко, что более не сможет возвыситься к Богу. Простой человек должен «прилепиться» к праведнику всей душой «потому что тот, кто воспевает праведника, тот словно изучает тайны мироздания».

Без цадика хасиды лишены опоры, а без хасидов величие цадика не имеет морального смысла. Цадик и хасиды — это сообщество, через которое реализуется моральный идеал хасидизма. Нравственность не может быть только индивидуальной: она всегда является общим делом. Не случайно еврейский философ М. Бубер назвал хасидизм «каббалой, которая стала этосом» [2, с. 8–9]. Хасид ориентирован не на собственное освобождение, а на подготовку прихода Машиаха (Мессии) в материальный мир, когда каждому верующему будет открыта скрытая часть Торы.

Баал Шем Тов развил каббалистическое учение о зле, согласно которого человеческие грехи сами по себе не являются злом: зло состоит в том, чтобы не обращать на них внимания и не направлять их на служение добру. Равви Пинхас говорил, что «в каждом слове и каждом действии содержатся все десять сефирот, десять сил, изливающихся из Бога, ибо они наполняют собой весь мир». Задача человека — сделать свои слова и дела достойными этих сил. Именно в этом утверждении, по мнению П. С. Гуревича, содержится корень нравственного оптимизма хасидов [2, с. 15].

Основной *целью мистической практики хасидизма утверждается «слияние» с Абсолютом (девекут)* путем «познания себя как проявления Божества». По мнению Шнеура Залмана, человек путем погружения в глубины своего «Я» разрушает все границы и открывает, что «Бог есть во всем» и «нет ничего, кроме Бога» [2, с. 10]. Основным препятствием на пути к девекут, так же как в Каббале, считается эгоцентрическое сознание [4, с. 1445].

Подготовительный этап психопрактики. Существуют различия в мистической практике раннего и позднего хасидизма. В «Сефер Хасидым» говорится, что цадик

должен владеть тремя основными качествами: аскетической отчужденностью от всего повседневного, совершенной душевной уравновешенностью и принципиальным альтруизмом. Так хасидизм начинает борьбу с эгоцентрическим сознанием.

Аскетизм раннего хасидизма связан с отказом от повседневной жизни со всеми ее развлечениями, прелестями и удовольствиями (светская беседа, игра с детьми и тому подобное). Хасида учили смиренно воспринимать все издевательства и даже позор. Один из последователей учения сказал: «Мне не нужна честь, ибо что станет с честью после смерти человека?» [2, с. 7]. Сущность принципа альтруизма выражена словами Мишны: «Мое — твое, а твое — твое, таким является путь благочестивого». Как видим, ранний хасидизм имеет четкую *дуалистическую направленность*, противопоставляя материальное и идеальное.

Особенностью позднего хасидизма является убежденность в том, что духовную жизнь человека невозможно отделять от его материально-телесного бытия. На вопрос: «Что служит основанием твоей молитвы?» — Шнеур Залман ответил: «Пол и скамья». БЕШТ отрицал идею лурианской Каббалы, что усиленный пост и уединение являются необходимыми условиями девекут. Напротив, он был убежден, что аскетизм может навредить человеку: «Я всем обязан бане. Купаться лучше, нежели умерщвлять плоть. Умерщвление плоти ослабляет силу, необходимую для служения Богу и наставничества, а баня эту силу увеличивает». Мистик учил: «Я пришел в этот мир, чтобы показать иной путь служения, а именно что человек должен стремиться обрести три вида любви: любовь к Богу, любовь к Израилю и любовь к Торе. А для этого вовсе не обязательно умертвлять плоть» [2, с. 67–68, 247].

Основной этап психопрактики и достижение просветления. Категорическим императивом хасидов является безусловное следование десяти заповедям Торы. Утверждается, что девекут осуществляется не путем чтения книг и талмудической ученостью, но только искренней верой и моральным совершенствованием. Веру в Бога хасидизм признает выше гнозиса. В разговоре с книжником, который постоянно находился в сомнениях, БЕШТ высказался так: «Ты допытываешься, есть ли Бог, а я вот глуп, а верую». Хасидизм подчеркивает, что человек должен не просто учиться, а, прежде всего, охотно делиться с другими своими знаниями. Мистик отмечает: «У меня нет времени учиться, потому что я обязан служить своему Творцу». В то же время известно, что БЕШТ был очень хорошим знатоком обеих священных книг — «Зогара» и «Сефер Йецира» [2, с. 78, 82, 87]. Как видим, если каббалистический цадик стремился, прежде всего, получить мистическое знание, то целью хасида является не знание, а моральное совершенство. Так интеллектуально-гностический идеал святости в хасидизме отходит на второй план.

Основным методом мистической практики в позднем хасидизме является *любовь-доверие к Абсолюту*. Однажды Баал Шем Тов находился в очень подавленном состоянии и даже сомневался относительно того, будет ли для него место в будущем мире. Он мыслил следующим образом: «Если я люблю Бога, зачем мне будущий мир?» Любовь к Богу, как и вера, по мнению мистика, должна быть абсолютной, безусловной. И в то же время в мистическом переживании любовь и страх едины. Шнеур Залман говорил, что «мера доброты Бога — это наша любовь к Нему, а мера могущества Бога — это наш страх перед Ним» [2, с. 68, 83, 245, 246].

В этом моменте своего учения хасиды всецело опирались на «Зогар», который учил о двух основных заповедях. Первой является Заповедь Страха: «Истинный страх — это страх перед Творцом, потому что Он велик и всемогущ, потому что Он —

Источник всего, и все остальное — как ничто перед Ним». Все другие виды страха — страх лишиться благополучия или потерять своих близких, страх перед адом или наказанием — не являются истинными. «Вторая заповедь — это Заповедь, с которой неразрывно связана Заповедь страха, и это Заповедь любви — чтобы любил человек Творца своего совершенной любовью. Что означает совершенная любовь?» Это большая любовь, когда человек любит Творца, «даже если Творец забирает его душу». Это любовь совершенная «с обеих сторон: милосердия и закона» [8, с. 567, 572–573].

Из любви к Богу рождается искренняя и горячая *молитва*. Шнеур Залман так обращался к Богу: «Я не хочу Твоего рая. Я не хочу Твоего грядущего мира. Я хочу Тебя и только Тебя». Молитва самого Баал Шем Това была настолько искренней, что тело его дрожало, лицо горело, подобно факелу, а глаза были широко открытыми. Его ученики рассказывали, что когда он молился у восточной стены дома, то дрожала даже посуда с зерном, которая стояла возле западной стены того же дома [2, с. 65, 66].

Хасидские учителя советовали воспитывать в себе смирение, начиная не с размышлений о величии Господа, а с осознания собственного несовершенства. Они считали, что молитва должна твориться в сердце и сопровождаться искренними слезами покаяния. В противном случае, как был уверен Баал Шем Тов, молитва никогда не достигнет Бога, а останется в доме, где ее произносят. Рассказывают про равви Зуся, что «днем он записывал на кусочке бумаги все, что делал. На ночь, перед тем как уснуть, он читал эти записи и рыдал над ними, покуда его слезы не смывали с листка чернила» [2, с. 226, 227]. В отличие от мистики Каббалы, поздний хасидизм утверждает идею несовершенства человека, что свидетельствует о нетождественности Творца и творения.

Но вместе с тем Баал Шем Тов был уверен, что человек создан Богом для счастья. Поэтому служить Богу он советовал не печалью, а радостью, победив в себе телесные желания и заменяя их духовными: «Божественное Присутствие не нисходит на того, кто печалится в заповедях; оно нисходит на того, кто в заповедях радуется» [2, с. 72]. Святой советовал завершать молитву благодарностью Богу за великий дар жизни.

Баал Шем Тов подчеркивал, что бодрое и радостное настроение должно наполнять каждое мгновение жизни: «Когда человек занимается своим обычным делом, он не должен забывать святое писание, Бога, его заветы. Некоторые думают, что Богу можно служить чтением Торы и молитвой. Это неверно. Богу можно служить праведными поступками, добрыми делами, обыкновенным потреблением пищи, постоянным трудом, поднятием роли обыкновенного труда до труда божественного» [9, с. 59]. Поздний хасидизм является *интеграционной мистической традицией.*

Рассказывают, что однажды БЕШТ познакомился с мужчиной, который всю свою жизнь делал чулки, и ничто не могло ему помешать делать это каждый день. Он ходил в Дом Молитвы и летом, и зимой, и творил там свою молитву даже тогда, когда не было собрания из необходимых десяти людей. Он шел на молитву так целенаправленно и торжественно, словно намеревался войти во врата Неба.

> «Баал Шем захотел, чтобы чулочник свернул и зашел к нему, но ученик сказал: “Этот глупец никогда не остановится и не свернет со своего пути, даже если его позовет сам император”. После молитвы Баал Шем послал к чулочнику сказать, что хотел бы заказать у него четыре пары чулок. Вскоре заказ был готов, и мастер принес его Баал Шему. Чулки были очень добротными, из превосходной шерсти. “Сколько ты хочешь за пару?” — спросил равви Израэль. “Полтора гульдена”. — “Полагаю, хватит и одного”. — “Что ж, пусть будет

один", — согласился чулочник. Баал Шем заплатил ему. Затем стал расспрашивать: "Как ты проводишь свои дни?" — "Делаю чулки". — "А как ты их делаешь?" — "Сначала я изготавливаю сорок или пятьдесят пар. Затем помещаю их в форму, ставлю в теплую воду и кладу под пресс, покуда они не станут такими, какими должны быть". — "А как ты их продаешь?" — "Я почти не выхожу из дома. Купцы сами приходят ко мне и покупают. Также они привозят хорошую шерсть, которую специально для меня приобретают, и я им за это плачу. Теперь же я вышел из дома только ради равви". Баал Шем Тов спросил у него: "А что ты делаешь утром, перед тем, как отправиться на молитву?" — "Тоже делаю чулки". — "А какие псалмы ты поешь за работой?" — "Когда работаю, я пою те псалмы, которые знаю наизусть". Когда чулочник ушел, Баал Шем сказал своим ученикам: "Сегодня вы лицезрели краеугольный камень, на котором держится весь Храм до прихода Мессии"» [2, с. 81].

Рассказывали, что равви Зуся как-то был гостем в доме Несхижского равви. «Около полуночи хозяин вдруг услышал странные звуки, доносившиеся из комнаты гостя. Он подошел к двери и прислушался. Зуся бегал по комнате и бормотал: "Владыка мира! Я люблю Тебя! Но что я могу сделать для Тебя? Я ничего не умею". Он еще долго так бегал и бормотал, покуда неожиданно не остановился и не воскликнул: "Я умею свистеть! Посвищу-ка я для Тебя". И как только Зуся начал свистеть, Несхижского равви объял сильный страх» [2, с. 228].

Для выражения радости во время молитвы хасиды допускали использование *психосоматических упражнений* — разнообразные движения тела, танцы, песни, раскачивания. Но их целью были не экстатические состояния, но празднование жизни и служение Богу. Считалось, что радость способна вызывать в душе человека дух святости. Именно поэтому иудейский мистицизм практически не знает аскетизма.

Жизнь Баал Шем Тов сопровождается *опытом мистического света,* который увенчал девекут. Равви Дов Баэр молил Небеса показать ему человека, вся плоть которого была бы совершенно святой. Ему указали на тело Баал Шема, и маггид узнал, что по жилам этого человека течет огонь, а не кровь: «Во всем теле не было ни капли материи, все оно было огненным». Святой говорил, что «страх человеческий построил крепкие стены», именно поэтому Свет Бога не может сквозь них пробиться [2, с. 60, 65].

В исследованиях подчеркивается, что существует много общего между хасидизмом и другими мистическими традициями, например, индийским бхакти, средневековой рейнской мистикой, суфизмом, дзэн-буддизмом. Особенно тесная связь прослеживается между хасидизмом, суфизмом и дзэн-буддизмом [2, с. 8, 287, 299]. Прежде всего, общим для них является метод обучения с помощью притчи.

Тематика притч достаточно типична. Например, хасидская притча рассказывает, как один человек решил посетить друга, пришел к его дому и начал стучать в двери.

«Он услышал, как приятный голос спросил: "Кто там?" Думая, что его сразу узнают, гость ответил просто: "Я!" Но окно осталось закрытым, и никто в доме не ответил. Поэтому ученик маггида вынужден был постучать еще. Ответа не было. Гость продолжал стучать. Наконец, он взмолился: "Аарон, почему ты мне не открываешь?" И тогда Аарон ответил, но голос его на этот раз звучал так важно и торжественно, что ученик маггида его даже не узнал: "Кто ты, осме-

лившийся называть себя “Я”, именем, подобающим одному только Богу?”» [2, с. 185].

В суфизме также есть притча, повествующая о том, как «некий человек пришел к двери Друга и постучал. “Кто там? ”— “Это я”. Друг ответил: “Уходи. За этим столом нет места для сырого мяса”. Человек ушел и странствовал целый год. Ничто, кроме огня разлуки, не преобразит лицемерие и Эго. Человек вернулся полностью пропекшимся, походил туда-сюда у дома Друга, мягко постучал. “Кто там?” — “Ты”. — “Пожалуйста, входи, мое Я, в этом доме нет места для двоих”» [7, с. 140].

Наиболее близки между собой, как считает М. Бубер, хасидизм и дзэн-буддизм, представляющие два типа мистики — восточный и западный. Их объединяет не только метод обучения, но и практика созерцания, предельная концентрация внимания на том, чем человек непосредственно занят *здесь и сейчас*. Именно такое *медитативное созерцание* позволяет уничтожить Эго, избавиться от забот и страхов, пережить единство и целостность бытия, которое не нуждается в словах. Цадик советует: «Учись сохранять молчание, чтобы ты мог знать, как говорить». Известно, что равви из Коцка, после смерти равви Моше из Кобре, спросил одного из учеников умершего, что было важнейшим для его учителя. Ученик ответил: «Всегда то, чем он был занят в данный момент» [2, с. 280–281]. Также и притча дзэн рассказывает, как монах обратился к настоятелю монастыря с просьбой открыть ему тайну учения. Тот его спросил: «Ты уже позавтракал?». Ответ: «Да». — «Тогда помой посуду», — сказал ему учитель, и ученик пережил внутреннее озарение.

В обоих учениях центральное место занимают отношения между учителем и учеником, потому что нигде представления о духовности так не связаны с идеей духовного продолжения рода, как в Израиле и на Востоке. Истина движется от одного поколения к другому. Общим для хасидизма и дзэн является утверждение, что настоящий учитель тот, кто учит своим личным примером.

Однажды ученик выразил свое недовольство учителю дзэн в связи с тем, что тот не приобщает его к духовной мудрости. На это учитель ответил ему: «“С того дня, как ты пришел, я постоянно наставлял тебя в духовной мудрости”. — “Как так, наставник?” — спрашивает ученик, и учитель объясняет ему: “Когда ты принес мне чашку чая, разве я не взял ее из твоих рук? Когда ты склонился передо мной, разве я не поприветствовал тебя в ответ?” Ученик кивает головой, а учитель продолжает ему пояснять: “Если хочешь увидеть, сразу вглядись в вещь, но если начнешь размышлять о ней, то тут же упустишь свою цель!”» [2, с. 291]. Также и равви Мендель говорил, что каждая часть тела его учителя учит его Торе.

В то же время отождествлять мистическую практику хасидизма и дзэн не стоит. Например, они отличаются по характеру взаимоотношений между учителем и учеником. Если обучение в дзэн-буддизме лишено эмоций и, прежде всего, направлено на активизацию познания, то в хасидизме оно наполнено самыми искренними чувствами. Учитель не только передает свои собственные знания и опыт, но и стремится быть другом своего ученика. Один из учеников равви Бунама, равви Энох, рассказывал, как он в течение целого года стремился попасть в дом своего учителя и поговорить с ним. Однако каждый раз, когда он приближался к этому дому, мужество оставляло его. «Однажды он бродил по полям и плакал, и им завладело настолько сильное желание пойти к учителю, что он сразу же побежал к нему. Тот спросил его: “Почему ты плачешь?” Энох ответил: “Разве я не человеческое существо, живущее в этом мире, и разве я не на-

делен глазами, сердцем и всеми членами своего тела, однако я не знаю, с какой целью я создан и какая от меня польза миру?" — "Маленький глупец, — сказал равви Бунам, — я мучаюсь точно так же. Приходи этим вечером поужинать со мной"» [2, с. 293].

Дзэн видит свой путь к просветлению в созерцании вещей и явлений, которые вместе с созерцателем составляют единое Дхармовое Тело Будды, что уничтожает принципиальное различие между вещами и их созерцателем. В вещах монах дзэн ищет свою собственную природу. А для хасида важны сами вещи, потому что все они являются обителью божественных «искр», которые человек должен освободить от материального плена. Дзэн отрицает существование критерия истинной реальности, и в целом направлен против всех писаний и преданий. Для хасидизма таким критерием является сама Тора и «Живая Тора» — Цадик.

Существует, по мнению М. Бубера, еще одно важное отличие хасидизма и дзэн. Хасидизм внимателен к истории, что отличает все «религии Книги», при этом он направлен как на прошлое (историю своего народа), так и на будущее (спасение). В отличие от хасидизма, дзэн считает, что «безусловная реальность проступает только на мгновение, поскольку оно открывает возможность внутреннего озарения, а перед этим мгновением измерение времени исчезает». М. Бубер приходит к выводу, что среди всех мистических традиций только в хасидизме встречаются «одновременно две линии, считающиеся несовместимыми по своей сущности, — линия внутреннего озарения и линия откровения, иначе говоря, ориентация на мгновение вне времени и ориентация на историческое время». Поэтому хасидизм — это единственный мистицизм, который освящает время, т. е. историю [2, с. 297].

В хасидизме мы можем наблюдать противоборство имманентных и трансцендентно-имманентных тенденций. Если Шнеур Залман остается верным каббалистической пантеистической традиции, то Баал Шем Тов преодолевает имманентизм через осознание несовершенства человека, стремящегося к «единению» с Богом-Творцом. Молитва хасида соединяет в себе слезы покаяния, благодарность Богу и радостное празднование жизни. Учение Баал Шем Това приближается к трансцендентно-имманентной христианской и мусульманской мистике. Если ранний хасидизм имеет дуалистическую направленность, то учение БЕШТа наполнено любовью к Творцу и творению. Цель мистической практики достигается путем осознания глобального единства мира, а идеалом утверждается жизнь в гармонии материального и духовного начал. Методами мистической практики являются любовь-доверие к Абсолюту, дисциплинарный аскетизм, психосоматические упражнения.

Я. С. Хонигсман отмечал, что философия Баал Шем Това — «это эклектическое сочетание отдельных положений из пантеизма Б. Спинозы и каббалистической мистики» [9, с. 59]. М. Бубер видел оригинальность хасидизма в объединении «линии внутреннего озарения» и «линии откровения».

Среди всех мистических традиций хасидизм занимает уникальное место, одновременно соединяя особенности имманентной и трансцендентно-имманентной мистики, в результате чего он оказывается типологически близким как западным, так и восточным мистическим учениям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Андерхилл Э.* Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека / пер. с англ. Д. Веденов, В. Грачов, М. Добровольский и др. Киев: София, Ltd., 2000. 496 с.

2 *Бубер М.* Хасидские предания. Первые наставники / ред. и пер. П. С. Гуревича и С. Я. Левит. М.: Республика, 1997. 335 с.
3 *Дубнов С. М.* Краткая история евреев: в 3 ч. Ужгород: Патент, б/г. Ч. III. 158 с.
4 *Жиртуева Н. С.* Каббала в контексте компаративного анализа философско-мистических традиций мира // Философия и культура. 2016. № 10. С. 1442–1449.
5 *Жиртуева Н. С.* Типология мистических традиций и методов мистической психопрактики // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 201–210.
6 *Жиртуева Н. С.* Типология универсальных и индивидуальных особенностей мистических традиций мира // Вопросы философии. 2016. № 4. С. 60–69.
7 Из реки речений: Высказывания суфийских наставников / сост. и пер. Л. Тираспольского. М.: Амрита-Русь, 2004. 160 с.
8 *Лайтман М.* ЗОАР. М.: АСТ, Астрель, 2008. 703 с.
9 *Хонигсман Я. С., Найман А. Я.* Евреи Украины. (Краткий очерк истории) / под ред. Ф. Я. Горовского. Киев: Украинско-финский ин-т менеджмента и бизнеса, 1992. Ч. 1. 157 с.
10 *Шимон Р.* Фрагменты из книги «Зогар» / ред. и пер. с арам. М. А. Кравцова. М.: Гнозис, 1994. 336 с.
11 *Ellwood R. S.* Mysticism and Religion. Englewood Cliffs; NJ: Prentice-Hall, 1980. 194 p.
12 *Stace W. T.* Mysticism and Philosophy. London: Macmillan, 1961. 349 p.

***

© 2017. Natalia S. Zhirtueva

HASIDISM IN THE CONTEXT OF COMPARATIVE ANALYSIS OF MYSTICAL TRADITIONS OF THE WORLD

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the Hasidism in the context of comparative analysis of mystical traditions of the world. The methodology of the study is a comparative philosophical and religious analysis, carried out in two main directions; 1. The study of universal ideas of mystical teachings. 2. The study of individual features of mystical traditions of the world. The mystical doctrine of Hasidism is characterized by the following ideas: 1. Apophatic doctrine of the ideal Absolut. 2. A person belongs to the Spiritual World and the Phenomenal World which contributes to the development of two types of consciousness — egocentric and enlightened. 3. Egocentric consciousness is the source of suffering of man. 4. Mystical experience is accompanied by transition from egocentric to enlightened consciousness. 5. The aim of mystical practice is the “unity” with the Absolute (devekut). The analysis of individual features of Hasidism is realized according to the three essential attitudes: 1. The substance of the Absolute. 2. The intersubordination of ideal and phenomenal beings. 3. The methods of mystic phychopractice. The uniqueness of Hasidism is based on combining of the features of immanent, immanent and transcendent mysticism. Hasidism is typologically close simultaneously to Western and Eastern mystical teachings. Kabbalah has Gnostic orientation, whereas the orientation of Hasidism is social and moral. The main methods of Hasidism psychopractice are love-trust and meditative contemplation of Absolut, disciplinary

asceticism, psychosomatic exercise. That said Hasidism is an integrative mystical tradition.
Keywords: Hasidism, immanent and transcendent mysticism, Absolute, egocentric consciousness, enlightened consciousness, integrative tradition, psychopractice.
Information about the author: Natalia S. Zhirtueva — DSc in Philosofy, Professor, Sevastopol State University, Humanities Institute, Universitetskaya St., 33, 299053 Sevastopol, Russia. E-mail: zhr_nata@bk.ru
Received: March 26, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Anderkhill E. *Mistitsizm. Opyt issledovaniia prirody i zakonov razvitiia dukhovnogo soznaniia cheloveka* [Mysticism. Experience of research into the nature and development of spiritual consciousness of man], translated from English by D. Vedenov, V. Grachov, M. Dobrovol'skii i dr. Kiev, Sofiia Publ., Ltd. Publ., 2000. 496 p. (In Russian)
2 Buber M. *Khasidskie predaniia. Pervye nastavniki* [The Hasidic traditions. First mentors], ed. and transl. by P. S. Gurevicha i S. Ia. Levit. Moscow, Respublika Publ., 1997. 335 p. (In Russian)
3 Dubnov S. M. *Kratkaia istoriia evreev: v 3 ch.* [A brief history of the Jews: in 3 parts]. Uzhgorod, Patent Publ., b/g, part III. 158 p. (In Russian)
4 Zhirtueva N. S. Kabbala v kontekste komparativnogo analiza filosofsko-misticheskikh traditsii mira [Kabbalah in the context of comparative philosophical analysis of the mystical traditions of the world]. *Filosofiia i kul'tura,* 2016, no 10, pp. 1442–1449. (In Russian)
5 Zhirtueva N. S. Tipologiia misticheskikh traditsii i metodov misticheskoi psikhopraktiki [The typology of mystical traditions and methods of the mystical psychological practice]. *Voprosy filosofii,* 2015, no 9, pp. 201–210. (In Russian)
6 Zhirtueva N. S. Tipologiia universal'nykh i individual'nykh osobennostei misticheskikh traditsii mira [From the river of sayings: Sayings of Sufi mentors]. *Voprosy filosofii,* 2016, no 4, pp. 60–69. (In Russian)
7 *Iz reki rechenii: Vyskazyvaniia sufiiskikh nastavnikov* [From the river of sayings: Sayings of Sufi mentors], preparation and translation of L. Tiraspol'skogo. Moscow, Amrita-Rus' Publ., 2004. 160 p. (In Russian)
8 Laitman M. ZOAR. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2008. 703 p. (In Russian)
9 Khonigsman Ia. S., Naiman A. Ia. *Evrei Ukrainy.* (Kratkii ocherk istorii) [The Jews Of Ukraine. (A brief history)], ed. by F. Ia. Gorovskogo. Kiev, Ukrainsko-finskii in-t menedzhmenta i biznesa Publ., 1992, part 1. 157 p. (In Russian)
10 Shimon R. *Fragmenty iz knigi "Zogar"* [Fragments from the book Zohar], ed. and transl. from the Aramaic by M. A. Kravtsova. Moscow, Gnozis, 1994. 336 p. (In Russian)
11 Ellwood R. S. *Mysticism and Religion.* Englewood Cliffs; NJ, Prentice-Hall, 1980. 194 p. (In English)
12 Stace W. T. Mysticism and Philosophy. London, Macmillan, 1961. 349 p. (In English)

УДК 32.019.5+008
ББК 60+71.4

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. И. Хр. Христов
г. София, Болгария

МЕДИА КАК ИНСТРУМЕНТ НЕОЛИБЕРАЛИЗМА

Аннотация: Статья рассматривает место и роль медиа в идеологическом аппарате неолиберализма. Подчеркнута роль глобализации и сформированный параллельно с нею новый имидж культуры восприятия и воздействия. СМИ, и в особенности телевидение и социальные сети, являясь частью неолиберальных доктрин, осуществляют своеобразный гипноз индивидуального и коллективного воображения и превращают идеологическую обработку массового сознания в часть целостного функционирования общества. Современное неолиберальное публичное пространство довольно коммерциализовано. Его функционирование связано не с объективностью, научностью или высоким искусством, распространяемым СМИ, а со спросом на соответствующий продукт. Этого можно достичь тремя основными инструментами — передачами, основанными на страхах людей, развлекательными передачами и скандалами, связанными с особыми нарушениями моральных или юридических норм. Отсюда и панический страх оказаться скучным, желание развлекать, возбуждать, находить способы привлекать аудиторию любой ценой; при этом центральное место занимают ненастоящие скандалы, страхи, слухи, сплетни, в передачах нарушаются те или иные моральные нормы — в результате всего этого медиапространство «желтеет». Налицо апологетика глубоко антинаучного взгляда: человек — не трудовое, а развлекающееся существо.
Ключевые слова: медиа, неолиберализм, идеология, коммуникация, глобализация, корпорации, бизнес.
Информация об авторе: Ивайло Христов Христов — доктор политических наук, доцент, Университет национального и мирового хозяйства, Студенческий город «Хр. Ботев», 1700 г. София, Болгария. E-mail: ivaylo.d@abv.bg
Дата поступления статьи: 25.04.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Распространение новых коммуникационных технологий третьей индустриальной революции, начавшееся в 70-е гг. XX в., поставило медиа в иной профессиональный контекст. Их функция сводится лишь к традиционному требованию давать достоверную информацию о событиях, экономических и социальных фактах, объективно их анализировать и предлагать конструктивные решения обсуждаемых проблем. Медиа сегодня являются частью современных идеологических аппаратов капитализма, и в частности неолиберализма. Это обстоятельство предоставляет им ряд новых возможностей.

Во-первых, особую важность приобретает значение медиа для формирования в массовом сознании восприятия глобализма как единственно возможного выбора, адекватного современному однополюсному миру. Это не новость. В конце концов, неолиберализм — идеология корпораций, оперирующих в глобальном плане. Они являются прямыми противниками идеи национального государства и доктрины патриотизма, препятствующим глобальному капиталу. В этом отношении медийные манипуляции проявляются в нескольких направлениях.

А) Не учитывается или обходится стороной проблема двойственного лица глобализации. С одной стороны, глобализация — объективно сложившийся процесс, являющийся результатом новых информационных технологий, формирования экономических блоков и мощных международных финансовых институций. Все они работают на идею устранения национальных границ, что облегчило бы в значительной степени движение капиталов, людей, товаров, культур. С другой стороны, абсолютизирование глобализации имеет социально-экономические аспекты, которые обслуживают ярко выраженные корпоративные интересы. Следовательно, речь идет о намечающихся в глобализации двух слоев, нередко друг с другом вступающих в противоречие.

«Нижний слой» — это спонтанный процесс, вызванный исторической необходимостью. Его можно наблюдать во всех структурах общества. В то же время «верхний слой» стремится реализовать стратегии и сценарии, которыми мощные глобальные игроки пытаются вогнать существующий объективный процесс в те или иные, выгодные прежде всего им, направления. Весь вопрос в том, какова будет польза от глобализации для людей, культуры, планеты, экологического равновесия и т. д. Рушит ли она старые или порождает новые ценности. Не случайно в последние годы ученые стали говорить о глобализации с большой буквы «Г». Идея в том, что глобализация связана с сильно выраженными деструктивными процессами, направленными против национального государства, нации, протекционизма и стабильности. В этом смысле вопрос касается не потребности в глобализации, а способов и форм ее проявления и реализации.

Б) Даже при беглом взгляде сразу бросается в глаза демагогия СМИ, рекламирующих пользу от глобализации. Понятно, что глобализация ставит перед собой цель убрать национальные границы, что само по себе предельно облегчает движение людей, товаров и культур. Но вопрос в том, всем ли в одинаковой степени выгодно это свободное движение. Или одним странам — высокоразвитым — это выгодно, а другие и третьи страны в этом менее или никак не заинтересованы. Таким образом, дисбаланс между национальным и глобальным не только не исчезает, но еще больше усугубляется за счет разницы между более и менее развитыми народами. Широко рекламируемое преимущество глобализации — в свободном передвижении людей.

Но движение каких людей? И движение с пользой для кого? Ответ агрессивного глобализма довольно ясен и безусловен — свободное передвижение «нужных» людей, чья невозможность свободно передвигаться означает убытки для тех, кто в этих людях нуждается. За лозунгом «свобода передвижению» скрывается потеря человеческого капитала, что на самом деле означает гигантский грабеж интеллекта. Таким же образом обстоят дела с возможностью «свободного передвижения капиталов».

В) Одна из самых неприемлемых форм агрессивной глобализации — это ее подмена американизацией, или, точнее говоря, американской редакцией глобализации. Это означает подчинение глобализационных процессов определенной стране, защищающей свои эгоистические национальные интересы за счет других народов, ре-

гионов и культур. Не случайно после катастрофической попытки США силой ввести демократию в Ирак Фрэнсис Фукуяма пишет книгу «Строительство государства», в которой возражает против тезы о мировом переходе к демократии, который якобы должен лежать в основе поведения США по отношению к окружающему миру [10, с. 121].

Несомненно, начиная с 1945 г. и по сей день США занимают ведущую позицию почти во всех областях жизни. Огромный экономический потенциал Штатов является средством реализации их влияния на иную часть мира. Они его демонстрируют на всех уровнях и во всех сферах жизни, в том числе и в сфере культуры. В сущности, если и существует культура, достигшая положительных результатов в процессе глобализации, это именно американская культура. Динамика ее экспансивного развития, однако, не позволяет ей добиться значительных духовных горизонтов. Дуайт Макдональд определяет американскую культуру как «безликую, слабую, без интеллектуальных ценностей культуру, которая угрожает поглотить все своей распространяющейся грязью» [4, с. 118].

Несмотря на это, США превратились в глобальный феномен, меняющий идеологическое сознание и превращающий большие массы людей в сторонников «евроатлантических ценностей». В бывших социалистических странах, например, бывшие члены коммунистической партии переродились в пропагандистов неолиберализма, представляя его как вершину развития человечества и «конец истории». Ключевой составляющей этой трансформации является так называемое «гражданское общество» с его неправительственными организациями, чье число непрерывно увеличивается. Эти организации «глобализируются» — огромная их часть финасируется США — и становятся информационно-аналитическими структурами, идеологическими аппаратами, создающими агентуру влияния в публичном пространстве.

Во-вторых, неолиберализм удачно пользуется механизмами сетевого общества, что дает возможность доступа к огромнейшим потокам информации, воздействующим на отдельного человека с разных сторон: прессы, телевидения, Интернета, социальных сетей. Масштабы информации, разные толкования одних и тех же событий делают невозможной объективную ориентированность обычного человека. Налицо синдром, описанный Сократом: чем больше знаешь, тем меньше знаешь.

Как следствие, с одной стороны, люди относятся с все меньшим доверием к медиа, с другой стороны, ими все легче манипулировать наличными потоками информации. Все труднее в СМИ, особенно на телевидении, дорогу пробивают себе альтернативные мнения, так как свобода слова — это не только право высказать свое собственное мнение, но и возможность быть услышанным. Таким образом, легитимность приобретает неолиберальный тип демократии, резко ограничивающий социальную роль государства в интересах рынка и транснационального капитала, который со своей стороны подчиняет и использует ее в своих целях.

Сами журналисты боятся слишком выделяться собственным мнением, поскольку не знают, что может произойти в случае смены главного редактора, возможного увольнения или поглощения данного СМИ иной медиа-группой. Независимо от того, что государственная цензура в Европе — редкость, свобода слова — далеко не само собой подразумевающееся понятие. Сегодня давление на медиа оказывается владельцами, актерами политического театра; его можно наблюдать и в пределах отдельно взятой редакции [1, с. 21–22].

Описанное выше объясняет чрезвычайную близость СМИ к властям и бизнесу, некую зависимость от них, что создает предпосылки медиа-комфорта политической

и экономической элиты. Именно по этой причине серьезный анализ политической среды как таковой отсутствует, а журналистика превращается в освобожденную от ответственности развлекательную сферу политических интриг и спекуляций. В этой связи вот как Томас Майер, один из самых авторитетных современных германских политических мыслителей, оценивает ситуацию: «Надо отметить, что в своем желании привлечь к себе внимание общества медиа очень часто искажают или поверхностно отражают политические и общественные события. Надо также отметить, что в ряде случаев наши СМИ отображают политическую и общественную жизнь в кривом зеркале, учитывая также критерии развлекательной индустрии, что значительно меняет картину. Наряду с этим медиа стали исключительно селективными по отношению к обществу. Определенные темы, такие, например, социальные вопросы, как бедность, неравенство, быт и несчастья низших классов, практически уже не находят места в эмиссиях новостей и репортажах. И если все-таки по какому-либо поводу обращается внимание на обездоленных в нашем обществе людей, это делается тенденциозно с неолиберальной точки зрения… Сегодня в СМИ значительное присутствие имеют быстро разбогатевшие владельцы или люди, стремящиеся вверх. Следовательно, речь идет о тех кругах общества, которые интересуются прежде всего собственной выгодой и статусом и которые стремятся к высоким достижениям и соответствующему им миру» [3, с. 43].

В-третьих, неолиберальное медиа-пространство довольно маркетинговое. Его функционирование связано не с объективностью, научностью или высоким искусством, демонстрирующимся в СМИ, а со спросом на соответствующий продукт. Основная составляющая рыночного поведения данного СМИ — это рейтинг, исследуемый пиплметрическим агентством, так как от этого зависят реклама и доходы медиа. Для этого используются три основные инструмента — передачи, основанные на страхах людей, развлекательные программы и скандалы, касающиеся вопиющих нарушений моральных или юридических норм.

Отсюда и панический страх не оказаться скучным, стремление развлекать, возбуждать, находить способ привлекать аудиторию любой ценой, при этом на первый план выводятся поверхностные скандалы, страхи, слухи, сплетни, трансгрессия тех или иных моральных норм в содержании передач, что в конце концов приводит к «желтизне» в масс-медиа. В медиа-пространстве ведущими оказываются рейтинги передач, привлекающих рекламы, а этого добиваются посредством ток и реалити-шоу и возбуждением инстинктов. Налицо апологетика глубоко антинаучного взгляда о том, что человек преимущественно не трудовое, а развлекающееся существо [2, с. 14].

Самым бесспорным доказательством подобного подхода являются абсурды такого шоу, как «Большой Брат». В нем вполне или не совсем скрытно проводится психологический эксперимент, обладающий на самом деле большим потенциалом, чтобы стимулировать публичный распад личности в плане духовном. «Большой Брат» выводит в крупный план атаку против творческой и культурной индивидуальности человека и его права на личную свободу, пытается эксплуатировать темную сторону человеческой души. Реалити-форматы подобного рода лишают права личного выбора, личного пространства и превращают чувства индивидуума в товар, который можно дешево купить и продать. В связи с этим Петранка Филева с основанием подчеркивает, что «можно купить самые сокровенные мысли человека, бросить их в общественное пространство и ждать прибыль» [9, с. 109].

Бросается в глаза сознательно конструированная насыщенная реальность, отличающаяся фальшью и предельным цинизмом. Цель — использовать медиа как фактор

деполитизации и воздействия на наиболее деполитизированную часть публики. Сама деполитизация, в сущности, представляет собой неолиберальную идеологическую среду, в которой верх берет представление, что политика и государство значения не имеют, что рынок важнее всего. Собственная неолиберальная логика функционирования СМИ создает гигантскую публичную среду, в которой остается только рынок, а политика становится все более маргинализованной, чтобы ему не препятствовать. И появляющиеся в СМИ неолиберальные «эксперты» постоянно призывают к осуществлению дальнейшей «реформы» государства, при помощи которой оно сможет максимально отделиться от рынка и перестанет его ограничивать.

В-четвертых, селектирование информации — это часть главного вопроса о медиа-запретах. Вот несколько примеров из болгарской медиа-практики. Производит впечатление тенденция, например, подменить или в лучшем случае умолчать правду о достижениях болгарского народа в эпоху социализма. Ведущим направлением в политике болгарских СМИ эпохи перехода является идея легитимировать сегодняшний дикий, бандитский, спекулятивный, неолиберальный капитализм, установленный путем гигантского грабежа и приводящий к новому распределению благ и собственности [11, с. 11]

Операция, которая облагодетельствует ничтожный процент населения страны. Вот почему любые сравнения с социализмом недопустимы. Если они и есть, то сугубо в негативном плане. Выражения «тяжелое наследство соца» и «тоталитарное прошлое» звучат постоянно, как рефрен, в СМИ. В эфире и на страницах большинства из них и речи быть не может о параллели между «раньше» и «теперь» по основным статусным характеристикам. Конкретно: «замалчивается факт, что у нас имелось общество, в котором проблемы безработицы не существовало. Высокие темпы экономического роста были живой реальностью. Потребление населения росло. Люди не боялись оставлять свой дом незапертым. Бытовая преступность существовала в незначительных масштабах» [2, с. 13].

Зачем все это замалчивается? Ответ не так сложен: из-за страха, угодничества, пещерного антикоммунизма, двуличия и т. д. И именно журналистика боится сказать не просто слово, боится произнести даже звук о необходимости преодолеть установленную социально-экономическую систему. Настроения в СМИ и обществе сегодня не допускают упоминания цифр, а разговор о социализме сводится к дефициту «бананов», «кока-колы» и «апельсинов». Интерпретаторы болгарского перехода постоянно развивают тезы об исчезновении капитализма, якобы замененного «обществом нового типа, обществом сетей, разлитой власти» [6, с. 126–127], в котором использование традиционных левых категорий, таких как «классы», «эксплуатация» и «классовая борьба», теряет свой смысл [7, с. 87]. Даже те, кому критика прошлого не приносила конкретную пользу, стали участниками общего хора тотального отрицания ценностей, героев и ритуалов периода 1944–1989 гг. Не случайно интенсивнее всего СМИ отражаются такие темы, как деловая политическая активность, глобализирующийся мир, олигархические структуры. В то же время минимальное внимание СМИ уделяют наказанию виновников неудачного перехода, использованию передового опыта, селекции лидеров, состоянию образования и здравоохранения, статуту среднего класса, угодническому подражанию западным демократиям, коррупции, бюрократии. Наверное, самый мощный культурный и идеологический аппарат глобального действия в истории — это голливудская индустрия наряду с «CNN» и глобальными медиа-корпорациями. «Голливуд» влияет на восприятия болшинства людей в регионах, где доминирует его продукция. Известно,

что 60–90% фильмов в странах ЕС американские. Так например, исследования Французского института общественного мнения по поводу Второй мировой войны показывают, что в 1945 г. 57% французов считали, что заслуга победы над Германией принадлежит СССР, 20% полагали, что это заслуга США, и 12% — Великобритании. В 1994 г. после полувекового проката голливудских фильмов о войне уже всего 25% французов считает, то Гитлер был разбит благодаря СССР, 58% считает, что тому заслуга США, и 16% — Великобритании. Это легко объясить, если учесть, что Пентагон и американское правительство поддерживают фильмы и телевизионные продукции лишь в случае, если они подходящим образом представляют американскую внешнюю политику [12, с. 98].

В-пятых, во времена неолиберализма влияние медиа-конструкта превращается в мощную манипулирующую силу. Ее настоящая цель — добиться того, чтобы большинство населения приняло существующую политическую систему, не сопротивлялось ей, несмотря на существующие неравенство, бедность, эксплуатацию.

Даже краткое перечисление некоторых негативных сторон медиа-воздействия является достаточным доказательством подобного утверждения: агрессивное распространение дезинформации СМИ; доминирование таблоидной журналистики (покер в политике); вмешательство во внутренний мир людей; широкое и постоянное оглашение негативных явлений с целью превратить их в настрой и поведение; поиски нарочитой сенсации, которую легко продать на медиа-рынке; кровосмешение журналистики и власти — взаимное ухаживание с отрицательными для общества последствиями; стремление к рентабельности и прибыли (владельцы и мениджеры СМИ), порождающее ряд негативных последствий, в том числе и манипуляции; вытеснение партийной демократии медиа-кратией; сознательное обесценивание/фаворизирование событий и т. д.

Не случайно большинство современных СМИ руководствуется правилом, что лишь плохая новость является новостью. В этих медиа отсутствует какой-либо баланс между «первостепенным» и «второстепенным», «хорошим» и «плохим», «важным» и «неважным», что, безусловно, приводит к привыканию к негативному и потере инициативы перемен. Газеты и электронные медиа уже четверть века полны дешевых сенсационных событий из жизни мнимых «звезд». Озвучиваются исповеди психически нестабильных людей, распространяется информация о патологических самоубийствах и жестокостях. Ни для кого не секрет, что общество раздирается социальными и нравственными проблемами (бедностью, агрессией, терроризмом, увеличивающейся безграмотностью среди детей, нарастающей смертностью, исламизацией, демографическим кризисом и пр.), но мы редко видим эти проблемы серьезно представленными в СМИ [8, с. 106]. Надо подчеркнуть, что все эти проблемы определяют в значительной степени духовную нищету современного общества. Это так, поскольку информация обо всех нерешенных проблемах не приводит к чему-то новому, а иррационализирует коллективное и индивидуальное сознание. Таким образом, возрастает тревожная нравственная деградация общества.

Подобное явление — самый большой изъян нашей современной культуры, который эрозирует ее ценности. В нашем общественном пространстве низкие поступки, полные аррогантности и плутовства, примитивные и полные пошлости высказывания вытесняют культуру и интеллигентный язык. К сожалению, большинство СМИ навязывают стиль «чалги», возводя его в образ жизни вместо того, чтобы показывать стиль достойной жизни. Телевизионные реалити-форматы создают впечатление, будто каждый

из участников может быть «VIP» и любые границы можно стереть, что, однако, слишком иллюзорно. «Чалга-культура» наносит прочный и неисправимый вред формированию эстетического вкуса молодых людей, являющихся на 100% экранным медиа-поколением. «Чалга-культура» связана с утверждением примитивизма, вульгарности и крайне потребительского отношения к жизни. Отсюда и невозможность ценностного развития личности. Желание СМИ быть интересными, аттрактивными, даже сенсанционными можно понять. У аудитории такая потребность существует, и незачем ее у нее отнимать. Проблема в другом — в переходе разумной границы, в замене и фальсификации ценностей. Таков случай с агрессивной демонстрацией гей-движений. Гей-общество — это замкнутое, но особенно активное и агрессивное общество, которое постоянно навязывает окружающим свой личностный и коллективный эгоизм. Современные СМИ полны псевдозвезд, созданных реалити-форматами. И они заполняют медиа-пространство за счет коммуникации с настоящими талантами, с интеллектуальной элитой страны, с аутентичными, а не выдуманными героями. По этой причине на телеканалах поп-звезд в десятки раз больше университетских преподавателей, ученых, писателей. Потенциал можно искать в противодействии сверхкоммерсиализации и концентрации власти в СМИ; в лучшем урегулировании в целях защиты медиа-конкуренции; в совершенствовании механизмов сотрудничества между медиа- и гражданским секторами; в стимулировании качественной и социально ответственной журналистики; в поддержке расследующей журналистики со стороны неправительственных организаций; в усилении функций общественных медиа; в необходимости в государственной протекции в этом направлении — не обязательно путем прямого финансирования, а, скорее всего, путем гибкого отбора подходящих механизмов.

Это, со своей стороны, значительно увеличивает ответственность журналиста. Не секрет, что в последние годы у микрофона и на экране появилось немало людей низкой степени интеллигентности, среди которых есть и откровенные циники. «Чалга» завоевала позиции и приобрела массовое распространение, вследствие чего серьезных передач об искусстве или не стало, или они теперь отличаются порядочной степенью инфантильности. Торговцы людской надеждой стали тянуть вниз общественное сознание, облучая болгарский народ пошлостью, хамством и аррогантностью, а «ценности» человеческого дна превратились в общепринятую норму. Звучит странно, но это факт: в посттоталитарном обществе заказная журналистика вовсе не исключение. Она является видоизмененным продолжением «стародавней традиции» эпохи социализма писать то, чего требует — до 1989 г. — партия, а в наше время — владелец СМИ. Все-таки надо учесть, что до 10 ноября 1989 г. журналисты, будучи в ловушке тоталитаризма и единоначалия, не имели особого выбора; сегодня, хотя и формально, никто не преследует и не подавляет свободную мысль и свободное слово. Очень быстро, однако, идеологический контроль был заменен экономическим.

В-шестых, идеология неолиберализма приводит к концентрации СМИ в небольшом количестве транснациональных медиа-корпораций, преимущественно американских. Сюда входят такие газетные и телевизионные гиганты, как «Comcast», «Time Warner», «The Walt Disney Company» и «News Corp», или дигитальные гиганты как «Google» и «Facebook». В 1983 г. 90% американских медиа были собственостью 50 корпораций, в 2011 г. 90% американских СМИ находятся под контролем шести корпораций «General Electric», «News Corp», «Disney», «Viacom», «Time Warner» и «CBS», являющихся глобальными корпорациями и владеющими огромной собственностью во всем мире; по этой причине они одновременно обрабатывают сознание нескольких милли-

ардов человек, в том числе и болгар, и представляют собой самую мощную в истории человечества пропагандную машину [13, с. 19]. Наибольшая, согласно классации журнала «Форбс», глобальная медиа-компания, американская «Comcast» в 2015 г. насчитывает 139 000 служащих во всем мире, с рыночной капитализацией в мае 2015 г. в 147.8 млрд долларов, что представляет собой ВВП Болгарии. В этом же периоде пятое место в мире занимает «Time Warner» с рыночной капитализацией в 43.5 млрд долларов и 54 800 сотрудниками, работающими в сотнях ее подразделениях во всем мире, и которая владеет основными СМИ Болгарии, являясь одним из ключевых инструментов американской неолиберальной гегемонии в стране. Основная часть телеканалов мира связана с американскими интересами и корпорациями, владеющими недвижимостью в большинстве стран на трех континентах. Но даже и независимые от этих интересов медиа, считаясь с рыночной логикой неолиберального рынка, навязывают в конце концов гегемонное сознание, в котором неолиберальный рынок выглядит неизбежной природной силой, и основное, что следует делать, чтобы улучшить положение, — это проводить «реформы»: приватизацию, сокращение урегулирований, сокращение обязательств государства, — что на неолиберальном языке означает дать больше правомочий рынку. В конечном счете утверждается эгоистическое и глубоко несправедливое мнение, будто в нищенском состоянии человека или народа виноваты именно человек и народ, а не система, созданная капиталом [5, с. 12].

Вот почему либеральная полная свобода слова на самом деле иллюзия в мире, где мощные корпорации обрабатывают массовое сознание соответствующим способом. Не подтверждаются и ожидания, будто Интернет и социальные сети превратятся в территорию свободного слова. Оказывается, их используют инструментом наблюдения и контроля, ими манипулируют разными средствами. Особое значение приобрела поисковая система «Google». Посредством алгоритма, аранжирующего новости, или поисков определенной темы, проблемы, личности и пр. можно направлять мысль в том или ином направлении. Одновременно с этим мощная сила СМИ и их использование в качестве идеологических аппаратов встречает все больше трудностей. Социологические агентства уже повсеместно приходят к выводу, что люди все меньше доверяют СМИ и журналистам. Исследование «Gallup International» в сентябре 2014 г. показывает, что 60% американцев не верят в либеральную «свободу слова». Идентичные результаты наблюдались и в Великобритании в 2009 г.. Журналисты — представители одной из трех профессий, пользующихся наименьшим доверием — всего 3%. За ними следуют банкиры и политики. Более того, все больше авторитетных западных интеллектуалов говорят и пишут о конце евроатлантических ценностей. Например, Патрик Бьюкенен — советник президентов Никсона и Рейгана. В 2001 г. вышла его книга «Смерть Запада». Согласно его мнению, резкое снижение рождаемости, особенно в Европе, но и в США среди белого англосаксонского населения, приводит к исчезновению западной цивилизации. Меняется этнический состав США, что вызывает нарастающий пессимизм и безнадежность. Бьюкенен высказывает прогноз, что до 2050 г. США превратятся в государство третьего мира.

Подобного мнения придерживается и журналист журнала «Newsweek» Фарид Закариа в своей книге «Постамериканский мир». В ней он пишет, как восход таких стран, как Китай, Индия, Бразилия, Россия, Южная Африка, меняет соотношение в сфере мирового богатства и инноваций. Закария считает, что США должны начать серьезную трансформацию своей глобальной стратегии, выходя из роли доминирующего гегемона и передвигаясь к условиям постамериканского мира.

В заключение можно сказать следующее: вопрос о будущем медиа остается открытым. Сегодня в восходе дигитальные медиа. Там труднее можно навязывать мнения и цензурировать информацию. С течением времени это может превратиться в фактор преодоления неолиберальной гегемонии. Но и они, как и традиционные СМИ (пресса, радио, телевидение), находятся в прямой или косвенной зависимости от процесса олигархирования общества. Это так, поскольку, тот, кто владеет средствами производства, владеет и средствами создания и распространения информации и идеологии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Благов К., Спасов О.* Влияние на медиа: владельцы, политики, рекламодатели. София: Изд-во Фондация «Репортер», 2014. 145 с.

2 *Великов Н.* Размышления об интересах социальных субъектов и некоторые изъяны в болгарской журналистике. София: Изд-во «Център за еврообразование и наука», 2013. 121 с.

3 *Кльокнер М.* Плюрализм в германской прессе — история // A-specto. София, 2015. № 16. С. 23–45.

4 *Макдональд Д.* Теория массовой культуры // Вопросы культурологиии. София, 2004. С. 8–32.

5 *Проданов В.* Неолиберальные глобализированные идеологические аппараты // Понедельник. 2015. № 9/10. С. 7–19.

6 *Райчев А., Стойчев К.* Что произошло? Рассказ о переходе в Болгарии 1989–2004. София: Изд-во «Труд», 2004. 248 стр.

7 *Рифкин Д.* Эпоха доступа: Новая культура хеперкапитализма, в котором вся жизнь платное переживание. София: Изд-во «Атика», 2001. 320 с.

8 *Семов М.* Добродетели болгарина. София: Изд-во «Тангра ТанНакРа», 1996. 299 с.

9 *Филева П.* Глобализация и медиа. София: «Военно издательство», 2012. 236 с.

10 *Фукуяма Ф.* Строительство государства. Управление и мировой переход в XXI веке. София: Изд-во «Обсидиан», 2004. 182 с.

11 *Хайлбронэр Р.* Капитализм XXI века. София: Изд-во «Критика и хуманизм», 1997. 104 с.

12 *Mahdi Darius Nazemroaya.* Cultural Imperialism and Perception Management: How Hollywood Hides US War Crimes. Global Research. 2015. September 02.

13 *Vik Bishop.* The Illusion of Choice: Ninety Percent of American Media Controlled by Six Corporations. Waking Times. 2015. August 28.

***

© 2017. Ivaylo H. Hristov
Sofia, Bulgaria

THE MEDIA AS AN INSTRUMENT OF NEOLIBERALISM

Abstract: The purpose of the article is to determine the place and the role of media in the ideological apparatus of neoliberalism. The role of the globalization and attendant new culture of perception and indoctrination is highlighted. The media, especially television and social networks, as part of the neoliberal doctrines, produce a hypnotic effect on the individual and collective imagination, transforming the ideological

treatment of the mass consciousness into an integral part of the overall functioning of society. Now the modern public society is highly commercialized, its functioning is not associated with the objectivity, the science or high art, shown in the media, but just with a given product demand and supply. There are three main tools to achieve this — via broadcasts, based on people`s fears, dedicated to entertainment and scandals, associated with infringements and breaking of moral rules and rules of law. Hence the panic fear to be boring and the urge to entertain, excite and to find ways of attracting the audience at any cost, resulting in forged scandals, artificial fears, rumors, gossips. Upon such a violating of moral and legal norms in the content of the broadcast the whole media space inevitably turns "yellow" and corrupt. We have every indication of apologetics of a deeply unscientific vision of the person as a being predominantly given to amusement and not labor by nature.

Keywords: media, neoliberalism, ideology, communications, globalization, corporations, business.

Information about the author: Ivaylo Hristov Hristov — DSc in Politology, Associate Professor, University of National and World Economy, Students town "Hr. Botev", 1700 Sofia, Bulgaria. E-mail: ivaylo.d@abv.bg

Received: April 25, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Blagov K., Spasov O. *Vliianiena media: vladel'tsy, politiki, reklamodateli* [Influence on the media: owners, politicians, advertisers]. Sofia, Publishing house "Reporter", 2014. 145 p. (In Russian)

2 Velikov N. *Razmyshleniia ob interesakh sotsial'nykh sub"ektov i nekotorye iz"iany v bolgarskoi zhurnalistike* [Thinking about the interests of social actors and some of the flaws in the Bulgarian journalism]. Sofia, Publishing house "Center for Euro-education and Science", 2013. 121 p. (In Russian)

3 Kl'okner M. Pliuralizm v germanskoi presse — istoriia [Pluralism in the German press — history]. *A-specto*, Sofiia, 2015, no 16. (In Russian)

4 Makdonal'd D. Teoriia massovoi kul'tury [Theory of mass culture]. *Voprosy kul'turologiii,* Sofiia, 2004, pp. 8–32. (In Russian)

5 Prodanov V. Neoliberal'nye globalizirovannye ideologicheskie apparaty [Globalized Neoliberal ideological tools]. *Ponedel'nik*, 2015, no 9/10, pp. 7–19. (In Russian),

6 Raichev A., Stoichev K. Chtoproizoshlo? Rasskaz o perekhode v Bolgarii 1989–2004 [What happened? The story of the transition in Bulgaria 1989–2004]. Sofia, Publishing house "Trud", 2004. 248 p. (In Russian)

7 Rifkin D. *Epokha dostupa: Novaia kul'tura khiperkapitalizma, v kotorom vsia zhizn' platnoe perezhivanie* [The age of access: the New culture of hypercapitalism, in which all life is a paid experience]. Sofia, Publishing house "Atika", 2001. 320 p. (In Russian)

8 Semov M. *Dobrodeteli bolgarina* [The virtues of the Bulgarians]. Sofia, Publishing house "Tangra – TaNaKra", 1996. 299 p. (In Russian)

9 Fileva P. *Globalizatsiia i media* [Globalization and media]. Sofia, Publishing house "Voenno izdatelstvo", 2012. 236 p. (In Russian)

10 Fukuiama F. *Stroitel'stvo gosudarstva. Upravlenie I mirovoi perekhod v XXI veke* [The construction of the state. Management and global transition in XXI century]. Sofia, Publishing house "Obsidian", 2004. 182 p. (In Russian)

11 Khailbroner R. *Kapitalizm XXI veka* [The capitalism of the XXI century]. Sofia, Publishing house “Kritika I humanism”, 1997. 104 p. (In Russian)
12 Mahdi Darius Nazemroaya. Cultural Imperialism and Perception Management: How Hollywood Hides US War Crimes. *Global Research*, 2015, September 02. (In English)
13 Vik Bishop. The Illusion of Choice: Ninety Percent of American Media Controlled by Six Corporations. *Waking Times*, 2015, August 28. (In English)

УДК 94(47).073
ББК 63.3(2)47

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. А. В. Белов
г. Москва, Россия

ИТОГИ РЕФОРМЫ ГОРОДА ЕКАТЕРИНЫ II В КОНТЕКСТЕ КРИТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ СОВРЕМЕННИКОВ. КОМЕДИЯ «РЕВИЗОР» И ПОЭМА «МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ

Аннотация: Предпринятая Екатериной II реформа русского города привела к формированию обширной городской инфраструктуры, необходимой для выполнения городом своих функций. Итоги этих преобразований, осуществленные за небольшой отрезок времени, могут оцениваться по-разному. Интересными источниками, свидетельствующими о степени формирования и реализации городской инфраструктуры и состояния ее элементов, являются литературные произведения. Особый интерес в этом отношении представляют творения Н. В. Гоголя, относящиеся к направлению критического реализма. Анализ негативного изображения работы городских органов власти и иных структур, высказанной современником-очевидцем с позиции субъективной критики, позволяет оценить итоги реформы города и его состояния более полно и трезво, увидеть как отрицательные, так и положительные аспекты этого процесса.
Ключевые слова: критический реализм, Н. В. Гоголь, город, дореформенный город, городская сеть, городская инфраструктура.
Информация об авторе: Алексей Викторович Белов — кандидат исторических наук, доцент, Институт российской истории Российской академии наук, ул. Д. Ульянова, д. 19, 117136 г. Москва, Россия. E-mail: belovavhist@mail.ru
Дата поступления статьи: 25.12.2016
Дата публикации: 15.06.2017

Тема русского дореформенного города периода преобразований Екатерины II представляется одной из сугубо научных проблем исторической науки, интересной в первую очередь немногим узким специалистам. Между тем трансформация, предпринятая около двух с половиной веков назад, чрезвычайно близка нашему времени по логике исторической преемственности. Вступив на престол в 1762 г., Великая императрица приняла во владычество страну с городами, которые практически ничем не отличались от городов предшествующих столетий. Во многом они продолжали бытовать в том же виде и качестве, как и в эпоху Алексея Михайловича, а отчасти даже Ивана Васильевича. Такое положение дел давно вошло в противоречие с действительностью и требовало кардинальной перестройки, заботу о которой взяло на себя государство.

Предпринятые меры носили весьма широкий характер, что дает право говорить о проведении хорошо продуманной полномасштабной реформы города. Но каковы же были итоги этих действий? Дать однозначную оценку общего состояния структур, созданных в ходе реформы города Екатерины II, достаточно сложно. Ситуация была везде

разная, и ее разбор требует целого ряда исследований, проводимых на базе архивов конкретных регионов и обширных частей страны. Произведения Н. В. Гоголя, избранные нами для анализа, позволяют увидеть положение дел в целом, по крайней мере в центральной части Европейской России, где к северу или северо-западу от Москвы, недалеко от столиц Российской империи, по утверждению Е. С. Смирновой-Чикиной, и развертываются события поэмы «Мертвые души» [7, с. 38–40]. Автор предоставляет данные с большой степенью надежности, поскольку подвергает всё увиденное острой критике, практически безоговорочно принятой и одобренной современниками. В нашем исследовании речь пойдет о двух классических произведениях русской литературы второй трети XIX в. — комедии «Ревизор» и поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя.

Несмотря на то что эти сочинения относятся к художественным, приводимые в них оценки представляют большой интерес для понимания реального положения дел в стране. Сам автор преднамеренно подчеркивал в «Ревизоре», что написанная им комедия является «зеркалом», отражающим современную ему реальность («На зеркало неча пенять, коли рожа крива») [3, т. 4, с. 203]. При этом важно отметить: в обоих произведениях Николай Васильевич осознанно стремился дать типичную картину России, подчеркивая это неоднократно в тексте [2, с. 39].

Осмысливая виденное им, Н. В. Гоголь, как признанный мастер критического реализма, преднамеренно стремился не приукрашивать, а, возможно, напротив, выделять и собирать вместе отрицательные черты, может быть даже усугубляя общую картину. Данные обстоятельства делают его произведения надежным источником по вопросу состояния внутренней структуры русского провинциального города, исполнения приписанных к нему функции и наличия необходимых для этого форм.

Действия комедии и поэмы относятся к началу 30-х гг. XIX в. Так, события «Мертвых душ» охватывают самое начало третьего десятилетия, развиваясь непосредственно после эпидемии холеры 1831 г. («…недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, не мало» [3, т. 4, с. 219]. «Ревизор» же был написан на стыке 1835–1836 гг. [2, с. 5]. Таким образом, перед нами — ближайший исторический период, последовавший за реформой города Екатерины II, время, когда задуманные и начатые ей проекты получили свое более или менее окончательной воплощение.

Даже при беглом просмотре текста хорошо видно, что провинциальный город имеет весь (!) требуемый набор учреждений и структур, предначертанных реформаторскими планами императрицы и учрежденных в 1770–1790-е гг.

В центре расположена площадь, при которой стоит здание, где разместились «обязательно необходимые» учреждения. Причем сооружение было не наспех перестроено, например, из бывших монастырских палат, а выстроено специально: «…до площади, где находились присутственные места; большой трехэтажный каменный дом весь белый, как мел <…> прочия здания на площади не отвечали огромности каменном дому» [3, т. 4, с. 129–130].

В городе функционирует полиция во главе с полицмейстером или городничим. Есть и положенный по требованиям полицейский участок с местом для временного пребывания задержанных («съéзжая (изба)»). В поселении работает и частный пристав, и квартальный надзиратель. Нет заметных проблем со штатом полиции. Работа аппарата Управы благочиния не безупречна, но наведением порядка не занимаются «промученные» к этому посадские. Даже в уездном городе, куда приезжает принятый за ревизора Иван Александрович Хлестаков, имеется пожарная помпа («пожарная труба»),

да еще на постоянной конной тяге [3, т. 5, с. 217]. Подобные инструменты каких-то 50 лет назад были новинкой даже в губернских центрах, и их только-только заводили.

В городах работает суд. При этом наличествует весь перечень выбираемых для этого лиц («заседателей»), несмотря на то что проблемы с их привлечением к работе начались уже при Екатерине II. За законностью следит прокурор. Есть тюрьма. Наверняка, это не древний «острог», а уже новый современный «тюремный замок», выстроенный в рамках градостроительной программы первой половины XIX в. Тогда становится понятно, почему городничий так активно зазывает туда Хлестакова: глава полиции стремится показать «ревизору», что во вверенном его заботам городе выполнены самые последние предписания.

Функционирует несколько социальных учреждений (богоугодных заведений). Что характерно, во главе больницы, как и в XVIII в., стоит иностранец — уездный лекарь Христиан Иванович Гибнер, который со своими подопечными не «изъясняется», так как «по-русски ни слова не знает» [3, т. 4, с. 209]. Данное обстоятельство должно было вызвать печальную улыбку у зрителя и читателя. Однако припомним, что относительно недавно, еще каких-то 40–50 лет назад, когда по городам были установлены обязательные «ваканции» врачей, власти не могли найти лекаря даже в третий по значимости город империи — Ярославль! Решением этой проблемы обещала заняться лично Екатерина II[1]. А в «Ревизоре» маленький провинциальный уездный городишко имеет собственную больницу и в ней постоянного собственного (не приезжающего) уездного лекаря!

В уездном центре функционируют и другие богоугодные заведения. При них необходимо было выстроить церковь, на которую «назад тому пять лет была ассигнована сумма». Очевидно, что чиновники расхитили эти деньги, а городничий прикрыл преступление своим рапортом о пожаре [3, т. 5, с. 218]. Однако необходимо отметить, что государство все же выделило средства как на храм, так и на больницу с прочими социальными заведениями. Таким образом, вопрос стоит не о качестве преобразований, а о расторопности их исполнителей.

В «губернском городе NN» работает даже почта, что присутствовало не во всех городах страны. Помимо нее, здесь был недавно устроен сад — важный (даже обязательный) атрибут общественной и культурной жизни. Впрочем, Н. В. Гоголь не без иронии описывает, как его герой Павел Иванович Чичиков читает выспренное сообщение об этом событии в губернской газете и сравнивает его с реальностью: «Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких деревьев, дурно принявшихся… хотя деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах… что "город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоявшим из тенистых, широковетвистых дерев, дающих прохладу в знойный день"» [3, т. 5, с. 15]. Однако, если мы посмотрим описание сада в таком же провинциальном городе, возникшем на том же историческом отрезке, но во Франции, картины будут очень схожи. Речь идет о романе Фредерика Стендаля «Красное и черное»: «…для репутации правителя города городской бульвар <…> понадобилось обнести громадной подпорной сетной <…>. Но каждую весну бульвар размывало дождями, дорожки превращались в сплошные рытвины, и он становился совершено непригодным для прогулок» [8, с. 23].

Более того, в губернском городе в момент прибытия в него П. И. Чичикова шли даже театральные преставления («давалась драма г. Коцебу») [3, т. 5, с. 15], что говорит

[1] Российский государственный архив древних актов. Ф. 16. Оп. 1. Д. 1012. Ч. II. Л. 18.

о достаточно высоком (для того времени и места) уровне достижений в сфере культуры, так как театр все еще был редкостью даже для губернских центров. Достижение этого результата в тех условиях было попросту невозможно без заинтересованности властей, которые целенаправленно внедряли бы театральную культуру, так как социальной и экономической базы для нее недоставало порой даже в столицах.

Кстати, из того же отрывка поэмы становится понятно, что в губернии издаются собственные «Губернские ведомости». Интересно, что в Твери, которая могла выступать одним из прообразов «губернского города NN» [4, с. 38–40], их выход начался как раз в самом конце 30-х гг. XIX в. [4, с. 90]. Как известно, «Губернские ведомости» (особенно их неофициальная часть) много значили в городах для развития творческой работы местных жителей, роста интереса к истории своей страны и своего края, их изучении, в целом способствовали оживлению культурной деятельности провинции [4, с. 18]. Кроме того, наличие издания говорит и о том, что при губернаторской канцелярии работала собственная типография, основанная для упрощения и активизации делопроизводства. Появление губернских типографий (здание одной из них сохранилось, например, во Владимире) также являлось прямым итогом реформ Екатерины II.

Судья и прокурор ведут себя как самые главные лица городской администрации. Совсем не случайно Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин, постоянно стремится «сохранить в своем лице значительную мину» [3, т. 4, с. 206]. Однако позиции его не столь уж недоступны для наказания. Прокурор, поняв, что стряпчий Золотуха за взятку от его имени совершил незаконный акт с продажей «мертвых душ», от страха пережил «паралич» (инсульт) и вскоре умер [3, т. 5, с. 191].

Власть сановников на местах хоть и была значительна, но контролировалась Петербургом. Государство следило за исполнителями своей воли. Ожидание ревизий было вечным страхом чиновников. В итоге, случай, когда по ошибке за «важную особу» принимали простого проезжего, был типичен для реалий того времени и породил целый ряд литературных произведений, посвященных этой теме [2, с. 21–26]. «Ревизор» Н. В. Гоголя лишь одно из них. В литературоведении уже давно ведутся споры об источниках комедии и приоритете авторства ее сюжета. Мы можем с уверенность утверждать, что драматурги заимствовали его не друг у друга, а непосредственно из жизни, так как тема ревизий давно стала неотъемлемой частью атмосферы присутственных мест. Ожидание проверяющего из столицы превратилось буквально в манию местных чиновников. Сохранившиеся в Российском государственном исторической архиве материалы проверок показывают, что горожане не особенно были сдержаны страхом перед всесилием местного начальства, как это показано в «Ревизоре», и активно доносили до проверяющих свои жалобы и претензии.

Качество чиновников в трактовке Н. В. Гоголя оставляет желать много лучшего. В комедии и «поэме» изображены абсолютно не годные для государственной службы лица: вороватый и недалекий городничий Антон Антонович Сквозник-Дмухановский; подленький, сразу же добровольно и обстоятельно доносящий на всех Артемий Филиппович Земляника; занимающий должность судьи в нарушение фундаментальных государственных требований Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин и т. д. [2, с. 117].

Однако чиновный аппарат и качество его сотрудников — это особая тема, требующая специального и, что важно, аккуратного рассмотрения. Как правило, высказывается сугубо отрицательная оценка качества управленцев России николаевского времени. В основе нее лежит принцип тотального разоблачения. Происходит это как из-за особенностей развития в России процесса освобождения и либеральной идеи, так

и, бесспорно, под влиянием литературного таланта Н. В. Гоголя. Особенно «достается на орехи» именно городничему. Так, «лихих городничих» первой полвины XIX в. Э. Л. Войтоловская описывает исключительно мошенниками и приспособленцами [2, с. 89–90]. Новые научные исследования продемонстрировали, что оценка эта далеко не исчерпывает всех случаев [6, с. 458, 472].

При анализе деятельности городничего можно обратиться не к заведомо предвзятому литературному или литературоведческому произведению, а непосредственно к архивному документу — анализу работы городничих в городах Московской губернии, — составленному ее гражданским губернатором по результатом проведенном им ревизии летом 1799 г. Согласно этому отчету из 9 чиновников разносу подвергся только 1. Еще к 1 было предъявлено замечание в отсутствии «ревности и прилежания к службе». А о 4-х было сказано: «Похвалу мою им больше изобразить не могу, как желанием, чтоб и все господа городничий были в такой степени исправности»[2].

Архивы хранят и другие свидетельства верного служения глав местной полиции государству и жителям вверенных им городов. Так, в критических условиях Отечественной войны 1812 г. городничий Суздаля Ермолин не только спас население от разорения их имущества проходящими войсками, жестко приструнив зарвавшегося интенданта, но и добился от властей полной (!) компенсации всем (!), кому был причинен ущерб[3]. Его коллега, глава полиции Коломны Федор Андреевич Дашков [5, с. 79] оказался единственным (!) представителем государственного аппарата, кто не бросил своего места службы в связи со слухами о приближении неприятеля [1, с. 108; 5, с. 11–16] и в тяжелейших условиях поддерживал порядок.

При этом данные люди не получали вполне удовлетворительного жалования, что также вело к нарушениям. Посвященная различным аспектам качества государственной службы и чиновного работа Л. Ф. Писарьковой на основании источников демонстрирует как нарушения и преступления представителей «приказного сословия», так и тяжесть работы и материального существования «тех, кто находился на казенном жаловании» [6, с. 463].

Таким образом, формируя новую городскую сеть страны, императрица Екатерина II, ее приемники и местная администрация стремилась создать город, соответствующий реалиям Нового времени, отказаться от пережитков прошлого не только в сословной структуре (чему посвящена подавляющая часть исследований по истории русского города этого периода), но и добиться широкомасштабной перестройки в сфере исполнения городом приписанных ему функций, в первую очередь как административному центру. Только в ходе преобразований Екатерины II русские города впервые получили, пусть и не совершенную, систему благоустройства, заработали органы полиции и пожарные службы. Конечно, итоги преобразований Екатерины II, как и отношение к ним современников, имеют не столь однозначную оценку. Однако, несмотря на недостатки и трудности, программа реформ была осуществлена за весьма короткий срок — 50–70 лет. За этот непродолжительный период была сформирована пространная система городских функций и структур, которые создали условия для исполнения городом своих функций.

Реализовано на практике было не все и не сразу, однако масштабы достигнутого (даже изложенные в критической, возможно, преувеличенной оценке автора художественного литературного произведения) не могут не поражать. И речь идет не толь-

[2] Российский государственный архив древних актов. Ф. 16. Оп. 1. Д. 1012. Ч. II. С. 151.

[3] Государственный архив Владимирской. Ф. 14. Оп. 1. Д. 1485.

ко о тотальном охвате реформой территории огромной и не очень богатой страны, да к тому же вынужденной отстаивать в войнах свои жизненные интересы. Были получены важнейшие качественные результаты. Всего лишь за несколько десятилетий второй половины XVIII в. русский город из детинца и поселения, гармонично растворяющегося в природной среде, превратился в многофункциональную структуру, выражавшую принципиально новую идею. Главным стали его представительские черты как административно-торгового центра. Итогом реформы города явилось не только утверждение нового и выверенного числа сети городских поселений, утверждение их статуса и иерархического положения в сети, но и установление современного городского строя. Русский город приобрел облик, качества и структуру города, в котором мы проживаем сегодня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Апухтин В. Р.* Сердце России и первопрестольная Москва и Московская губерния в Отечественную войну. Очерк и архивные материалы. М.: Тип. В. И. Воронцова, 2012. 60 с.

2 *Войтоловская Э. Л.* Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Комментарий. Л.: Просвещение, 1971. 270 с.

3 *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Русская книга, 2004.

4 *Летенков Э. В.* Губернские, областные, войсковые, епархиальные ведомости. 1838–1917. СПб.: Изд-во СПУ, 2005. 148 с.

5 *Ломако Е. Л.* «Дабы свеча не угасла…». Отечественная война 1812 года и память о ней в коломенских реалиях прошлого и настоящего // Труды Коломенской духовной семинарии. М.: Русский раритет, 2013. Вып. VIII. С. 11–16.

6 *Писарькова Л. Ф.* Государственное управление России с конца XVII до конца XVIII века: Эволюция бюрократической системы. М.: Новый хронограф, 2007. 743 с.

7 *Смирнова-Чикина Е. С.* Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». Литературный комментарий. Пособие для учителя. М.: Просвещение, 1964. 279 с.

8 *Стендаль Ф.* Красное и черное / пер. с франц. С. П. Боброва и М. П. Богословский. М.: Правда, 1984. 576 с.

***

© 2017. Alexey V. Belov
Moscow, Russia

RESULTS OF THE CITY REFORM BY CATHERINE II IN THE CONTEXT OF CRITICAL EVALUATION BY CONTEMPORARIES. COMEDY "GOVERNMENT INSPECTOR" AND POEM "DEAD SOULS" BY N. V. GOGOL

Abstract: The reform of the Russian city undertaken by Catherine II led to the formation of extensive city infrastructure necessary for performing of its functions and activities. The estimates of the outcomes of transformations carried out within a small time interval may vary. Literary works of the time represent an interesting source testifying the degree of realization and formation of the city infrastructure and conditions of its structural elements. In this respect N. V. Gogol's works relating to

critical realism are of special interest. The analysis of the discontent expressed by the contemporary eyewitness facing performance of the city and other authorities from a subjective critical point of view, allows to evaluate results of the city reform more appropriately, fully and soberly taking into consideration both negative, and positive aspects of this process.

Keywords: Critical realism, N. V. Gogol, city, prereform city, city network, city infrastructure.

Information about the author: Alexey V. Belov — PhD in History, Associate Professor, Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences, Ulyanov St., 19, 117136 Moscow, Russia. E-mail: belovavhist@mail.ru

Received: December 25, 2016

Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Apukhtin V. R. *Serdtse Rossii i pervoprestol'naia Moskva i Moskovskaia guberniia v Otechestvennuiu voinu. Ocherk i arkhivnye materialy* [The heart of Russia and first-throned Moscow and Moscow province in the Patriotic war. Essay and archival materials]. Moscow, Tipografiia V. I. Vorontsova Publ., 2012. 60 p. (In Russian)

2 Voitolovskaia E. L. *N. V. Komediia N. V. Gogolia "Revizor." Kommentarii* [Comedy N. Gogol "Government inspector." Commentaries]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1971, 270 p. (In Russian)

3 Gogol' N. V. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected works: in 9 vols.] Moscow, Russkaia kniga Publ, 2004. (In Russian)

4 Letenkov E. V. *Gubernskie, oblastnye, voiskovye, eparkhial'nye vedomosti. 1838–1917* [Provincial, regional, army, diocesan sheets. 1838–1917]. St. Petersburg, Izd-vo SPU Publ., 2005. 148 p. (In Russian)

5 Poser E. L. "Daby svecha ne ugasla..." Otechestvennaia voina 1812 goda i pamiat' o nei v kolomenskikh realiiakh proshlogo i nastoiashchego ["So that the light would not go out…" Patriotic war of 1812 and memory of it in the Kolomna realities of the past and present]. *Trudy Kolomenskoi dukhovnoi seminarii* [Works of the Kolomna theological seminary]. Moscow, Russkii raritet Publ., 2013, vol. VIII, pp. 11–16. (In Russian)

6 Pisarkova L. F. *Gosudarstvennoe upravlenie Rossii s kontsa XVII do kontsa XVIII veka: Evoliutsiia biurokraticheskoi sistemy* [State administration of Russia since the late XVIIth through the late 18th century: Evolution of the bureaucratic system]. Moscow, New chronograph Publ., 2007. 743 p.

7 Smirnova-Chikina E. S. *Poema N. V. Gogolia "Mertvye dushi." Literaturnyi kommentarii. Posobie dlia uchitelia* [N. V. Gogol's poem "Dead souls." Literary commentary. Manual for the teacher]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1964. 279 p. (In Russian)

8 Stendhal F. *Krasnoe i chernoe* [Red and black], translated from the French. S. P. Bobrova i M. P. Bogoslovskii. Moscow, Pravda Publ., 1984. 576 p. (In Russian)

УДК 008:82-131
ББК 82(2Рос=Рус)+83.3(4)

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. И. С. Кокарев
г. Шуя, Россия

САМОБЫТНЫЕ ЧЕРТЫ БОГАТЫРСТВА
(на материале сравнения русского и западноевропейского эпоса)

Аннотация: Цель работы — выявление специфических особенностей русского богатырства на основе сравнения Ильи Муромца с героями западноевропейской эпической традиции — Беовульфом и Зигфридом (Германия), Роландом (Франция) и Сидом (Испания). В статье рассматривается происхождение героев, мотивы, побудившие каждого из них к совершению подвигов, анализируется отношение к богатству, мести, взаимоотношения между героем и правителем. В конце статьи автор приходит к выводу: в образах русских богатырей воплотилась сила и потенциал простого народа, их стремления и деятельность направлены на защиту Руси. В отличие от героев западноевропейского эпоса, для русского богатырства материальные блага и месть не имеют ценности, гораздо важнее идея духовного братства. Отделяя служение земле и народу от служения правителю, русский богатырь ставит общественные интересы выше личных. В целом, сопоставительный анализ эпосов разных народов позволяет раскрыть характерные черты национальной ментальности, ярче всего выраженные в главных героях эпических произведений.
Ключевые слова: Беовульф, богатырь, былины, западно-европейский эпос, Зигфрид, Илья Муромец, Роланд, русская культура, Сид.
Информация об авторе: Игорь Сергеевич Кокарев — аспирант, Ивановский государственный университет, Шуйский филиал, ул. Кооперативная, д. 24, 155908 г. Шуя, Россия. E-mail: igor-kokarev777@yandex.com
Дата поступления статьи: 24.11.2016
Дата публикации: 15.06.2017

Сопоставительный анализ эпосов разных народов позволяет раскрыть характерные черты национальной ментальности, ярче всего выраженные, как правило, в главных героях эпических произведений. Цель работы — выявление главных особенностей русского богатырства на основе сравнения ключевого персонажа русского былинного эпоса с героями западноевропейской эпической традиции. Для сравнения были отобраны следующие герои западного эпоса: Беовульф (Германия), Зигфрид («Песнь о Нибелунгах», Германия), Роланд («Песнь о Роланде», Франция), Сид («Песнь о Сиде», Испания). Из былин нами взят богатырь Илья Муромец как признанный символ богатырства. Большое число посвященных ему былинных сюжетов образует в русском эпическом творчестве цельную, проработанную биографию героя, позволяя рассмотреть его образ в различных аспектах.

Происхождение героев. Основное отличие Ильи от героев западноевропейского эпоса состоит в том, что он сын крестьянина, т. е. имеет неблагородное происхождение,

является выходцем из простого народа (ср.: Беовульф — знатный военачальник, Зигфрид — принц, «сын королевский», Роланд — граф, племянник короля, а Сид — пусть и не принадлежащий к высшей знати, но рыцарь). Возвышая крестьянина, придавая ему статус общерусского героя, богатырский эпос воспевает силу простого народа, выражающуюся в образах богатырей.

Для западноевропейского эпоса характерно иерархическое возвышение героя в ходе повествования. Беовульф стал конунгом, Зигфрид — королем, Сид, удачно выдав замуж своих дочерей, породнился с королями Наварры и Арагона. В отличие от них, Илья Муромец отказывается от возможности изменить свой социальный статус: «А приди ты къ намъ хошь князёмъ живи въ Черни-городи, хошь бояриномъ / Хошь купцёмъ у насъ слови, гостемъ торговыма. / <…> / Говоритъ-то старой таковы рѣчи: / — Не хочу-то у васъ-то жить не князёмъ, не бояриномъ, / Не купцёмъ, гостемъ торговымъ жа;» [4, с. 347]. Он защитник земли Русской, в этом постоянная роль богатыря. В. Я. Пропп отмечал, что «Богатырское служение не имеет ничего общего с продвижением по службе или получением титулов» [11, с. 271].

Цель эпического героя, мотивы его действий. В Беовульфе герой стремится к славе, желает самоутвердиться, обессмертить себя в памяти людей своими подвигами: «Каждого смертного ждет кончина! — / пусть же, кто может, вживе заслужит / вечную славу! Ибо для воина / лучшая плата — память достойная!» [2, с. 94]. Поэма заканчивается следующей характеристикой Беовульфа: «…он был щедрейший, любил народ свой / и жаждал славы всевековечной!» [2, с. 180]. Зигфрид начинает свой героический путь, стремясь добыть себе в жены Кримхильду, т. е. удовлетворить личные желания: «С бургундской королевной хочу я в брак вступить — / Ничья краса не может Кримхильдину затмить» [2, с. 364].

Роланд в песне представлен патриотом, любящим Францию. Беспрекословное исполнение своего вассального долга для него — лучший способ послужить стране: «— За короля должны мы грудью встать. / Служить всегда сеньору рад вассал, / Зной за него терпеть и холода. / Кровь за него ему отдать не жаль» [9, с. 58]. Вместе с тем для рыцаря Роланда важным является вопрос личной чести. Он стремится не уронить свое достоинство перед королем Карлом и Францией: «Роланд в ответ: “Тем злей мы будем биться. / Не дай господь и ангелы святые, / Чтоб обесчестил я наш край родимый. / Позор и срам мне страшны — не кончина. / Отвагою — вот чем мы Карлу милы”» [9, с. 60].

Мотивация Сида более многогранна. В первой («Песнь об изгнании») и частично второй («Песнь о свадьбе») частях «Песни о Сиде» он предстает героем в изгнании, главным мотивом для совершенных героем подвигов является желание реабилитироваться перед королем. При этом важно, что победы героя над маврами происходят в русле общей патриотической борьбы за освобождение испанских земель. Мотивации Сида в третьей части песни мы коснемся далее.

Русский богатырь Илья Муромец, отправляясь «во чисто поле», осуществляет свою деятельность внутри страны, и направлена она на защиту, возврат изначального гармонического состояния Руси. В русском эпическом пространстве богатырь предстает единственным обладателем силы для разрешения кризисных ситуаций, устроителем Земли Русской.

Таким образом, можно сделать вывод, что если в действиях героев западного эпоса личные мотивы проступают достаточно ярко, то русский богатырь в своих поступках руководствуется более широкими, общенародными устремлениями по сохранению стабильности Руси.

Отношение героев к богатству. В Беовульфе огромное значение придается вознаграждению героя за совершенные деяния: «Наследник Хальфдана / пожаловал Беовульфу / знак победный — / ратное знамя, / стяг злато вышитый– / и шлем с кольчугой / <…> / Беовульф поднял / заздравную чашу: / дары такие / принять не стыдно / в глазах дружины» [2, с. 77]. Подобные дары служат мерой, показателями воинских заслуг и доблести, поэтому выставляются напоказ как предмет для гордости.

Именно жажда богатства становится главной причиной третьего, последнего боя Беовульфа. Герой отправляется на сражение с драконом, чтобы получить охраняемые им сокровища: «Возьму добычу, / богатства курганные, / либо гибель / в удел достанется / вашему конунгу!» [2, с. 149]. Поскольку в этот момент поэмы Беовульф уже является конунгом, а дракон бесчинствует на его землях, акцент на стремлении героя прежде всего заполучить сокровища крайне показателен. Одержав победу, смертельно раненный Беовульф сообщает последнюю волю — увидеть сокровища, которые хранил дракон. «В обмен на богатства жизнь положил я» [2, с. 161], — так сам герой описывает собственную кончину.

В «Песне о Сиде» вопрос о богатстве разработан с бóльшим реализмом. Добытые сокровища здесь — это финансовая основа для любого военного предприятия, награда для людей, сражающихся под началом Сида. Поэтому главный герой наделяется такими необходимыми и положительными в контексте ситуации качествами, как находчивость в получении средств (эпизод с сундуком в начале песни), расчетливость, справедливость по отношению к своим людям при дележе: «Приказал мой Сид, что в час добрый родился, / Чтоб из этой добычи, завоеванной в битве, / Законную долю взял каждый воитель / И чтоб не забыли про Сидову пятину. / Так и сделали всё: распорядок там чтили» [10, с. 92].

Илья Муромец, в отличие от западноевропейских героев, лишен материальной заинтересованности. В. Я. Пропп в работе «Русский героический эпос» отмечал, что богатырь презирал богатство [11, с. 296]. Илья отказывается от выкупа, который предлагает за Соловья Разбойника его семья: «“Не сердите вы удала добра молодца, / Просите меня на выкупку, / Давайте ему золотой казны” / <…> / Говорит удалой доброй молодец: / “Не надо мне ваша золота казна”» [6, с. 86]. Если же Илья берет выкуп (а такие былинные сюжеты существуют), то по приезде в Киев он раздает сокровища, не оставляя ничего для себя.

При этом важно отметить, что как в Беовульфе, так и в русском эпосе княжеская награда может восприниматься как мера признания совершенных богатырем подвигов, демонстрация уважения к нему. В некоторых версиях былины «Бунт Ильи против Владимира» причиной конфликта между богатырем и князем служит «шуба соболиная», дар, намного менее ценный по сравнению с дарами Владимира боярам («Кого буду дарить чистым серебром, / Кого буду дарить красным золотом, / Кого жаловать скатным жемчугом» [7, с. 66]). Разбирая этот сюжетный вариант, важно понимать, что бунт Ильи случается не из-за того, что богатыря обделили богатствами, ведь Илья «не стремится ни к деньгам, ни к землям» [11, с. 296]. Подобным даром князь Владимир продемонстрировал, что оценивает заслуги богатыря ниже заслуг боярских (которые в былинах отсутствуют), чем оскорбил Илью.

Отношение к мести. В «Песне о Роланде» присутствует мотив справедливого возмездия за предательство («Нас Ганелон-предатель погубил. / <…> / Пускай ему за нас король отмстит» [9, с. 62]), за убитых соратников («Король кричит: “Вершите суд и месть! / Воздайте за родных и за друзей”» [9, с. 134]). Беовульф не мстит, но в его

речах кровная месть преподносится как необходимость: «Мудрый! не стоит печалиться! — должно // мстить за друзей, / а не плакать бесплодно!» [2, с. 94]. Невозможность отомстить считается несчастьем.

В «Сиде» тема отмщения за нанесенный позор присутствует в сюжете третьей части («Песнь о Корпес»). Зятья Сида, инфанты де Каррион, не стерпев насмешек Сида и его вассалов, вымещают обиду на дочерях Родриго («Дочерей Кампеадора избили кнутом; / Избитых и раздетых, с великим стыдом / Их в Корпесе бросили средь высоких дубов, / В пищу диким зверям и коршунам с гор» [10, с. 106]). Произошедшее с дочерями Кампеадора бросает тень позора не только на Сида, но и на короля Альфонса, выступившего инициатором свадьбы («Вам ныне целует руки ваш ленник, Кампеадор, / Чтоб на суд вы призвали обидчиков его, / Хоть он опозорен, но вы более того» [10, с. 106]). Сид желает восстановления справедливости через судебный поединок. При этом он требует от инфантов подаренные им мечи («Коладу и Тисону, два меча я им отдал / <…> / Но дочек моих бросив в Корпесской дуброве, / Надругались они над моею любовью. / Пусть мечи возвратят: не зятья они мне боле» [10, с. 112]) и денежное приданое и только после этого ставит вопрос об оскорблении чести.

Таким образом, мотив мести в западном эпосе представлен во многих вариациях, но это справедливое воздаяние за причиненное зло.

Для русского эпоса мотив мщения не характерен. Единственным сюжетом, связанным с местью, является бой Ильи Муромца с сыном. Но в этом случае мотив мести сразу получает отрицательную оценку, поскольку Сокольник, стремящийся отомстить за бесчестье матери, представлен не как справедливый мститель, а как враг Руси, которого Илья уничтожает.

Отметим еще одну характерную для русского эпоса черту: главные герои часто предстают в качестве *крестовых братьев*, что считалось более важным, чем кровное родство: «крестовый брат паче родного». Идея подобного братства связана с народными обычаями помощи в беде, в болезни, в бою. И хотя Илья часто фигурирует в былинах как богатырский атаман («Да межу Кіёвымъ было, межъ Черниговымъ, // Да стояла заставушка семь богатырей: // Атаманомъ государь нашъ Илья Муромець» [4, с. 502]), но даже при такой роли героя необходимо помнить о его братских отношениях с остальными богатырями. Иногда об этом в текстах былин говорится напрямую: «Мне прибрать себе дружиночьку мне храбрую, / Мне крестами-ти всё съ има побрататьце» [4, с. 214].

Схожая идея есть и в западноевропейском эпосе, например, Роланд и его собрат Оливье. Но если братство в былинах — братство «крестовое», т. е. духовное, то в «Песне о Роланде» мы отмечаем прежде всего братство по оружию. Характерные черты такого братства — *чувство принадлежности к воинской общности, дружба между собратьями, готовность каждого разделить общую судьбу братства.* Каждый чем-либо дополняет другого, в одиночку он не полон. Данные мотивы в «Песне…» убедительно продемонстрированы: «Разумен Оливье, Роланд отважен, / И доблестью один другому равен. / Коль сели на коня, надели панцирь — / Они скорей умрут, чем дрогнут в схватке» [9, с. 60].

Взаимоотношения героев и правителей. «Песнь о Сиде» обрисовывает ситуацию, в которой находится главный герой: «Послал он за своими родичами и вассалами и объявил им, что король повелел ему выйти из своей земли» [10, с. 11]. Однако и в изгнании герой сохраняет лояльность монарху. Сид несколько раз посылает дары королю Альфонсу, выполняя, таким образом, свой долг, как вассал перед сюзереном, и одно-

временно пытаясь вернуть расположение короля: «Королю Альфонсу, что так сильно разгневан, / Тридцать коней посылаю отменных» [10, с. 38]. Через посыльных Сид передает свое отношение к королю: «Целует Сид вам руки: вы дар принять извольте. / Признает себя вассалом, а вас — своим сеньором» [10, с. 56]. Сид стремится к примирению. И, когда этот момент наступает, он, не стесняясь, демонстрирует свою радость: «Ладони и колени прижал к земле сырой, / Зубами грызет он ковыль полевой, / Горячо он плачет от радости большой. / Так умел поклониться сеньору герой» [10, с. 77].

Выше мы уже касались верности Роланда королю, разбирая его мотивацию. Он патриот своей страны, но воспринимает защиту ее интересов, прежде всего, как служение королю.

В отличие от Сида или Роланда, верность правителю, как определяющая линия поведения, богатырю не свойственна. Да, эпический путь Ильи начинается с дороги в Киев-град, где богатырь поступает на службу князю Владимиру. Однако подобное подчинение, признание княжеской власти необходимо богатырю, чтобы стать органичной частью русского эпического пространства, легитимизировать свою роль защитника земли Русской. В то же время в отношениях богатырей и князя есть ряд моментов невозможных, будь они слугами Владимира в полном значении этого слова. К. С. Аксаков писал: «Отношения богатырей к великому князю почтительны, но неподобострастны; они вольно собрались вокруг него, зовут его красным солнцем, солнцем киевским, охотно служат ему службы; но ни в чем не выражается униженное или придворное их отношение к великому князю» [1, с. 359]. О. Миллер также отмечал: «В нашем эпосе впереди всех является богатырь-крестьянин, и почти постоянно в тени — сам Владимир киевский со князьями-боярами» [5, с. 828]. Через Владимира Илья служит, прежде всего, Русской земле и ее народу. Иерархия богатырских приоритетов очень хорошо показана в следующих словах Ильи Муромца: «Я иду служить за веру христианскую, / И за землю российскую, / Да и за стольние Киев-град, / За вдов, за сирот, за бедных людей, / И за тебя, молодую княгиню, вдовицу Апраксию; / А для собаки-то князя Владимира / Да не вышел бы я вон из погреба» [3, с. 1179].

Будучи оскорблен князем, Илья Муромец не стесняется, выражая свое недовольство. Уважение богатыря к Владимиру, княжеский авторитет — всё это аннулируется, и вот уже Илья устраивает погром в Киеве: «И по граду Кіеву сталъ онъ похаживать / И на матушки Божьи церквы погуливать. / На церквахъ-то онъ кресты вси да повыломалъ, / Маковки онъ золочены вси повнетрелялъ.» [3, с. 458], в противовес княжескому «почестному пиру» собирает свой собственный пир с голью кабацкой: «Ахъ вы голь кабацкая, доброхоты царскіе! / Ступайте пить со мной за одно зелена вина» [8, с. 102], открыто заявляет Владимиру, что желал его убить: «А было намѣреніе наряжено: / Натянуть тугой лукъ разрывчатый, / <…> / Стрѣлить во гридню во столовую, / Убить тебя, князя Владимира» [8, с. 103], уходит из Киева, уводя с собой остальных богатырей: «Я поеду во далече, далече во чисто поле, / Увезу я всих могучих всех богатырей» [4, с. 223] (другой вариант — Илья брошен в погреб, и богатыри уходят именно по этой причине).

Суммируя вышесказанное, мы можем сформулировать следующие выводы:

1. В образах русских богатырей воплотилась сила и потенциал простого народа.
2. Русское богатырство ориентировано на внутреннюю стабильность страны, разрешение кризисных ситуаций, его деятельность направлена на защиту Руси.
3. Материальные блага и месть в контексте богатырства не имеют ценности.
4. Важное место в содержании богатырства занимает идея духовного братства.

5. Отделяя служение земле и народу от служения правителю, русский богатырь ставит общественные интересы выше личных, в отличие от героев западноевропейского эпоса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Аксаков К. С.* Богатыри времен великого князя Владимира // Московский сборник. СПб.: Наука, 2014. Т. I–II. 1308 с.
2 Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худож. лит., 1975. 751 с.
3 *Гильфердинг А. Ф.* Онежские былины, записанные летом 1871 года. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1873. 732 с.
4 *Марков А.* Беломорские былины, записанные А. Марковым. М.: А. А. Левенсон, 1901. 618 с.
5 *Миллер О.* Илья Муромец и богатырство Киевское: Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. СПб.: Н. И. Михайлов, 1869. 895 с.
6 *Ончуков К. Б.* Печорские былины // Зап. Русск географ, общества по отделению этнографии. СПб.: Типо-литография Н. Соколова и В. Пастор, 1904. Т. XXX. 488 с.
7 Песни, собранные П. В. Киреевским. М.: Тип. А. Семена, 1860. Вып. I. 439 с.
8 Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М.: Сотрудникъ школъ, 1910. Т. II. 727 с.
9 Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. М.: Худож. лит., 1976. 655 с.
10 Песнь о Сиде. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1959. 255 с.
11 *Пропп В. Я.* Русский героический эпос. М.: Лабиринт, 1999. 640 с.

***

© 2017. Igor' S. Kokarev
Shuya, Russia

DISTINCTIVE FEATURES OF HEROISM (BASED ON COMPARATIVE MATERIAL OF RUSSIAN AND WEST-EUROPEAN EPIC)

Abstract: The purpose of the article is to define distinctive features of the Russian folk epic, based on comparing of bogatyr Ilya Muromets with the heroes of the West-European epic tradition — Beowulf and Siegfried (Germany), Roland (France) and Cid (Spain). The aspects explored are the origins of the Heroes, their motives, which encouraged each of them to performing feats, their attitude to wealth, revenge and relationships with the Ruler. Author concludes that: Russian epic heroes, "bogatyrs," embody the potential and the strength of the common people, while their aspirations and activities are set to protect Rus`. Contrary to the heroes of the western epic tradition bogatyrs put the spiritual pursuits and ahead of the material benefits and revenge. Distinguishing between the devotion to the cause of the country and the service to its ruler they place public welfare before their own interests.

As a whole comparative analysis of epics of different peoples allows for revealing characteristic traits of the national mentality, which, as a rule, are most clearly expressed by protagonists of the epics.

Keywords: Beowulf, bogatyr', epics, west-European epos, Siegfried, Ilya Muromets, national peculiarities, Roland, Russian culture, Cid.

Information about the author: Igor' S. Kokarev — Postgraduate Student, Ivanovo State University, Shuya branch, Kooperativnaia St., 24, 155908 Shuya, Russia. E-mail: igor-kokarev777@yandex.com
Received: November 24, 2016
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Aksakov K. S. Bogatyri vremen velikogo kniaziaVladimira [Heroes of the great Prince Vladimir]. *Moskovski isbornik* [Moscow anthology]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2014. Vols. I–II. 1308 p. (In Russian)
2 *Beovul'f. Starshaia Edda. Pesn' o Nibelungakh* [Beowulf. The Elder Edda. The song of the Nibelungs]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1975. 751 p. (In Russian)
3 Gil'ferding A. F. *Onezhskie byliny, zapisannye letom 1871 goda* [Onega epic poems, recorded in the summer of 1871]. St. Petersburg, Tip. Imperatorskoi Akademii Nauk Publ., 1873. 732 p. (In Russian)
4 Markov A. *Belomorskie byliny, zapisannye A. Markovym* [White sea epic poems, recorded by A. Markov]. Moscow, A. A. Levenson Publ., 1901. 618 p. (In Russian)
5 Miller O. *Il'ia Muromets i bogatyrstvo Kievskoe: Sravnitel'no-kriticheskie nabliudeniia nad sloevym sostavom narodnogo russkogo eposa* [Ilya Muromets and epic heroes of Kiev: comparative and critical observations on composition of layers of the Russian folk epic]. St. Petersburg, N. I. Mikhailov Publ., 1869. 895 p. (In Russian)
6 Onchukov K. B. Pechorskie byliny [Pechora epics]. *Zap. Russk geograf, obshchestva po otdeleniiu etnografii* [Notes of Russian geographic society, Department of Ethnography]. St. Petersburg,Tipo-litografiia N. Sokolovai V. Pastor Publ., 1904. Vol. XXX. 488 p. (In Russian)
7 *Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim* [Songs collected by P. V. Kireevsky]. Moscow,Tipografiia A. Semena Publ., 1860. Issue I. 439 p. (In Russian)
8 *Pesni, sobrannye P. N. Rybnikovym* [Songs collected by P. N. Rybnikov]. Moscow, Sotrudnik" shkol" Publ., 1910. Vol. II. 727 p. (In Russian)
9 *Pesn' o Rolande. Koronovanie Liudovika. Nimskaia telega. Pesn' o Side. Romansero* [The song of Roland. The Coronation Of Louis. Cartage of Nimes. The poem of the Sid. Ballads]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976. 655 p. (In Russian)
10 *Pesn' o Side* [The poem of the Sid]. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akademii Nauk SSSR Publ., 1959. 255 p. (In Russian)
11 Propp V. Ia. *Russkii geroicheskii epos* [Russian heroic epic]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 640 p. (In Russian)

УДК 304.442
ББК 71.4(2)

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. Н. Ю. Коростелев
г. Краснодар, Россия

К ВОПРОСУ ОБ ИНСТРУМЕНТАХ РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Аннотация: В декабре 2014 г. приняты «Основы государственной культурной политики» — документ, зафиксировавший основополагающие установки и принципы современной государственной культурной политики России. Вместе с тем комплексная система мер и механизмов реализации государственной культурной политики должна была быть сформирована в соответствующей Стратегии. Анализ Стратегии позволил сделать вывод, что указанному документу не удалось в полной мере решить поставленные задачи и сформировать комплексную конструктивную систему мер и механизмов государственной культурной политики. Не получило развитие и уточнение — осталось на уровне деклараций и абстракций ценностное понимание культуры и культурной политики. Вследствие неисполнения задачи создания координационного органа по осуществлению государственной культурной политики принципом, отраженным в Стратегии, де-факто стал возврат к отраслевому принципу и превалированию количественных индикаторов.

Ключевые слова: культура, государственная культурная политика, стратегия, основы, документ.

Информация об авторе: Николай Юрьевич Коростелев — аспирант, Краснодарский государственный институт культуры, ул. 40 лет Победы, д. 33, 350072 г. Краснодар, Россия. E-mail: sfedu@mail.ru

Дата поступления статьи: 15.06.2016
Дата публикации: 15.06.2017

В декабре 2014 г. после продолжительного периода разработки и обсуждения были утверждены «Основы государственной культурной политики» (Указ Президента РФ от 24.12.2014 № 808) [5]. Документ, с одной стороны, может быть расценен как серьезный шаг вперед по выработке конструктивной программы государственной культурной политики и в целом стратегической программы общественного развития и принципов социального устройства. В частности, на наш взгляд, стоит положительно оценить попытку разработчиков преодолеть известный «отраслевой подход» к культуре, в соответствии с которым она воспринимается как сектор экономики, часть сферы услуг, которая должна развлекать и обеспечивать досуг граждан, занятых в основное время более «серьезными делами». В русле этого подхода государственное финансирование предоставляется в формате системной поддержки сети учреждений культуры и искусства (в форме субсидий на выполнение государственных (муниципальных) за-

даний и иные цели и оцениваемых опять-таки в формате объема услуг, оказываемых физическим и юридическим лицам), а также в формате включения конкретных проектов в государственные программы. Органы государственной власти оценивают результативность деятельности по количественным показателям посещения учреждений, проведения мероприятий, культурных формирований и т. д., тем самым предполагая факт участия в любом культурном проекте фактом культурного обогащения и духовного развития.

Кроме того, в русле данной парадигмы формулируются идеи переформатирования культурных учреждений в экономически эффективные площадки, что в корне противоречит узловым целям и задачам данных институтов. Безусловно, допустимо и важно в целях недопущения стагнации учреждения развивать дополнительные возможности внебюджетного финансирования библиотек, домов культуры, музеев и др., но это должно быть именно дополнительные, факультативные задачи, и они не должны наносить ущерб основным целям и задачам просвещения и воспитания. Вместе с тем бессмысленность абсолютизации количественных показателей также следует из того, что явно деструктивные, эпатажные и скандальные формы «самовыражения» художников, наносящих вред и деформирующих культурное пространство, с точки зрения указанного подхода, должны быть оценены как весомый вклад в культурное строительство, поскольку привлекают значительное количество посетителей.

Следует также позитивно оценить повышение социального статуса культуры и пока пусть декларативного возведения в ранг национальных приоритетов. Важно отметить содержание в документе осознания культуры как фактора национальной безопасности и объединения нации и указания на позитивную роль традиционных для российской цивилизации ценностей и норм.

С другой стороны, стоит обратить внимание на не до конца последовательный характер документа. Связано это, на наш взгляд, со слабым и недостаточно проработанным теоретическим фундаментом, который без дальнейшего серьезного совершенствования проблематично использовать для возведения новой комплексной государственной культурной политики, адекватной, с одной стороны, отечественным культурно-историческим реалиям и, с другой, современным мировым вызовам. Концептуально эклектичное смешение вполне здравых и конструктивных тезисов, однако, не всегда вырисовываются в единую картину. В частности, отсутствует характеристика, каким образом взаимосвязаны культура и социально-экономическое развитие, каким образом влияет культура на государственную политику и социальные процессы. В то же время Указ значительное внимание уделяет ценностному аспекту культуры. В тексте документа слово «ценности» и однокоренные с ним встречаются двадцать три раза, упоминаются словосочетания «система ценностей России», «общепризнанные ценности», «присущей российскому обществу системы ценностей», «традиционных для российской цивилизации ценностей» и др. Однако данная тема развита слабо. Определения «ценности» документ не фиксирует, соответственно, отсутствует и определение этических, эстетических и других ценностей. Данные понятия не имеют формального юридического определения и в иных нормативных правовых актах России. В то же время в проекте документа (май 2014 г. [6]) содержался следующий перечень ценностей: «честность, правдивость, законопослушание, любовь к Родине, бескорыстие, неприятие насилия, воровства, клеветы и зависти, семейные ценности, целомудрие, добросердечие и милосердие, верность слову, почитание старших, уважение честного труда».

Стоит отметить, что различные функционирующие в современном правовом поле России документы содержат и именуют определенные ценностные установки.

Так, фундаментальные установки нашего народа провозглашены в преамбуле Конституции РФ [4]. К ним относятся: осознание общности судьбы многонационального народа Российской Федерации; утверждение прав и свобод человека, гражданского мира и согласия; сохранение исторически сложившегося государственного единства; признание принципов равноправия и самоопределения народов; почитание памяти предков, передавших нам такие ценности, как любовь и уважение к Отечеству, вера в добро и справедливость; суверенная государственность России и незыблемость ее демократической основы; стремление обеспечить благополучие и процветание России; ответственность за свою Родину перед нынешним и будущими поколениями; осознание себя частью мирового сообщества.

Ряд ценностей особо акцентируется в тексте Конституции, в том числе социальный характер государства, политика которого направлена на создание условий, обеспечивающих достойную жизнь и свободное развитие человека; семейные ценности; сохранение исторического и культурного наследия, сбережение памятников истории и культуры; защита нравственности.

Стратегия национальной безопасности Российской Федерации [8] также неоднократно упоминает характерные для российской культуры ценности, а именно: приоритет духовного над материальным, защита человеческой жизни, прав и свобод человека, семья, созидательный труд, служение Отечеству, нормы морали и нравственности, гуманизм, милосердие, справедливость, взаимопомощь, коллективизм, историческое единство народов России, преемственность истории нашей Родины.

Разработать систему мер и механизмов, которые бы стали связующим мостом между продекларированными основополагающими установками «Основ…» государственной культурной политики и конкретными инструментальными механизмами, а также, возможно, разрешить отмеченные недостатки и другие коллизии Указа, призвана Стратегия государственной культурной политики, которая также должна способствовать постепенному переводу существующей системы управления культурой в новое качество.

Разработанная «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» (далее — Стратегия) утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р [7].

В структурно-содержательном аспекте Стратегия состоит из семи разделов:

1) Общие положения;

2) Современное состояние и сценарии реализации Стратегии;

3) Цели, задачи и приоритетные направления реализации Стратегии;

4) Целевые показатели реализации Стратегии;

5) Механизмы реализации Стратегии;

6) Этапы реализации Стратегии;

7) Ожидаемые результаты реализации Стратегии.

Второй раздел в свою очередь состоит из трех подразделов:

1) Современное состояние и основные проблемы государственной культурной политики;

2) Современная модель культурной политики;

3) Сценарии реализации Стратегии.

«Общие положения» (раздел 1) содержат ссылки и указания на те документы во исполнение и на основе которых разработана Стратегия, а также положения которых были учтены при ее разработке. В частности отмечено: «Стратегия является докумен-

том стратегического планирования, разработанным в рамках целеполагания по межотраслевому принципу». Здесь стоит отметить, что ранее в Российской Федерации был утвержден Федеральный закон от 28 июня 2014 г. № 172-ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации» [10], который установил правовые основы, порядок и процедуру стратегического планирования и разработки стратегических документов в Российской Федерации. Однако ссылки и учета положений данного правового акта Стратегия не содержит.

«Описание современного состояния и сценариев реализации Стратегии» (раздел 2) замкнуто на приведении статистических данных и цитат из Основ государственной культурной политики: сравнение количества государственных и муниципальных учреждений культуры и искусств, численности работников, посещений, а также частично представляет собой отчет о выполненных мероприятиях, подготовленный в логике отраслевого инструментализма. Отметим неоправданность данного подхода в частности указанием на приведенные в Стратегии данные функционирования культурно-досуговых учреждений. В тексте документа содержится следующая статистика: «Несмотря на сокращение количества культурно-досуговых учреждений, число клубных формирований выросло в 1,3 раза за 20 лет (с 305,1 тыс. единиц в 1995 году до 414 тыс. единиц в 2014 году), число участников клубных формирований увеличилось в 1,3 раза по сравнению с уровнем 1995 года и в 2014 году составило 6,2 млн. человек (1995 год — 4,6 млн. человек)». Полагаем излишним снова напоминать о несовершенстве отраслевой статистики, существовании всякого рода приписок, роста числа «нарастающим итогом» и т. д. Так и в приведенном примере количество учреждений содержится в базах статистических органов, здания ставятся и снимаются с баланса и т. д. Численность же участников формирований и самих формирований практически не верифицируемы, и основным источником ее получения является статистическая форма № 7-НК — «Сведения об организации культурно-досугового типа».

Функции и задачи государства подспудно концептуально ограничиваются выделением денег (хотя в тексте встречаются фрагменты, выдержанные в духе более комплексного подхода Основ государственной культурной политики). Государство рассматривается в пяти аспектах:

– как инвестор, для которого важны эффективность инвестиций и управленцев учреждений культуры;

– как меценат, финансирующий культурную деятельность, исходя из ценностно ориентированного подхода, без ожидания экономической отдачи;

– как соинвестор в части софинансирования мероприятий и расходных полномочий субъектов Российской Федерации;

– как соинвестор, выступающий в рамках государственно-частного партнерства, и как стратегический партнер, стимулирующий приток инвестиций;

– как инвестор, делегирующий часть собственной ответственности и функций общественным институтам.

Здесь возникает множество вопросов: как государство может выступать в качестве мецената, если оно распоряжается общенародным достоянием? В каком случае государство выступает в качестве мецената и в каком в качестве инвестора? Не будут ли неудачные «инвестиции» оправдываться якобы «меценатскими» побуждениями? И т. д. На все эти и многие другие вопросы Стратегия ответа не дает. И совсем беспринципным при утверждении ценностно ориентированной модели государственной культурной политики выглядят, пожалуй, чуть ли не единственные смысловые дополнения Стратегии

по отношению к Основам, возможность введения маркированных налогов, в качестве которых могут использоваться акцизы на алкогольную и табачную продукцию, доходы от тотализаторов и букмекерских контор и др.

Раздел 3 «Цели, задачи и приоритетные направления реализации Стратегии» в целом соответствует Основам государственной культурной политики и не содержат качественно новых установок, представляют набор благих побуждений.

Целевые показатели реализации Стратегии (раздел 4) не являются выполнением задачи, поставленной в Основах государственной культурной политики, в соответствии с которой необходимо оценивать реализацию культурной политики на основе специально разработанной системы целевых показателей, в которой должны превалировать качественные показатели. В стратегии превалируют количественные показатели: доля расходов, объем средств, количество ресурсов, прирост числа, удельный вес и т. п. Например, с нашей точки зрения, сам по себе критерий «доля фильмов российского производства в общем объеме проката на территории Российской Федерации» не позволяет объемно оценить сложившуюся ситуацию вследствие существования вероятности производства псевдонациональных фильмов, снятых по западным лекалам, техникам и транслирующих иные ценностно-мировоззренческие установки.

Раздел 5 «Механизмы реализации Стратегии» и раздел 6 «Этапы реализации Стратегии» описывают систему наличествующих механизмов, в первую очередь финансовых, и намечаются перспективы совершенствования системы законодательных актов, затрагивающих вопросы культурного строительства.

Реализовывать Стратегию предполагается в 2 этапа:1-й этап — 2016–2020 гг.; 2-й этап — 2021–2030 гг.

«Ожидаемые результаты реализации Стратегии» расположены в соответствующем 7 разделе в целом имеют точки пересечения с описанием целевых показателей.
Резюмируя вышеизложенное, можно отметить:

1. «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» не удалось в полной мере решить поставленные задачи и сформировать комплексную конструктивную систему мер и механизмов государственной культурной политики.

2. В содержательном аспекте обозначенное в Основах государственный культурной политики ценностное понимание культуры и культурной политики не получило развития и уточнения в тексте Стратегии, тем самым оставив их на уровне декларативных заявлений.

3. Вследствие неисполнения задачи создания координационного органа по осуществлению государственной культурной политики и недостаточности полномочий Минкультуры России, принципом, отраженным в Стратегии, де-факто стал возврат к отраслевому принципу и превалированию количественных индикаторов.

4. В структурном аспекте Стратегия практически не ориентируется на Федеральный закон от 28 июня 2014 г. № 172-ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации».

5. На данный момент не удалось сформировать и зафиксировать в официальных правовых документах комплексную конструктивную программу государственной культурной политики, адекватную отечественным культурно-историческим реалиям и отвечающую на современные мировые вызовы. Принципиальное решение этой проблемы, с нашей точки зрения, возможно найти в разделении задач определения исходных установок и воплощения их в жизнь между разными субъектами государственной культурной политики (в частности, между обозначенным в Основах государственной

культурной политики координационным центром или созданием единого центра планирования и координации осуществления государственной культурной политики и существующими органами исполнительной власти).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Вострыков Л. Е.* Государственная культурная политика. СПб.: Изд-во СЗИ РАХ-НиГС, 2011. 168 с.

2 *Джерелиевская И. К.* Организационная структура и организационный порядок государственной культурной политики // Моя библиотека. URL: http://mybiblioteka.su/tom2/1-84078.html (дата обращения: 28.05.2016).

3 *Конотопов П. Ю.* Системный подход к решению задач информационно-аналитического и модельного обеспечения процесса разработки доктринальных документов // Российская газета. URL: http://rg.ru/2014/05/15/osnovi-dok.html (дата обращения: 28.05.2016).

4 Конституция Российской Федерации // Официальный сайт Президента России. URL: http://constitution.kremlin.ru (дата обращения: 28.05.2016).

5 Основы государственной культурной политики // Официальный сайт Президента России. URL: http://static.kremlin.ru/media/events/files/41d526a877638a8730eb.pdf (дата обращения: 28.05.2016).

6 Проект «Основ государственной культурной политики» // Российская газета. URL: http://rg.ru/2014/05/15/osnovi-dok.html (дата обращения: 28.05.2016).

7 Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года // Сайт Правительства России. URL: http://government.ru/docs/22083/ (дата обращения: 28.05.2016).

8 Стратегия национальной безопасности Российской Федерации // Российская газета. URL: http://rg.ru/2015/12/31/nac-bezopasnost-site-dok.html (дата обращения: 28.05.2016).

9 *Сулакшин С. С.* Современная государственная политика и управление. М.: Директ-Медиа, 2013. 387 с.

10 Федеральный закон Российской Федерации от 28.06.2014 № 172-ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации // Гарант.ру. URL: http://base.garant.ru/70684666/#help (дата обращения: 28.05.2016).

***

© 2017. Nikolay Yu. Korostelev
Krasnodar, Russia

ON INSTRUMENTS OF IMPLEMENTATION OF THE STATE CULTURAL POLICY OF MODERN RUSSIA

Abstract: Principles of State cultural policy have been adopted in December 2014. The document established basic guidelines and principles of modern state cultural policy of Russia. However, the complex system of measures and mechanisms for implementation of the state cultural policy should be specified in the appropriate Strategy. Analysis of Strategy led to the conclusion that that document could not fully solve the problem and ensure a complex system of structural measures and state

cultural policy mechanisms. Axiological understanding of culture and cultural policy remains at the level of declarations and abstractions. Failure to create an appropriate coordinating body for implementation of the state cultural policy, as reflected in the Strategy, de facto resulted in returning to the branch principle and predominance of quantitative indicators.
Keywords: culture, state cultural policy, strategy, principles, document.
Information about the author: Nikolay Yu. Korostelev — Postgraduate Student, Krasnodar State Institute of Culture, 40 let Pobedy St., 33, 350072 Krasnodar, Russia. E-mail: sfedu@mail.ru
Received: June 15, 2016
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Vostriakov L. E. *Gosudarstvennaia kul'turnaia politika* [State cultural policy]. St. Petersburg, Izd-vo SZI RAKhNiGS Publ., 2011. 168 p. (In Russian)

2 Dzherelievskaia I. K. Organizatsionnaia struktura i organizatsionnyi poriadok gosudarstvennoi kul'turnoi politiki [Organizational structure and institutional order of the state cultural policy]. *Moia biblioteka* [My library]. Available at: http://mybiblioteka.su/tom2/1-84078.html (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

3 Konotopov P. Iu. Sistemnyi podkhod k resheniiu zadach informatsionno-analiticheskogo i model'nogo obespecheniia protsessa razrabotki doktrinal'nykh dokumentov [A systematic approach towards solving issues of informational and analytical support of the formulation of doctrinal documents]. *Rossiiskaia gazeta* [The Russian newspaper]. Available at: http://rg.ru/2014/05/15/osnovi-dok.html (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

4 Konstitutsiia Rossiiskoi Federatsii [The Constitution of the Russian Federation]. *Ofitsial'nyi sait Prezidenta Rossii* [Official site of the President of Russia]. Available at: http://constitution.kremlin.ru (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

5 Osnovy gosudarstvennoi kul'turnoi politiki [The basic principles of state cultural policy]. *Ofitsial'nyi sait Prezidenta Rossii* [Official site of the President of Russia]. Available at: http://static.kremlin.ru/media/events/files/41d526a877638a8730eb.pdf (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

6 Proekt "Osnov gosudarstvennoi kul'turnoi politiki" [The project "Basic principles of state cultural policy"]. *Rossiiskaia gazeta* [The Russian newspaper]. Available at: http://rg.ru/2014/05/15/osnovi-dok.html (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

7 Strategiia gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda [The strategy of the state cultural policy for the period through to 2030]. *Sait Pravitel'stva Rossii* [The Website of the Russian Government]. Available at: http://government.ru/docs/22083/ (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

8 Strategiia natsional'noi bezopasnosti Rossiiskoi Federatsii [The national security strategy of the Russian Federation]. *Rossiiskaia gazeta* [The Russian newspaper]. Available at: http://rg.ru/2015/12/31/nac-bezopasnost-site-dok.html (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

9 Sulakshin S. S. *Sovremennaia gosudarstvennaia politika i upravlenie* [Modern public policy and management]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2013. 387 p. (In Russian)

10 Federal'nyi zakon Rossiiskoi Federatsii ot 28.06.2014 № 172-FZ "O strategicheskom planirovanii v Rossiiskoi Federatsii" [Federal law of the Russian Federation of

28.06.2014 № 172-FZ “On strategic planning in the Russian Federation”]. *Garant.ru.* Available at: http://base.garant.ru/70684666/#help (Accessed 28 May 2016). (In Russian)

Филологические науки
Philological sciences

УДК 82-223
ББК 83.3(4Фра)51+83.3(2Рос=Рус)+83

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. А. В. Голубков
г. Москва, Россия

«ДРАГЫЯ СМЕЯНЫЯ»: К ВОПРОСУ О РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ КОМЕДИИ МОЛЬЕРА «СМЕШНЫЕ ЖЕМАННИЦЫ» («LES PRÉCIEUSES RIDICULES»)

Аннотация: В конце XVIII – начале XIX вв. наблюдается значительный интерес русских читателей к переводам из западноевропейской словесности, в том числе и драматургии, свидетельством чему оказывается переложение одноактной пьесы Мольера «Les précieuses ridicules», название которой в современной редакции передается как «Смешные жеманницы». Пьеса была посвящена высмеиванию прециозниц — особого женского социального типа, представительницы которого получили известность в Париже и французской провинции в середине XVII столетия. Дамы, снискавшие такое прозвище, отличались манерным поведением, а также особым изысканным языком, который был малопонятен для широкой публики. Мольер, сатирически показывая прециозниц, выступил на стороне французского двора, который желал стать лидером в пропаганде галантных образцов и норм аристократического поведения. Пьеса Мольера в 1708 г. была переложена на русский язык в Новгороде анонимным переводчиком Посольского приказа, который в силу объективных причин (незнания ключевых галантных образцов, в том числе романов Мадлены де Скюдери) не сумел понять истинных намерений Мольера. Русская версия, получившая нелепое название «Драгыя смеяныя», оказалась отмечена полной нейтрализацией центральной оппозиции оригинала — манерного «жаргона» прециозниц и неиспорченного языка резонеров: все персонажи говорили на жеманном диалекте. Текст русского перевода 1708 г. издан Н. С. Тихомировым в 1874 г. и был использован в творчестве Д. С. Мережковского и М. А. Булгакова. В конце XIX – начале XX вв. вышло несколько новых переводов пьесы с различными неудачными названиями, которые свидетельствуют о невозможности нахождения адекватного русского эквивалента слову «прециозница»: пьеса, сатирически фиксирующая полемику внутри французской аристократической культуры, в русской традиции предстает как обобщенное описание экзотической светской жизни Парижа.

Ключевые слова: русский театр XVIII в., перевод, Мольер, прециозницы, французская аристократическая культура, галантность.

Информация об авторе: Андрей Васильевич Голубков — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы

им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: andreygolubkov@mail.ru
Дата поступления статьи: 10.02.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Последние десятилетия XVII и начало XVIII вв. стали периодом активного знакомства русских элит с западноевропейской литературной традицией, в том числе и драматургией — как древней, так и относительно современной. В числе переведенных в это время пьес оказывается и весьма специфический одноактный фарс Мольера «Les précieuses ridicules», название которого в современной редакции перевода передается как «Смешные жеманницы». Усвоение пьесы в России начинается в первом десятилетии XVIII в., т. е. спустя всего 50 лет после ее первого представления в Париже; за 3 прошедших после этого столетия она стала одним из самых переводимых драматических произведений Мольера в России, что представляется несколько странным, исходя из того факта, что в ней отразилась специфическая французская реальность, аналог которой в русской культурной среде найти было крайне проблематично.

Премьера мольеровской пьесы состоялась в Париже, в театре Пти-Бурбон, 18 ноября 1659 г. и стала первым шумным успехом французского драматурга, незадолго до этого перебравшегося в столицу. В фарсе речь идет о двух недавно обосновавшихся в Париже провинциальных девицах — Като и Мадлон. Эти «прециозницы» стремятся к изысканности и галантности, они переводят деньги на косметику и наряды, «жеманничают», культивируют особый жаргон, разговаривая перифразами типа «удобства собеседования» (так обозначаются кресла), а также отвергают ухаживания двух аристократов-«простецов», но, в итоге, становятся жертвами их шуточного розыгрыша, устроенного при помощи двух слуг-проходимцев — Маскариля и Жодле.

Популярность слова «прециозница», начавшаяся с перевода (1615 г.) новеллы Сервантеса «Цыганочка», пришлась на расцвет разного рода салонов («отелей»), самым ярким из которых стала «голубая гостиная» Екатерины де Рамбуйе (прообраз мольеровской Като) и «субботы» Мадлены де Скюдери (прообраз мольеровской Мадлон). Эти два кружка в первой половине XVII в. были монополистами в трактовке «изысканного вкуса», неизбежно смыкавшегося с философией «галантности». Внутри самих этих кружков слово «прециозница» служило одним из обращений к дамам, подобно выражениям типа «моя дорогая», однако с середины 1650-х гг. во Франции так стали называть уже сформировавшийся женский социальный тип. В письме Поля Скаррона к маркизе де Севинье, написанном в декабре 1651 г. (за 8 лет до мольеровской пьесы), наличествует такая характеристика шестнадцатилетней г-жи де Лавернь (будущей г-жи де Лафайет, прославившееся романом «Принцесса Клевская»): «Нижайше целую руки Монсеньору Севинье, м-ль де Лавернь, такой светящейся, такой драгоценной, всей такой, такой…, а также Вам, Госпожа, от Вашего смиренного и преданного слуги» [13, с. 175]. Необходимо отметить, что в апреле 1654 г. слово «прециозница» было использовано в письме Рене-Рено де Севинье (именно ему и передавал привет Скаррон в цитированном выше письме) савойской герцогине Кристине Французской. Рене-Рено рассказывает об аресте кардинала де Реца и скором приезде в Париж королевы Кристины Шведской, мимоходом сообщая о новой «породе» парижских дам: «Есть такая порода (nature) девиц и дам в Париже, коих именуют прециозницами, у них свой собственный жаргон и свои повадки, отличающиеся какой-то прелестной надрывностью; кто-то смастерил им карту для того, чтобы передвигаться в их стране. Мне бы хотелось, чтобы она

на какое-то время отвлекла Ваше Королевское Величество от всех горестей, которые доставляет *il nostro briguello*[1]» [14, с. 246].

Патриархально настроенным сатирикам, к этому лагерю «резонеров» относился и Мольер, и аббат де Пюр с его романом «Прециозница, или Тайна алькова», и Бодо де Сомез с его «Словарем» прециозного языка (все эти памятники были созданы в конце 1650-х – начале 1660-х гг.), поведение парижских и провинциальных девиц казалось вызывающе контртрадиционным. «Прециозницы» открыто проповедовали безбрачие, а также фригидность (хотя при этом требовали от мужчин игры в соблазнение в русле «галантности»), навязывали свои вкусы, внедряли принципы салонного разговора. Дамы требовали от мужчин ориентироваться в своем бытовом поведении на те образцы, которые были предложены в галантной беллетристике (прежде всего в популярных романах О. д'Юрфе и М. де Скюдери, пропагандирующих скрывание инстинктов и низкой чувствительности), а также популяризировали перифразы: все эти качества станут основными в поведении мольеровских героинь.

Мольер в названии использовал уже готовое слово, заимствовав его из романа аббата де Пюра; сам концепт «смешных прециозниц» уже был сложен по крайней мере за полтора года до представления в Пти-Бурбоне, свидетельством чему оказываются сатирический «Портрет прециозниц» г-жи де Монпансье и последняя часть романа аббата де Пюра. Историк Анри Соваль, близкий друг де Пюра, так отзывался в своем исследовании «Парижские древностях» о его романе: «Один из моих друзей первым высмеял прециозниц и обнародовал их странности» [12, с. 77]. Соваль и его друзья были тесно связаны с Гастоном Орлеанским (Месье, в 1643–1660 гг. — Великий Месье) и его дочерью Анной де Монпансье, т. е. Великой Мадмуазель, в связи с чем можно предположить, что последние и были инициаторами «антипрециозной» кампании. Показательна и реплика газетчика Лоре, который 6 декабря 1659 г. выступил со стихотворной «рецензией» на пьесу, в которой упоминал о том, что мольеровская труппа находилась именно под патронажем Месье:

Cette troupe de comédiens
Que Monsieur avoue être siens,
Représentant sur le théâtre
Une action assez folâtre,
Autrement un sujet plaisant
A rire sans cesse induisant
Intitulé *Les précieuses*.

«Эта труппа комедиантов, которых Месье считает своими поверенными, в театре представили весьма забавное действо на восхитительный сюжет, вызвавший бесконечный смех, прозванное "*Прециозницы*"» [10, с. 211].

Мольер оказался, видимо, проводником воли одной из группировок двора, который возжелал сам стать законодателем галантных мод и потеснить в этом вопросе сложившиеся парижские и провинциальные салоны. Популярность пьесы Мольера спровоцировала и успех термина «прециозница», который вплоть до начала XVIII в. во Франции использовали почти исключительно в пренебрежительно-ироническом ключе, обозначая с его помощью даму, которая отличается излишне манерным — аффектированным — поведением и жеманным языком. «Прециозница» быстро оказалась

[1] То есть «наш лжец»; имеется в виду кардинал Мазарини. Курсив авторский.

весьма удобной мишенью для представителей разных группировок: критика проходила в рамках исключительно галантной эстетики, порождением которой она и стала, т. е. галантное сообщество в лице прециозницы высмеивало свои собственные «пороки». Прециозница, будучи порождением галантной культуры, оказалась отвергнута и высмеяна самой этой культурой за чрезмерный догматизм («педантизм»), архаические поведенческие (застывшие примитивные телесные знаки) и языковые стратегии (увлечение перифразами).

В самом начале XVIII столетия пьеса Мольера переводится на русский язык и входит в театральный репертуар под неуклюжим названием «Драгыя смеяныя»: такой странный заголовок свидетельствует о том, что переводчик не понял, о чем речь идет в тексте и что именно было вынесено французским драматургом в название. Слово «прециозница», обозначающее конкретный французский социальный типаж, оказалось для него неодолимой задачей, поэтому он обратился к «кальке» с французского, переведя существительное «прециозница» как прилагательное (или же субстантив) «драгыя». По некоторым данным, этот перевод был сделан Яном Лакоста (1665–1740), потомком португальских евреев и придворным шутом Петра I (а впоследствии Бирона и Анны Иоанновны), получившим от императора титул «самоедского короля» [1, с. 638]. Такое предположение могло возникнуть из-за того, что в издании этой пьесы, осуществленной Н. С. Тихонравовым в капитальной двухтомной антологии «Русские драматические произведения 1672–1725 годов» [9, с. 250–279], указано, что она — «комедия французская, презентованная перед королем самоедским» [9, с. 250], что не свидетельствует, однако, о том, что именно король самоедский был ее переводчиком. В редакции Тихонравова после 5-го явления открывается «2-е действие» пьесы, которая в этом месте названа «дражайшим потешением», и здесь же указывается, что комедия «соделанна в Новеграде пред королем самоедским» [9, с. 260]. В своем издании Н. С. Тихонравов дает ремарку, что «конец не достает»; в его тексте действие обрывается на конце 12-го явления (по современной нумерации): 9 оставшихся явлений отсутствуют.

Безусловно, в настоящее время более правдоподобной представляется другая версия — текст «Драгых смеяных» была создан около 1708 г. в Новгороде неизвестным переводчиком Посольского приказа; такую точку зрения разделяют авторы четырехтомной «Истории русской литературы» (1980): «В 1708 г. был сделан перевод комедии Мольера “Смешные жеманницы”, названный “Драгыя смеяныя”. Переделка была осуществлена в плане “шутовской комедии”, вероятно, потому, что русскому зрителю было недоступно осмеяние “мелянхолеи” и “художества любления”, которой проникнута знаменитая комедия Мольера, подвергавшая беспощадному сарказму аристократическую французскую элиту, услаждающуюся прециозной литературой» [7, с. 435]. К той же версии склоняется и Л. И. Сазонова, справедливо указывая на то, что текст пьесы Мольера стал первым знакомством с французской прециозной культурой, а также с традицией галантных карт, разрабатываемых в салонах [8, с. 205].

Вспомним, что в своем письме Рене-Рено де Севинье упоминает о некой карте, которую смастерили для прециозниц; он, возможно, имеет в виду «Карту королевства Прециозниц», созданную предположительно Молевриером (Maulévrier)[2], которая циркулировала долгое время в рукописном виде, будучи изданной только в марте 1658 г.

[2] Молевриер был сыном Франсуа де Савари (1560–1628), знаменитого ориенталиста, посла Франции в Константинополе (1591–1605) и Риме (1607–1614), наставника (1615–1617) Гастона Орлеанского (т. е. Месье). О его жизни известно очень мало (точная дата рождения не установлена): он был светский завсегдатай, в том числе «суббот» м-ль де Скюдери.

Молевриер предлагает читателю аллегорическое путешествие по данной карте: «Мы отправляемся в путешествие по реке “Откровенность” и прибываем в порт “Шепот”; оттуда мы проезжаем через ”Восхитительная“, через ”Божественная” и через ”моя Дорогая”, являющимися тремя городами на большой дороге в ”Церемонность”, столицу королевства. В одном лье от этого города есть хорошо укрепленный замок, который именуется “Галантностью”. Этот замок крайне величественен, имея многочисленные вотчины в подчинении, такие как “Скрытое терзание”, “Нежные и страстные Чувства” и “Влюбленные привязанности”. Есть рядом две большие равнины “Кокетства”, которые покрыты с одной стороны горами “Манерности”, а с другой горами “Добродетели”. Позади всего находится озеро “Заброшенность”, являющееся окраиной королевства”» [11, с. 322–323].

Гораздо больший успех, нежели рукописная карта Молевриера, снискала «Карта страны Нежности» («Carte du pays du Tendre»), которую ее автор, Мадлена де Скюдери, выпустила в качестве приложения к первому тому своего романа «Клелия. Римская история», вышедшего в конце августа 1654 г. Описание путешествий по местностям, обозначенным на данной карте, наличествует в том же первом томе самого романа[3]. Создание карты по сюжету связано с разговором, во время которого галантная римлянка Клелия объясняет своим слушателям, «как далеко от Новообретенной Дружбы» до Нежности»: «Может статься, вы воображаете, — молвила Клелия, — что путь от Новообретенной Дружбы до Нежности — всего лишь маленькая прогулка; а потому я согласна обещать вам, прежде чем вы на этот путь вступите, снабдить вас картой» [3, с. 119]. При этом Клелия рисует три дороги: до Нежности-на-Склонности, Нежности-на-Уважении и Нежности-на-Благодарности. Путь до первого указанного города самый короткий и на нем нет никаких промежуточных пристанищ. Ко второму городу можно пройти только через Блестящий Ум, Прелестные Стихи, Любезное Послание, Искренность, Сердечность, Честность, Великодушие, Почтительность, Обязательность и Доброту. Третий путь включает в себя промежуточные остановки: Предупредительность, Покорность, Услужливость, Усердие, Рвение, Великие Услуги, Чувствительность, Душевное Расположение, Послушание и Постоянство-в-Дружбе. Клелия описывает и ошибочные директории; так, если из пункта Блестящий Ум свернуть к Небрежности, то дорога приведет к озеру Равнодушия через Изменчивость Настроения, Душевную Вялость, Непостоянство и Забвение. Есть и другие ложные пути — если от Новообретенной Дружбы пойти влево через Нескромность, Коварство, Гордыню, Злословие и Озлобленность, то можно прийти к морю Враждебности. В стране Нежность протекает река Душевной Склонности, которая впадает в Опасное море, за ним уже находятся Неведомые Земли.

Поведение мольеровских девиц, прежде всего их галантные ожидания полностью сформированы скюдерианской «Картой», вот что они говорят о недостойных выходках отвергнутых кавалеров: «И точно, дядюшка: сестрица здраво о вещах судит. Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ровно ничего не смыслят? Я готова об заклад побиться, что эти неучтивцы никогда не видали карты Страны Нежности, что селения Любовные Послания, Любезные Услуги, Галантные Изъяснения и Стихотворные Красоты — это для них неведомые края» [5, с. 35]. Данный пассаж в версии перевода 1708 г. был совершенно не понят: «Истинно, мой дедушка, моя другиня глаголет. Каким подобием к сим людям прилепитися, которые суть ненавистны

[3] На русском языке к настоящему времени известны 2 перевода этого описания, сделанные М. С. Неклюдовой [10, с. 281–285] и Л. Г. Ларионовой [11, с. 119–125].

в галантерии и в красоте? Проиграю я с тобою, что схощещь: никогда же читаша хартию младого сердца, не всем; что то такое есть грамотка возлюбленная, грамотка сладкая, миротворение изрядное, малыя вины, остатняя вся, которыя подобаются зело в любви, суть земли неведомыя для них» [9, с. 257]. Переводчик не сумел опознать аллегорический «код» и стал сочинять, пытаясь хоть как-то переложить информацию в русские реалии, отсюда и возникает «хартия» и «грамотка» вместо «карта», т. е. смысл оказывается сведенным исключительно к более или менее понятному любовному посланию. Схожим образом решается вопрос с переводом реплики служанки девиц Маротты (в версии 1708 г. — «Марот»), которая признается в том, что не разумеет сложнейшие перифразы своих хозяек: «Чего захотели! Я не больно-то сильна в латыни и не учила эту, как ее, философию по великому Сириусу (во французском оригинале — «la *filofie* dans le Grand Cyre»)» [5, с. 37]. Безусловно, для французского зрителя и читателя было понятно, что речь идет о романе «Артамен, или Великий Кир» м-ль де Скюдери, вышедшем за 5 лет до мольеровской пьесы. Русский переводчик вынужден был фантазировать и добавлять информацию, совершая занятные ошибки, связанные с незнанием французских реалий: «Поистине я не разумею ниже латинскаго языка, ниже греческаго, и никогда же не училась философийскому учению по книгах царя великаго перскаго Цыруса» [9, с. 261].

Нельзя не согласиться с Л. И. Сазоновой, указывавшей, что «метафорико-аллегорическая замысловатость стиля оказалась переводчикам недоступной» [8, с. 205]. Связано это, безусловно, и с отсутствием конкретной информации об основах галантно-аристократической французской культуры (к коим и относятся романы Мадлены де Скюдери), и с привитым автоматизмом самого переводчика Посольского приказа, воспитанного на текстах Библии. Есть в то же время ряд модификаций, которые с трудом поддаются объяснению. Заметим, что в русском переложении героиня «Катос» неожиданно оказывается «внучкой Горжыбусовой» (тогда как «Магдалына» корректно указана его «дщерью», в переложении приведенного фрагмента переводчик *сознательно* меняет и слово «сестрица» на «другиня»); здесь же укажем, что если имена Лагранжа, «Маскарыля» и «Жоделета» передаются в соответствии с оригиналом, то имя Дюкруази русифицируется («Дукросый»).

Хотя ряд метаморфоз пьесы при трансформации от оригинала к переложению объясняется субъективными прихотями переводчика, наличествуют и объективные причины: переводчик не понял центральный посыл Мольера, его сокровенный замысел, в соответствии с которым в пьесе представлена полемика внутри французской арист кратической культуры, размышляющей о своих основах и принципах функционирования. Герои Мольера в оригинале оказываются антиподами по своему поведению, в том числе языковому: Като и Мадлон, Маскариль и Жодле предстают девиациями на фоне лишенных аффектации сдержанных манер Лагранжа, Дюкруази, а также патриархальной искренности Горжибюса и домашних слуг. В тексте «Драгых смеяных» это центральное мольеровское противопоставление нейтрализуется по крайней мере в лингвистической сфере: все герои, в сущности, говорят схожим образом на *одном языке*: прециозно-галантный «дьявольский жаргон» (мольеровское выражение, вложенное в уста Горжибюса) неотличим от языка тех персонажей, что оказываются «резонерами». Более того, реплика Горжибюса с упоминанием о «дьявольском жаргоне» (в современной версии — «Что за дьявольский жаргон? Вот уж поистине высокий стиль!» [5, с. 35]) при переводе теряет свой саркастический подтекст, переводчик не понимает, что Горжибюс употребляет выражение «высокий стиль» в ироническом ключе: «Какой

дьявольский выговорный зело есть и возвышенный сей стиль» [9, с. 257]. Такая фатальная для пьесы нейтрализация стиля особенно заметна в репликах Лагранжа (крайне редко высказывавшегося в пьесе Мольера): «Без сомнения, зело, и таким подобием, что азъ хощу сыце безумые искорены. Азъ познаю, за какую вещь нас гнушаются. Воздух дражайший (в оригинале — прециозный) не токмо заразывъ Парыжъ, но тако жде приобщився и иных странъ, и сыя безумныхъ имеетъ главу зело зараженную; единым словом есть прыправа галянтерыи и драгосты (в оригинале — прециозности). Выжду, что надобно быты, дабы были добре одборние люде. И аще ты мне верешь, будемъ зъ ныхъ насмеватыся, акы зъ дураковъ, дабы лутше навчылыся познавати людей свецкыхъ» [9, с. 252]. Стиль резонеров неотличим от языка Като: «Челомъ же бью, господине, да не будешь свобождать отъ сего стула, которое тя держитъ четверть часа; престани отъ ненавиденія, которое имеешь ты облобызати» (в современном переводе — «Умоляю вас, сударь: не будьте безжалостны к сему креслу, которое вот уже четверть часа призывает вас в свои объятия, снизойдите к его желанию прижать вас к своей груди» [5, с. 40]).

Публикация «Драгых смеяных», предпринятая Н. С. Тихонравовым в 1874 г., вызвала пристальный интерес к мольеровской пьесе. Во втором номере (1880) «Театральной библиотеки» — журнале, издаваемом И. А. Шаповаловым, — был опубликован перевод И. Мещерского под очень описательным названием, весьма далеким от мольеровского, — «Кажись, обе сошли с ума». В 1880-х гг. появился и перевод О. И. Бакста под названием «Жеманницы» (1884), в котором был найден, наконец, семантический эквивалент французской лексемы-эндемика «прециозница». Обратим внимание, что слово «жеманница» в русской традиции имеет изначально негативный контекст, поэтому эпитет «смешные» (или в русском переводе 1708 г. — «смеяныя») оказалось возможным опустить. То же название использовал и в своем переводе П. П. Гнедич (1913). В 1920-х гг. вновь мы наблюдаем попытку конкретизировать название: А. Бенуа представил мольеровскую пьесу в Большой драматическом театре в Ленинграде под названием «Смехотворные прелестницы» (1921), то же название было использовано В. О. Топорковым в постановке в школе-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко в Москве (1953).

Влияние, почти буквальное, тихонравовского издания перевода мольеровской пьесы ощутимо в романе Д. С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» (1905), где информация о нем используется при создании исторического колорита. В первой части третьей книги романа приведен подложный дневник фрейлины Аргейм (речь идет о фрейлине супруги царевича Алексея — Шарлотты-Кристины Брауншвейг-Вольфенбюттельской, получившей в России имя Натальи Петровны). В разделе, датированном 14 ноября 1714 г., описывается «недавнее» представление «Драгых смеяных»: «Были в театре. Большое деревянное здание, "комедиальный амбар", недалеко от Литейного двора. Начало представления в 6 часов вечера. "Ярлыки", входные билеты, на толстой бумаге, продаются в особом чулане. За самое последнее место 40 копеек. Зрителей мало. Если бы не Двор, актеры умерли бы с голоду. В зале, хотя стены обиты войлоками, холодно, сыро, дует со всех сторон <…> Недавно, в этом же самом театре, давались "Драгие смеяныя" (sic! Выделено нами. — *А. Г.*), или "Дражайшее потешение", *Présieuses ridicules* (sic! — курсив Д. С. Мережковского; выделено нами. — *А. Г.*) Мольера. Я достала и прочла. Перевод сделан, по приказанию царя, одним из шутов его, "Самоедским Королем", должно быть, с пьяных глаз, потому что ничего понять нельзя. Бедный Мольер! В чудовищных самоедских галантериях — грация пляшущего

белого медведя» [4, с. 106–107]. Д. С. Мережковский, судя по этой реплике Аргнейм, был в числе тех, кто разделял мнение об авторстве Яна Лакоста, заметим, что заявленные устами фрейлины недостатки пьесы оказываются следствием алкогольного опьянения ее переводчика. Факт чтения русской версии пьесы до 1714 г. кажется некоторым анахронизмом, как и четкие оценочные комментарии вообще; некоторое недоумение вызывает и неправильное написание название пьесы по-французски, ставшее, возможно, следствием небрежности Д. С. Мережковского.

Нет сомнений, что текст, изданный Н. С. Тихонравовым, был использован М. А. Булгаковым при написании им в 1932–1933 гг. романизированной биографии «Жизнь господина де Мольера». В 13-й главе, названной «Оплеванная голубая гостиная», М. А. Булгаков описывает обстоятельства премьеры мольеровской пьесы: «В ноябре 1659 года разнесся слух, что господин де Мольер выпускает в Бурбоне свою новую одноактную комедию. Заглавие ее чрезвычайно заинтересовало публику — пьеса называлась «Смешные драгоценные» [2, с. 273]. Булгаков, заметим, адаптирует на современный лад именно название пьесы в русской версии 1708 г. Связано это с тем, очевидно, что М. А. Булгаков чувствовал, что ни «прелестница», ни «жеманница» не обозначают мольеровской реальности, однако он был не в состоянии оставить в качестве названия пьесы русскую адаптацию слова — «прециозница» («прециозницы»), ибо данное слово совершенно ничего не говорило русской читающей публике — ни в XX в., ни в предыдущем, ни даже еще в столетии восемнадцатом.

Трудности в русской рецепции связаны с фарсовой спецификой пьесы. Мольер в ней, в отличие от своих последующих комедий, *не генерализирует* описываемое явление; он не стремится представить «жеманное поведение», присущее *вообще всем* девицам (или большинству девиц), его логика еще не та, что будет, скажем, в «Скупом» — тексте, в центре которого указание на *универсальную* страсть, носителем которой и оказывается его главный герой Гарпагон. Если попытаться объяснить различия этих двух текстов Мольера, то они, в сущности, весьма схожи с теми (различиями), что между древней и новой аттической комедией: насколько вторая, будучи своего рода «вульгаризацией» перипатетической психологии, стремилась к показу генерализированных характеров, настолько первая ставила целью грубоватые фарсовые намеки на конкретных людей, послуживших прототипами героев, и весь ее комический эффект рождался в результате зрительского узнавания в персонаже конкретного человека. Использование общего слова «драгыя», «жеманницы» или «прелестницы» в русских названиях пьесы перечеркивает мольеровский замысел обращения к конкретным лицам. В русской традиции усвоения интересующей нас пьесы именно генерализирующая стратегия оказалась приоритетной, она, в сущности, ничем не отличалась от рецептивной схемы самых известных мольеровских текстов, в корне отличных от «Прециозниц» — «Мещанина во дворянстве», «Скупого» или «Тартюфа».

Чем объясняется в то же время такая популярность в России пьесы Мольера, описывающей тонкие нюансы французского галантно-аристократического быта середины XVII в.? Как думается, это связано с тем, что все герои пьесы, вне зависимости от воли Мольера, были восприняты как примеры французской светской жизни вообще. Именно экзотизм аристократического поведения парижан (а не полемика по поводу разных его стилей) привлекал русских переводчиков и зрителей, о чем, в сущности, свидетельствуют ремарки в «Драгых смеяных» по поводу организации сценического пространства, отсутствующие у Мольера: «Театрумъ долженствуетъ быты жывонапы-

сынъ и украшенъ цветами багряновыднымы, коронами, лукамы и всемъ строеныемъ трыумъфальнымъ града Парыжа, окружающее грады и весы» [9, с. 250].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бояджиев Г.* Примечания // Мольер Ж. Б. Комедии. М.: Худож. лит., 1972. С. 637–661.
2 *Булгаков М. А.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 4. 684 с.
3 *Бюсси-Рабютен.* Любовная история галлов. М.: Наука, Ладомир, 2010. 322 с.
4 *Мережковский Д. С.* Антихрист (Петр и Алексей). М.: Панорама, 1993. 432 с.
5 *Мольер Ж. Б.* Смешные жеманницы // *Мольер Ж. Б.* Комедии. М.: Худож. лит., 1972. С. 27–52.
6 *Неклюдова М. С.* Искусство частной жизни: Век Людовика XIV. М.: ОГИ, 2008. 439 с.
7 *Панченко А. М.* и др. История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 1. 815 с.
8 *Сазонова Л. И.* Память культуры: Наследие средневековья и барокко в русской литературе нового времени. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 471 с.
9 *Тихонравов Н. С.* Русские драматические произведения 1672–1725 годов: в 2 т. М.: Изд-е Д. Е. Кожанчикова, 1874. Т. 2. 492 с.
10 *Duchêne R.* Les précieuses, ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris: Fayard, 2001. 568 p.
11 *Maulevrier.* La Carte du Royaume des Précieuses // Recueil des pièces en prose les plus agréables de ce Temps. Paris: Charles de Sercy, 1658. P. 322–323.
12 *Sauval H.* Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. Paris: Charles Moette et Jacques Chardon, 1724. Vol. 3. 84 p.
13 *Scarron P.* Œuvres. Paris: J.F. Bastien, 1786. T. 1. 423 p.
14 *Sévigné R.-R. de.* Correspondance du Chevalier de Sévigné et de Christine de France. Paris: Laurens, 1909. 350 p.

***

© 2017. Andrey V. Golubkov
Moscow, Russia

"THE AFFECTED LADIES": ON RUSSIAN PERCEPTION OF MOLIÈRE'S COMEDY "LES PRÉCIEUSES RIDICULES"

Abstract: At the turn of the 18th and 19th centuries, Russian readers took considerable interest in translations from Western-European literature, including drama, as evidenced by translation of the one-act play by Molière "Les précieuses ridicules." The play was targeted at the so-called "affected ladies" — specific feminine social type emerged in Paris and French province in the middle of the 17th century. Ladies bearing this nickname were known for their campy behavior and sophisticated jargon obscure for popular audience. By ridiculing pretentious ladies Molière sided with the French court that wanted to keep leadership in promoting gallant norms of aristocratic behavior. Molière's play was translated into Russian in 1708 by an anonymous

Novgorod translator who actually failed to grasp true intentions of its author due to a number of objective reasons (for example, he was unfamiliar with the mainstream gallant patterns as represented in the novels of Madeleine de Scudéry). The Russian version with rather an awkward title "Laughable Darlings" completely neutralized the pivotal opposition between the campy "jargon" of the pretentious ladies and the neutral, untainted language of their opponents: all characters in the Russian version speak the same sophisticated dialect. The text of the Russian translation of 1708 was published by N. S. Tikhomirov in 1874 and was used in the works of Dmitry Merezhkovsky and Mikhail Bulgakov. At the turn of the 19th and 20th centuries there were attempts at new translations of the play with equally unsuccessful titles that proves the impossibility to find an adequate Russian equivalent to the French word "la précieuse." The play that satirically rendered the polemics within French aristocratic culture becomes a schematic representation of "exotic" Parisian high life in its Russian version.

Keywords: XVIIIth century Russian theater, Molière, translation, préciosité, French aristocratic culture, elegance/gallantry.

Information about the author: Andrey V. Golubkov — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: andreygolubkov@mail.ru

Received: February 10, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Boiadzhiev G. Primechaniia [Notes]. *Mol'er Zh. B. Komedii* [Comedies]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1972, pp. 637–661. (In Russian)

2 Bulgakov M. A. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. Vol. 4. 684 p. (In Russian)

3 Biussi-Rabiuten. *Liubovnaia istoriia gallov* [The love story of the Gauls]. Moscow, Nauka, Ladomir Publ., 2010. 322 p. (In Russian)

4 Merezhkovskii D. S. *Antikhrist (Petr I Aleksei)* [Antichrist (Peter and Alexey)]. Moscow, Panorama Publ., 1993. 432 p. (In Russian)

5 Mol'er Zh. B. Smeshnye zhemannitsy [The affected ladies]. *Mol'er. Komedii* [Comedies]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1972, pp. 27–52. (In Russian)

6 Nekliudova M. S. *Iskusstvo chastnoi zhizni: Vek Liudovika XIV* [The art of private life. The age of Louis XIV]. Moscow, OGI Publ., 2008. 439 p. (In Russian)

7 Panchenko A. M. and others. *Istoriia russkoi literatury: v 4 t.* [The history of Russian literature: in 4 vols.] Leningrad, Nauka Publ., 1980. Vol. 1. 815 p. (In Russian)

8 Sazonova L. I. *Pamiat' kul'tury: Nasledie srednevekov'ia i barokko v russkoi literature novogo vremeni* [Memory of Culture: The Heritage of the Middle Ages and Baroque in Russian Early Modern Literature]. Moscow, Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2012. 471 p. (In Russian)

9 Tikhonravov N. S. *Russkie dramaticheskie proizvedeniia 1672–1725 godov: v 2 t.* [Russian dramatic works of 1672–1725: in 2 vols.] Moscow, D. E. Kozhanchikov Publ., 1874. Vol. 2. 492 p. (In Russian)

10 Duchêne R. *Les précieuses, ou Comment l'esprit vint aux femmes.* Paris, Fayard, 2001. 568 p. (In French)
11 *Maulevrier. La Carte du Royaume des Précieuses. Recueil des pièces en prose les plus agréables de ce Temps.* Paris, Charles de Sercy, 1658, pp. 322–323. (In French)
12 Sauval H. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris.* Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724. Vol. 3. 84 p. (In French)
13 Scarron P. *Œuvres.* Paris, J. F. Bastien, 1786. Vol. 1. 423 p. (In French)
14 Sévigné R.-R. de. *Correspondance du Chevalier de Sévigné et de Christine de France.* Paris, Laurens, 1909. 350 p. (In French)

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. Е. Н. Строганова
г. Москва, Россия

С. Д. ХВОЩИНСКАЯ (ИВ. ВЕСЕНЬЕВ): МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ

Исследование выполняется в рамках поддержанного
Российским гуманитарным научным фондом проекта № 15-04-00389

Аннотация: Представлен творческий портрет талантливой писательницы середины XIX в. С. Д. Хвощинской, писавшей под псевдонимом Ив. Весеньев, чьи произведения неизвестны не только современным читателям, но и исследователям литературы. Цель статьи предполагает включение имени писательницы и ее текстов в историко-литературный оборот. На основании архивных материалов и печатных источников восстанавливаются основные вехи жизненного пути С. Д. Хвощинской. Обращение к эпистолярию и литературным текстам позволяет составить представление об эстетической позиции писательницы и ее социально-этических идеалах. Рассматриваются наиболее значительные произведения С. Д. Хвощинской, которая тяготела к жанру нравоописательного очерка, но была также автором ряда романов. Характеризуются особенности ее творческой манеры, которая отличается художественным лаконизмом, ироничностью, аналитизмом и определенностью авторской позиции.
Ключевые слова: С. Д. Хвощинская, забытая писательница, архивные материалы, эстетическая позиция, нравственный идеал, творческая манера.
Информация об авторе: Евгения Нахимовна Строганова — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт славянской культуры, Хибинский пр., д. 6, 129337 г. Москва, Россия. E-mail: enstroganova@yandex.ru
Дата поступления статьи: 10.04.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Имя Софьи Дмитриевны Хвощинской ничего не говорит современным читателям, не знали его и читатели середины XIX в., которым были знакомы произведения Ив. Весеньева. Писательница не придавала сколько-нибудь серьезного значения своему творчеству, она избегала прижизненной известности и сознательно выбрала посмертное забвение. Однако авторская скромность Хвощинской была излишней, об этом свидетельствует то немногое, что она успела написать. Справедливы слова П. Д. Боборыкина: «…из нее вышла бы крупная писательница, если б смерть <…> не унесла ее» [6, с. 389].

Софья Дмитриевна Хвощинская (далее — С. Д. или Х.) родилась 20 мая 1824/1825 г. в селе Воронки Рязанской округи в семье отставного поручика Дмитрия

Кесаревича Хвощинского (1796–1856) и его жены Юлии Викентьевны, урожденной Дробышевской-Рубец (ок. 1801–1884). По поводу года рождения Х. архивные документы дают разноречивые сведения. 1824-й подтверждается свидетельством из Рязанской духовной консистории[1] и Аттестатом об окончании Московского ордена святой Екатерины училища от 9 марта 1843[2]. Однако в прошении, написанном отцом в январе 1830 г., сказано, что Софье 4 года, из чего можно заключить, что год ее рождения 1825-й[3].

Родители Х. были людьми незаурядными: мать «отличалась от большинства провинциальных дам своею естественностью», отец, «умный, даровитый и замечательно симпатичный человек, пользовался общим уважением»; в их доме «не занимались ни картами, ни пересудами, а интересовались литературой, искусствами и общественными вопросами…» [23, № 9, с. 4, 6].

В 1832 г. отца отдали под суд по ложному обвинению, которое было снято лишь в 1844 г. Семья, разоренная длительным судебным разбирательством, продала имение и переехала в Рязань. Первоначальное образование С. Д. получила дома. Впоследствии — в 1836–1843 гг. — воспитывалась в московском Екатерининском институте, отличалась своими успехами и при выпуске получила первый золотой шифр. Уже в институте преподаватель словесности А. Д. Галахов отметил литературное дарование Х., которую считал одной из учениц, выказавших «особенную» способность к «свободному литературному изложению» [21, с. 131–132]. После выпуска Х. поддерживала отношения с бывшими наставницами и соученицами (см. письма к А. В. Щетининой, в замужестве Плетневой [38, с. 239–245]), и годам, проведенным в институте, посвятила «Воспоминания институтской жизни» [39; 33]. Вернувшись домой, С. Д. органично влилась в жизнь семьи, «сразу поняв все радости и <…> невзгоды» [2 с. 5]. «Как девушка светская, замечательно умная и тактичная», она нередко выступала в роли «так называемой “затычки”: <…> выходила в гостиную занимать скучных гостей, делала с матерью скучные визиты» [23, № 9, с. 5]. С. Д. была более склонна к светскому общению, чем ее старшая сестра — писательница Н. Д. Хвощинская (псевдоним — В. Крестовский), но полностью разделяла ее интересы, сестер связывало не только кровное, но и глубокое интеллектуальное и духовное родство.

Получив еще в детстве определенные навыки рисования, Х. усовершенствовала их в институте и впоследствии более серьезно продолжила эти занятия. Ее завершенные работы не собраны, и неизвестно, где они находятся, но в домашнем архиве Х. сохранились эскизы, фрагменты и наброски, в частности эскизы картины, на которой изображен приход священника к умирающему[4]: картина изображает «неверующего молодого человека, близкого к смерти; его худое, истощенное лицо составляет резкий контраст с несимпатичным лицом священника, пытающимся — sic! — обратить умирающего на путь истинный» [30, с. 81]. Эту картину называют «Исповедь умирающего» [5, с. 289], но встречается и другое название: «Революционер-узник отказывается перед казнью от исповеди» [37, с. 61], причем высказанное исследовательницей утверждение, что картина «сыграла огромную роль в распространении атеизма», вряд ли имеет ка-

[1] Свидетельство из Рязанской духовной консистории // ГАРО (Государственный архив Рязанской обл.). Ф. 98. Оп. 11. Св. 98. Д. 46. Л. 21–21 об.

[2] Аттестат С. Д. Хвощинской об окончании Московского ордена святой Екатерины училища // ГМЗЕ (Государственный музей-заповедник С. А. Есенина). Ф. Хвощинских. ОНФ 6165. Р-528.

[3] Прошение Д. К. Хвощинского от января 1830 г // ГАРО (Государственный архив Рязанской области). Ф. 98. Оп. 15. Д. 31. Св. 110б. Л. 1167 об.

[4] Изобразительные материалы // ГМЗЕ (Государственный музей-заповедник С. А. Есенина). Ф. Хвощинских. ОНФ. И-5869–И-5875.

кие-либо основания. О существовании некоторых работ Х. можно судить по письмам. Так, 6 августа 1855 г., посылая свою акварель издателю журнала «Отечественные записки» А. А. Краевскому, она писала: «…мне приятно было делать ее, вспоминая о Петербурге и о прекрасном времени, проведенном у вас»[5]. В январе 1859 г. А. Г. Маркелова (в замужстве Каррик), сообщая, что художница Е. Н. Хилкова пишет «хорошенькую вещь», предположила, что Х. готовит к выставке «сюрприз»[6]. Из письма Н. Хвощинской к О. А. Новиковой от 30 августа 1860 г. узнаем, что С. Д. намеревалась участвовать в академической выставке и повезла в Петербург какую-то работу[7]. Сестры Хвощинские прекрасно разбирались в живописи. По словам Каррик, жившей среди художников и подвизавшейся на этом поприще, она «выучилась понимать и ценить великих мастеров более всего из <…> разговоров с Хвощинскими…» [23, № 11, с. 37]. Об эстетических взглядах Х. дает представление обзор академической выставки 1862 г., где мерой первоклассного таланта она называет способность «удовлетворять той потребности высокого и истинного, которая сознательно или бессознательно лежит в каждом человеке» [3, с. 319]. Анализируя жанровый состав выставки, ее сюжетный репертуар и недостаточно умелое изображение художниками «физиономий разных классов», Х. подчеркивает влияние общественной жизни на состояние искусства.

В 1858 г., живя несколько месяцев в Петербурге, Х. общалась со многими художниками. Летом сестры познакомились с художником А. А. Ивановым. Н. Хвощинская впоследствии вспоминала, что 11 июня в Академии художеств выставили картину «Явление Мессии», и они, «Соня в особенности отправлялись туда каждый день в числе сотен других лиц…» [44, л. 37]. В Академии Х. познакомилась с художником, и, как писала Н. Хвощинская, Иванов обратил внимание на слова С. Д., которая пожелала ему вернуться из Палестины «живым и здоровым» [27, с. 2], он записал адрес сестер и пришел к ним на следующий день. Через день была еще встреча в Академии, когда они проговорили «все утро»: «Он сказал Соне, что будет писать ей с Востока, она, обрадовавшись, сказала: хоть строчку, хоть знать, где вы. — О, нет, больше! Я напишу много, подробно». Огромным потрясением для обеих сестер стала неожиданная болезнь художника и его скоропостижная смерть: «2-го Соня застала его еще в памяти, но уже без надежды. И она, и я были у него в этот день несколько раз <…> были и в церкви, где он стоял, потом, и на отпевании, и десятки раз на его могиле»[8]. С. Д. по памяти написала портрет Иванова: «Он или его память сделали чудо: он сказал Соне, что “ей надо заниматься” — она написала на память его портрет <…> и рисует теперь, будто занималась всегда, а она начала с его портрета»[9]. Об этой работе, в 1859 г. выставлявшейся в Академии художеств, негативно отозвался М. Л. Михайлов: «К сожалению, мы не нашли в этом портрете никакого сходства с покойным художником. Полное игры и жизни лицо его вышло неподвижно и мертвенно. Самые черты нисколько не напоминают оригинал, особенно мутные глаза без всякого выражения» [25, с. 39]. Известен также отзыв Н. И. Коробки, который, напротив, назвал портрет «прекрасным» [22,

[5] Письмо С. Д. Хвощинской к А. А. Краевскому от 6 августа 1855 г. // РНБ (Российская национальная библиотека). Ф. 391. № 804. Л. 1.

[6] Письмо А. Г. Маркеловой от 2 января 1859 г. // РИАМЗ (Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник). КП 6413/2. Л. 2 об.

[7] Письмо Н. Д. Хвощинской к О. А. Новиковой от 30 августа 1860 г. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 345. Оп. 1. Д. 850. Л. 66 об.

[8] Письмо Н. Д. Хвощинской к О. А. Новиковой от 8 марта 1860 г. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 345. Оп. 1. Д. 850. Л. 37–38.

[9] Там же. Л. 38.

с. 147]. По просьбе Х. Краевский продал портрет[10]; есть сведения, что вначале его приобрел меценат В. А. Кокорев, а впоследствии он находился у историка М. П. Погодина, но ныне местонахождение этой работы неизвестно.

В 1856 г., после смерти отца, остро встал вопрос о месте жительства семьи и средствах существования. С. Д. решила принять место начальницы Самарской гимназии, но этому воспротивилась старшая сестра, стремившаяся предотвратить разорение домашнего очага [2, с. X–XI]. По ее примеру, в 1857 г. С. Д. обращается к литературным занятиям. Она начала печататься в «Отечественных записках», впоследствии публиковалась в «Иллюстрации», «Библиотеке для чтения» и «Русском вестнике». Темы ее близки произведениям Н. Хвощинской, роднит их и установка на фиксацию событий текущей жизни: обе писательницы стремились запечатлеть образ современного общества, изображая быт, нравы и психологию провинциального дворянства. Но их творческий почерк различен. Манера Х. необычна для женского пера: ее стиль отличается аналитизмом, эмоциональной сдержанностью и ироничностью повествования. Это очень точно подметила А. Г. Каррик, писавшая, что сочинения Х. «холоднее», чем произведения сестры, «ее сатира злее, она гораздо объективнее и анатомирует характеры с равнодушием врача» [23, № 11, с. 36]. Не случайным было и тяготение писательницы к жанру нравоописательного очерка, который в полной мере позволял проявиться особенностям ее дарования.

В 1859 г. состоятельные родственники предложили Н. Хвощинской «взять ее с собою за границу», но, по словам биографа В. И. Семевского, она «уступила свое место сестре» [30, с. 82]. Путешествуя с июня по октябрь, Х. побывала в Германии и Швейцарии[11]. Итинерарий поездки можно проследить по рассказу «Как люди любуются природой», где писательница поднимает вопрос о несовместимости цивилизаторских усилий человека и сохранением гармонии в природе: «...точно жизнь убил вокруг себя человек, разрушил гармонию природы — и она замолчала: ее лишили детской свободы, ее воспитали <…> А ведь воспитывают ее часто для ее же пользы, на пользу человечеству. Цель святая! Как обвинить цель или как примирить ее с жаждой красоты первобытной? <…> Задача неразрешимая!..» [12, с. 261–262].

По возвращении в Рязань Х. обнаружила некоторые перемены, отчасти внушавшие оптимизм, о чем писала Краевскому 6 ноября 1859 г: «…столько перемен <…> до города почти [устроили] телеграф, покуда недействующий; читаются публичные лекции, покуда без посетителей, но все это будет и будет — не правда ли утешительно?»[12] Но уже ближайшие дворянские выборы развеяли надежды: «…что-то сначала показалось новое, доселе небывалое: раздавалось даже слово *прогресс* и *гласность*; начиналось грозно, и дельно, [сошло] на мудрое благоразумие, — все это потонуло в массе крикунов и кончилось обыкновенной пустотой <…> Все завершилось съеденными стерлядями, выбором людей, которые отведут губернию на десять лет назад»[13]. Такое понимание ситуации проявилось и в ряде ее очерков: «Земные радости и горести нашего переулка» [10], «Кое-что из наших нравов» [13], «Провинциальный

[10] Письмо С. Д. Хвощинской к Краевскому от 22 августа 1861 г. // РНБ (Российская национальная библиотека). Ф. 391. № 804. Л. 4.

[11] Письмо С. Д. Хвощинской к родным из Киссингена от 14/26 июня 1859 г. // РИАМЗ (Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник). КП–5623.

[12] Письмо С. Д. Хвощинской к А. А. Краевскому от 6 ноября 1859 г. // РНБ (Российская национальная библиотека). Ф. 391. № 804. Л. 4.

[13] Письмо С. Д. Хвощинской к А. А. Краевскому от 26 декабря 1859 г. // РНБ (Российская национальная библиотека). Ф. 391. № 804. Л. 5–5 об.

“bon-genre” и “mauvais-genre”» [18] и др. Х. остро осознавала значительность совершавшегося исторического перелома — отмены крепостного права и вызванных этим последствий — и декларировала свою эстетическую программу: «…грядущему поколению, для ясного взгляда на прошлое, необходимо будет знать, что такое в самом деле было наше настоящее общество?» [17, с. 285]. В своих очерках она показывает, как изменялось состояние умов: некое общественное брожение и зачатки гражданского самосознания на деле оборачивались банальным модничаньем и нелепым подражанием столичным веяниям.

Гражданские идеалы Х. вполне определенно выразились в биографическом очерке «Александр Николаевич Радищев» [1], опубликованном в журнале «Иллюстрация», что имело печальные последствия для редактора и цензора. Авторство очерка, сданного в цензурный комитет в марте 1859 г., было установлено лишь в XX в. [26]. В середине XIX в. Х. писала об актуальности идей Радищева: «…он требовал реформ в законодательстве. Равенство состояний перед законом, отмена телесного наказания, в уголовных делах — введение нового судопроизводства; веротерпимость совершенная; уничтожение крепостного права; прекращение продажи в рекруты <…> и многие другие полезные реформы — вот идеи Радищева <…> нельзя не удивляться ясному уму этого человека. Кажется, что его голос раздается между нами, когда после целого полустолетия многие из его мыслей обратились в животрепещущие, деятельно разрабатываемые вопросы настоящего времени» [1, с. 130]. О серьезном интересе Х. к социально-политическим проблемам свидетельствует и ее перевод сочинения Дж. Ст. Милля «О свободе», сделанный незадолго до смерти и оставшийся неопубликованным.

В своих произведениях Х. неизменно затрагивала вопрос о положении женщины в обществе, но не уделяла этому исключительного внимания, считая, что его решение определяется состоянием общества в целом. Теме «недостаточности современного женского воспитания» посвящен ранний рассказ «Наследство тетушки» — об институтке, впоследствии наставнице, вся жизнь которой прошла в стенах родного заведения [16]. По словам Д. И. Писарева, «основная мысль говорит сама за себя <…> она так сильна, что автору нет надобности прибегать к внешним эффектам»; достоинство рассказа в том, что основная идея «…проводится в живом рассказе, влагается в образы и поэтому сильнее поражает ум, сильнее действует на душу» [29, стб. 15]. Специально проблеме женского образования посвящена статья «К вопросу о женском труде: Размышления по поводу одного Дома Трудолюбия», где Х., говоря о воспитании девочек из неимущих и малоимущих семей на примере рязанского Дома трудолюбия, хорошо известного ей по деятельности тетки Ольги Кесаревны Хвощинской, показывает необходимость элементарного образования и основательной практической подготовки воспитанниц к трудовой жизни [4].

Одна из центральных тем Х., близкая произведениям Н. Хвощинской, — противопоставление естественной жизни «простых смертных» книжным премудростям, с одной стороны, и общественным условностям, с другой. Протест против господства сословных предрассудков выразился в романе «Домашняя идиллия недавнего времени», где рассказана история погубленной жизни молодых влюбленных [9]. Х. жестко расставляет акценты, приводя в финале главную виновницу трагедии к признанию мелочности своих принципов, из-за которых «напряглась и лопнула», «истекая кровью», и ее собственная жизнь [9, № 11, с. 121]. В романе «Мудреный человек» Х. утверждает губительное влияние затверженных правил и книжных схем на формирование личности [15]. Писательница так объясняла свой замысел: «Мне хотелось выразить <…>

мысль, довольно безнравственную, — ту, что великие добродетели, как то: смирение, покорность обстоятельствам и воле родительской, раскаяние в винах умышленных и неумышленных и проч. расслабляют человека до того, что он не годится жить; что с собственными и чужими ошибками надобно мириться чтобы прожить полезно и спокойно <…> что никакая наука не научит ни соображению, ни сметливости, если они не врожденны»[14]. Мнение Н. Хвощинской, назвавшей этот роман «очень хорошей вещью» [38, с. 117], несколько преувеличено, так как идея проводится слишком прямолинейно и главный герой подчеркнуто нелеп в своем подчинении абстрактным условностям и нежелании видеть вещи в их истинном свете [31]. Столь же «бесплодно» воспитанный и «бесполезный» для общества герой, хотя и понимающий требования жизни, выведен в повести «Зерновский» [11].

В произведениях Х. всегда отчетливо выражена этическая позиция автора, нравственный кодекс ее положительных героев основан на сердечности, искреннем участии к людям и здравом смысле. Именно так изображены сестры Граблинские — «одна вдова и три старые девушки», «простота в характерах и жизни» которых настолько органична, что в их доме всем дышится легко [19]; и необразованная старуха-помещица Марья Петровна Карпова, про которую крестьяне говорят: «Кормилица всем, радеющая, тяготы от нее никто не несет…» [20, с. 37]; и умная сердцем мещанка Марфа Васильевна Смолина, противопоставленная кичливым дворянкам Ельниковым [9]. Подобные героини, пренебрегающие житейским расчетом и умеющие ценить истинные чувства, есть и среди молодых персонажей Х. (Варенька [7] и Паша Ельникова [9]). Критик М. К. Цебрикова писала, что в произведениях Х. «мы видим бедных простых людей, с их радостями и горестями и непосредственным человечным чувством, рядом с изолгавшимися выродками цивилизации. Тесен уголок, в котором они живут. Он обойден наукой и мыслью. Но если простые люди чужды света цивилизации, зато они чужды и порчи ее» [36, с. 301].

Одно из лучших произведений Х. — роман «Городские и деревенские» [8; 34], действие которого происходит в пределах одного имения, но его идейное пространство не ограничивается усадебной жизнью. Сюжет организован по испытанной пушкинской схеме: в усадьбе, где живет юная девушка, появляется столичный герой. Интрига в романе выстраивается по тургеневскому (рудинскому) варианту: литератор Овчаров воображает себя передовым человеком и пытается воспитывать деревенскую барышню Оленьку. Но сюжетная линия развивается вопреки канону. Разрушая литературный стереотип, Х. создает откровенную пародию на столичного героя, подразумевающую и самого писателя Тургенева. Овчаров немолод, нехорош собой, неинтересен в общении, но при этом чрезвычайно самонадеян и полагает, что 17-летняя Оленька влюблена в него. Снижен и образ уездной барышни, которая показана как заурядная девушка, далекая от книжной культуры, но при этом она обладает проницательным умом и верным взглядом на жизнь. Оригинальность романа состоит и в том, что главным оппонентом «заграничного барина» Овчарова, который живет, «то выглядывая изредка на родину, то периодически посещая родину» [34, с. 131], оказывается маменька героини, старосветская помещица Настасья Ивановна. Противопоставляя этих персонажей, Х. использует понятия *ум* и *глупость*. Помещица малообразованна, никуда не выезжает дальше губернского города, но, в отличие от Овчарова, она, как и ее дочь, наделена здравым смыслом и эмоциональной чуткостью, поэтому умными оказываются «дуры»-героини, которым

[14] Письмо С. Д. Хвощинской к Краевскому от 22 августа 1861 г. // РНБ (Российская национальная библиотека). Ф. 391. № 804. Л. 10–11 об.

писательница несомненно симпатизирует [32]. Отзывы критики об этом романе неизвестны, сохранилась лишь реплика Н. Хвощинской в письме к Новиковой от 13 апреля 1863 г.: «Соня производит, жди <…> *этого* я тебе не хвалю, ибо я беспристрастен — но не хвалю только потому, что знаю, на что способен автор»[15].

Последнее произведение Х. — «Маленькие беды. Очерк настоящего» — можно рассматривать как своего рода социальное обобщение и прогноз [14]. Изображая бездумную жизнь разорившихся дворян Дворцовых и их расчетливого управляющего, бывшего крепостного, Х. одной из первых в литературе показала процесс социальной ломки — утрату дворянством доминирующих позиций в экономической жизни.

Скончалась Х. 5(20) августа 1865 г. от туберкулеза желудка, которым страдала долгое время [23, № 9, с. 4]. Она была похоронена на кладбище Спасского мужского монастыря (надгробный памятник сохранился до нашего времени).

Х. избегала известности при жизни и не стремилась к известности посмертной, поэтому после ее кончины Н. Хвощинская постаралась сделать все, чтобы сведения о сестре не появились в печати. Большинство современников с уважением отнеслись к воле покойной: так, Писарев, готовивший статью о произведениях Х., отказался от ее публикации [38, с. 64]. Единственный некролог появился в «Иллюстрированной газете», где было раскрыто настоящее имя писательницы и указан ее возраст, причем неверно. Здесь сказано, что в произведениях писательницы «много таланта, верных мыслей и здравых рассуждений», что «отдельные места и частности в ее очерках <…> дышат теплым задушевным чувством». Редактор обещал «в скором времени сообщить более подробные сведения о трудах и значении» Х. и даже поместить ее портрет [28, с. 111–112], но этому решительно воспротивилась старшая сестра. С. С. Дудышкин, сочувственно относившийся к горю Н. Хвощинской, не был согласен с ее позицией: «Мне передано ваше желание, чтобы о Софье Дмитриевне ничего не писать… На этот раз я исполню ваше желание; но согласитесь, что это жестоко с вашей стороны. Будут знать, будут и писать» [30, с. 89]. В 1867 г. информация о Х. была помещена в «Кратких сведениях о писателях и ученых, умерших в 1865 году» [24, стб. 979].

Н. Хвощинская не оставила биографического очерка, посвященного сестре, но предполагала переиздать ее произведения и предпослать им в качестве предисловия главу об Ив. Весеньеве из статьи М. К. Цебриковой «Русские женщины-писательницы» [35, с. 12]. Сохранился подготовленный Н. Хвощинской двухтомник — собрание сочинений Ив. Весеньева, который включает все журнальные и газетные публикации, за исключением статьи о Радищеве. Содержание с полными выходными данными первопубликаций написано рукой Н. Хвощинской. В свое время этот уникальный экземпляр был передан Н. К. Михайловскому и сейчас находится в библиотеке Бестужевских курсов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 [Б. п.] Александр Николаевич Радищев / С. Д. Хвощинская // Иллюстрация. 1861. 2 марта. № 159. С. 129–130.

2 [Б. п.] Биография / П. Д. Хвощинская // Крестовский В. (псевдоним): собр. соч. СПб.: А. С. Суворин, 1892. Т. I. С. 1–18.

3 [Б. п.] Выставка в академии художеств / С. Д. Хвощинская // Отечественные записки. 1862. № 10. С. 319–324.

[15] Письмо Н. Д. Хвощинской к О. А. Новиковой от 13 апреля 1863 г. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 345. Оп. 1. Д. 850. Л. 193.

4 [Б. п.] К вопросу о женском труде: Размышления по поводу одного Дома Трудолюбия / С. Д. Хвощинская // Отечественные записки. 1863. № 12. С. 122–143.
5 Библиографический словарь писателей, ученых и художников, уроженцев (преимущественно) Рязанской губернии / сост. И. В. Добролюбов, доп. С. Я. Яхонтов. Рязань, 1995 (репринт). 1914.
6 *Боборыкин П. Д.* Воспоминания: в 2 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. I. 567 с.
7 *Весеньев И.* Браслет // Иллюстрация. 1858. 11 дек. № 49. С. 378–379; 18 дек. № 50. С. 400–407.
8 *Весеньев Ив.* Городские и деревенские // Отечественные записки. 1863. № 3. С. 1–73; № 4. С. 363–434.
9 *Весеньев Ив.* Домашняя идиллия недавнего времени // Отечественные записки. 1863. № 8. С. 535–566; № 9. С. 1–82; № 10. С. 333–402; № 11. С. 42–121.
10 *Весеньев Ив.* Земные радости и горести нашего переулка // Отечественные записки. 1862. № 6. С. 402–438.
11 *Весеньев Ив.* Зерновский // Библиотека для чтения. 1859. № 9. С. 45–151.
12 *Весеньев Ив.* Как люди любуются природой // Отечественные записки. 1860. № 2. С. 219–294.
13 *Весеньев Ив.* Кое-что из наших нравов // Отечественные записки. 1862. № 9. С. 186–203
14 *Весеньев Ив.* Маленькие беды. Очерк настоящего // Библиотека для чтения. 1865. № 3. С. 1–56.
15 *Весеньев Ив.* Мудреный человек // Отечественные записки. 1861. № 6. С. 249–296; № 7. С. 1–46; № 8. С. 301–384.
16 *Весеньев Ив.* Наследство тетушки // Отечественные записки. 1858. № 3. С. 165–187.
17 *Весеньев Ив.* Плач провинцияла // Русский вестник. 1861. Декабрь. № 11. С. 366–392.
18 *Весеньев Ив.* Провинциальный "bon-genre" и "mauvais-genre" // Библиотека для чтения. 1864. № 4–5. С. 1–14.
19 *Весеньев Ив.* Простые смертные: Очерки из провинциальной жизни // Отечественные записки. 1858. № 9. С. 1–38.
20 *Весеньев Ив.* Сельцо Лысково // Отечественные записки. 1859. № 5. С. 1–74.
21 *Галахов А. Д.* Записки человека. М.: НЛО, 1999. 448 с.
22 К-а Н. Хвощинская Софья Дмитриевна / Н. И. Коробка // Энциклопедический словарь. СПб.: Тип. Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, 1903. Т. 37. С. 147.
23 *Каррик А.* Из воспоминаний о Н. Д. Хвощинской-Заиончковской (В. Крестовский-псевдоним) // Женское дело. 1899. № 9. С. 3–19; № 11. С. 36–53.
24 Краткие сведения о писателях и ученых, умерших в 1865 году // Русский архив. 1867. Стб. 979.
25 *Михайлов М. Л.* Соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1958. Т. 3. 752 с.
26 *Могилянский А. П.* Анонимная статья о Радищеве 1861 г. // Радищев: статьи и материалы. Л.: ЛГУ им. А. А. Жданова, 1950. С. 287–289.
27 Н. Мемуары одного читателя. I / Н. Д. Хвощинская // Русские ведомости. 1880. № 94. С. 1–2.
28 Некролог // Иллюстрированная газета. 1865. 19 авг. № 32. С. 111–112.
29 *Писарев Д. И.* Сочинения: полное собрание: в 6 т. СПб.: Тов-во «Общественная польза», 1897. Т. 1. 329 с.

30 *Семевский В. Н.* Д. Хвощинская-Зайончковская // Русская мысль. 1890. Кн. X. С. 49–89.
31 *Строганова Е. Н.* Роман С. Хвощинской «Мудреный человек» в общественно-литературном контексте // Славянские чтения. X. Daugavpils: Daugavpils Universitates Akademiskais apgads «Saule», 2014. С. 67–77.
32 *Строганова Е. Н.* Русские как «новые немцы» в произведениях С. Д. Хвощинской // Конструкты национальной идентичности в русской культуре: вторая половина XIX столетия — Серебряный век. Материалы конференции. М.: РГГУ, 2011. С. 225–241.
33 *Хвощинская С. Д.* Воспоминания институтской жизни [с сокращениями] // Две столицы: Проза русских писателей второй половины XIX века о жизни Москвы и Петербурга. М.: Современник, 1990. С. 98–120.
34 *Хвощинская С. Д. (Весеньев Ив.).* Городские и деревенские // Свидание: Проза русских писательниц 60–80-х годов XIX века. М.: Современник, 1987. С. 95–234.
35 *Цебрикова М.* Очерк жизни Н. Д. Хвощинской-Зайончковской (В. Крестовского–псевдонима) // Мир Божий. 1897. № 12. С. 1–40.
36 *Цебрикова М.* Русские женщины–писательницы // Женский вызов: русские писательницы XIX–начала XX века. Тверь: Лилия Принт, 2006. С. 259–307.
37 Чечнева Анна. Соратница великих. Рязань: Поверенный, 2003. 176 с.
38 «Я живу от почты до почты…»: из переписки Надежды Дмитриевны Хвощинской. Fichtenwalde: Verlag F. K. Gopfert, 2001. 271 с.
39 N. Воспоминания институтской жизни / С. Д. Хвощинская // Русский вестник. 1861. № 9. С. 264–298; № 10. С. 512–568.

***

© 2017. Evgeniya N. Stroganova
Moscow, Russia

SOFIA KHVOSHCHINSKAYA (IV. VESENJEV): BIOGRAPHIC MATERIALS

Acknowledgements: The case study is carried out with a financial support of Russian Foundation for Humanities within the grant № 15-04-00389.
Abstract: The paper represents a portrait of the talented authoress Sofia Khvoshinskaya who under the pseudonym Iv. Vesenjev worked in the middle of the XIX century, though her works were not known by contemporary readers as well as by literature scholars of our times. The purpose of the paper is to introduce her name and her works in the history of literature and literature. The main points of the life of Khvoshinskaya are reconstructed basing on the archive materials and published resources. Addressing the epistolary resources and literary texts allowed for conveying authoress' aesthetic position and her ethical and social ideals. The paper examines the most important works of Khvoshinskaya who was attracted towards essays describing manners and customs and novels. Her style is characterized by laconicalness, irony, analytical passages and clarity of the authoress position.
Keywords: Sofia Khvoshinskaya, forgotten authoress, archive data, aesthetic position, style.

Information about the author: Evgeniya N. Stroganova — DSc in Philology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), The Institute of Slavic Culture, Khibinsky St., 6, 129337 Moscow, Russia. E-mail: enstroganova@yandex.ru
Received: April 10, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 [B. p.] [Unsigned]. Aleksandr Nikolaevich Radishchev, S. D. Khvoshchinskaia. *Illiustratsiia*, 1861, 2 March, no 159, pp. 129–130. (In Russian)
2 [B. p.] [Unsigned]. Biografiia [Biography], P. D. Khvoshchinskaia. *Krestovskii V. (psevdonim): sobranie sochinenii* [(pseudonym): collected works]. St. Petersburg, A. S. Suvorin Publ., 1892, vol. I, pp. 1–18. (In Russian)
3 [B. p.] [Unsigned]. Vystavka v akademii khudozhestv [Exhibition in Academy of arts], S. D. Khvoshchinskaia. *Otechestvennye zapiski,* 1862, no 10, pp. 319–324. (In Russian)
4 [B. p.] [Unsigned]. K voprosu o zhenskom trude: Razmyshleniia po povodu odnogo Doma Trudoliubiia [On women's work: reflections on a House for the Homeless], S. D. Khvoshchinskaia. *Otechestvennye zapiski*, 1863, no 12, pp. 122–143. (In Russian)
5 *Bibliograficheskii slovar' pisatelei, uchenykh i khudozhnikov, urozhentsev (preimushchestvenno) Riazanskoi gubernii* [Bibliographical dictionary of writers, scholars and artists, natives (mostly) of Ryazan province], compiled by I. V. Dobroliubov, additions by S. Ia. Iakhontov. Riazan', 1995 (reprint), 1914. (In Russian)
6 Boborykin P. D. *Vospominaniia: v 2 t.* [Memoirs: in 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1965. Vol. I. (In Russian)
7 Vesen'ev I. Braslet [Bracelet]. *Illiustratsiia*, 1858, 11 December, no 49, pp. 378–379; 18 Desember, no 50, pp. 400–407. (In Russian)
8 Vesen'ev Iv. Gorodskie i derevenskie [Townies and villagers]. *Otechestvennye zapiski*, 1863, no 3, pp. 1–73; no 4, pp. 363–434. (In Russian)
9 Vesen'ev Iv. Domashniaia idilliia nedavnego vremeni [Home idyll of recent times]. *Otechestvennye zapiski*, 1863, no 8, pp. 535–566; no 9, pp. 1–82; no 10, pp. 333–402; no 11, pp. 42–121. (In Russian)
10 Vesen'ev Iv. Zemnye radosti i goresti nashego pereulka [Joys and sorrows of our alley]. *Otechestvennye zapiski*, 1862, no 6, pp. 402–438. (In Russian)
11 Vesen'ev Iv. Zernovskii. *Biblioteka dlia chteniia*, 1859, no 9, pp. 45–151. (In Russian)
12 Vesen'ev Iv. Kak liudi liubuiutsia prirodoi [How people admire the nature]. *Otechestvennye zapiski*, 1860, no 2, pp. 219–294. (In Russian)
13 Vesen'ev Iv. Koe-chto iz nashikh nravov [Some of our mores]. *Otechestvennye zapiski*, 1862, no 9, pp. 186–203. (In Russian)
14 Vesen'ev Iv. Malen'kie bedy. Ocherk nastoiashchego [Little troubles. Essay on the present]. *Biblioteka dlia chteniia*, 1865, no 3, pp. 1–56. (In Russian)
15 Vesen'ev Iv. Mudrenyi chelovek [Tricky man]. *Otechestvennye zapiski,* 1861, no 6, pp. 249–296; no 7, pp. 1–46; no 8, pp. 301–384. (In Russian)
16 Vesen'ev Iv. Nasledstvo tetushki [Aunt`s inheritance]. *Otechestvennye zapiski*, 1858, no 3, pp. 165–187. (In Russian)
17 Vesen'ev Iv. Plach provintsiiala [Cry of the provincial]. *Russkii vestnik*, 1861, December, no 11, pp. 366–392. (In Russian)

18 Vesen'ev Iv. Provintsial'nyi “bon-genre” i “mauvais-genre” [Provincial “bon-genre” and “mauvais-genre”]. *Biblioteka dlia chteniia*, 1864, no 4–5, pp. 1–14. (In Russian)
19 Vesen'ev Iv. Prostye smertnye: Ocherki iz provintsial'noi zhizni [Mere mortals: Essays from provincial life]. *Otechestvennye zapiski*, 1858, no 9, pp. 1–38. (In Russian)
20 Vesen'ev Iv. Sel'tso Lyskovo [The village of Lyskovo]. *Otechestvennye zapiski*, 1859, no 5, pp. 1–74. (In Russian)
21 Galakhov A. D. *Zapiski cheloveka* [Notes of a man]. Moscow, NLO Publ., 1999. (In Russian)
22 K-a N. Khvoshchinskaia Sof'ia Dmitrievna, N. I. Korobka. *Entsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic dictionary]. St. Petersburg, Tipogr. Akts. Obshch. Brokgauz-Efron Publ., 1903, vol. 37, p. 147. (In Russian)
23 Karrik A. Iz vospominanii o N. D. Khvoshchinskoi-Zaionchkovskoi (V. Krestovskii-psevdonim [The memories of N. D. Khvoshchinskaia-Zaionchkovskaia (V. Krestovskii-pseudonym)]. *Zhenskoe delo*, 1899, no 9, pp. 3–19; no 11, pp. 36–53. (In Russian)
24 Kratkie svedeniia o pisateliakh i uchenykh, umershikh v 1865 godu [Brief information about writers and scientists, died in 1865]. *Russkii arkhiv*, 1867, stb. 979. (In Russian)
25 Mikhailov M. L. *Sochineniia: v 3 t.* [Works: in 3 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1958. Vol. 3. 752 p. (In Russian)
26 Mogilianskii A. P. Anonimnaia stat'ia o Radishcheve 1861 g. [Anonymous article on Radishchev 1861]. *Radishchev: stat'i i materialy* [Radischev: articles and materials]. Leningrad, LGU im. A. A. Zhdanova Publ., 1950, pp. 287–289. (In Russian)
27 N. Memuary odnogo chitatelia. I [The memoirs of a reader. I], N. D. Khvoshchinskaia. *Russkie vedomosti*, 1880, no 94, pp. 1–2. (In Russian)
28 Nekrolog [Obituary]. *Illiustrirovannaia gazeta*, 1865, 19 August, no 32, pp. 111–112. (In Russian)
29 Pisarev D. I. *Sochineniia: polnoe sobranie: v 6 t.* [Works: complete edition: 6 vols.]. St. Petersburg, Tov. “Obshchestvennaia pol'za” Publ., 1897. Vol. 1. 329 p. (In Russian)
30 Semevskii V. N. D. Khvoshchinskaia-Zaionchkovskaia. *Russkaia mysl'*, 1890, part X, pp. 49–89. (In Russian)
31 Stroganova E. N. Roman S. Khvoshchinskoi “Mudrenyi chelovek” v obshchestvenno-literaturnom kontekste [The novel by S. Khvoshchinskaia “Tricky man” in the social and literary context]. *Slavianskie chteniia. X* [Slavic readings. X]. Daugavpils, Daugavpils Universitates Akademiskais apgads “Saule” Publ., 2014, pp. 67–77. (In Russian)
32 Stroganova E. N. Russkie kak “novye nemtsy” v proizvedeniiakh S. D. Khvoshchinskoi [Russians as the “new Germans” in the works of S. D. Khvoshchinskaia]. *Konstrukty natsional'noi identichnosti v russkoi kul'ture: vtoraia polovina XIX stoletiia — Serebrianyi vek. Materialy konferentsii* [Constructs of national identity in Russian culture: the second half of the XIX century — the Silver age]. Moscow, RGGU Publ., 2011, pp. 225–241. (In Russian)
33 Khvoshchinskaia S. D. Vospominaniia institutskoi zhizni [s sokrashcheniiami] [Memories of Institute life [abridged]]. *Dve stolitsy: Proza russkikh pisatelei vtoroi poloviny XIX veka o zhizni Moskvy i Peterburga* [Two capitals: Prose of Russian writers of the second half of XIX century on the life of Moscow and St. Petersburg]. Moscow, Sovremennik Publ., 1990, pp. 98–120. (In Russian)
34 Khvoshchinskaia S. D. (Vesen'ev Iv.). Gorodskie i derevenskie [Townies and villagers]. *Svidanie: Proza russkikh pisatel'nits 60–80-kh godov XIX veka* [Date: Prose of the

Russian women writers of the 60–80-ies of the XIX century]. Moscow, Sovremennik Publ., 1987, pp. 95–234. (In Russian)

35 Tsebrikova M. Ocherk zhizni N. D. Khvoshchinskoi-Zaionchkovskoi (V. Krestovskogo–psevdonima) [Sketch of the life of N. D. Khvoshchinskaia-Zaionchkovskaia (V. Krestovskiy–pseudonym)]. *Mir Bozhii*, 1897, no 12, pp. 1–40. (In Russian)

36 Tsebrikova M. Russkie zhenshchiny–pisatel'nitsy [Russian women–writers]. *Zhenskii vyzov: russkie pisatel'nitsy XIX – nachala XX veka* [Feminine challenge: Russian women writers of XIX – beginning of XX century]. Tver', Liliia Print Publ., 2006, pp. 259–307. (In Russian)

37 Chechneva Anna. *Soratnitsa velikikh* [Ally of The Great]. Riazan', Poverennyi Publ., 2003. 176 p. (In Russian)

38 *"Ia zhivu ot pochty do pochty…": iz perepiski Nadezhdy Dmitrievny Khvoshchinskoi* ["I live from one post to another...": from the correspondence of Nadezhda Dmitrievna Khvoshchinskaia]. Fichtenwalde, Verlag F. K. Gopfert Publ., 2001. 271 p. (In Russian)

39 N. Vospominaniia institutskoi zhizni [Memories of Institute life], S. D. Khvoshchinskaia. *Russkii vestnik*, 1861, no 9, pp. 264–298; no 10, pp. 512–568. (In Russian)

УДК 82.31
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. В. Н. Даренская
г. Луганск, ЛНР

ТРАГИЗМ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ПОВЕСТИ В. ДАЛЯ «ПОХОЖДЕНИЯ ХРИСТИАНА ХРИСТИАНОВИЧА ВИОЛЬДАМУРА И ЕГО АРШЕТА»

Аннотация: Статья посвящена анализу повести В. Даля «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета» в контексте проблемы судьбы творческой личности и ее отражения в литературе. Автор рассматривает проблематику повести В. Даля как источник экзистенциального опыта для современного человека. Образ главного героя понятен только в контексте глубинных архетипов культуры. Анализируются главные художественные идеи повести в их взаимосвязи между собой: 1) сущность человеческой судьбы и различных видов нравственной свободы; 2) движущие силы нравственности и жизнетворчества; 3) трагизм судьбы творческой личности. Автор предлагает свою интерпретацию духовного опыта В. Даля, связанного с открытием истоков нравственной свободы. В частности, человеческая универсальность и нравственная свобода понимаются В. Далем как незавершенные и загадочные сущности, определяемые различными «жизненными путями» как путями развития опыта творчества, доступного каждому человеку. В повести В. Даля раскрыт оригинальный вариант «фаустовского сюжета»: саморазоблачения человеческой гордыни.

Ключевые слова: В. Даль, личность, творчество, трагизм, подвиг.

Информация об авторе: Вера Николаевна Даренская — кандидат философских наук, доцент, Луганский национальный университет им. Владимира Даля, квартал Молодёжный, д. 2 а, 910034 г. Луганск, ЛНР. E-mail: vera_darenskya@mail.ru

Дата поступления статьи: 27.02.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Низринутый внезапно горькою существенностию
с созданного воображением седьмого неба… очутился
в преисподней, сам не понимая каким образом…
В. И. Даль «Похождения…»

Повесть В. Даля «Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета» впервые была опубликована в 1844 г. в журнале «Библиотека для чтения» за подписью «В. Луганский», а в конце того же года вышла отдельным изданием «С альбомом картин на пятидесяти одном листе, рисованных известным русским художником». Про-

изведение получило весьма лестную оценку В. Г. Белинского, писавшего: «Эта повесть написана г. Луганским как текст для объяснения картинок г. Сапожникова, сделанных заранее и без всяких предварительных соглашений романиста с рисовальщиком. Г-н Сапожников рисовал свои исполненные смысла, жизни и оригинальности картинки по прихоти своей художнической фантазий; г. Луганскому предстоял труд угадать поэтический смысл этих картинок и написать к ним текст, словно либретто к готовой уже опере: следовательно, это была некоторым образом заказная работа. Но г. Луганский более нежели ловко и удачно выпутался из затруднительного положения: из его текста к картинкам вышла оригинальная повесть, которая прекрасна и без картинок, хотя при них и еще лучше» [3, с. 481].

В свою очередь, в конце 1842 г. В. И. Даль сообщал профессору русской словесности Московского университета С. П. Шевыреву: «Мы вдвоем с А. П. Сапожниковым готовим шутку: он сделал наперед 50 картин, на меди, превосходно очерченных, мастерская работа — величиной больше почтового полулиста; а я после написал к ним пояснение в роде повести: похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета: жизнь мнимого художника, музыканта, который невпопад пустился в Гении. Издание стоит дорого; картины превосходны — не знаю, как пойдет» [6, с. 406–407].

Вместе с тем А. Ильин-Томич отмечает, что «можно предположить, что творческая история повести была несколько сложнее. Характер иллюстраций показывает, что художнику были известны не просто контуры сюжета, а весьма мелкие его подробности. Хранящиеся в архиве В. И. Даля варианты рисунков носят следы переработки, находящиеся в прямом соответствии с приплетенной сюда же рукописью текста <…> Вероятнее всего, сюжет повести — плод совместных размышлений Даля и его близкого друга художника Андрея Петровича Сапожникова (1795–1855); в разработке частных сюжетных мотивов, почти без всякого сомнения, принимал наиближайшее участие Даль — повесть густо населена его излюбленными типажами» [6, с. 407]. Тем самым эта повесть является ярким примером сотворчества писателя и художника, а также синергии двух видов искусств.

Как отмечают исследователи, в эпоху, когда писал В. И. Даль, — эпоху соединения зрелого романтизма с реализмом «натуральной школы» — парадоксальным образом «точные описания *типичных* черт русской жизни делали писателя *оригинальным*» [1, с. 13–14]. Парадокс состоит в том, что эта повесть В. Даля, «литературность, вымышленность которой сознательно подчеркивается автором <…> тем не менее она является одним из самых жизненных, реалистических его произведений» [1, с. 15].

В свою очередь, сопровождение повествования иллюстрированным рядом также далеко не случайно и связано с тем способом типизации, который имел место у В. Даля. Как пишут Ю. Акутин и А. Ильин-Томич, «создание Далем повести, в которой важную роль играют иллюстрации, находилось в общем русле развития русской литературы тех лет. В сороковые годы прошлого столетия в России появилось едва ли не больше иллюстрированных изданий, чем за три предшествовавшие века книгопечатания… В тридцатые годы портрет героя в европейской литературе стал занимать чрезвычайно видное место, он индивидуализировался, почти освободился от шаблонных описаний. Литературный портрет настойчиво требовал сопровождения его портретом графическим» [1, с. 15].

Вопреки обычным представлениям о «натуральной школе» как о простом, «физиологическом» бытописательстве, в повести В. Даля очень силен элемент гротеска,

что является признаком ее принадлежности и к поэтике романтизма. Это аспект романтизма в это же время очень хорошо был сформулирован современником В. Даля В. Гюго. Как отмечал М. М. Бахтин, «Гюго дает очень интересную характеристику гения и гениального произведения. Из этой характеристики следует, что гротескный характер творчества — обязательный признак гениальности. Гениальный писатель <…> отличается от просто великих писателей резкими преувеличениями, чрезмерностью, темнотой (*obscurite*) и чудовищностью (*monstruosite*) всех своих образов и своих произведений в их целом» [2, с. 141]. Элемент *monstruosite* весьма заметен во всех действиях Виольдамура, а *obscurite* содержится в самом смысле повести, который требует своей разгадки.

В свою очередь, гротеск как таковой всегда является порождением «карнавальной стихии» (М. М. Бахтин). А последняя всегда «связана с веселой материей мира, с тем, что рождается, умирает и саморождает, что пожирается и пожирает, но что в итоге всегда растет и умножается, становится все больше, все лучше, все изобильнее. Эта веселая материя амбивалентна: она — и могила, и рождающее лоно, и уходящее прошлое, и наступающее будущее; это — само становление» [2, с. 215]. Трагическая судьба Виольдамура в контексте карнавальной стихии в своей внутренней скрытой сути (*obscurite*) оказывается жизнеутверждающей.

Интересна и семантика «виолы» (violle), входящая в имя героя, которое в целом переводится как «виола любви». В романе Ф. Рабле в перечислении двухсот шестнадцати названий игр, в которые играет Гаргантюа, есть игра, носящая название «au boeuf violle». «В некоторых городах Франции было в обычае в карнавальное время по улицам и площадям города водили жирного быка, — пишет М. М. Бахтин. — Проводили его в торжественной процессии при звуке виол, почему и назывался он “boeuf violle”. Голова его была разукрашена разноцветными лентами. К сожалению, мы не знаем, в чем заключалась самая игра в этого карнавального быка. Но… “boeuf violle” предназначался для убоя, ведь это карнавальная жертва» [2, с. 225–226]. В этом историческом контексте имя Виольдамура является неким глубоким символом, который в целом означает жертву во имя любви к искусству.

«Говорящим» является и имя собаки — Аршет, поскольку по-французски archet — это смычок, «слепо и послушно он повинуется, как смычок, воле своего господина», как пишет В. Даль.

В повествовании о рождении героя, весьма напоминающем рождение Гаргантюа, автор акцентирует гротеск и иронию: «Голос этот обещал уже со дня рождения огромный объем и силу. Обстоятельство это убедило старика вполне, что из мальчика выйдет прок, будет со временем славный музыкант» [4, с. 31]. Отец Виольдамура, «старик лет двадцать ждал рождения сына и в это время на досуге часто размышлял о воспитании; он все передумал, все решил, был уверен, что никто в мире не сумеет воспитать сына так, как он, и собирался заблаговременно сделать свои распоряжения»; в частности, он рассуждает так: «выставлять напоказ дарований своих не должно; углубись в себя, сказал один знакомый мне мудрец, потому что скромность есть мать всех пороков <…> то есть доблестей, добродетелей, — хотел я сказать <…> Воля ваша, это будет гений!» [4, с. 35]. Ирония здесь и в том, что старик-отец случайно высказал свою тайную мысль о том, что «скромность есть мать всех пороков»; и в том, что ребенок объявлен гением только за свой громкий голос и некоторые внешние признаки уже сразу после рождения.

Такое отношение сделало ребенка крайне эгоцентричным: «…сам знаменитый Себастиан Бах не сумел бы развязать и заключить иначе, как подав упрямому мальчишке вещь, за которую он потянулся. То же самое делала и старуха Акулина, и маменька, и папенька, наперерыв один перед другим. Исподволь это вошло в привычку ребенка, и крик заменял Христиньке всякое словесное изъяснение. Скоро в спокойном и тихом домике Виольдамура все пошло вверх дном» [4, с. 38].

Кроме эгоцентриза, ребенок оказался в крайне искусственном, созданном только для него мире, не видя и не зная нормального мира людей: «Христинька не видал в доме отцовского ничего, кроме струн, смычков, арфы и фортепиан; не слышал ни о чем более, как такой-то опере, балете, увертюре, концерте; имена Моцарта, Гайдна, Тица и других не сходили с языка беседующих; однообразие это прерывалось только обедом, ужином, чаем, завтраком, хозяйственными заботами Катерины Карловны да предвещаниями второй флейты, в которых и отец и мать понимали только одно, что Христинька родился на свет гением и будет гений <…> он охотно присвоил себе это название и когда не умел еще сказать: я хочу пить или есть, говаривал: genie хочет пить, чем премного утешал родителей и посетителей, которые обнимали, целовали его и всячески старались упрочить за ним уверенность, что он действительно гений» [4, с. 39]. Ритуалы, которые все домашние выполняли по воле «гения», даны в серии комичных картинок.

Вместе с тем эта ситуация является весьма амбивалентной. С одной стороны, такое всеобщее угождение вырабатывало эгоцентризм, но с другой — оно погружало ребенка в атмосферу всеобщей любви, которая, как мы увидим далее, и стала основополагающей для его характера и таланта. Ф. М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» вкладывает в уста Алеши одну из своих заветных мыслей: «Знайте же, что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь» [5, с. 310]. И вот именно это воспоминание детства об атмосфере всеобщей любви легло в ту основу личности Виольдамура, которую не смогли сломать дальнейшие испытания.

В. Даль рисует картину некого подобия райского бытия, которое Виольдамур пережил в своем детстве: «Христиньке минуло пятнадцать лет, и он не знал еще никакого горя; знал только понаслышке, что он гений, то есть очень умный и разумный мальчик, которому все удивляются, и твердо этому верил; готовился, без больших усилий, в виртуозы, и более ни о чем не тужил. Была у него иногда забота о том, чтобы за чаем кормили его не вчерашними черствыми сухарями, а выборгскими кренделями; были иногда небольшие домашние усобицы за то, что ему шили кафтанчики из выношенного отцовского платья, тогда как ему хотелось щеголять в модном сюртучке на шелковой подкладке; но этим тесным миром ограничивался круг забот и все стремления юноши, который видел и впереди только одно довольство, веселье и потехи, не постигая, чтобы дело могло когда-нибудь статься иначе» [4, с. 44]. Так, находясь в своем «райском» состоянии, он даже не заметил смерти своей матери: «Проспавши однажды сном праведника всю ночь напролет, Христинька проснулся часу в осьмом и услышал от старой няни, которая говорила шепотом, что мать его крепко ночью занемогла, что доктор был

два раза, были и цирюльники с пиявками; что сам папенька всю ночь не спал и бегал раза три в аптеку» [4, с. 45].

Так и изображено его первое горе: он печально сидит у могилы матери. Произошел коренной перелом в его жизни, но это было лишь начало. Потом умер и отец, который не мог без нее жить. Но настоящая катастрофа произошла тогда, когда на место доброй Акулины его дядя взял кухаркой шведку Тио из Выборга, которая оказалась невероятно злой и жестокой: «…если же Тио в свою очередь злилась на дядю, то у нее за все, про все отвечал племянник. Синяки не сходили с плеч, рук и других частей тела Христиана Виольдамура»; «Христинька жил со дня на день истинным мучеником, не зная что начать; изредка только мог он отпроситься на могилу родительскую и оттуда возвращался, облегчив сердце плачем и молитвою» [4, с. 54]. Так и началось формирование его взрослой личности.

Впервые эта личность проявилась в жалости и доброте, которые были сформированы в нем в счастливом детстве и не пропали из-за последующих страданий: «Раз как-то Христинька нашел у забора закинутого щеночка, который визжал и плакал жалобно в беспомощном положении своем <…> поднял украдкой щенка, выкопал ему на пустыре или огороде печурку, устлал ее травкой и с этого часу заботился более о благоденствии щенка своего — которому дал кличку Аршет — чем кто-нибудь заботился о собственной его, Христиана, жизни и пище. Дело шло несколько дней хорошо; Аршет составлял всю отраду Христиньки, который, глядя на беспомощное положение визгливого воспитанника, забывал собственное свое горе; но вскоре Тио <…> выследила логовище Аршета и в ту же минуту, не говоря ни слова, взяла его по пути с собою, закинула в озеро и, зачерпнув в ведро воды, отправилась обычной тропинкой своей домой» [4, с. 57].

Именно в этот момент Виольдамур и стал вполне взрослым душой. Он вытащил щенка из воды и принес его домой, за что был опять побит злой Тио, которая опять выбросила щенка. Щенок не разбился от падения, остался жив, и тогда Виольдамур в отчаянии бежит вместе с ним из родного дома к старой кухарке Акулине, которая живет на другой стороне Петербурга. Там, кроме нее, ему помогают добрые люди, в том числе некий Иван Иванович.

Картина со спасением щенка, с еле живым щенком и картина бегства Виольдамура из дома относятся к числу наиболее пронзительных во всей повести. А картины встречи с Иваном Ивановичем и жизни у него на дому героя с его подрастающим щенком — к числу самых умилительных.

Иван Иванович привел в порядок его дела по наследству. В этом процессе его лицо из «обезьяннего» значительно облагородилось. Он же и первый раз представил его в обществе, хотя и мещанско-простонародном по составу, но впервые отнесшегося к нему по-отечески. Затем переехал на новую квартиру. Здесь он вполне предался своим занятиям, вызывая страдания окружающих от своей громкой музыки. Вскоре «он в таком же исступлении, как сибирский шаман, оглушивший себя криком и стуком в бубны; он неистово пожирает огромными глазами заветные полновесные точки на бумаге: туда устремлены все чувства и вся душа его <…> Аршет, как представитель животной жизни, первый опомнился, вышел из терпения и докладывает барину, что пора ему перестать бесноваться; Аршету надоел этот дикий, исступленный вид барина, к которому верный слуга не привык, а глухой рев контрабаса его смущает» [4, с. 118]. Это сопровождается рядом картин, в одной из которых Аршет тянет хозяина за рубашку, призывая

угомониться. Этим иронически показано комичное противопоставление благоразумия животного исступлению много возомнившего о себе человека.

Наконец, в повести возникает некая мифологическая местность, названная городом с говорящим названием Сумбур, в которую и переехал герой из Петербурга, поскольку там его музыкальные упражнения уже никто не мог терпеть. Здесь же, наоборот, он стал своим человеком и пользовался успехом у противоположного пола. А главное, «местность сумбурская, по-видимому, необычайно быстро способствовала развитию гениальных дарований; по крайней мере Христиан Христианович в несколько недель убедился, что он в своем роде неподражаемый человек; что он достиг уже высшей степени совершенства и может не только ехать за границу, для того чтобы послушать других, но даже и сам в своем роде никому не уступит, а опасны для него только разве зависть и невежество» [4, с. 151].

Кульминационным моментом повести является провал Виольдамура на концерте для всего города — у него вдруг случился насморк и непрерывное чихание от внезапной простуды, всего лишь из-за того, что за ним вовремя не вызвали карету. Это событие имеет метафизическое значение для понимания того взгляда на жизнь, который дает в этой повести В. Даль. Оно показывает хрупкость человека перед самыми обычными житейскими обстоятельствами, которые способны случайно и легко уничтожить даже самые великие человеческие достижения, плоды многолетних трудов. Оно иллюстрирует библейскую мудрость: «Бог гордых смиряет, а смиренным дает благодать».

Но еще ранее, почти в самом начале повести, В. Даль дает сентенцию о ненадежности и обманчивости земной человеческой судьбы: «Что шагнет человек, что перекачнется неугомонный маятник, то невольно вспоминаешь о суетности мирской, о непостоянстве, изменчивости счастия <…> Докучливая, пронырливая муха села честному, трудолюбивому и довольному судьбой своей чиновнику на висок; занятый спешными делами, прилежный писец чинил в это время перо, хотел, вышедши из терпения, второпях обмахнуться от мухи, поразил ее на месте и выколол себе перочинным ножичком последний и единственный глаз свой, потому что другой был уже утрачен в младенчестве: и человек этот, со всей семьей своей, пошел по миру» [4, с. 43]. Вот поэтому закону злой судьбы сломалась и жизнь Виольдамура.

После этого с героем случается целый ряд злоключений. Особенно трагична картинка: герой бредет под проливным дождем, а рядом его верный, понуривший голову Аршет со скрипкой, привязанной к мокрой лохматой спине. Издали на них лают две злые собаки.

Но и после всех злоключений герой находит в себе силы жить и бороться дальше. Хотя, как пишет автор, «в самом деле, положение его было жалкое. Низринутый внезапно горькою существенностию с созданного воображением седьмого неба, Христиан очутился в преисподней, сам не понимая каким образом. Все сладкие грезы его улетели, осталась одна насмешка, презрение и нужда; наследие все было прожито, а нажито вновь ничего <…> Ни в чем не зная меры, Христиан показал в Сумбуре сверх того расположение к музыке особенного роду, известной под названием стеклянной; с вечеров и приятельских пирушек его нередко привозил домой чужой кучер, стучал, по сумбурскому обычаю, кнутовищем в ставень и кричал: "Семен! а Семен! поди, возьми барина своего..." или же его укладывали там, где у него отнимались язык и ноги <…> Словом, бедный Христиан внезапно увидел себя отчужденным от общества, вообразил, что и не нуждается в нем, а может отплатить ему презрением, включив в общество это

также неверную свою Настеньку Травянкину, и затем посвятить себя исключительно своему искусству» [4, с. 206–207].

Но, к сожалению, уже ничего из этого не получилось. Далее сюжет и картинки к нему еще трагичнее. Виольдамур пытается привлечь к себе внимание публики уже не искусством как таковым, а трюком — игрой на широком фортепиано, передвигаясь вдоль клавиш на рельсах; он заболевает от отчаяния и снова начинает пить и дебоширить; его выгоняют из дома; избивают в тех домах, куда он обращается за помощью. Но всюду с ним верный Аршет, переносящий все испытания вместе с хозяином. И вот последняя сцена: оборванный Виольдамур сидит где-то за городом, держась одной рукой за понурую голову, а другой — за Аршета, а рядом валяется пустая допитая бутылка. И здесь автор делает очень важное для всего смысла повести отступление от повествования, прямо проясняя читателю ее нравственный смысл: «…станем туда, где можно собрать около себя все что есть в душе святого, нравственно-изящного и истинного: тогда мы сделаемся также поснисходительнее к человечеству, не столь брезгливыми по баловству и прихоти — тогда при взгляде на Христиана Виольдамура, даже и в настоящем его положении, он возбудит в нас не одно только отвращение, но некоторые другие, более христианские чувства» [4, с. 264].

И вот трагический финал повести: «…картина еще грустнее <…> Чисто поле, все пусто, — тычинка, камень, сосенка, столбовая дорога — и Аршет несется во весь дух. Куда, зачем, и где же барин его? Аршет ищет барина своего — вот все, что должно подписать под этой картиной: других толкований не нужно. Аршет в чистом поле ищет своего господина, и чутье ведет верную собаку все прямо, по печальной дороге, на повороте которой виден издали указательный столб. Кто заботится о пропавшем без вести Христиане, кто его ищет, кто сочувствует ему или праху его? Кто из жителей Сумбура, вспомнив, что был в городе человек, которого в былое время наперехват зазывали в гостиные — кто спросит теперь: где он и что с ним, и кто пойдет его искать? Аршет, один Аршет, и более никто; и тот делает это, как надобно полагать, только по глупости и бессмысленности своей, как неразумная тварь; иначе и ему бы до Христиана не было теперь никакой нужды» [4, с. 264]. Такова авторская трагическая ирония по отношению к миру людей, неспособных к такой беззаветной верности, которая и заканчивается самой пронзительной из всех картин повести — собакой, умершей на могиле своего хозяина: но вот уже «снег засыпал на повороте большой дороги, неподалеку столба, свежую могилу и подле нее мертвую собаку <…> ни Аршет, ни барин его уже не зябли, а ветер вздымал только по временам темно-бурую шерсть верной собаки» [4, с. 266].

Острый трагизм повести, доводящий читателя до слез и глубокого сопереживания, определяет ее сюжет, вскрывающий некие универсальные этапы становления творческой личности. Эти этапы таковы: 1) счастливое детство; 2) горе и заброшенность, несправедливая жестокость со стороны окружающих; 3) это горе пробуждает в нем не озлобление, а, наоборот, внутреннюю доброту — как следствие опыта счастья, полученного в детстве; 4) желание творить — как следствие желания внести в мир красоту, которая его исправит и преобразит; это желание, в свою очередь, является следствием перенесенных страданий; 5) творчество, не находя подлинного отклика у окружающих, становится самоцелью, желанием самоутвердиться любой ценой, что приводит к конфликту с обществом; 6) конфликт с обществом, в свою очередь, приводит к новым страданиям, саморазрушению и смерти героя; 7) но есть хотя бы одна живая душа, которая остается верной герою до конца, беззаветно любит его, не может жить без него и умирает вместе с ним. Таков в повести верный пес Аршет, которого герой в свое вре-

мя сам спас от смерти. Здесь действует особый закон самой жизни — воздаяния добром за добро, — которому люди, по своему невежеству, далеко не всегда следуют.

Живописный ряд рисунков, сопровождающих все повествование, на наш взгляд, имеет двойственный художественный эффект. С одной стороны, очевиден эффект комический — это утрирование ситуаций, лиц и фигур. Сам герой предстает с чрезвычайно большой головой и большим носом, что явно символизирует непомерные амбиции. С другой стороны, на более глубоком уровне, который отнюдь не сразу бросается в глаза и требует некоторой тонкости восприятия, в этих картинках показан и глубокий внутренний трагизм ситуаций. Он встает как «задний», глубинный смысловой план, на котором отчетливо переживается одиночество героя, его изолированность от большого мира людей, которые на картинках предстают фактически как некие «декорации» заднего плана. Это резко усиливает смысл повести.

Парадокс единства трагического и комического является краеугольным законом эстетики. Еще Платон в «Пире» повествовал: «Сократ вынудил их признать, что один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» [8, с. 134]. А в народной эстетике это знание выразилось, например, в неразлучной паре печальный Пьеро — веселый Арлекин. В повести В. Даля мы видим воплощение этого глубинного закона.

В повести можно усматривать некую вариацию «фаустовского» сюжета, т. е. сюжета саморазоблачения человеческой гордыни, данную в форме точного «физиологического» описания обстоятельств эпохи. Символом саморазоблачения человека-титана Нового времени, по А. Ф. Лосеву, является «гора трупов, которой кончается каждая трагедия Шекспира», она «есть ужасающий символ полной безысходности и гибели титанической эстетики Возрождения» [7, с. 604]. К таким «титанам» относится и Виольдамур.

Но вместе с тем можно — с еще большим основанием — видеть в ней и сюжет мученичества в светском понимании этого слова — как страдания и гибели человека за служение правде. В любом случае трагизм судьбы творческой личности как разновидность трагизма жизненной судьбы как таковой, свойственного каждому человеку, выражен в повести В. Даля с неподражаемой, классической глубиной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Акутин Ю., Ильин-Томич А.* Владимир Даль — прозаик // *Даль В. И.* Повести и рассказы. М.: Сов. Россия, 1983. С. 5–26.

2 *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.

3 *Белинский. В. Г.* Русская литература в 1844 году // *Белинский. В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. VIII. С. 430–488.

4 *Даль В. И.* Похождения Христиана Христиановича Виольдамура и его Аршета // *Даль В. И.* Повести и рассказы. М.: Сов. Россия, 1983. С. 27–267.

5 *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1982. Ч. IV. С. 5–314.

6 *Ильин-Томич А.* Примечания // *Даль В. И.* Повести и рассказы. М.: Сов. Россия, 1983. С. 405–428.

7 *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.

8 *Платон.* Пир // *Платон.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1993. Т. 2. С. 81–134.

***

© 2017. Vera N. Darenskaya
Lugansk, LNR

THE TRAGEDY OF CREATIVE PERSON IN A DAHL'S NOVEL "ADVENTURES OF KHRISTIAN KHRISTIANOVICH VIOL'DAMUR AND HIS ARSHET"

Abstract: The analysis of V. Dahl's novel "Adventures of Khristian Khristianovich Viol'damur and his Arshet" is focused on the context of artistic reflection of creative person and his tragedy. The fundamental principle of the latter, comprehensively demonstrated in a V. Dahl's novel, is a self-humiliation of person and crash of his false pride. The author considers the problematic of this Dahl's novel as a source of existential experience of contemporary man. Author's interpretation is based on reinventing of the universal human experience, necessarily linked with archetypes of culture. The paper deals with various V. Dahl's artistic conceptions such as: 1) essence of human destiny and types of moral freedom; 2) moving forces of morality and life creativity; 3) tragedy of artist`s fate. The article also examines essential links between these conceptions. For instance, human creativity and moral freedom is interpreted by V. Dahl's as an unfinished and enigmatical essences, determined by different types of "way of living" of each person. This V. Dahl's novel appears as a variant of "Faustian story" of human pride`s crashing.
Keywords: V. Dahl, person, creativity, artistic, tragic fate, pride.
Information about the author: Vera N. Darenskaya — PhD in Philosophy, Associate Professor, Vladimir Dahl National University of Luhansk, quarter Molodezhnyi, 2A, 910034 Lugansk, LNR. E-mail: vera_darenskya@mail.ru
Received: February 27, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Akutin Iu., Il'in-Tomich A. Vladimir Dahl — prozaik [Vladimir Dahl as a novelist]. *Dahl V. I. Povesti i rasskazy* [Short novels and stories]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1983, pp. 5–26. (In Russian)
2 Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable I narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa* [Work of Francois Rabelais and folk culture of the Middle ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
3 Belinskii V. G. Russkaia literatura v 1844 godu [Russian literature in 1844]. *Polnoe sobr. soch.: v 13 t.* [The complete works: in 13 vols.]. Moscow, Izd. AN SSSR Publ., 1955, vol. VIII, pp. 430–488. (In Russian)
4 Dahl V. I. Pokhozhdeniia Khristiana Khristianovicha Viol'damura i ego Arsheta [The adventures of the Christian Khristianovich Viol'damur and Arsheta]. *Dahl V. I. Povesti i rasskazy* [Short novels and stories]. Moscow, Sov. Rossiia Publ., 1983, pp. 27–267.
5 Dostoevskii F. M. Brat'ia Karamazovy [The Brothers Karamazov]. *Sobr. soch.: v 12 t.* [Collected works: in 12 vols.]. Moscow, Pravda Publ., 1982, part IV, pp. 5–314. (In Russian)
6 Il'in-Tomich A. Primechaniia [Notes]. *Dahl V. I. Povesti i rasskazy* [Short novels and stories]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1983, pp. 405–428. (In Russian)

7 Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniia* [The Renaissance Aesthetic]. Moscow, Mysl' Publ., 1982. 623 p. (In Russian)

8 Platon. Pir [Pir]. *Sobr. soch.: v 4 t.* [The collected works: in 4 vols.] Moscow, Mysl' Publ., 1993, vol. 2, pp. 81–134. (In Russian)

УДК 811
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. О. Г. Твердохлеб
г. Оренбург, Россия

«ПРЕКРАСНАЯ ЯСНОСТЬ» ПОЭЗИИ М. А. КУЗМИНА И ОБЪЕКТЫ СРАВНЕНИЯ, НАЗВАННЫЕ ФОРМОЙ РОДИТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА ИМЕНИ

Аннотация: В статье показана связь языковых особенностей поэтических текстов М. А. Кузмина с основными эстетическими установками — требованием прекрасной ясности, логичности и внимания к вещным деталям. Приведены статистические данные использования компаративов с целью создания четкой логической синтаксической структуры в поэтическом произведении. Выявлено, что в компаративных конструкциях, употребляемых поэтом, объект сравнения представлен формой родительного падежа имени разных лексико-тематических групп. Показано, что при конвергенции сравнений с другими стилистическими приёмами (повтор, нагнетание компаративов) создаются более выразительные образы, утрачивается статичность объектов, появляется движение объектов и усиливается выражение чувств поэта. Результаты, полученные в работе, могут оказаться интересными для литературоведов, исследующих творчество М. А. Кузминаи других поэтов Серебряного века. Полученные результаты могут найти применение и в практике составления словаря поэта.
Ключевые слова: акмеизм, М. А. Кузмин, компаратив, имя прилагательное, вещность, объекты сравнения.
Информация об авторе: Ольга Геннадьевна Твердохлеб — кандидат филологических наук, доцент, Оренбургский государственный педагогический университет, ул. Советская, д. 19, 460844 г. Оренбург, Россия. E-mail: ogtwrd@gmail.com
Дата поступления статьи: 15.06.2016
Дата публикации: 15.06.2017

Поэтическое творчество Михаила Алексеевича Кузмина (1872–1936) занимает одно из ключевых мест в литературе начала XX в. Однако работ о поэте сравнительно немного. Его творчество исследователи относят и к акмеизму, и к символизму (подробнее о точках зрения В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума на этот вопрос см.: [6, с. 4–6]). Информацию по самым значимым работам последнего времени, связанным с воссозданием творческой биографии поэта и с литературоведческим анализом {В. Ф. Марков (1994), Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян (1990), А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик (1990), Ю. Л. Фрейдин (1990), Н. А. Богомолов, Дж. Малмстад (1996)}, перечислены в: [9].

Лингвистических работ, посвященных творчеству М. А. Кузмина, крайне мало, среди них отметим [4], где приводятся количественные данные о словоупотреблениях поэта, и диссертацию [11], посвященную описанию колоративов в лирике И. А. Бунина и М. А. Кузмина. Поэтому актуальность нашего исследования несомненна.

Объектом нашего исследования является поэтический язык М. А. Кузмина, в частности, грамматические средства выражения, способствующие выполнению задач, заявленных им в его программном манифесте «О прекрасной ясности. Заметки о прозе» (впервые опубликован в журнале «Аполлон» за 1910, № 4).

Ключевые идеи этой статьи, отчасти подсказанной Вяч. Ивановым [2; 7, с. 207], представляют собой целый ряд положений, среди которых — требования логичности и внимания к вещным деталям. Михаил Алексеевич Кузмин призывал: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота <…> умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе <…>. Пишите логично, соблюдая чистоту народной речи, имея свой слог, ясно чувствуйте соответствие данной формы с известным содержанием и приличествующим ей языком, будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях. <…> Молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой <…> будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, — и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности» [5].

Хотя в вышеприведенной цитате звучит призыв к логической ясности прозаического текста, на наш взгляд, интересно проследить, как это требование отражается на грамматических построениях его поэтических текстов. В языке поэзии М. А. Кузмина таким логико-лингвистическим построением, свойственным русскому синтаксису, становятся разные сравнительные конструкции, особенно включающие грамматическую форму, способную самостоятельно выражать компаративную семантику — степень сравнения имен прилагательных, наречий, слов категории состояния.

Запрос в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка (НКРЯ) по запросу «М. А. Кузмин (comp|comp2)» показал 338 документов. Из найденных 837 общим объемом 9765 предложений, а из них для компаративов — 696 вхождений, что составляет 0,76% от 91851 слов. Для сравнения приведем данные НКРЯ по запросу: «А. С. Пушкин (comp|comp2)»: на 195943 слова для компаративов 705 вхождений, т. е. 0,4%; или по запросу: «В. И. Иванов (comp|comp2)»: на 124346 слов для компаративов 585 вхождений, т. е. 0,47%) [10].

Логичность и внимание к «мелочам сложного и прекрасного мира» [5] обусловили не только активное употребление компаративов, но и некоторые особенности употребления конструкций, включающих в свой состав компаративы. Для описания статических отношений «я — и стул», «я — и кошка», «я — и мяч», «я — и мир» [5] компаративные конструкции оказываются весьма кстати, так как сравнение, обычно включающее в себя три элемента: субъект сравнения (то, что сравнивается), объект сравнения (то, с чем сравнивается) и основание (признак) сравнения (общее у сравниваемых предметов), отражает реальность вне действия, а следовательно, статически.

Изображение «сложного и прекрасного мира», «разграниченного ясными бороздами» [5], потребовали называния его элементов, а это в свою очередь определило преобладание в стихах М. А. Кузмина имен существительных и незначительную роль глагола (по данным НКРЯ из на 91851 слов для имен существительных 28 354 вхождения, т. е. 30%; для глагола 15 400 вхождений, т. е. 16%). Потому среди обнаруженных нами сравнительных конструкций, выявленных в поэтическом языке, оказалось достаточно много случаев, где с компаративом сочетаются имена в родительном падеже (более 80 единиц). Далее мы подробнее опишем именно эту группу сравнительных конструкций.

I. По данным нашей картотеки, объект сравнения, представленный формой родительного падежа имени в обнаруженных нами конструкциях, распределяется по трем блокам:

1. Природа;

2. Человек (и его части);

3. Отвлеченные понятия (действия, состояния).

1. Имена, связанные с блоком **Природа**, распределяются по самым разным лексико-тематическим группам, среди которых отметим:

1) названия **природных** стихий и атмосферных явлений, например: «Дарствина, что жгучей огня, красный в красном!» («Он пришёл, угрозы тая, красный в красном...»); «Легче пламени <…> / отрок ринется с золотых сеней…» («Легче пламени, молока нежней...»); «Кто свободней волны…» («Что Самосский тиран? что Александр герой...»); Больше солнца и месяца,<…> / Полюбил я друга милого...» («Пуще жены, пуще любовницы...»); «Пышней авроры / Твои уборы, / О солнце знойное зимы!» («Кого прославлю в тихом гимне я?..»); «Что, скажи мне, краше радуг? Твое лицо…» («Что, скажи мне, краше радуг? Твое лицо...»); «Оттуда несется глухо, / ветра глуше…» («Враждебное море»); «Вдруг быстрей и ярче молний / Заблестел Николин взор…» («Николино житие»); «Та ли родинка восьмая / <…> / Слаще тени в тёплом лете…» («Девять родинок прелестных...»);

2) названия **времен года**, частей суток, например: «Каждый день — лучше утра, а вечер — дня…» («Не вернулись ли снова златые дни...»); «Уж в августе темнее ночи, / А под деревьями еще темнее…» («А Я…»); «Свисток теперь, конечно, мы услышим, / А там посмотрим. «Утро вечера мудреней» («Ты»);

3) названия **географических объектов, земель, государств,** например: «Счастливей всех счастливых станций, / Поверьте мне, — счастливый брак! («Ведут весёлые дороги...»); «Прозрачней фьорда в тихий час, / Они всегда вселяют в нас / Благоговенье и влюблённость…» («В обманчивом, тревожном сне...»); «И всё ж нельзя России быть родней…» («Чужая поэма»);

4) названия **архитектурных сооружений**: «…построил бы себе пирамиду / выше Хеопса…» («Если б я был древним полководцем...»), где имя собственное употреблено с метонимическим значением (= «пирамида Хеопса»);

5) названия **животных, птиц, рыб, насекомых,** например: «Больше коня легконогого / Полюбил я друга милого...» («Пуще жены, пуще любовницы...»); «Пустее нету пустолайки, / Что лает, только подойдём, / Но не отходит от хозяйки, / Она ни вечером, ни днём…» («Мими-собачка»); «Легче птицы, легче стрел / Горный танец, быстр и смел...» («Легче птицы, легче стрел...»); «Клейтесь, почки! / Синева, синей, синей! / Розовые ангелочки, / Будьте проще голубей!» («Купанье»); «Та, что исчезла белей голубицы, / Снова придёт к вам в одежде Царицы…» («Введение. Праздники пресвятой Богородицы»); «Пугливей кенарейки, / О, сердце, нетоскуй! («Ноктюрн. Кукольная эстрада»); «Мерзкий / выползок бездны на плоской мели, / мирней / свернувшейся рыбы / блестит в полумраке чешуйчатой глыбой / змей…» («Святой Георгий»); «Припечной ящерицы ленивей / полураскрытый рот...» («Девочке-душеньке»); «Солнце — лицо твоё, руки белы, / Жалят уста твои жарче пчелы…» («Солнце — лицо твоё, руки белы...»);

5) названия **растений**, например: «Ложится снег «белей лилеи»…» («При посылке цветов в мартовский вторник»); «И Божий цвет — душистее роз…» («Святой Георгий»); «Роз алее алый рот — все светила…» («Вверх взгляни на неба свод: все светила!..»); «Земля, ты мне дала цветок / Чудеснее цветов чудесных…» («Земля, ты мне дала цветок...»);

6) названия **неодушевленных** реалий, предметов быта, материалов и изделий из них, пищи, например: «Пение птиц мне бичей жестче, / Как беспощаден дневной луч!» («Сёстры, о сёстры! судьба злая...»); «Как пронзенная мечом острым, / Яда лютее моя кровь!» («Сёстры, о сёстры! судьба злая...»); «Туземец медленным багром / На мели правит свой паром, / Тупее огородных пугал…» («Разливы. Плен»); «…молока нежней / <…> / Отрок ринется с золотых сеней…» («Легче пламени, молока нежней...»); «Целую слаще плащаниц / Твой рот, глаза, и грудь, и руки…» («Земля, ты мне дала цветок...»); «Твой последний взгляд, он сильней ограды, / Твой последний взгляд, он прочней кольчуги...» («В ранний утра час покидал я землю...»); «Желанен мне не прихотью капризов, / Но силой той, что крепче всех цепей…» («Всадник»); «…легче стрел / Горный танец, быстр и смел...» («Легче птицы, легче стрел...»); «Нежнее жемчугов ланиты…» («В альбом М. А. Бородаевской»); «И станет полотно белее снега…» («Не губернаторша сидела с офицером...»).

В описываемой группе примеров у М. Кузьмина есть особо любимая сравнительная конструкция: «острей стрел»: «Во мгле ли дремлем мы, в зенитном свете ль / Крылим, острее стрел, свои лучи…» («Несовершенство мира — милость Божья!..». «Предчувствия»); «Кудри шафрановы, очи — смелы,/ Взгляд их быстрей и острее стрелы…» («Солнце — лицо твое, руки белы...»); «Насмерть я сражен разлукой стрелострей!» («Насмерть я сражен разлукой стрел острей!..». «Венок весен. Газэлы»). Также часто в качестве объекта сравнения выступают краски и материалы, камни с характерным цветом: «…и вот синей индиго / Сияет небо, тучи разделив...» («Одно и то же небо над тобою...». «Осенний май»); «Зрите, пророки: / Оки / Девы без бури— / Синее кобольта и берлинской лазури!» («Страстной пяток». «Лики»); «И (радость глаза) / Желтей топаза / Разлей обманчивый янтарь!» («Кого прославлю в тихом гимне я?..». «Зимнее солнце»); «Зарю туманнее опалов / И строгих губ извив?» («Ты помнишь комнату и свечи...»).

В компаративных конструкциях с названиями явлений Природы в позиции объекта сравнения запечатленное, фиксируемое в деталях зримого мира выражается особенно точно, реалистично, обыденно. Зримость достигается в том числе и за счет основания сравнения, в роли которого представлены компаративы от имен прилагательных со значением свойств и качеств, которые непосредственно воспринимаются органами чувств и (или) выражают оценку. Именно такие признаки, проявляясь в разной степени в разных предметах, могут изменяться. Что и фиксируют выше приведенные отрывки из поэтических текстов М. А. Кузмина, вкоторых везде чувствуется вещная, конкретная плоть мира: его четкие пространственные формы и контуры (стройнее лоз, выше Хеопса, острей иглы, острее стрелы, острее стрел, стрел острей); вкус (слаще тени, слаще плащаниц, вино жгучей огня), вес (легче пламени, легче птицы, легче стрел), твердость (бичей жестче, прочней кольчуги, крепче цепей), звук (ветра глуше), аромат (душистее роз) и др. Радостная «вещность» многокрасочной объективной реальности передается введением разнообразных компаративов со значением цвета (туманнее опалов, белей голубицы, белей лилеи, белее снега, синее кобольта и лазури, синей индиго, желтей топаза, краше радуг, темнее ночи, роз алее, ярче молний).

«Прекрасная ясность» достигается и за счет большой структурной спаянности, ассоциативной связи компаратива и объекта сравнения, и вытекающей отсюда большей степенью предсказуемости последнего (крепче цепей, быстрей и ярче молний, ребенка глупей, белее снега, острей иглы, быстрей и острее стрелы).

При сочетании компаративов и «вещных» имен перечисленных тематических групп в роли объекта сравнения создается внутренняя связь между внешней средой и лирическим героем. Особое изящество стиха, с оттенком легкой иронии создается в случае, если субъектом сравнения становятся части (органы) человек, ср.: «Припечной ящерицы ленивей / полураскрытый рот...» («Девочке-душеньке»); «Пугливей кенарейки, / О, сердце, не тоскуй!» («Ноктюрн. Кукольная эстрада»); «Та ли родинка восьмая / <...> / Слаще тени в теплом лете…» («Девять родинок прелестных...»).

2. Лексика тематической группы **Человек** в позиции объекта сравнения представлена подгруппами: 1) собственно человек и 2) части человека.

1) Наименования людей в роли объекта сравнения гораздо реже в поэтическом языке М. А. Кузмина, нежели названия природных явлений, например: «Фантазия рисует / Проворней маляра…» («Базарный фокус-покус...»); «Если б я был древним полководцем, / покорил бы я Ефиопию и персов / <…> / и стал бы славнее всех живущих в Египте! / <…> богаче всех живущих в Египте. / <…> сильнее всех живущих в Египте. / <…> свободней всех живущих в Египте. / <…> счастливей всех живущих в Египте…» («Если б я был древним полководцем...»).

Среди имен этой тематической группы особенно часто М. Кузмин употребляет в своих текстах в позиции объекта сравнения имена наиболее близких каждому лиц родства, так как эти слова с коннотацией домашнего уюта, душевной теплоты оказываются созвучны радостной, мажорной тональности его поэзии, ср.: «Дороже сына, роднее брата / Ты стал навеки душе моей...» («Дороже сына, роднее брата...». «Холм вдали»); «…кто своенравней жён?» («Что Самосский тиран? что Александр герой...»); «Пуще жены, пуще любовницы, / Пуще брата родимого / <…> / Полюбил я друга милого...» («Пуще жены, пуще любовницы...»); «—Марта, разумная Марта, все для других ты рассудишь, / А доведись до себя — выйдешь ребёнка глупей…» («Мицци и Марта». «Лазарь»).

Употребление наименований божественных существ единично: «И каждый тленный лепесток / Дороже ангелов небесных…» («Земля, ты мне дала цветок...»).

Поэзии Михаила Кузмина свойственно отображение «вещной» окружающей действительности, а не замкнутого, узкого интимного мира, поэтому употребления в позиции объекта сравнения личных местоимений, указывающих на лицо (лиц), крайне редки. Напомним характеристику А. Блока, называвшего Кузмина «одевшим маску» [1, с. 289]. И критикам литературная позиция Кузмина представляется «по-своему загадочной» [8, с. 80]. Процитируем также слова самого поэта из письма Вячеславу Иванову: «Блок пишет, что я сам виноват, что “большая публика” не видит моего настоящего лица. Но кто хочет, кто может, — видит, и не довольно ли этого?» [3, с. 215].

2) части тела: «Морское имя Маргарита / Тебе недаром суждено, / Нежней ланит звучит оно…» («В альбом М. А. Бородаевской»). Сюда же отнесем и пример с лексемой труп (= «тело»), ср.: «Отнимаются четыре чувства: / Осязанье, зренье, слух — возьмутся, / Обонянье испарится в воздух, / Распадутся связки и суставы, / Станет человек плачевней трупа…» («Суд», «Лазарь»).

3. Лексика тематической группы **Отвлеченные понятия** (действия, чувства, физические ощущения, состояния) в позиции объекта сравнения в нашем материале не частотна и также приводится при компаративах, называющих свойства и качества, непосредственно воспринимаемые органами чувств, и (либо) выражающих оценку, что в определенной степени конкретизирует описываемое событие. Ср. следующие примеры, в которых поэт делится простыми, обычными, ежеминутными печалями и радостя-

ми при помощи наименований конкретных повседневных понятий: «Бесчестия славнее гроб, / И предо мной вертит упорно / Дней прожитых калейдоскоп…» («Письмо перед дуэлью»). Особенно это касается его стихов о вечной теме мировой поэзии — любви. Любовь изображается в самом чистом и глубоком значении, без больной чувственности или гипертрофированного выражения страстей: «Что может быть нежней, блаженней / Прикосновенья нежных губ?» («Ползут часы, мелькают стрелки...»); «Легче весеннего дуновения / Прикосновение / Пальцевтонких…» («Легче весеннего дуновения Прикосновение...»); «Утешней всех / Дневных утех / Ночные озаренья…» («Интермеццо»); «Что желанней моей цели не зрели вы, / Что сильнее моей не было ввек любви…» («Что Самосский тиран? что Александр герой...»); «Что мудрёней всех загадок? Твоё лицо…» («Что, скажи мне, краше радуг? Твое лицо...»); «И знание выше знаний, / Чище любви любовь…» («Базилид»); «И, считая, я читаю / Тайну, слаще тайн небесных…» («Девять родинок прелестных...»).

II. Наш материал свидетельствует, что сравнения описываемого типа часто сочетаются с другими стилистическими приемами, что создает еще более яркие и выразительные образы.

Опишем конвергенцию стилистических приемов.

1. Используются традиционные для художественных построений лексические связи между компаративами в роли основания сравнения, а именно:

а) **синонимические**: «Дороже сына, роднее брата…» («Дороже сына, роднее брата...»), в том числе повторенные несколько раз: «Пуще жены, пуще любовницы, / Пуще брата родимого, / Больше солнца и месяца, / Больше коня легконогого / Полюбил я друга милого...» («Пуще жены, пуще любовницы...»);

б) **антонимические**: «В моем краю вы все-таки чужая, / И всё ж нельзя России быть родней…» («Чужая поэма»), ср. также оксюморон: «Лёгкая поступь тяжелей всех…» («Третий свидетель». «Лазарь»).

2. Конкретные, и вместе с тем яркие, выразительные, образы, создает М. А. Кузмин при помощи сочетания сравнения с разными типами **повторов**.

В частности, нами обнаружены:

а) повтор основания сравнения: «Легче птицы, легче стрел / Горный танец...» («Легче птицы, легче стрел...»); «Та ли родинка восьмая / Мне милей всего на свете, / Слаще тени в тёплом лете / И милей, чем ветер мая…» («Девять родинок прелестных...»); «Уж в августе темнее ночи, / А под деревьями еще темнее…» («А Я…»);

б) повтор объекта сравнения, в частности, в конструкциях:

- с нагнетанием (о нагнетании см. далее) одного и того компаратива: «Насмерть я сражен разлукой стрелострей! / Море режется фелукой стрелострей! / Память сердца беспощадная, уйди, / В грудь пронзённую не стукай стрелострей! / Карий блеск очей топазовых твоих / Мне сиял любви порукой, стрелострей. / Поцелуи, что как розы зацвели, / Жгли божественной наукой, стрелострей. / Днем томлюсь я, ночью жаркою не сплю: / Мучит месяц сребролукий, стрелострей. / У прохожих я не вижу красоты, / И пиры мне веют скукой, стрелострей. / Что калека, я на солнце правлю глаз, / И безногий, и безрукий — стрелострей. / О, печаль, зачем жестоко так казнить / Уж израненного мукой, стрелострей? («Насмерть я сражен разлукой стрел острей!..». «Венок весен. Газэлы»);
- либо с нагнетанием разных компаративов: «Если б я был древним полководцем, / покорил бы я Ефиопию и персов, / <…> / и стал бы славнее всех живущих в Египте! / <…> богаче всех живущих в Египте. / <…> сильнее всех живущих в Египте. /

<…> свободней всех живущих в Египте. / <…> счастливей всех живущих в Египте…» («Если б я был древним полководцем...»). В приведенных примерах особенно сильно чувствуется характерная для Кузмина изящная игра «вещными» подробностями;

в) повтор субъекта сравнения: «Что, скажи мне, краше радуг? Твоё лицо. / Твоё лицо. / Что мудрёней всех загадок? Твоё лицо («Что, скажи мне, краше радуг? Твое лицо...»); «—Марта, разумная Марта, всё для других ты рассудишь, / А доведись до себя — выйдешь ребёнка глупей» («Мицци и Марта», «Лазарь»);

г) повтор субъекта и объекта сравнения: «И знание выше знаний, / Чище любви любовь…» («Базилид»); «И, считая, я читаю / Тайну, слаще тайн небесных…» («Девять родинок прелестных...»);

д) повтор основания сравнения и повтор субъекта и объекта сравнения (со сменой их): «Морское имя Маргарита / Тебе недаром суждено, / Нежней ланит звучит оно — / Нежнее жемчугов ланиты…» («В альбом М. А. Бородаевской»);

е) повтор разных форм одного и того слова: «Чудеснее цветов чудесных…» («Земля, ты мне дала цветок...»); «Счастливей всех счастливых станций, / Поверьте мне, — счастливый брак!» («Ведут весёлые дороги...»); «Роз алее алый рот…» («Вверх взгляни на неба свод: все светила!..»); «Что может быть нежней, блаженней / Прикосновенья нежных губ?» («Ползут часы, мелькают стрелки...»);

ж) повтор родственных слов: «Пустее нету пустолайки, / Что лает, только подойдём, / Но не отходит от хозяйки, / Она ни вечером, ни днём…» («Мими-собачка»); «Оттуда несется глухо, / ветра глуше…» («Враждебное море»); «Утешней всех / Дневных утех / Ночные озаренья…» («Интермеццо»).

Разнообразные повторы, являясь средством выделения, создают особую функциональную значимость, как бы уравновешивают разные части сравнения (субъект и объект сравнения, основание сравнения и субъект, основание сравнения и объект), либо подчеркивают их равнозначность друг другу. Стих и эмоции становятся лаконичными. «Лаконизм стал принципом построения. Лирика утеряла как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования» [12, с. 89].

3. М. Кузмин активно использует в своих стихотворениях разные приемы **нагнетания** компаративов.

1) В пределах стихотворения активно используются несколько компаративов, и при одном из них объектом сравнения является имя в родительном падеже, ср.: «И пусть мороз острее колется, / И сердце пусть тревожней молится, / И пусть всё пуще зябнем мы, — / Пышней авроры / Твои уборы, / О солнце знойное зимы!» («Кого прославлю в тихом гимне я?..». «Зимнее солнце»); «Ах, злой нежданности плоды: / Ложится снег «белей лилеи», / Но тем надежней, тем милее / Весны непышные сады…» («При посылке цветов в мартовский вторник»); «В моём краю вы все-таки чужая, / И всё ж нельзя России быть родней, / <…> / <…> и слаще, и вольней / Я вижу будущего человека…» («Чужая поэма»); «Легче весеннего дуновения / Прикосновение / Пальцев тонких./ Громче и слаще мне уст молчание, / Чем величание / Хоров звонких…» («Легче весеннего дуновения Прикосновение...»).

2) В пределах стихотворения активно используются сразу несколько компаративов, и при каждом компаративе приведен объект сравнения, названный именем в родительном падеже, в частности, используются:

а) два случая типа: «Дороже сына, роднее брата / Ты стал навек и душе моей...» («Дороже сына, роднее брата...», «Холм вдали»); «Легче пламени, молока нежней, / Румянцем зари рдяно играя, / Отрок ринется с золотых сеней…» («Легче пламени, молока нежней...»); «Твой последний взгляд, он сильней ограды, / Твой последний взгляд, он прочней кольчуги...» («В ранний утра час покидал я землю...»); «Что, скажи мне, краше радуг? Твоё лицо. / Твоё лицо. / Что мудрёней всех загадок? Твоё лицо…» («Что, скажи мне, краше радуг? Твое лицо...»);

б) три случая типа: «Земля, ты мне дала цветок / Чудеснее цветов чудесных. / И каждый тленный лепесток / Дороже ангелов небесных. / Целую слаще плащаниц / Твой рот, глаза, и грудь, и руки…» («Земля, ты мне дала цветок...»); «Каждый день — лучше утра, а вечер — дня, / Ночи — счастья залоги — того милей, / Как две арфы, согласной струной звеня, / Наше сердце трепещет, и звук полней…» («Не вернулись ли снова златые дни...»);

в) четыре случая типа: «Кто смиряет царей, кто побеждает всех? / Кто свободней волны, кто своенравней жён? / <…> / Что желанней моей цели не зрели вы, / Что сильнее моей не было ввек любви…» («Что Самосский тиран? что Александр герой...»).

г) шесть случаев типа: «Пуще жены, пуще любовницы, / Пуще брата родимого, / Больше солнца и месяца, / Больше коня легконогого / Полюбил я друга милого...» («Пуще жены, пуще любовницы...»).

Нагнетание компаративов может быть использовано для построения даже целого стихотворения, ср.: «Если б я был древним полководцем, / покорил бы я Ефиопию и персов, / свергнул бы я фараона, / построил бы себе пирамиду / выше Хеопса, / и стал бы славнее всех живущих в Египте! / <…> богаче всех живущих в Египте. / <…> сильнее всех живущих в Египте. / <…> свободней всех живущих в Египте. / <…> счастливей всех живущих в Египте…» («Если б я был древним полководцем...»).

Безусловно, описанные многочисленные случаи нагнетания компартивов вносят в описание высокую степень экспрессии, повышают силу воздействия на читателя. Однако, на наш взгляд, это явление в поэтических текстах М. Кузмина в большей степени связано с главным его эстетическим требованием при описании «я — и мира» — «прекрасной ясностью» [5], обусловливающей статическое изображение деталей (обычно в языке называемых именами существительными) и логичность синтаксиса (с активным использованием компаративов). «Вещная» насыщенность, предполагающая пластическую конкретность, статичность объектов устраняется за счет нагнетания самих же компаративов. В результате чего создается некое движение и описываемых объектов, и чувств поэта.

4. Характерной особенностью большинства примеров является предельная **контактность** объекта и основания сравнения, придающая сравнению психологическую глубину, ср. конструкции:

- с **постпозицией** объекта (чаще): «<…> и вот синей индиго (постпозиция) / Сияет небо, тучи разделив...» («Одно и то же небо над тобою...». «Осенний май»);
- с **препозицией** объекта (реже): «Бесчестия (препозиция) славнее гроб…» («Письмо перед дуэлью»);
- а также с **пост-** и **препозицией** при нагнетании: «Легче пламени (постпозиция), молока (препозиция) нежней, / Румянцем зари рдяно играя, / Отрок ринется с золотых сеней…» («Легче пламени, молока нежней...»).

Таким образом, проведенное нами исследование выявило связь языковых особенностей поэтических текстов М. А. Кузмина с его основными идейными установка-

ми — требованием логичности и внимания к мелочам прекрасного мира, обусловливающих использование компаративов с объектом сравнения, представленным формой родительного падежа имени разных лексико-тематических групп. При конвергенции сравнений с другими стилистическими приемами создаются более яркие и выразительные образы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. 800 с.

2 *Богомолов И. А.* М. Кузмин: Статьи и материалы // CoolLib.net (КулЛиб). URL: http://coollib.com/b/250984/read#n_285 (дата обращения: 24.03.2017).

3 *Богомолов И. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: Новое научное обозрение, 1999. 560 с.

4 *Гик А. В.* Конкорданс к стихотворениям М. Кузмина: в 4 т. М.: Языки славянской культуры, 2005–2015.

5 *Кузмин М. А.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Lib.ru. URL: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0410oldorfo.shtml (дата обращения:15.06.2016).

6 *Корниенко С. Ю.* Поэтика книги стихов М. Кузмина «Сети»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2000. 176 с.

7 *Кузнецова О. А.* Дискуссия о состоянии русского символизма в «Обществе ревнителей художественного слова» // Русская литература. 1990. № 1. С. 200–207.

8 *Леденев А. В.* Творчество М. Кузмина и русские модернистские течения начала XX века // Время и творческая индивидуальность писателя: сб. науч. трудов. Ярославль: Ярославский пед. ин-т им. К. Д. Ушинского, 1990. С. 80–92.

9 *Лекманов О. А.* Еще раз о Кузмине и акмеистах (суммируя общеизвестное) // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 2. С. 61–64.

10 *Национальный корпус русского языка.* URL: http://search.ruscorpora.ru/ (дата обращения: 24.03.2017).

11 *Шкиль Т. В.* Колоратив как стилистическая категория в лирических идиостилях И. А. Бунина и М. А. Кузмина: автореф. дис. … канд. филол. наук. Петрозаводск: Карельский гос. пед. ун-т, 2005. 291 с.

12 *Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 75–147.

***

© 2017. Olga G. Tverdokhleb
Orenburg, Russia

"BEAUTIFUL CLARITY" OF THE POETRY OF M. A. KUZMIN AND THE COMPARISON OBJECTS CALLED BY THE FORM OF GENITIVE NAME

Abstract: The article shows the relationship of the language features of poetic texts by M. A. Kuzmin's with basic aesthetic attitudes — requirement for great clarity, consistency and attention to corporeal detail. The study involves statistical data on the use of comparatives with the purpose of creating a clear and logical syntactical structure of a poetic work. The study reveals that in comparative constructions, used by the poet, the object of comparison is represented by the genitive form of the name

of various lexical and thematic groups. It shows that at convergence of comparisons with other stylistic techniques (repetition, forcing comparatives) more expressive images emerge, staticity of objects decreases, while their mobility develops and artistic expression of the poet becomes richer. The results obtained may be valuable for literary scholars, exploring the works of M. A. Kuzmin and other poets of the Silver age as well as useful in the practice of compiling a dictionary of the poet.
Keywords: Acmeism, M. A. Kuzmin, comparative, adjective, materiality, consistency.
Information about the author: Olga G. Tverdokhleb — PhD in Philology, Assistant Professor, Orenburg State Teacher Training University, Sovetskaya St., 19, 460844 Orenburg, Russia. E-mail: ogtwrd@gmail.com
Received: June 16, 2016
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Blok A. A. *Sobranie sochinenii: in 8 t.* [Collected works: in 8 vols.] Moscow; Leningrad, GIKhL Publ., 1962. Vol. 5. 800 p. (In Russian)
2 Bogomolov I. A. M. Kuzmin: Stat'i i materialy [M. Kuzmin: Articles and materials]. *CoolLib.net.* Available at: http://coollib.com/b/250984/read#n_285 (Accessed 24 March 2017). (In Russian)
3 Bogomolov I. A. *Russkaia literatura nachala XX veka i okkul'tizm* [Russian literature of the early XX century and occultism]. Moscow, Novoe nauchnoe obozrenie Publ., 1999. 560 p. (In Russian)
4 Gik A. V. *Konkordans k stikhotvoreniiam M. Kuzmina: in 4 t.* [A concordance to the poems by M. Kuzmin: in 4 vols.] Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2005–2015. (In Russian)
5 Kuzmin M. A. O prekrasnoi iasnosti. Zametki o proze [On beautiful clarity. Notes on prose]. *Lib.ru.* Available at: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0410oldorfo.shtml (Accessed 15 June 2016). (In Russian)
6 Kornienko S. Iu. *Poetika knigi stikhov M. Kuzmina "Seti"* [The poetics of the book of poems by Mikhail Kuzmin "Nets"]. Abstract of dissertation of PhD in Philology. Novosibirsk, Novosibirskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2000. 176 p. (In Russian)
7 Kuznetsova O. A. Diskussiia o sostoianii russkogo simvolizma v "Obshchestve revnitelei khudozhestvennogo slova" [Discussion about the state of Russian symbolism in the "Society of devotees of the artistic word"]. *Russkaia literature*, 1990, no 1, pp. 200–207. (In Russian)
8 Ledenev A. V. Tvorchestvo M. Kuzmina i russkie modernistskie techeniia nachala XX veka [The works of M. Kuzmin and Russian modernist movements of the early XX century]. *Vremia i tvorcheskaia individual'nost' pisatelia* [Time and creative personality of the writer]. Collection of scientific works. Iaroslavl': Iaroslavskii ped. institut im. K. D. Ushinskogo Publ., 1990, pp. 80–92. (In Russian)
9 Lekmanov O. A. Eshche raz o Kuzmine i akmeistakh (summiruia obshcheizvestnoe) [Time and creative personality of the writer]. *Izvestiia AN. Seriia literatury i iazyka*, 1998, vol. 57, no 2, pp. 61–64. (In Russian)
10 *Natsional'nyi korpus russkogo iazyka* [Russian National corpus]. Available at: http://search.ruscorpora.ru/ (Accessed 24 March 2017). (In Russian)

11 Shkil' T. V. *Kolorativ kak stilisticheskaia kategoriia v liricheskikh idiostiliakh I. A. Bunina i M. A. Kuzmina* [Colorative as a stylistic category in the lyrical idiostyles of I. A. Bunin and M. A. Kuzmin]. Abstract of dissertation of candidate of philological Sciences. Petrozavodsk, Karel'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2005. 291 p. (In Russian)

12 Eikhenbaum B. M. Anna Akhmatova. Opyt analiza [Anna Akhmatova. Experience of the analysis]. *Eikhenbaum B. O poezii* [Eykhenbaum B. On poetry]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1969, pp. 75–147. (In Russian)

УДК 811.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. М. С. Ястребов-Пестрицкий
г. Москва, Россия

РАЗНОСТИЛЕВАЯ ЛЕКСИКА «ПУТЕШЕСТВИЯ ПО КАМЧАТКЕ» И. СЕЛЬВИНСКОГО

Аннотация: В статье исследуется поэтический очерк «Путешествие по Камчатке» русского поэта И. Сельвинского, который ранее не рассматривался с точки зрения лексического состава и стилистики текста. В объеме отдельного произведения осуществлен поиск внутренних закономерностей художественного мира автора, обследованы и систематизированы по различным параметрам метафорические единицы, выявлены особенности метафорического строя позволившие реконструировать фрагмент языковой картины мира И. Сельвинского. Художественное мышление поэта, как пример принципов художественного мышления советской интеллигенции 30-х гг.. XX в. с их идеологическими и эстетическими предпочтениями, открывается в смешанной стилевой манере, при которой сниженный стиль сопутствует высокому. В стихах поэта-публициста причудливо переплетаются мотивы высокопарного с агитационным, нейтрально-межстилевого с книжным и разговорным. В рамках сниженного стиля, т. е. разговорного во всех его подстилевых разновидностях, автор демонстрирует колоссальное богатство как обычных номинационно-констатирующих, так и оценочно-экспрессивных метафорических единиц вкрапленных в контекст художественного произведения. Выделяется социально-речевая стилизация, ориентированная на язык определенной социальной среды, эстетически обусловленная прагматичность, образность, эмоциональность и экспрессивность. Экспрессивная функция метафоры «Путешествия…» определена нами как ведущая, инвариантная.

Ключевые слова: метафорическое поле, экспрессивная функция, жанрово-стилевая специфика, прототипический эффект, эстетическое воздействие, фрагмент идиостиля в лингвопоэтике.

Информация об авторе: Михаил Сергеевич Ястребов-Пестрицкий — ведущий специалист, Государственный архив Российской Федерации, ул. Большая Пироговская, д. 17, 119435 г. Москва, Россия. E-mail: myp-63@mail.ru

Дата поступления статьи: 27.10.2016
Дата публикации: 15.06.2017

По нашему мнению, исследование метафоры И. Сельвинского без включения такого аспекта, как телеологический (греч. τέλειος «цель»), т. е. функционально-стилистический, было бы неполным. Представляется обоснованными классификация метафорического корпуса «по цели» и его последующее описание в русле лингвостилисти-

ческого анализа, тем более что система параметров классификации метафорического поля до сих пор окончательно не разработана (см. об этом подробно: [6, с. 151–154]).

Объектом нашего исследования является конкретный поэтический дискурс, в центре внимания оказывается не метафора вообще, а речевая, художественная, точнее, поэтическая метафора И. Сельвинского. Поэтому система параметров функционально-стилистической классификации художественной метафоры может быть уточнена на основании аналитических данных эмпирического материала.

За исходное положение следует принять точку зрения В. П. Москвина с поправкой на жанрово-стилевую специфику исследуемой метафоры. Как следствие, уже на подступах к реализации идеи ставим проблему системности метафоры Сельвинского на уровне функционально-стилистической стратификации и заявляем об экспрессивной функции метафоры «Путешествия…» как ведущей, инвариантной. Вряд ли есть смысл говорить о чисто номинативной функции метафоры в поэтическом произведении, поскольку основное предназначение метафорической единицы поэта — это образность с разной степенью коннотации, оценочности и экспрессии, даже если мы имеем дело с когнитивной экспликацией (в духе Лакоффа/Джонсона): *«география — миф»; «Камчатка — лиловый гранитный факт»*. Мы наблюдаем движение по линии «абстракция — абстракция», «физический мир — абстракция» и т. п., где задействованы модели «имя — имя», где на первый взгляд реализуется принцип сухой номинации, но на самом деле превалирует принцип образной категоризации, «стремление субъекта к конкретно-чувственному, другими словами — эмпирическому, представлению некоторого абстрактного признака» [4, с. 187]. Так, научное понятие *«география»* в авторском контексте сталкивается с культурным концептом *«миф»*, который ассоциируется с чем-то нереальным, выдуманным, ложным. В результате получаем на уровне конечного смысла: метафора мифа реализует прототипический эффект, заключающийся в представлении признака («нереальный, выдуманный, ложный») через абстрактное понятие *«миф»*. Иными словами, в концептуальной метафоре именного типа определенный предмет квалифицируется через другой предмет с опорой на его свойства, социальные оценки. А в примере *«Камчатка — лиловый гранитный факт»*, лексема *«факт»* (имеющая одно из значений «реальность, действительность» [9, т. IV, с. 548]) реализует метафорическое значение, будучи в предикативной позиции и вкупе с синтагматическим окружением. У самого этого существительного, очевидно, нулевая экспрессивность (идентифицирующе-констатирующая функция), однако ряд зависимых эпитетов при нем создают оценочно-экспрессивный фон.

В свое время Р. А. Будагов сформулировал подобную ситуацию с образными средствами языка следующим образом: «Дело не в том, насколько те или иные средства языка “неповторимы”. Таких “неповторимых” стилистических ресурсов в языке нет или почти нет. Проблема, однако, заключается в том, каковы функции выразительных средств языка в том или ином языковом стиле» [3, с. 26–31]. Когда речь заходит о языке художественной литературы и, в частности, о ее поэтической разновидности, то, соответственно, и метафору именуют художественной, поэтической. Как сможем убедиться, функционально-стилистическая палитра метафоры И. Сельвинского имеет свою специфичность и разветвленную многоуровневую классификационную сетку.

Стоявший у истоков лингвистического анализа поэтического текста Л. В. Щерба, как известно, анализировал тексты, основываясь на разыскании «тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов языка произведения в их теснейшей связи с особенностями содержания и идеи текста» [11, с. 11].

Такие «смысловые нюансы» особо заметно способствуют реконструкции фрагмента идиостиля в лингвопоэтике соответствующего периода творческой деятельности И. Сельвинского: их функция, во многом декоративная, заключается в создании художественного образа. Как считают специалисты, «деривационная поддержка образа разрушается по мере освоения производного слова лексической системой языка: если метафора "действительно вызывается потребностью, то вновь приобретенный смысл быстро становится буквальным"» [2 с. 159].

Современник И. Л. Сельвинского Н. Н. Асеев писал: «В чем же неожиданность и новизна поэзии? В открытии новых смысловых реальных понятий» [1, с. 45]. Н. Н. Асеев говорит о том, что соотношения эти воспринимаются в первый момент как неоправданные, непривычные в своей **контрастности** и «необжитости», приводя примеры таких неожиданных соотношений смысла, сначала кажущегося «неукладываемым» в обычные мерки восприятия: «Рабочий на суде, описывая в качестве свидетеля происходившую пьяную драку, ответил судье: "Когда я прибежал, они уже табуретки *листают*!" Вот это непривычное соединение слов сразу создало картину полной потери представления о действительности у дерущихся. Если они тяжелые табуретки *листали*, как рука страницы или как ветер взметает листья, то ясно стало и судье, и публике, что драка была вызвана опьянением ее участников. Эта неожиданность выразительности слов, заменяющая собой всякий длинный способ описания событий, и есть поэзия» [1, с. 45–46]. Проникновение в художественную речь элементов просторечия, диалектизмов, архаизмов, возможность мотивированного введения в художественное произведение контекстных (предназначенных только для данного случая) неологизмов (контекстно обусловленных окказионализмов) делают эту разновидность языка совершенно особенной в речевом отношении.

Рассмотрим строки из «Путешествия…» И. Сельвинского:

Вся непобедимая золотая гвардия,
Все кирасиры эстрадных битв —
Все это струсило, **смылось**[1] [8, с. 11].

Здесь И. Сельвинским употреблен просторечный глагол *«смылось»*. В Словаре Д. Н. Ушакова читаем его дефиницию: «2. *перен.* Исчезнуть, быстро и незаметно удалиться, уйти (*просторечн. вульг.*)» [10, т. 4, с. 286]. Именно в таком значении данное слово и употреблено. В контексте произведения видно стремление автора показать свое настроение и свое отношение к части своего творческого багажа.

Вот как в следующем двустишии И. Сельвинский использует просторечную лексику:

Они прошибали запах сивухи,
Все эти паузы, синкопы, ключи… [8, с. 12].

А так — при передаче разнообразных чувств и эмоций поэта во время встречи с жителями полуострова:

Чхать им тогда на мою палитру — разочарование;
И где-то под ложечкой пели ручьи — радость;
Такое из сердца литье — ликование и др. [8, с. 12].

[1] Здесь и далее в работе выделения в цитатах наши. — *М. С. Ястребов-Пестрицкий.*

В жаргоне семантическое переосмысление чаще всего обусловлено нежеланием, т. е. запретом использовать то или иное слово по причине его понятности; в отличие от профессиональных диалектов, где метафоризация является основным способом словообразования, семантическое переосмысление в сленге обусловлено обычно стремлением к конкретности и к многообразию выражения [5, с. 19].

Но где, когда, какой аферист,
Меняющий на *галопы рысь*
И *переходящий в карьер* напоследок,
Таскал за собою деток? [8, с. 18].

В этих строчках И. Сельвинский пейоративно-метафорически использует конно-спортивное арго, чтобы подчеркнуть высокий темп описываемого действия, экспрессию в ее предельных значениях.

Еще примеры из «Путешествия по Камчатке»:

«**Прут** сюда люди за “**длинным рублем**”», —
Только и звону: рублики [8, с. 10].

Или:

Я, вишь, работаю на «**молю**»,
Вот по сих пор в воде.
В месяц тышшу рублев **намелю**.
Ну, а куда их, касатик, деть? [8, с. 19].

Выделенные просторечно-жаргонные слова автор использует с целью отразить речевую стихию камчатского рабочего класса тех лет, окунуться в нее самому и приблизить к ней читателя. (*«На «молю»* можно отнести к жаргону лесосплавщиков, исходя из примечания И. Сельвинского, сделанного им к этому слову: *сплав леса*).
Приведем пример эвфемистического мейозиса:

Нет, не она моей музы гордость.
Не из алмазного фонда она [8, с. 12].

Лирический герой через отрицание положительных фактов и оценок дает понять, что он невысокого мнения о данном произведении, которое как раз подходит по ситуации лучше всего для публичного чтения.

Эвфемизация на основе нарочитой неясности [при условии, что она полностью снимается контекстом либо конситуацией (термин В. П. Москвина)] представлена в следующем микротексте, посвященном вулканам Камчатки, которые описываются с помощью метафоры-олицетворения:

Иной, под стать молодым панычам,
Кое-как курится понемногу,
Но по ночам... Увы, по ночам
Они уж давно **ничего** не могут [8, с. 16].

Здесь метафора приравнивает вулканы к мужчинам, а намек на потенцию (*«по ночам… ничего не могут»*) дан именно в виде эвфемистической замены, **прономинализации**. Эффект усиливается, кроме того, метафорическим эпитетом-диминутивом *старички*:

Рядом с ней храпят **старички**:
«Толбачик», «Шивелуч», «Иван Теодорыч» [8, с. 16].

Еще один пример:

Мне не к лицу быть **старушкой в избушке**,
Но как-то невольно вспомнился Пушкин [8, с. 17].

Здесь поэт нарочито неясно выражается. Неясность снимается конситуацией. Интересный прием, который мы назовем, вслед за В. П. Москвиным, «эвфемистическая зашифровка на основе намеренно неточной речи (перенесение с вида на вид, синекдоха, мейозис)» находит место в исследуемом произведении:

«Ага. Ну, как на Камчатке?»
«Что ж, сынок: **от сумы да тюрьмы**...»
«Плохо?» — «Да уж **не сладко**» [8, с. 19].

В данном фрагменте мы видим эллипсис (незавершенная поговорка, ср. предыдущий прием эвфемизации) и мейозис (*«не сладко»* вместо *«плохо»*). По сути это узуальные выражения. Однако в стилистике им находится объяснение как специфический стилистический прием, выполняющий совершенно определенную функцию.

В метафорическом поле текста Сельвинского обнаруживаем и такой прием, как использование в качестве эвфемизмов прямого обозначения предмета речи (книжные слова и выражения; иноязычные слова, не освоенные языком):

Так **вырастают** на Дальнем Востоке
Деклассированные слои [8, с. 20].

В данном фрагменте морфологически калькированное заимствование *«деклассированные»* призвано эвфемистически заменить более прямые обозначения: *«никому не нужные», «классово чуждые», «подлежащие уничтожению»* и т. п. В метафорическом выражении *«вырастают деклассированные слои»* переход значения денотата осуществляется из семантической сферы «люди» — в семантическую сферу «абстракция». Употребленное здесь страдательное причастие — политический термин 1920–1930-х гг. (*«= не отнесенный ни к какому классу общества»*); существительное *«слои»* — несет значение отвлечения.

Все перечисленные типы переосмысления и их инструментарий, несомненно, способствовали зарождению новой образности в русской поэтической метафоре 30-х гг. XX в. «Выразительность — часто используемый, но не имеющий четкого определения термин, — пишет О. Г. Ревзина, — Выразительность связывают с отступлением от нормы, с выведением языкового знака из автоматизма употребления (то есть

с экспрессивностью)» [7, с. 32]. Из рассмотренных нами примеров следуют выводы о том, что важным свойством метафор И. Сельвинского является относительная свобода варьируемости объекта — носителя образности (агента). Свобода эта присуща агенту метафоры как положительно-оценочной, так и, напротив, отрицательно-оценочной.

И. Сельвинский показал себя как мастер парадоксальной метафоры. Приемы опредмечивания абстрактных понятий, эвфемизации и дисфемизации — одни из излюбленных стилистических приемов в арсенале мастера, в том числе и на уровне метафоры. Эвфемизация представлена в нескольких разновидностях: на основе нарочито двусмысленной речи, на основе нарочитой неясности, эвфемистического эллипсиса, эвфемистического мейозиса.

При дисфемизации (намеренном огрублении речи) лексика сниженного стиля в составе метафоры более всего выражена просторечно-жаргонными словами (социолект), которые автор использует с целью отразить речевую стихию камчатского рабочего класса тех лет, окунуться в нее самому и приблизить к ней читателя, создавая неповторимый узор своего «сельвинского» идиостиля.

Язык автора в его произведении «Путешествие по Камчатке» посредством частотно используемых кратких речевых форм, которые и сегодня активно входят в литературный язык, тенденциозно идет на сближение с разговорным языком, языком своего основного носителя — народа. Это нисколько не уменьшает нашего уважения к И. Л. Сельвинскому как выдающемуся литератору своей эпохи, преклонения перед его искрометным талантом, интереса к его и по сей день актуальному, не утратившему колоритности, захватывающему творчеству.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Асеев Н. Н.* Зачем и кому нужна поэзия? М.: Сов. писатель, 1961. 216 с.

2 *Блэк М.* Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.

3 *Будагов Р. А.* Метафора и сравнение в контексте художественного целого // Русская речь. 1973. № 1. С. 26–31.

4 *Киклевич А. К.* Динамическая лингвистика: между кодом и дискурсом. Харьков: Гуманитарный центр, 2014. 444 с.

5 *Маковский М. М.* Английские социальные диалекты (онтология, структура, этимология). М.: Высшая школа, 1982. 136 с.

6 *Москвин В. П.* Стилистика русского языка. Теоретический курс. Изд. 4-е, перераб. и доп. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 630 с.

7 *Ревзина О. Г.* Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М.: МГУ, 1998. 86 с.

8 *Сельвинский И. Л.* Путешествие по Камчатке. Поэтический очерк // *Сельвинский И. Л.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 4. С. 5–22.

9 Словарь русского языка: в 4 т. 80 000 слов. (Малый академический словарь, МАС) / гл. ред. А. П. Евгеньева. Изд. 4-е, стер. М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999. Т. IV (С-Я). 797 с.

10 Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. М.; Л.: Сов. энциклопедия; ОГИЗ, 1940. Т. 4. 1502 стб.

11 *Щерба Л. В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. Л., 1971. 64 с.

***

© 2017. Mikhail S. Iastrebov-Pestritsky
Moscow, Russia

THE MIX-STYLED VOCABULARY OF "THE JOURNEY ACROSS KAMCHATKA PENINSULA" BY I. SELVINSKY

Abstract: The primary focus is on the poet`s work previously unaddressed from the point of view of lexical structure and stylistics of the text. The paper on a single case study basis implements the search of internal laws of the art world impact combining with a survey of previously unexplored volume and various parameters` classification of the author`s metaphorical units. Features of the work`s metaphorical system were used to reconstruct linguistic fragment of I. Selvinsky`s worldview. The principles of creative thinking of Soviet intellectuals of the 30-s, with their ideological and aesthetic preferences, is exemplified by I. Selvinsky's artistic thought which is expressed in symbiosis of reduced and high poetic styles. In the verses of the poet-publicist the motives with high-flown and propagandistic, neutral-mix-style with both printed and spoken are intertwined. Within reduced, i.e. spoken style and all its out-style varieties the author demonstrates tremendous diversity and abundance of normal nomination-summative as well as evaluative-expressive metaphorical units embedded into the context of the artwork. Socio-linguistic pastiche, focused on the language of a particular social environment, stands out just as the aesthetically determined pragmatism, imagery, emotionality and expressiveness do. We define the expressive function of metaphor of "Journey..." as leading and invariant.
Keywords: metaphorical field, expressive function, genre and style specifics, prototypical effect, aesthetic impact, fragment of the idiostyle in linguopoetic.
Information about the author: Mikhail S. Iastrebov-Pestritsky — Leading Specialist, State Archive of the Russian Federation, Bolshaya Pirogovskaya St., 17, 119435 Moscow, Russia. E-mail: myp-63@mail.ru
Received: October 27, 2016
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Aseev N. N. *Zachem i komu nuzhna poeziia?* [Why and who needs poetry?] Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1961. 216 p. (In Russian)
2 Blek M. Metafora [Metaphor]. *Teoriia metafory* [Theory of metaphor]. Moscow, Progress Publ., 1990, pp. 153–172. (In Russian)
3 Budagov R. A. Metafora i sravnenie v kontekste khudozhestvennogo tselogo [Metaphor and comparison in the context of artistic whole]. *Russkaia rech'*, 1973, no 1, pp. 26–31. (In Russian)
4 Kiklevich A. K. *Dinamicheskaia lingvistika: mezhdu kodom i diskursom* [Dynamic linguistics: between code and discourse]. Khar'kov, Gumanitarnyi tsentr Publ., 2014. 444 p. (In Russian)
5 Makovskii M. M. *Angliiskie sotsial'nye dialekty (ontologiia, struktura, etimologiia)* [English social dialects (ontology, structure, etymology)]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1982. 136 p. (In Russian)

6 Moskvin V. P. *Stilistika russkogo iazyka. Teoreticheskii kurs* [Stylistics of the Russian language. Theoretical course]. Ed. 4, revised and enlarged. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 2006. 630 p. (In Russian)

7 Revzina O. G. *Sistemno-funktsional'nyi podkhod v lingvisticheskoi poetike i problemy opisaniia poeticheskogo idiolekta* [Systemic functional approach to linguistic poetics and the problem of describing poetic idiolect]. The dissertation of the doctor of Philology. Moscow, MGU Publ., 1998. 86 p.

8 Sel'vinskii I. L. Puteshestvie po Kamchatke. Poeticheskii ocherk [Travel in Kamchatka. Poetic sketch]. I. L. Sel'vinskii. *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected works: in 6 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1973, vol. 4, pp. 5–22. (In Russian)

9 *Slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* 80 000 slov. (Malyi akademicheskii slovar', MAS) [Dictionary of the Russian language: in 4 vols. 80 000 words. (Small academic dictionary, MAS], editor in chief A. P. Evgen'eva. Ed. 4, ster. Moscow, Russkii iazyk Publ.; Poligrafresursy Publ., 1999. Vol. IV (S-Ia). 797 p. (In Russian)

10 *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Explanatory dictionary of Russian language: in 4 vols.], ed. D. N. Ushakova. Moscow, Leningrad, Sovetskaia entsiklopediia Publ., OGIZ Publ., 1940. Vol. 4. Col. 1502. (In Russian)

11 Shcherba L. V. *Opyty lingvisticheskogo tolkovaniia stikhotvorenii* [The experiences of linguistic interpretation of the poems]. Leningrad, 1971. 64 p. (In Russian)

УДК 821.161.1+821.162.3
ББК 83.3(2Рос=Рус)6+83.3(4 Чех)6

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. К. К. Маслова
г. Москва, Россия

К ВОПРОСУ «ТЕМАТИЧЕСКОГО ГЕНЕЗИСА» В НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИХ ДРАМАХ К. ЧАПЕКА И А. Н. ТОЛСТОГО

Аннотация: В отечественном и зарубежном литературоведении достаточно широко известен тот факт, что А. Н. Толстой литературно переработал пьесу чешского писателя К. Чапека. Схожесть драм «Бунт машин» и «R.U.R.» отмечалось критиками-современниками (1920-е гг.) и рядом авторов позднейших работ как о творчестве Чапека, так и Толстого. Тем не менее проблема творческих связей этих двух литераторов и по сей день еще не может быть решена. В статьях и рецензиях 1920-х гг. новое для советской литературы обращение к обработке заимствованного сюжета подчас встречалось недоумением, а иногда и намеками на плагиат. Между тем вопрос о «тематическом генезисе» «Бунта машин» в полном объеме поставлен так и не был, хотя он и весьма существенен для изучения творчества А. Н. Толстого 1920-х гг. Это могло бы способствовать более разностороннему раскрытию позиций Толстого в первые годы по возвращении в Советский Союз из эмиграции. В статье проводится анализ некоторых внутренних и внешних аспектов «тематического генезиса» в пьесах «Бунт машин» А. Н. Толстого и «R.U.R.» К. Чапека и делается вывод о том, что пьеса русского писателя не является дубликатом перевода, а представляет собой написанное под влиянием Чапека собственное произведение.
Ключевые слова: литературные связи, чешско-русские литературные связи, литературные влияния, фантастика, Алексей Толстой, Бунт машин, Р.У.Р., R.U.R., Карел Чапек, робот.
Информация об авторе: Ксения Константиновна Маслова — соискатель, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский просп., д. 32 а, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: ksema_maslova@mail.ru
Дата поступления статьи: 29.01.2017
Дата публикации: 15.06.2017

В отечественном и зарубежном литературоведении достаточно широко известен тот факт, что Алексей Николаевич Толстой литературно переработал пьесу Карела Чапека «R.U.R» (вышла отдельной книгой в ноябре 1920 г., издательство «Авентум»; первая постановка любительским театром 2 января 1921 г., Градец Кралове; премьерный показ в Национальном театре в 1921 г. в Праге). О том, что «Бунт машин» (1924) — переделка драмы чешского автора, писал и сам Алексей Толстой в предисловии к первому изданию: «Написанию этой пьесы предшествовало моё знакомство с пьесой “ВУР” чешского писателя К. Чапека. Я взял у него тему…» [4, с. 76]. Стоит отметить интересное

различие в названиях. Оригинальное чешское название пьесы К. Чапека — «R.U.R.» («Rossumovi univerzální roboti») — в переводе на русский звучит как «Р.У.Р.» («Россумовы универсальные роботы»). Однако уже в одном из первых переводов на русский язык (1924 г., И. Мандельштам и Е. Геркен) мы встречаем название «ВУР» («Верстандовы универсальные работари»). Как мы видим, здесь изменяется сама графическая составляющая аббревиатуры, использованной Чапеком и вынесенной в название: «R.U.R.» — «Р.У.Р.» — «Ф.У.Р.» — «ВУР», как следствие, происходит перерождение первого слова — в «вур», название утрачивает свой изначальный смысл. По задумке чешского писателя в образе главного героя отражается идея торжества чистого разума и об этом прямо «говорит» даже сама фамилия гениального ученого, сотворившего роботов. Так, в чешском оригинале всё достаточно прозрачно: фамилия Россум происходит от чешского слова rozum (разум), в немецком же переводе (он выполнен уже в 1922 г. Отто Пиком) всё несколько сложнее: фамилия звучит как Ферстанд, вероятно, от немецкого слова verstand [1] (разум). Буква «v» в немецком языке в большинстве случаев читается как [ф], и слово verstand звучит как ферстанд [2, с. 51]. Однако переводчик изменяет в фамилии ученого заглавную букву с «v» на «w» — в результате получается ничего не говорящая нам аббревиатура «F.U.R.» (Ф.У.Р. трансформируется в знакомый по первым переводам «ВУР»). Это различие в названиях, безусловно, обосновано лингвистическими причинами. По всей видимости, русский перевод 1924 г., о котором говорилось выше, опирается непосредственно на немецкий вариант перевода Отто Пика, а не на оригинальный текст. При этом серьезное изменение в названии остается незамеченным, и, как итог, мы видим «ВУР» и несколько смазанный непрозрачный смысл задуманного Чепеком названия. Это позволяет нам предположить, что Толстой имел дело в первую очередь не с оригинальным текстом пьесы Чапека, а только с ее переводом на русский язык с немецкого. В договоре о сотрудничестве Алексея Толстого с известным деятелем театра и кино Г. А. Кролем (заключен весной 1923 г. в Берлине), пьеса названа «ВУР».

Схожесть «Бунта машин» с пьесой «R.U.R.» отмечалась критиками 1920-х гг. и рядом авторов позднейших работ, посвященных как творчеству Карела Чапека, так и творчеству Алексея Толстого. Тем не менее вопрос о творческих связях Толстого и Чапека и по сей день еще не может считаться решенным. В статьях и рецензиях 1920-х гг. новое для советской литературы обращение к обработке заимствованного сюжета подчас вызывало открытое недоумение, а иногда и подозрение в плагиате. Поясняя свое отношение к пьесе «R.U.R.», Алексей Толстой указывал в предисловии к первому изданию «Бунта машин» (пьеса вышла в 1924 г. в февральском номере журнала «Звезда», а потом и отдельным изданием): «Моё решение взять чужую тему было подкреплено примерами великих драматургов» [7, с. 48]. О полной необоснованности упреков Толстого в плагиате уже тогда справедливо писал один из критиков писателя Э. Голлербах: «Если в пьесе “Смерть Дантона” Толстой использовал драму Бюхнера, если в пьесе “Бунт машин” он взял сюжет пьесы Чапека “ВУР”, то это может нас интересовать только как явление тематического генезиса, а не как событие криминального порядка» [3, с. 51]. Но вопрос «тематического генезиса» «Бунта машин» в полном объеме поставлен так и не был. Даже в наиболее крупных и интересных работах об А. Н. Толстом (например, монографиях В. Щербины [11, 12, 13]) пьеса «Бунт машин» почти полностью выпадает из поля зрения исследователя и лишь перечисляется в ряду близких к ней по проблематике и содержанию произведений («Гиперболоид инженера Гарина», «Аэлита», «Союз пяти»). В ряде других случаев связь «Бунта машин» Толстого и «R.U.R»

Чапека абсолютно игнорируется, а ведь без этого невозможен разносторонний анализ пьесы Толстого.

В тех же немногих работах, где такая связь все же прослеживается, это происходит, как нам представляется, не вполне с объективных позиций. Так, в работе М. А. Макиной совершенно справедливо перечисляются те стороны позиций Толстого, которые сближают его с Чапеком, и те, в которых видно отличие их взглядов [4, с. 53]. Однако основная задача работы М. А. Макиной — стремление показать, как Толстой «улучшил» пьесу Чапека, якобы «преодолев» слабые стороны подлинника. При анализе «Бунта машин» центральное место отводится вопросу о преодолении Толстым «мелкобуржуазной ограниченности Чапека». Исследователь делает вывод: пьеса Алексея Толстого имеет явно полемический по отношению к пьесе К. Чапека характер.

Вопрос «тематического генезиса» «Бунта машин» весьма существенен для изучения творчества А. Н. Толстого 1920-х гг. Обращение к пьесе Чапека, вероятно, связанно с острым интересом писателя к судьбам послевоенной Европы, к судьбам цивилизации и технического прогресса в целом. В этом смысле «Бунт машин» предвосхищает такое значительное произведение, как «Гиперболоид инженера Гарина», и оказывается у истоков антифашистской темы в творчестве Толстого. Кроме того, интерес к пьесе Карела Чапека красноречиво свидетельствует и об умонастроениях Толстого, которому оказалась близка концепция «R.U.R.»'а. Изучение влияния творчества чешского писателя помогает разностороннему раскрытию позиции Толстого в первые годы после его возвращения в Советский Союз из эмиграции.

Возникновение интереса А. Н. Толстого к пьесе «R.U.R.» относится к 1923 г. — периоду разрыва связей с миром эмиграции и возвращения обратно на родину. В промежутках между первым (апрель 1923 г.) и вторым, окончательным (август 1923 г.) приездами в Советский Союз А. Н. Толстой в Берлине заключает договор с Г. А. Кролем о совместной работе над переводами и обработкой немецких и других иностранных произведений для русской сцены. В качестве первых объектов для работы они избрали пьесу чешского писателя Карела Чапека «R.U.R.» (сам Толстой называл пьесу «ВУР») и одно из произведений немецкого драматурга Рудольфа Лотара[1]. Выбор именно этой драмы не случаен. Такому решению предшествовало знакомство Толстого с пьесой Чапека на сцене одного из берлинских театров. Драма произвела на Толстого сильнейшее впечатление. Он назвал ее «динамитной по содержанию и динамической по силе развития действия», ее тема «мощна, грандиозна и символична» [5]. Первоначальный замысел перевода претерпевает в дальнейшем существенные изменения. Г. А. Кроль, согласно договору, выполнил для А. Толстого подстрочный перевод пьесы Чапека с немецкого языка. Уже к моменту возвращения в СССР перед Толстым вырисовывается задача существенной переработки пьесы Чапека. Он заявляет, что «пьесу придётся, как говорят французы, "адаптировать", приспособить к русской сцене <…>, взять в работу — выбросить все мелкие недостатки, провалы и недоделанности» [10]. Но вскоре выясняется, что простого «адаптирования» произведения Чапека для России, для российской сцены, Толстому недостаточно, что он уже готов создать новую пьесу о роботах (у Толстого «роботари» / «работники»). Автор настолько вдохновлен своим замыслом, что уже приблизительно к октябрю 1923 г. пьеса «Бунт машин» была завершена. Она была опубликована во втором выпуске журнала «Звезда» за 1924 г., а затем в этом же году вышла отдельным изданием в ленинградском издательстве «Время». Позже, с не-

[1] Рудольф Лотар — немецкий драматург, автор пьес «Король-арлекин», «Сын Казановы», «Волкоборотень» и др. Какую из пьес имел в виду Толстой — неясно. Перевод не был осуществлен.

значительной стилистической правкой, пьеса появляется в собрании сочинений А. Толстого 1929 и 1930 гг. Еще более существенной правке Толстой подверг произведение в 1936 г., включив в новое, издаваемое Гослитиздатом собрание сочинений. Оттуда пьеса без изменений попала в Полное собрание сочинений Толстого 1949 г. [7]. Работая над произведением, Толстой предпринимает энергичные попытки к его постановке.

Сюжет пьесы Чапека претерпел большие изменения в произведении Толстого. Они коснулись как содержания, так и структуры пьесы. Приведем лишь некоторые из них. Так, вместо драмы в трех действиях с прологом («вступительной комедией»), как это было у чешского автора, у Толстого получилась пьеса в 4-х действиях. Модификаций не избежали и герои, начиная с замены имен и заканчивая своими характерами (исключением становится главная героиня и Чапека и Толстого — Елена, основной положительный женский образ). Нельзя не отметить перемен в самом составе образов: целый ряд героев «R.U.R.»' а вообще не находит места в пьесе Толстого: олицетворение старого мира религиозная няня Нана, генеральный коммерческий директор «R.U.R.»' а Бусман, ряд роботов женского пола, в какой-то степени дополняющих образ Елены, — Сулла, Девушка-робот. Вместо них появляются новые оригинальные персонажи: революционер Михаил, механический работник Васька (номер 088), один из главных героев Обыватель со своей супругой Фаиной Васильевной. Последние в пьесе совершенно размывают грань между реальным миром читателя (зрителя) и собственно произведением (театральной постановкой). Обыватель, к примеру, на протяжении всего действия беседует одновременно и с героями драмы, и со зрителями в зале/читателями. В пьесе Толстого меняется многое — состав персонажей, расстановка семантических акцентов, диалоги и сам ход действия. Однако есть и то, что заимствуется. К примеру, основная тема «R.U.R.»' а — бунт машин. Толстой уделяет ей особенное внимание, вынося ее в заглавие. У Чапека действие носит инертный характер, события развиваются неторопливо и предсказуемо, создается образ неотвратимости развития событий, невозможности изменить их ход; у Толстого же действие развивается динамично, стремительно, предполагаются любые неожиданности в судьбах персонажей. Герой драмы «Бунт машин» Обыватель постоянно обращается к зрителю с просьбой повлиять на поступки действующих лиц или даже критикует замысел самого Автора: «Вот они, современные писатели: каждый норовит написать так, чтобы читателю стало нехорошо» [6, с. 76]. Так или иначе в пьесе Толстого можно отметить отдельные детали сюжета, присутствующие в драме Чапека. Это история изобретения протоплазмы, «теста» для создания искусственного существа, распространение роботов через плантации Южной Америки, сначала незначительные поломки, а потом и полный выход роботов из-под контроля, уничтожение Еленой рукописей с рецептом создания/оживления протоплазмы и т. д. Кроме того, у Толстого звучат некоторые характерные реплики персонажей Чапека, что свидетельствует о неплохом знании Толстым пьесы Чапека, хотя бы и в подстрочном переводе Кроля. Примером этому служит рассказ о создании роботов предпринимателя-дельца у Толстого — Морея и у Чапека — Домина. Их монологи удивительно похожи. Однако, при всех сходствах произведений, у Толстого отсутствует собственно «робот», в его пьесе это слово заменено, как уже упоминалось, словом «роботарь» / «работник».

Оба автора резко отрицательно относятся к буржуазно-капиталистической цивилизации, причем в обеих пьесах противопоставление этого мира и иной, по мнению авторов, положительной социальной модели ведется по двум направлениям: с точки зрения отношения к активной жизненной позиции, к труду, и к естественным человече-

ским чувствам — к любви, к душе. У Чапека персонажи отрицаемого им мира «не протягивают руки к еде <…> её суют им прямо в рот, чтобы им вставать не приходилось» [8, с. 114]; у Толстого: «Что делают люди? Люди наслаждаются <…> люди пируют. Люди прокляли труд. Люди сошли с ума» [6, с. 97]. В обоих произведениях герои предпочитают владеть, но не создавать, не строить, не взращивать ничего нового, живого. И у Чапека, и у Толстого мы видим историю ученых двух поколений, творивших с разной целью: старый ученый желал постичь человеческую душу, породив настоящего человека (пусть и при помощи «теста»-протоплазмы и пробирки), новый ученый желал выйти на мировой рынок, создав дешевого человека без души, а значит, и без человеческих чувств и потребностей. В своей пьесе Толстой переводит чапековский конфликт между «естественным» миром и миром технократии в социальную и политическую плоскость, в конфликт, по мнению писателя, характерный для буржуазного общества.

Сходно отношение обоих авторов к теме любви. Так, в обоих произведениях проводится мысль о том, что в мире денег нет места для настоящей любви. Отсюда — сугубо рациональные объяснение в любви чапековского Домина и толстовского Морея. Первый так дорожит своим временем, что объясняется в любви своей возлюбленной, поглядывая на часы, второй же вообще не снисходит до излияния чувств, ограничиваясь лишь перечнем выгод союза с ним. Елена у Толстого говорит: «Михаил, ведь меня не научили даже мечтать о любви… Моя жизнь далека от любви, как от солнца» [6, с. 99]. Настоящие чувства у Чапека присущи роботам Елене и Примусу, у Толстого — работникам / работарям Адаму и Еве; в обоих случаях речь идет о любви как о пути к возрождению человечества.

Концепция Толстого, близкая чапековской в ряде моментов, все же отличается от нее. Для Чапека характерна бóльшая абстрактность взглядов и суждений. Толстой же мыслит конкретными социально-историческими категориями, сознательно стремясь усилить расставленные акценты своей пьесы. Вместо философской драмы он создает драму социально-политическую. Будущий идеальный мир у Толстого вполне четко очерчен, в отличие от абстрактного будущего у Чапека.

Чапек критикует мир высоких технологий и научно-технический прогресс в целом, у Толстого же речь идет именно о критике социально-политической ситуации, условий, в которых существуют действующие лица его пьесы. Чапеку ближе старый мир, предшествующий миру роботов, с моралью, богобоязненностью (достаточно привести реплики няни Наны, пророчащие конец света, кару за грехи), с тягой к личному созиданию (образ Алквиста, талантливого ученого, увлеченно кладущего камень своими руками). По мнению чешского автора, человек в новом, быстро изменяющемся мире теряет себя, он становится духовным Ничто (образ пустоты муссируется Чапеком на протяжении всего произведения и особенно интересно дается через образ цветов-пустоцветов, преподнесенных главной героине Елене, — таких же красивых и бесплодных, как и она сама, как и всё на Земле с появлением на ней роботов). Более того, человек становится пустоцветом физическим. На вопрос Елены, почему женщины перестали иметь детей, один из героев отвечает: «Потому что это ненужно. Ведь мы в раю, понимаете? <…> Потому что не нужен человеческий труд, не нужны страдания; человеку ничего, ничего не нужно. Кроме наслаждения жизнью… О, будь он проклят, такой рай!» [8, с. 118]. У Толстого, как и у Чапека, людей также поражает бесплодие — высшая кара.

Глубокий отпечаток накладывают на оба произведения реалии времени их создания — эпоха после Первой мировой войны. Толстой в «Бунте машин» остро ставит проблему неминуемой катастрофы вследствие губительного технического прогресса.

Изображение ужасных последствий технизации (забастовки, убийство рабочих), которые Чапеком лишь названы, в пьесе русского писателя занимает одно из ключевых мест. Более того, Толстой выносит тему социальной катастрофы на передний план. Заметно и коренное изменение образа одного из главных героев пьесы, директора фабрики Морея (у Чапека — Домина). Вместо чапековского утопически настроенного интеллигента, метающего о всеобщем счастье, в пьесе Толстого появляется образ, являющийся бесспорным предшественником инженера Гарина, от внешнего вида («острой бородки») и до заявлений вроде: «Я люблю деньги, вернее процесс их размножения. Приятно стоять в центре циклона из денег. Но ещё больше я люблю власть. Желаю по-своему перестроить весь муравейник… Вот моя мораль, моя вера, моя сила!» [6, с. 81]. Даже вопрос женитьбы Морей решает как настоящий делец-капиталист, с одной стороны ни слова не говоря о своих чувствах, с другой стороны подробно перечисляя выгоды такого союза для Елены: меха́ и наряды, драгоценности, экипажи и слуги. Апогеем «любовного объяснения» становится упоминание о том, что у нее нет приданого, тем самым он, Морей, проявляет большое великодушие, делая столь выгодное предложение. Вся эта сцена пропитана почти такой же холодностью, как и сцена с приказом о прилюдном самоубийстве испорченному экземпляру, работнику / работарю 033. Весьма интересен мотив, появляющийся у Толстого во время сватовства (назовем его так) Морея— брошенные на землю цветы Еленой, которые она несла ему как божеству: «Я пришла, чтобы увидеть самого великого человека на земле. Я верила, когда вас называли новыми мессией. Я мечтала о вас. А вы — просто продавец рабов!» [6, с. 81]. Интересно, что у Чапека мы видим тот же мотив, так же использован образ цветов для обозначения пустоты человека новой эпохи.

Морей, с одной стороны, предстает в пьесе властным предпринимателем, а с другой — крайним индивидуалистом, авантюристом, мечтающим о мировом господстве и отрицающим какие-либо преграды на пути к своей цели: будь то чужие интересы или закон. В этом смысле Морей предвосхищает образ диктатора Гарина, в котором, по собственному признанию (Гарина), угадывается будущий фашист.

Поскольку во время написания пьесы Толстым уже отгремели страшные события Первой мировой войны и нависла не менее страшная угроза фашизма и новой войны, антивоенная тема в пьесе возникает не случайно. Спустя некоторое время мотив получает развитие в романе «Гиперболоид инженера Гарина». Сходную тематику мы встретим и у чешского писателя (кстати, мотив, заданный в драме, вырастет в более крупные произведения Толстого — «Кракатит», например). Вместе с активацией фашизма разгорается новый, еще более страшный, чем уже пережит, мировой конфликт. Столкновения между людьми и роботами в пьесах — это символ до крайности обострившихся общественных противоречий. Оба автора увидели возникающую угрозу фашистской агрессии и выразили свое беспокойство за судьбы человечества. Средствами фантастического сюжета они показали, что жажда власти, нетерпимость, культ силы может привести к катастрофическим последствиям.

Итак, в своей пьесе Толстой переводит чапековский конфликт между «естественным» миром и миром технократии в социальную и политическую плоскость, в конфликт, характерный, по его мнению, для буржуазного общества. Миру Морея и ему подобных Толстой противопоставляет в своей пьесе не чапековский антитехницизм, а вполне конкретные силы, активное движение. Восстание «работников» у Толстого — действенная модель социальной революции. Если у Чапека все роботы истребляют всех людей, то у Толстого они восстают против Морея вместе с другими людьми: «В десяти

штатах всеобщая забастовка наших работников. Их поддерживают и организуют безработные» [6, с. 110].

Революция механических работников тесно связана с деятельностью второго главного героя у Толстого — Михаила (аналогичный этому образ у Чапека отсутствует). В этом персонаже автор осмысливает позицию интеллигента, попавшего в жернова социальных потрясений; это первая попытка постановки А.Толстым подобной проблемы. Характерно, что в такую же ситуацию попал сам Толстой (как и его чешский коллега). Михаил — интеллигент, сын профессора, подающий большие надежды, — «премирован Парижской академией». Толстой его изображает как личность, готовую пожертвовать своими личными интересами и даже жизнью во имя высших духовных ценностей. Он — честный и смелый человек. Это подтверждает диалог Михаила с первым «очеловеченным» роботом:

> Адам: Ты хочешь, чтобы мы возмутились. Но мы будем убивать людей. Мы и тебя убьём.
> Михаил: Ты когда-нибудь узнаешь, Адам, — над страданием и радостью есть высший закон.
> Адам: Какой?
> Михаил: Совесть.
> Адам: Что такое совесть?
> Михаил: Совесть — это боль. Это страшная боль… Люди идут в тюрьмы и на эшафот, и всё же делают то, что велит им делать их боль. Вот — совесть.
> Адам: Эти люди — безумные?
> Михаил: Нет. Совесть раскрывает им глаза на знание судеб человеческих. Их глаза становятся зоркими. Они пронизывают туман истории. Высшее знание даёт уверенность и силу [6, с. 84].

В другом месте пьесы Михаил утверждает, что человек — лишь мельчайшая частичка великого целого, с которым он связан духовно. Подобные взгляды для Толстого периода его возвращения на родину не случайны. В письме к Андрею Соболю от 12 июня 1922 г. Толстой высказывает те же мысли: «Перестать быть сволочью можно, только почувствовав себя частицей — единого, огромного, сильного и творящего благо» [4, с. 83].

«Бунт машин» не был единственной попыткой познакомить советского читателя и зрителя с пьесой Карела Чапека. Почти одновременно появились и два перевода «R.U.R.»' а на русский язык. Первый был сделан непосредственно с чешского оригинала И. Калинниковым в Праге и издан в 1924 г. [9]. В этом же году Е. Геркен и О. Мандельштам издали в Ленинграде свой перевод пьесы Чапека (о нем говорилось ранее). Через несколько месяцев после премьеры «Бунта машин» пьеса Чапека в переводе Геркена и Мандельштама была поставлена в передвижном театре П. П. Гайдебурова в Ленинграде, а в конце 1924 г. — самостоятельным коллективом Ленинградского Путиловского завода, рабочего театра «Посвящение» и Домпросвета им. В. М. Молотова.

Очевидно, что пьеса Алексея Толстого была частью того общего резонанса, который пьеса Чапека уже в 1920-х гг. получила в России. В то же время «Бунт машин» никоим образом не был дубликатом перевода, а представлял собой написанное под влиянием Чапека собственное произведение Толстого.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Čapek K.* W.U.R. Werstands universal Robots: Utopistisches Kollektivdrama in 3 Aufzügen / Deutsch von Otto Pick. Praga; Leipzig: Orbis, 1922. 136 S.
2 *Архипов А. Ф.* Письменный перевод с немецкого языка на русский язык. М.: КДУ, 2008. 336 с.
3 *Голлербах Э. С.* Алексей Николаевич Толстой. Л.: Изд-е Э. Голлербаха, 1927. 80 с.
4 *Макина М. А.* Творчество А. Н. Толстого 20-х годов (1922–1930 гг.). Л.: Наука, 1955. 155 с.
5 *Никольский С. В.* К. Чапек — фантаст и сатирик. М.: Наука, 1973. 431 с.
6 *Толстой А. Н.* Бунт машин // *Толстой А. Н.* Любовь — книга золотая: сб. пьес. Киев: Мистецтво, 1983. С. 73–119.
7 *Толстой А. Н.* Собр.соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 10. 712 с.
8 *Чапек К.* Соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 3. 464 с.
9 *Чапек К.* R.U.R. Коллективная драма в 3-х действиях с прологом / пер. И. Ф. Каллиников. Прага: Пламя, 1924. 244 с.
10 *Чарный М. Б.* Путь Алексея Толстого: очерк творчества. М.: Худож. лит., 1981. 248 с.
11 *Щербина В. Р.* А. Н. Толстой (критико-биографический очерк). М.: ГИХЛ, 1955. 470 с.
12 *Щербина В. Р.* А. Н. Толстой. Творческий путь. М.: Сов. писатель, 1956. 617 с.
13 *Щербина В. Р.* Научно-фантастические произведения А. Н. Толстого (послесловие) // *Толстой А. Н.* Гиперболоид инженера Гарина. Аэлита. М.: Детгиз, 1956. Т. 4. С. 430–446.

***

© 2017. Kseniya K. Maslova
Moscow, Russia

ON THE “THEME GENESIS” IN SCI-FI DRAMAS BY K. ČAPEK AND A. N. TOLSTOY

Abstract: The fact that A. N. Tolstoy literary reworked a play by the Czech writer K. Čapek is widely known in national and foreign literature. The similarity of dramas “Revolt of the machines” and “R. U. R.” was noted by contemporary critics (1920s) and by a number of later authors about Čapek and Tolstoy. However, the issue of the creative relationship of these two writers is still unresolved. New to the Soviet literature appeal to processing of the borrowed story sometimes had to face bewilderment and even accusations of plagiarism in articles and reviews of 20s. Meanwhile, the issue of the “Genesis theme” of “Revolt of the machines” was never raised, although being highly significant to the study of A. N. Tolstoy's works of 1920s. It could contribute to a more comprehensive interpretation of Tolstoy`s views in the first year up on his return to Soviet Union from emigration. This article will allow to analyze some internal and external aspects of “theme Genesis” in the plays “Revolt of the machines” by A. N. Tolstoy and “R. U. R.” by K. Čapek, thus providing more evidence that the play of the Russian writer is not a duplicate of translation and constitutes a proper

work of his own written under the influence of Čapek.
Keywords: literary relations, the Czech-Russian literary relations, literary influence, fiction, Alexei Tolstoy, the Revolt of the machines of R. U. R., R. U. R., Karel Čapek, robot.
Information about the author: Kseniya K. Maslova — Applicant, The Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky avenue, 32 a, 119991 Moscow, Russia. E-mail: ksema_maslova@mail.ru
Received: January 29, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 *Čapek K.* W.U.R. Werstands universal Robots: Utopistisches Kollektiv drama in 3 Aufzügen / Deutsch von Otto Pick. Praga, Leipzig, Orbis, 1922. 136 p. (In Germany)
2 Arkhipov A. F. *Pis'mennyi perevod s nemetskogo iazyka na russkii iazyk* [Translation from German into Russian]. Moscow, KDU Publ., 2008. 336 p. (In Russian)
3 Gollerbakh E. S. *Aleksei Nikolaevich Tolstoi* [Aleksey Nikolayevich Tolstoy]. Leningrad, Izd-e E. Gollerbakha Publ., 1927. 80 p. (In Russian)
4 Makina M. A. *Tvorchestvo A. N. Tolstogo 20-kh godov (1922–1930 gg.)* [The Works of A. N. Tolstoy of 20s (1922–1930)]: Abstract of dissertation for PhD degree. Leningrad, Nauka Publ., 1955. 155 p. (In Russian)
5 Nikol'skii S. V. K. *Chapek — fantast i satiric* [K. Capek — science fiction writer and satirist]. Moscow, Nauka Publ., 1973, p. 36. (In Russian)
6 Tolstoi A. N. Bunt mashin [The revolt of the machines]. Tolstoi A. N. *Liubov' — knigazolotaia:* sb. p'es [Tolstoy A. N. Love — the golden book]. Kiev, Mistetstvo Publ., 1983, p. 73–119. (In Russian)
7 Tolstoi A. N. *Sobr. soch.: v 11 t.* [Collected works: in 11 vols.] Moscow, GIKhL Publ., 1958. Vol. 10. 712 c. (In Russian)
8 Chapek K. R.U.R. *Soch.: v 5 t.* [Works: in 5 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1959. Vol. 3. 463 p. (In Russian)
9 Chapek K. *R.U.R. Kollektivnaia drama v 3-kh deistviiakh s prologom* [A collective drama in 3 acts with a prologue], translated by I. F. Kallinikov. Praga, Plamia Publ., 1924. 244 p. (In Russian)
10 Charnyi M. B. *Put' Alekseia Tolstogo: ocherk tvorchestva* [The path of Alexei Tolstoy: an essay on the works]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1981. 248 p. (In Russian)
11 Shcherbina V. R. *A. N. Tolstoi (kritiko-biograficheskii ocherk)* [A. N. Tolstoy (critical and biographical sketch)]. Moscow, GIKhL Publ., 1955. 470 p. (In Russian)
12 Shcherbina V. R. *A. N. Tolstoi. Tvorcheskii put'* [A. N. Tolstoy Creative career]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1956. 617 p. (In Russian)
13 Shcherbina V. R. Nauchno-fantasticheskie proizvedeniia A. N. Tolstogo (posleslovie) [Sci-Fi works of A. N. Tolstoy (afterword)]. *Tolstoi A. N. Giperboloid inzhenera Garina. Aelita* [Tolstoy A. N. The hyperboloid of engineer Garin. Aelita]. Moscow, Detgiz Publ., 1956, vol. 4, pp. 430–446. (In Russian)

УДК 82.091
ББК 83.3(4Гем)6 + 83.3(2Рос=Рус)7

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. О. Е. Пахаленков
г. Смоленск, Россия

Э. М. РЕМАРК И О. ЕРМАКОВ: СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОЗЫ О ВОЙНЕ НА ПРИМЕРЕ СЮЖЕТНОЙ МОДЕЛИ «ИНИЦИАЦИЯ»

Статья подготовлена при финансовой поддержке в форме гранта DAAD
и Министерства образования и науки Российской Федерации
по программе «Иммануил Кант»

Аннотация: В представленном исследовании затрагивается проблема продолжения рецепции традиции европейской литературы о Первой мировой войне в отечественной военной прозе в форме типологических схождений на разных уровнях текста: в системе персонажей, на уровне мотивов и фабулы. Статья посвящена компаративистскому анализу структуры образов героев в романе классика военной прозы о Первой мировой войне Эриха Марии Ремарка и романе современного отечественного военного прозаика Олега Ермакова «Знак зверя» о советской войне в Афганистане. Представленный анализ осуществляется на базе сюжетной модели «инициация», которая рассматривается в качестве основы военной прозы. В ходе сравнительно-сопоставительного исследования выявляются события, реализующие мотивную модель (например, мотивы смерти, противопоставления прошлого и настоящего, фронтовой дружбы, социальной адаптации и др.) на соответствующих этапах «инициации» героя. В основе лежит традиционный (трехчастный) сценарий инициации, согласно которому инициируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, а затем возрождается уже другим человеком. Первый этап, удаление от людей, соответствует этапу взросления (подготовительному этапу), второй — фронтовым будням, третий — возрождению. Представленная в исследовании ядерно-периферийная мотивная модель позволяет рассмотреть мотивную модель произведений Ремарка и Ермакова не в динамике (от события и мотива к событию и мотиву), а в статике (т. е. учитывая весь комплекс мотивов в целом), так как перемещение мотивов из ядра на периферийную зону свидетельствует о значимости того или иного события на уровне фабулы произведения.

Ключевые слова: Э. М. Ремарк, О. Ермаков, сравнительное литературоведение, мотив, событие, фабула, сюжет, образ героя.

Информация об авторе: Олег Евгеньевич Пахаленков — кандидат филологических наук, доцент, Смоленский государственный университет, ул. Пржевальского, д. 4, 214000 г. Смоленск, Россия. E-mail: olegpokhalenkov@rambler.ru

Дата поступления статьи: 23.03.2017
Дата публикации: 15.06.2017

В течение долгого времени в отечественном литературоведении поднимался вопрос о сравнительно-типологическом исследовании советской российской литературы о Великой Отечественной войне в мировом масштабе (преимущественно европейском). Несмотря на непреходящий интерес, компаративистких работ, посвященных данной проблеме, насчитывается не так много [12; 10; 5].

В современной компаративистике подобное невнимание к такому материалу для анализа, как литература о Второй мировой войне, может объясняться существенными отличиями европейской литературной традиции о Второй мировой войне от российской (советской). Как писатели, так и произведения, посвященные этой войне, не получили популярности, подобной той, что имели А. Барбюс, Э. М. Ремарк, Р. Олдингтон, писавшие о Первой мировой войне.

В представленном исследовании затрагивается проблема продолжения рецепции традиции европейской литературы о Первой мировой войне в отечественной военной прозе. Советские (русские) писатели Второй мировой войны не раз говорили, что были знакомы с творчеством Ремарка, Хемингуэя, Олдингтона и др.[1] Подобные контактные связи не могли в дальнейшем не отразиться в произведениях в форме типологических схождений на разных уровнях текста: системе персонажей, уровне мотивов и фабулы. На наш взгляд, вопрос о литературном влиянии требует рассмотрения с точки зрения его первоисточника — событийной сюжетной модели *инициация*, которая находится в основе литературы о войне.

Рассуждая о месте советской литературы о Второй мировой войне в контексте мирового литературного контекста, П. М. Топер отмечает, что «существует ряд родовых признаков, характерных для очень многих книг об армии и о войне, вне зависимости от того, где и когда они появились. К ним относятся прежде всего приближенность к проблематики насильственной смерти; жизненная "укрупненность" и одновременно "простота" нравственных проблем по сравнению с пестротой их внешних проявлений в "обычных", мирных условиях; жесткая иерархия человеческих отношений, основанная на служебной, а не на личностной ценностной шкале; непосредственная соотнесенность мыслей и действий героев с общими судьбами — социального движения, государства, народа и т. д. Можно указать и на устойчивые мотивы, своего рода сюжетные константы, которые часто встречаются в самых разных книгах о войнах: солдатская дружба ("фронтовое товарищество"), тяжесть походной жизни, дезертирство, оторванность от семьи и близких, бой за мост (или переправу, или высоту) как узел, к которому сходятся основные нити действия, и т. п.» [10, с. 17].

Материалом для сравнительно-сопоставительного анализа образов героев служит роман «Знак зверя»[2] О. Ермакова (1992) и «На Западном фронте без перемен» (1929) Э. М. Ремарка. Выбор двух разноязычных произведений, которые относятся к различным эпохам и войнам (Ремарка о Первой мировой и Ермакова о войне в Афганистане) имеет определенные основания. Подобное сопоставление «несопостовимого» позволяет выявить типологические схождения в построении образа центрального персонажа

[1] Вот как в эмиграции Виктор Некрасов говорит о своем знакомстве с Э. М. Ремарком: «Zuvorwarmeinesorgsamgehütete Mappebei Twardowski gawesen (erempfahl das Manuskript der Zeitschrift), erhaltenhatteersievon Wladimir Alexandrow, dembekannten Kritikerund Spassvogel, der dieganze Zeitdafür Stimmungmachte: "Eineinfache rOffizier, Frontsoldat, keineblasse Ahnungdavon, wassozialistischerRealismusist… Siesolltenesunbedingtlessen!" Ja — Keineblasse Ahnung! Remarque hatteichgelesen… <…>allebegeistertensichdamalsfürihn» [13, S. 326].

[2] Творчество О. Ермакова нечасто становилось предметом исследований. Из значимых стоит отметить: [4, с. 11; 3, с. 20].

с опорой на первоисточник — обряд инициации. Кроме того, оно дает возможность проследить построение текста о войне на фабульно-сюжетном уровне.

В основе модели построения образа лежит традиционный (трехчастный) сценарий инициации, согласно которому инициируемый удаляется от людей, подвергается смерти-трансформации, а затем возрождается уже другим человеком. В представленном исследовании первый этап, удаление от людей, соответствует этапу *взросления*, или *подготовительному* этапу. Второй — *фронтовым будням*, третий — *возрождению*. Каждый из этапов имеет собственный набор событий, которые репрезентируют этот этап на мотивном уровне.

Оперируя термином *герой*, мы отталкиваемся от определения М. М. Бахтина, который под эстетическим целым героя понимал «совокупность ценностных смыслов, которые оцельняют литературный персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи» [1, с. 121]. Как считает И. В. Силантьев, «эти ценностные смыслы формируются в результате осмысления персонажа в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах как деятеля — в его сюжетно значимых поступках» [8, с. 21].

Следует отметить, что мы придерживаемся теории мотива Силантьева, который указывает, что «взятый на уровне своего системного статуса, мотив находится вне состава определенных повествований и тем более текстов. <…> В повествовании мотив облекается в плоть фабульного действия и сопрягается с системой персонажей, что и выражается в формировании события как такового. Именно событие является реализацией мотива в повествовании. <…> Мотив соотносим с сюжетом в плане прагматики события, т.е. в плане того конкретного смысла и интенции, которые событие обретает в сюжете» [9, с. 21].

В основе нашего исследовании, наряду с теорией Силантьева, — ядерно-периферийная мотивная модель, где выдвижение мотива в ядро модели свидетельствует о его принадлежности к группе сюжетных мотивов, а выдвижение на периферию — фабульных. Движение мотива из периферийной зоны в ядро зависит от реакции героя на событие, лежащее в основе реализации мотива. Если это событие влечет изменение в эстетическом целом героя, то мотив становится сюжетным. Таким образом, фабульный мотив, находясь как бы за пределами повествования, реализуясь в конкретном тексте и событии, приобретает статус сюжетного и, соответственно, ядерного.

Подобное разграничение мотивов позволяет рассмотреть те события (и, соответственно, мотивы), с помощью которых происходит формирование образа героя, с точки зрения обряда инициации в статике, а не в динамике.

I этап. Удаление от людей

Действие обоих произведений разворачивается на передовой с той лишь разницей, что у Ремарка — это Западный фронт, а у Ермакова — советская часть в Афганистане. В течение всего повествования герои перемещаются в пространственно-временной сфере «фронт» (от локуса к локусу и от топоса к топосу). Эти изменения местонахождения продиктованы событиями, в которых участвуют герои: попаданием в госпиталь, отступлением или наступлением, сражением и др.

Следует отметить, что наполнение мотивного уровня романов Ермакова и Ремарка находится в зависимости от темы — война и человек на войне. Поэтому набор мотивов этого этапа описывает события, связанные с пребыванием героев на передовой, и их впечатления от событий вокруг: попадания на фронт, воспоминаний, противо-

поставления, социальной адаптации, фронтовой дружбы и др. В «Знаке зверя» Ермакова особое значение приобретает мотив дедовщины (неуставных отношений), так как события, реализующие его, влияют на последующее воплощение мотива противопоставления прошлого и настоящего. В романе «На Западном фронте без перемен» Ремарка мотив дедовщины также присутствует, но в большей степени в воспоминаниях Боймера об учебном лагере и о командире, который изводил новобранцев.

Приобщение к фронтовой жизни обоих героев описывается одинаковым набором событий: утренний подъем, борьба с вшами и блохами, физические упражнения, дружба или противодействия с сослуживцами и др. Все эти события реализуют мотивную модель «инициация» на этапе «удаление от людей». Глеб, герой романа Олега Ермакова о войне в Афганистане, как и Боймер Ремарка из «На Западном фронте без перемен», адаптируется к новой для себя обстановке и персонажам вокруг себя. Таким образом, мотив социальной адаптации оказывается в ядре мотивной модели данного этапа. Его ядерное положение объясняется действиями героев, которые попали из пространственно-временной сферы «мирная жизнь» на передовую и вынуждены адаптироваться к новым для них обстоятельствам.

Итак, на этапе «удаление от людей» в обоих произведениях ядерным и, соответственно, сюжетным становится мотив социальной адаптации. Его ядерное положение объясняется попаданием героев в новое для себя пространство — на передовую. Кроме того, в романе «Знак зверя» ядерное положение занимает и мотив дедовщины, который реализуется на противопоставлении мирной (прошлой) и настоящей (солдатской) жизни. В «На Западном фронте» этот мотив присутствует в воспоминаниях героя.

II этап. Фронтовые будни

Следует отметить, что у Ермакова происходит трансформация «ремарковского» мотива фронтового братства. Если у Ремарка он, в первую очередь, имел трактовку товарищества и взаимопомощи между сослуживцами, то в «Знаке зверя» он приобретает дополнительное, контекстуальное значение. С одной стороны, Ермаков не отходит от традиционной трактовки: Глеб приобретает близкого товарища Бориса и тесно общается с другими сослуживцами. С другой стороны, Глеб начинает борьбу с этим товариществом — с существующими неуставными отношениями. События, лежащие в основе действий Глеба, описывают его нежелание адаптироваться к сложившейся системе. Глеб становится «чужим» для «своих». Однако подобное сознательное противопоставление себя другим персонажам не было длительным. В ходе стычки со «старослужащими» Глеб оставил мысли об открытом бунте и примирился с системой.

Мотив противопоставления является сюжетным на протяжении всего этапа. Например, он реализуется в противопоставлении описания Афганистана (природы, солдат и др.) и порядков в советских частях. Особенно ярко это иллюстрирует фабульная линия, которая связана с разведением и выращиванием свиней в советской части: «В разгар подготовки к операции пришла колонна из Кабула. Она доставила в город у Мраморной горы муку, табак, почту, строительные материалы и партию поросят, которых тут же препроводили в первую батарею. <…> Подполковник Поткин, наведываясь в батарею, обязательно заглядывал в свинарник. Однажды он неосторожно сказал, что львиная доля свинины будет, разумеется, оставаться артиллеристам, а остальное...» [2].

Афганские войны и пейзажи описываются автором с определенной долей восхищения. Кроме того, Ермаков, не скрывая, говорит о том, что афганцев не победить

на их земле: «В Афганистане нет дорог, по которым советские и правительственные войска могут передвигаться без опаски. Даже на пыльной проселочной дороге в каком-либо глухом углу страны шоферы ведут машины, напрягая животы и стискивая зубы на ухабах, — каждый миг дорога может выплюнуть клочья европейских или американских мин. Здесь воюют все дороги. <…> А в горных владениях Ахмад-Шаха Масуда есть не только пища, вода, медикаменты и оружие, но и рудники, где бригады добывают драгоценные камни, напоенные любимым муслимунами зеленым светом, — изумруды. Это — Панджшер, Долина Пяти Львов, государство в государстве, главный оплот оппозиции. Панджшер еще более значительная труба, в Пакистан по ней катятся зеленые сверкающие камешки, которые мгновенно превращаются в наисовременнейшее оружие, в пуды муки, железа, лекарств, обмундирования...» [2].

В традиционной интерпретации обряда «инициация» этап «фронтовые будни» должен отражать постепенное взросление центрального персонажа и его эволюцию от образа неоперившегося солдата до опытного военного. Основные события этого этапа связаны с военными действиями, в которых участвует герой. У Ермакова они представлены в сценах боев между советскими и афганскими войсками. Однако трансформации героя в результате участия в сражениях не происходит. Наоборот, герой, как было отмечено ранее, адаптируется к системе и даже становится участником происходящего. Именно события, связанные с войной, начинают влиять на постепенное формирование у него мысли об отсутствии героического пафоса. Кроме того, эти события влияют на выдвижение в ядро модели мотива боязни смерти и на его дальнейшие сюжетное положение. В дальнейшем в процессе смены локусов (овраг, переход, деревня, передовая и др.) этот мотив окончательно закрепляется в ядре мотивной модели и, соответственно, в сюжете, так как указывает на близость смерти к герою, и также реализуется на уровне системы персонажей — во встрече с врагом, который воспринимается таким же человеком, как и сам герой. У всех авторов встреча с врагом не имеет дальнейшей традиционной интерпретации как осознания себя защитником родины от захватчиков. Сравним описания у Ремарка и Ермакова. У Ремарка: «Мы превратились в опасных зверей. Мы не сражаемся, мы спасаем себя от уничтожения. Мы швыряем наши гранаты в людей, — какое нам сейчас дело до того, люди или не люди эти существа с человеческими руками и в касках?» [6]. («Aus uns sind gefährliche Tiere geworden. Wir kämpfen nicht, wir verteidigen uns vor der Vernichtung. Wir schleudern die Granaten nicht gegen Menschen, was wissen wir im Augenblick davon, dort hetzt mit Händen und Helmender Tod hinterunsher, wir können ihmseitdrei Tagen zum ersten Mal eins Gesicht sehen, wir können uns seit drei Tagen zum ersten Mal e wehren gegen ihn, wir haben eine wahnsinnige Wut, wir liegen nicht mehr ohnmächtig wartend auf dem Schafott, wir können zerstören und töten, um un szuretten und zurächen» [11, с. 212]). Ермаков идет дальше. Он указывает, что, несмотря ни на что, победителями в войне являются враги: «Хотелось, чтобы с него слетела эта самоуверенность, эта индейская маска. В конце концов, он пленный... Мы дни и ночи дрались с ними на горячих склонах и оказались сильнее. Мы победили. Мы победители. Грязные, завшивленные, в заскорузлой от пота и крови одежде, безусые, хрупкие рядом с этими рукастыми мужчинами — но победители, победители, отягченные трофеями и смертями своих товарищей. Вот именно — смертями своих товарищей. Товарищи победителей мертвы, увезены с оторванными руками, разбитыми головами в госпиталь, а их убийцы — вот они, сидят рядом с победителями, и у одного из них невыносимо гордое лицо, хотя он отлично знает, что победители могут с ним сделать все что угодно. Мы можем... все, все, все, что им только взбредет

в голову. Мы вправе казнить убийц своих товарищей. Спихнуть под танк. Или просто всадить очередь в голову... все что угодно... Но... но... мы не тронем... ладно, пускай дышат, пускай смотрят... ладно. Черепаха отвернулся» [2, с. 227].

Приведенные описания из произведений Ремарка и Ермакова указывают, что реализация мотива героического подвига, типичного для эпического повествования и сопровождавшего становление образа героя, в процессе инициации не находит своего воплощения на войне нового времени. В первую очередь это выражается в отсутствии у центрального персонажа желания прославиться и защитить свою родину. Из текста становится понятно, что ведущаяся война для Глеба не имеет того смысла, который был у офицеров Толстого в «Войне и мире», например, а для Боймера Ремарка, поддавшегося на уговоры школьного наставника, — это новый жизненный опыт, который ведет лишь к разочарованию.

Сюжетный мотив отказа от героического подвига проявляется также в сражении, в котором принимает участие центральный персонаж. Этот мотив противопоставляется в ядре мотивной модели мотиву выживания. Сцена сражения показывает, что в бою солдаты думают прежде всего не о подвиге или родине, а о приземленном желании выжить.

Итак, мотив социальной адаптации на этапе «фронтовые будни» трансформируется в мотив отказа от героического подвига, который находит реализацию в отказе от традиционных героических действий: веры в довоенные идеалы, защиты родины и др. Мотив фронтового товарищества занимает центральное место у обоих авторов, но имеет разное контекстуальное наполнение: у Ермакова это товарищество, основанное на подчинении системе, а у Ремарка — это товарищество, которое объединено поддержкой друг друга.

III этап. Возрождение

Согласно традиционной интерпретации, третий этап инициации связан с возрождением центрального персонажа в образе героя. Подобная трактовка находила отражение еще в эпических произведениях, в которых происходила символическая смерть персонажа и его последующее воскрешение в образе героя, увенчанного славой и почетом. Однако в произведении о Первой мировой войне Ремарка, как и в романе об афганской войне, подобной интерпретации нет. Объяснением нового подхода может служить специфика описываемой в них войны. Если Первая мировая стала первой войной нового времени, где изображение героического подвига уступило место описанию фронтовых будней, которые отличались от изображенных в романах Толстого, Стендаля и Теккерея, то будни солдат времен службы в Афганистане были наполнены борьбой с вшами, смертью сослуживцев, копанием окопов и др. В подобных фронтовых буднях не было ничего героического, поэтому и задача писателей изменилась. Не было необходимости описывать подвиг — важно было показать трагедию человека, попавшего на войну.

На этапе возрождение ядерное положение стал занимать мотив смерти. Это, как мы уже отметили, не мотив смерти самого героя, а мотив символической смерти, которую переживает герой и после которой начинает осознавать, что на войне погибают не солдаты, а люди (например, сцена в воронке у Ремарка). У Ермакова такой смертью оказывается убийство сослуживца Глеба Бориса. Причем его совершает сам Глеб, находясь в неадекватном состоянии (после раскуривания наркотиков). Если у Ремарка смерть печатника Дюваля приобретает символическое значение после душевного кри-

зиса, который переживает Боймер, то у Ермакова смерть Бориса, наоборот, указывает, что пути назад для Глеба уже нет. Он становится «винтиком» в системе — он «социально адаптируется», так как, с одной стороны, смерть Бориса подчеркивает, что его уже ничего не отделяет от других таких же сослуживцев, как и он сам. С другой стороны, Борис, в отличие от Глеба, так и не адаптировался к окружающей его обстановке.

Таким образом, мотив смерти, который в рыцарских эпических повествованиях иллюстрировал доблесть и храбрость воина, в прозе о Первой мировой войне и войне в Афганистане свидетельствует об отсутствии мотива героического подвига.

Следует отметить, что в романе Ермакова не присутствует в полном объеме описание нахождения героя в госпитале на лечении. «Госпиталь» у Ремарка связан с мотивами выздоровления, смерти, тоски, разочарования. Если возникновение мотивов выздоровления и тоски продиктовано местопребыванием героя, то мотивы смерти и разочарования имеют особую трактовку. Так, мотив смерти приобретает сюжетную трактовку и проявляется в постоянном наблюдении героем смерти вокруг себя: солдаты, находящиеся в госпитале на лечении, умирают, поэтому герой чувствует смерть вокруг себя. Кроме того, его выздоровление идет не слишком быстро, отчего он начинает бояться за свою собственную жизнь.

Мотив болезни и боязни за свою жизнь присутствует и в романе Ермакова. Строго говоря, герой находился в госпитале (где он и познакомился с Борисом). Однако нахождение в госпитале было связано со знакомством с неуставными отношениями. Сам же мотив болезни сопровождает Глеба в течение всего повествования. Герой постоянно проверяет свои зрачки, цвет мочи и др., так как боится заразиться желтухой и, соответственно, умереть глупой смертью.

Фабульный мотив разочарования приобретает сюжетную трактовку у Ремарка в связи с особым событием — отпуском героя по ранению, во время которого он оказывается дома. Традиционно топос дома ассоциируется у солдата с возвращением к чему-то родному, а главное — к прошлому. Следует отметить, что отпуск связан с перемещением героя из пространственно-временной сферы «фронт» в пространственно-временную сферу «мирная жизнь». Таким образом, происходит пересечение условной границы между прошлым и настоящим героя. Подобное пересечение связано и с тем, что возвращение влечет и внутренние изменения: герой не видит себя частью «прошлого», а начинает причислять себя к «настоящему»: «Я представлял себе отпуск совсем иначе. Прошлогодний отпуск и в самом деле прошел как-то не так. Видно, я сам переменился за это время. Между той и нынешней осенью пролегла пропасть. Тогда я еще не знал, что такое война, — мы тогда стояли на более спокойных участках. Теперь я замечаю, что я, сам того не зная, сильно сдал. Я уже не нахожу себе места здесь, — это какой-то чужой мир. Одни расспрашивают, другие не хотят расспрашивать, и по их лицам видно, что они гордятся этим, зачастую они даже заявляют об этом вслух, с этакой понимающей миной: дескать, мы-то знаем, что об этом говорить нельзя. Они воображают, что они ужасно деликатные люди» [6] («Ich habe mir den Urlaub ander svorgestellt. Vor einem Jahr warerauchanders. Ich bin es wohl, der sich inzwischen geändert hat. Zwischen heute und damals liegt eine Kluft. Damalskannteich den Krieg noch nicht, wir hatten in ruhigeren Abschnitten gelegen. Heutemer keich, daßich, ohne es zu wissen, zermürbt er geworden bin. Ich finde mich hier nicht mehr zurecht, esisteine fremde Welt. Die einen fragen, die andern fragen nicht, und man sieht ihnen an, daßsiestolzdaraufsind; oft sagen sie essogar noch mit dieser Miene des Verstehens, daß man darüber nicht redden könne. Sie bildensichet was dar auf ein» [11, p. 126]).

Таким образом, сюжетный мотив разочарования в настоящем, субъектом которого герой становится во время своего отпуска, проведенного в родном доме, влияет на восприятие героем окружающего пространства: «свое» (дом) для него становится «чужим» и, наоборот, «чужое» (фронт) — «своим». Подобное противопоставление проявляется и на уровне системы персонажей — настоящей семьей для героя становятся фронтовые товарищи.

Однако подобного сюжетного хода мы не наблюдаем у Ермакова. Его герой перемещается внутри пространственно-временной сферы «фронт». Глеб участвует в наступлении и возвращается из него «обстрелянным» солдатом. Но самой трансформации не происходит. Он сам вспоминает о том, что когда-то был чижом, а теперь становится старослужащим и др. Как и Боймер Ремарка, Глеб начинает делить жизнь до Афганистана и после него, т. е. думать о том, что он вернется домой. Для него топос «дом» не теряет привычных характеристик. Но сам Глеб уже становится не тем. Он становится частью тех молодых ребят, которые, как и он когда-то, попали служить в Афганистан и приспособились к службе, т. е. адаптировались. Подобного мнения придерживается и критик И. Роднянская, рассуждая о названии романа: «Теперь становится ясно, что же имеет в виде автор под апокалиптическим “знаком зверя”. Это не красная звездочка, вдавленная в солдатскую шапку, как можно подумать, сообразуюсь с конъюнктурой. Это даже не след от оружия на руках, привыкших к взаимоубийству людей. Это согласие вступить в круговую поруку ненависти, стать звеном в цепи обиды и мщения, все равно — по свою или чужую сторону фронта» [7, с. 126].

Итак, на последнем этапе инициации происходит обязательное пересечение героем границ — в нашем случае это граница между пространственно-временными сферами. Пауль Боймер возвращается домой, но возвращение знаменуется внутренними изменениями, которые находят отражение и на пространственно-временном уровне — в отрицании «своего» пространства и причислении себя к «чужому» пространству. В финале произведения Ремарка в ядре модели закрепляюся и становятся сюжетными мотивы фронтового товарищества и отказа от социальной адаптации (отсутствие героического подвига).

У Ермакова также происходит пересечение границы, но внутри пространственно-временной сферы «фронт». «Бесславное» возвращение героя после сражения указывает, с одной стороны на его адаптацию, с другой стороны на отсутствие героического подвига. Кроме того, на невозможность трансформации Глеба в типичного героя указывает и его награда, которую он получил за смерть Бориса: «Я оказался не плохим солдатом, и меня наградили» [2].

Таким образом, в ходе анализа было установлено, что героем были пройдены все три этапа инициации: он отделился от людей, стал частью фронтового братства и возродился. Только эти традиционные этапы приобретают в произведениях Ремарка и Ермакова иную интерпретацию: герой удаляется от людей (семья) и проходит этап фронтовых будней, приводящих его не к желанию героического подвига, а к разочарованию в происходящем. На мотивном уровне это выражается в трансформации фабульных мотивов в сюжетные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 341 с.

2 *Ермаков О.* Знак зверя // Электронная библиотека RoyalLib.comURL: http://royallib.com/book/ermakov_oleg/znak_zverya.html (дата обращения: 10.01.2017).

3 *Кузичева А.* До и после «Знака зверя» // Книжное обозрение. 1993. 3 декабря (№ 48). С. 20.
4 *Латынина А.* Бесконечный кочевник перед бурей: [Олег Ермаков] // Литературная газета. 1997. 8 октября. С. 11.
5 *Похаленков О. Е.* Образ повествователя в прозе о Первой и Второй мировых войнах // Ученые записки Орловского государственного университета. 2015. № 5 (68). С. 154–159.
6 *Ремарк Э. М.* На Западном фронте без перемен // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. URL: http://lib.ru/INPROZ/REMARK/front.txt (дата обращения: 08.11.2014).
7 *Роднянская И.* Марс из бездны // Новый мир. 1993. № 4. С. 239–244.
8 *Силантьев И. В.* Мотив как проблема нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С. 32–60.
9 *Силантьев И. В.* Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
10 *Топер П. М.* Война и история (Советская литература о Великой Отечественной войне в контексте мирового литературного процесса) // Вторая мировая война в литературе зарубежных стран / под. ред. П. М. Топера. М.: Наука, 1985. С. 5–68.
11 *Remarque E. M.* Im Westennichts Neues // E-Lingvo.net. URL: hhttp://e-lingvo.net/library_view_6325_1.html (дата обращения: 10.08.2014).
12 *Fussell P.* The Great War and Modern Memory. Oxford: Oxford University Press, 1975. 375 p.
13 *Nekrassow V.* VierzigJahredanach // Stalingrad. MitdemNachwort des AutorszurrussischenAusgabe 1981 im Possev-Verlag, Frankfurt am Main. AusdemRusschen von Alfred Frank. Berlin: FAB, 1992. S. 326.

***

© 2017. Oleg E. Pokhalenkov
Smolensk, Russia

E. M. REMARQUE AND O. ERMAKOV: A COMPARATIVE STUDY OF THE WAR PROSE BASED ON A STORYLINE MODEL "INITIATION"

Acknowledgements: The paper was supported by grants of DAAD and Ministry of education and science of the Russian Federation under "Immanuel Kant" program.

Abstract: The presented research touches upon the problem of the reception of the European literature of the First world war in the Russian war prose in the form of typological similarities at different levels of the text: characters, motifs and plot. The article is devoted to the comparative analysis of the structure of the image of the characters in the classic novel of war prose of the First world war "All quiet on the Western front" by Erich Maria Remarque and the novel by modern Russian war writer Oleg Ermakov "The mark of the beast" about the Soviet war in Afghanistan. The analysis presented in the article is based on a narrative model of "initiation," which is regarded as the basis of war prose. In the course of comparative studies the events that implement the motif model (for example, the motifs of death, of the opposition of past and present, front-line friendship, social adaptation, etc.) are identified at the

appropriate stages of the "initiation" of the main character. It is based on the traditional (three-part) scenario of initiation whereby the initiated is removed from the people, exercise the death-transformation, and then reborn as a new person. In the present study, the first stage, removing from the people corresponds to the stage of growing up (preparatory phase), the second front-line days, the third – revival. Presented in the study a nuclear-peripheral motif model lets us consider the motif model of the works by Remarque and Ermakov not a dynamic (from events and motifs to the events and the motifs), but a static one (i.e. considering the whole complex of motifs in general), because the movement of motifs from the nucleus to the peripheral area attests to the significance of an event on the level of the plot of the works.
Keywords: E. M. Remarque, O. Ermakov, comparative literature, motif, event, story, plot, image of protagonists.
Information about the author: Oleg E. Pokhalenkov — PhD in Philology, Assistant Professor, Smolensk State University, Przhevalsky St., 4, Smolensk 214000, Russia. E-mail: olegpokhalenkov@rambler.ru
Received: March 23, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 341 p. (In Russian)
2 Ermakov O. Znak zveria [The mark of the beast]. *Elektronnaia biblioteka RoyalLib.com* [Electronic library]. Available at: http://royallib.com/book/ermakov_oleg/znak_zverya.html (Accessed 10 January 17). (In Russian)
3 Kuzicheva A. Do i posle "Znaka zveria" [Before and after the "Mark of the beast"]. *Knizhnoe obozrenie*, 1993, 3 December (no 48), p. 20. (In Russian)
4 Latynina A. Beskonechnyi kochevnik pered burei: [Oleg Ermakov] [Eternal nomad before the storm: [Oleg Ermakov]]. *Literaturnaia gazeta*, 1997, 8 October, p. 11. (In Russian)
5 Pokhalenkov O. E. Obraz povestvovatelia v proze o Pervoi i Vtoroi mirovykh voinakh [The image of the narrator in prose about the First and Second world wars]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, no 5 (68), pp. 154–159. (In Russian)
6 Remark E. M. Na Zapadnom fronte bez peremen [All quiet on the Western front]. *Lib.ru: Biblioteka Maksima Moshkova* [Lib.ru: the Library of Maxim Moshkov]. Available at: http://lib.ru/INPROZ/REMARK/front.txt (Accessed 08 November 14). (In Russian)
7 Rodnianskaia I. Mars iz bezdny [Mars from the abyss]. *Novyi mir*, 1993, no 4, pp. 239–244. (In Russian)
8 Silant'ev I. V. Motiv kak problema narratologii [Motive as a problem of narratology]. *Kritikai semiotika*, 2002, vol. 5, pp. 32–60. (In Russian)
9 Silant'ev I. V. *Siuzhetologicheskie issledovaniia* [Subjectological research]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2009. 224 p. (In Russian)
10 Toper P. M. Voina i istoriia (Sovetskaia literatura o Velikoi Otechestvennoi voine v kontekste mirovogo literaturnogo protsessa [War and history (Soviet literature on the great Patriotic war in the context of the world literary process]). *Vtoraia mirovaia voina v literature zarubezhnykh stran* [The second world war in the literature of

foreign countries], under the editorship of P. M. Topera. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 5–68. (In Russian)

11 Remarque E. M. Im Westen nichts Neues. *E-Lingvo.net.* Available at:http://e-lingvo.net/library_view_6325_1.html (Accessed 10 August 14) (In Germany)

12 Fussell P. *The Great War and Modern Memory.* Oxford, Oxford University Press Publ., 1975. 375 p. (In English)

13 Nekrassow V. Vierzig Jahre danach. *Stalingrad. Mit dem Nachwort des Autors zur russischen Ausgabe 1981 im Possev-Verlag, Frankfurt am Main. Aus dem Russchen von Alfred Frank.* Berlin, FAB Publ., 1992, p. 326. (In German)

УДК 82-92: 81'+373.612.2
ББК 81.2-3+76.0

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. Н. А. Сегал
г. Симферополь, Россия

ПРЕЦЕДЕНТНАЯ СИТУАЦИЯ «ВСЕМИРНЫЙ ПОТОП» В МАСС-МЕДИЙНЫХ ПОЛИТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Аннотация: Механизмы языковой репрезентации прецедентных единиц со сферой-источником «Всемирный потоп», как показал анализ, имеют специфику функционирования в масс-медийном дискурсе. Изменение семантики слов и словосочетаний, репрезентирующих прецедентную ситуацию «Всемирный потоп», проходит не только на денотативном, но и на коннотативном, прагматическом уровне, где прецедентные единицы приобретают новые семантические признаки. Анализ особенностей реализации прецедентных конструкций со сферой-источником «Всемирный потоп» позволяет прийти к выводу о широком семантико-прагматическом и ассоциативном потенциале выделенных языковых единиц и ценных перспективах исследования масс-медийных текстов.
Ключевые слова: прецедентный текст, прецедентный феномен, масс-медийный дискурс, фразеология, трансформация.
Информация об авторе: Наталья Александровна Сегал — кандидат филологических наук, доцент, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, пр-т Вернадского, д. 4, 295043 г. Симферополь, Россия. E-mail: natasha-segal@mail.ru
Дата поступления статьи: 05.02.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Прецедентные номинации со сферой-источником «Библия» все чаще функционируют в масс-медийных текстах. Полифония смыслов, заключенных в религиозных текстах, находит свою неоднозначную интерпретацию в языке газет, создавая насыщенные и яркие образы, формируя прагматические установки адресанта и субъективную интерпретацию адресата. *Цель* данного исследования — определение особенностей реализации прецедентной ситуации ***«Всемирный потоп»*** в текстах русскоязычных СМИ.

Язык религии неоднократно становился объектом изучения представителей различных областей наук. Интерес лингвистов к данному феномену обусловлен тем, что «религия и язык обладают определенным содержанием, т. е. являются отражениями (моделями) внешнего мира: религия — в системе религиозных представлений, язык — в системе лексических и грамматических значений» [5, с. 69]. Н. В. Климович подчеркивает, что Библия как объект исследования представляет интерес для ученых на протяжении значительного времени, поскольку библейские сюжеты «связаны многочисленными нитями не только с языком, но и с разными видами искусства, получая широкое отражение и в изобразительном искусстве, и в музыке, и, конечно, в литературе» [3, с. 201]. В современных лингвистических исследованиях интерес к библейским

выражениям не только не угас, но и, наоборот, усилился. Данный факт, по мнению М. Г. Лунновой, привел к «увеличению удельного веса библеизмов в новейших словарях и справочниках, в живой повседневной, особенно публицистической речи» [4].

Анализ библейской лексики и фразеологии позволил ученым сделать вывод о том, что «выражения, связанные с Библией, выполняют две основные функции — эмотивную и художественно-выразительную, где в первом случае библеизмы выражают преимущественно авторские эмоции, а во втором использование этих средств направлено на создание какого-либо стилистического эффекта и рациональную эстетическую организацию текстового пространства» [7, с. 227]. Такие единицы, как правило, «обладают экспрессивностью, эмоционально-оценочными характеристиками и имеют переносные значения (метафорические, символические, аллегорические, обобщенно-образные)» [2, с. 12]. В предлагаемом исследовании проводится описание прецедентной ситуации ***«Всемирный потоп»*** и входящих в нее прецедентных единиц.

В православии под ***Всемирным потопом*** понимается легенда о широкомасштабном наводнении, которое стало причиной гибели почти всех людей: «…огромные волны со всех морей с грохотом обрушивались на прибрежную территорию. Сверкали вспышки молний, за которыми следовали оглушающие раскаты грома. Хляби небесные разверзлись, и из них хлынули потоки воды. Это и стало началом той катастрофы, о которой Ной предупреждал человечество!» (Быт. 7: 18).

В масс-медийных текстах находят отражение компоненты прецедентной ситуации, представленные прецедентными онимами (***Ной***), прецедентными сочетаниями (***«Всемирный потоп», «Великий потоп», «Ноев ковчег»***) и устойчивыми конструкциями (***«каждой твари по паре»***). Все единицы-репрезентанты прецедентной ситуации реализуются в контекстах на уровне вторичной номинации и обрастают широким спектром коннотаций.

Согласно Библии, ***Ной*** был праведником в своём поколении, за что был спасён Богом от ***Всемирного потопа*** и стал продолжателем человеческого рода (Быт. 7: 2). В масс-медийных текстах данное имя транслируется на политических лидеров и актуализирует семантический компонент «спаситель»: «***Ной-Путин*** спасет мир!» (e-news.su, 11.04.2015); «Украину ***спасет Ной***, а не создатели “Титаника”» (mignews.com, 03.04.2016).

При реализации в масс-медийных текстах сочетания ***«Всемирный потоп»*** (***«Великий потоп»***) актуализируется сема «катастрофа»: «Россия обвиняет своих коллег, которые пишут о якобы конце света, ***следующем великом потопе, который сотрет жизнь в Европе***» (putin-today.ru, 27.06.2016); «Призма реалиста: в России либо Путин, либо ***Всемирный потоп***» (inosmi.ru, 28.04.2012). Так, определенные социально-политические реалии сравниваются с ветхозаветной катастрофой. Отметим, что если в денотативном (христианском) значении Всемирный потоп был призван истребить все живое на земле, то в контекстной реализации он направлен на уничтожения определенного локуса (например, Европы, России).

Метафорический образ ***«ковчег»*** не является однородным и представлен в масс-медийных текстах как через номинацию ***«Ноев ковчег»***, так и через ряд слотов, формирующих прецедентную ситуацию. Библейские предания определяют ***«Ноев ковчег»*** как судно, построенное Ноем по велению Бога, для спасения от Потопа своей семьи, а также всех животных (по паре особей каждого вида) (Быт. 6: 13 – Быт. 8: 19). Именно семантика спасения преобладает в социально-политических медиатекстах. Отличие семантики данной единицы от религиозной в таких случаях заключается прежде всего

в том, что благодаря ***«Ноеву ковчегу»*** осуществляется спасение не жизни, а ***экономики («Евразийский экономический союз — это «Ноев ковчег»***, и кто сядет в этот ковчег, продолжит существовать, а кто нет — будет стерт с лица земли» (lragir.am); ***«ОЭЗ «Алабуга» — «Ноев ковчег» экономики Татарстана»*** (sntat.ru/ekonomika)); ***национальной идентичности («Армения — Ноев ковчег для армянства мира»*** (tta.am)); ***политических субъектов («Ноев ковчег» смоленской политики»*** (smolnarod.ru); ***«Фронт» — это как Ноев ковчег.*** «Справедливая Россия» присоединяется к «Общероссийскому народному фронту» (gazeta.ru, 22.01.2015)).

Семантический компонент «вынужденность», выделяемый как ядерный в некоторых контекстах, апеллирует к одной из особенностей ветхозаветной трагедии: все обитатели ковчега находились в замкнутом пространстве с совершенно разными соседями и долгое время не могли его покинуть: «Политическая расплата. Что случилось с партией "Справедливая Россия". ***Вынужденный союз кандидатов, благодаря которому партия напоминала Ноев ковчег, сопровождался таким же вынужденным союзом избирателей»*** (republic.ru). Отметим, что, в отличие от библейского сюжета, современный политикум может целенаправленно собрать совершенно разнородный контингент для достижения определенных политических целей: «…в итоге ПР объединила многих либеральных политиков разных поколений и волн. Эксперты уже ***называют партию Титова Ноевым ковчегом***, отмечая, что она явно претендует на часть общедемократического электората» (ng.ru, 05.07.2016).

В масс-медийных текстах происходит замещение первого компонента конструкции на адъектив с семантикой национальной принадлежности: Александр Сокуров: «Мы вас ***в русский ковчег*** не возьмем — ***в американский*** попроситесь» (rus.delfi.lv).

Отдельным слотом в масс-медийных текстах выделяется ***строительство ковчега***. В ветхозаветных текстах данная ситуация описывается следующим образом: «И сказал [Господь] Бог Ною: конец всякой плоти пришёл пред лице Мое, ибо земля наполнилась от них злодеяниями; и вот, Я истреблю их с земли. Сделай себе ковчег из дерева гофер; отделения сделай в ковчеге и осмоли его смолою внутри и снаружи. И сделай его так: длина ковчега триста локтей; ширина его пятьдесят локтей, а высота его тридцать локтей. И сделай отверстие в ковчеге, и в локоть сведи его вверху, и дверь в ковчег сделай с боку его; устрой в нём нижнее, второе и третье [жильё]» (Быт. 6: 13–16). ***«Ковчег»*** как символ спасения в масс-медийных текстах противопоставляется ***«Титанику»*** как символу катастрофы, что обусловлено ассоциативным фоном носителей русской лингвокультуры. Известно, во время Всемирного потопа, согласно библейским текстам, спаслись только те, кто находились в ковчеге. ***«Титаник»*** же в русской языковой картине мира ассоциируется с (казалось бы!) непотопляемым судном, средоточием комфорта, роскоши и власти, которое неожиданно для всех в одночасье идет ко дну и уносит с собой десятки жизней. В следующем контексте читателям представляется выбор перспектив, который должен произойти через отсылку к образам ***«Ковчега» и «Титаника»: «Что будем строить — Ковчег или "Титаник"?*** Надеюсь, вы все же сможете найти грамотных, профессиональных людей. Внимательно следите, кого набираете в органы власти. Ковчег строили любители, а "Титаник" — профессионалы» (15ironpost.ru).

При характеристике образа ***«Ковчега»*** значимым представляется распределение мест. Отметим, что иерархия мест характерна именно для реализации образа ***«Ковчега»*** в политическом тексте, тогда как в Ветхом Завете данный вопрос не является актуальным: «Борис Титов ***возглавил Ноев ковчег***. Партия роста (ПР) Бориса Титова утвердила

на съезде своих кандидатов в Госдуму. В общефедеральной части партсписка заполнены все 10 мест. Вторая позиция после Титова досталась депутату Госдумы Оксане Дмитриевой. Однако более интересным оказался тот факт, что в итоге ПР объединила многих либеральных политиков разных поколений и волн. Эксперты уже ***называют партию Титова Ноевым ковчегом***, отмечая, что она явно претендует на часть общедемократического электората» (ng.ru, 05.07.2016).

При характеристике ***«Ковчега»*** важным является его функциональное предназначение. Как было описано ранее, он был призван сохранить жизни не только семье единственного праведника Ноя, но и некоторым животным. Ною было сказано: «…и войдешь в ковчег ты, и сыновья твои, и жена твоя, и жены сынов твоих с тобою. Введи также в ковчег из всех животных и от всякой плоти по паре, чтоб они остались с тобою в живых: мужского пола и женского пусть они будут. Из птиц по роду их, и из всех пресмыкающихся по земле по роду их, из всех по паре войдут к тебе, чтобы остались в живых» (Быт. 7). Данный фрагмент ветхозаветной истории стал источником возникновения устойчивой конструкции каждой твари по паре, нашедшей свое отражение в масс-медийных текстах. В словаре-справочнике «Библейское слово в нашей речи» Н. Г. Николаюк отмечает, что «так говорят о большой группе людей, собравшихся в одном месте, разнообразной по своему составу» [6]. Как правило, в текстах СМИ в структуре конструкции ключевая единица ***«тварь»*** реализуется во втором словарном значении (недостойный, подлый человек (прост., презр.). Менее частотными являются следующие значения: 1) семейственность: ***«Каждой твари по паре:*** в Верховную Раду стремятся дети, родители и супруги «больших людей» (argumentua.com, 09.08.2012); 2) близость политических взглядов: ***«Каждой твари — по паре:*** Савченко в Раде пересадили к Парасюку» (rusvesna.su, 21.12.2016); «В новой Думе будет ***каждой твари по паре»*** (utro.ru, 03.06.2011).

Таким образом, функция воздействия, приоритетная и в религиозных, и в библейских текстах, обусловливает трансляцию образов Библии на полосы газетных статей. Одним из наиболее ярких образов, как показал анализ, является образ ***«Всемирного потопа»***, глубоко и полно раскрытый в Ветхом Завете. Прецедентная ситуация ***«Всемирный потоп»*** реализуется в масс-медийных текстах посредством языковых единиц разных уровней (слов, словосочетаний, устойчивых конструкций). Конфликтность современного политического мира обусловливает частотность обращения к обозначенной прецедентной ситуации и наведение пейоративных и мейоративных коннотативных сем, определяющих, с одной стороны, образ катастрофы, с другой стороны, образ спасения. Широкий коннотативный фон, появление новых образов, сценариев и ассоциаций позволяют авторам масс-медийных текстов формировать мнение адресата и воздействовать на принятие общественно-политических решений.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов. М.: АСТ, 2014. 968 с.

2 *Дубровина К. Н.* Библейские фразеологизмы в русской и европейской культуре. М.: Флинта Наука, 2012. 264 с.

3 *Климович Н. В.* К вопросу об определении библеизма в лингвистике // Вестник Красноярского гос. ун-та. 2006. № 3 (2). С. 200–204.

4 *Луннова М. Г.* Библеизмы в современном русском языке // Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: http://cyberleninka.ru/article/n/bibleizmy-v-sovremennom-russkom-yazyke (дата обращения: 01.02.2017)

5 *Мечковская Н. Б.* Социальная лингвистика: пособие для студентов гуманит. вузов и учащихся лицеев М.: Аспект-Пресс, 2000. 206 с.
6 *Николаюк Н. Г.* Библейское слово в нашей речи. Словарь-справочник. М.: Библиополис, 2009. 384 с.
7 *Худякова Е. С.* О функциях религиозной лексики и библеизмов в текстах современных печатных СМИ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 49. С. 226–234.

***

© 2017. Natalija A. Segal
Moscow, Russia

CASE SITUATION "THE FLOOD" IN MASS MEDIA POLITICAL TEXTS

Abstract: As evidenced by the study the mechanisms of language representation of case units with the sphere-source "Flood" tend to exhibit specifics of functioning in a mass media discourse. Change of semantics of words and phrases takes place not only at the denotative, but also connotative, pragmatical level where case units get new semantic features. The analysis of realization`s characteristics of case designs with the sphere-source "Flood" allows to draw conclusions about the wide semantical, pragmatical and associative potential of the allocated language units and valuable prospects of the research of mass media texts.
Keywords: precedent text, precedent phenomenon, mass-media discourse, phraseology, transformation.
Information about the author: Natalya A. Segal — PhD in Philology, Associate Professor, V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Vernadsky Av., 4, 295043, Simferopol, Russia. E-mail: natasha-segal@mail.ru
Received: February 05, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 *Biblija. Knigi Svjashhennogo Pisanija Vethogo i Novogo Zavetov* [Bible. Books of the Scripture of Old and New Testament]. Moscow, AST Publ., 2014. 968 p. (In Russian)
2 Dubrovina K. N. *Biblejskie frazeologizmy v russkoj i evropejskoj kul'ture* [Bible phraseological units in Russian and European culture]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2012. 264 p. (In Russian)
3 Klimovich N. V. K voprosu ob opredelenii bibleizma v lingvistike [Towards the definition of a biblical expression in linguistics]. *Bulletin of the Krasnoyarsk university,* 2006, no 3 (2), pp. 200–204. (In Russian)
4 Lunnova M. G. Bibleizmy v sovremennom russkom jazyke [Biblical expressions in modern Russian]. *Nauchnaia elektronnaia biblioteka «Kiberleninka»* [Scientific digital library "Cyberleninka"]. Available at: http://cyberleninka.ru/article/n/bibleizmy-v-sovremennom-russkom-yazyke (Accessed 01 February 2017). (In Russian)
5 Mechkovskaja N. B. *Social'naja lingvistika: posobie dlja studentov gumanit. vuzov i uchashhihsja liceev* [Social linguistics: manual for students of liberal arts colleges and pupils of lyceums]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 2000. 206 p. (In Russian)

6 Nikolajuk N. G. *Biblejskoe slovo v nashej rechi. Slovar'-spravochnik* [The word of Bible in our speech. Handbook]. Moscow, Bibliopolis Publ., 2009. 384 p. (In Russian)

7 Hudjakova E. S. O funkcijah religioznoj leksiki i bibleizmov v tekstah sovremennyh pechatnyh SMI [On functions of religious vocabulary and biblical expressions in the texts of modern printed media]. *News of the Russian state pedagogical university name after A. I. Herzen*, 2008, no 49, pp. 226–234. (In Russian)

Искусствоведение
History of Arts

УДК 7.0
ББК 85+85.7

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. В. В. Бычков
г. Москва, Россия

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА

Аннотация: Искусство как концентрированное выражение эстетического опыта в художественно значимой, чувственно воспринимаемой форме в идеале является событием возведения подготовленного реципиента к гармонии с Универсумом. В процессе становления этого события реципиент приобщается к новой ценности, приобретает новое знание, подпитывается новой духовной энергией, возводится на иные, необыденные уровни бытия. Свидетельством реализации события искусства является эстетическое наслаждение, испытываемое реципиентом. Это понимание метафизического смысла искусства актуально для любого подлинного искусства, однако современные авангардно-модернистские арт-практики в большинстве своем отказываются от него, и поэтому отнесение их к сфере искусства является проблематичным.
Ключевые слова: искусство, гармония, образ, эстетическое наслаждение, contemporary art, творчество, эстетическая ценность.
Информация об авторе: Виктор Васильевич Бычков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru
Дата поступления статьи: 09.01.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Этой статьей завершается цикл моих работ, посвященных современному, т. е. постнеклассическому, пониманию сущности искусства как эстетического феномена и опубликованных в последние годы в журналах «Вопросы философии» и «Вестник славянских культур» (здесь в соавторстве с Н. Б. Маньковской). Напомню, почему я называю свое современное понимание искусства и его основных принципов постнеклассическим. Не модного словца ради, но концептуально. К современному пониманию искусства я пришел, фундаментально проработав в своих монографиях и научных статьях классическую эстетику, т. е. основные положения философской эстетики, сложившиеся к началу или даже к середине XX столетия, с одной стороны. А с другой — эксплицировав на основе главных новаторских направлений и течений искусства XX в. имплицитную неклассическую эстетику (нонклассику) с ее паракатегориями, которая вроде бы пришла на смену классической эстетике. Говоря другими словами, выявил основные внутренние принципы, которыми руководствовались главные создатели арт-практик

и арт-проектов второй половины XX в. Анализ этих двух явно неравноценных, но существующих de facto этапов в развитии эстетики показал, что нонклассика оказалась не в состоянии заменить классику, так как отказалась от сущности эстетики — ее предмета, но некоторые неклассические принципы создания артефактов и арт-мышления уже входят в пространство современного эстетического опыта и сознания. И игнорировать их постоянно развивающейся наукой эстетикой было бы по крайней мере ненаучно. Отсюда и появилась *постнеклассическая* эстетика — современная эстетика, не консервирующая классическую эстетику, но развивающая и переосмысливающая ее в свете и под углом зрения глобальных неклассических изменений в арт-пространстве (включающем и современный искусствоведческий дискурс), произошедших за последнее столетие.

Подводя своеобразный итог размышлениям о вкусе, мифологизации, художественности, символизации, форме-содержании в искусстве, которым были посвящены мои тексты в указанных журналах, я хотел бы, наконец, вплотную подойти к метафизической сущности искусства, которая отличает его ото всего остального духовно-материального пространства человеческого бытия. Короче — ответить на постоянно стоящий перед эстетиками и философами искусства вопрос: *что такое искусство?*

Интересно, что помимо эстетики, даже нередко и не зная о ней, в истории культуры всегда существовало и существует сегодня немало людей, которые знают, что такое искусство, но не формулируют этого и, как правило, не могут сформулировать. *Знают* на интуитивном уровне, постоянно общаясь с искусством, живя им. Это многие творцы произведений искусства с древнейших времен до наших дней и некоторые представители молодой науки искусствоведения. Они занимаются своим делом, знают его, но перед ними просто не стоит задача дать словесное определение сущности искусства. Им вполне достаточно одним — творить его, другим — изучать его эмпирику. А сущность искусства некоторые из них просто чувствуют, и им этого вполне хватает для их деятельности.

Только перед философами кто-то с древнейших времен поставил странную задачу: не просто знать, но и *понимать*, но и уметь *вербализовать* свое знание и понимание *сущности искусства*. Этим они и озабочены до сих пор. На основе всего почти трехсотлетнего опыта существования эстетики как науки, которая фактически и занималась по большей части поисками ответа на этот *очень непростой* вопрос, и своей личной полувековой исследовательской работы в этой сфере я хотел бы попытаться дать более или менее членораздельный ответ на него. И начну с неожиданной формулы:

Искусство — это *событие* и даже *со-бытие.*

Событие чрезвычайно важное для человека и жизненно необходимое ему. Не случайно оно, наряду с зачаточными формами религии, возникло фактически на самой заре существования человека как homo sapiens и сопровождало его на протяжении всей его истории как существа данного вида. В событии искусства участвуют неутилитарно ориентированный *субъект* эстетического восприятия и *произведение искусства.*

Главный смысл этого события заключается в том, что в нем в концентрированном виде *выражается, проявляется и закрепляется эстетический опыт человека* и человечества в целом на определенных этапах его исторического бытия. Оказалось, что этот опыт, как и опыт религиозный — не случайно они с древнейших времен тесно переплетались, — участвовал в формировании человека, его духовно-душевного склада, менталитета, самой Культуры на протяжении многих тысячелетий. Попутно замечу, что эстетический опыт не сводится только к искусству, он пронизывает почти все сфе-

ры жизни человека, но в искусстве он выражается в концентрированном виде, и оно и возникло по сути именно для его выражения.

Сущность *эстетического опыта* применительно к искусству, т. е. *сущность самого искусства*, может быть сведена к нескольким основным характеристикам или функциям:

– Искусство *совокупностью художественных средств* своих произведений *выражает* некоторые *жизненно важные* для человека принципиально *невербализуемые смыслы*, которые никаким другим способом не могут быть выражены. Реализуется это выражение, как известно, *образно-символической системой искусства, его художественными языками.* Эти смыслы с древнейших времен (вспомним древнеегипетское символическое искусство, античную идеализированную пластику или древнегреческую трагедию) имели духовно ориентированную окраску, подсознательно направляли человека на мир более высокий, чем просто животно-растительное существование.

– Тем самым искусство выполняет *анагогическую* (от древнегреческого слова anagoge — возведение) функцию — возводит человека в момент эстетического восприятия им произведения искусства от повседневной жизни в иные, более высокие миры путем погружения его в свое *художественное пространство*.

– Искусство способствует *гармонизации* человека с самим собой, с социумом, с Универсумом в целом и тем самым приводит его к переживанию *полноты бытия*, осознанию своей значимости, причастности к этой полноте, т. е. своей значимости в Универсуме. Смысл этой полноты бытия заключается в том, что человек с помощью искусства и через искусство реально включается в космоантропный процесс *творчества*, ощущает себя равноценным соучастником всех креативных сил Универсума. Не случайно Владимир Соловьев, некоторые русские символисты и философы начала прошлого столетия, осмысливая именно этот аспект сущности искусства, выдвинули идею *теургии искусства* — перехода искусства из сферы в себе замкнутого художественного творчества в жизнь, для продолжения божественного творения (преображения) мира совместно с Богом по законам искусства, т. е. по эстетическим законам. Однако и вне теургии ощущение и осознание человеком своей творческой энергии, пробуждение ее, к чему и ведет собственно участие в событии искусства, способствует его полноценному включению в полноту космоантропного бытия.

– Искусство, наконец, один из главных творцов и носителей *важнейшей ценности — красоты.* Собственно, именно за красоту (или, как говорим мы сегодня, за *эстетическое качество*) в конечном счете всегда и ценили произведения искусства с древнейших времен. Многие философы с XVIII в. считали предметом эстетики, как известно, именно красоту, а французский мыслитель и ритор Шарль Батё ввел для искусства как эстетического феномена, т. е. для выражения сущности искусства термин «les beaux arts» — «изящные искусства» = «прекрасные искусства». И в этом смысле понятие искусства утвердилось со времен Батё в эстетике, да и в художественном обиходе практически до середины XX в., хотя реально искусство с древности понималось именно так, а для эстетики это понимание не утратило своей актуальности и поныне. Батё удачной словесной формулой просто закрепил то, что человечество европейско-средиземноморского ареала знало еще со времен Древнего Египта и Древней Греции. Во многом именно благодаря *выражению=созиданию* этой ценности (красоты) искусство и выполняет все свои основные, вышеупомянутые функции: *выражение жизненно-важных смыслов, анагогическую, гармонизирующую.*

Понятно, и это всем известно, что исторически искусство вроде бы возникло не для актуализации этой ценности. Оно практически всегда выполняло в Культуре важнейшие внеэстетические функции: культово-религиозные, политические, социальные, нравственно-этические, нарративные и т. п. И за это высоко ценилось в обществе и именно за это, прежде всего, оплачивалось заказчиками. Тем не менее сегодня мы хорошо знаем, что все эти функции искусство выполняло только и исключительно с помощью и на основе своей *эстетической сущности.* Только высококачественное, т. е. высокохудожественное искусство было способно своими чисто художественными средствами эффективно содействовать выполнению тех внехудожественных задач, которые перед ним ставились обществом. Отсюда *художественность*, т. е. *высокое эстетическое качество* произведения искусства, — его *сущностная* характеристика. Конечно, в истории культуры далеко не все и не всегда (а чаще всего мало кто и редко) понимали, за счет чего искусство так эффективно способствует выполнению религиозных, политических и иных функций, но при этом хорошо ощущали, что без поддержки искусства (непонятно даже какой) эти функции выполнить будет трудно. Именно поэтому, в частности, искусство было с древности так активно внедрено в культово-религиозный обиход. Более того, искусство в тех исторически сложившихся формах, каким мы его знаем с древнейших времен практически до середины XX в., *является созданием человека, жившего в пространстве религиозного бытия и сознания, т.е. в пространстве веры в бытие Великого Другого, или Бога.* Этот глобальный факт невозможно игнорировать, размышляя о сущности искусства и о тех глобальных метаморфозах, которые происходят с ним после отказа креативной части человечества от этой веры[1].

Между тем почему я говорю об искусстве как о *событии* и даже как *со-бытии*? Не является ли висящая на стене в пустой Третьяковке «Боярыня Морозова» Сурикова искусством? Нет, не является. Искусство потому и *событие*, что это особый, *уникальный процесс общения* между реципиентом, произведением искусства и чем-то еще за ним находящимся; особый онтогносеологический процесс личностного *бытия-знания*. Поэтому оно и *со-бытие*. Для полной реализации *события искусства* необходимы четыре важнейших компонента. 1. *Высокохудожественное* произведение искусства. 2. *Эстетически подготовленный* субъект восприятия искусства, или адекватный реципиент. 3. *Установка* именно на *эстетическое*, а не на какое-либо иное восприятие произведения искусства. 4. Соответствующие *условия* для реализации этого восприятия.

Относительно первого компонента ни у кого, так или иначе связанного с искусством, с древнейших времен (а с Аристотеля и Псевдо-Лонгина уже и на теоретическом уровне) и до середины XX в. (примерно) не возникало сомнений. Произведение искусства как чувственно воспринимаемый результат творчества художника должно обладать *художественностью*, или эстетическим качеством, т. е. рядом *объективных характеристик*, которые могут вызвать у адекватного реципиента процесс *эстетического* восприятия произведения. Не все из них словесно описуемы, но хорошо ощутимы эстетически воспитанным глазом или слухом, типа определенных цветовых отношений, графической ритмики, композиционных построений для живописи и т. п. Подобные характеристики известны для всех видов искусства. Как писал в свое время Василий Кандинский, все элементы художественного произведения должны быть сгармонизированы на основе «принципа целесообразного прикосновения к человеческой душе» [6, с. 134]. Этот принцип он называл «принципом внутренней необходимости» и полагал его в основу всякого художественного творчества.

[1] Подробнее об этом процессе см. в моих книгах: [2; 3] и др. работах.

Другое дело, что наличия высокохудожественного произведения совершенно недостаточно для события искусства. Если в той же Третьяковской галерее религиозный паломник бросается целовать «Троицу» Андрея Рублева или падает перед ней ниц, то здесь никакого события искусства не совершается. Для него икона великого иконописца лишь объект религиозного почитания и поклонения, но не эстетическая ценность, не произведение собственно искусства, не выдающееся живописное произведение, каким она является по существу. Именно поэтому великое произведение русского иконописца было передано в 1929 г. в *художественный* музей, а не в исторический или краеведческий, куда попадали художественно незначительные иконы. Или если перед каким-нибудь пейзажем Левитана останавливается некий дилер от искусства и начинает размышлять о стоимости этого полотна, то никакого события искусства и здесь не происходит. Произведение искусства выступает просто коммерческим объектом.

Поэтому для события искусства важнейшим, пожалуй, является второй компонент — наличие адекватного, т. е. *эстетически подготовленного субъекта.* Это означает, что с произведением искусства вступает в контакт человек, обладающий достаточно развитым *эстетическим вкусом* и владеющий на том или ином уровне *художественным языком* того искусства, к восприятию произведений которого он приступает. Я напомню, что категория *вкуса* была введена в эстетику в XVIII в. для обозначения *способности* человека воспринимать прекрасное, или, шире, эстетическую ценность. Именно вкус, согласно Канту, осуществляет *эстетическое суждение* (невербальное! в том числе и о произведении искусства) на основе чувств *удовольствия/неудовольствия.* Суждение вкуса — это не познавательное суждение, но *эстетическое*, и определяющее основание его не объективно, но *субъективно* и связано с неутилитарным наслаждением [ср.: 7, с. 203]. «Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным» [7, с. 212]. О вкусе много и почти исчерпывающе было написано крупнейшими европейскими мыслителями XVIII в. И их главное понимание вкуса остается актуальным и поныне, слегка вербально трансформируясь у каждого из крупных эстетиков. Вкус, конечно, важнейшая и первейшая характеристика субъекта эстетического восприятия, но существенным является и *знание* им художественных особенностей языка искусства того или иного исторического периода, того или иного этноса, вида искусства и т. п. Эти языки надо изучать по соответствующей литературе, слушая лекции специалистов, но, прежде всего, *регулярно общаясь* с самими произведениями искусства, ибо *знание* это особое, не дискурсивное, т. е. фактически не поддающееся вербальному выражению, но формирующееся в процессе рецептивного «тренинга» на сам***и***х художественных объектах. Только регулярно общаясь с высоким искусством, живя им и в нем, можно постичь его языки и приобщиться к его мирам.

Для людей, не обладающих определенным уровнем вкуса и специфической натренированностью в общении с тем или иным видом искусства, т. е. не «знающих» (на интуитивном уровне) его языка, *искусства не существует.* Они вроде бы и смотрят произведение искусства, ради этого и пришли к нему, но *не видят* его, и события искусства в этом случае не совершается. От Вольтера до Кандинского все эстетики и профессионалы в области искусства знали огромную категорию таких людей, лишенных вкуса, которые в принципе были не способны чувствовать красоту и искусство, «звучание форм», их «внутреннее напряжение». Для них, писал Кандинский, «искусство может вообще не существовать, и поэтому эти люди отрицают сегодня само слово “искусство”

и ищут ему замену» [10, с. 32]. К концу XX в., как мы знаем, уже нашли. Теперь они называют любые бездуховные и нехудожественные поделки *пост*-культуры[2] артефактами, арт-практиками, арт-проектами и т. п. и действительно избегают употреблять термины «искусство», «художественность», «эстетика» в их традиционных для эстетики смыслах.

И, конечно, важны два последних фактора — *установка* реципиента на *эстетическое восприятие* и *возможность* его реализации. Существенно, чтобы человек пришел в музей, концертный зал или в театр с этой *установкой*. Она предполагает, прежде всего, отрешение ото всех обыденных забот и треволнений, от всяческой суеты и ориентацию на *неутилитарное и именно эстетическое восприятие* произведения искусства. Например, чтобы он подходил к «Боярыне Морозовой» Сурикова как к произведению *живописного* искусства, а не как к фрагменту из жизни известной старообрядки. В этом плане вспоминаются прекрасные слова Александра Блока: «Чин отношения к искусству должен быть — медленный, важный, не суетливый, не рекламный» [1, с. 474].

Ситуация эстетического восприятия включает в себя и соответствующие внешние условия восприятия, что особенно трудно обеспечить сегодня в залах известных музеев с живописными шедеврами, где у каждого из них толпятся жаждущие сделать селфи. Подлинному ценителю искусства в таких условиях вряд ли удастся достичь полноценного события искусства. Он с грустью посмотрит издалека поверх толпы селфиманов на «Джоконду» Леонардо в Лувре и двинется в соседние залы, где можно найти менее известные, но не менее ценные в эстетическом плане произведения искусства, и предастся их полноценному восприятию, которое требует достаточно длительного и спокойного *созерцания*. «Служенье Муз не терпит суеты», — взывал еще Александр Пушкин.

Главным *показателем* того, что событие искусства состоялось, является удовольствие, духовная радость, *эстетическое наслаждение*, которые испытывает реципиент в процессе восприятия и *созерцания* (высшая ступень эстетического восприятия) произведения искусства. Наслаждение — не цель искусства, как и любого эстетического акта, но *основной показатель* того, что *событие искусства* состоялось. Однако большинство реципиентов не разбираются в этих тонкостях, они просто стремятся к общению с произведением искусства часто именно ради этого наслаждения, которое в свое время хорошо ощущал еще Аристотель, мудро обозначив его философским термином *катарсис*.

Нужно сказать, что многие крупные мыслители и творцы искусства с древнейших времен до наших дней примерно так же, как здесь описано, чувствовали сущность искусства, выражая ее каждый по-своему [см.: 5; 8]. Я хотел бы привести здесь очень кратко суждения одного из тех живописцев, кого представители «современного искусства» почитают своим праотцем, уже упоминавшегося Василия Кандинского [подробнее см.: 6, с. 5–36]. Это даст мне возможность плавно перейти и к осмыслению основных творческих принципов, на которых основывается современное искусство, представители которого в России сегодня награждают друг друга премией имени Кандинского, вероятно даже не вдумываясь в смысл его понимания искусства.

Между тем создатель «беспредметной» живописи был убежден, что подлинным инициатором творческого процесса является не художник, но объективно существующее Духовное. В определенный момент времени, полагал он, Творящий Дух ощущает

[2] Термин именно в этой транскрипции введен мной в эстетику еще в 90-е гг. прошлого века. Подробнее о сущности Культуры (с прописной буквы) и *пост*-культуры см., в частности: [3, с. 400–417].

необходимость в материальном воплощении и начинает действовать через художника. Он формирует в его душе *новую ценность* и возбуждает бессознательный «принцип внутренней необходимости» ее творческого выражения в материале. Им мастер и руководствуется до тех пор, пока не создаст такую художественную форму конкретного произведения, которая адекватно выражает стремящееся к воплощению содержание. Главным в произведении является *содержание*, которое Кандинский обозначает как *«элемент чисто и вечно художественного»* [6, с. 147]. Именно этот элемент, т. е. *художественность* конкретного произведения, и является его сущностью, его «художественным содержанием». Оно в каждом произведении, у каждого художника свое и осмысливается субъектом восприятия как *внутренняя красота*.

Все искусство с древнейших времен до самого Кандинского стремилось к воплощению этого элемента и именно за него и ценилось во все времена. Форма — конкретная, абстрактная или содержащая элементы того и другого — для Кандинского не существенна. Понятно, что сам он предпочитал «чистую абстракцию», усматривая в ней «чисто художественное». Значимо лишь *эстетическое качество* произведения искусства. Критерием оценки его у воспринимающего субъекта является особое *художественное чувство*. При этом Кандинский делил людей, как уже было сказано выше, на две категории: обладающих этим чувством и не обладающих. Для последних искусства вообще не существует. Согласно выдающемуся абстракционисту, в произведении искусства с элементом чисто и вечно художественного органично сплетены и два других элемента, выражающие *ситуативные особенности времени* создания произведения («элемент стиля») и *субъективные интенции* художника («индивидуальный элемент»). В момент создания произведения они нередко могут выступить на первый план, но со временем утрачивают свою актуальность, и вперед выдвигается сущностный для искусства всех времен и народов «элемент чисто и вечно художественного», его эстетическое качество. Открыв возможность создания в живописи «чисто художественного» и реализовав ее в своем творчестве, Кандинский уповал на приближение «эпохи Великой Духовности». Увы, этой эпохи пока не случилось, а искусство со второй половины XX в. двинулось совершенно в ином направлении, отказавшись от своей сущности, которую так четко и ясно описал один из последних представителей высокого Искусства, — от художественности, или эстетической сущности искусства, или «элемента чисто и вечно художественного», по Кандинскому. Между тем в некоторых произведениях современных арт-практик в какой-то мере сохраняются два других, отнюдь не главных для искусства, согласно Кандинскому, элемента: элемент ситуативности и «индивидуальный элемент».

Я незаметно перешел к весьма актуальной для эстетики теме: являются ли современные арт-практики, начиная, скажем, с концептуализма, искусством в эстетическом понимании, которое я изложил выше. Можно ли поделки современного арт-производства, заполонившие все выставки и биеннале современного искусства и во многом современные театральные подмостки, безоговорочно считать произведениями искусства, как это делают их бесчисленные уже апологеты? Понятно, что здесь необходим беспристрастный художественно-эстетический аналитический подход, на основе которого можно было бы выявить характерные творческие принципы современных арт-практик и попытаться понять, что же все-таки позволяет помещать их в пространства художественных музеев и выставок. Возможно, что мы обнаружим и становление неких новых эстетических принципов, которые находятся пока в зачаточном состоянии. Подобную задачу поставил перед собой уже в 70-е гг. прошлого века

в ряде эстетических статей крупнейший мыслитель того времени Ганс Георг Гадамер. Сегодня имеет смысл опереться на некоторые его идеи при размышлении об этой непростой проблеме.

Главный вывод немецкого философа звучит так: «Поэтому в конечном счете совершенно не важно, работает ли художник или скульптор в предметной или непредметной манере. Важно одно, встречает ли нас в них *упорядочивающая духовная энергия* или же они просто напоминают нам о том или ином содержании нашей культуры, а то даже о том или ином художнике прошлого. Вот настоящее требование к художественному достоинству произведения. И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимается до *новой оформленной определенности*, до *нового крошечного космоса*, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это — *искусство*, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветных гармоний» (курсив мой. — *В. Б.*) [4, с. 241]. Более чем через полстолетия после опубликования главной книги Кандинского Гадамер, явно отталкиваясь от его идеи о Духовном в искусстве, приходит к выводу *о духовной упорядочивающей энергии* как основе любого искусства, хотя в данном случае его интересовало, прежде всего, авангардно-модернистское беспредметное искусство в целом. Пытаясь добраться до эстетического смысла последнего, он обращается к трем главным принципам классического искусства: *подражанию, выражению* и *обозначению* в самых широких значениях этих понятий. И для этого вспоминает основополагающие эстетические суждения Канта, Аристотеля, Платона, Пифагора (идет вспять по истории эстетической мысли). У Канта он акцентирует внимание на *игре духовных сил*, вызываемой настоящим произведением искусства, в результате которой реципиент испытывает «незаинтересованное», «внепонятийное удовольствие». У Аристотеля его внимание привлекает понимание смысла искусства как «радости от подражания», сводящейся к «радости узнавания», суть которого заключается в том, что констатируется *бытийственность* данной вещи, реальность ее присутствия. Аристотелевский смысл подражания Гадамер видит в том, что «при подражании приоткрывается... как раз подлинное существо вещи» [4, с. 237]. Однако все эти принципы классической эстетики, убежден герменевт XX в., не работают при подходе к модернистскому искусству. Только у Пифагора он усматривает наконец нечто, что могло хотя бы как-то быть применено к современному искусству. Именно в пифагоровом понимании мимесиса как тенденции к упорядочиванию согласно космическому строю, глобальному миропорядку, «гармонии сфер», основанной на законах чисел. *Число и порядок!* — вот тот древнейший эстетический архетип, который лежит в основе любого искусства, и он при некоторой смысловой модификации может быть усмотрен и в современном искусстве. Это, конечно, иное понимание порядка, не пифагорово (которое знало устойчивый миропорядок, музыкальный порядок и порядок в душе) и не христианское (которое в дополнение знало еще порядок истории), а *постиндустриальное*, не знающее ничего устойчивого, ничего вечного, неизменного, но все-таки сохраняющее некое смутное представление о какой-то упорядоченности. Вот кратко путь, каким Гадамер пришел к выводу, приведенному выше.

К искусству он относит все, в чем ощутимо присутствие «упорядочивающих духовных энергий», которые могут привести или к созданию некоего самобытного целостного художественного микрокосма, или «при полной немоте» (изобразительно-

выразительно-семиотической) явить некую «прадревнюю близость чистых пифагорейский начертательных и цветовых гармоний». К «непредметному» искусству Гадамер относит только последний случай. Это и понятно, ибо он впрямую соответствует поискам Кандинского, Малевича, Мондриана и многих других беспредметников, а также некоторых конструктивистов. Очевидна тем не менее и более широкая значимость *всей концепции искусства* немецкого герменевта для художественной культуры XX в. от авангарда до постмодернизма. *Упорядочивающая энергия* ощущается во многих, самых разных направлений и ориентации произведениях современного искусства от авангардистских экспериментов начала прошлого века до акций, перформансов, инсталляций конца столетия. Остается вопрос, «духовная» ли это энергия. Да и понятие «порядок» — это ощущает и пытается выразить и Гадамер — понимается здесь совершенно не в классическом смысле. Часто для обыденного сознания это — принципиально «неупорядоченный порядок», «беспорядочный порядок», не поддающийся формализованному описанию или разумно-рациональному осмыслению. Так же и «энергия» функционирует в современном искусстве в самых разных формах.

Именно поэтому новейшая историософия искусства нередко опирается на один из главных глубинных критериев неклассической эстетики — на *динамическую и статическую энергетику*, имеющую разные модусы проявления. Среди главных можно назвать: 1. Открытую креативную энергетику; 2. Интерактивную энергетику (интерактивность реципиента); 3. Новую упорядочивающую энергетику (в смысле Гадамера); 4. Разрушительную хаосогенную энергию. При этом отнюдь не исключаются и традиционные принципы и механизмы типа выражения, специфического семиозиса, радости узнавания (включая и самоузнавания в смысле Гадамера), игры духовных сил и производимого ею удовольствия и некоторые другие. Однако они очевидно необязательны и, как правило, маргинальны для искусства XX–XXI вв., особенно для арт-практик и арт-проектов *пост*-культуры. Здесь чаще и продуктивнее работают указанные четыре принципа. При этом первые два из них оказываются наиболее универсальными. Они во многом связаны с выведением произведения искусства за пределы того, что новоевропейская эстетика называла искусством. В первом случае артефакты организуются таким образом, что сконцентрированная в них энергетика ориентирована на активное истечение вовне. Интерактивность, напротив, предполагает втягивающий тип энергетики, своего рода энергетическую воронку, в которую как бы втягивается реципиент на правах активно действующего субъекта — со-творца. Новая упорядочивающая энергетика, как проницательно заметил Гадамер, прежде всего, реализуется у отдельных мастеров беспредметного искусства. Что касается хаосогенной разрушительной энергетики, то она характерна для всего XX в. как века величайшего перехода в истории человечества, цивилизации, культуры в новый эон бытия. Пафос глобального разрушения, возникший в начале прошлого столетия в ряде направлений авангарда под воздействием многих причин, среди которых главными можно считать взлет научно-технического прогресса и сопровождавшие его радикально-революционные теории в социально-политической сфере, двигал многими горячими головами в сфере арт-деятельности на протяжении всего столетия. При этом к такой энергетике вряд ли приложимы традиционные аксиологические мерки. Радикальные жесты разрушения, уничтожения, глобального отрицания, отказа, эпатажная манифестация абсурда, бессмысленного, алогичного, зауми, антиэстетического, безнравственного и т. п. сознательно или бессознательно выносились «по ту сторону добра и зла», за границы ценностных отношений — в сферу потенциально насыщенного хаоса. Уже не добы-

тийного, но как бы мета(ксюйно)бытийственного — между «двух бытий» (Культуры и грядущего Иного), — аккумулирующего креативные энергии. Именно в этом ключе могут быть поняты многие постмодернистские арт-практики и артефакты последней трети XX – начала XXI вв. Художники-станковисты переходят здесь в сферы создания сложных, как правило, хаосоморфных динамических пространств (*энвайронментов*, в которых вершатся некие действа – абсурдно-алогичные *перформансы*). Таким образом, *«упорядочивающая духовная энергия»* Гадамера, за вычетом термина «духовный», стала одним из существенных критериев современного искусства, хотя, на мой взгляд, и недостаточным. Тем не менее сегодня, когда мы имеем дело с активно внедряющейся в арт-сферу дигитальной виртуальной реальностью, значимость его повышается. Продуктивна ли в эстетическом смысле ее энергетика? Как виртуальная реальность соотносится с метафизической, да и просто с чувственно воспринимаемой реальностью тварного мира, имитируя их энергетические потоки? Возможен ли в ней эстетический опыт? Вопросы, на которые еще предстоит ответить.

В приведенном глобальном суждении Гадамера об искусстве существенны и понятия «новая оформленная определенность», «новый крошечный космос», в котором реализуется «новая цельность схваченного, объединенного и упорядоченного бытия», т. е. «приращение бытия», как скажет он в другом месте. Здесь на первом плане уже стоит метафизический аспект, имеющий отношение к искусству в целом. Таким образом, почти классический немецкий философ дает некоторые существенные ключи к пониманию и осмыслению онтоэстетического, а применительно к современному искусству параэстетического аспекта отдельных явлений *пост*-культуры. Далеко не всех. В целом эти ключи являются одними из многих, с которыми имеет смысл подходить к современному искусству, чтобы выявить проблематичную легитимность его вхождения в пространство того, что эстетика с древности именует термином «искусство». Есть ли другие ключи и все-таки правомерно ли относить к искусству бесчисленные поделки и сооружения современного арт-производства? Я думаю, что подходить правомерно, а вот что выявят эти подходы, пока неясно. Понятно, что почти бессмысленно искать в этом искусстве признаки классических эстетических качеств, хотя нередко (повторюсь) в предельно элементарной, примитивной форме они там присутствуют. Однако это — маргиналии искусства *пост*-культуры.

Главное же в нем принципиально иное, именно то, что я и обозначил когда-то совокупностью *паракатегорий нонклассики* [3, с. 681–724]. Очевидно, что произведения, созданные по тем или иным из этих принципов (абсурда, алогизма, лабиринта, жестокости, безобразного, хаотического и т. п.) в любом их сочетании большинству из реципиентов, воспитанных на классическом искусстве, никакого эстетического удовольствия не доставят. Они и не рассчитаны на это. Между тем уже более половины столетия магистральный вектор художественных (скорее, парахудожественных) поисков проходит именно в этом, нонэстетическом, направлении, а высокое искусство Культуры затухает на наших глазах. На Западе сформировалось и прошло уже несколько поколений художников, критиков, искусствоведов, создающих и апологетически комментирующих и презентирующих указанную арт-продукцию как искусство. Почему? Зачем?

Отбросив множество внешних, привходящих факторов, мы вынуждены признать, что это не пустяк, но очень серьезная проблема. И если подойти к анализу этого «искусства» беспристрастно, то можно усмотреть и его своеобразную метафизику. Я убежден, что все искусство *пост*-культуры в совокупности (чему посвящен мой «Ху-

дожественный Апокалипсис Культуры» и многие другие работы) дружно кричит, вопит и воет (чем? — своей формой! т. е. художественно все-таки?) о чем-то катастрофическом (вспомним инсталляцию «Конец XX века» Йозефа Бойса). И это один из глобальных метафизических смыслов современной арт-продукции, который создается с помощью принципов, описанных паракатегорями нонклассики. Кроме того, каждая из паракатегорий выражает какой-то конкретный смысл современного искусства, значимый для определенной группы реципиентов, возможно, доставляющий им (да и нам, иногда) неутилитарное удовольствие. Даже безобразное с древности привлекало своего рода параэстетов – сапрофилов, а изображения безобразных предметов уже Аристотель вводил в сферу эстетического, полагая, что сам факт их искусного изображения может доставить удовольствие; даже демонстрация жестокости приносит определенным реципиентам удовольствие (вспомним Де Сада), не говоря уже о блуждании в лабиринте (Умберто Эко) или фрагментах повседневности, внесенных в неповседневный контекст.

Понятно, что о созерцании, эстетическом наслаждении, катарсисе, гармонии с Универсумом здесь речи быть не может. Однако антиномически-оппозиционный всем ценностям ряд творческих принципов и характеристик арт-продукции сегодня тоже не может быть сброшен со счетов. Он, конечно, должен оцениваться не по категориям классической эстетики. Тем не менее сам принцип *отталкивания* от классических принципов привязывает его к ним. Сама оппозиция: классическое-неклассическое — дает эстетическому сознанию мощный импульс к каким-то сознательно-внесознательным процессам. Возможно, и околоэстетическим, параэстетическим.

Искусство *пост*-культуры во многом вообще ушло от эстетических ценностей, но стремится сохранить за собой позицию все-таки искусства, т. е. остаться в эстетическом пространстве. Причин для этого много, и именно нонклассика как философия современного искусства и занимается ими [см.: 3; 9]. Большая часть из них находится действительно за пределами эстетического опыта — часто коренится в б***о***льшем контакте этого искусства с обыденной действительностью, с миром вещей и телесности, с физиологией и парапсихологией, с социологией и политикой, с масскультом и т. д. и т. п. Именно поэтому у ряда исследователей сейчас возник интерес к нейро-физиологическим аспектам эстетического опыта, к политике как заменителю поэтики и т. п. упрощенные подходы к тонкой эстетической материи. Ибо сама эта материя сегодня исчезает из креативного пространства и заменяется крайне примитивными эстетическими, нередко брутальными околоэстетическими и антиэстетическими явлениями в сфере современного арт-производства.

Главное же, возможно, что удерживает всю эту продукцию в (пара-) эстетическом пространстве — это постоянный *диалог* с носителями эстетических ценностей Культуры, с самой уходящей Культурой в период какого-то глобального перехода неизвестно к чему. Искусство *пост*-культуры активно и манифестарно восстает против эстетических и иных ценностей Культуры, но никак не желает покидать пространство этих ценностей, пытаясь освоить ее периферийные, маргинальные, теневые и хтонические явления и противопоставить их в качестве своеобразных антитез, антиаргументов классическим (эстетическим в нашем случае) ценностям, принципам, феноменам. В этом диалогизме, антиномизме, напряженном противостоянии и скрыт, по-моему, какой-то эстетический энергетизм искусства *пост*-культуры; *иной* энергетизм, чем в классическом искусстве, но все-таки энергетизм, некоторые аспекты которого я пытался показать выше.

Поэтому не надо стремиться выпрямлять лабиринты *пост*-арт-производства или искать в кипах войлока Бойса символы какой-то витальности, а в коробках Раушенберга намеки на грядущую эру Великой Духовности. А просто скажем: войлок есть войлок, и коробки есть коробки, и внесены они в пространство художественного музея как:

– острая *оппозиция* ко всему предшествующему искусству, хранящемуся в музее;

– примитивно понятая *демократизация* всего и вся, в том числе и в искусстве: самый простой предмет повседневности (тот же картон, например, или войлок) ничуть не хуже, не ниже любого шедевра Рембрандта и иже с ним классиков;

– элементы развития определенной *игровой* партии;

– объект *иронического* (а не издевательства над зрителем!) отношения современного художника ко всему и вся: искусству, жизни, эстетике, поискам духовного, к зрителям и к самому себе, любимому;

– крик о том, что всё *прошло*! Конец! Пустота!

– следствие боязни этой Пустоты, страх перед ней, неверие в ее пустотность, надежда на то, что есть что-то и за ней, но принципиально *иное*, и подготовка реципиента, всего человечества столь парадоксальным способом (от противного?) к этому *иному*.

Разве этого мало для того, чтобы современная эстетика обратила свое внимание на сии объекты? И разве в этом нет своеобразного метафизического смысла? А внешне это просто войлок и картонные коробки...

Современные же арт-практики, как правило, не ограничиваются уже столь элементарными объектами, но создают из них грандиозные инсталляции, энвайронменты, разыгрывают перформансы, да сегодня еще с обильным применением всяческой электроники и видеотехники. И здесь уже включаются многие и многие рецептивные механизмы самых разных уровней, когда начинают работать и некоторые чисто эстетические (в классическом смысле) принципы, и их отрицающие неклассические, и всяческие интеллектуальные ходы (игры, разыскания, узнавания, удивления, аналогизирования и т. д. и т. п.). И начинает разворачиваться какое-то *событие*. Вот только какое? Для понимания этого нам уже необходим еще некий принципиально новый уровень постнеклассических эстетических критериев, который еще предстоит только нащупать и разработать.

Из всего сказанного о современных арт-практиках уже понятно, что они создаются на основе *иных* принципов, чем классические произведения искусства, хотя иногда и в какой-то мере тяготеют на элементарных уровнях к некоторым из них. Тем не менее относительно них нет оснований говорить об эстетическом качестве. Они на него и не претендуют, но сознательно игнорируют его, отмежевываются от него. Поэтому по крупному счету их вроде бы и не следовало относить к искусству как достаточно определенному феномену духовной культуры человека. Между тем их создатели и теоретики-апологеты упорно числят их по разряду искусства. И этот момент нельзя игнорировать. Возможно, они все-таки могут быть авансом зачислены в пространство искусства, но только условно как предельно маргинальные в нем, параэстетические объекты, неутилитарные по происхождению и обладающие определенными энергетическими полями, так или иначе воздействующими на подготовленного реципиента.

При этом я убежден: чтобы понять какой-то глубинный смысл contemporary art, следует рассматривать не отдельные направления арт-практик и не отдельные артефакты, но его *в целом* как глобальное явление современной элитарной культуры, далеко

выходящее за пределы собственно эстетического опыта. Подходя к «современному искусству» с этой позиции, я ощущаю глубинный трагизм, если не апокалиптизм, которым веет от этого явления, хотя отдельные поделки арт-производителей имеют часто забавный, пустяковый, игровой или просто нейтральный характер. Трагизм ощущается лишь тогда, когда мы окидывает внутренним взором все огромное уже пространство этого искусства почти за вековой период его существования. И он, к сожалению, исторически, а может быть, и космоантропно, вполне закономерен. Всё, что началось в арт-пространстве с концептуализма (а начала этому, как бы шутя и играя, положили еще Дюшан своими реди-мейдами и дадаисты в начале XX в.; отчасти и Малевич своими пресловутыми «квадратами», «крестами», «супремусами»), — акцентирую на этом внимание еще раз — о чем-то *кричит* своим параэстетическим, антихудожественным, протестным существом. Это просто крик, мощный, апокалиптический вопль, который бьет нас по психике и как бы говорит: *«Здесь ни наслаждаться, ни радоваться ничему нельзя; мы кричим о том, что вершится нечто столь катастрофическое в целом, когда не до эстетических наслаждений»*. И это крик о судьбе человечества. Крик-предупреждение о том, что с человечеством сегодня творится что-то такое неладное, на что оно должно срочно обратить внимание, если не желает исчезнуть с лица земли.

А в другом ракурсе я понимаю все искусство *пост*-культуры как огромный *эксперимент*, связанный с научно-техническим прогрессом. То, что происходит сейчас с человечеством, — это действительно некий глобальный переход самого человека компьютерно-сетевой эры в какое-то *иное* качество, возможно, уже отличное от вида homo sapiens. И вот об этом, с одной стороны, и кричат современные арт-практики, выражая ощущение того, что этот переход может быть отнюдь не безопасным для него, а с другой — активно перестраивают всю систему того, что называлось в эстетике искусством, под этого уже нового человека и его электронно-дигитальную среду обитания. Идет мощный экспериментальный период во всех сферах эстетического сознания, во всех мыслительных и деятельно-практических сферах. Человек уходит из реальной жизни в виртуально-сетевую, и все искусства следуют за ним, а в чем-то и опережают его. Будущее искусства и эстетического сознания, если оно еще будет потребно новому человеку, а у него еще будет это будущее, там — в Сети. Поэтому все предметно-процессуальные арт-практики я рассматриваю уже как вчерашний день глобальнейшего эксперимента в арт-сфере; как завершающуюся подготовку к переходу арт-деятельности в Сеть, в виртуальную реальность. Возможно, когда-то и в ней возникнет совершенно новый, но все-таки эстетический опыт, так как без него человек, как существо духовное, жить не может. И тогда и ее можно будет принять в сферу того, что классическая эстетика с древнейших времен и до Кандинского называла *искусством*, высоким Искусством.

Подытоживая все сказанное, я хочу, наконец, дать один из возможных вариантов описательного определения искусства как *эстетического феномена*, которое актуально и значимо не только для искусства прошлого, но для всего искусства в целом, независимо от времени его возникновения — прошлого, настоящего, будущего, далекого будущего. Это попытка описать метафизический смысл искусства как духовного феномена, присущего человеку как homo sapiens с древнейших времен.

Искусство — это *событие* концентрированного исторически данного выражения и проявления эстетического опыта в адекватной (т. е. художественно значимой) чувственно воспринимаемой форме некоего произведения, являющего собой прирост бытия. Оно (событие) полностью реализуется только в духовном мире *эстетически*

подготовленного субъекта, имеющего *установку* на эстетическое восприятие и в адекватной *ситуации* восприятия им данного произведения. К *художественно значимым* эстетика относит произведения, созданные по принципу *образно-символического отображения или выражения* любой реальности (метафизической, духовной, природной, материальной, рукотворной, социальной, психической и т. п.) и позволяющие реципиенту проникнуть в *смысловые глубины* выражаемой реальности, отображаемого предмета или самого произведения, недоступные для познания и постижения никакими другими средствами и простирающиеся нередко далеко за пределы самого отображаемого явления и выражающих его образов. В процессе этого события реципиент *приобщается к новой ценности, приобретает новое знание* и подпитывается *новой духовной энергией*, *возводится* на иные, необыденные уровни бытия, в идеале *достигает гармонии* с Универсумом и состояния полноты бытия. Свидетельством реализации события искусства является *эстетическое наслаждение*, испытываемое реципиентом.

Это определение дано с позиции эстетического реципиента, ибо только в нем в принципе и вершится событие искусства. Художник, т. е. творец произведения искусства, в данном случае понимается как первый субъект восприятия своего произведения в процессе его создания. Именно процесс становления события искусства в художнике и позволяет ему при наличии таланта и свободного владения техникой своего вида искусства создать *высокохудожественное* произведение.

Приведенные здесь очень краткие рассуждения и выведенная на их основе дефиниция искусства имеют, на мой взгляд, универсальный характер, ибо относятся к *метафизической сущности искусства*. Рассматриваемое не с узко эмпирических позиций нынешней экспериментально-переходной ситуации в культуре, а под философско-эстетическим (т. е. метафизическим) углом зрения событие искусства имеет свои достаточно четкие очертания и границы. Под этим углом зрения становится понятным и общий параэстетический смысл самого современного искусства. Если подлинное высокое искусство в идеале ориентировано на *возведение* человека к гармонии с Универсумом, имеет анагогический характер, то contemporary art, рассматриваемое *в целом* как единый феномен, не претендует на это, но, напротив, имеет хтонический вектор на дисгармонию, деструкцию, апокалиптизм, т. е. выполняет функцию глобального выражения (все-таки!) современной достаточно трагической космоантропной ситуации. А в другой плоскости рассмотрения современное арт-производство опять же в целом выглядит как глобальный, многоуровневый арт-эксперимент. И именно этими своими аспектами оно и может быть включено в пространство искусства как глобальное параэстетическое явление культуры. Если же мы берем конкретные артефакты даже самых именитых в пространстве современного искусства мастеров (Йозефа Бойса, Янниса Кунеллиса, Брюса Наумана, Христиана Болтански, Ребекки Хорн, Марины Абрамович и др.), то подавляющее большинство их (не все все-таки) не имеет никакого отношения к искусству как эстетическому феномену, так как не соответствует его метафизической сущности. Это просто что-то *иное*, но не произведения искусства. В этом один из парадоксов современного искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Блок А.* Искусство и газета. // *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 5. С. 473–479.

2 *Бычков В.* Художественный Апокалипсис Культуры: Строматы XX века: в 2 кн. М.: Культурная революция, 2008. Кн. 1. 816 с. Кн. 2. 832 с.

3 *Бычков В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: Изд-во МБА, 2010. 784 с.
4 *Гадамер Г. Г.* Искусство и подражание. // *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 228–242.
5 История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. М.: Искусство, 1962–1968.
6 *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Рипол классик, 2016. 256 с.
7 *Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Соч.: в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 161–527.
8 Мастера искусства об искусстве: в 7 т. М.: Искусство, 1965–1970.
9 *Маньковская Н.* Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 496 с.
10 *Kandinsky.* Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz: Benteli Verlag, 1973. 210 S.

***

© 2017. Viktor V. Bychkov
Moscow, Russia

THE METAPHYSICAL MEANING OF ART

Abstract: Art, as a concentrated expression of aesthetic experience in a form that is perceived by the senses and is artistically significant, ideally is an event of leading up a primed recipient to a harmony with the Universe. In the course of this event the recipient acquires a new value, new knowledge, is nourished by new spiritual energy and ascends to alternative, non-trivial levels of being. A consequence of a realization of the event of art is aesthetic pleasure that the recipient experiences. Such understanding of the metaphysical meaning of art is relevant to any genuine art. However, contemporary avant-garde and modernist art practices in the majority of cases reject this understanding, and therefore their classification as belonging to the sphere of art is problematic.
Keywords: art, harmony, image, aesthetic pleasure, contemporary art, creativity, aesthetic value.
Information about the author: Viktor V. Bychkov — DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12-1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru
Received: February 05, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFFERENCES

1 Blok A. Iskusstvo i gazeta [Art and Newspaper]. *Blok A. Sobr. soch.: v 8 t.* [Complete Works: in 8 vols.]. Moscow, Leningrad, Khudozh. lit. Publ., 1962, vol. 5, pp. 473–479. (In Russian)
2 Bychkov V. *Hudozhestvennyj Apokalipsis Kul'tury: Stromaty XX veka: v 2 kn.* [The Artistic Apocalypse of Culture: 20th-century Stromata: in 2 books]. Moscow, Kul'turnaja revoljucija Publ., 2008. 816 p. + 832 p. (In Russian)

3 Bychkov V. *Jesteticheskaja aura bytija: Sovremennaja jestetika kak nauka i filosofija iskusstva* [Aesthetic Aura of Existance. Contemporary Aesthetic as Science and Philosophy of Art]. Moscow, Izd. MBA Publ., 2010. 784 p. (In Russian)

4 Gadamer G. G. Iskusstvo i podrazhanie [Art and Imitation]. *Gadamer G. G. Aktual'nost' prekrasnogo* [The Relevance of the Beautiful]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991, pp. 228–242. (In Russian)

5 *Istorija jestetiki: Pamjatniki mirovoj jesteticheskoj mysli: v 5 t.* [History of Aesthetics: Monuments of World Aesthetic Thought: in 5 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962–1968. (In Russian)

6 Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve* [On the Spiritual in Art]. Moscow, Ripol klassik Publ., 2016. 256 p. (In Russian)

7 Kant I. Kritika sposobnosti suzhdenija [Critique of judgment]. *Kant I. Soch.: v 6 t.* [Works: in 6 vols.] Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 5, pp. 161–527. (In Russian)

8 *Mastera iskusstva ob iskusstve: v 7 t.* [Masters of Art about Art: in 7 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965–1970. (In Russian)

9 Man'kovskaja N. *Fenomen postmodernizma. Hudozhestvenno-jesteticheskij rakurs* [The Phenomenon of Postmodernism. Artistic-aesthetic Angle]. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2016. 496 p. (In Russian)

10 Kandinsky. *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.* Bern-Bümpliz: Benteli Verlag, 1973. 210 s. (In German)

УДК 72+281.93
ББК 85.113(2) + 86.372.24-65

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. Л. Д. Попова
г. Архангельск, Россия

СЕМИОТИКА САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА МОНАСТЫРЕЙ ПОМОРЬЯ

Аннотация: В статье рассматривается локализация монастырей как основная составляющая сакральной географии Поморья в историко-культурной перспективе, предстающей в качестве целостной идейно-сематической программы, свойственной средневековым обителям вообще. Основное внимание уделено структуре, семиотике монастырей, сформировавшихся в процессе славяно-русского освоения чудских земель Заволочья и Двинской земли. Монастыри стали центром духовной жизни, символической манифестацией в геокультурном пространстве Поморья. Их мифологический и сакрально-архитетурный образ органично вписывался в окружающий природный ландшафт, наделяя последний высоким духовно-аксиологическим статусом. В исследовании на основе взаимодополняющих подходов и методов анализа структурно-функционального, герменевтического и семиотического выделяются главные особенности, связанные маркированной ролью образов и символов Преображения, Успения, Покрова Пресвятой Богородицы, Святой Троицы, Архангела Михаила и Николая Мирликийского, которые раскрывают метафизический топос Поморья.
Ключевые слова: монастыри, сакральное, геокультурное пространство, Поморье, священный топос, теофания, семиосфера.
Информация об авторе: Людмила Дмитриевна Попова — доктор культурологии, профессор, Северный (Арктический) федеральный университет им. М. В. Ломоносова, Северной Двины наб., д. 17, 163002 г. Архангельск, Россия. E-mail: popova.ld@yandex.ru
Дата поступления статьи: 27.01.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Феномен северных монастырей исследуется в рамках многих научных направлений и дисциплин — религиоведения, истории, философии, филологии, сакральной географии [38; 39; 31; 32; 22]. Несмотря на многообразие научных исследований, а также накопленные теоретические и эмпирические материалы, работ, посвященных специальному анализу семиотики сакрального пространства монастырей Поморья, пока нет. В данной статье речь пойдет о специфическом священном топосе монастырей, о первопричинах возникновения обителей в Поморье, их мифологии, архитектурном образе, а также о развивающейся в соответствии с православной традицией монастырской структуре и особенностях установления монастырей на Русском Севере. В исследовании на основе взаимодополняющих методов анализа структурно-функционального, герменевтического и семиотического заново переосмысляются традиционные пространственные координаты (географическое положение) и доминирующие

структурированные архитектурные образы и символы с различных когнитивных позиций — религиозных адептов, научных исследователей, а также обычных профанных наблюдателей.

Одним из центральных локусов сакральной географии Поморья «древностию все Московские монастыри превосходящая обитель, построенная во втором надесять столетствии» [10, с. 2] был Михайло-Архангельский монастырь — единственный в ту пору центр религиозно-нравственного просвещения. На основании грамоты, связанной с именем архиепископа Новгородского Иоанна (их было трое: один — с 1110 по 1130 г., другой — с 1165 по 1186 г., третий — с 1387 по 1414 г.), некоторые исследователи датируют монастырь XIV в. [34, с. 4, 11; 3]. Монастырские источники и сведения «Полного собрания исторических сведений о всех <…> монастырях» уточняют, что Михайло-Архангельский монастырь «основан Св. Иоанном, первым архиепископом Новгородским [25, с. 10].

Монастырь, давший впоследствии имя городу, располагался на самом краю возвышенного мыса Северной Двины, выражая образ небесного и земного рая, иной мир. Отмеченный сакральным холмом высокий глинистый берег круто спускался к глубокой реке, а с другой стороны монастырь окружал густой сосновый бор, как бы нависший над рекой. Здесь, среди дикого и глубокого бора, стояла скромная деревянная обитель иноков с церквами во имя чуда Архангела Михаила и Покрова Пречистой Богородицы. Как свидетельствуют многие письменные источники, другого жилья на берегу не было. Выбор местности для монастыря в лесу, на высоком берегу реки диктовался, скорее всего, представлениями о том, что первозданная природа безгреховна, упорядочена самим Богом, гармонирует со стремлением к совершенствованию. У Григория Нисского, особенно популярного на Руси с XIV в., есть «Слово о первозданной красоте мира». В этом сочинении объясняется, почему ценилась в Древней Руси дикая природа: нетронутая природа знаменует собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, желающего посвятить себя Богу. Во многих средневековых письменных источниках проводится мысль о том, что путь в земной рай лежит через монастырь, отшельничество. Монахи считались ангелами во плоти. Поэтому, как пишет Д. С. Лихачев, монастыри ставятся в красивой безлюдной местности [13, с. 38]. В житиях русских святых часто описывается выбор места для монастырей среди дикой природы. Эти представления с их стремлением к уединенной жизни поддерживались и учением исихастов (особенно Нила Сорского).

В локализации древнего монастыря обнаруживается общий принцип, который являлся в тот период традиционным: монастыри расположены, как правило, на возвышенности — мысу или горе: Михайло-Архангельский монастырь в Устюге, Новоспасский монастырь в Москве, Успенский Лявленский, Николаевский Чухченемский, Александро-Ошевенский в Архангельской области. Это расположение монастырей, как и городов, обосновывалось в мифологии тем, что подобные места являются центром, сгустком сакральной энергии. Затем возвышенность-холм трансформируется в образ «мировой горы». По М. Элиаде, этот мифологический образ символизирует связь между Небом и Землей. В русских летописях это особое расположение монастыря или города названо Святым Градом, Градом Земным, что рассматривается учеными как параллель с историческим Иерусалимом. Традиционно схема Небесного Иерусалима просматривается в четырехугольном плане Михайло-Архангельского монастыря, а образ Софии трансформировался в русском Православии в образ Архангела Михаила, который стал небесным покровителем будущего города. Благодаря этому и сам город, возникший

в конце XVI в. рядом с монастырем, приобрел священный смысл. Официальное название Новые Холмогоры не прижилось. Новый город стали называть Архангельским городом, Архангелом Михаилом (так он вошел во все западноевропейские карты).

После городского пожара 1636 г. монастырь переносят на новое место — вверх по берегу Северной Двины, в местечко Нячеры (ныне это район пересечения набережной Северной Двины и ул. Смольный Буян). Перенос монастыря из центра города на его периферию превращал все городское пространство в ансамбль храма Михаила Архангела как покровителя Поморской земли, ставшего пристанищем и для паломников, стремившихся в северные обители через Архангельск, а церковь Покрова Пресвятой Богородицы, стоявшая исстари рядом, приобретшая особое «военное» значение, по-прежнему сохраняла «защитное» значение.

В таком компактном символическом и архитектурном образе монастырский ансамбль предстает на рисованном чертеже 1694 г. На пространстве, ограниченном бревенчатой оградой, забранной в столбы, расположен традиционный монастырский треугольник. Михайло-Архангельский собор стоит в центре и подчеркнут пятиглавием, центральная глава покоится на высоком шатре. К югу от собора находится шатровая церковь Покрова Богородицы с трапезною и келарской. Эти сооружения составляли великолепный градостроительный монастырский ансамбль и обогащали городскую речную панораму.

Формирование сакрального пространства в Нижнем Подвинье связано с появлением Лявленского монастыря (Архангельская обл., Приморский р-н), построенного также на высоком правом берегу Северной Двины, в устье р. Лявли. Обитель в литературе чаще датируется XVI в [25, с. 17]. Но существование монастыря уже в XIV в. подтверждает важный письменный источник — пергаменное Евангелие-апракос 1339 г., обнаруженное в библиотеке Сийского монастыря, и известное в литературе под именем Сийского [7, с. 1–34; 30]. Написано уставом при великом князе И. Д. Калите в Москве, по поручению монаха Анании «на Двину к Святой Богородице» дьяками Мелентием и Прокашей. Эта запись представляет исторический интерес. Ананий был почитателем князя Ивана Калиты и заказал Евангелие для Лявленского монастыря в Москве, а не в Новгороде. Можно предположить, что монастырь возник задолго до создания этого письменного памятника. Об этом говорится и в одной из последних книг, рассказывающих о монастыре [19]. Главный шатровый храм монастыря, построенный высоко на горе, над рекой, был посвящен Успению Богоматери и связывал «пространство между небом и землей» и воздухом — стихией Богоматери. «Многие из её чудес совершаются именно в этом пространстве, не исключая и легендарных перенесений по воздуху её икон — Тихвинской, Сосновской (Соловецкой), Толгской (Ярославской), Святогорской и др.» [12, с. 17]. В народном предании существовало сказание о Лявленской напенной иконе Успения Божией Матери: икона чудесным образом сама вышла из одного из пожаров и явилась на пне [9, с. 8].

На холмистом берегу р. Чурьеги (Архангельская обл., Каргопольский р-н) — «горе», в лесном урочище около рощи, где был родник, считавшийся священным, возник Александро-Ошевенский монастырь, основанный в 1450-е гг. иноком Кирилло-Белозерского монастыря Александром (в миру Алексей). Этот монастырь замечателен еще и теофанией: иноку Александру был знак-голос Бога, который повелел сотворить «себе пребывание» в нетронутой природе, знаменующей собой порядок и благообразие, гармонирующее с подвижнической жизнью отшельника, решившего посвятить себя Богу, и был воздвигнут монастырь. Сначала инок построил «на сем месте уединенную келью,

и в ней поставил две иконы, данные ему игуменом Кириллова Белозерского монастыря, одну Богородицы Одигитрии, а другую Николая Чудотворца» [27]. Затем с благословения архиепископа Новгородского Ионы Александр строит деревянную церковь, освященную во имя Успения Божией Матери по аналогии с церковью, возведенной в Белозерском монастыре при преподобном Кирилле, вводит строгий общежительный устав, подобно тому, что существовал в Белозерском монастыре. Так, недалеко от Каргополя, в селении Ошевенском, родине Александра (здесь же жили родители преподобного, предпочитая уединение на сельской природе), возник монастырь, «островок среди языческого древнего океана, который, спаявшись, сплотившись, и образовал собою потом материю Церкви» [28, с. 105].

Монастырь стал центром духовной жизни Ошевенской округи. С левого монастырского берега р. Чурьеги проглядывалась вся округа, осененная христианским крестом. С приближением к алтарю и Успенскому собору монастыря нарастала сакральная значимость крестьянского селения, главными фасадами ориентированного на реку. Это историческая тяга к воде, надолго закрепившаяся в народной культуре и сохранившаяся в Ошевенске, характерна для Севера. Иконографические материалы XVI–XVII вв. показывают, что центром монастыря был Успенский собор, стоящий на высоком подклете, использовавшемся в хозяйственных нуждах, — крестообразный в плане, срубленный от самой земли, покрытый высокой шатровой кровлей. Высотность храма подчеркнута ступенчатым подъемом пристроенных прирубов с криволинейными кровлями, называемыми бочками.

Как видим, сакральное пространство монастырей незримо освящается присутствием Бога, а также архистратига Михаила и Николая Чудотворца. Главные храмы посвящены Покрову и Успению Божией Матери. Отметим их распространенность и характерность расположения в центре монастырского комплекса, подчеркивающие единство архитектурного образа.

Успенские храмы по древнерусской традиции воспринимались в Древней Руси как защитные от половцев. Кроме Успенской церкви Киево-Печерской лавры (1073–1078), такие храмы в XII в. были сооружены в Галиче, Владимире, Смоленске, позднее в Московском Кремле. Это обусловило особое почитание на Руси праздников, посвященных Богородице. На Русском Севере Богоматерь с XV в. считалась покровительницей Курострова, многих монастырей, в частности Каргопольского Успенского, Холмогорского Успенского, возникших в XVII в. Возможно идея, заложенная в празднике Успения, — связь земли и неба через образ Богоматери, родившей Сына Божия, — не случайна. Образы матери и сына воплотились в образах Богоматери и Спаса — мир земной был соединен с миром небесным.

Знаковым культовым местом для монастырей, возводимых на Архангельском Севере, стали острова — места уединенных молитв и иноческих подвигов — сначала как прецедент в древнейший новгородский период, а затем как преемственная традиция и феномен. Уже в ранненовгородский и московский период многие монастыри стояли на островах: Кириллов на о. Нелезине, «вологодский монастырь Спаса на о. Каменном Кубенского оз., перенесенный впоследствии на остров Белавинского озера и потом в город Вологду» [15, с. 291], чуть позднее — Спасо-Преображенский на о. Валаам Ладожского оз. и др. Затем последовательно иноки этих монастырей основывают новые обители также на островах. Как замечает С. Морозов «в сознании наших предков еще с дохристианских времен прочно утвердилась вера в то, что человек, достигнув удалённых островов, обретает возможность перехода в некое новое качество» [18, с. 17].

Основателем Соловецкого монастыря был ученик св. Кирилла Белозерского (ок. 1337–1427) — преподобный Савватий (?–27.09.1435, по другим данным — 1440). После смерти наставника он взял с собой пустынника Германа (?–1479) и отправился на Север в поисках безмолвного жития, выбрав для этого необитаемый о. Соловецкий. Здесь не было никого. Они искали именно такое место. Затем сюда прибыл также искатель пустынной жизни Зосима (?–1478) — чаще его называют основателем монастыря, который добился грамоты монастырю от новгородского архиепископа на вечное владение всеми о. Соловецкими. Так возник в 1429 г. Соловецкий монастырь. Впоследствии и московские власти подтвердили право Соловецких старцев на владение островами.

Соловецкий монастырь замечателен «апостольскими подвигами» и теофанией. «Видение храма "на воздусях" указало преподобному Зосиме Соловецкому место для строительства монастыря», «самим Богом избранного, первого из Соловецких иноков», о чем говорила и надпись на стене одной из часовен, приведенная в работе П. Ф. Федорова [33, с. 70]. Особый уклад жизни насельников, неповторимый облик монастыря и островов вызывал аналогичные ощущения богоизбранности места и у путешественников, посетивших монастырь. По убеждению К. К. Случевского, Соловецкие острова были предназначены «Богом под монастырь» [29, с. 99], который в бесконечном морском пространстве «за северными горами» открывается раем земным: «Рай — наши Соловки!» — так говорили монахи и богомольцы. «Господь своим инокам представил их, чтоб здесь на земле видели, что будет даровано праведникам там, на том свете» [20, с. 205–206]. В христианском вероучении Бог по милости и благодати своей «нисходит» к человеку. Первый человек-«соградитель» обители, «исходя из духа Христа» осмыслил, «уверившийся о последующем великолепии оной чрез небесное откровение, воспользовался при создании монастыря своего всеми выгодами местоположения, сколько красивого, столько же и удобного…» [8, с. 6–9], и творчески стал преображать островной христианский мир, что требовало самоотверженности, которая посвящалась Господу, а Господь «во всем невидимо <…> покровительствует» [20, с. 252].

В письменных источниках Соловецкий монастырь именуется по-разному: «Дом Божий святого Спаса», «дом святого Спаса и святого Николы», «дом Божий святого Спаса и святой Богородицы» [2, с. 16–56], но главным образом Спасо-Преображенским — своеобразным палладиумом, связующим островное богомыслие православного иночества с идеей спасения как достижения преображённой «новой» земли. По своей глубинной сущности оно было религиозным исканием «нового неба и новой земли», изображенных в апокалиптических пророчества Иоанна Богослова. Движение на Север — прорыв к тому, «что будет по ту сторону истории, по ту сторону земного странствия человечества <…> что является целью всего процесса спасения, то есть преображения мира…» [16, с. 79, 85].

В конце XVI в. деревянные стены монастыря, имеющие до этого лишь духовно-символическое значение и намечавшие границу между профанным и сакральным, по царской воле перестраиваются в каменные с галереями, бойницами, башнями, выстроенные по всем правилам фортификации. Описывая то время, П. Ф. Федоров отмечает: «У русского правительства не установилось еще твердых политических отношений с Швецией, Норвегией и Финляндией. Соловецкий монастырь, как находящийся на открытом море, вдали от центральной русской военной власти (и наоборот, очень близко от упомянутых враждебных народностей), постоянно был в опасности от этих нападений, носивших разбойничий характер» [33, с. 134]. Так монастырь стал исполнять еще и функции сторожевой крепости, входя в систему московской идеи монастыря-кре-

пости. Теперь каменные стены с возвышающими над ними надвратными церквами, куполами соборов, колокольней выражали идею Небесного Града, Вечного Иерусалима, похожего на целый город.

Островное положение монастыря, усиливающее образ небесного града, чудотворная сила Зосимы, Савватия и Германа притягивали к себе большое количество местных богомольцев. В народной традиции паломничество на Соловки по обету («овету») было наиболее распространенным: причем в большей степени характерна личная форма обета — «по обещанию поработать на преподобных Зосиму и Савватия», «по вере» и «усердию потрудиться для Святых чудотворцев». Как пишет Ф. Н. Берг, в иных семьях отцы по какому-нибудь случаю дают обет, что их первенцы поработают на святое дело, и мальчиков посылают в Соловки, где они безвозмездно работают на монастырь, в котором за то их обучают грамоте и какому-нибудь мастерству [6, с. 5].

Широко известен пример матери художника А. Борисова. Она дала обет в случае благополучного исхода болезни отдать мальчика на один год в Соловецкий монастырь в качестве бесплатного работника, что и исполнила. Позднее А. Борисов вернется в монастырь и поступит в иконописную мастерскую. Оттуда была дорога в Петербург — вначале в рисовальную школу Общества поощрения художеств, затем в Академию художеств.

Особенно были распространены массовые богомолья в монастырь во время навигации, всего на три дня; это были и собственно богомольцы, и паломники обоего пола и всех возрастов. Они съезжались со всех концов России: из Вятской, Вологодской, Пермской, Новгородской, Псковской и других губерний [33, с. 50]. Основная волна богомольцев направлялась из Архангельска.

Иногородние паломники по прибытии в Архангельск останавливались в гостинице Соловецкого подворья, в храме преподобных Зосимы, Савватия и Германа служили молебен, затем выходили через Святые ворота на набережную к Соловецкой пристани и садились на пароходы «Вера» и «Надежда», принадлежавшие монастырю. Им предстояло преодолеть Белое море и дойти до островной обители, чтобы поклониться преподобным Зосиме и Савватию, «Спасову Лику», приближенному в крестьянском миропонимании к слову «Спаситель», которое, как свидетельствует С. С. Аверинцев, «воспринималось как перевод по смыслу имени “Иисус”, его эквивалент» [1, с. 490]. Особенно много богомольцев собиралось ко времени монастырского престольного праздника Преображения Господня. Об этом блестяще написал Б. В. Шергин: «От Соловецкой пристани, что на Соломбальском острове (под Городом), отходили на празднество 3–4 августа Соловецкие пароходы <…> Золоченые кресты на высоких мачтах. Нос парохода, корма, основание мачт были украшены деревянной резьбой <…> Команда на всех пароходах монастыря состояла из монахов <…> Капитан <…> по-соловецки истово знаменуясь крестом, творит поясные поклоны. Сразу умолкнув, молится и тысячная толпа на берегу и на палубе, и в машине, и в каютах: “Молитвами преподобных отец наших Зосимы и Савватия, Германа, Иринарха, Елиазария Анзерского и прочих Соловецких чудотворцев, Господи Иисусе Христе, святый Боже, Помилуй нас! Аминь, аминь”, — гудит толпа. Начинается дивный в летнюю пору путь открытым морем…» [36, с. 321].

Никола, Микола, Николай Угодник, как замечает Г. А. Носова, «особенно почитался на Русском Севере среди рыбаков-поморов, где он получил прозвище Морского» [24, с. 95] и Мокрого. Именно в таком звучании (Микола Мокрый) этой святой особо почитаем. По издавна заведенной в российском флоте традиции в Архангельске

моряки, как и паломники, перед плаванием, а также после благополучного возвращения в Архангельский или Никольский порт приходили в храм Николы (читали молитву св. Николаю о спасении на море). «В народном сознании его образ сливался с образом самого Иисуса Христа» [5, с. 97]. Он был «скорым помощником» в «гибельных случаях». Хорошо известна местная поговорка: «От Холмогор до Колы — тридцать три Николы». В этом фольклорном образе Никольские храмы, как тридцать три былинных богатыря, вышедших из вод Студеного моря, охраняют рубежи северного «Лукоморья», служат путеводными маяками для всех плывущих и путешествующих по волнам моря житейского [31, с. 16–19]. На стыке речного и морского пути стоял Николо-Корельский монастырь: существуют расхождения в датах основания. Из летописи известно, что в 1419 г. он уже стоял [23, с. 411–412]. «При сем монастыре была <…> и пристань корабельная и привал Двинских судов из Холмогор и прочих мест. <…> Пристань сия пребывала сборищем как иностранных, так и русских судов по 1584 год» [11, с. 30].

Б. В. Шергин в своем рассказе «Виктор-горожанин» приводит восхищение монастырем художника Виктора Гавриловича Постникова, говорившего писателю:

> «Помнишь, друг, как на карбасе подошли мы к Никольскому урочищу. Помнишь неизрекомую тишину июньской ночи и это видение древней красоты. На взлобье серебромшистого холма стоял древний город: вековые бревенчатые стены, сказочная, с высоким шатром надворотная башня, башни угловые.
>
> Этот древний город как бы оборонял великолепный ансамбль новгородского зодчества. Будто лебедь, возникал из-за стен белокаменный Никола; будто крылья, опустил он к северу и к югу торжественные крыльца-всходы. Я и сейчас вижу: нежное золото зари охватило запад и восток. Солнечный венец, как золотой кораблик, плыл край моря. И берега, и острова, и воды — все виделось как бы написанным на золотистом перламутре.
>
> На прощанье он сказал:
>
> — Я эту красоту видел и этим счастлив» [35, с. 132].

Умело был вписан в рельеф местности и Николаевский монастырь в Чухчерьме (Архангельская обл., Холмогорский р-н), расположенный, как и Лявленский, на старой торговой дороге, связывавшей Москву с Архангельским портом. Это обстоятельство способствовало строительству Чухченемско-Никольского монастыря на Северной Двине, существовавшего здесь еще в XIV в. — веке преподобного Сергия Радонежского, и, скорее всего, соответствовавшего духовной атмосфере Троицко-Сергиевского монастыря, отражая в архитектуре некоторые характерные черты храмостроительной культуры Москвы. Лишь в 1681 г. монастырь был пожалован архиепископу Холмогорскому и Важскому Афанасию [26].

В XVI в., по мнению П. Н. Милюкова, северные «монастыри развивают, так сказать, наступательную деятельность, как центры колонизации: они пробираются на перешеек между Ладожским и Онежским озёрами, спускаются вниз по реке Сухоне и поднимаются вверх по реке Вычегде, навстречу монастырям Стефана Пермского, которые они далеко превосходят в роли колонизаторов. Но всё это колонизационное движение развивается на юг и север от района, охваченного новгородцами, и происходит при том или другом содействии Москвы» [17, с. 447]. Стефан Пермский пришел на Север из Москвы с великокняжеской охранной грамотой, смело сжигал языческие капища, основал «владычен город Усть-Вымской», центр пермской епархии, и сам был

посвящен в Москве в епископы (1383 г.): «…очевидно, с религиозной деятельностью Стефан соединил и государственную» [17, с. 447].

Но и во времена великих князей московских иноки искали места для уединения и молитв. В 1520 г. на мысу Михайловского озера, по преданию на святом месте, преподобным Антонием Сийским (?–7.12.1556), монахом Никольского Шелецкого монастыря, основан Антониево-Сийский монастырь, разрешение на постройку которого было получено у Василия III [40, с. 44–45]. Великий князь московский Василий III прислал в обитель щедрые пожертвования. Вскоре на мысу возвысились деревянный шатровый Троицкий собор, теплая церковь с трапезной, а при входе в монастырь — небольшой надвратный храм [21, с. 410]. В 1588 г. московский мастер Захарий начинает строительство каменного Троицкого собора. Впоследствии монастырский ансамбль из шести храмов: четырех каменных и двух деревянных — стал одним из лучших в древнерусском зодчестве. Троицкий собор возведен в формах московского церковного зодчества, но в нём просматриваются и традиции Севера. В приделе покоились мощи преподобного Антония. Здесь же хранились его риза и деревянный посох. Монастырь не раз ссужал деньгами московских государей. Михаил Федорович, готовясь к войне со шведами, обращался к Сийскому монастырю за помощью. В царствование Бориса Годунова сюда был сослан боярин Федор Никитич Романов, во иночестве Филарет — будущий патриарх, отец царя Михаила Романова [3].

Духовно-историческая линия, связывавшая Архангельский Север с Новгородом через главный символ Спасо-Преображения, сознательно начинает завязываться с Москвой. Произошла замена святыни на новый культ — Пресвятой Троицы, особое почитание которой, как известно, является характерной особенностью русской культуры. Главное место в центре Сийского монастыря занял Свято-Троицкий собор.

Как пишет С. В. Максимов, «Уверенность в успехах подвижничества на уединенных островах не утратила своего назначения и в последующие времена, когда патриарх Никон озаботился сооружением двух монастырей: одного на острове Кие — Крестного, в Онежско заливе Белого моря, и другого на острове озера Валдая — Иверского» [15, с. 291]. Иверский монастырь создан в 1653 г. по образцу и плану Иверской лавры, что на Афонской горе. Святыней монастыря стала икона Божией Матери Иверской, выполненная иконописцем афонского монастыря.

Новым иеротопическим проектом входил в особое сакральное пространство Крестный монастырь (Архангельская обл., Онежский р-н), названный Никоном Ставрос (что по-гречески означает «крест»), воплотивший в себе образ Святой Земли посредством большого креста-мощевика с частицами палестинских святых, которым можно было поклониться в северном монастыре. Это воплощение Честного и Животворящего Креста вырезано в 1656 г. по заказу патриарха в Иерусалиме. В него была вложена частица Животворящего Древа Креста, около 300 частиц мощей и другие реликвии. В Москве для него сделан дорогой оклад, и в 1657 г. крест был препровожден в островную обитель. Он занимал место храмовой иконы в иконостасе. Впоследствии для него соорудили особый мраморный киот, который установили на мраморную же плиту-подставку.

К святыням Палестины — частицам камней Гроба Господня, пещеры, где родился Христос, пещеры, в которой скрывался Иоанн Предтеча от Ирода, и другим, помещенным в звездах-ковчегах Кийского креста, можно было прикоснуться на Кий-острове. Так паломничество в северный монастырь приравнивалось к посещению Святой земли. Однако в крест еще вложены и мощи святителя Филиппа Московского

и других русских первоиерархов, святых покровителей царя Алексея Михайловича — Алексия, человека Божия, преподобного Михаила Малеина, равноапостольного Константина, благоверного великого князя Александра Невского и др. Все эти мощи были заключены в небольшие ковчеги, сгруппированные в форме крестов и звезд. Как предполагает К. А. Щедрина, мощи святых из Кийского реликвария понимались Никоном, наряду со святынями Палестины, как звезды, составляющие небесное сияние Креста [37]. Приобщение к святым, чьи мощи составляют крест и к заступничеству которых обращаются молящиеся ко кресту царь и патриарх, стали важнейшей составляющей паломничества для многочисленных богомольцев, для которых сакральное пространство определилось особой зоной чудотворений, возникающих по мере раскрытия реликвария.

Мы остановились на главных сублокальных доминантах сакрального пространства Поморья. Реконструкция монастырской семиосферы позволяет выделить ряд ее особенностей, связанной маркированной ролью образов и символов Преображения, Успения, Покрова Пресвятой Богородицы, Святой Троицы, Архангела Михаила и Николая Мирликийского, позволяют раскрыть метафизический топос Поморья. Представленные монастыри были неразрывно связаны с историей, культурой региона, с историей всего Русского Севера, ставшего благодаря православию прообразом, символом России-Святой Руси, Землей Обетованной, на поиски которой устремлялась душа русского человека — инока, крестьянина, морехода и землепроходца, паломника, приезжавшего сюда со своими жизненными невзгодами. Каждый монастырь имел свою зону влияния, обладал своим набором объектов поклонения, с каждым из них связано осознание и самого локуса как святого места. Все они развивались в уникальном целостном бытии и преемственной священной связи. Монастырская история и археология Поморья отображают процесс освоения северных селений Новгородом и Москвой: Спасо-Преображенские монастыри говорят о связях Поморья с древним Новгородом и о том, что данная номинация обусловлена «обычаем» новгородских поселенцев, «не имеющим нигде исключения» [14, с. 279], а Троицкие монастыри свидетельствуют об «усвоении-перенесении» сакральной идеи Москвы. «Идейные основания построения Успенских храмов», как пишет Д. С. Лихачев, уводят и в более раннее время — Киевскую Русь, через построение первого Успенского храма в Печерском монастыре, имевшем связи с константинопольским Влахернским монастырем [12, с. 18]. Храмовая архитектура составляла каркас, наделяла смыслом монастырское пространство и структурировала иноческую жизнь во времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Аверинцев С. С.* Иисус Христос // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 1. С. 490–504.

2 Акты Соловецкого монастыря 1472–1584 гг. Л.: Наука, 1988. 328 с.

3 *Амосов А. А.* Копийная книга Антониева-Сийского монастыря // Археографический ежегодник за 1971 год. М.: Наука, 1972. С. 276. С. 276–283.

4 *Андреев В. Ф.* О дате основания Михайловского Архангельского монастыря // Культура Русского Севера. Л.: Наука, 1988. С. 67–70.

5 *Белов А. В.* Святые без нимбов. М.: Сов. Россия, 1983. 216 с.

6 *Берг Ф. И.* Нечто о древности типа деревянных построек и резьбы в Важском крае. Сер. Памятники древней письменности и искусства. СПб.: Тип. А. И. Траншеля, 1882. 22 с.

7 *Богусловский Г. К.* Рукописные Евангелия Древлехранилища Архангельского епархиального церковно-археологического комитета. Архангельск, Арханг. епарх. церк.-археол. ком, 1904. 114 с.
8 *Досифей,* архим. Географическое, историческое и статистическое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М.: Университетская тип., 1836. 724 с.
9 Исторический очерк Лявленского прихода Архангельской епархии, свящ. И. Легатова. СПб.: Тип. бр. Шумахер, 1879. 27 с.
10 *Крестинин В. В.* Краткая история о городе Архангельском. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1792. 275 с.
11 *Лепехин И. И.* Дневные записки путешествия по разным провинциям Российского государства. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1805. Ч. IV. 464 с.
12 *Лихачев Д. С.* Градозащитная семантика успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 17–23.
13 *Лихачев Д. С.* Сад и культура России // Декоративное искусство СССР. 1982. № 12. С. 38–46.
14 *Максимов С. В.* Лесные города // По русской земле / сост., подгот. текстов, вступ. ст. С. Н. Плеханова; коммент. С. Н. Плеханова, Ю. В. Лебедева. М.: Сов. Россия, 1989. С. 264–289.
15 *Максимов С. В.* Островные монастыри // По русской земле / сост., подгот. текстов, вступ. ст. С. Н. Плеханова; коммент. С. Н. Плеханова, Ю. В. Лебедева. М.: Сов. Россия, 1989. С. 290–307.
16 *Мень А.* Откровение Иоанна Богослова // Знание — сила. 1991. № 9. С. 31–90.
17 *Милюков П. Н.* Очерки по истории русской культуры: в 3 т. М.: Прогресс: Культура, 1993. Т. 1: Земля. Население. Экономика. Сословие. Государство. 528 с.
18 *Морозов С.* Постижение Соловков: Очерки и материалы. М.: Тов-во Северного Мореходства, 2004. 186 с.
19 На Двину ко святей Богородицы / сост. Н. В. Суханов. Архангельск, Правда Севера, 2005. 112 с.
20 *Немирович-Данченко В. И.* Беломорье и Соловки: воспоминания и рассказы. М.: Гос. публичная историческая библиотека России, 2009. 288 с.
21 *Низовский А. Ю.* Самые знаменитые монастыри и храмы. М.: Вече, 2002. 464 с.
22 *Никитина С. Е.* Соловецкий монастырь и народная вера // Святые и святыни северорусских земель. Каргополь, 2002. С. 125–133.
23 Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.; Л.: Изд-во Академии Наук, 1950. 576 с.
24 *Носова Г. А.* Язычество в православие. М.: Наука, 1975. 152 с.
25 Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России / сост. А. Ратшин. М.: Книжная палата, 2000. 592 с.
26 *Попова Л. Д.* Историко-культурный феномен Чухчерьмы // Архиепископ Афанасий и религиозно-культурное пространство Нижнего Подвинья (конец XVII – XX в.): материалы III Афанасьевских чтений… Архангельск: поморский ун-т, 2008. С. 50–62.
27 *Попова Л. Д.* Семиотика сакрального пространства Ошевенской мироколицы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. 2014. № 5. С. 140–147.

28 *Розанов В. В.* По тихим обителям // В темных религиозных лучах. М.: Республика, 1994. С. 104–134.
29 *Случевский К. К.* По Северу России. Путешествие … в 1884 и 1885 годах. СПб.: Тип. Эдуарда Гоппе, 1888. Т. 2. 319 с.
30 *Сморгунова Е. М.* Древнейший московский рукописный памятник (Палеографическое описание и вопрос об оригинале рукописи 1339 г.) // Источниковедение и история русского языка. М.: Наука, 1964. С. 119–141.
31 *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера. Архангельск: Изд-во Помор. междунар. пед. ун-та, 1993. 220 с.
32 *Теребихин Н. М.* Метафизика Севера. Архангельск: Поморский ун-т, 2004. 275 с.
33 *Федоров П. Ф.* Соловки. Кронштадт, 1889: переизд. Архангельск: Правда Севера, 2003. 255 с.
34 *Шахматов А. А.* Исследование о двинских грамотах XV в.: в 2 т. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1903. Т. 1. 140 с. Т. 2. 184 с.
35 *Шергин Б. В.* Древние памяти: Поморские были и сказания. М.: Худож. лит., 1989. 558 с.
36 *Шергин Б. В.* Изящные мастера. М.: Молодая гвардия, 1990. 420 с.
37 *Щедрина К. А.* Некоторые историко-богословские аспекты монастырского строительства Патриарха Никона // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим» / сост. и науч. ред. Г. М. Зеленская. М.: Северный паломник, 2002. С. 15–22.
38 *Щепанская Т. Б.* Культура дороги на Русском Севере. Странник // Русский Север. Ареалы и культурные традиции. СПб.: Наука, 1992. С. 102–127.
39 *Щепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. 528 с.
40 Энциклопедический православный словарь: Толкование символов и обрядов. Описание главнейших православных святых. М.: Экмо, 2005. 541 с.

***

© 2017. Lyudmila D. Popova
Arkhangelsk, Russia

SEMIOTICS OF THE SACRED SPACE IN POMORYE MONASTERIES

Abstract: Devoted to the localization of monasteries as the main component of Pomorian sacred geography in the historical and cultural perspective the paper deals with its integral ideological message, typical of the medieval monasteries in general. The primary focus is on the structure and semiotics of the monasteries, founded during the Russian-Slavic reclamation of the Finno-Ugric territory Zavolochye and Dvina land. Monasteries became centers of the spiritual life and symbolic demonstration in geo-cultural space of Pomorye. Their mythological and sacral and architectural image blends with the surrounding natural landscape and endues the latter with a high spiritual and axiological status. Study, based on the structural-functional, hermeneutical and semiotic methods of analysis, emphasizes the main features associated with the identifying or marker role of images and symbols of the Transformation, Assumption, Intercession of the most Holy Mother of God, the Holy Trinity, Archangel Michael and Nicholas of Myra, which reveal the metaphysical topos of Pomorye.

Keywords: monasteries, sacred, geo-cultural space, Pomorye, sacred topos, Theophany, semiosphere.
Information about author: Liudmila D. Popova — DSc in Culturology, Professor, M. V. Lomonosov Northern (Arctic) Federal University, Northern Dvina emb., 17, 163002 Arkhangelsk, Russia. E-mail: popova.ld@yandex.ru
Received: January 27, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Averintsev S. S. Iisus Khristos [Jesus Christ]. *Mify narodov mira* [Myths of Nations of the world]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1982, vol. 1, pp. 490–504. (In Russian)

2 *Akty Solovetskogo monastyria 1472–1584 gg.* [Acts of the Solovetsky monastery 1472–1584]. Leningrad, Nauka Publ., 1988. 328 p. (In Russian)

3 Amosov A. A. Kopiinaia kniga An.Siiskogo monastyria [A copy book St. Antonievo-Siysky monastery]. *Arkheograficheskii ezhegodnik za 1971 god* [Archaeographical Annuary for 1971]. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 276–283. (In Russian).

4 Andreev V. F. O date osnovaniia Mikhailovskogo Arkhangel'skogo monastyria [On the date of the founding of St. Michael the Archangel monastery]. *Kul'tura Russkogo Severa* [The Russian North Culture]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 67–70.

5 Belov A.V. *Sviatye bez nimbov* [The saints without halos]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1983. 216 p. (In Russian)

6 Berg F. I. Nechto o drevnosti tipa dereviannykh postroek i rez'by v Vazhskom krae. *Pamiatniki drevnei pis'mennosti i iskusstva* [Monuments of the Ancient literature and art]. St. Petersburg, Tipografiia A. I. Transhelia Publ., 1882. 21 p. (In Russian)

7 Boguslovskii G. K. *Rukopisnye Evangeliia Drevlekhranilishcha Arkhangel'skogo eparkhial'nogo tserkovno-arkheologicheskogo komiteta* [The Manuscript Gospels in the Archive of the Arkhangelsk Diocesan Ecclesiastic-Archeological Committee]. Arkhangelsk, Arkhang. eparkh. tserk.-arkheol. kom, 1904. 114 p. (In Russian)

8 Dosifei, arkhim. *Geograficheskoe, istoricheskoe i statisticheskoe opisanie stavropigial'nogo pervoklassnogo Solovetskogo monastyria* [Geographical, historical and statistical description of the Stavropegial Solovetsky monastery]. Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1836. Vol. I. 734 p. (In Russian)

9 *Istoricheskii ocherk Liavlenskogo prikhoda Arkhangel'skoi eparkhii, sviashch. I. Legatova* [Historical sketch of the Liavlensk parish, Arkhangelsk diocese, by the priest I. Legatov]. St. Petersburg, Tip. br. Shumakher Publ., 1879. 27 p. (In Russian)

10 Krestinin V. V. *Kratkaia istoriia o gorode Arkhangel'skom* [The short history of Archangelical city]. St. Petersburg, Tipografiia imperatorskoi akademii nauk Publ., 1792. 275 p. (In Russian)

11 Lepekhin I. I. *Dnevnye zapiski puteshestviia po raznym provintsiiam Rossiiskogo gosudarstva* [Daily notes of the journey through the different Russian provinces]. St. Petersburg, Tipografiia imperatorskoi akademii nauk Publ., 1805. Vol. IV. 464 p. (In Russian)

12 Likhachev D. S. Gradozashchitnaia semantika uspenskikh khramov na Rusi. *Uspenskii sobor Moskovskogo Kremlia. Materialy i issledovaniia* [The Cathedral of the Assumption in Moscow Kremlin. Materials and research]. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 17–23. (In Russian)

13 Likhachev D. S. Sad i kul'tura Rossii. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative arts of the USSR], 1982, no 12, pp. 38–46. (In Russian)
14 Maksimov S. V. Lesnye goroda [Forest cities]. *Po russkoi zemle* [Across the Russian lands]. preparation, preparation of texts, introduction by S. N. Plekhanov; comments S. N. Plekhanova, Iu. V. Lebedeva. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1989. (In Russian)
15 Maksimov S. V. Ostrovnye monastyri [Island monasteries]. *Po russkoi zemle* [Across the Russian lands], preparation, preparation of texts, introduction by S. N. Plekhanov; comments S. N. Plekhanova, Iu. V. Lebedeva. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1989. (In Russian)
16 Men' A. Otkrovenie Ioanna Bogoslova [The Revelation of St. John]. *Znanie — sila,* 1991, no 9, pp. 31–90. (In Russian)
17 Miliukov P. N. *Ocherki po istorii russkoi kul'tury: v 3 t.* [Essays on the history of Russian culture: in 3 vols.]. Moscow, Progress: Kul'tura Publ., 1993. Vol. 1: Zemlia. Naselenie. Ekonomika. Soslovie. Gosudarstvo. 528 p. (In Russian)
18 Morozov S. *Postizhenie Solovkov: Ocherki i materialy* [Comprehension of the Solovki: Essays and Materials]. Moscow, Tovarishchestvo Severnogo Morekhodstva Publ., 2004. 186 p. (In Russian)
19 Na Dvinu ko sviatei Bogoroditsy [Dvina on the day of the Holy mother of God], compiler N. V. Sukhanov. Arkhangel'sk, Pravda Severa Publ., 2005. 112 p. (In Russian)
20 Nemirovich-Danchenko V. I. *Belomor'e i Solovki: vospominaniia i rasskazy* [White Sea and Solovki: memories and stories]. Moscow, Gosudarstvennaia publichnaia istoricheskaia biblioteka Rossii Publ., 2009. 288 p. (In Russian)
21 Nizovskii A. Iu. Samye znamenitye monastyri i khramy [The most famous monasteries and temples]. Moscow, Veche Publ., 2002. 464 p. (In Russian)
22 Nikitina S. E. Solovetskii monastyr' i narodnaia vera [Solovetsky monastery and folk belief]. *Sviatye i sviatyni severorusskikh zemel'* [Saints and sanctuaries of the Northern Russian lands]. Kargopol, 2002, pp. 125–133. (In Russian)
23 *Novgorodskaia pervaia letopis' starshego i mladshego izvodov* [The First Novgorod chronicle of the major and the junior recension]. Moscow, Leningrad, Izd-vo Akademii Nauk Publ., 1950. 576 p. (In Russian)
24 Nosova G. A. Iazychestvo v pravoslavie [Paganism in Orthodoxy]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 152 p. (In Russian)
25 *Polnoe sobranie istoricheskikh svedenii o vsekh byvshikh v drevnosti i nyne sushchestvuiushchikh monastyriakh i primechatel'nykh tserkvakh v Rossii* [A complete collection of the historical information about all monasteries of ancient and modern times and noteworthy churches in Russia], compiler A. Ratshin. Moscow, Knizhnaia palata Publ., 2000. 592 p. (In Russian)
26 Popova L. D. Istoriko-kul'turnyi fenomen Chukhcher'my [A historical and cultural phenomenon of Chukhcherma]. *Arkhiepiskop Afanasii i religiozno-kul'turnoe prostranstvo Nizhnego Podvin'ia (konets XVII–XX v.): materialy III Afanas'evskikh chtenii* [Archbishop Athanasius and religious-cultural space of the Lower Dvina (end of the XVII–XX centuries): proceedings of the III Afanasievsky readings]. Arkhangel'sk, Pomorskii un-t Publ., 2008, pp. 50–62. (In Russian)
27 Popova L. D. Semiotika sakral'nogo prostranstva Oshevenskoi mirokolitsy [Semiotics of the sacred space of Oshevensk ambiance]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta,* 2014, no 5, pp. 140–147. (In Russian)

28 Rozanov V. V. Po tikhim obiteliam [Across quiet convents]. *V temnykh religioznykh luchakh* [In the dark religious light]. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 104–134. (In Russian)

29 Sluchevskii K. K. Po Severu Rossii. Puteshestvie … v 1884 i 1885 godakh [On The North Of Russia. Journey ... in 1884 and 1885]. St. Petersburg, Tipografiia Eduarda Goppe Publ., 1888. Vol. 2. (In Russian)

30 Smorgunova E. M. Drevneishii moskovskii rukopisnyi pamiatnik (Paleograficheskoe opisanie i vopros ob originale rukopisi 1339 g.) [The oldest Moscow manuscript (Paleographic description and the issue of the original manuscript`s identity of 1339)]. *Istochnikovedenie i istoriia russkogo iazyka* [Source studies and history of the Russian language]. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 119–141. (In Russian)

31 Terebikhin N. M. *Sakral'naia geografiia Russkogo Severa* [Sacral geography of the Russian North]. Arkhangel'sk, Izd-vo Pomor. mezhdunar. ped. un-ta Publ., 1993. 220 p. (In Russian)

32 Terebikhin N. M. *Metafizika Severa* [Metaphysics Of The North]. Arkhangel'sk, Pomorskii un-t Publ., 2004. 275 p. (In Russian)

33 Fedorov P. F. *Solovki. Kronshtad*. 1889, pereizd. Arkhangel'sk, 2003. (In Russian)

34 Shakhmatov A. A. *Issledovanie o dvinskikh gramotakh XV v.* [A study of Dvina region charters of the fifteenth century]: in 2 vols. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1903. Vol. 1. 140 p. Vol. 2. 184 p. (In Russian)

35 Shergin B. V. *Drevnie pamiati: Pomorskie byli i skazaniia* [Ancient memory: the Pomeranian true stories and tales]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1989. 558 p. (In Russian)

36 Shergin B. V. *Iziashchnye mastera* [Ашту arts masters]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1990. 420 p. (In Russian)

37 Shchedrina K. A. Nekotorye istoriko-bogoslovskie aspekty monastyrskogo stroitel'stva Patriarkha Nikona [Some historical and theological aspects of the construction of the monastery of Patriarch Nikon]. *Nikonovskie chteniia v muzee "Novyi Ierusalim"* [Nikon`s reading at the Museum "New Jerusalem"], compiler and scientific editor G. M. Zelenskaia. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2002, pp. 15–22. (In Russian)

38 Shchepanskaia T. B. Kul'tura dorogi na Russkom Severe. Strannik [The culture of road in Russian North. The Wanderer]. *Russkii Sever. Arealy i kul'turnye traditsii* [The Russian North. Habitats and cultural traditions]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992, pp. 102–127. (In Russian)

39 Shchepanskaia T. B. *Kul'tura dorogi v russkoi miforitual'noi traditsii XIX–XX vv.* [The culture of road in Russian mythoritual traditions of XIX–XX centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2003. 528 p. (In Russian)

40 *Entsiklopedicheskii pravoslavnyi slovar': Tolkovanie simvolov i obriadov. Opisanie glavneishikh pravoslavnykh sviatykh* [Encyclopedic Orthodox dictionary: Interpretation of symbols and rituals. Description of the main Orthodox saints]. Moscow, Ekmo Publ., 2005. 541 p. (In Russian)

УДК 730+821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 + 85.13

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. С. С. Минчик
г. Симферополь, Россия

О ЕДИНСТВЕННОМ ПАМЯТНИКЕ А. С. ГРИБОЕДОВУ В КРЫМУ

Аннотация: Краеведение не дает однозначные ответы на вопросы о том, кто был автором единственного памятника А. С. Грибоедову в Крыму и с каким населенным пунктом отождествлять место его расположения. Не проясняют их и материалы Минкульта УССР, хранящиеся в Госкомитете по охране культурного наследия, здесь бюст писателя-дипломата не связывают ни с именем Л. С. Смерчинского, чьим творением по традиции принято называть данный объект, ни с территорией Алушты, достопримечательностью которой он, в сущности, и является. С другой стороны, фотодокументы свидетельствуют, что скульптура, увековечивающая в наши дни факт поездки создателя «Горя от ума» на Юг, не уникальна в своем роде. Предлагаемая статья — результат исследования, предпринятого с целью разрешить ключевые противоречия в отношении памятника Грибоедову в Крыму, воссоздав историю данного произведения искусства. Проблемы его авторства и творческой идентичности решаются с опорой на архивы местного отделения Худфонда и свидетельства лиц, которые причастны к судьбе изваяния.
Ключевые слова: грибоедовистика, памятниковедение, русская идея, литературное крымоведение, искусствоведение, интервьюирование.
Информация об авторе: Сергей Сергеевич Минчик — кандидат филологических наук, доцент, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, просп. Академика Вернадского, д. 4, 295007 г. Симферополь, Россия. E-mail: sersermin@ukr.net
Дата поступления статьи: 14.04.2017
Дата публикации: 15.06.2017

В нынешнем году крымчане отмечают 100 лет со дня рождения Леонида Семеновича Смерчинского (03.06.1917–14.06.1980) — советского скульптора, имя которого неразрывно связано с полуостровом. Здесь начинающий художник раскрыл свое дарование, Крыму же он посвятил и большинство своих работ. В основном они изображают революционеров и героев военного времени, но есть среди произведений автора и такое, которое раскрывает его интерес к художественно-литературной тематике. Это памятник Александру Сергеевичу Грибоедову.

Автор «Горя от ума» приехал в Крым в 1825 г. с целью оздоровиться, а также собрать материал для служебной и писательской деятельности [3, с. 190–194]. Между тем, став ярким эпизодом жизни литератора-дипломата, в искусстве XIX–XXI вв. данное событие почти не отразилось, за исключением лишь нескольких мемориальных досок и одного погрудного изображения классика, увековечивающих факт его поездки на полуостров.

Цель настоящей статьи — воссоздать историю единственного памятника Грибоедову в Крыму (рисунок 1).

Отсутствие публикаций, прямо либо косвенно связанных с заявленной темой, закономерно определяет главный метод ее разработки — интервьюирование лиц, причастных к судьбе данного произведения искусства. Основу статьи также составляют документы из служебных архивов: Государственного комитета по охране культурного наследия и Художественного фонда Республики Крым.

Памятниковедение — молодая наука, сложившаяся в конце XX в. Однако ее интерес к взаимовлиянию глобализации и традиционных ценностей уже превратил данную отрасль знаний в одну из самых заметных в гуманитаристике. Произведения искусства она рассматривает в свете их участия в аксиологической связи поколений, а сами памятники провозглашает важнейшим орудием защиты и пропаганды национальной идеи.

С другой стороны, значение Грибоедова для социума — тема, изучением которой исследователи XXI в. занимаются все чаще. При этом наиболее широко, как и прежде, в наше время распространены такие разыскания, предметом которых остается влияние классика на литературу (И. Р. Аксарова, М. А. Александрова, А. П. Бондарев, Ю. Н. Борисов, П. Д. Ганина, А. А. Серебряков, Н. В. Хомук) и театр (Н. И. Вайсман, С. А. Колесникова, С. И. Мельникова, Н. А. Нестюричева, М. В. Холодова, О. В. Черкезова). Отдельную группу публикаций, представляющих интерес в свете вопроса о восприятии автора «Горя от ума» современным обществом, составляют те, которые написаны библиотековедами (В. И. Бурцева, С. А. Колесникова, Е. Д. Лещенко, Е. А. Саламатова, И. В. Шерстяных), переводоведами (Е. В. Аблогина, Н. П. Воронова, Н. А. Соловьева) и музееведами (В. Е. Кулаков, А. А. Филиппова). Продолжают выяснять авторы и роль Грибоедова в развитии родной речи (И. Н. Гуйс, О. П. Семенец, К. П. Сидоренко), а также его место в процессе мифотворчества (Т. Н. Усольцева). Труднодоступно и потому неизвестно широкой аудитории большинство краеведческих трудов, где сообщается об использовании имени писателя и дипломата в топонимике населенных пунктов, в ландшафтных проектах и т. п.

Систематизация сведений о том, кто и почему обращается к личности Грибоедова в своей деятельности, а также где и как увековечивается память о создателе «Горя от ума», вне всяких сомнений, помогла бы лучше понять его вклад в русскую культуру. Вместе с тем без выявления и характеристики соответствующих фактов их обобщение невозможно.

Единственное в Крыму изваяние Грибоедова принято считать творением Л. С. Смерчинского и связывать его с площадью у здания городской администрации в Алуште [2; 5, с. 75]. Впрочем, это мнение среди краеведов разделяют не все.

Н. А. и Н. М. Гурьяновы заявляют, что скульптура автора «Горя от ума» является достопримечательностью города Ялта [1, с. 120]. Г. М. Озерова относит ее к поселку Массандра и называет данное произведение искусства работой Л. И. Ушаковой[1]. В свою очередь, В. В. Мехонцев пишет, что памятник классику был сделан коллективом авторов — *«мужем и женой Смирчинскими»* [2]. Кто же является подлинным создателем грибоедовского бюста в Крыму и какие города полуострова можно считать местом его расположения?

[1] Памятник А. С. Грибоедову. Министерство культуры УССР: учетная карточка, 2 сентября 1976 г. // Государственный комитет по охране культурного наследия Республики Крым (ГКОКН РК). Л. 1 об.; Памятник А. С. Грибоедову. Министерство культуры УССР: паспорт, 2 сентября 1976 г. // ГКОКН РК. С. 1.

«Облікова картка» объекта сообщает: *«Памятник представляет собой погрудное изображение писателя на 4-гранном постаменте. Тщательно моделированы все детали бюста. А. С. Грибоедов одет во фрак, поверх которого — легкий плащ, небрежно наброшенный на правое плечо»*[2]. Фотография же, прилагаемая к данной характеристике, подтверждает, что ее составитель пишет именно об алуштинской скульптуре (рисунок 2). Приводятся Озеровой и параметры изваяния: *«Материал памятника — бетон. Общая высота — 3.6 м. Размеры: бюста — 0.8 х 0.7 м., постамента — 2.18 х 0.7 х 0.7 м.»*[3].

Похожие сведения содержит и «Паспорт» (№ 4.1.660–2.12.22) объекта, составленный в Министерстве культуры УССР: *«Он представляет собою погрудное изображение писателя на 4-х гранном постаменте. Выражение лица свидетельствует о сосредоточенности мыслей. Взгляд устремлен вдаль, губы плотно сжаты»*[4]. И далее: *«На А. С. Грибоедове сюртук, из-под которого видна рубашка с воротничком, подпирающим щеки, шейный платок. На левое плечо наброшен плащ. Все детали скульптуры тщательно моделированы»*[5]. Фотографий здесь больше, чем в «Учетной карточке», и каждая не оставляет сомнений — оба документа посвящены одному и тому же произведению искусства (рисунок 3). Дополнительным тому доказательством служат его технические характеристики: *«Материал памятника — бетон. Общая высота — 3.6 м. Размеры бюста — 0.8 х 0.7 м; постамента — 2.18 х 0.7 х 0.7 м. центре постамента — рельефная надпись: "ГРИБОЕДОВ А. С."»*[6]. И еще: *«Памятник установлен на 3-ступенчатом основании, размеры средней ступени 0.1 х 1.1 х 1.1 м.»*[7]. Также информирует «Паспорт» о следующем: *«Памятник сооружен в честь пребывания А. С. Грибоедова на Южном Берегу Крыма. Выполнен на высоком художественном уровне. Является объектом показа в экскурсиях по ЮБК»*[8]. Что же касается места расположения скульптуры, вместо Алушты здесь фигурирует участок, находящийся в 23 м к югу от шоссе «Симферополь — Ялта» вблизи пос. Массандра, а датой ее установки определен не 2002 г., а 1953-й. Чем же объяснить данные несоответствия?

Как и «Облікова картка», «Паспорт» памятника был составлен в 1976 г. одним и тем же автором — заместителем директора Алупкинского дворца-музея Галиной Михайловной Озеровой[9]. Отчасти это объясняет, почему в обоих документах указываются похожие сведения: относительно места расположения грибоедовского бюста (не Алушта) и даты его установки (не 2002 г.). Однако данное обстоятельство не проясняет главного: случайно ли Озерова называет создателем памятника именно Ушакову.

Материалы в парламентской газете Крыма, приуроченные к 95-летию Смерчинского и к 25-й годовщине со дня его смерти, сообщают, что основной темой творчества скульптора в 1950-е гг. был подвиг советского воинства, и об изваянии Грибоедова не говорят ни слова (см. «Крымские известия» — № 4 за 2006 г. и № 130 за 2012 г.).

[2] Памятник А. С. Грибоедову. Министерство культуры УССР: учетная карточка, 2 сентября 1976 г. // ГКОКН РК. Л. 1 об.

[3] Там же.

[4] Памятник А. С. Грибоедову. Министерство культуры УССР: паспорт, 2 сентября 1976 г. // ГКОКН РК. С. 3.

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] Памятник А. С. Грибоедову. Министерство культуры УССР: учетная карточка, 2 сентября 1976 г. // ГКОКН РК. Л. 1.; Памятник А. С. Грибоедову. Министерство культуры УССР: паспорт, 2 сентября 1976 г. // ГКОКН РК. С. 4.

Среди же публикаций, которые вышли в свет при жизни мастера, из шести выявленных (см. «Крымскую правду» — № 183 за 1962 г., № 172 за 1967 г., № 278 за 1972 г., № 92 за 1975 г. и № 131 за 1977 г.) лишь одна (см. «Курортную газету», № 116 за 1967 г.) упоминает данное произведение искусства.

Авторитетные «Памятники истории и культуры Крымской области» (1987), хотя и называют классика в числе тех, чьи имена на полуострове увековечены, о его погрудном изображении не пишут ничего [4, ч. 1, с. 14, 55; 4, ч. 2, с. 32, 85].

В почтовой открытке за 1957 г. (БФ 10245, № 2197) местом расположения грибоедовского бюста называется не Алушта и даже не Массандра, а Ялта [6, л. 1 об.]. При этом, если собственно скульптура здесь все же напоминает соответствующие изображения в «Учетной карточке» и «Паспорте», постамент под ней выглядит уже иначе — вместо правильного четырехгранника на открытке запечатлена конструкция трапециевидной формы (рисунок 4).

Следует ли из всего этого, что памятников литератору-дипломату в Крыму было несколько, и если это так, кто является их подлинными авторами?

Художник Нина Рыжкова, дочь Леонида Смерчинского, убедительно доказывает: на полуострове всего одно погрудное изображение Грибоедова, и Озерова грубо ошибается, называя его создателем Ушакову. В действительности бюст автора «Горя от ума» был в числе первых заказов ее отца, к выполнению которых он приступил сразу же после своего возвращения на постоянное место жительство в Крым в 1950 г.

Как и полагалось в то время, появлению памятника Грибоедову предшествовало создание эскиза из пластилина. Согласовав его с советом Художественно-производственного комбината, Смерчинский приступил к следующему этапу своей работы — изготовлению модели бюста из глины. Ее мастер использовал для создания гипсовых форм, лучшая из которых и была подготовлена им для литья. В качестве материала Смерчинский выбрал цемент с каменной крошкой.

Именно в таком виде в 1953 г. бюст Грибоедова был изначально установлен на трассе «Симферополь-Ялта» при въезде в поселок Массандра. Но вскоре, из-за расширения дороги, возникла необходимость переместить памятник на соседнее место. От постамента трапециевидной формы пришлось отказаться: перенос капитальной конструкции не представлялся возможным, и ей предпочли замену в виде другой, прямоугольной.

Это решение стало роковым для скульптуры Смерчинского. Новый постамент оказался чуть выше предыдущего и более узким, а потому не таким устойчивым. Не выдержав удара от врезавшейся в него машины, он развалился. Пострадало и погрудное изображение Грибоедова: «каменная» голова была отбита, драпировка почти полностью уничтожена. Тем не менее повреждения были признаны некритичными, и бюст решили восстановить. ДЭУ ялтинского горисполкома обратилось с просьбой к Худфонду отреставрировать памятник писателю-дипломату, и вместе с осколками его отправили в Симферополь.

Поскольку автора скульптуры в живых уже не было, ее восстановлением занялась вдова Смерчинского, некогда помогавшая супругу в создании бюста Грибоедова. Детали его головы, за исключением носа, фактически уцелели, поэтому Инна Александровна справилась с работой быстро — примерно за месяц. И, хотя реставрировать памятник ей помогала дочь Нина, семья продолжала считать его подлинным создателем Леонида Семеновича.

После злополучной аварии было решено отказаться от «искусственного камня» в пользу более прочного материала, и гипсовую модель бюста отправили в Киев, уже для литья из бронзы. Судя по архивам Крымского производственного комбината Художественного фонда УССР, произошло это в 1991 г.[10] Труд украинских мастеров оплатил Морской порт Ялты, из чего следует, что ее администрация планировала вернуть обновленный памятник Грибоедову в город. При этом данное произведение искусства Худфонд уже не считал творением Смерчинского — в документах организации, связанных с подготовкой объекта для перевозки на материк (протокол № 8 от 05.04.1991), автором скульптуры называется его вдова[11]. Ей же был определен и гонорар за выполненные работы.

Планы относительно погрудного изображения Грибоедова так и остались не реализованными — их осуществлению помешал распад СССР и последовавшая за ним разруха. Из Киева бюст вернулся не в Ялту, а в Симферополь, и по иронии судьбы он вновь оказался на Комбинате — где его создали, почти за полвека до этого, а накануне отправки на материк реставрировали. Сначала бронзовая скульптура просто лежала во дворе предприятия, и лишь спустя некоторое время в целях безопасности ее перенесли на склад.

О ценном грузе из Украины вспомнили, когда крымчане готовились к двойному юбилею: 1450-летию городища Алустон и 100-летию Алушты. По словам одного из ее бывших руководителей, Олега Лобова, город остро нуждался в имиджевых объектах, и потому идея увековечить память о пребывании здесь писателя-дипломата пришлась по душе всем. Место же, которое выбрали под бронзовый бюст, поначалу вызвало разногласия — на нем крымско-татарская общественность хотела видеть монумент жертвам депортации. Впрочем, компромисс быстро нашли, и уже 31 мая 2002 г. в Алуште тожественно открыли новую достопримечательность — погрудное изображение Грибоедова. Подходящий постамент для него подготовили не сразу, а потому изваяние сперва возвышалось на временной конструкции.

Итак, создателем единственного в Крыму памятника Грибоедову следует считать Инну Смерчинскую — именно она изготовила форму из гипса для бронзовой скульптуры, которую установили в Алуште по случаю столетнего юбилея города. В свою очередь, Леонид Смерчинский не участвовал в работе над данным произведением искусства. Его творение — бюст Грибоедова из каменной крошки — установили в Массандре еще в 1953 г., но, пострадав в ДТП уже после смерти автора, данный объект не реставрировался, а лишь использовался в создании новой формы для литья из металла.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Гурьянова Н. М., Гурьянов Н. А.* Памятники Ялты: справочник. Симферополь: Таврия, 1985. 192 с.

2 *Мехонцев В.* Памятник Грибоедову // Крымская газета. 2002. № 124 (16 469). 10 июля. С. 2.

3 *Минчик С. С.* Грибоедов и Крым. Симферополь: Бизнес-Информ, 2011. 276 с.

[10] Художественный совет (скульптурный) Крымского художественно- производственного комбината Художественного фонда УССР: протоколы заседаний, 1989–1991 гг. // Крымская региональная общественная организация «Союз художников Крыма». С. 90.

[11] Там же.

4 Памятники истории и культуры Крымской области. Научно-вспомогательный библиографический указатель / сост. Т. Л. Шостак, Л. А. Шамрук, Э. М. Норман, С. П. Морозова. Симферополь: Крымская областная универсальная библиотека им. И. Я. Франко, 1987. Ч. 1. 283 с. Ч. 2. 113 с.

5 *Попова Л. Н.* «Передо мной страна волшебной красоты…» (Путешествие по Крыму Мицкевича и Грибоедова). Алушта, 2004. 76 с.

6 Ялта. Памятник А. С. Грибоедову: открытка / фотог. Г. Угринович. Киев, 1957. 1 л.

***

© 2017. Sergey S. Minchik
Simferopol, Russia

ON THE ONLY MONUMENT TO A. S. GRIBOYEDOV IN CRIMEA

Abstract: Regional studies cannot provide a straight and decisive answer to the questions about the author and the location of the only monument to A. S. Griboyedov in Crimea, just as the materials of the Ministry of Culture of USSR in State comity of Culture Heritage Protection. Here the bust monument of the writer-diplomat is not associated neither with the name of L. S. Smertchinsky, traditionally linked with the work, nor Alushta area, the place of interest of which it actually represents. On the other hand, available photographs testify that the sculpture, perpetuating the fact of "Woe from wit" author` journey to the South, is not one of a kind. Present paper is a result of the study focused on overcoming key inconsistencies related with the monument to A. S. Griboyedov in Crimea by reconstructing the history of the given piece of art. Its authorship`s issues are highlighted with the help of archives of the local department of Art foundation and testimonies of persons involved in its creation and installation.

Keywords: Griboyedovistics, monument studies, the Russian world, literary localism, art criticism, interviewing.

Information about the author: Sergey S. Minchik — PhD in Philology, Associate Professor, V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Akademik Vernadsky av., 4, 295007, Simferopol, Russia. E-mail: sersermin@ukr.net

Received: April 14, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Gur'ianova N. M., Gur'ianov N. A. *Pamiatniki Ialty: spravochnik* [Monuments of Yalta: a guide]. Simferopol', Tavriia Publ., 1985, 192 p. (In Russian)

2 Mekhontsev V. Pamiatnik Griboedovu [The monument to Griboyedov]. *Krymskaia gazeta*, 2002, no 124 (16 469), 10 July, p. 2. (In Russian)

3 Minchik S. S. *Griboedov i Krym* [Griboyedov and the Crimea]. Simferopol', Biznes-Inform Publ., 2011. 276 p. (In Russian)

4 *Pamiatniki istorii i kul'tury Krymskoi oblasti. Nauchno-vspomogatel'nyi bibliograficheskii ukazatel'* [Monuments of history and culture of Crimean region.

Intermediate bibliographic index], compiled by T. L. Shostak, L. A. Shamruk, E. M. Norman, S. P. Morozova. Simferopol', Krymskaia oblastnaia universal'naia biblioteka im. I. Ia. Franko Publ., 1987. Part 1. 283 p. Part 2. 113 p. (In Russian)

5 Popova L. N. *"Peredo mnoi strana volshebnoi krasoty…" (Puteshestvie po Krymu Mitskevicha i Griboedova)* ["Here is the country of magic beauty before me..." (the Journey of Mickiewicz and Griboyedov across Crimea)]. Alushta, 2004. 76 p. (In Russian)

6 Ialta. Pamiatnik A. S. Griboedovu: otkrytka [Yalta. The monument to A. S. Griboyedov: a postcard], photographer G. Ugrinovich. Kiev, 1957. 1 l. (In Russian)

УДК 781
ББК 85.313(2)

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. М. В. Генченкова
г. Москва, Россия

ЛИЧНОСТЬ КОМПОЗИТОРА СЕРГИЯ ТРУБАЧЕВА В ЕГО СТАТЬЯХ И ВОСПОМИНАНИЯХ

Аннотация: Личность Сергия Трубачева многогранна. Как музыкант, он был церковным композитором, пианистом, теоретиком, оперно-симфоническом дирижером, много лет посвятившим себя этой непростой деятельности, а также педагогом, воспитавшим не одно поколение учеников. Песнопения диакона Сергия Трубачева глубоко раскрывают смысл канонических текстов Русской православной церкви. На развитие личности композитора оказали влияние многие обстоятельства жизни. Сергий Трубачев вырос в глубоко верующей семье. Его отец Зосима Васильевич Трубачев канонизирован Церковью как священномученик. Семья Трубачевых имела теплые дружественные отношения с известными деятелями русской интеллигенции, особенно с семьями Флоренских и Фаворских, чье творчество и духовные искания внесли свой несомненный вклад в развитие культуры нашей страны. Сложные жизненные обстоятельства и переживания, связанные с арестами отца, а позднее события Великой Отечественной войны и военная служба также способствовали формированию цельной, сильной, разносторонней натуры будущего композитора. За годы преподавания в ГМПИ им. Гнесиных им были написаны учебные программы, статьи, методические работы в форме статей, посвященных дирижерскому исполнительству. Эти работы дают нам представление о Трубачеве-педагоге. Более поздние статьи посвящены проблематике, связанной с духовной культурой. Помимо того, Трубачев посвятил ряд статей памяти П. Флоренского. Это литературное и научное творчество позволяет нам глубже понять и оценить личность композитора Сергия Трубачева.

Ключевые слова: Сергий Трубачев, Павел Флоренский, церковная музыка, композитор, дирижирование, дирижер.

Информация об авторе: Мария Владимировна Генченкова — кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВПО «Академия хорового искусства имени В. С. Попова», Фестивальная ул., д. 2, 125565 г. Москва, Россия. E-mail: info@axu.ru

Дата поступления статьи: 14.02.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Музыка диакона Сергия Трубачева для меня и, я думаю, для многих — это своего рода эталон современного церковно-композиторского творчества. Его песнопения, возвышенные и глубокие, в совершенстве раскрывают смысл канонических текстов и помогают слушателю лучше понять их молитвенное содержание, настроиться на опреде-

ленное состояние. Его музыка способствует молитве, т. е. общению человека с Богом. Песнопения диакона Сергия — это наше национальное достояние, то, что составляет вместе с другими выдающимися явлениями духовную культуру нашего Отечества.

Сергей Зосимович Трубачев родился 26 марта 1919 г. в селе Подосиновец Архангельской епархии, в семье потомственных священнослужителей. Его отцом был протоиерей Зосима Васильевич Трубачев, ныне канонизированный Церковью как священномученик.

Зосима Васильевич в молодые годы познакомился с о. Павлом Флоренским, с которым у него сложились теплые отношения. Под его руководством он подготовил кандидатское сочинение в Московской духовной академии. Впоследствии семьи о. Павла и о. Зосимы породнились, поскольку С. Трубачев женился на дочери о. Павла — Ольге. В 1917 г., при вступлении в брак Зосимы Васильевича с Клавдией Георгиевной Санковой, венчал молодых о. Павел Флоренский.

В 30-е гг. — время переезда семьи Трубачевых в Сергиев Посад — на формирование личности Сережи, тогда еще школьника, оказали большое влияние две семьи — Флоренские и Фаворские. Спустя годы отдельную страницу научного творчества С. Трубачев посвятит Павлу Александровичу Флоренскому. Сохранились теплые воспоминания о семье художников Фаворских, они относятся к концу 30-х гг. и к послевоенному времени.

Семья Фаворских поддерживала дружественные отношения с о. Павлом Флоренским. Художник Владимир Андреевич и о. Павел вместе работали в Высших художественно-технических мастерских. Существует уникальный портрет о. Павла из кости, выполненный Владимиром Андреевичем. Дом Фаворских посещали такие известные люди как писатель М. М. Пришвин, архангельский сказитель Б. Шергин, пианистка М. В. Юдина, скульптор И. С. Ефимов. Сергей Трубачев пишет об истоках творчества Фаворских, связанных с древнерусским искусством и художественными памятниками Троице-Сергиевой Лавры. Очень талантливым молодым художником был сын Владимира Андреевича — Никита, с которым дружил Сергей Трубачев. В возрасте двадцати шести лет в Великую Отечественную войну он ушел добровольцем на фронт, оставив спокойную жизнь и творчество ради защиты Родины, и погиб в 1941 г. [10, с. 94]. Вершины творчества Никиты Фаворского — гравюры Лавры, иллюстрации к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, эпические гравюры к армянскому эпосу «Давид Сасунский».

Сергей Трубачев был призван в армию в феврале 1940 г., и занятия музыкой были прерваны на шесть лет. Он участвовал в финской войне, а затем в Великую Отечественную войну в артиллерийских войсках третьего Белорусского фронта в звании сержанта. Освобождал Смоленск, Минск, Витебск. После победы воевал против Японии на Дальневосточном фронте. Был награжден орденами «Красная звезда», «За отвагу», «Отечественной войны II степени», медалями «За взятие Кёнигсберга», «За победу над Германией», «За победу над Японией».

Рассказывать о войне Сергей Трубачев не любил, но сохранились отдельные письменные воспоминания о тех днях. Они написаны много лет спустя. Это, например, небольшая зарисовка о селе Новоспасском — родине великого русского композитора М. И. Глинки — как о «навсегда памятном месте», с которым теперь всю жизнь будет связано «святое воспоминание» [10, с. 85]. Трубачев описывает и особо памятный случай — чудесное избавление от смерти по молитвам преп. Сергия Радонежского. Это произошло 8 октября, в день памяти преп. Сергия при переправе через Днепр. Грузовая

машина переехала колесом ноги Сергея Трубачева, но, на удивление врачей, он остался жив. Никакого особенного лечения, кроме смазывания йодом, не было, однако через три дня он уже начал вставать. Утром в тот день он внутренне обращался с молитвой к преп. Сергию: «Преподобный отче Сергие, помоги мне, сохрани меня, моли Бога о нас» [10, с. 86]. По воспоминаниям Трубачева, он часто мысленно читал молитву «Богородице Дево, радуйся» [10, с. 89].

В 1950 г. Сергей Трубачев поступил в МГК имени П. И. Чайковского. Он получил второе высшее образование как оперно-симфонический дирижер в классе известного музыканта Александра Васильевича Гаука, одного из создателей советской симфонической школы.

Сергей Зосимович посвятил учителю статью «О педагогическом мастерстве А. В. Гаука», в которой он пишет об уникальной личности своего педагога и отмечает, что Гаук обладал огромным исполнительским опытом и одновременно педагогическим талантом. После революции он работал в Театре музыкальной драмы, затем в Академическом театре оперы и балета, Ленинградской филармонии, Государственном симфоническом оркестре СССР, Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио, с 1953 г. он — художественный руководитель и главный дирижер Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения. Преподавал в Ленинградской и Московской консерваториях. Учениками Гаука стали такие известные дирижеры, как Е. Светланов, Г. Проваторов, М. Шостакович, А. Мелик-Пашаев, Е. Мравинский и др. По наблюдениям Трубачева, как педагог Гаук обладал способностью развивать творческую индивидуальность ученика в рамках одной общей системы. В своих требованиях Гаук всегда исходил из образного содержания произведения, требовал «поэтической содержательности музыки» [10, с. 147]. Именно отсюда должны происходить все дирижерские жесты; оркестру должен быть понятен каждый взмах руки. Он добивался точного прочтения авторского текста.

Осмысливая дирижерское образование, Гаук осознавал необходимость его перестраивания. Он считал «воспитание дирижера любого профиля делом большого общественного значения» [10, с. 152]. Подчеркивал, что дирижеру необходимо разностороннее культурное развитие для того, чтобы глубже постичь авторский замысел. Будучи сам таким разносторонним музыкантом, он имел в репертуаре огромное количество произведений разных стилей, уделял большое внимание исполнению как классической, так и современной музыки. Все это отразилось в его педагогической работе. Сергею Трубачеву посчастливилось учиться в классе этого выдающегося дирижера.

В годы преподавания в ГМПИ имени Гнесиных (1961–1980) С. Трубачев несколько раз в году дирижировал разными оркестрами, но преобладала педагогическая работа. За это время им были написаны учебные программы, статьи, методические работы в форме статей, посвященных дирижерскому исполнительству: «О выразительности дирижерского жеста», «О дирижерском «предслышании» партитуры», «О педагогическом мастерстве А. В. Гаука», «О принципах современной методики обучения дирижированию».

Эти методические работы дают нам представление о личности Трубачева-педагога. Как мы знаем, А. В. Гауку не удалось оставить после себя письменных работ по методике. Зато это получилось у его ученика С. З. Трубачева. Он отталкивается от идеи, что «подлинно живое, одухотворенное и художественно совершенное исполнение всегда сотворчество композитору» [10, с. 191]. Но оно ни в коем случае не должно искажать авторскую идею. Высшую цель исполнителя он рассматривает как «верность

авторскому замыслу» [10, с. 196]. Кто же может постичь и воплотить его? Он отвечает: «Но воссоздать его удается только художнику, имеющему богатый внутренний мир и свое отношение к произведению композитора» [10, с. 196].

Сергей Зосимович так пишет о профессии дирижера: «Тот дирижер — подлинный художник, кто мыслит образно, поэтически, кто улавливает тончайшие внутренние связи в том художественном организме, который обретает звуковую форму в оркестровом исполнении. Только художнический талант способен в совершенстве передать содержание партитуры, одухотворить процесс ее воспроизведения. Только художник, одаренный поэтическим видением музыки, обладающий пластическим мастерством, способен творчески воздействовать на исполнителей, дать подлинную жизнь музыкальному произведению» [10, с. 196]. Но Трубачев говорит об особой дирижерской одаренности: «Чтобы быть вождем оркестра, недостаточно знать произведение. Надо уметь убеждать, уметь воздействовать. Огненный темперамент, глубочайшая творческая интуиция и всеобъемлющая культура, могучая воля, непоколебимая убежденность и "говорящие" руки — вот те качества, которые отличают мастерство гениальных дирижеров» [10, с. 197]. Рассуждая о выражении творческих намерений дирижера, Сергей Зосимович пишет о таких средствах воздействия, как взгляд, мимика лица и, конечно, жест, имеющий ведущее значение в этом комплексе. Он размышляет о природе жеста, о роли жеста в пантомиме и балете в сравнении с дирижированием, о жесте, выражающем непрерывную музыкальную интонацию; об эмоциональности, энергии, действенности и функциональности жеста.

С. Трубачев работал несколько лет и с хоровыми коллективами. Он очень высоко ценил хоровую культуру. Некоторые мысли об этом изложены в его статье «Возвращение к истокам» (начало 80-х гг.). В ней он пишет о том, что русское хоровое искусство — это фундамент музыкального отечественного образования. Он считает, что в истоках русской музыки — вокальной по существу — заложены красота и величие, что подтверждает мысль о ее преобразующей способности. Она «обладает величайшей силой воздействия, пробуждая нераскрытые душевные силы, духовную энергию, созидая внутреннюю гармонию личности, побуждая к творчеству, к героическому подвигу. В огромной степени такой силой воздействия обладает хоровая музыка — выражение души народа, отражение его духовной жизни» [10, с. 245].

В 1979 г. Сергей Зосимович был утвержден в звании профессора, однако через год, в 1980, выходит на пенсию и уезжает в Сергиев Посад — город, с которым была связана его судьба. Живое участие в возрождающейся жизни Церкви — вот та сторона жизни, которая не показывалась всем подряд: Сергей и Ольга Трубачевы участвовали в восстановлении Лавры после ее открытия в 1946 г. В 1980 г. он вместе с супругой поселяется в деревянном доме о. Павла Флоренского. Сергей Зосимович стал одним из организаторов музея П. Флоренского в Сергиевом Посаде и его первым экскурсоводом.

В «Журнале Московской Патриархии» в тот период были опубликованы статьи С. Трубачева, а также вышли его авторские сочинения. Его статьи середины 1980 – 1990-х гг. — это «Богослужебное пение в Русской Православной Церкви», где сжато и емко отражена история церковного пения в России, «Колокольные звоны», «Традиции и преемственность в пении и колокольном звоне московского Данилова монастыря», «О неизвестном автографе А. А. Архангельского». В статье «Из истории певческой культуры Сергиева Посада» говорится о Посаде как о русском культурном центре, который, даже после упразднения монастыря, «оставался еще некоторое время средоточием выдающихся представителей русской культуры» [10, с. 603], а также центром культуры

традиционного семейного воспитания. Статья «Песнопения панихиды в русской музыке» — это текст доклада в МДА о богословском смысле чинопоследования, обиходных напевах панихиды и их гармонизации, о теме смерти в музыке Чайковского и Танеева.

Интересны воспоминания Сергея Трубачева о людях, с которыми ему довелось встретиться в жизни. Он развернуто пишет об архимандрите Сергии (Озерове), строителе Свято-Троицкого Уссурийского монастыря, в тот период, когда он бывал в Юрьеве-Польском во время ссылки отца в 1932 и 1933 гг. Он вспоминает архиеп. Августина (Беляева), протоиер. Николая Сушко, диак. Сергия Боскина, а также священнослужителей, репрессированных в 1930-е гг.

Трубачев написал ряд статей об истории Сергиева Посада и его окрестностей, а также о Николо-Уссурийском монастыре.

Помимо всего этого, Трубачев участвовал в издании многих сочинений П. Флоренского и посвятил его памяти статьи, появившиеся под впечатлением от знакомства с архивами о. Павла.

Он исследует разные грани личности П. Флоренского, его мировоззрение. Особенно подробно освещает он тему музыки в жизни о. Павла как «формы восприятия мира» [10, с. 254]. Он пишет: «Музыка глубинно воздействовала на формирование его личности, являясь одним из источников познания мира, источником глубочайших переживаний, связанных с присущим ему творческим восприятием звуковых явлений» [10, с. 256]. Музыкальное искусство для о. Павла неразрывно связано с поэзией, живописью, архитектурой. Сергей Зосимович указывает на запись 1916 г., в которой о. Павел говорит о том, что его настоящее призвание — не наука и философия, а музыка. С детства в сознании П. Флоренского звучали неизвестные оркестровые произведения, по стилю приблизительно напоминающие музыку И. С. Баха. Любые окружающие звуки вызывали в нем музыкальные мысли. Трубачев пишет: «Такое переживание музыки, претворение звучаний окружающего мира в образно-звуковые представления — явление, свойственное внутреннему музыкальному слышанию композитора, — осознавалось им с детских лет, но, направленное по иному руслу, оно порождало мощные творческие импульсы к научному и философскому творчеству» [10, с. 258]. Сергей Трубачев рассуждает о любимых композиторах Флоренского — Бахе, Бетховене и Моцарте, а также о музыкальной стороне богослужения в его восприятии.

В церковной музыке наиболее близкими о. Павлу были монастырские напевы Троице-Сергиевой, Киево-Печерской Лавры, Валаамского монастыря, Оптиной пустыни. Трубачеву они тоже были близки. В 1918–1919 гг. П. Флоренским в соавторстве с П. Н. Каптеревым был разработан проект создания музея Троице-Сергиевой Лавры, в котором среди всего прочего было предусмотрено собрание певческого наследия монастыря, включающее рукописные и печатные ноты Лаврских песнопений и фонограммы Лаврских напевов [10, с. 302]. Предполагалось создать «живой музей» и не закрывать монастырь, но в итоге комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры была распущена, многие члены арестованы и расстреляны, а на базе ее трудов организован Сергиевский музей, который определенное время имел атеистическую направленность.

Сергей Зосимович обращает внимание на то, что П. Флоренский считал музыку особым и необходимым элементом воспитания личности ребенка наряду с рисованием, поскольку музыка дает человеку радость и утешение. И поэтому, по его словам, «цель музыкальных занятий своих детей он видит не в нарочитом стремлении к достижению виртуозных навыков, а в умении грамотно прочитать музыкальное произведение» [10,

с. 325]. О. Павел совместно музицировал с детьми и стремился обогатить их внутренний мир. Одним из близких знакомых семьи Флоренских долгие годы была пианистка Мария Вениаминовна Юдина, для которой, в свою очередь, очень важным было общение с о. Павлом; его она считала одним из своих учителей. Не случайно эпиграфом к статье С. Трубачева о Павле Флоренском и Марии Вениаминовне стало известное высказывание Юдиной: «Что есть дружба? Верность до гроба и обмен духовными дарами» [10, с. 360].

П. Флоренский общался с художниками М. Нестеровым, В. Фаворским, П. Павлиновым, Н. Ефимовой, скульпторами И. Ефимовым, А. Голубкиной и дорожил этим общением для своих детей. Вот что он пишет из Соловецкого лагеря: «Мне жаль, и было и есть, мало восприняли крупных людей, с которыми я был связан, и научились от них тому, что обогатило бы лучше книг. <…> Но нужно уметь брать от людей то, что в них есть и что они могут дать, и уметь не требовать от них того, чего в них нет и чего дать они не могут» [10, с. 358].

О. Павел считал, что «Критерий искусства — реализм, проникновение вглубь вещей» [10, с. 336], а цель художника — в преображении действительности. Сергей Трубачев не просто был полностью согласен с этим мнением, но он в своем творчестве реализовал эту идею.

Стиль Сергия Трубачева как церковного композитора выделяется в ряду прочих. По выражению музыковеда Н. С. Гуляницкой, «песнопения Трубачева — это особый звуковой колорит, сдержанный и строгий, ясный и возвышенный» [5, с. 289]. Как отмечено в предисловии к изданию полного собрания богослужебных песнопений С. Трубачева, этот стиль отличается строгостью и простотой письма, изяществом фактуры и интонации, искренностью музыкального чувства [9, с. 12–16]. Трубачев был продолжателем традиций так называемого Нового направления конца XIX – начала XX вв., однако, по оценке свящ. М. Асмуса, он «превзошел представителей этого направления», потому что его сочинения, более «церковные», в большей степени соответствуют контексту службы [9, с. 13]. Трубачев прекрасно знал богослужение и жанры песнопений. По мнению Н. С. Гуляницкой, ни у одного современного композитора нет такого «разнообразия и владения жанровыми формами, такого проникновения в строение и строй службы» [5, с. 281]. Среди его сочинений М. Асмус особо выделяет песнопения Великого Пятка, Погребения Богоматери и монашеского отпевания, которые вошли в лаврский обиход. Прекрасно зная особенности хоровых составов, Трубачев зачастую дает несколько вариантов изложения одного и того же песнопения для разных хоров.

О. Сергий очень внимательно относился к богослужебному тексту, которому подчиняются характер песнопения, фактурные приемы и композиционные элементы. По словам самого Трубачева, «Мысль заключена в слове, слово — в напеве; напев раскрывает значение слова, заключенную в нем мысль, идею» [5, с. 280]. Он избегает повторов слов, редко использует прием многогласия, т. е. одновременного произнесения в разных партиях разных слов.

У Сергия Трубачева есть гармонизации знаменного, киевского, греческого распевов, напевов Киево-Печерской, Троице-Сергиевой Лавры, Соловецкого, Валаамского и Ипатьевского монастырей, Оптиной и Зосимовой пустыни, Гефсиманского скита. Мелодика собственных сочинений композитора близка по характеру древним напевам: диатоника, плагальные обороты, унисоны, тембровая характеристичность голосов, создание эффекта «оркестра голосов», «свободный» ритм. По оценке Н. С. Гуляницкой, «Музыкальный язык песнопений С. Трубачева — это язык, “русскость” которого вряд ли может быть подвергнута сомнению» [5, с. 287].

М. Асмус отмечает, что во второй половине XX в. возрождение церковно-композиторской традиции было затруднено и положением церкви, и недостатком личной воцерковленности музыкантов. Он подчеркивает, что «для церковного искусства никогда не было достаточно одного таланта: только носители традиции способны создать истинно церковное произведение, будь то в архитектуре, в церковной живописи, в церковно-певческом исполнительстве или композиции» [9, с. 12]. С. Трубачев был широко образованной личностью: пианист, музыковед, композитор, дирижер. В достаточно короткий срок — около 15 лет — он претворил в своем творчестве многовековой опыт русской церковно-композиторской школы [5, с. 292].

И в заключение подчеркнем, что такие выдающиеся личности, как диакон Сергий Трубачев, не появляются, что называется, «на пустом месте». Помимо природной одаренности, велика роль воспитателя, учителя в жизни человека, то влияние, которое способен оказать каждый интересный и сложившийся старший человек по отношению к младшему. В литературном наследии С. Трубачева очень рельефно отражена глубинная связь поколений, факт бережной передачи нити культурной традиции от учителей к ученикам.

Безусловно, С. Трубачев обладал не только ярким научным мышлением, но и литературным даром: в стилистике его статей и воспоминаний чувствуется глубина и тонкость восприятия, поэтичность, культура языка. Работы С. Трубачева позволят современному поколению музыкантов вернее понять и оценить творчество самого композитора, а также его вклад в развитие методики преподавания дирижирования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Андроник (Трубачев), игумен.* Диакон Сергий Трубачев // ЖМП. 1977. № 9. С. 58–60.

2 *Генченкова М. В.* Мастеропение в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре: конец XVIII – начало XXI в. // Вестник славянских культур. 2015. № 1 (35). С. 177–190.

3 *Генченкова М. В.* Творчество мастеров Троице-Сергиевой Лавры позднего периода // Беседы о преподобном Сергии. Материалы научно-практической конференции «Духовное наследие преподобного Сергия Радонежского» / сост. и ред. Н. С. Серегина. СПб.: РИИИ, 2015. С. 67–68.

4 *Гуляницкая Н. С.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст., исслед., интервью / ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 1999. С. 117–149.

5 *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

6 *Гуляницкая Н. С.* «Россия — воспряни!» (музыка С. Трубачева) // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 76–83.

7 *Гуляницкая Н. С.* Русская музыка: становление тональной системы XI–XX вв.: Исследование. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 384 с.

8 *Никитина-Трубачева О. С.* Сергей Зосимович Трубачев и Мария Вениаминовна Юдина // Ныне и присно. Русский журнал для чтения. 2006. № 3–4. С. 55–68.

9 *Трубачев С., диак.* Полное собрание богослужебных песнопений: в 2 т. М.: Живоносный источник, 2007. Т. 1 / сост., авт. примеч., вступит. ст. диак. Михаил Асмус, Н. С. Асмус. С. 12–16.

10 *Трубачев С., диак.* Избранное: ст. и исслед. / сост. игумен Андроник (Трубачев), М. С. Трубачева, О. С. Никитина. М.: Прогресс-Плеяда, 2005. 720 с., ил.

***

© 2017. Mariya V. Genchenkova
Moscow, Russia

THE PERSONALITY OF COMPOSER SERGIY TRUBACHEV IN HIS ARTICLES AND MEMOIRS

Abstract: The personality of Sergiy Trubachev is multifaceted. As a musician, he was an ecclesiastical composer, pianist, musicologist, opera and symphony conductor, who devoted himself to this complex activity, as well as a teacher who brought up more than one generation of students. The hymns of the deacon Sergiy Trubachev reveal the meaning of the canonical texts of the Russian Orthodox Church. The development of the composer's personality was influenced by circumstances of his life. His father Zosima Vasilyevich Trubachev was canonized by the Church as a holy martyr. The Trubachev family had warm relations with famous figures of Russian intelligentsia, especially with the families of Florensky and Favorsky, whose creativity and spiritual quest led to their undoubted contribution into the development of culture in our country. Hard life circumstances and experience of his father's arrests, and later — events of the Great Patriotic War and military service — also contributed to the formation of a solid, strong, versatile nature of the future composer. During the years of teaching at the GnesinInstitute, he wrote training programs, articles, methodological works devoted to the conductor's performance. These works give us an idea of Trubachev as a teacher. Later articles address the problems connected with a spiritual culture. In addition,Trubachev dedicated a number of articles to the memory of P. Florensky. This literary and scientific creativity allows for better understanding and appreciation of composer Sergiy Trubachev`s personality.
Keywords: Sergiy Trubachev, Pavel Florensky, church music, church composer, conducting, conductor.
Information about the author: Mariya V. Genchenkova — PhD in Art History, Associate Professor, The Academy of Choral Art name V. S. Popov, 2, Festivalnaya St., 2, 125565 Moscow, Russia. E-mail: info@axu.ru
Received: February 14, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Andronik (Trubachev), igumen. Diakon Sergij Trubachev [Deacon Sergiy Trubachev]. JMP, 1977, no 9, pp. 58–60. (In Russian)
2 Genchenkova M. V. Masteropenie v Svjato-Troickoj Sergievoj Lavre: konec XVIII – nachalo XXI vv. [The works of masters in Holy Trinity St. Sergius Lavra: the end of XVIII – early XXI century]. *Vestnik slavjanskih kul'tur*, 2015, no 1 (35), pp. 177–190. (In Russian)
3 Genchenkova M. V. Tvorchestvo masterov Troice-Sergievoj Lavry pozdnego perioda [The creation of the masters of the Trinity-Sergius Lavra of the late period]. Besedy

o prepodobnom Sergii. Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii “Duhovnoe nasledie prepodobnogo Sergija Radonezhskogo” [*The Conversation of the venerable Sergius. Materials of scientific-practical conference “Spiritual heritage of St. Sergius of Radonezh”*], comp. N. S. Seregina. St. Peterburg, Russian Institute of Art History Publ., 2015, pp. 67–68. (In Russian)

4 Guljanickaja N. S. Zametki o stilistike sovremennyh duhovno-muzykal'nyh sochinenij [Notes on the style of contemporary spiritual musical compositions]. *Tradicionnye zhanry russkoj duhovnoj muzyki i sovremennost': sb. st., issled., interv'ju* [Traditional genres of Russian spiritual music and modernity: Coll. article, research., interview]. Ed.-comp. Y. I. Paisov. Moscow, Kompozitor Publ., 1999, pp. 117–149. (In Russian)

5 Guljanickaja N. S. *Pojetika muzykal'noj kompozicii: Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka* [The poetics of musical composition: Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2002. 432 p. (In Russian)

6 Guljanickaja N. S. «“Rossija — vosprjani!” (muzyka S. Trubacheva) [“Russia — rise up!” (music by S. Trubachev)]. *Muzykal'naja akademija*, 1999, no 3, pp. 76–83. (In Russian)

7 Guljanickaja N. S. *Russkaja muzyka: stanovlenie tonal'noj sistemy XI–XX vv.: Issledovanie* [Russian music: the emergence of the tonal system of XI–XX centuries: a Study]. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2005. 384 p. (In Russian)

8 Nikitina-Trubacheva O. S. Sergej Zosimovich Trubachev i Marija Veniaminovna Judina [Sergiy Zosimovich Trubachev i Marija Veniaminovna Judina]. *Nyne i prisno. Russkij zhurnal dlja chtenij*, 2006, no 3–4, pp. 55–68. (In Russian)

9 Trubachjov S., diak. *Polnoe sobranie bogosluzhebnyh pesnopenij: v 2 t.* [A complete collection of liturgical chants: in 2 vols.] Moscow, Zhivonosnyj istochnik Publ., 2007, vol. 1, comp. ed. note, introductory article deacon Mihail Asmus, N. S. Asmus, pp. 12–16. (In Russian)

10 Trubachjov S., diak. *Izbrannoe: statyi i issleovaniya* [Favorites: articles and researches]. Comp. hegumen Andronik (Trubachev), M. S. Trubacheva, O. S. Nikitina. Moscow, Progress-Plejada Publ., 2005. 720 p., il. (In Russian)

УДК 745.52+ 745.04
ББК 85.125 + 37.230.5

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. М. В. Громова
г. Москва, Россия

© 2017 г. Е. В. Морозова
г. Москва, Россия

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА РУССКОЙ НАБОЙКИ КУСТАРНОГО ПЕРИОДА

Аннотация: Искусство русской набойки — изготовления печатных тканей — берет начало в раннем Средневековье. Сложившиеся в древности технологические приемы производства набивных тканей определили мотивы орнаментов и цветовые гаммы рисунка, передававшиеся ремесленниками из поколения в поколение без существенных изменений. Особенности применения набивных тканей в России, а также заметная роль монастырей в развитии текстильного дела сформировали особое сакральное отношение к этому ремеслу. Появление первых мануфактур в начале XVIII в. не привело к существенным изменениям в технологии. Кустарная набойка не только целое столетие процветала, существуя по соседству с фабричной, но и переживала свой наивысший подъем, благодаря заимствованию новых технологий. Позднее ремесленные, кустарные приемы в проектировании и нанесении рисунка на ткань сохранялись на крупнейших текстильных мануфактурах до начала XX в. Это во многом определило глубокую приверженность традициям и преемственность в дизайне русского печатного рисунка на ткани.

Ключевые слова: текстильный орнамент, кустарное производство, набойка.

Информация об авторе:
Мария Валентиновна Громова — старший преподаватель, Российский государственный университет им А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: gromova33255@gmail.com
Екатерина Васильевна Морозова — кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный университет им А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: morosowa8888@rambler.ru

Дата поступления статьи: 07.03.2017
Дата публикации: 15.06.2017

Постоянно растущий интерес к истории своей страны, истокам ее культуры и традиций получил в последнее время новое развитие в виде изучения старинных технологий. Говоря о традициях русского текстиля и костюма, мы уже не ограничиваемся изучением стилей и орнаментов, но изучаем организацию в дофабричную эпоху процессов прядения, ткачества, изготовления красителей и нанесения рисунка на ткань.

Знание национальных особенностей не только в дизайне, но и в технологии изготовления набивных тканей проливает свет на истоки и традиции самобытного декоративно-прикладного искусства России.

В истории российской текстильной промышленности можно выделить три типа предприятий: ремесленный, мануфактурный и фабричный. Переход от одного этапа развития к другому происходил не сразу, и даже крупнейшие мануфактуры XVIII–XIX столетий еще долго пользовались технологическим и художественным наследием эпохи кустарного производства.

Собственно ремесленный (кустарный) тип производства берет начало еще в раннем средневековье. Археологические находки позволяют нам определить время знакомства наших предков с производством печатных тканей — X–XI вв. [9, с. 5]. Если ткани с древнейших пор и до начала XX в. вырабатывались на крестьянских дворах, то более специфическое ремесло набойки зародилось и долгое время процветало в городских ремесленных мастерских. «С появлением городов, ткани стали предметом торговли и мастера красильщики, заинтересованные в наибольшем сбыте товара, наводили вручную узоры на тканях, заменяя этим способом медленные и трудоёмкие процессы вышивания или узорного ткачества» [9, с. 5].

«Ремесленник производил изделие сам от идеи до последней технологической операции» [1, с. 9]. В рамках одной мастерской проходил весь технологический процесс: подготовка ткани, набойка, отделка. Рабочие инструменты также изготавливались набойщиками самостоятельно. Разнообразные навыки, необходимые для работы в набойной мастерской, требовали длительных сроков обучения (от 5 до 10 лет) и опытного наставника. «Мастерство в Средние века представляло собой некое “знание-умение”, которое передавалось от мастера ученику лишь путём усвоения определённого набора практических навыков» [6, с. 13].

В любом ремесле со временем накапливался специфический набор профессиональных приемов и правил — результат работы многих поколений. На нем и базировался основной метод обучения — безусловное следование образцам и копирование.

Набивные ткани, получившие в народе меткое название *«пестрядь»*, благодаря своей красочности и небольшой стоимости, широко применялись в одежде и интерьере. Набойкой украшали богатый ассортимент текстиля: платки, шали, сарафаны, скатерти, наволочки, одеяла, чехлы на диваны, кресла и подушки. Ею обивали стены. Необычайно широко набойка использовалась для украшения церковных облачений и принадлежностей, таких как ризы, стихари, епитрахили, поручи, облачение на престол и на жертвенник, воздухи (большой четырехугольный платок, которым покрывается чаша на алтаре), завесы к царским вратам, пелены и покровы, переплеты церковных книг.

«Приготовление беленых тканей, крашенины и пестряди велось у нас издревле своим кустарным способом по городам, деревням и особенно, монастырям» [7, с. 20]. Согласно преданию, в монастырях было запрещено пользоваться чужестранными товарами, и «во избежание иноземного греха иноки сами набивали священнические ризы» [5, с. 31]. В связи с этим при обителях стало развиваться искусство приготовления и отбеливания тканей «вместе с тем и их набивка» [7, с. 24] — главным образом для украшения богослужебного облачения. «Отсюда и слава набивного дела, как богоугодного» [7, с. 24][1]. Занимались этим, скорее всего, иконописцы-травники, которые расписывали

[1] Не случайно, согласно легенде, основатель Трехгорной мануфактуры в Москве купец В. И. Прохоров, поначалу промышлявший пивоварением, раскаялся в этом «сомнительном» занятии и обратился к делу безусловно богоугодному — производству набивных тканей [5].

растительным орнаментом стены церквей, фон икон и одежды изображаемых на иконах святых. Такие мастера назывались «пестрядильниками», а их занятие определялось словами: «промысел их — крашенину колотить» или «красильное делать».

Узор на ткань наносили при помощи резных досок-«манер». Наиболее старые из дошедших до нас досок датируются XVII в. и отличаются, как правило, большим размером — 30х40 см. Исполнялись они из твердых пород дерева, и для вырезания на них узоров требовалось большое мастерство, прекрасно известное, впрочем, на Руси. «К искусству этому русским не учиться было стать — давно уже на Руси знакомы были с этим вырезыванием узоров на дереве, давно вырезывали из дерева целые фигуры для украшений» [3, с. 138] (рисунок 1).

Орнамент на «манерах» вырезался в технике плоского рельефа, располагаясь иногда с обеих сторон доски. Различались доски двух типов. В одном случае узор как бы врезался вглубь доски, а фон оставался выпуклым. При печатанье с такой доски краской набивался именно фон, а узор оставался незакрашенным. Такая техника печатанья называлась «выбойкой». Собственно «набойкой» тогда назывался красочный набивной орнамент по незакрашенной основе или по предварительно окрашенной ткани — «крашенине» [9].

Известный этнограф и фольклорист Н. Н. Виноградов в своем дореволюционном исследовании о набойке Древней Руси пишет, что первоначально «набоешники» занимались своим ремеслом только в городах, «откуда и разъезжали по окрестным базарам с готовым товаром» [2, с. 7]. Происходило это примерно так. Кустарь-красильщик, приехав в деревню, «искони остающегося за ним, участка (район этот достался ему от отца, и сам он передаст его сыну)» [2, с. 1], стучал в окна домов и собирал жителей. Принимая от них холсты для набивки, мастер давал им как расписку заранее приготовленный «жеребеек» (небольшую бирку) — отрезок прута с «метой» владельца материала (сочетание прямых и косых черт). На нем краской обозначался цвет выбранный заказчиком. «Жеребеек» ломали пополам. Одна часть оставалась у красильщика, а другая — у «давальщика». При выкупе товара две половинки складывались, и, если меты сходились, готовая ткань выдавалась на руки.

Желаемый рисунок выбирался по куску холста с образцами узоров всех имеющихся у красильщика набойных досок-«манер». Каждый оттиск рисунка имел свой номер. Такие холсты с образцами назывались «подлинниками» или «манерниками» [2]. В устном предании народа сохранились названия узоров, по которым можно судить об ассортименте и характере рисунков: «гребешки» (рисунок 2), «глазками», «в елочку», «змейка», «трояшки» (рисунок 3), «дорогами», «огурчики» [2, с. 15]. Еще существовала выбойка полосатая, пестрая и травчатая, «по белой земле», «по зеленой земле» и «по лазоревой».

Особенно популярны были растительные мотивы — мелкие и крупные цветы с линеарными завитками (рисунок 4), травы, извивающиеся стебли растений (рисунок 5). Сочетание растительного и геометрического орнамента использовалось реже, им предпочитали всевозможные фантастические узоры с экзотическими цветами — так называемые «вавилоны» [2].

Судя по тому, что названия орнаментов и способов окрашивания веками хранились в народной памяти, неизменным в течение столетий оставался не только ассортимент набивных изделий, но и мотивы орнаментов, и цветовая гамма.

Первоначально набойка производилась по грубому домотканому холсту масляной краской. Краска делала ткань грубой, менее эластичной, трескалась, крошилась и плохо переносила стирку. Это привело к началу использования «верховых» красок, а позднее — заварных. Наиболее доступной, а стало быть, и самой распространенной с древности была черная краска, изготовленная из древесной сажи. Красные оттенки давал экстракт травы марены красильной. Синий цвет — дубовая кора и трава вайда. Эти цвета вошли в палитру русских народных орнаментов.

Помимо набивки тканей красками существовал и другой способ производства «набойки». На ткань предварительно при помощи манер наносили «резерв» или «вапу» (воск, глина, крахмал), защищающую рисунок при окрашивании в кубах (котлах), куда ткань погружали после наложения «вапы». Затем защитные вещества смывали. Рисунок, таким образом, либо оставался белым, либо дополнительно набивался другим цветом. Таких кустарей-фабрикантов, которые окрашивали холсты в котлах (горшках) прозвали *«горшечниками»* [3].

При всем богатстве выбора технологий и материалов, проблема стойкости красителей стояла перед ремесленниками во все времена.

С начала XVIII в. в России, благодаря стараниям Петра I, уделявшего много внимания развитию промышленности, стали появляться первые предприятия по образцу западноевропейских мануфактур. Однако прошли десятилетия, пока — уже при Елизавете I — Вильям Чемберлен и Ричард Козенс-младший не открыли первую ситценабивную фабрику в Красном Селе под Петербургом. Позднее на ведущие позиции вышла мануфактура Сирициуса (Сириуса) и Леймана (Лимана) в Шлиссельбурге.

По подробным описаниям этих производств можно сделать вывод, что характер работы на предприятии мануфактурного, фабричного типа в то время немногим отличался от работы кустарей-ремесленников[2]. Однако «несомненной заслугой Козенса и Лемана было введение в употребление расширенного ассортимента красителей» [4, с. 85]. Нанесенные на ткань, эти новые краски нуждались в закреплении, чтобы не линять и не смываться. До 1753 г. технология закрепления была в России неизвестна. Отчего все красители, использовавшиеся в мелком набивном производстве, называли тогда *«верховыми», «смывными», «линючими»*.

Не желая отставать от мануфактур, кустари-красильщики стремились выведать секреты составления «нелинючих» красок и рецепты их закрепления на материале. Многие старались устроиться работать на привилегированные предприятия, что было крайне сложно, так как в основном там трудились крепостные крестьяне, и фабриканты, используя дешевый труд крепостных, не нуждались в других рабочих. Кроме того, в условиях конкуренции, рецепты состава красок, их пропорции и способы закрепления на полотне тщательно скрывались и даже шифровались. В книге Н. Н. Соболева «О русской набойке», есть примеры такой тайнописи:

ЧМАПАК
Окшаматмалпачоэтлкматка — 1 зупк.
Гемпачо — 2 зупк.
Липячотунамола — 6 фос. [8, с. 104].

[2] Н. Н. Соболев так отзывался о первых ситценабивных мануфактурах: «До введения машин в это дело набивные фабрики находились с мелкими кустарями в одинаковых условиях производства, конкурируя между собою лишь изобретательностью, разнообразием рисунка, причём техника производства была одинаково далека от идеала» [8, с. 106].

Разгадать этот шифр можно, подставив в обратном порядке алфавита согласные буквы. И тогда получится следующий рецепт:

ГРАНАТ
Отвара краснаго экстракта — 1 фунт. (1 фунт~ 400 гр.).
Чернаго — 2 фунт.
Синяго купароса — 6 зол. (1 золотник~ 4 гр.).

Те кустари-горшечники, кому удавалось попасть на ситценабивную фабрику и, поработав там, овладеть искусством составления красок, «являлись домой вооруженными теми знаниями, которые были еще неизвестны другим кустарям» [8, с. 104]. Их набойка ситцев значительно вырастала в цене. «В это время набойщика не стесняло ничего — ни аккуратность набивки, ни точность и соблюдение раппорта в рисунке, так как понятия покупщиков и потребителей того времени были очень ограниченны, так что они не могли браковать не только искусство набойщика, но и самое качество ситца, продаваемого им. Это время для набойщика было золотым и только ленивый да разгульный не составил себе капитал исключительно набивным мастерством» [3, с. 203–204].

Я. П. Гарелин так описывает их работу: «Прилежный и ловкий набойщик при помощи своего небольшого семейства, например, жены и двух сыновей, мог приготовить в день до 20 штук ситцев, т. е. набить миткаль, предварительно выбеленный одной или двумя красками, вечером их смыть, а в ночь высушить. На другой день, накрахмалив и опять высушив, прогаландировать у посторонних, где ему складывали ситец в штуки, прессовали, и в таком опрятном виде товар поступал в полное распоряжение набойщика. Поутру в базарный день, он продавал свои товары в том же Иванове купцам, приезжавшим из разных мест для покупки ситцев. Таким образом, не отходя от своего семейства, подобный набойщик, продавал каждый базар по 20 штук своего ситца, получал на худой конец 40 рублей чистой выгоды» [8, с. 101]. Создавались эти ткани в «ситцевых заведениях», которые располагались во многих деревенских избах и других набоечных мастерских, где женщины ткали миткаль, девочки-подростки готовили «ценки», мужчины набивали (печатали) ситцы, а мальчики от 12–15 лет растирали для них краски (штрифовали) «только старики и старухи занимались хозяйством» [3, с. 41].

Тем не менее, вопреки всем ухищрениям ремесленников-кустарей, к концу XVIII столетия изделия фабричного производства почти полностью вытеснили набойку как ремесло [2]. Текстильное производство становилось на промышленные рельсы, однако и технологии обработки тканей, и организация труда на мануфактурных предприятиях еще мало отличались от ремесленных заведений.

Что особенно важно, машинизация не затронула главного производственного этапа — собственно печатанья тканей [4]. По меньшей мере, все следующее столетие (весь XIX в.) на текстильных предприятиях России еще сохранятся традиционные способы набойки, что во многом и определит глубокую приверженность традициям и преемственность в дизайне русского печатного рисунка на ткани. Особенно сильными исторические традиции окажутся на ситценабивных предприятиях. Образная связь рисунков на хлопчатобумажных тканях с орнаментами кустарей прошлого сохранится вплоть до 60-х гг. XX столетия (этот этап в истории страны отмечен особым интересом к старому русскому крестьянскому, народному быту), а порой — и до наших дней.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 *Бесчастнов Н. П., Журавлева Т. А.* Методы художественного проектирования текстильного рисунка: учеб. пособие. М.: Московский текстильный ин-т им. А. Н. Косыгина, 1988. 72 с.

2 *Виноградов Н. Н.* Красильно-набивной промысел Костромской губернии. Кострома: Куст. отд. Костромского губ. земства, 1915.

3 *Гарелин Я. П.* Город Иваново-Вознесенск, или бывшее село Иваново и Вознесенский посад: в 2 ч. Шуя: Лито-тип. Я. И. Борисоглебского, 1885. Ч. 2. 140 с.

4 *Дмитриев Н. Н.* Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века. М.; Л: ОГИЗ, 1935. 310 с.

5 *Ковалевский В. А.* Хозяин трех гор. М.: Худож. лит., 1939. 248 с.

6 *Ковешникова Н. А.* История дизайна: учеб. пособие. М.: Омега-Л, 2015. 224 с.

7 Материалы к истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых. Годы 1799–1915: историко-статистический очерк. М.: Тов-во тип. Мамонтова, 1916. 473 с.

8 *Соболев Н. Н.* Набойка в России. М.: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1912. 110 с.

9 *Якунина Л. И.* Русские набивные ткани XVI–XVII вв. М.: ГИМ, 1954. 22 с.

***

© 2017. Maria V. Gromova
Moscow, Russia

© 2017. Ekaterina V. Morozova
Moscow, Russia

FORMATION AND DEVELOPMENT OF RUSSIAN TEXTILE PRINTING ART OF THE ARTISANAL PERIOD

Abstract: Russian textile printing art — manufacturing of printed fabrics — dates back to the early Middle Ages. Prevailing in past processing methods of printed fabrics' production formed and defined ornate motifs and color schemes transmitted by craftsmen from generation to generation without any significant changes. Specifics of applying of printed fabrics in Russia, as well as the prominent role of monasteries in the development of the textile technologies formed a distinctive attitude to this craft as a sacred one. The appearance of the first manufactures in the early XVIII century did not lead to any substantial changes in technology. Not only the art of handicraft printed cloth did flourish for a century, existing in close neighborhood of the factory, it also experienced its highest growth, through borrowing new technologies. Later on handicraft techniques in the design and printing on fabric retained on the largest textile manufactures till the early twentieth century. Which largely determined deep commitment to the tradition and continuity in the Russian design of the print pattern on the fabric.

Keywords: textile decoration, handicrafts, printed cloth.

Information about the authors:
Maria V. Gromova — Senior Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, building 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: gromova33255@gmail.com

Ekaterina V. Morozova — PhD in History of Arts, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33, building 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: morosowa8888@rambler.ru
Received: March 07, 2017
Date of publication: June 15, 2017

REFERENCES

1 Beschastnov N. P., Zhuravleva T. A. *Metody khudozhestvennogo proektirovaniia tekstil'nogo risunka: uchebnoe posobie* [Methods of artistic textile design pattern: a manual]. Moscow, Moskovskii tekstil'nyi in-t im. A. N. Kosygina Publ., 1988. 72 p. (In Russian)

2 Vinogradov N. N. *Krasil'no-nabivnoi promysel Kostromskoi gubernii* [Dye-printed fishing Kostroma province Dye-printed fishing Kostroma province]. Kostroma, Kust. otd. Kostromskogogub. Zemstva Publ., 1915. (In Russian)

3 Garelin Ia. P. *Gorod Ivanovo-Voznesensk, ili byvshee selo Ivanovo i Voznesenskii posad: v 2 ch.* [The city of Ivanovo-Voznesensk, or the former village of Ivanovo and Voznesensky Posad: in 2 parts]. Shuia, Lito-tip. Ia. I. Borisoglebskogo Publ., 1885. 140 p. (In Russian)

4 Dmitriev N. N. *Pervye russkie sittsenabivnye manufaktury XVIII veka* [The first Russian printed cotton manufactories of the XVIII century]. Moscow, Leningrad, OGIZ Publ., 1935. 310 p. (In Russian)

5 Kovalevskii V. A. *Khoziain trekh gor* [The owner of three mountains]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1939. 248 p. (In Russian)

6 Koveshnikova N. A. *Istoriia dizaina: ucheb. posobie* [History of design: a manual]. Moscow, Omega-L Publ., 2015. 224 p. (In Russian)

7 *Materialy k istorii Prokhorovskoi Trekhgornoi manufaktury i torgovo-promyshlennoi deiatel'nosti sem'i Prokhorovykh. Gody 1799–1915: Istoriko-statisticheskii ocherk* [Materials for the history of Prokhorov`s Trekhgornaya manufactory and commercial and industrial activities of Prokhorov family. Years 1799–1915: historical-statistical essay]. Moscow, Tov-vo tip. Mamontova Publ., 1916. 473 p. (In Russian)

8 Sobolev N. N. *Naboika v Rossii* [The taps in Russia]. Moscow, Tipografiia tovarishchestva I. D. Sytina Publ., 1912. 110 p. (In Russian)

9 Iakunina L. I. *Russkie nabivnye tkani XVI–XVII vv.* [Russian printed fabrics XVI–XVII centuries]. Moscow, GIM Publ., 1954. 22 p. (In Russian)

Рецензии
Reviews

УДК 80/81
ББК 81

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2017 г. М. В. Иванова
г. Москва, Россия

ЕЩЕ РАЗ О СИСТЕМНОМ ПОДХОДЕ В ФИЛОЛОГИИ И ЛИНГВИСТИКЕ

Рецензия
на книгу *Валентинова О. И., Денисенко В. Н., Преображенский С. Ю., Рыбаков М. А.* Системный взгляд как основа филологической мысли. М., 2016. 440 с.

Информация об авторе рецензии: Мария Валерьевна Иванова — доктор филологических наук, профессор, ФГБОУ ВО «Литературный институт им. А. М. Горького», Тверской бульвар, д. 25, 123104 г. Москва, Россия. E-mail: dekanat@litinstitut.ru

© 2017. Maria V. Ivanova
Moscow, Russia

THE SYSTEMATIC APPROACHIN LINGUISTICS AND PHILOLOGY REVISITED

Review
On the book "System perspective as the basis for philological idea" (440 pages) by O. Valentinova, V. Denisenko, S. Preobrajenskij, M. Ribakov

Abstract: The book "System perspective as the basis for philological idea" (440 pages) by O. Valentinova, V. Denisenko, S. Preobrajenskij, M. Rybakov, and published in Moscow at JASK publishing house displays the best examples of the numerous opportunities that the method of systematic analysis can bring into linguistics and modern philology. This multi-authored monograph consists of 4 parts, i.e. "Theory evolution on typological similarity of languages," "Language system modeling," "System approach towards text and style research: explanation for the causality text typology," "System analysis of lyrics." In the book the system method is considered according to Melnikov internal theory, based on the premise that the internal language factor is an integrated corestone and is influenced greatly by the external determinant (ex.: peculiarities of communication). The monograph covers wide range of topical scientific issues in modern philological science.
Keywords: system linguistics, system typology of languages, semantic typology, text typology, stihema, systemology, semantic field method, G. P. Melnikov, philology, linguistics.

Information about the review`s author: Maria V. Ivanova — DSc in Philology, Full Professor, Maxim Gorky Literary Institute, Tverskoy blvd., 25, 123104 Moscow, Russia. E-mail: dekanat@litinstitut.ru
Received: February 02, 2016
Date of publication: June 15, 2017

Можно ли сегодня представить нашу филологическую науку без системного подхода, без интегральной ценности системной лингвистики? Специалисты в ответ лишь улыбнутся, поскольку вопрос предполагает простой и однозначный ответ. Но каждое новое оригинальное исследование, направленное на раскрытие объяснительного и прогнозирующего потенциала системного метода, заслуживает внимания и вызывает большой научный интерес.

Недавно в Издательском Доме ЯСК вышла книга *Валентинова О. И., Денисенко В. Н., Преображенский С. Ю., Рыбаков М. А.* Системный взгляд как основа филологической мысли (М., 2016. 440 с.), дающая объемное представление о возможностях системного метода в филологии и лингвистике.

В традиционной классификации научных жанров эта книга должна быть отнесена к коллективным монографиям, но сформулированный авторами в предисловии замысел — книга в четырех частях — точнее отражает главную идею издания: дать представление о многообразии приложений принципов системной лингвистики в различных конкретных областях языковедческих исследований, особенно тех, которые сегодня рассматриваются как актуальные. Здесь же авторы поясняют принятую ими трактовку системного метода в свете учения Геннадия Прокопьевича Мельникова (1928–2000) о внутренней — типологически характерной — детерминанте языка (внутренней форме, коммуникативном ракурсе) как о едином системообразующем начале, обусловленном внешней детерминантой (особенностями языкового коллектива и условий общения). В конце коллективной монографии будет отдельно обращено внимание на причины недостаточной востребованности научного наследия Г. П. Мельникова в современной лингвистической среде: «…слишком много усилий требуется для того, чтобы войти в герметичную систему. К сожалению, продуманная гносеология плохо укладывается в общую эпистему, не подлежит мифологизации и идеологизации, не включается в оборот научного дискурса, поскольку претендует на понимаемую в духе русского позитивизма "научность". Г. П. Мельникову необходимо было всё — не приватизировать, как говорят постмодернисты, — а адаптировать с целью сохранения целостности знания» (с. 309).

В первой части книги, которая написана М. А. Рыбаковым и называется «Развитие представлений о типологическом сходстве языков: от многомерной классификации Э. Сепира до системной типологии Г. П. Мельникова», излагаются общие представления о предмете типологии и эволюции типологических воззрений. Отвечая на главные вопросы о том, что мешало системной интерпретации типологических данных и что необходимо для построения четкой системной теории, раскрывающей сходства и различия языков, М. А. Рыбаков обращается к семантической типологии, составляющей ядро объясняющего потенциала типологической лингвистики, к центральной для системной лингвистики категории «внутренней формы». «Элементы внутренней формы выполняют функцию специальных посредников, которые обеспечивают возможность ассоциации элементов внешней формы — и, следовательно, воспроизводимых с их помощью знаков речевого потока — с элементами внеязыкового мыслительного содержания» (с. 84).

Автор подробно останавливается на изложении основных понятий системологии Г. П. Мельникова, прежде всего, понятия детерминанты языка. Иллюстрируя идею преемства и развития в современной типологии, исследователь наблюдает за сменой различных моделей и концепций падежной категории, пожалуй, центрального пункта дискуссий об универсальном и идиоэтническом в языках различного строя. Базой для семантической трактовки падежной категории М. А. Рыбаков считает «системную теорию предикации».

Поскольку созданное Г. П. Мельниковым учение о системной лингвистике, о системной типологии языков и на его основе разработанная оригинальная концепция системологии являются общеметодологической базой лингвистических разысканий, то и первая часть книги, посвященная глубокому анализу научного наследия этого выдающегося отечественного ученого-энциклопедиста и изобретателя, становится теоретико-методологической основой всего монографического исследования.

С поставленными в первой части книги вопросами семантической типологии хорошо коррелируют идеи, высказанные в написанной В. Н. Денисенко второй части — «Моделирование системы языка». Автор настаивает на том, что метод семантического поля «обладает значительным и пока еще не раскрытым потенциалом в области сопоставительно-типологического исследования языков и выявления лексических универсалий» (с. 147). В главе «Исследовательский потенциал метода семантического поля» в качестве иллюстрации впервые рассматривается тезаурусообразующий концепт «изменение» и его английский коррелят; анализируется процесс формирования семантического поля как динамическое состояние. По мысли автора, семантическое поле можно интерпретировать как целостную и «напряженную» структуру иерархически зависимых единиц, выполняющую главную внутрисистемную языковую функцию – системное отражение фрагмента внеязыковой действительности на базе дискретных референтных образований.

Весьма удачно в качестве метаязыка семантического описания В. Н. Денисенко использует наименования «функций», принятые в модели «Смысл – Текст», в чем ярко прослеживается влияние семантической школы Л. А. Новикова. Автор подчеркивает эффективность своего выбора для иллюстрации «обратимости» семантических отношений внутри поля: «…функция является в таком ее понимании не только реализацией общего, главного и частного значения лексических единиц, но и семантической основой поля» (с. 163). Обращаясь к структуре семантического поля, В. Н. Денисенко показывает важность функции перехода от гипонима к гипероним, раскрывает функциональную основу важнейших категориальных отношений в лексике: синонимии, антонимии, конверсии.

В третьей части книги — части О. И. Валентиновой «Системный подход к исследованию текста и стиля: обоснование причинной типологии текстов» — рассматривается, с одной стороны, типология текстов как тесно связанная с таксономией, теорией классификации и систематизации сложноорганизованных областей деятельности (что в теоретических обоснованиях соответствует первой части книги), с другой — оригинальная авторская концепция истории русского литературного языка. «Мы говорим об исторической типологии текстов, которая не может не быть системной типологией, но нам важно подчеркнуть уже в самом названии идею динамического исторически значимого изменения» (с. 175). Автором разрабатывается отрасль герменевтики, в которой актуализируется исторический аспект. Главной задачей О. И. Валентиновой становится реконструкция синхронного тексту культурного сознания с помощью этого же текста.

В этой части монографии представлена интересная авторская трактовка этапов истории языка как этапов изменения культурного поля. Сначала дается средневековая модель соотношения формы и содержания; рассматриваются три хронологических и смыслообразующих пласта: ветхий, новозаветный и современный составлению текста; эмпирическим материалом служит текст «Слова о Законе и Благодати». Следующим этапом изменения культурного поля становится визуализация и расцвет святости; появляется «извитие словес»; развиваются агиография и иконопись; агиограф и иконописец свидетельствуют о созерцаемом. Далее на примере смыслоразрушительных контекстов «Жития протопопа Аввакума» анализируются десимволизация, сверхсубъективность, произвольность аналогий, семиотическая дискредитация божественного чудесного. О. И. Валентинова обнаруживает борьбу двух начал: попытки реставрации «высокого кода» и его «предельное обрушение»; считает десакрализацию основным вектором изменения семантики в русском литературном языке вплоть до сегодняшнего состояния; переносит разработанные герменевтические приемы в область изучения художественных текстов.

Особое место в своем исследовании О. И. Валентинова отводит концепции доминанты, научная интерпретация которой опирается в значительной степени на трактовку Ю. Н. Тынянова и Я. Мукаржовского. Доминанта рассматривается как механизм, направленный «на достижение однопонимания текста» (с. 278). Выделяются основные свойства доминанты (векторность, активность, устойчивость), ее сущность и функции, вычленяются уровни доминантного анализа.

Четвертая часть книги — «Системный анализ стиха» — написана С. Ю. Преображенским и посвящена проблемам стихотворной речи. Автор выстраивает теоретико-методологическую основу своего исследования с опорой на учение о системной лингвистике Г. П. Мельникова, в котором видит глубокие «объясняющие возможности» в проекции на стихотворные произведения. В качестве научно перспективной представляется идея функционирования стихотворной речи как элемента языковой системы с ритмически организованными сигналами. Соглашаясь с М. М. Кенигсбергом и популяризатором его идей М. И. Шапиром, С. Ю. Преображенский делает одним из ключевых понятий в своей работе «стихему», которое вполне уместно в контексте системного анализа: «стихема подразумевает… сложный синтез синтаксемы и синтагмы на основе некоей ритмической формулы» (с. 318). Закономерным выглядит дальнейшее обращение автора к исследованию лингвистических и ритмических особенностей «стихотворных формул», которые далеко не всегда имеют однозначную версификационную интерпретацию.

Наиболее детальному анализу подвергается «шевченковский» шестисложник, который стиховедами квалифицируется предельно полемично: как хореический ритмический ход (В. Е. Холшевников), ритмическая инверсия (А. П. Квятковский), мелодическая синкопа (К. Ф. Тарановский). Рассматривая «шевченковский» шестисложник в качестве ритмико-синтаксической фигуры, С. Ю. Преображенский исследует историю формирования и утверждения шестисложника в поэзии XIX–XX вв., лингвистические и стиховые особенности этой ритмико-синтаксической фигуры в украинской, белорусской, русской, болгарской, польской поэзии, обращается к проблеме «украинорусских» переводов. Анализируется функционирование шестисложника в переходных стихометрических формах и полиметрических конструкциях, сопоставляется индивидуальная ритмическая организация шестисложника с классическими версификационными трактовками. С. Ю. Преображенский приходит к выводу, что «шевченковский»

шестисложник органичнее всего определить как «стихему, амбивалентную в отношении силлабики / силлабо-тоники» (с. 336) и вместе с тем как «общеславянскую двуакцентную и двусловную стихему» (с. 320).

В других разделах своей работы автор обращается к не менее спорным проблемам стихотворной речи. На основе анализа стиха И. Ореуса (Коневского) и А. Добролюбова — наиболее ярких представителей русского символизма, в творчестве которых произошло структурное сближение стиха и прозы, — С. Ю. Преображенский выдвигает гипотезу о типологической близости микрополиметрии и молитвословного стиха. Думается, что намеченные интерпретационные векторы дают большие возможности для дальнейшего исследования поставленной стиховедческой проблемы. В широкий лингвистический контекст (польской акцентной системы, украинской версификации, балто-германского ареала) встраивается анализ логаэдической формулы адония, которая, вслед за «шевченковским» шестисложником, трактуется как «интернациональная двусловная стихема». Представляется, что для изучения в рамках системной лингвистики будут небезынтересны и другие логаэдические размеры — не только дактилохореические, но и ямбо-анапестические, а также все разновидности пеонов.

Завершается монография «Системный взгляд как основа филологической мысли» тематическим указателем (составлен Н. А. Бубновой), дающим представление не только о структуре книги и общем ее содержании, но и о системных связях, эволюции идей и понятий. Поскольку различные частные понятия могут входить в разные рубрики, то и «тематический указатель можно считать своеобразной макросистемой, формирующейся из микросистем корневых рубрик» (с. 377).

После тематического указателя следует именной указатель, а в самом конце книги дается «Словарь концептуально значимых понятий» (с. 395–440).

Настоящая коллективная монография демонстрирует высокий научный потенциал, содержащийся в системном подходе к объектам филологического изучения, привлекает внимание читателя к научному наследию Г. П. Мельникова и по своей адресации удачно сочетает два принципа: широкий охват проблем и конкретизацию и специализацию.

Понятно, что в научной работе такого объема и такого разноаспектного характера неизбежны недочеты и недоработки. Можно критиковать авторов по многим позициям, начиная с нарушения соразмерности частей книги и заканчивая не совсем удачным словоупотреблением в «причинной типологии текстов», можно дискутировать по поводу спорных терминов, слишком оригинальной научной импровизации в традиционных областях филологической науки и т. д.

Но есть одно существенное обстоятельство, затрудняющее критику. Авторы с такой благодарностью, с таким уважением и теплом написали о своих выдающихся учителях — блестящих русских лингвистах Г. П. Мельникове, Л. А. Новикове, А. В. Широковой, О. С. Широкове, Л. Г. Зубковой, с таким вниманием отнеслись к их научному наследию, что остается только поклониться О. И. Валентиновой, В. Н. Денисенко, С. Ю. Преображенскому и М. А. Рыбакову и дать их работе самую высокую оценку.

ОТ РЕДАКЦИИ

Правила оформления статей

1. Статья, оформленная в соответствии с правилами, принятыми в журнале. Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая таблицы и примечания. Дополнительные шрифты, если таковые использовались в статье.
2. Автор представляет рукопись по электронной почте: vsk_gask@mail.ru. Подписанный договор передается автором лично или пересылается по почте простым письмом или бандеролью по адресу: 129337, г. Москва, Хибинский проезд, д. 6. В редакцию журнала «Вестник славянских культур». Все документы должны быть продублированы по электронной почте.
3. Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word*, формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов.
4. Первая страница должна содержать следующую информацию:
   - название рубрики, кегль — 14;
   - УДК (см., например, teacode.com/online/udc), кегль — 14;
   - ББК (см., например, http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), кегль — 14;
   - Фамилия и инициалы автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: **© 2017 г. И. И. Иванов**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 12.
   - Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
   - Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.), аннотация и ключевые слова на русском языке, дата отправки (поступления) статьи, выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 12.
   - Далее — информация об авторе — имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, адрес организации вместе с индексом, E-mail, кегль — 12.
   - Далее — текст статьи — выравнивание по ширине, без переносов.
5. В конце статьи приводится СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка. Ф.И.О. печатается курсивом. Фамилия и инициала авторов пишутся раздельно.
6. Ссылки в тексте оформляются по следующему образцу: [1], [2, с. 567], [3, с. 45; 4, с. 89], [10, л. 8].
7. Ссылки на архивные материалы даются в виде постраничных автоматических сносок.
8. Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.
9. После СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ на русском языке размещается информация на английском (отделяется знаком ***):

- фамилия, имя (полностью), отчество (первая буква) автора(ов) печатаются по центру, жирным шрифтом, строчными буквами, перед ФИО ставится знак авторского права и год (например: **© 2017. Ivan I. Ivanov**), кегль — 14. Ниже указываются город, страна, кегль — 12.
- Название статьи — по центру, без отступа, жирным шрифтом, прописными буквами, кегль — 14.
- Затем размещаются информация о финансовой поддержке работы (грант и др.) (*Acknowledgements*), аннотация и ключевые слова на английском языке (*Abstract, Keywords*), выравнивание по ширине, без переносов, кегль — 14.
- Далее — информация об авторе (*Information about author*) — имя, отчество, фамилия, ученая степень, звание (если есть), должность (при отсутствии ученой степени и звания), полное название организации, E-mail, кегль — 12.
- Далее указывается дата отправки (поступления) статьи (*Received:* January 26, 2017)
- Затем приводится REFERENCES (см. *рекомендации по подготовке References*).

10. Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются И. О., И. О. отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах: 30-е гг., а не тридцатые годы. Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. Не век или века, а в. или вв. (римскими цифрами): IX в. Писать только полностью: так как, так называемые. Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.
11. Кавычки — только «», если закавыченное слово начинает цитату или примыкает к концу цитаты, употребляются кавычки в кавычках: «“раз”, два, три, “четыре”».
12. Иллюстрации представляются отдельно от статьи. Подписи к рисункам и таблицам приводятся на русском и английском языках.

ARTICLE REQUIREMENTS

1. An article, executed in accordance with the Bulletin requirements. The size of the article, including the tables, footnotes, endnotes, annotations etc., must be no larger than 40 000 characters together with space characters – not more than 1 p.s. (for postgraduate students — 20 000 characters together with space characters – not more than 0,5 p.s.). Custom fonts if any have been used.
2. The manuscript should be submitted via following e-mail: vsk_gask@mail.ru. The signed contract should be handed in by the author in person or posted as a regular letter or by parcel post to the address: 6, Hibinsky proezd, Moscow, Russia, 129337 with the tag “Вестник славянских культур”. All of the documents must be additionally sent in electronic form.
3. Text is written in *Microsoft Word*, Page size is A4, Margins are 20mm on all sides, Default font is *Times New Roman* Font size is – 14, Line Spacing is – 1,5, Indentation is first line — 1,25, Portrait orientation, No word breaking.
4. The first page of the article must be written as follows:
   - the name of the column, font size — 14;
   - UDC (see e.g., teacode.com/online/udc), font size — 14;
   - BBC (see e.g., http://roslavl.library67.ru/files/382/bbk.pdf), font size — 14;
   - At the center: Surname, first name, and middle name of the author(s) — bold, italics, lowercase, right align. The copyright and the year is placed before the Surname, first name, and middle name of the author (e.g.: **© 2017 г. И. И.Иванов**), font size — 14. Below: the city, country, font size – 12.

- The title of the article center-aligned. Bold, italics, justified, unintended, font size – 14.
- Next goes information about the financial support of the paper (grant and other), abstract and Russian keywords, date of sending(receipt) of the article, justified, no word breaking, font size is 12.
- Then goes the information about the author — first name, middle name, surname, scientific degree, academic rank (if any) or other status or position of the author(s) (in the absence of scientific degree and academic rank), full name of the institution, address of the institution with a postal code, E-mail, font size — 12.
- These are followed by the text of the article, justified, no word breaking.

5. REFERENCES are listed in the end of the article in the alphabet order in accordance with GOST 7.0.5.–2008. as a numbered list. The font used for the names of the author(s) is italic. The surname and the initials are written separately.
6. References in the text should look as follows: [1], [2, p. 567], [3, p. 45; 4, p. 89], [10, l. 8].
7. References on archive materials come in the form of automatic page footnotes.
8. Commentaries come in the form of automatic page footnotes. The number of the footnote is placed in the end of the sentence followed by full spot. The font is Times New Roman, the font size is 12.
9. After the LIST OF REFERENCES in Russian comes the following information in English (separated with ***):
   - Surname, full first name and middle name of the author(s) are aligned on the right side, the font is italics, bold and lowercase (ex.: **© 2017. Ivan I. Ivanov**), font size — 14. Further goes city or town, country, font size is 12.
   - The title of the article — center align. Bold, italics, justified, unintended, the font size is 14.
   - Then goes the information about financial support of the paper (grant etc.) (*Acknowledgements*), abstract and English keywords (*Abstract, Keywords*), justified, no word break, font size — 14.
   - The next is the information about the author (*Information about the author*) — first name, middle name, surname, academic degree, academic rank (if any), work position (in the absence of scientific degree and academic rank), full name of the institution, E-mail, font size — 12.
   - Then goes the date of sending(receipt) of the article (*Received:* January 26, 2017)
   - These are followed by REFERENCES (see *Guidelines for preparation of References*).
10. Abbreviations. At the first mention of a person the name and patronymic name should be specified with the first capital letters with full stop (e.g.: N. P.). Separate N. P. (initials) and surname with a space. The period of time comes in numbers (e.g.: 1930s, but not "the thirties"). The Russian dates should be abbreviated as follows (г. or гг.: 1920 г., 1920–1922 гг.). Not "century" or "centuries" but c. and cc. correspondingly. (in Roman numerals): IX c. Abbreviations include: etc., i.e., et al.
11. **Only** inverted commas of this form (e.g.:« ») are required to use. If the quotation begins or ends with the quoted word, the use of both types of commas is required (e.g.: «"one", two, three, "four"»).
12. The illustrations should be submitted separately. Figures and tables captions are listed in English and Russian.

ВЕСТНИК СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР

Научный журнал

Том 44
июнь 2017

Выходит 4 раза в год

Компьютерная верстка С. И. Майорова
Корректор К. К. Маслова
Дизайн-макет обложки В. Е. Гусева

Формат 70 × 108 1/16. Усл. печ. л. 17,85 + 0,7 вкл. Тираж 500 экз.

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»,
Институт славянской культуры
129337, Москва, Хибинский проезд, д. 6

Изготовлено РИО РГУ им. А. Н. Косыгина