

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



R G G U B U L L E T I N

№ 10/07

Scientific monthly

Series «Culturology»

Moscow 2007

В Е С Т Н И К Р Г Г У

№ 10/07

Ежемесячный научный журнал

Серия «Культурология»

Москва 2007

УДК 008.001
ББК 71я5
К90

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора
Д.П. Бак

Ответственный секретарь
Б.Г. Власов

Главный художник
В.В. Сурков

Серия «Культурология»

Редакционная коллегия:

А.А. Олейников (отв. редактор)
И.В. Баканова
Г.И. Зверева
И.В. Кондаков
К.Л. Лукичева
А.Н. Сундиева

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия (<i>И.В. Баканова</i>)	11
--	----

I. История и теория культуры

Проблемы образования: история и современность

<i>Г.И. Зверева</i> Культурология как академическая проблема	14
<i>А.А. Сундиева</i> Музейная профессия сегодня	33
<i>Э.Н. Волкова</i> Отношения «учитель–ученик» в традиционной и современной культуре	42

Культуры древности и Средневековья

<i>С.В. Копелян</i> Отражение Мишны в зеркале Философии: комментарий Маймонида к Келим 30:2	48
<i>Н.М. Киреева</i> Аскетизм в раввинистическом иудаизме: целибат Моше и практика Талмуд Торы	62
<i>С.А. Минин</i> Мотив <i>чистого/нечистого</i> в нарративе хронистов Первого крестового похода	79
<i>Д.Б. Воинова</i> Мифологема смерти в ранней израильской религии и ее параллели в западносемитской мифологии	92

Из истории отечественной культуры

<i>И.В. Кондаков</i> Наказание <i>культуры</i> войной	107
<i>В.Н. Дьяконов</i> Борьба с «парадностью»: советское искусство в первые годы после смерти И.В. Сталина	129
<i>К.В. Дроздов</i> Липавский и Друскин: чинари в поисках смысла	141
<i>Г.Дж. Лебедева</i> Балет Серебряного века. Два пути и две судьбы: Фокин и Горский	154
<i>Ф.И. Синельников</i> Образ Бога в творчестве Н.А. Бердяева и Д.Л. Андреева	171
<i>Д.И. Болотина</i> «Смертию смерть поправ»: Добровольчество как феномен русской культуры	189
<i>Л.В. Беловинский</i> Так сколько же пил русский мужик?	205

II. Вопросы истории искусства

<i>К.Л. Лукичева</i> Живопись и литература: проблема интерпретации визуального текста в творчестве Гюстава Моро	212
<i>Н.В. Кэливидзе</i> Сказание о Лиддской-Римской иконе Богоматери в московском искусстве второй половины XVI в.	230
<i>А.В. Пожидаева</i> «Римский тип» иконографии Сотворения мира в западноевропейских памятниках XI–XII вв.	238

III. Музеология: история и современные практики

<i>С.И. Сотникова</i> Природа и музей в культуре эпохи. Исторический экскурс	253
<i>К.О. Гусарова</i> Проблемы представления парфюмерии и косметики в музейных экспозициях	267

IV. «Мой дом раскрыт навстречу всех дорог...» (интервью И.В. Бакановой с Л.П. Талочкиным)	277
Resume	291
V. Хроника событий факультета	301
Сведения об авторах	311

CONTENTS

Instead Preface (<i>by Irina Bakanova</i>)	11
---	----

I. History and Theory of Culture

Educational problems: history and contemporaneity

<i>Galina Zvereva</i> Russian culturology as an academic problem	14
---	----

<i>Anneta Sundieva</i> The museum profession of nowadays	33
---	----

<i>Emilia Volkova</i> The teacher–pupil relations in traditional and modern culture	42
--	----

Ancient and Middle Ages cultures

<i>Sophya Kopelyan</i> Reflections of the Mishnah in the Mirror of Philosophy: Maimonides' Commentary on Kelim 30:2	48
---	----

<i>Natalia Kireyeva</i> Asceticism in Rabbinic Judaism: Moses' Celibacy Story	62
--	----

<i>Stanislav Minin</i> The pure/unpure motive in the narrative of the First Crusade's chronicists	79
---	----

<i>Darya Voinica</i> The mythologem of death in the early Israeli religion and its parallels in the Western-Semitic mythology	92
---	----

From History of Native Culture

<i>Igor Kondakov</i>	
The Punishment of <i>Culture</i> by War	107
<i>Valentin Dyakonov</i>	
Against the “pomp”: Soviet art after Stalin’s death	129
<i>Kirill Drozdov</i>	
Lipavsky and Druskin: Chinary in search for sense	141
<i>G.J. Lebedeva</i>	
Ballet of the Silver age. Two ways, two fates: Fokin and Gorsky	154
<i>Fyodor Sinelnikov</i>	
The image of God in works by N.A. Berdiayev and D.L. Andreyev	171
<i>Darya Bolotina</i>	
“Having overcome death by death”: Dobrovolchestvo as a phenomenon of Russian culture	189
<i>Leonid Belovinsky</i>	
How much did Russian muzhik really drink?	205

II. Studies on History of Art

<i>Krasimira Loukitcheva</i>	
Painting and literature: the problem of interpretation of visual text in works by Gustave Moreau	212
<i>Nina Kolividze</i>	
The Story of the Liddy-Rome Icon of Our Lady in the Moscow Art of the 2 nd half of XVI century	230
<i>Anna Pozhidayeva</i>	
The “Roman type” Iconography of Creation of the world in the Western recorders of XI–XII th centuries	238

III. Museology: history and contemporary practices

<i>Svetlana Sotnikova</i>	
Nature and museum in culture of an epoch. Historical excursus	253
<i>Ksenia Gusarova</i>	
The problems with the exhibition of perfumery and cosmetics in the museum layouts	267

IV. “My house is open towards all the roads” (An interview with Leonid Talochkin by Irina Bacanova)	277
Resume	291
V. Current Events of the History of Art Faculty	301
Some information about the authors	311

Вместо предисловия

Вряд ли кто из наших читателей не сталкивался хотя бы раз с рассуждениями о том, почему культура и искусство есть деятельность особого рода. Первый номер университетского вестника, посвященный рефлексии по этому поводу, обозначает круг проблем, которыми занимаются культурологи, искусствоведы, музеологи, дизайнеры, реставраторы на факультете истории искусства РГГУ. Однако если учесть репутации, научный и практический вклад профессорско-преподавательского состава факультета в то, что можно назвать возделыванием общего отечественного культурного поля, станет понятной общая интенция сборника – сочетание программных статей с исследовательскими публикациями.

Размышления *А.А. Сундиевой* на актуальную тему современной подготовки культурологов и музеологов вписываются не просто в контекст дискуссии о состоянии и перспективах высшего образования, смене образовательных моделей, но и непосредственно увязываются автором с социальным запросом на формирование новой государственной культурной политики, а значит – с ориентацией на личностную и профессиональную состоятельность работников, занятых в сфере культуры и искусства. В этом смысле весьма показательна постановка проблемы сохранения культурного наследия страны и музейной профессии сегодня. Не может не встревожить официальная статистика: более 70% работников музеев – женщины, средний возраст которых 57–59 лет, а средний возраст директоров приближается к 65 годам. Вполне логично, что университетская обеспокоенность проблемой смены поколений в этой сфере связана не только с обновленной программой подготовки музейных кадров, но и с развитием самой музейной науки, новейшими тенденциями в практике российских и зарубежных музеев.

Факультет связан договорными отношениями более чем с двумя десятками музеев, и в будущем мы надеемся увидеть на страницах журнала отражение деятельности наших коллег не только из музеев, но и из археологических экспедиций: две из них – Старорязанская и Египетская – приближают наших студентов к проблематике будущей деятельности. Их научная работа, которая ведется совместно с ведущими научными институтами Российской академии наук – Институтом археологии и Институтом востоковедения – позволяет обсуждать формы и способы перевода фундаментальных исследований в университетские практики.

Обращаем внимание читателей на то, что программная статья *Г.И. Зверевой* о культурологии как академической проблеме вызвана к жизни не только дискуссиями в российском обществе о состоянии и перспективах реформы университетского образования и «концепцией пересмотра иерархических принципов классификации наук и представлением о новом образе социально-гуманитарного знания – открытом, изменчивом, полицентричном». Эта статья напрямую связана с проблемами формирования гражданского общества, ибо ничто так ярко не характеризует уровень общественного сознания, как состояние дел в сфере образования и культуры. То же самое можно сказать и об отношении к проблемам войны и мира. В нашем сборнике эта тема поднимается в статье *И.В. Кондакова* «Наказания культуры войной»; надеемся, что исследователей и студентов заинтересует исторический контекст поставленных в публикации вопросов. Ради чего были принесены немыслимые человеческие и материальные жертвы? Что последовало в российско-советской культуре после таких жестоких испытаний? Какую культуру выстрадала Россия в середине XX в.?

Не менее важно понять парадигматику современной культуры и актуального художественного процесса. Мы надеемся на пополнение нашего редакционного портфеля статьями и публикациями, а также интервью с теми представителями художественной элиты, о которых говорят как о субъектах этого процесса. Если иметь в виду, что произведение искусства – запечатленный образ действия, то необходимо признать: этот образ реализуется в весьма разнообразных и динамичных формах. Это убедительно показывают наши искусствоведы, используя современные исследовательские подходы к творчеству Густава Моро (*К.Л. Лукичева*), к анализу иконописи (*Н.В. Квиллидзе, А.В. Пожидаева*) или французской коллекции князя Юсупова (*Е.Б. Шарнова*).

Показательным не только с педагогической точки зрения, но

и с точки зрения обновления научного потенциала является участие в «Вестнике» начинающих ученых, студентов и аспирантов. Причем это не только молодые ученые нашего факультета – мы не устраиваем «вольера для своих», – важно, чтобы темы исследований соответствовали направлению нашего «Вестника» и были доказательно раскрыты. И нам приятно отметить, что публикации наших молодых коллег из Центра изучения религий и Русской антропологической школы РГГУ не только отвечают этим требованиям, но и демонстрируют высокий исследовательский уровень, в чем легко можно убедиться.

Тем читателям, кто возьмет в руки этот номер университетского журнала с желанием откликнуться на публикации, мы будем особенно признательны. Надеемся, что коллегам будет важно увидеть в них отражение наших образовательных программ и траектории их взаимосвязей не только с наукой, но и с обществом – с тем миром, в котором хотелось бы видеть своих выпускников не только успешными и счастливыми, но и совестливыми, понимающими поэтическое предостережение: «Сорвешь травинку – покачнешь звезду»...

Ирина Баканова

I. ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Проблемы образования: история и современность

Г.И. Зверева

КУЛЬТУРОЛОГИЯ КАК АКАДЕМИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1. Идея реформы университетского образования

Современные дискуссии в российском обществе о состоянии и перспективах высшего образования демонстрируют широкий диапазон позиций и мнений, включающий в себя идеи системной реформы, сближения российского университетского образования с университетским образованием других стран Европы и, наоборот, стремление сохранить российские, советские университетские традиции¹.

Разработка и реализация новых концепций модернизации образования (до 2010 г.), которые выдвигаются в обществе и академической среде, предполагают смену образовательных моделей и – более широко – изменение познавательной и образовательной парадигм².

В настоящее время в российской высшей школе по-прежнему доминирует консервативно-просветительская, «конвейерная» образовательная модель подготовки специалистов, в которой можно заметить определенную преемственность с российской и немецкой университетской традицией XIX в. Государственные образовательные стандарты, призванные определять требования к обязательному минимуму содержания основной программы подготовки выпускника, «работают» главным образом на то, чтобы поддерживать привычные дисциплинарные и предметно-тематические принципы обучения в высшей школе. В соответствии с логикой действующих государственных стандартов учебный процесс в университетах организуется по «линейному» принципу.

Это ведет к дублированию содержания учебных курсов в рабочих учебных планах университетов и преобладанию монологических технологий обучения, затрудняет построение индивидуальной образовательной траектории студентов, сужает воз-

возможности их академической мобильности и непрерывного образования.

В последние годы с господствующей «конвейерной» образовательной моделью начала конкурировать другая модель – либерально-рационалистическая (близкая к американской и британской системам); она прагматично ориентирует выпускников на определенные сегменты рынка труда. Строительство такой модели (пока преимущественно в экономических и технических высших учебных заведениях) связано с интенсивной информатизацией учебного процесса, развитием формальных (тестовых) способов контроля знаний, проектных и исследовательских форм академической работы³.

Между тем настойчивый социальный запрос на формирование новой экономики и общества, «основанного на знании», выражается в требовании университетской подготовки профессионалов, которые умели бы «строить свою жизнь». Иначе говоря, обладали бы профессиональными и социально-практическими компетенциями, способностью к адаптации в динамичных условиях социально-экономической и информационно-культурной среды, способностью решать конкретные функциональные задачи⁴.

В этой связи обостряется вопрос о самом характере изменений образовательных программ в высшей школе. Сторонники реформы упорно говорят о необходимости скорейшей разработки и реализации «компетентностного» подхода к образованию. Речь идет о формировании в российских университетах гуманитарно-личностной модели подготовки, ориентирующей выпускника на личностный и профессиональный рост, инновационные формы и методы обучения, значимые для приобретения компетенций. Гуманитарно-личностная модель подготовки выстраивается на базе стратегии «образование на протяжении всей жизни». Она предполагает построение «вертикальной» многоуровневой системы образования с индивидуальными траекториями обучения на университетском уровне и вариативными возможностями для выпускников в рамках постуниверситетского образования. Введение такой модели требует перестройки всей технологии управления учебным процессом в высшей школе – с соответствующим материально-техническим, информационным, кадровым, педагогическим обеспечением.

Следует отметить, что до сих пор лишь немногие руководители и технологи высшего образования сознают недостаточность узкого, инструментального подхода к реформированию университетских образовательных программ. Еще меньше тех, кто целенаправленно стремится к комплексной переработке всего учеб-

Г.И. Зверева

ного процесса, приведению его в соответствие с современной философией и прагматикой высшей школы. А ведь только при таком подходе образовательные программы могут выглядеть как инвестиционные. Новые идеи образования связаны с выработкой ключевых компетенций «знаю – что» и «знаю – как». Дебаты о направлениях реформы побуждают обратиться к содержанию культурологического образования в российской высшей школе, к формам и способам перевода фундаментального знания о культуре в университетские практики.

2. Проблемы дисциплинарного самоопределения культурологии

В настоящее время знание о культуре представлено практически во всех гуманитарных и социальных дисциплинах, особым образом выражено в естественно-научной сфере и междисциплинарных исследованиях. Исследователи культуры стремятся к обоснованию автономного дисциплинарного пространства культурологии в системе современного социально-гуманитарного знания⁵.

В начале 1990-х годов слово «культурология» было «материализовано» в государственных образовательных стандартах в виде общеобразовательной учебной дисциплины гуманитарно-социального цикла, затем закреплено в виде самостоятельных профессионально-образовательных программ подготовки студентов по соответствующему направлению и специальности.

Академическая нормативность, заданная культурологии «сверху», диссонировала с аморфностью содержания ее предметной области, что вызывало недоверчивое отношение к ней со стороны тех профессионалов, которые (вне зависимости от смены господствовавших идеологических установок) всегда занимались научным исследованием проблем теории и истории культуры.

На первых порах интенсивный приток в академическую и университетскую культурологию кадров, представлявших некогда официозные дисциплины, отнюдь не содействовал преодолению расплывчатости ее предметной области и прояснению используемого понятийно-терминологического аппарата. Более того, в процессе институционализации этой дисциплины в ней обнаруживались сильные элементы традиционного обществоведения.

Кажущаяся легкость определения обществоведами предметных границ и проблемных полей дисциплины «Культурология»

отчасти объясняется тем, что в советский период изучение истории культуры неизменно включалось в проблематику истории общества, занимая в ней окраинное положение, а теория культуры выглядела как неотъемлемая часть идеологически нагруженных «мировоззренческих» дисциплин.

В течение десятков лет существовал разрыв между официальными разработками «нормативной» теории и истории культуры, с одной стороны, и российскими интеллектуальными традициями и исследовательскими практиками в сфере производства фундаментального знания о культуре – с другой.

Рассматривая стадию генезиса российской культурологии, можно заметить тенденцию к самоизоляции этой молодой дисциплины от познавательных подходов и концептов, которые использовались в мировом социально-гуманитарном знании второй половины XX в. Частичное освоение (или присвоение) элементов зарубежного опыта изучения культурных форм, процессов и практик (на базе сложившихся субстантивированных примордиалистских представлений о культуре) мало меняло облик российских культурологических работ и содержание университетских образовательных программ.

Острые дискуссии 1990-х годов относительно содержания культурологии как области научного знания и учебной дисциплины, которые проходили в академических кругах, университетах, государственных структурах управления высшей школой, были связаны с возрастанием общественной потребности в критическом переосмыслении мирового и советско-российского интеллектуального опыта. Это стимулировало поиски базовых принципов построения образовательных программ по специальности и направлению «Культурология», что нашло свое выражение в первых государственных образовательных стандартах 1995–1996 гг.

Стоит отметить, что российские дебаты о культурологии совпали с интеллектуальными поисками оснований для формирования деидеологизированного научного социально-гуманитарного знания. Привлекательная для новоевропейской культуры идея «синтеза» множества знаний приобрела в России на рубеже XX–XXI вв. форму этического идеала метадисциплинарной «целостности» единого знания. К тому же в орбите внимания российских культурологов оказались концепции пересмотра иерархических принципов классификации наук, характерные для постсовременности. Возник новый образ социально-гуманитарного знания – открытого, изменчивого, полицентричного, выстраиваемого на основе свободного, осознанного выбора исследователем теорий, подходов, языков, дискурсов.

Г.И. Зверева

Выработка собственных новых позиций требовала от российских исследователей изучения мирового опыта, который в 1990 – начале 2000-х годов был фрагментарно, избирательно представлен в массиве переводных текстов. Однако включение таких текстов в теоретико-методологический арсенал российских культурологов (в особенности университетских преподавателей) нередко проводилось некритически, без учета исторических и интеллектуальных контекстов их порождения; это и создавало иллюзию легкости их «присвоения».

В определенном смысле можно говорить о том, что современные российские опыты идентификации культурологии как самостоятельной области социально-гуманитарного знания (и создания соответствующих университетских образовательных программ) не уникальны. Подобные практики переопределения содержания философии, истории, социологии, психологии также были отягощены различными вненаучными установками общественного сознания, в том числе властно-идеологическими, национально-патриотическими и другими – позднесоветскими и «перестроечными».

Это позволяет понять противоречивость современных российских дебатов об изучении русской культуры и специфике российской цивилизации. Часто обсуждаются не столько проблемы внутренней организации дисциплинарного (профессионального) знания о культуре, сколько его актуальные связи с социально-политической прагматикой – прежде всего с официальными поисками «русской национальной идеи».

Острота и продолжительность полемики на эти темы в академической среде прямо и косвенно свидетельствуют о том, что культурология в современной России заявляет о себе как динамичное пространство социально-гуманитарного знания. Оно открыто различным общим и частным теориям, исследовательским подходам и языкам, причем для многих участников дискуссий оно формулируется как пространство мета-, над-, меж-, интер-, и проч.⁶

Становление культурологии в России по-прежнему сопрягается с острыми спорами об объеме и границах ее предмета, способах изучения, понятийном аппарате, исследовательских направлениях и проблемных полях⁷. Ответы на эти вопросы определяют принципы построения образовательных программ по специальности и направлению «Культурология» в государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования *второго поколения* (2000 г.).

Стоит напомнить, что столетие тому назад, на рубеже XIX–XX вв., освоение концепта *культура* в разных дисциплинах

(как в автономных профессиональных доменах) обусловило его семантическую перегрузку, деформации и расширение объема. Опыты изучения культуры совершались с помощью познавательно-понятийного инструментария таких дисциплин, как история, антропология, филология (лингвистика), социология, психология и др. В конечном счете многие академические исследователи начали «прилаживать» этот концепт к предмету своего научного интереса, выстраивать новые проблемные поля с помощью целостного культурного «измерения» и выводить изучение культуры в метадисциплинарное пространство⁸.

Во второй половине XX в. содержание этого концепта еще более усложнилось в связи с новыми качественными сдвигами во взаимоотношениях различных дисциплинарных областей и проблемных полей социально-гуманитарного знания. В условиях изменения научной парадигматики (социоисторический, антропологический, когнитивный, лингвистический познавательные повороты) и по мере обновления методологического инструментария, применяемого к изучению культурных форм и процессов, возросли потребности исследователей в конструировании новых теорий, подходов, концептов⁹.

Это стало особенно заметно в связи с формированием таких междисциплинарных сфер мирового академического знания, где на первый план выдвигались сами способы «культурного измерения» исторической и социальной реальности. Потребность в новом научном осмыслении способов производства и репрезентации многообразных культурных форм испытывают и современные российские исследователи. Это приводит их к необходимости выбора теории, подхода, базовых понятий, причем сама процедура выбора формирует проблемное поле и определяет ракурс изучения культуры¹⁰. Общность предметного, концептуально-познавательного и проблемного пространств культурологии задается средствами изучения многообразных культурных форм, процессов и социокультурных практик в различных исторических, социальных и интеллектуальных контекстах.

В настоящее время в российских исследовательских и образовательных практиках конкурируют разные определения содержания концепта *культура*:

- *культура* как *результат человеческой деятельности* в материальной и духовной сферах (культурные артефакты, совокупность образцов, «шедевров», «высот человеческого духа»);
- *культура* как *процесс смыслополагания*, означивания и символизации мира человеком; *производство* разделяемых значений (формирование *семантических полей*, ассоциативных связей);

Г.И. Зверева

- *культура* как система *символов, ритуалов и коллективных практик* – их производство, передача, закрепление в определенном *образе жизни*;
- *культура* как совокупность *исторически определенных ценностей, норм, правил, предписаний*, выражающихся в персональном и коллективном опыте, в частной и публичной жизни, в элитной специализированной и обыденной сферах жизни;
- *культура* как совокупность *разных способов и средств коммуникаций* – вербальных, невербальных, виртуальных.

3. Содержание культурологического образования в высшей школе России

Многомерность подходов и разнородность понятийного аппарата в пространстве культурологии как науки обуславливают сложность формулирования целей и задач культурологического образования. В современных российских образовательных практиках господствующее положение (в ряду других) продолжает сохранять позиция каталогизации культурных форм и процессов.

Вместе с тем для университетских преподавателей все более актуальными становятся вопросы об эвристических возможностях и границах применимости подходов, которые вырабатывались в разных социально-исторических и интеллектуальных контекстах. Научный интерес российских культурологов смещается в сторону проблем культурного самосознания, культурной идентичности, способов конструирования коллективных (в том числе групповых) и индивидуальных представлений. Исследователей и университетских преподавателей привлекают возможности изучения того, как формируются ценностно-символические образы мира с помощью вербальных, аудиовизуальных, тактильных и других средств. При этом повышенное внимание уделяется рассмотрению фрагментированного индивидуального (личностного) опыта в процессе создания культурных картин мира.

Российские исследователи все чаще обращаются к фундаментальным проблемам конструирования и репрезентации социально-культурной и культурно-исторической реальности. Множественность культурного «измерения» человеческого мира (конструирование этнической и половой идентичности, формирование публичного и приватного пространства смыслополагания, способов массового производства и потребления культурных продуктов и др.) открывает перед ними возможности переопределения сложившихся и поиска новых проблемных полей. В настоящее время в пространстве культурологии активно утверж-

даются такие проблемные области, как культурная история, локальная культура, культура повседневности, современная популярная (народная) культура, массовая культура, медиакультура, культура тела, гендерная культура.

Поскольку эти тенденции и поиски находят опосредованное выражение в действующих образовательных программах по культурологии, возникает немало вопросов, требующих ответа. В том числе:

как осуществляется (и в какой степени осуществим) перевод фундаментального знания в различные образовательные практики с учетом познавательных «вызовов» современной науки, с одной стороны, и практических требований российских государственных стандартов высшей школы – с другой;

каким образом современное академическое знание о культуре переводится в общепрофессиональные и специализированные программы подготовки студентов?

Первое, что можно заметить при сопоставлении направлений и результатов научных исследований в области культурологии и соответствующих образовательных программ высшей школы, – это увеличивающийся методологический и концептуальный разрыв между ними. В то время как в фундаментальном знании о культуре происходит разработка новых проблемных полей, обновляется теоретико-методологический и концептуально-понятийный аппарат, в учебных планах, программах курсов и в особенности в нормативной учебной литературе наблюдается торможение таких процессов.

Взаимоотношения между академическими культурологическими исследованиями и действующими образовательными практиками невозможно представлять как отношения донора – ресурсного центра знаний – и пассивного реципиента-потребителя отдельных сегментов знания. Как правило, образовательные программы способны занимать более активную позицию, многообразно воздействуя на академическую науку о культуре и нередко переопределяя позицию исследователей.

В соответствии с требованиями государственных стандартов учебная дисциплина «Культурология» в цикле общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин (ГСЭ) выстраивается из блоков дидактических единиц; они включают представления о структуре современного культурологического знания, его основных понятиях, методах исследования культуры и ее типологии, о месте России в мировой культуре.

Известно, что дидактические единицы не только выполняют важную функцию навигации по учебной дисциплине, но и игра-

Г.И. Зверева

ют роль своеобразных маркеров, призванных утверждать нормативное академическое знание о культуре. Однако анализ дидактических единиц, представленных в большинстве текстов учебников и учебных пособий по культурологии, позволяет говорить о преобладании в них субстантивированного понимания культуры. Это создает жесткую систему координат для любых образовательных программ и провоцирует формирование у студентов абстрактного, монолитного, вневременного представления о культурных формах, процессах и социокультурных практиках – представления, весьма далекого от динамичных реалий жизни.

Тем не менее в образовательной практике постоянно возникает необходимость уточнения семантического объема каждого концепта или дидактического конструкта – в связи с личностным и профессиональным самоопределением университетского преподавателя, который ведет курс по культурологии для «некультурологов». Проблема корректности «перевода» становится вопросом индивидуальной фундаментальной профессиональной подготовки преподавателя, его способности осуществлять выбор теории, подхода и языка, его умения адаптировать их к целям и задачам образования в высшей школе.

Следует подчеркнуть, что «Культурология» в цикле ГСЭ выполняет не только функции *фундаментальной общеобразовательной* дисциплины, необходимой для подготовки студентов по разным профессиональным направлениям и специальностям; в ней предполагается наличие дидактических единиц, подтверждающих ее *прикладное, инструментальное* значение. Однако в настоящее время курсы культурологии выглядят весьма отвлеченными от компетенций и функциональных задач, которые актуальны для успешной деятельности выпускников в российском обществе и на современном рынке труда. В содержании этой дисциплины слабо выражены системные взаимосвязи с другими общепрофессиональными и специальными учебными дисциплинами. В реальном образовательном процессе подготовки студентов высокая «теоретичность» дисциплины, равно как и избыточная «фактологичность» (перенасыщенность информацией), зачастую выглядят как «сторонние» элементы общепрофессиональной подготовки, далекие от функциональных задач будущего выпускника. Тем самым, казалось бы, подтверждаются привычные суждения об «абстрактности» общего образования в высшей школе, о его отрыве от жизни и практики современного общества.

Многие учебные дисциплины общепрофессионального цикла, при всей их функциональной специфике, обнаруживают все те же черты «эпического» и формируются в соответствии с осно-

вополагающим принципом «полноты» представления предмета. В настоящее время цикл общепрофессиональных дисциплин подготовки студента-культуролога включает в себя следующие дисциплины: теория культуры, история культуры, эстетика, теория и история искусства, теория и история литературы, история религий, семиотика и лингвистика, культурная антропология, культура повседневности, риторика, древний язык, прикладная культурология.

Большая часть общепрофессиональных дисциплин представлена в стандарте в виде крупных блоков знания, что (потенциально) дает возможность их диверсификации в конкретных учебных планах как «согласованных курсов или родственных дисциплин». Так, «Теория культуры» в цикле дисциплин профессии содержит возможность ее «разворачивания» в более дробные учебные курсы по теории, методологии, философии, социологии культуры, а дисциплина «История культуры» предполагает детализацию в курсах по истории культуры различных регионов и стран.

Трудности перевода фундаментального знания о культуре в образовательные программы подготовки по направлению и по специальности «Культурология» сопряжены с задачей отбора дидактических единиц и их адаптации к разным целям и задачам этих программ, равно как и к различному формату рабочих учебных планов. В настоящее время есть нечто сближающее обе образовательные программы: это – построение плана подготовки студента на базе монолитного субстантивированного понимания концепта *культуры*. При этом нередко происходит трансляция «окостеневших» форм научного знания в учебные дисциплины, совершается редукция знания о культуре к схематичным вневременным универсалиям. Сегменты академического знания зачастую произвольно «вынимаются» преподавателем (или автором учебного текста) из разных фундаментальных дисциплин, изучение которых предполагается необходимым в рамках основной образовательной программы.

Однако в мировом фундаментальном знании о культуре и в современных университетских практиках такая позиция уже давно не является доминирующей. Определения предметной области выглядят исторически подвижными и более открытыми для интерпретаций; они в значительной мере зависят от выбора исследователем (или преподавателем) той или иной научно-исследовательской программы, входящей в академическую норму (теория, познавательные подходы, язык описания и объяснения и проч.).

Предполагается, что каждую фундаментальную дисциплину, входящую в своем «учебно-образовательном» облике в рабочий учебный план, следует адаптировать к целям и задачам профессиональной образовательной программы подготовки студента-культуролога. Так, общепрофессиональные дисциплины «Теория и история литературы», «Теория и история искусства», «Семиотика и лингвистика» и ряд других, представленных в учебных планах культурологической подготовки как совокупность родственных курсов, с необходимостью должны встраиваться в такую образовательную программу и подчиняться ее логике. Однако на деле при репрезентации содержания фундаментальных дисциплин в учебных курсах в лучшем случае происходит расстановка необходимых акцентов. Независимо от того, какой профессиональный курс ведет преподаватель, проблему «перевода» для себя он обязан увязывать с более общими задачами построения содержательного пространства образовательной программы по культурологии и при этом понимать специфику подготовки студента по направлению или по специальности (ориентируя курс на конкретные функциональные задачи и компетенции). Это требует ясности в определении места и статуса каждого курса, который ставится в образовательную программу.

Разрешение такой проблемы организаторам учебного процесса и преподавателям российской высшей школы дается непросто. В настоящее время система российского образования приобретает более открытый характер, поскольку в нее начинают включаться личные образовательные программы обучающихся («индивидуальные образовательные траектории»). Они могут встраиваться в соответствии с личностной стратегией «образования на протяжении жизни», проходить в нескольких образовательных учреждениях (последовательно или параллельно).

Построение базовых частей образовательной программы должно идти не линейно, а «сверху вниз» (*от конечной цели подготовки выпускника*). Это предполагает выработку у студента конкретных компетенций и способностей к решению функциональных задач. Таким образом, важнейший вопрос об оптимальном соотношении общепрофессионального и компетентностного элементов в образовательной программе сопрягается с вопросом о *фундаментальности* высшего профессионального образования.

В современной российской высшей школе значение *фундаментальной составляющей* для подготовки студентов, как правило, высоко оценивается руководителями образовательных программ. Однако при этом сама фундаментальность высшего профессионального образования трактуется главным образом как

энциклопедизм и высокая теоретичность знания, приобретаемого выпускниками. Фундаментальная подготовка нередко противопоставляется общепрофессиональной специализированной подготовке и, по умолчанию, выносится за ее пределы. Отчасти подобная позиция может объясняться распространением в последние годы в российской системе высшего образования либерально-рационалистической модели обучения с прагматической ориентацией выпускников на определенные сегменты рынка труда. Между тем даже в самом схематичном виде фундаментальность подготовки может быть представлена в образовательном процессе весьма широко и в разных видах. Она предполагает ознакомление обучающихся в рамках любой учебной дисциплины с общенаучными парадигмами, теоретико-методологическими основаниями различных наук, содержанием универсальных и специальных научных категорий и понятий, процедурами критической рефлексии и проч.

4. Пути трансформации культурологического образования

В настоящее время в связи с реформой высшей школы и перспективой вхождения России в Болонский процесс, сближения российского университетского образования с университетским образованием других стран Европы¹¹ становится актуальным рассматривать содержание фундаментальной подготовки в рамках высшего профессионального образования более сложным образом. Осознается необходимость учета конечных целей обучения по конкретной образовательной программе, совокупности функциональных задач и компетенций выпускника. Новое представление о фундаментальности высшего профессионального образования по культурологии может формироваться средствами выстраивания проблемно-задачного обучения и создания системных межпредметных связей.

Трудности университетской культурологии в России сопряжены с ее продолжающимся отчуждением от областей мирового социально-гуманитарного знания, в которых активно используются новаторские подходы, направленные на выявление «культурного измерения» человека, общества, коммуникаций в истории и современности. Это, прежде всего, зарубежные англоязычные «культурные исследования» (cultural studies) в Великобритании, США, Канаде, Австралии, во многих других странах и регионах мира, включая, например, Японию, Тайвань, Латинскую Америку и проч.¹², а также многообразные вариации изуче-

Г.И. Зверева

ния культуры в немецкоязычных странах (например, Kulturgeschichte, Kultursoziologie, Kulturwissenschaften в Германии и Австрии)¹³.

Англоязычные «культурные исследования» активно используют методы критической социальной и литературной теорий, историко-антропологические, структурные и постструктуралистские подходы. В то же время в них включаются эмпирико-социологические процедуры, которые оказываются актуальными при анализе современной жизни. При этом сохраняются определенные различия в выборе подходов и проблемных полей, например между британскими (и австралийскими) исследованиями, с одной стороны, и североамериканскими – с другой. В германоязычном пространстве наук о культуре, которые ведут свою «родословную» от европейских теоретико-методологических новаций рубежа XIX–XX вв., наблюдается приверженность к подходам философской герменевтики, понимающей социологии, символической антропологии, когнитивных исследований.

Зарубежные теоретические и социально-практические разработки, связанные с изучением культурных форм и процессов в истории и современности, уже давно институционализировались в сеть научно-образовательных сообществ и научных коммуникаций. Во многих университетах мира созданы соответствующие факультеты и кафедры, которые в течение последних 40–50 лет участвуют в разработках и реализации общих и специализированных образовательных программ подготовки студентов, завершаемых академическими степенями бакалавра и магистра (в большинстве своем это степени в области «искусств»).

Сопоставление образовательных программ по «культурным исследованиям» в англоязычных странах с действующими образовательными программами по культурологии в России может быть полезным для определения стратегии реформирования университетского культурологического образования.

Структура и содержание зарубежных образовательных программ в области «культурных исследований» во многом определяются особенностями построения многоуровневой системы высшего образования в той или иной стране. Тем не менее в системе общепрофессиональной подготовки по данной отрасли знания имеется немало общих черт, обусловленных принципиальным сходством в определении самой предметной области «культурных исследований» и пониманием места и роли выпускников в обществе и на рынке труда.

Для зарубежных исследователей, работающих в пространстве «культурных исследований», их предметная область форми-

руется в широком пространстве культурного смыслополагания, означивания любых объектов умопостигаемого мира.

Предметом таких исследований может стать любой материальный объект и любая социальная практика, которые рассматриваются как тексты, нагруженные культурными значениями. Поэтому исследователь делает основной акцент не на сам предмет (*что* именно подлежит изучению), а на возможность применить к нему определенные процедуры социально-культурного анализа (*как* изучать). В таком случае «культурные исследования» работают на создание подвижной когнитивной карты, используемой исследователями для выяснения механизмов означивания, производства, репрезентации, трансляции и потребления культурных значений.

Такая познавательная стратегия предполагает не только фундаментальность знания о культуре, но и богатые возможности его инструментализации при работе с конкретными культурными объектами. Неслучайно выпускники европейских и американских университетов, завершившие обучение по программам «культурных исследований», как правило, уверенно чувствуют себя на рынке труда. Они могут адаптировать свои профессиональные и социальные компетенции практически к каждой сфере деятельности, связанной с креативной разработкой, конкретным производством и распространением актуальных для общества культурных форм¹⁴.

Выпускник российского высшего учебного заведения, получивший квалификацию «культуролог», достаточно трудно прилаживается к практическим условиям рынка и запросам конкретных работодателей, поскольку его образование выглядит «отвлеченно-теоретичным», а приобретенные компетенции не дают возможности быстро реагировать на подвижные запросы общества. Отмеченное различие в нормативном конструировании предмета обуславливает и специфику теоретико-методологических предпочтений, и особенности формирования концептосферы (свода базовых понятий-концептов, которые задают определенную познавательную оптику или «матрицу видения») культурологии в России – по сравнению с «культурными исследованиями» на Западе.

С определения базовых установок начинается построение любой университетской образовательной программы, которая должна работать не столько на формирование у студента свода репродуктивного знания, сколько нацеливать его на выполнение определенных функциональных задач и на выработку необходимых социально-личностных, общенаучных и профессиональных компетенций.

Г.И. Зверева

Компетентностная подготовка студента в русле культурологического образования предполагает достижение системной взаимосвязи общеобразовательных, общепрофессиональных и специальных дисциплин. Она дает выпускникам возможность применять полученное знание в разных сферах интеллектуальной, экономической и социальной жизни с помощью процедур и приемов их «культурного измерения».

Знания в области культурологии могут позволить выпускникам лучше понимать и учитывать запросы рынка, интересы потребителя в информационном обществе. Освоение общеобразовательной дисциплины «Культурология» в системе других фундаментальных дисциплин ГСЭ в конечном счете должно содействовать ориентации студентов на решение актуальных научно-теоретических и социально-практических задач.

Подготовка бакалавра и магистра по культурологии в многоуровневых образовательных программах может выстраиваться с учетом именно тех задач, которые предстоит решать выпускникам в соответствии со своей академической степенью (квалификацией). В такой многоуровневой и многоцелевой системе складывается содержательная взаимозависимость между общепрофессиональной подготовкой, квалификационной подготовкой и определенными компетенциями.

Так, область профессиональной деятельности бакалавра может включать в себя конкретные исследования и социально-практические разработки, направленные на теоретическое изучение, конкретный анализ и практическое использование культурных форм, а также на социокультурное проектирование, сохранение культурного и природного наследия. Иначе говоря, деятельность бакалавра нацелена на развитие специализированного знания о культуре, создание эффективного познавательного и концептуального инструментария. Владение таким инструментарием позволяет бакалавру системно решать функциональные задачи в научных и образовательных учреждениях и организациях, в социально-экономической и организационно-управленческой сферах жизни общества.

Соответственно, основным объектом профессиональной деятельности бакалавра становятся способы производства, освоения и передачи культурных значений и смыслов в обществе, многообразные культурные формы и социально-культурные практики, межличностные и межкультурные взаимодействия в глобальном и локальном измерениях, способы и средства массовых культурных коммуникаций.

Профессиональная деятельность бакалавра формируется в процессе научно-практического осмысления способов производства культурных значений, изучения условий распространения и закрепления культурных форм в публичной и приватной сферах жизни. Это означает широту предметной сферы деятельности бакалавра в научно-исследовательских, культурно-образовательных, государственных и общественных учреждениях и организациях, связанных с производством, трансляцией и сохранением многообразных культурных форм.

Набор компетенций выпускника может быть общим для обоих уровней образования – бакалаврского и магистерского. Основное различие состоит в объеме выполняемых функциональных задач, конкретное решение которых определяется спецификой областей и видов профессиональной деятельности.

Так, предположительно область профессиональной деятельности магистра включает в себя углубленные фундаментальные исследования и научно-практические инновационные разработки, направленные на системное решение задач в различных сферах социально-культурной жизни.

Как и при подготовке бакалавра, предполагается поливариантность предметной сферы деятельности магистра культурологии в научно-исследовательских, культурно-образовательных, государственных и общественных учреждениях и организациях.

В конечном счете виды и задачи деятельности бакалавра и магистра определяются необходимостью подготовки компетентных и конкурентоспособных на рынке труда профессионалов, способных удовлетворять научные, культурно-образовательные и социально-практические потребности общества в динамичной, меняющейся социальной среде.

Подготовка бакалавра и магистра по культурологии позволяет обеспечивать выпускнику в профессии и в обществе социально-личностные, общенаучные, экономические и организационно-управленческие, общепрофессиональные и специальные компетенции.

Учет в многоуровневых образовательных программах по культурологии функциональных задач и компетенций выпускников создает возможности для выработки оптимального соотношения общепрофессиональной и квалификационной подготовки, формирования проблемных, межпредметных принципов обучения.

Это требует качественного изменения самой *обучающей образовательной среды*, преобразования учебных планов и учебно-методических комплексов, реорганизации всего учебного процесса и университетского управления с учетом актуальных идей

Г.И. Зверева

многоуровневого непрерывного образования в информационном обществе.

В процессе преобразования профессиональных образовательных программ по культурологии целесообразно формировать научно-образовательную среду, преимущественно ориентированную на кроссдисциплинарное, проблемное обучение студентов.

Смена «оптики» в содержании общепрофессионального образования в связи с построением многоуровневой программы позволяет представить учебные дисциплины в системе подготовки бакалавра в виде модулей – как мини-блоков знания, необходимого студенту для выработки определенных компетенций.

Принципы построения модулей можно представить следующим образом:

формирование системных многоуровневых связей внутри образовательной программы (между образовательными циклами, между федеральным и национально-региональным компонентами и проч.);

образование логических, семантических, концептуальных отношений между дисциплинами и курсами (единиц знания, которые ведут к единству целей обучения и выработке определенных компетенций), а не их механическое соединение в тематические конгломераты;

проблемно-задачное обучение с возможностями «прописывания» межпредметных связей учебных курсов;

соединение в модулях познавательных-концептуальных и информационно-технологических принципов обучения профессии (знать «что» и знать «как»);

создание возможностей для личностного саморазвития студента – компетентного, социально ответственного, способного к самообразованию на протяжении всей жизни.

К примеру, блоки знания – *базовые модули* – для уровня подготовки бакалавра по культурологии в основной образовательной программе можно представить следующим образом:

модуль 1 – Теории культуры;

модуль 2 – Познавательные подходы и методы, техники исследований культуры;

модуль 3 – Культурная история;

модуль 4 – Современная культура;

модуль 5 – Прагматика культуры;

модуль 6 – Культурные коммуникации.

Дополнительные и поддерживающие (развивающие) модули, которые составляют программу подготовки бакалавра и ориентированы на специальные компетенции, образуют множествен-

ную систему «переменных величин» по отношению к *базовым* модулям. Диверсификация обучения и конкретная работа каждого модуля на определенные функциональные задачи могут достигаться концептуальными и технологическими средствами – за счет содержательных и методических модификаций учебных дисциплин, входящих в модуль. В таком случае значительная роль в процессе обучения отводится семинарским занятиям (углубленная работа с текстами), проектной работе в малых группах, письменным работам, самостоятельной работе студентов и межсессионным формам контроля знаний.

Особенность построения образовательной программы в соответствии с такими принципами состоит в том, что ее рамка и координаты задаются набором задач, которые должен уметь решать выпускник, и совокупностью личностных, социальных и профессиональных компетенций. Для многоуровневой программы подготовки культуролога это означает знание и умение ставить и решать проблемы, связанные, прежде всего, с современными социально-культурными и интеллектуальными запросами российского общества.

Примечания

- 1 *Гудков Л.Д.* Кризис высшего образования в России: конец советской модели // *Гудков Л.Д.* Негативная идентичность. Статьи 1997–2002. М.: Новое литературное обозрение – ВЦИОМ-А, 2004. С. 687–736; *Клячко Т.Л.* Модернизация российского образования: проблемы и решения // *Отечественные записки.* 2002. № 2; Болонский процесс: нарастающая динамика и многообразие (документы международных форумов и мнения европейских экспертов) / Под ред. В.И. Байденко. М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2002.
- 2 Обзор национальной образовательной политики. Высшее образование и исследования в Российской Федерации. М.: Весь мир, 2000; *Смирнов С.А.* Содержательные (парадигмальные) аспекты высшего социально-гуманитарного образования // Там же. С. 171–198.
- 3 *Смирнов С.А.* Практикуемые модели социально-гуманитарного образования // *Преподавание социально-гуманитарных дисциплин в вузах России. Аналитический доклад* / Под ред. Л.Г. Ионина. М.: Логос, 2003. С. 153–170.
- 4 *Мирский Э.М.* К обществу, основанному на знаниях // Там же.
- 5 *Шендрик А.И.* Теория культуры: Учебное пособие для вузов. М.: ЮНИТИ, 2002. С. 6–20, 485–510; *Иконникова С.Н.* История культурологических учений. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Питер, 2005. С. 10–34.

Г.И. Зверева

- 6 См., например, дискуссионные статьи в журнале «Обсерватория культуры»: *Воронкова Л.П.* Проблемы систематизации культурологических учений // Обсерватория культуры. 2004. № 2. С. 116–121; *Флиер А.Я.* Культурология как гуманитарная наука // Там же. № 3. С. 102–107.
- 7 См. например: *Серебряный С.Д.* Введение // История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение. Курс лекций / Под ред. С.Д. Серебряного. М.: РГГУ, 1998. С. 9–36; *Розин В.М.* Культурология: Учебник. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Гардарики. 2003. С. 58–73, 179–191; *Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Под науч. ред. Г.В. Драча.* 6-е изд. Ростов н/Д: Феникс, 2004. С. 6–16.
- 8 *Асоян Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры: Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков. М.: ОГИ. 2000; *Ионин Л.Г.* Социология культуры: Путь в новое тысячелетие. М.: Логос, 2000.
- 9 См.: *Культурология: от прошлого к будущему: К 70-летию Российского института культурологии.* М.: РИК, 2002.
- 10 См. подробнее: *Выбор метода: Изучение культуры в России 1990-х годов / Сост. и отв. ред. Г.И. Зверева.* М.: РГГУ, 2001.
- 11 Об этом см.: *Болонский процесс: нарастающая динамика и многообразие (документы международных форумов и мнения европейских экспертов) / Под ред. В.И. Байденко.* М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2002.
- 12 См. подробнее в кн.: *Cultural Studies. Basics / Ed. Jeff Lewis.* L., 2003; *What is Cultural Studies. A Reader / Ed. John Storey.* L. 1997; *Barker C.* Making Sense of Cultural Studies. L., 2003.
- 13 См. об этом: *Kittler F.* Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München, 2000; *Cultural Turn: zur Geschichte der Kulturwissenschaften.* Wien, 2001.
- 14 Информация о концепции и содержании образовательных программ зарубежных университетов представлена на университетских сайтах. В данном кратком обзоре использованы ресурсы следующих сайтов: www.ac.wvu.edu/~wwuacs/bachelors.html; www.albany.edu/undergraduate_bulletin/general_education.html//global_cross-cultural; www.unc.edu/depts/; www.goldsmiths.ac.uk/cultural-studies/programmes/; www.unimelb.edu.au/HB/areas/aculture.

А.А. Сундиева

МУЗЕЙНАЯ ПРОФЕССИЯ СЕГОДНЯ

Российские музеи оказались наконец в фокусе общественного внимания. Однако публикации о них в СМИ, к сожалению, размещаются в основном в разделах происшествий. Почти каждую неделю появляются сообщения: в одном музее пропал экспонат, в другом здание находится в аварийном состоянии, в музее-усадьбе произошел пожар. Постоянно слышим мы и о том, что памятники, входящие в состав музея-заповедника, признанного государством особо ценным объектом культурного наследия, вот-вот передадут церкви. Телевизионные каналы, включая канал «Культура», уже несколько месяцев соревнуются в дискредитации музейного сообщества. О причинах происходящего имеет смысл дискутировать на страницах общественно-политических изданий. Но и в новом научном издании РГГУ, представляя кафедру музеологии, я считаю своим долгом хотя бы упомянуть о резко обострившейся обстановке вокруг российских музеев. Таковы условия, в которых работаем мы и наши коллеги, таковы условия, в которых предстоит трудиться выпускникам кафедры.

Много лет изучая историю музейного дела России, я убедилась в том, что российским музеям никогда не жилось легко и комфортно. Временами становилось особенно тяжело – когда в обществе менялись социально-политические приоритеты и ценностные ориентиры. Но каждый раз чувство ответственности за судьбу культурного наследия страны и памятников мирового искусства, хранившихся в музейных собраниях, оказывалось сильнее обид и амбиций, заставляло музейных специалистов выполнять свой долг, преодолевая многие лишения.

В 1917 г. музеи оказались почти единственными учреждениями, в которых не было саботажа чиновников. Показательный пример: с 1917 по 1921 г. власть в Тобольске менялась десять раз, однако сотрудникам городского музея удалось предотвратить

расхищение коллекций и уже в 1919 г. возобновить систематическую деятельность. Посещаемость музея составляла 200–400 человек в день (военные, беженцы, учащиеся школ)¹.

В начале 1920-х годов страна переживала тяжелейший послевоенный период. Однако продуманная программа развития музейного дела и творческая инициатива на местах способствовали созданию новых музейных учреждений по всей стране (таких, например, как Музеи живописной культуры, Пролетарские музеи). Историки, искусствоведы, этнографы, археологи, весьма консервативные в своих политических пристрастиях (многие из них не разделяли идей Октябрьской революции), в самый опасный период для культурного наследия страны остались на своих местах и сохранили музейные коллекции. Кроме того, они сделали невероятно много для теоретического осмысления музейной деятельности: именно тогда был сделан серьезный шаг на пути превращения музеологии в науку и организации преподавания музейных дисциплин в высшей школе.

Музеи оказались лучшей формой сохранения культурных и исторических ценностей в период глобальных политических кризисов и экономической нестабильности. Конечно, стихийные бедствия и кражи случались и тогда. Известный музейный специалист А.А. Миллер, хорошо знакомый с международной музейной практикой, ставил число краж в прямую зависимость «от степени развития антикварной деятельности»².

Проблема сохранения культурного наследия страны вновь встала невероятно остро в середине 1990-х годов – в связи с резкой переоценкой ценностей, изменением культурных и политических приоритетов российского общества. К тому же музеи практически лишились государственной поддержки и остались один на один с обрушившимися на них несчастьями. И тогда уже другое поколение «музейщиков» совершило, на мой взгляд, гражданский подвиг. Месяцами не получая никакой зарплаты, сотрудники музеев оставались в неотопливаемых музейных зданиях, в очередной раз спасая хранящиеся там памятники культуры. Первые выпускники музейной кафедры (тогда еще Историко-архивного института) к этому времени уже стали директорами и ведущими сотрудниками музеев, они участвовали в этой беспрецедентной акции. Хочу отметить, что музейное сообщество не просто выстояло: именно в 1990-е годы зародились многие интереснейшие инициативы, получившие развитие уже в новом веке, были реализованы смелые музейные проекты, появились первые в стране *экомузеи*, получила серьезное развитие музейная педагогика. Сегодня это поколение вот-вот прекратит свою творческую деятельность.

За последнее десятилетие численность работников музеев выросла почти в два раза – примерно до 60 тыс. человек (в том числе около 20 тыс. научных сотрудников и экскурсоводов). Более 70% работников музеев – женщины, средний возраст которых 57–59 лет, а средний возраст директоров музеев приближается к 65 годам³. Понятно, что должна произойти смена поколений, поэтому проблема подготовки музейных кадров становится необычайно актуальной. Формально мы готовы к этому.

За два последних десятилетия в вузах России открыто 30 музееведческих кафедр: в Москве, Санкт-Петербурге, Поволжье, Сибири, на Дальнем Востоке. Подготовка студентов осуществляется по двум специальностям – «Музеология» и «Музейное дело и охрана памятников»; для них разработаны государственные образовательные стандарты⁴. Кафедры музеологии создаются, как правило, в университетах и ориентированы на широкую общеуниверситетскую подготовку студентов. Специальность «Музейное дело и охрана памятников» выбирают обычно региональные педагогические вузы, традиционно работающие в тесном контакте с региональными музеями. Впрочем, определенной закономерности здесь нет, многое зависит от наличия кадров преподавателей, особенностей и традиций конкретного вуза и региона, многих других обстоятельств. Так, в вузах Санкт-Петербурга сегодня открыты четыре музейные кафедры, причем специальность «Музеология» выбрал исторический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, а специальность «Музейное дело и охрана памятников» открыта на философском факультете того же университета.

При РГГУ уже много лет работает Учебно-методическая комиссия по музейным специальностям, которую возглавляет доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии С.И. Сотникова. Комиссия активно участвовала в разработке образовательных стандартов первого и второго поколений по обеим специальностям. Она постоянно проводит экспертизу вузовских документов для открытия программ подготовки по музейным специальностям, оказывает методическую, консультативную помощь преподавателям музейных кафедр, содействует изданию методической и учебной литературы, которой катастрофически не хватало многие годы⁵. Начальный этап становления системы музееведческого образования в стране имеет и привлекательную сторону, так как он позволяет продолжать поиск оптимальных образовательных форм.

В 2005 г. в Москве, Санкт-Петербурге, Барнауле состоялось несколько крупных конференций, посвященных проблеме под-

готовки музейных специалистов. Эти конференции были достаточно представительными, интересными, живыми, но даже опубликовать их материалы оказалось нелегко – видимо потому, что ответы на волновавшие всех вопросы так и не были найдены.

Размышляя о музейной профессии, необходимо вспомнить ее историю и уточнить само понятие, проанализировав изменения его содержания, особенно за последнее десятилетие.

Музеи существуют в России более 300 лет, но почти два века никаких специальных, чисто музейных профессий не существовало. В XVIII в. в музеях работали ученые, которые рассматривали их как место хранения результатов научных исследований и наблюдений. Для руководства даже крупнейшими музеями требовалась не столько специальная, сколько общенаучная подготовка, а также эрудиция, знакомство с европейским опытом. Крупный государственный деятель и известный коллекционер Н.Б. Юсупов (1750–1831) был директором императорских театров, управлял дворцовыми стекольными заводами, казенной шпалерной мануфактурой и занимался преобразованием Эрмитажа в дворцовый музей; позднее он руководил Оружейной палатой. В 1842 г. директором Оружейной палаты стал писатель М.Н. Загоскин, через десять лет его сменил писатель и археолог А.Ф. Вельтман. Отметим попутно, что относительно оптимальной подготовки директоров музеев научное сообщество так и не пришло к единому мнению. И сегодня периодически вспыхивают дискуссии на отечественных и международных музейных форумах о том, должен ли директор крупного музея прежде всего быть менеджером или ученым-специалистом в науке, соответствующей профилю музея. Даже значительный рост во второй половине XIX в. музеев, открытых для публики, а также создание музеев со специальными образовательно-просветительскими задачами не сильно изменили ситуацию. Музейные штаты оставались малочисленными, и все виды музейных работ осуществляли хранители.

Д.А. Равикович, автор известных работ по музеологии, связывала процесс формирования музейной профессии с развитием социальных функций музея и с процессом дифференциации внутримузейной деятельности. Огромное значение имел значительный рост объема музейных коллекций и числа посетителей музеев в XX столетии. Масштабы музейной деятельности действительно требовали дифференциации работы, определенной специализации в музейных коллективах.

Словарь музейных терминов, изданный в 1986 г.⁶, определял музейную профессию как род трудовой деятельности, требую-

щий специальной музееведческой подготовки, включающей совокупность знаний по профильным научным дисциплинам и музейному делу. Музейная профессия подразделялась на специальности в соответствии с основными направлениями музейной деятельности: экспозиционер, хранитель, лектор-экскурсовод, художник экспозиции, препаратор-таксидермист, реставратор и пр. Таким образом, подготовка музейных кадров включала освоение одной из профильных научных дисциплин в вузе и специализацию по одному из направлений деятельности музея уже в ходе практической работы.

Однако уже тогда, в конце так называемого *музейного бума*, ситуация стала стремительно меняться. Интенсивный процесс создания новых экспозиций и музеев, огромный приток в них посетителей требовали осмысления. Это привело к оформлению теории музейной коммуникации, к появлению в музеях социологов и психологов. Качественные изменения в музейном проектировании сделали экспозиционный дизайн самостоятельным видом художественного творчества. Развитие технических средств и их активное внедрение в экспозиционную и фондовую работу привели к тому, что одними из самых востребованных в музеях стали инженеры, а затем и специалисты по информационным технологиям. С начала 1980-х годов появились музейная педагогика и специальность музейного педагога.

«Музейный взрыв» утих, но музейный мир продолжал динамично развиваться, расширяться и усложняться. Сегодня он включает тысячи музеев (государственных, муниципальных, ведомственных, общественных, частных) и 80 млн единиц хранения музейного фонда страны.

До какой степени удовлетворяет нас сегодня система подготовки музейных специалистов, предусматривающая, прежде всего, освоение одной из профильных музейных дисциплин? Совершенно очевидно, что экспозиционером и хранителем в Государственном историческом музее, скорее всего, должен быть историк, а в ГМИИ им. А.С. Пушкина – искусствовед. Так и было многие десятилетия. Третьяковская галерея и сейчас принимает на работу исключительно выпускников Академии художеств или искусствоведческого факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Но сотрудники именно этих крупнейших музейных центров страны составляют значительный процент аспирантов, поступивших в Российский институт культурологии и РГГУ на музееведческую специальность; значит, профильных знаний им оказалось недостаточно для решения задач музеев, усложнившихся в XXI в.

Музейные кафедры работают сегодня не только в столицах, но и в провинции, где большинство музеев небольшие, с числом сотрудников до 15 человек. В таких музеях трудно обеспечить специализацию, и реально их сотрудникам приходится участвовать во всех направлениях музейной работы: и экспозиционной, и выставочной, и культурно-образовательной, в организации рекламных кампаний и пр.; обычно каждый хранитель отвечает одновременно за несколько фондов. Значит, и в этом случае историки, биологи или филологи будут ощущать потребность в специальных знаниях по музеологии.

Отметим еще одно противоречие профильной модели музейного образования. К концу XX в. сложилось невероятное многообразие музейных учреждений, профильную принадлежность которых становится определить все труднее. Абсолютное большинство музеев в стране имеют сегодня комплексный характер: это около 150 музеев-заповедников, более 800 краеведческих музеев, возникающие экомuzeи и т. д. Если раньше в художественном музее работали искусствоведы, в историческом – историки, в археологическом – археологи, то сегодня многим литературным музеям (особенно музеям-усадьбам) требуются и биологи, и ландшафтные архитекторы. Палеоландшафтная реконструкция на базе одного из археологических памятников в районе Кисловодска потребовала участия почвоведов, геофизиков, геологов, археологов, реставраторов, и это не единственный пример такого рода.

Наряду с ростом комплексных музеев неправильно было бы не заметить и обратную тенденцию – рост числа узкопрофильных, специализированных музеев, посвященных одной теме или одному объекту: это музеи автомобилей, кукол, утюгов, самоваров (в Туле), валенок (в Москве) и т. п. Такие музеи требуют «вещеведов», специалистов по истории материальной культуры; они активно участвуют в выставочных проектах, тесно связаны с антикварной торговлей.

Серьезные изменения претерпели и основные направления музейной деятельности. Являясь председателем экспертного совета по музейной номинации конкурса «Окно в Россию» (проводимого газетой «Культура»), я в течение ряда лет собирала сведения о деятельности российских музеев. Это позволяет мне аргументированно утверждать, что в результате изменившихся условий существования музеев в 1990-е годы произошло невероятное расширение форм, методов и направлений музейной работы. Музеи, лишившиеся государственной поддержки и испытывавшие серьезные финансовые трудности, активизировали все

свои ресурсы. В результате все то, что совсем недавно относили к нетрадиционным формам музейной работы, стало вполне традиционным для большинства музеев (различные фестивали, исторические реконструкции, многочисленные клубные формы деятельности и пр.). При этом в музеях появились режиссеры, сценаристы, педагоги, специалисты по связям с общественностью и т. д. В целом это положительная тенденция, которую необходимо учитывать при подготовке музейных кадров. Но, на мой взгляд, эта тенденция не должна противоречить (тем более идти в ущерб) основной деятельности музеев, однако, к сожалению, намечается именно такой крен.

Наконец, в последние десятилетия произошло значительное усложнение многих видов традиционной внутримузеевской работы, что вызвало появление музейных специализаций, представленных не отдельными сотрудниками, а достаточно многочисленными службами. Так, владение компьютером стало обязательным компонентом подготовки любого музейного работника, но в каждом музее возникли специальные группы или отделы по информатизации музейной деятельности. Нерешенность проблем безопасности музейных коллекций потребовала особого внимания к охране музейных собраний – использования сложных технических систем, организации собственных служб безопасности, приглашения специалистов. Создание оптимальных условий для хранения музейных коллекций также обеспечивается в XXI в. не ванночкой на подоконнике и мокрым полотенцем на радиаторе, а сложными техническими конструкциями и группой соответствующих специалистов. В Третьяковской галерее, где работают более 2000 сотрудников, подавляющее их большинство составляют технический персонал и представители различных специальных служб. Насколько мне известно, служба безопасности Русского музея достигает 600 человек. Деятельность в условиях рыночной экономики заставила музеи обзавестись собственными юридическими службами, группами, которые занимаются бизнес-планированием, управлением, проектами и пр.

На протяжении всего XX в. музей рассматривался обществом как научно-просветительное учреждение, а около десяти крупнейших музеев страны (Государственный Эрмитаж, ГИМ, Музей революции и др.) имели статус научно-исследовательских учреждений. И это обстоятельство – важнейший фактор, определяющий содержание и уровень профессиональной подготовки музейных кадров. Похоже, что сегодня музеи теряют эту позицию юридически, а в музейведческой литературе появилось и обоснование так называемой *гедонистической модели* музея,

А.А. Сундиева

которая не предусматривает его научной деятельности. Мне кажется, что отказ от научной деятельности сделал бы существование музея бессмысленным. Нельзя закрывать глаза на то, что структура научных учреждений в стране изменилась и музеи уже не могут играть ту роль, которую они сыграли на заре формирования научной археологии, антропологии, этнографии. Но невозможно просто хранить и демонстрировать коллекции, не продолжая их научного изучения и научного музейного коллекционирования. Мы рискуем превратить музеи в склады.

Любопытно, что одновременно с надвигающейся угрозой потери музеями научного статуса растет число диссертационных исследований по музееведческой тематике. Только за несколько последних лет в Санкт-Петербурге, Омске, Барнауле защищены несколько докторских диссертаций по музеологии, в том числе директорами музеев.

Общая ситуация, которая складывается сегодня в стране, культуре, музейном деле, пока не позволяет нам выйти на решение целого ряда профессиональных вопросов. Так, востребованность тех или иных музейных специальностей, соотношение общенаучной и специальной подготовки в значительной степени будут зависеть от того, в каком правовом и экономическом поле окажутся наши музеи уже в ближайшее время. Но некоторые выводы из сказанного все-таки можно сделать.

Пожалуй, есть все основания констатировать, что музейная наука за несколько последних десятилетий завоевала определенное место в системе гуманитарного знания и некоторую «независимость» от практической музейной жизни. Произошло это, на мой взгляд, в значительной степени в результате появления в вузах музеологии как научной и учебной дисциплины.

Однако ее независимость не стоит преувеличивать: тесная связь музеологии с музейным миром сохраняется и будет сохраняться. Динамичное развитие этого мира потребует постоянной коррекции системы подготовки музейных кадров, которая должна быть максимально гибкой, учитывающей многообразие музейных учреждений.

Следует подумать о создании музеологических кафедр или открытии музейных специализаций не только на гуманитарных, но и на естественно-научных и технических факультетах.

Уже осознанные изменения музейной жизни должны найти отражение в Государственном образовательном стандарте третьего поколения.

В ходе подготовки студентов-музеологов должны решаться как образовательные, так и воспитательные задачи. Курс «Введе-

ние в специальность», беседы о музейной этике, спецкурсы по безопасности музейных коллекций должны занять серьезное место в системе подготовки наших студентов. Очень уж велик соблазн для сотрудников музеев: оплата их труда остается одной из самых низких (даже среди бюджетников), а дело им приходится иметь с огромными историческими, художественными и материальными ценностями. Есть и другая грань этой проблемы. Как объяснить нашим студентам, почему, получив серьезное образование, ежедневно выполняя огромный объем работы и решая весьма сложные и часто совсем неординарные задачи, они будут получать меньше, чем молодые люди без специальной подготовки, например торгующие телефонными аппаратами?

Впрочем, именно в нынешнем, 2007 году, набор студентов на специальность «Музеология» в РГГУ оказался даже чуть выше обычного. Удалось также после перерыва в несколько лет открыть вечернее отделение на платной основе. Обучающиеся студенты уже проявляют серьезный интерес к музейной работе, готовы продолжать обучение и в аспирантуре. Такая ситуация внушает оптимизм, желание не только дискутировать, но и вырабатывать в профессиональной среде консолидированную позицию, участвовать в решении стратегических вопросов культурной и образовательной политики.

Примечания

- 1 Акулич Е.М. Музей и регион. Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2004. С. 158.
- 2 ОПИ ГИМ. Ф. 54. Д. 228. Л. 11.
- 3 Музеи и зоопарки Российской Федерации в цифрах в 2004 г. М., 2005. С. 6.
- 4 Музеология. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования и примерные программы дисциплин федерального компонента. М.: РГГУ, 2002.
- 5 За последние несколько лет изданы учебные пособия: Сотникова С.И. Музеология. М.: Дрофа, 2004; Полякова М.А. Охрана культурного наследия России. М.: Дрофа, 2005; Основы музееведения. М., 2005; несколько пособий издано в Санкт-Петербурге, Ярославле и т. д.
- 6 Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения: Сб. тр. ЦМР СССР. М., 1986.



Э.Н. Волкова

ОТНОШЕНИЯ «УЧИТЕЛЬ–УЧЕНИК»
В ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ

Ряд наметившихся тенденций в современной культуре (и, в частности, в образовании) парадоксальным образом возвращают нас к соответствующим сценариям традиционного общества. Согласно концепции *нового трайбализма* Ж. Делеза и Ф. Гваттари¹, в настоящее время на поверхность культуры вышла *маргинальность* (в ее самых разных видах), вновь стала значимой психология малых групп – новых *племен*. Проявления этой психологии связаны с попытками заново найти необходимую для каждого человека «групповую солидарность», испытать ощущение, что здесь ты среди *своих*, понятных и близких. Но «племенная психология» размывает сложившиеся в новоевропейской культуре социальные, идеологические и эстетические границы. После долгого господства рационализма с его «расколдовыванием мира» (метафора Макса Вебера) в сознании людей XXI в. происходит новое его «заколдовывание», возвращается интерес к религиозным сектантским движениям, эзотеризму, оккультизму, медитации; это происходит еще и потому, что социальная практика давно оформившихся религиозных конфессий, как правило, не может удовлетворить потребность в общинных, психологически комфортных отношениях. Кроме того, благодаря российским средствам массовой информации формируется образ современной западной культуры как «карнавальной», «маскарадной», причем политика, экономика, религия, искусство превращаются во «всеобъемлющий шоу-бизнес». А значение СМИ сейчас настолько велико, что позволило О. Тоффлеру, например, говорить о формировании новой, «информационной», цивилизации, в которой процесс глобализации культуры закономерен и неизбежен.

Чем же может привлечь современного *потребителя культуры* тот способ сохранения и передачи традиции, который сложился еще в архаических сообществах, а окончательно оформился на Древнем Востоке? Авторитетный российский исследо-

ватель индийской культуры В.С. Семенцов предлагает свой оригинальный ответ на этот вопрос². По его мнению, хотя в ведийской Индии, как всегда и везде, обучение состояло в передаче учителем ученику определенной массы информации, фиксированной в текстах, главной его целью было воспроизведение не текста, но *личности учителя* – и новое «духовное» рождение ученика. Именно этот принцип является главным в процессе трансляции ведийской культуры и любой традиционной культуры вообще. В одном из самых ранних ведийских гимнов «акт рождения» ученика связывается с обрядом инициации, а вся его долгая жизнь в доме учителя уподобляется долгому жертвоприношению, становится священной и неподвластной смерти. В церемониях инициации находят отражение архаические представления о магической передаче некой «силы» от человека к другому человеку, животному или предмету. Описывая церемонию инициации ученика, ведийские тексты постоянно обыгрывают процесс вынашивания младенца в материнской утробе, наделяя его священной и космической символикой. Ведическая доктрина о порождении ученика учителем (которое понималось как нечто вполне реальное, хотя и невоспринимаемое физическим зрением) вводит в духовную сферу родовое начало, определяющее отношения людей в традиционном обществе. Изначальным типом передачи знания, судя по всему, было обучение сына природным отцом, а брахман, передающий священные знания родному сыну, считался еще и его «духовным отцом».

Какими приемами передавались эти знания? Священные тексты *веды* по памяти произносились учителем вслух, а затем повторялись и заучивались учеником. При этом ученик старался как можно точнее воспроизвести не только слова, но и – что не менее важно – интонацию, мимику и жесты учителя, а «продвинутый», «посвященный в тайну» ученик – и мысли учителя, и его толкования текста. Таким способом ученик усваивал весь *ритуал* – сложную иерархизированную систему сакрального поведения. Брахманический ритуал заставлял ученика воспроизводить одновременно речевые, физические и ментальные компоненты поведения учителя и тем самым обеспечивал воспроизводство его личности с удивительной полнотой. В.С. Семенцов проводит такую параллель: каждому современному любителю поэзии хорошо известно состояние «одержимости» стихами (или даже отдельной строкой) любимого поэта, и в этом можно увидеть слабый отголосок той постоянной рецитации священных текстов, которой требовала от каждого ученика традиционная культура.

Однако данный вариант трансляции культуры, который, казалось бы, может обеспечить ее «вечное и неизменное» существование, несет в себе зерно собственной гибели. Ведь каждый последующий *гуру*, вживаясь в образ своего наставника, частично растворяет его в своей личности и невольно передает ученику уже не совсем то, что воспринял. Как ни удивительно, сами ведийские тексты (например, «Бхагавадгита») свидетельствуют о ясном понимании, что за многие сотни лет в результате накопления массы таких «незначительных» сдвигов от первоначального содержания традиции почти ничего не остается, она «приходит в упадок» (об этом говорится от имени самого бога Кришны). Время в конце концов ломает любую великую традицию, какой бы консервативной она ни была и какими бы способами ни пыталась отгородиться от всех искажений и нововведений.

Ведическая традиция предлагает и другое решение проблемы сохранения ее чистоты – парадоксальное с современной точки зрения. Речь идет о возможности обращаться к первоучителю (Кришне), который прямо призывает учеников «прийти к Нему», «достичь Его» и получать духовное рождение прямо от него, через головы всех земных учителей. Для этого адепту традиции нужно отождествиться с образом идеального первоученика Кришны – Арджуны – и, постоянно пребывая памятью в священном тексте Бхагавадгиты, отнестись к словам Кришны с тем благоговейным вниманием, с той любовью-соучастием (*бхакти*), которым он ранее научился в доме земного учителя. Согласно тексту поэмы Арджуна умеет отождествляться с Кришной, даже выступающим в качестве космического Абсолюта, и изумленно созерцать весь мир изнутри своего учителя. К этому же Бхагавадгита призывает каждого ученика (из тех, кого традиция допускает к эзотерическому смыслу поэмы), достойного того, чтобы «родиться» от Первоучителя.

Идея духовного рождения ученика от своего учителя, с точки зрения В.В. Малявина (специалиста по китайской традиционной культуре), получила своеобразный поворот в *даосизме*³. Здесь учитель и ученик уподоблялись матери и младенцу, которые способны понимать друг друга без слов – и даже без самого «понимания» (в новоевропейском смысле этого слова). По даосским представлениям, каждый великий Учитель потому и велик, что он *не хочет*, чтобы ученик был похож на него; наоборот, он предоставляет ученику возможность «прорасти» из семени его собственной личности, чтобы *стать самим собою* («тем, что он есть»). Парадоксальность такой традиции специально подчеркивается, ведь все приемы, ритуалы и сама фигура учителя здесь

подлежат «забытью», чтобы ученик мог сохранить в себе изначальную «мудрость младенца в материнской утробе».

И несмотря на неизбежный упадок любой традиции, постепенно скатывающейся к неподвижности и «застою», можно предполагать существование такого ядра традиционной культуры, с которым ни один человек не может окончательно разорвать (если он остается человеком).

С приходом постмодернистской эпохи, после зловещих событий истории XX в. оказалась под вопросом и такая традиция, как христианская теология. Вместо образа «универсального» Бога, вполне соответствующего тенденциям глобализации культуры, в гетто и трущобах послевоенного мира возникло представление о Боге, который всегда принимает сторону обездоленных, а не властвующих. Возник всплеск пристрастных и почти политеистических воззрений: фрагментарный религиозный опыт видит в Боге негра, нищего или даже женщину. Религия возвращается в мир в упрощенных, фантастических формах «массовой культуры».

Культурная практика маргинальных христианских общин как будто пришла из глубокой архаики: посетителя поражает напор жизненной энергии, экстатические восклицания, ритмичные танцы и песнопения членов таких общин. В этих «низовых» общинах люди вновь обретают те связи, которые делали первых христиан «членами одного тела». По словам американского теолога Харви Кокса, «сегодня побег постсовременного христианства прорастают на обочинах и в расщелинах» культуры, но эти побег могут стать религиозной основой новой мировой цивилизации⁴. И в фундаменте такой цивилизации могли бы оказаться общины «других» христиан, «других» мусульман, «других» форм сложившихся мировоззрений, а также различных вариантов раннего религиозного опыта человечества.

Современная информационно-технологическая революция, как это ни парадоксально, не противодействует этим тенденциям, а скорее способствует им. Ведь именно она сделала условными все государственные и географические границы, привела к резкому взлету мобильности не только капиталов, товаров, людей, но и к мобильности *идей*. Обмен знаниями и опытом через компьютерные сети впервые дает возможность – в реальном режиме времени – устанавливать связи между Учителем (или претендентом на эту роль) и его учениками из любых стран и континентов. Это позволяет формировать самые различные объединения (женские, правозащитные, природоохранные организации), в том числе и союзы антиглобалистов, и религиозные

общины «других». Сама постмодернистская культура подчеркивает и эстетизирует различия, множественность, *Другое* («*otherness*»). Фрагментарность, сужающая поле зрения, но подчеркивающая *особенное*, позволяет радоваться многообразию мира и находить в «информационном поле» *своих* – тех, с кем психологически удобно и комфортно.

Новые технические средства обучения впервые дают возможность заново формировать в едином мировом информационном пространстве сети «невидимых колледжей», объединявших в начале Нового времени тех, кто создавал европейскую науку. Уже затухающий, как казалось, процесс формирования научных и художественных школ вокруг современных Учителей (выдающихся творческих личностей) получает теперь новый импульс со стороны философии персонализма и «диалога культур», которые вновь становятся предельно актуальными. Мартин Бубер утверждал, что подлинно человеческая жизнь начинается с событий-отношений *Я–Ты*, когда каждое единичное *Ты* является прозрением в нем Бога (каким бы именем его ни называли)⁵. Современный философ В.В. Бибихин, например, полагал, что философия как *понимающее принятие* возвращает человека к *началам* бытия и к себе самому. Вопреки всем жестоким и многообразным расколам между людьми (особенно между людьми одного мировоззрения), их связывает прочная связь узнавания *другого* в себе, себя – в *другом*. Именно такое узнавание обеспечивает любому сообществу возможность и призвание быть не муравейником, а *миром*⁶ (на языке православия – *собором*).

Таким образом, обнаруживаемые многими исследователями черты сходства между архаической (традиционной) и постмодернистской культурами могут оказаться вовсе не случайными, а служить свидетельством начала чего-то принципиально нового, в том числе и в методах обучения, трансляции культуры. И нам еще предстоит научиться «понимать и принимать» эту рождающуюся *Другую культуру*.

Примечания

- ¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип (реферативное изложение). М., 1990.
- ² Семенцов В.С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988.
- ³ Малявин В.В. В поисках традиции // Там же.

Отношения «учитель–ученик»

- 4 *Кокс Х.* Религия в мирском граде // Социально-политическое измерение христианства. М., 1994.
- 5 *Бубер М. Я и Ты.* М., 1993.
- 6 *Бибихин В.* Мир. Томск, 1999.

С.В. Копелян

ОТРАЖЕНИЕ МИШНЫ В ЗЕРЦАЛЕ ФИЛОСОФИИ: КОММЕНТАРИЙ МАЙМОНИДА К КЕЛИМ 30:2*

Свет мой, зеркальце, скажи,
да всю правду доложи...

В мишнаитском¹ трактате *Келим* («Сосуды») говорится: «Зеркало (*speculare*) невосприимчиво, а миска, обращенная в зеркало, (остаётся) нечиста; если же с самого начала она сделана для зеркала, то чиста (невосприимчива)»².

Трактат *Келим* посвящен обсуждению вопросов ритуальной чистоты (не только посуды, но также одежды, мебели, оружия). Смысл приведенного выше постановления в том, что зеркало само по себе не может оскверниться. Однако если осквернился сосуд, из которого оно было сделано, или сосуд, использующийся как зеркало, то такое зеркало сохраняет нечистоту сосуда. Если сосуд с самого начала использовался только как зеркало, то он не принимает нечистоту.

Положения закона, в общем, понятны. Вместе с тем при чтении данной мишны возникает ряд дополнительных вопросов, ответы на которые следует искать в истории материальной культуры. Например, о каком зеркале идет речь? Почему оно делается из «миски»? Почему для обозначения «зеркала» использовано латинское слово אַספּקלרײַא (*'ispaqlaryā*, от лат. *specularia*), а не еврейское מראה (*mar'ā*)³?

Секрет производства зеркал из стекла, известный в античности, был утрачен⁴ и открыт заново лишь в конце XII в.⁵. Широкое распространение такие зеркала получили позднее – в XVI–XVII вв. Материалом для изготовления зеркал, помимо стекла, мог служить камень (обсидиан, берилл, горный хруст-

* Автор благодарит сотрудников Центра библеистики и иудаики РГГУ Л.М. Дрейера и А.М. Корнилова за помощь в написании этой статьи.

таль) или металл (медь, серебро, золото). Как и в наши дни, владелец зеркала в далеком прошлом мог повесить его на стену⁶, но зеркала использовались не только для того, чтобы увидеть собственное отражение. Они применялись и в качестве деталей одежды, и на войне (после того как научились полировать различные материалы, в зеркала стали превращать даже щиты, которые ослепляли врагов и пугали лошадей)⁷.

В эпоху *Мишны* основным материалом все еще было стекло, и в тридцатой главе трактата *Келим* речь идет именно о стеклянной утвари. «Из вещей стеклянных плоские невосприимчивы, а углубленные восприимчивы»⁸, – так начинается первая мишна этой главы, и далее обсуждается чистота стеклянных блюд, чаш и прочих сосудов. Из текста также видно, что дно сосудов – в нашем случае зеркальное – могло быть или плоским, или вогнутым. Скорее всего, «миска» (מִסְכָּה, имеется в виду большое блюдо⁹), превращенная в зеркало, была сосудом с вогнутым дном – отсюда возможность ее осквернения. Чтобы стать зеркалом, она должна была быть покрыта изнутри или снаружи чем-то темным, отражающим световые лучи.

Ранее мы сказали, что в тексте использовано слово אֶסְפָּקְלָרִיא. Язык *Мишны* – это иврит, сформировавшийся в эпоху Второго Храма и отличающийся от библейского. Еврейская культура испытывала тогда сильное влияние эллинистической культуры, и в трактате *Келим* сохранилось особенно много греческих и латинских слов, вошедших в разговорный язык евреев Палестины. Как могло иностранное слово заменить еврейское? Оно могло либо прийти вместе с ввозимым в страну товаром, либо, наоборот, закрепиться за продукцией, экспортируемой в чужие страны. Наиболее вероятно последнее предположение. Изделия из стекла постоянно вывозились из Палестины и соседних областей. Сидон (совр. Сайда в Ливане) был в ту пору прославленным центром изготовления стекла, а песок для него везли из Акко. Среди мастеров-стеклодувов были и евреи¹⁰.

Надо отметить, что словом אֶסְפָּקְלָרִיא (или однокоренными словами) обозначали одновременно множество вещей: просто стекло, оконное стекло в особой металлической или деревянной раме¹¹, зеркало, а также оптические линзы. Почему? Все эти предметы либо были сделаны из одного материала, либо были предназначены для того, чтобы на них (или сквозь них) смотрели. Кроме того, они были редки и дороги, мало знакомы большинству населения, а техника их изготовления была тайной. Наконец, в латинском языке, из которого было заимствовано это понятие, слюдяные окна зеркала (в том числе из ме-

талла) обозначались словами, образованными от одного корня (*specularia, speculum* – от *specio*, «смотреть»). Таким образом, термин אספקלריא перешел в язык галахических дискуссий (т. е. дискуссий о положениях еврейского закона) из языка купцов и ремесленников.

Зеркало было необычной вещью. В античной и средневековой культуре оно выступало как постоянный объект метафоризации¹². В философской и теологической литературе феномен отражения использовался для выражения онтологических, гносеологических и этических¹³ представлений (в особенности неоплатонических). Зеркалам уподобляли звенья «великой цепи бытия». Космос казался иерархически организованным – так, что каждый уровень отражал более высокое звено и отражался в звене, расположенном ниже. Метафорически зеркало описывало связь между уровнями, их зависимость друг от друга. Этот образ выражал также идею подобия, аналогии, идею отражения макрокосма в микрокосме, вселенной в человеке.

В гносеологическом аспекте зеркало представляло отражение внутреннего во внешнем, невидимого в видимом – например, отражение души человека в его теле или отражение Бога в мире. Зеркало воспринималось и как источник информации, и как образ познавательных способностей. Издревле считалось, что с помощью зеркала можно получить такое знание, которое не получишь никаким другим путем: это знание о себе и своей судьбе и даже о Творце. Впрочем, зеркало могло и обмануть, исказить образы, выдать ложное за истинное.

Благодаря тому что отражение никогда не идентично отражаемому объекту, зеркало выступало как посредник между высшей реальностью и человеком. Познать божественную сущность, вынести ее созерцание напрямую человек не может, но ему доступно созерцание Божественного Лица в зеркале¹⁴ – подобно тому, как он может безбоязненно смотреть на отражение солнца в воде, но не на само солнце. Необходимо только, чтобы зеркало было чистым¹⁵. Античные и средневековые авторы¹⁶ писали о загрязненном, тусклом зеркале и о его антипode – зеркале светящемся, отполированном. Посредством этих образов противопоставлялись два способа постижения божественных предметов.

С зеркалом сравнивали познавательные способности человека: чувства, воображение и интеллект. Ему уподобляли зрительное восприятие (а зрение считалось самым благородным

из пяти чувств): предметы воспринимались и запечатлевались в глазах, как отражения в зеркале.

Говорили также о зеркале фантазии (воображения). Воображение было повинно в фальсификации данных, извлекаемых человеческим умом из чувственного или умопостигаемого мира. Воображение обманывало, создавало иллюзии, несовершенные копии предметов – так же, как зеркало. Материя тоже представлялась таким зеркалом, источником неправды, зла.

Его противоположность – честное зеркало, правдиво отражающее реальность. Таким должен быть интеллект человека. Как качество образа зависит от гладкости и чистоты зеркала, так количество и качество воспринятого знания зависит от совершенства человеческого интеллекта.

В истории еврейской религиозной и философской традиции есть эпизод, на примере которого раскрывается все богатство культурных смыслов, которым наделялось понятие «зеркало». Он связан с одним из комментариев к рассматриваемой нами мишне *Келим 30:2*.

В Средние века за интерпретацией *Мишны* обращались к *Талмуду*, а точнее – к *Гемаре* (где комментируются и получают дальнейшее развитие положения *Мишны*). Однако раздел *Тохорот* («Чистота»), к которому относится трактат *Келим*, не входит ни в Вавилонский, ни в Иерусалимский Талмуды. Поэтому он пользовался особой популярностью у толкователей.

Во второй половине XII в. выдающийся еврейский ученый Моисей Маймонид создает свой комментарий к *Мишне*. Он воспринимает *Мишну* как независимый корпус текстов и комментирует его на арабском¹⁷ – разговорном языке евреев, проживающих в мусульманских странах. Кроме того, Маймонид снабжает отдельные трактаты пространными предисловиями, в том числе раздел *Тохорот*, где он пытается систематизировать раввинистическое учение о ритуальной чистоте. Удивителен тот факт, что комментарий ко второй мишне тридцатой главы *Келим* содержит не разъяснение тонкостей закона о нечистоте сосудов, упомянутых в ней, а обсуждение фигурирующих в тексте реалий. Девять веков отделяет современников Маймонида от законоучителей периода *Мишны*. Повседневная жизнь и культура евреев Испании и Северной Африки, естественно, отличалась от жизни их предков. Даже тем, кто читал на иврите, могло быть трудно составить себе представление о многих предметах, упомянутых в мишне. Наверное, поэтому Маймонид специально поясняет значение слов «блюдо», «лож-

ка». Для него важно, чтобы изучающий текст не только разобрался во всех случаях осквернения, но и ясно представлял себе те предметы, к которым относятся правила соблюдения чистоты.

Слово אַספּקלריא удостаивается самого подробного комментария. Маймонид пишет примерно следующее:

אַספּקלריא. Это завеса, которую делают для того, чтобы сквозь нее были видны очертания¹⁸, и, по моему мнению, это слово составлено из слов ספּק и לריא¹⁹ и обозначает сомнительное видение, поскольку смотрящий сквозь такую завесу из стекла или прозрачного камня, либо из любой другой прозрачной вещи, не видит точное местонахождение предмета, как учит оптика²⁰, и также не видно, каковы его точные размеры. И называют мудрецы весьма прозрачную завесу, не скрывающую ничего за собой, светлым²¹ стеклом, и привели они такую аллегорию о постижении Учителем нашим Моисеем, да покоится он в мире, божественных вопросов: он постиг Творца, да благословится Он, самым совершенным образом из того, насколько возможно для человека постичь Его, соединяя разум с материей постижения, чтобы постичь Его, ибо сказал Благословенный, – а лучше не скажешь, – «потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых» (Исх 33:20), и как мы пояснили в Пиркей Авот, они [мудрецы] сказали: «все пророки смотрели в тусклое²² стекло, а Учитель наш Моисей смотрел в светлое стекло». Таким образом, мы отклонились²³ от предмета галахи, зато прояснили этот чудесный вопрос²⁴.

Маймонид понимает под словом אַספּקלריא не зеркало, а стекло наподобие оконного, т. е. стекло, *сквозь* которое смотрят. Такой выбор вовсе не очевиден и необязателен. Он плохо согласуется со смыслом мишны: что значит «миска, обращенная в стекло»? В самом популярном комментарии к *Мишне* Овадии Бертиноро (XV в.), например, сказано, что אַספּקלריא – это именно зеркало, в котором женщина видит свое отражение.

Толкование Маймонида исходит из трех источников: лингвистического, аггадического и философского.

В словаре Ястрова слово אַספּקלריא имеет два значения: 1) оконное стекло и 2) (метафорически) пророческое видение²⁵. Семантика слова *specio* также включает «*видение*», хотя за пророческим видением закрепилось слово *visio* (от *video*).

Скорее всего, латынь не имела отношения к возникновению метафорического смысла. Более вероятно влияние библейского аналога: слово מראה – это и зеркало, и видение (от корня ראה, «видеть»)²⁶. Зеркало обозначается еще и словом ראי (образовано от того же корня, см.: Иов 37:18). Параллельное семантическое развитие наблюдается и от корня ראה («видеть»): מראה (1 Цар [3 Цар] 7:4-5) – «окно»; מראה (Быт 15:1; Числ 24:4, 16; Иез 13:7), ראה, ראה – «видение», ראה – «провидец». Если еврейский узус предусматривает такое расширение семантики, то этому расширению могла быть подвергнута и семантика заимствованного слова.

Второй источник – аггадический²⁷. Маймонид объединяет «зеркало/стекло» из мишны с «зеркалом/стеклом» из мидрашей²⁸ и *Талмуда*. В них, собственно, и происходит метафорический перенос: физические свойства зеркала/стекла проецируются на видения пророков. С помощью этих свойств описывается и процесс получения, и «качество» полученного откровения.

В *Талмуде* слово אספקלריא встречается в следующих трактатах: *Сукка 45b*, *Санхедрин 97b* и *Йевамот 49b*. Во всех трех случаях вводится различие между теми пророками, что созерцают Всевышнего сквозь ясное стекло/зеркало, и теми, кто видит Его сквозь тусклое стекло/зеркало. Ясное видение более совершенно и доступно немногим. Первые два трактата содержат параллельные сюжеты, в которых совершенное видение приписывается нескольким праведникам. Но в своем комментарии Маймонид, очевидно, отсылал читателя к трактату *Йевамот*.

Во-первых, в нем совершенным видением наделяется один Моисей. Во-вторых, об этом говорится на иврите (в двух других текстах – на арамейском языке), и высказывание совпадает с тем, на которое ссылается Маймонид²⁹. В-третьих, совершенство видения Моисея утверждается в контексте спора о том, можно ли вообще увидеть Бога; в гемаре, наряду с другими стихами, приводится двадцатый стих тридцать третьей главы книги *Исход*. Его же цитирует Маймонид в своем комментарии.

Ученому, впрочем, хорошо известно, что эта аллегория встречается еще и в мидрашах³⁰. Например, в *Ваикра рабба*³¹ 1:14 различие между Моисеем и другими пророками демонстрируется при помощи двух образов. Первый: все пророки видели Господа сквозь девять стекол, Моисей – сквозь одно (можно вообразить себе некий оптический прибор, состоящий

из девяти линз). Второй образ: все пророки смотрели сквозь загрязненное стекло, Моисей – сквозь отшлифованное.

Мы намеренно не делаем выбор между «зеркалом» и «стеклом». Значение «стекло» больше подходит для данных образов. В то же время значение «зеркало» не противоречит смыслу второй аллегии, поскольку в ней сказано, что предмет отполирован. Неизвестно, насколько в сознании средневекового человека разделялись представления об этих реалиях³². Очень плохое стекло (или слюда) позволяло различать сквозь него очертания предметов и в то же время давало отражения. Кроме того, мудрецов интересовала не сама вещь, а идея, которую они хотели выразить с ее помощью: чем грубее стекло, тем менее совершенно пророческое видение; чем ниже качество зеркала, тем сильнее искажение отражаемых им вещей, и... тем менее совершенно пророческое видение.

Так почему же Маймонид предпочел «зеркалу» «стекло»? В *Келим* 30:2 в слове *אִי־לְפָנָיו* эти два понятия как бы сплавлены воедино: глава посвящена чистоте стеклянных вещей, зеркало сделано из стекла. Но выбор Маймонида обусловлен не только этим. Не отвергая «предметного» плана понятия, он обращается к его «идеальной» составляющей, и это определяет его выбор. Скорее всего, Маймонида не устраивало, что зеркала отражают то, что находится перед ними: такой образ мог привести к выводу, что Моисей видел не Бога, а себя и что еврейский Закон – это творение Моисея, а не Всевышнего. Чтобы не допустить такого толкования, ученый из всех известных материалов упоминает прозрачное стекло и прозрачный камень (но не металл), отказываясь от понятия «зеркало».

Мудрецам и комментаторам было не хуже Маймонида известно об опасности представления пророков смотрящими в зеркало, но многие считали, что зеркало способно отражать образы иной реальности. Поэтому они смело прибегали к такой аллегии. Например, по мнению Ицхака Арамы (XV в.)³³, «Я открываюсь ему [пророку] в видении» (Числ. 12:6) означает, что все пророки получают откровение как будто в зеркале. Далее он сравнивает недостатки зеркального отражения с недостатками пророчеств: зеркало показывает только то, что находится непосредственно напротив него, поэтому пророки видят только внешние очертания, но не проникают внутрь, в сущность вещей. Кроме того, зеркало еще и искажает: отражения двухмерны, перевернуты. В зеркало можно смотреть, но нельзя ничего расслышать – следовательно, подобное восприятие откровения неполноценно и неадекватно. Арама даже

ссылается на Маймонида в подтверждение верности своей интерпретации!

Подведем итог. В комментарии Маймонида можно выделить несколько уровней толкования. На «предметном» или «телесном» уровне *אִי־לְקַלָּא* выступает как физический объект (стекло). Этот уровень во многом определяется вторичным значением слова. В мишне оно отсутствует, зато есть в аггаде и мидрашах. На аггадическом уровне стекло выступает в качестве аллегории пророческого видения.

Маймонид признает, что его толкование «избыточно» по сравнению с непосредственным смыслом комментируемого закона. Уточним, что оно избыточно вдвойне: если в мидраше видение сквозь стекло – это аллегория пророческого видения, то у Маймонида и видение сквозь стекло, и пророческое видение (как его понимали мудрецы³⁴) – это аллегория постижения человеком Бога.

Третий источник и одновременно третий уровень толкования – философский. Для Маймонида пророчество – это не чудо, а естественный процесс познания: в этом случае он разделяет эпистемологические представления арабских перипатетиков (в первую очередь аль-Фараби³⁵), отправной точкой которых является учение Аристотеля, его античных комментаторов и неоплатоников о разуме³⁶. Постигание – это такое соединение материального (потенциального) интеллекта с формой постигаемого предмета, абстрагированной от материи, в результате которого интеллект сам становится этой формой, из потенциального превращается в интеллект актуальный. Дальнейшее созерцание абстрагированной формы происходит при помощи восприятия эманации от Активного Интеллекта³⁷, после чего актуальный человеческий интеллект превращается в «приобретенный», становится независимым от телесных способностей души. Цель разумной души человека – освободиться от необходимости извлекать знание из предметов материального мира, отделить свой интеллект от материи.

Моисей достиг пределов человеческого познания, его соединение с Активным Интеллектом было почти непрерывным и происходило независимо от внешних обстоятельств³⁸. И все же он оставался человеком. «Стекло» – это намек на материю, на преграду, стоящую между пророком и абсолютно совершенным познанием Бога. Его прозрачность символизирует высшую степень совершенства и нематериальности интеллекта Моисея.

Таков третий, философский, уровень толкования мишны из трактата *Келим*. Этот уровень сосредоточен в словах: «Он

[Моисей] постиг Творца, да благословится Он, самым совершенным образом из того, насколько возможно для человека постичь Его, соединяя разум с материей постижения, чтобы постичь Его».

Остается только прокомментировать слова «как мы пояснили в *Пиркей Авот*»³⁹. Здесь Маймонид ссылается на седьмую главу сочиненного им предисловия к трактату *Авот* (оно получило название *Шемона пераким*, «*Восемь глав*»). Причем в данном предисловии он, в свою очередь, отсылает читателя к комментарию на *Келим 30:2*. Можно сказать, что круг толкования замыкается.

Седьмая глава *Шемона пераким* посвящена рассказу о преградах, отделяющих человека от познания истинной сущности Творца. В этом тексте Маймонид «дублирует» проанализированную нами интерпретацию на всех трех уровнях. Он приводит цитаты из книги *Исход* и трактата *Йевамот*, объясняет, что *אספקלריא* делается из прозрачного камня или стекла, и, наконец, переводит аллегорию мудрецов на философский язык. А именно: помехами на пути человека к Богу могут служить как нравственные пороки, так и интеллектуальное несовершенство⁴⁰. Моисей преодолел все преграды, кроме одной, метафорически описываемой как «прозрачная преграда» – это неотделенность его интеллекта от материи.

А что же другие пророки? Их от созерцания божественных истин отделяет множество преград. Одни слишком гневливы, другие недостаточно мудры, но самое главное – в их видениях участвует воображение⁴¹, телесная сила. Поэтому видения эти полны смутных образов, телесных представлений. Пророки описывают постигнутое ими с помощью притч и загадок, нефилософским языком. «Тусклое стекло» символизирует их «погруженность» в материю, а также неадекватность их откровения: они способны увидеть и передать только неясные очертания, созданные их фантазией образы, некоторое «подобие» умопостигаемых понятий.

Интересно отметить, что язык мудрецов как бы приравнивается Маймонидом к языку пророков. Он столь же образный и может быть воспринят как при помощи воображения, так и одним интеллектом. Приведенную мудрецами аллегорию простой человек поймет буквально, «чувственно», а ученый – индизабательно, «умозрительно».

Маймонид – непревзойденный мастер игры со значениями слов. Столкнувшись с каким-либо затруднением, он предпочитает «работать» с многозначностью понятия. Наиболее по-

следовательно ученый применяет данный метод в первой части *Путеводителя растерянных*, где указывает на истинный, философский смысл антропоморфных библейских описаний Всевышнего. Например, слово תמונה («фигура, образ») употребляется в трех значениях: 1) внешняя, воспринимаемая чувствами форма предметов; 2) воображаемый образ; 3) сущностная форма, постигаемая интеллектом⁴².

Очевидно, этот же метод Маймонид задолго до создания *Путеводителя* применил в своем *Комментарии к Мишне*. Он разъяснил прямое и переносное значения слова אספקלריא. Он описал стекло, во-первых, как материальный, воспринимаемый чувствами предмет; во-вторых, как метафорическое указание на богооткровенные видения и различия между ними; в-третьих, как образ несовершенного постижения, опосредованного воображением, и как образ предельно совершенного познания, в котором интеллект человека менее всего связан с материальным миром. Эти значения сосуществуют в одном слове, не отменяя друг друга. Излишне говорить, однако, что в онтологическом плане последний смысл – истинный и наиболее возвышенный. *Аггаду* и *Мишну* Маймонид исследует сквозь «светлое стекло» Философии.

Примечания

- 1 *Мишна* – собрание *Устного Закона*, составленное и отредактированное в начале III в. н. э. Йехудой ха-Наси. Так же называют отдельные отрывки из этого собрания.
- 2 *Келим 30:2*. Использован перевод Н. Переферковича, текст приведен в соответствии с современными нормами орфографии. Цит. по: *Талмуд. Мишна и Тосефта* / Критический пер. Н. Переферковича: В 7 т. СПб.: Изд. П.П. Сойкина. Т. 6. 1906 (репринтное издание: М.: Репроцентр. М., 2004). С. 181. Оригинальный текст мишны цит. по: Mishnayoth. Vol. VI. Order Taharoth. Pointed Hebrew text, English translation etc. / Ed. by Philip Blackman. NY: The Judaica Press, 1964. P. 188:
אֶסְפֵּקְלָרִיאַ טְהוֹרָה. תְּמַחֲוֵי שְׁעֵשְׂאֵא אֶסְפֵּקְלָרִיאַ, טְמֵא, וְאִם מִתְחַלֶּה עֲשְׂאֵא לְשֵׁם אֶסְפֵּקְלָרִיאַ, טְהוֹרָה.
- 3 Слово מראה встречается в *Еврейской Библии* в значении «зеркало» в Исх 38:8. Кроме того, оно имеет значение богооткровенного видения (напр., Числ 12:6; 1 Сам [1 Цар] 3:15).
- 4 Само стекло продолжали плавить (например, в Египте), но оно было очень плохого качества, непрозрачное.
- 5 См.: *Мельшиор-Бонне С.* История зеркала / Пер. с фр. Ю.М. Розенберга. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 23–58.

- 6 *Вавилонский Талмуд. Шаббат 149а.* Там используется слово מראה и уточняется, что речь идет о металлическом зеркале.
- 7 См., напр., кумранский свиток «Войны» 1QM 5:4-5.
- 8 *Талмуд. Мишна и Гософта.* С. 180.
- 9 См. A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature. Compiled by Marcus Jastrow. Vol. II. NY: Pardes Publishing House, 1950. P. 1676.
- 10 См. об этом:
בראנד, יהושע. אספקלריא (פקר מספר על כלי זכוכית) \\ ספר זכרון לבנימין דה-פריס. ערוך בדי ע.צ.
מלמד. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, רשות המחקר, תשכט. – עמ' 117–118 [9–8].
- Й. Бранд опирается на свидетельства Плиния Старшего и Страбона.
- 11 *Гософта Эрвин 10:1.*
- 12 Излагается по книге: *Grabes, Herbert.* The Mutable Glass: Mirror-imagery in titles and texts of the Middle Ages and English Renaissance / Trans. from German by Gordon Collier. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourn, Sydney: Cambridge University Press, 1982; *Мельшиор-Бонне С.* История зеркала. С. 161–187. См. также сборник: Зеркало. Семиотика зеркальности // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 831. Труды по знаковым системам XXII / Ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1988. В семиотике культуры зеркало рассматривается как граница между «своим» и «чужим» мирами, как воплощенное противоречие между видимостью и сущностью, как описание семантики высказывания и т. д.
- 13 Этот аспект метафоризации не имеет прямого отношения к нашему анализу, поэтому ограничимся кратким пояснением. Речь идет о том, что зеркало позволяет человеку взглянуть на себя со стороны. Оно как бы призывает к самопознанию и, как следствие, самосовершенствованию, моральному очищению. Зеркалу может быть уподоблен превосходный человек: другие, взглянув на него, узрят свою истинную природу и устремятся к добродетели. Или, напротив, человек может быть назван зеркалом порока. В таком случае его пример служит предупреждением для остальных.
- 14 Сказанное применимо и к тусклому стеклу, сквозь которое предметы видны нечетко. См., например: 1 Кор. 13:12; 2 Кор. 3:18.
- 15 См.: Прем. 7:26.
- 16 Филон Александрийский, Плутарх, Феофил Антиохийский, аль-Газали, Бонавентура и другие.
- 17 Точнее, на иудео-арабском: это арабский, отличающийся от литературного в сторону разговорного и записанный еврейской графикой. Известны и другие арабские комментарии к *Мишне*, созданные раньше, в IX–XI вв. В настоящей работе упоминаются также следующие сочинения Маймонида: *Шемона пераким* («Восемь глав», предисловие к комментарию на трактат *Авот*, часть Комментария к *Мишне*); *Мишне Тора* (галахический кодекс) и *Путеводитель растерянных* (философский трактат; первая часть пере-

- ведена на русский: *Моше бен Маймон* (Маймонид). Путеводитель растерянных / Пер. М.А. Шнейдера. Иерусалим–Москва, 2003.
- 18 Буквально «формы» (внешние очертания) предметов. Имеется в виду, что сквозь такое стекло можно увидеть не более чем очертания вещей.
- 19 Маймонид прибегает к народной этимологии. Он усматривает в составе латинского слова два еврейских: «сомнение» и «для видения».
- 20 В Египте XI–XII вв. проводились различные оптические эксперименты, предполагавшие опыты со стеклом, линзами и т. п., и Маймонид, очевидно, был знаком с последними достижениями в этой области.
- 21 Буквально «освещающим» (מאיר). Имеется в виду, что такое стекло хорошо пропускает свет. Этот образ может быть также связан с гипотезой античных атомистов о том, что объекты испускают лучи, улавливаемые глазом. Существовала и другая, противоположная теория, согласно которой глаза испускают лучи, охватывающие объект (ее источник – «Тимей» Платона). Метафора «светлое стекло/зеркало» обусловила выбор эпиграфа к статье. В нем есть все ключевые для комментария Маймонида слова: «свет» («светлое стекло»); «зеркальце» («стекло», или «прозрачная завеса») и «правда» («постижение божественных вопросов», т. е. истины). Обращение «скажи» также является ключевым словом, поскольку уникальность откровения Моисея заключалась, по Маймониду, в том, что пророк явственно слышал адресованную ему речь Бога (Числ 12:8; *Комментарий к Мишне*: Предисловие к *Перек Хелек* и *Путеводитель растерянных*, II:45).
- 22 Буквально «не освещающее» (אינה מאיר), т. е. стекло, которое плохо пропускает свет. Ср. с 1 Кор 13:12.
- 23 Буквально «вышли за пределы» темы, «превысили» то, что необходимо сказать для пояснения галахи.
- 24 Существует несколько переводов *Комментария к Мишне* на иврит. Один из них выполнен группой переводчиков в самом конце XIII в. Он не очень точен, но до XX в. серьезной альтернативы ему не было. В настоящее время принято пользоваться современным переводом Йосефа Капаха. Наш перевод выполнен с текста Капаха:
- משנה עם פירוש רבינו משה בן מימון \ תירגם מערבית על-פי כתב היד המקורי והוסיף מבוא והערות, יוסף בכה"ר דוד קאפה. כרך ג: סדר קדשים; סדר טהורות. ירושלים: מוסד הרב קוק, תשמ"ט.
- 25 A Dictionary. P. 96.
- 26 См. прим. 3.
- 27 *Aggada* – негалахические части *Устного Закона*: легендарные повествования, нравоучения и т. п.
- 28 Жанр раввинистической литературы, а также название для различных собраний текстов (экзегетических, гомилетических, агадических и галахических), образующих вместе комментарий к тем или иным библейским книгам.
- 29 А именно: כל הנביאים נסתכלו באספקלריא שאינה מאירה משה רבינו נסתכל באספקלריא המאירה.

- 30 *Шемона пераким VII.*
- 31 Мидраш на книгу *Левит*. См. также: *Таргум Йонатан* (Иерусалим) на *Исх. 19:17*, где говорится, что гора (Синай) была прозрачна, как אֶסְפֵּקְלִים.
- 32 В Средние века человек несравнимо чаще сталкивался с отражениями (отражения на воде, зеркальные поверхности), чем с прозрачными стеклами. Создателям ранних мидрашей стекло еще было хорошо знакомо, но в последующие эпохи значения могли путаться, и изучающий мидраш мог с уверенностью думать, что речь идет о зеркале там, где имелось в виду стекло.
- 33 См.: *Акедат Ицхак (Жертвоприношение Исаака)*, глава 76, комментарий на *Числ. 12:6-8*. Aqaydat Yitzchaq: commentary of Rabbi Yitzchaq Agama on the Torah / translated and condensed by Eliyahu Munk. Jerusalem, 1986. См. также: *Мидраш Танхума 96:13*, в котором связываются этот библейский стих и представление о светлом стекле/зеркале.
- 34 Обобщая, можно сказать, что мудрецы воспринимали пророчество как некий сверхъестественный феномен (откровение описывалось ими в следующих терминах: «святой дух», «сотворенный голос», «явление божественного присутствия» и т. п.).
- 35 Сказанное ранее о метафорическом употреблении слова «зеркало» верно также и для мусульманской теологии и философии. Важно отметить, что прекрасное знакомство Маймонида с направлениями калама и арабской философской литературой делает исламскую духовную культуру еще одним источником интерпретации *Келим 30:2*. О категории «зеркало» в исламской мысли см.: *Игнатенко А.А. Зеркало ислама*. М.: Русский институт, 2004.
- 36 См.: *Путеводитель растерянных*, I:68.
- 37 Отделенный интеллект, самая близкая к подлунному миру ступень эманации. Содержит в себе все умопостигаемые формы. См.: *Путеводитель растерянных*, II:4, 12.
- 38 Моисей соблюдал целибат и, общаясь с людьми, не прекращал созерцать божественные истины. См. также: *Шемона пераким VII; Мишне Тора I, 1, 1:10* и *Путеводитель растерянных*: Введение к части первой, I:54, III:51.
- 39 *Авот*, или *Пиркей Авот (Главы отцов)* – один из мишнаитских трактатов, содержит только аггадический материал (в основном этические поучения). В *Талмуде* нет гемары к *Пиркей Авот*, но *Вавилонский Талмуд* включает в себя текст одного из комментариев на этот трактат – *Авот де-Рабби Натан*.
- 40 Ср. с делением добродетелей на мыслительные и нравственные в «Никомаховой этике» Аристотеля.
- 41 *Путеводитель растерянных*, II:36. Моисей, соответственно, познавал Бога без помощи воображения. Маймонид не упоминает воображение в

рассматриваемых комментариях, но в его философском трактате противостояние между воображением и интеллектом человека является одной из главных тем.

⁴² *Путеводитель растерянных, I:3.*

Н.М. Кирева

АСКЕТИЗМ В РАВВИНИСТИЧЕСКОМ ИУДАИЗМЕ: ЦЕЛИБАТ МОШЕ И ПРАКТИКА ТАЛМУД ТОРЫ*

Распространено мнение, что иудаизму не свойственен аскетизм¹. Эта точка зрения нашла отражение в ключевом для еврейской традиции тексте: «Всякий человек должен будет дать отчет в день Суда относительно всего дозволенного, чем он мог бы насладиться, но не сделал этого»² (*Иерусалимский Талмуд*, далее *ИТ*, трактат *Кидушин 4:12, 66d*).

В данной работе будет сделана попытка рассмотреть сюжет, который выходит за рамки указанной традиции. Это сюжет о целибате Моше, который впервые встречается в *De Vita Mosis* (II, 68–69) Филона Александрийского, а затем появляется в Таргумах Онеклоса и Псевдо-Ионатана (II в. н. э.). Сюжет выбран нами не случайно: личность Моше чрезвычайно важна для еврейской традиции, неудивительно, что о нем существует большое количество преданий. Мы постараемся коснуться менее известной стороны жизни Моше – его семейных отношений с Циппорой, уделив особое внимание элементам аскетизма в них.

Осознавая всю многогранность феномена аскетизма, мы решили остановиться на определении, сформулированном Стивеном Фрааде в его предисловии к своему труду, посвященному аскетическим практикам в Древнем Израиле. Определение С. Фрааде корректно характеризует особенности этого феномена и, что не менее важно, применяется исследователем для анализа материала того же типа, что и представленный в данной работе. Вот это определение:

«Для древних, включая евреев, *ascesis* был не просто негативным отречением от мира, тела, чувства, удовольствия и эмоций, но добровольным и самоотверженным упражнением и испыта-

* Автор благодарит доктора С. Рузера (Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль) за помощь в работе над этой статьей.

нием (достигаемым часто путем воздержания от того, что было обычно разрешено) творческих способностей человека в его позитивном поиске морального и духовного совершенства»³.

Это определение является ключевым для ряда работ, посвященных еврейскому аскетизму⁴. В нем можно выделить два разнонаправленных, но связанных друг с другом компонента: это, с одной стороны, подчеркнутое отрешение от мирских радостей и наслаждений, а с другой – позитивная и творческая активность, проявляемая человеком на пути морального совершенствования. В дальнейшем мы постараемся рассмотреть, как эти два полюса одного феномена проявляются в историях о целибате Моше.

Данный сюжет появляется в еврейской традиции в связи с *Числ. 12:1-2*:

И упрекали Мариам и Аарон Моисея за жену Ефиоплянку, которую он взял, – ибо он взял *за себя* Ефиоплянку, – и сказали: одному ли Моисею говорил Господь? не говорил ли Он и нам? И услышал *сие* Господь⁵.

В тексте *Торы* прямо не сказано, в чем именно упрекали своего брата Мариам и Аарон, и эту лакуну стараются заполнить *Таргумы*, а затем и *Мидраши*. Из эпизода Торы очевидно лишь, что Мариам и Аарон полагают себя равными в пророческом статусе с Моше и, по-видимому, недоумевают, обнаружив какое-то отличие брата. Примечательно, что после слов Мариам и Аарона Всевышний выступает на защиту Моше и именно в этой связи произносит знаменитое определение Моше как совершенно особенного пророка (*Числ. 12:6-8*):

Если и есть между вами пророк Бога, то Я в видении открываюсь ему, во сне говорю с ним; не так с рабом моим Моше: во всем доме Моём доверенный он; из уст в уста говорю Я с ним, и явно, а не загадками, и образ Бога видит он.

Таргумы и *Мидраши* стараются объяснить различие между героями. Обратимся к *Таргуму Онкелоса* (на *Числ. 12:1-2*):

1. После этого Мариам и Аарон говорили против Моше о красивой женщине, на которой он женился, поскольку он отстранился от красивой женщины, на которой женился. 2. Они сказали: «Неужели Господь разговаривает лишь с Моше? Разве не разговаривает он также и с нами?»

В данном Таргуме фактически поднимется вопрос, является ли сексуальное воздержание обязательным условием пророческого откровения. Более четко проблема обозначается в *Таргуме Псевдо-Ионатана* (на *Числ. 12:1-8*):

Н.М. Киреева

1. И говорили Мириам и Аарон против Моше слова недостойные относительно кушитской женщины, на которой кушиты женили Моше во время его ухода от фараона, но он отделился от нее, поскольку в качестве жены они выбрали для него кушитскую принцессу, и он воздерживался от нее. 2. И они сказали: «Неужели Господь говорит только лишь с Моше, поскольку он воздерживается от супружеских отношений? Не говорит ли он также и с нами?» И пред лицом Господа это было услышано. 3. А Моше был человеком очень скромным по характеру, более скромный, чем кто-либо иной на земле, он не принял во внимание их слова. 4. [Внезапно] Господь сказал Моше, Мириам и Аарону: «Пойдите к Скинии Завета». И они втроем пошли. 5. И Слава Господня явилась пред ними в столбе облака Славы, и встала пред входом в Шатер, и призвала Аарона и Мириам. И они вдвоем подошли. 6. И было сказано: «Слушайте мои слова, которые я буду говорить. Был ли какой-либо пророк, начиная с древних времен, с которым я бы говорил так, как говорю с Моше? Поскольку Слово Господне явлено им в видениях, и во снах я говорю с ними. 7. Не так с рабом моим Моше. Среди всего дома Израилева, моего народа, он – [самый] верный. 8. Так как один [собеседник] говорит с другим, так [ясно] сказал я ему, чтобы он отделился от супружеских отношений, тогда явно, а не тайно я открыл себя ему в Неопалимой Купине и он узрел Шехину [только] сзади».

Таргум Псевдо-Ионатана, с одной стороны, следует линии библейского повествования: Мириам и Аарон говорят против Моше, Господь встает на сторону «своего раба», является перед ними в облаке и указывает, чем Моше отличается от других пророков. Однако мы специально привели здесь столь развернутую цитату, чтобы показать, что тема целибата пронизывает все это повествование: Мириам и Аарон, как и в *Таргуме Онкелоса*, связывают целибат с пророческим откровением. Однако в *Таргуме Псевдо-Ионатана* появляется уникальная деталь: Господь сам заповедует Моше воздержание, и его целибат, исходя из смысла Таргума, обусловлен его исключительным пророческим статусом.

Оба *Таргума* являются произведениями II в. н. э., но есть и более раннее упоминание о целибате Моше – в *De Vita Mosis* Филона Александрийского (I в. н. э.). Мы приводим его после свидетельств *Таргумов*, так как текст Филона практически не имел распространения в еврейской среде; поэтому пример *Таргумов*, которые могут быть названы первыми комментариями к *Торе*, гораздо более показателен для дальнейшей традиции толкований текстов о целибате Моше. Однако и текст Филона важен, поскольку предлагает свое объяснение феномену воздержания пророка, которое может быть сопоставлено с *Таргумами*. В *De Vita Mosis, II, 68–69* читаем:

Однако, прежде всего, ему [Моше] следовало быть чистым, как душевно, так и телесно, не быть связанным какой бы то ни было страстью, очищая себя от всего, что имеет отношение к смертной природе, от пищи, питья и женщин. Последнее было долго презираемо им, практически с того самого времени, когда сошел на него дух пророчества, и с того момента он всегда готовил себя к восприятию откровения⁶.

Филон, как и авторы *Таргумов*, связывает феномен celibата Моше с его пророческим даром. Кроме того, и для Филона, и для авторов *Таргумов* воздержание Моше предшествует откровению. Филон указывает на то, что «прежде всего» Моше должен был очистить себя. Важно также описание времени, с которого Моше соблюдал celibат: «практически с того самого времени, когда сошел на него дух пророчества, и с того момента он всегда готовил себя к восприятию откровения», т. е. восприятие откровения требует от Моше готовности, а о ней свидетельствует его воздержание. В *Таргуме Псевдо-Ионатана* подчеркивается, что Господь заповедовал Моше воздержание, и, лишь выполнив эту заповедь, он был удостоен видения Бога. Постараемся схематично изобразить соотношение пророчества и воздержания в двух типах источников:

Целибат — — — — — → Пророческая избранность Моше

Данная схема указывает на «инструментальный» характер celibата, как он представлен в источниках. Концепция «инструментального аскетизма», разработанная американским исследователем Э. Даймондом⁷, основана на следующем тезисе: устремления диктуют способ их реализации, порождая аскетизм. Поэтому в культуре, тяготеющей к «инструментальной» форме аскезы, самоограничение не является самоценным, оно не определяет цель, но влияет на ее достижение. Э. Даймонд полагает, что именно этот тип аскезы свойственен иудаизму.

Для Филона, так же как и для *Таргумов*, важно пророческое откровение Моше, в то время как способ, которым это откровение достигается, второстепенен. В *Таргумах* данный тезис подтверждается тем фактом, что и Мириам, и Аарон недоумевают, почему у них — иной способ связи со Всевышним, чем у Моше, хотя они тоже пророки.

Обратимся теперь к другому комплексу источников — к *Мидрашам*. *Мидраш Сифрей Бемидбар* пытается ответить на вопрос, почему в *Числ. 12:1* возникает противоречие между Моше, Аароном и Мириам. Логика библейского повествования восстанавли-

Н.М. Киреева

вается в тексте этого *Мидраша* следующим образом: Мириам узнала, что ее брат Моше не уделяет внимания своей молодой жене (Циппоре) и уклоняется от исполнения заповеди «плодитесь и размножайтесь»⁸. Она сообщает об этом другому брату – Аарону. Вместе они отправляются к Моше, на чью защиту становится Бог. Фраза о пророческом превосходстве Моше трактуется как основание для его целибата: в жизни Моше все подчинено общению со Всевышним, он включен в сферу сакрального настолько, что не принимает участия в земных делах. Так выглядит обобщенное описание того, что мы находим в *Мидрашах*.

Теперь перейдем к более детальному рассмотрению. В галахическом мидраше *Сифрей Бемидбар* (99:2) приводится подробное объяснение того, как Мириам узнала о воздержании своего брата:

И говорили Мириам и Аарон с Моше: откуда известно, что узнала Мириам, что воздерживается⁹ Моше от исполнения заповеди «плодитесь и размножайтесь»? Увидела она, что Циппора не украшает себя женскими украшениями. Сказала ей: «Что с тобой, что не украшаешься женскими украшениями?» Ответила ей: «Твой брат сердит на меня». Из этих слов узнала Мириам и сказала своему брату [Аарону], и вместе они говорили с ним [Моше]. Р. Натан сказал: Мириам была на стороне Циппоры в тот момент, как сказано «и побежал отрок» – потому что услышал, что говорит Циппора: «горе этим их женам» – так узнала Мириам и сказала своему брату, и вместе они говорили с ним¹⁰.

В приведенном отрывке есть отсылка к еще одному месту в *Торе* и к *Мидрашу*, связанному с ним: упоминается отрок, который побежал. Это цитата из предшествующей главы *книги Чисел* (11:27): «И прибежал отрок и сообщил Моше и сказал: Эльдад и Мейдад пророчествуют в стане!» Эльдад и Мейдад были старейшинами Израиля, за их смирение и скромность Всевышний наградил их даром пророчества. Об этом рассказывается в Агаде (*Сифрей Бемидбар*, 95¹¹). Дар пророчества, данный Эльдаду и Мейдаду, был в пять раз выше, чем у иных пророков (ср. с тем, что говорилось в *Числ.* 12:6-8 о даре Моше). Поэтому Циппора, зная, что муж ее отстранился от нее из-за своего высокого пророческого призвания, понимает, что то же самое ждет несчастных жен Эльдада и Мейдада.

Данное дополнение существенно изменяет общий смысл мидраша: оно потенциально допускает, что не только Моше, но и иные пророки отстраняются от своих жен. Тем не менее дистанция между ними и Моше непреодолима, как следует из текста

Числ. 12:6-8. Потому и в *Мидраше* Моше отделен от прочих пророков: он «качественно» превосходит их. В *Мишне Тора (1:7:6)* РаМБаМ пишет¹²:

Все пророки не могут пророчествовать в любое время, когда захотят. Не так с Моше, нашим учителем, во всякое время он исполнялся Святым Духом и пророчество почивало на нем. И ему не надо было сосредотачивать свой ум и подготавливаться к пророчеству. Потому что он всегда сосредоточен и готов, и предстает подобно Ангелам служения. Поэтому пророчествует он во всякое время, как сказано: «постойте, я послушаю, что повелит о вас Господь» (*Числ. 9:8*). И это обещал ему Всевышний, как сказано: «Пойди, скажи им: “Возвратитесь в шатры свои”; А ты здесь останься со Мною» (*Втор. 5:30-31*)¹³. Отсюда мы учим, что все пророки, когда пророчество покидает их, возвращаются каждый в свой шатер, который означает их телесные потребности, как те, что свойственны простому народу. Поэтому [эти пророки] не отделяются от своих жен, а Моше, наш учитель, не возвращался в свой прежний¹⁴ шатер. Посему всегда отделялся [Моше] от жены и от всего подобного. И его ум был соединен с Твердыней Мира, и его никогда не покидало Великолепие Всевышнего, и лицо его сияло лучами. И был освящен он подобно ангелам.

Из текста РаМБаМа явственно следует, что отстранение от жены – неминуемая составляющая пророческого служения: «все пророки, когда пророчество покидает их, возвращаются каждый в свой шатер». Само по себе это утверждение не имеет прямого основания в Библии, однако логика повествования ясна: пророк – человек, в момент откровения находящийся в пространстве «сакрального», и поэтому на него накладываются определенные ограничения.

В *Исх. 19:15* описывается запрет на сексуальные отношения перед дарованием Торы: «И сказал [Моше] народу: будьте готовы к третьему дню; не прикасайтесь к женам». Это единственный эксплицитно выраженный запрет подобного рода в Торе – остальные сексуальные ограничения связаны с периодом женской нечистоты или с запрещенными браками (см., напр., *Лев. 15:19*). Естественно, что раввинистическая традиция попыталась через этот библейский пассаж объяснить феномен целибата Моше, вновь связывая его с исключительностью пророка.

В *Вавилонском Талмуде* (далее *ВТ*), *Шабат 87а*, описываются три случая, когда Моше позволил себе собственное суждение: во-первых, когда добавил дополнительный день очищения и воздержания перед получением *Торы (Исх. 19:15)*; во-вторых, когда

Н.М. Киреева

решил воздерживаться от жены, в-третьих, когда разбил Скрижали завета. Нам важен второй пример:

И он отделился от своей жены. Как объяснить? Он применил к себе метод «каль ва-хомер». Если израильтянам, с которыми Шехина говорит лишь иногда, Он указал на время (говорит Тора: «Будьте готовы [к третьему дню, не приближайтесь к женщине]¹⁵»), то я, с которым Шехина пребывает постоянно, а не в определенное время, насколько это больше! Откуда из Писания знаем мы, что Всевышний, Благословен Он, одобрил это [решение Моше]? Как сказано: «[Иди и скажи им] возвратитесь в шатры свои!» [Втор. 5:27], и ниже сказано: «А ты здесь останься со мною» [Втор. 5:28]. Некоторые приводят [другую цитату]: «Из уст в уста говорю я с ним» [Числ. 15:8].

Эта агада содержит целый ряд важных для нашего исследования положений. Во-первых, она утверждает, что Моше фактически сам вывел для себя галаху о воздержании (ср. высказывания *Таргума Псевдо-Ионатана*), интерпретируя указание Всевышнего, данное остальным израильтянам. Таким образом, традиция избегает утверждения, что Всевышний заповедал целибат, однако показывает, что Он молчаливо одобрил это самоограничение. Во-вторых, Талмуд в этой истории вспоминает о законе воздержания перед получением Торы. Этот закон проще всего интерпретировать, используя теорию чистоты, разработанную М. Дуглас¹⁶. Один из основных тезисов ее исследования таков: «Грязь – это побочный продукт систематического упорядочивания и классификации материи – в той мере, в какой это упорядочивание включает отвержение неподходящих элементов»¹⁷. Или еще более схематично: «Нечистота – это вещь не на месте». Это относится к диетарным законам *книги Левит*, но если применить теорию М. Дуглас к анализу феномена брака, то можно заключить, что в некоторых ситуациях брак – просто «вещь не на месте» (хотя он может быть чистым и даже принадлежать к сфере сакрального). В рассматриваемых примерах именно концентрация сакрального требует от пророка воздержания. Нашу интерпретацию косвенно подтверждает рассуждение Моше, приводимое в *ВТ Шабат 87а*. Он, в отличие от остального Израиля, пребывает в близком контакте со сферой сакрального постоянно, поэтому для него брачные отношения всегда неприемлемы.

Сюжет, зафиксированный в *ВТ*, появлялся и раньше, в IV в. н. э. В частности, у христианского автора Афрата¹⁸ мы находим практически дословный пересказ этой истории. Приведем два текста параллельно:

Шаббат 87а	Афраат, Демонстрация XVIII ¹⁹
<p>И он отделился от своей жены. Как объяснить? Он применил к себе метод «каль ва-хомер». Если израильтянам, с которыми Шехина говорит лишь иногда, Он указал на время (говорит Тора: «Будьте готовы [к третьему дню, не приближайтесь к женщине]»), то я, с которым Шехина пребывает постоянно, а не в определенное время, насколько это больше! Откуда из Писания знаем мы, что Всевышний, Благословен Он, одобрил это [решение Моше]? Как сказано: «[Иди и скажи им] возвратитесь в шатры свои!» [Втор 5:27], и ниже сказано: «А ты здесь останься со мною» [Втор 5:28]. Некоторые приводят [другую цитату]: «Из уст в уста говорю я с ним» [Числ 12:8].</p>	<p>Если израильтяне, с которыми Господь говорил только один час, были не способны услышать голос Бога до тех пор, пока не очистили себя в течение трех дней [см.: Исх 19:15], но даже после этого они не могли подняться на гору (Синай. – <i>Н. К.</i>) и пройти через густой туман, то как это возможно для Моисея, пророка, чистого взора всего народа, который все время предстоял перед Богом, говоря с ним устами к устам [см.: Числ 12:8], быть женатым? И если Господь говорил с Израилем, который очищал себя лишь в течение трех дней, насколько лучше и насколько более любимы (Богом. – <i>Н. К.</i>) те, кто во все дни чисты, предуготованы и предстоят перед Богом!</p>

Простое сопоставление этих двух фрагментов показывает, насколько они похожи. Особенно удивительным является то, что Афраат написал свою проповедь в IV в. – за несколько веков до кодификации *BT*. Этот факт делает возможным следующее предположение: в иудаизме IV в. н. э. уже существовала устная традиция о целибате Моисея, и именно она повлияла на Афраата, а затем вошла в Талмуд.

Для Афраата, видимо знакомого со спорами на эту тему, пример целибата Моше крайне важен. В *Демонстрации XVIII* Афраат обсуждает вопрос о «святости». Он пересказывает мнение «евреев» [XVIII:1], которые обвиняют христиан в нечистоте – «*tame'in*», так как те не живут супружеской жизнью. Афраат указывает, что евреи цитируют те фрагменты Библии, в которых говорится об обетованиях, данных Богом Ною, Аврааму и Израилю, связанных с исполнением заповеди «плодитесь и размножайтесь» (*Быт 1:28*). И, по мнению евреев, христиане, отвергающие семейную жизнь, отвергают и благословение Всевышнего. Афраат

Н.М. Киреева

возражает на это, связывая целибат с истинной святостью и приводя в доказательство перечень героев Еврейской Библии, которые соблюдали целибат, – либо согласно прямому указанию в ее тексте, либо согласно *Устной Традиции*. В этом контексте появляется и сюжет о целибате Моше. Более того, в отличие от мудрецов (от *ВТ* и *Сифрей Бемидбар*) Афраат выводит из примера целибата Моше доказательства правильности пути воздержания в христианстве, логически и риторически следуя за Талмудом:

И если Господь говорил с Израилем, который очищал себя лишь в течение трех дней, насколько лучше и насколько более любимы [Богом. – *Н. К.*] те, кто во все дни чисты, предуготованы и предстоят перед Богом!

В *ВТ* используется метод «каль ва-хомер» («легкое и тяжелое»), Афраат же в данном рассуждении просто заменяет единственное число на множественное, что полностью меняет смысл спора. Теперь в проповеди говорится уже не о Моисее, а сравниваются иудаизм (Израиль) и христианство. Израиль очищал себя три дня, и все, чего он удостоился, – это Синайское откровение, при котором народ услышал лишь две заповеди, произнесенные Всевышним, и убоился. Христиане же – собрание пророков, люди святые, находящиеся в постоянном контакте с Богом и сферой сакрального. Такой проповедью Афраат интуитивно выводит брак из сферы сакрального, но и в иудаизме подобные рассуждения – не редкость (как было показано на примере анализа *Сифрей Бемидбар*).

На наш взгляд, разница – в акцентах, расставляемых в текстах. Для Афраата брак (и все, что с ним связано) лежит в стороне от проблем ритуальной *чистоты/нечистоты*. Он проповедует воздержание не потому, что считает сексуальный акт способным сделать человека временно «нечистым», а потому, что для него брак недопустим с духовной точки зрения.

В начале *Демонстрации XVIII* Афраат перечисляет обвинения евреев в адрес христиан. Он указывает, что христиане, по мнению евреев, «tame'in» – «нечистые». Это слово восходит к ивритскому «tam'e» – «*ритуально* нечистый». Для евреев в данном споре брак рассматривается в категориях *чистого/нечистого ритуально*. Афраат же строит всю свою проповедь как ответ на это обвинение, но при этом рассматривает брак в контексте *духовной чистоты/нечистоты*. Подобный угол зрения в целом характерен для христианской традиции, но его предпосылки можно обнаружить, например, уже в галахических решениях Кумранской общины, где использовались категории чистоты – не только ритуальной, но и духовной²⁰.

Знание раввинистических источников и Еврейской Библии было нужно Афраату для переубеждения противников, но текст *Демонстрации XVIII* указывает на то, что в IV в. христиане и иудеи говорили на разных языках. Афраат пытается изучить аргументы противников, но, рассматривая вопрос в иной плоскости, он с легкостью оборачивает их в аргументы против них самих.

На наш взгляд, анализ антииудейских проповедей Афраата должен строиться на сопоставлении его сочинений с раввинистической традицией. Это помогает не только лучше понять суть спора, но и косвенно свидетельствует о той устной традиции, которая сложилась в иудаизме к четвертому веку.

Однако необходимо уточнить, что в еврейской традиции существуют и другие интерпретации стиха *Исх. 19:15*, которые, насколько можно судить, отходят от проблемы целибата. Так, Раши утверждает, что подобное ограничение связано со сроком очищения для женщин²¹. В трактате *Микваот* (8:3) приводится следующая галаха: «Женщина, выкинувшая семя на третий день, чиста – слова Р. Элазара сына Азарии». Раши придерживается такой же логики рассуждения. Согласно его истолкованию, неважно то, чем осквернились готовящиеся принять Тору (семенем, трупом, нечистой пищей): акцент с проблемы целибата смещается в сторону проблемы ритуальной нечистоты.

В данной части работы мы рассмотрели ряд текстов, затрагивающих сюжет о целибате Моше: *Таргумы, De Vita Mosis* Филона Александрийского, мидраш *Сифрей Бемидбар, BT (Шаббат 87б), Демонстрацию XVIII* Афраата. Эти тексты рассматривают целибат Моше в разных плоскостях. Для *Таргумов* и Филона Александрийского важно соотношение между пророческим откровением и целибатов. *Сифрей Бамидбар*, с одной стороны, пытается ответить на вопрос, в чем различие между Моше и другими пророками; с другой – в нем присутствует и доля жалости по отношению к «женам пророков». Для Маймонида также стоит вопрос о том, является ли целибат обязательным условием для откровения.

Однако в еврейской традиции Моше являет собой не только пример пророка, соблюдающего целибат, но и образец для подражания в плане соблюдения заповеди «плодитесь и размножайтесь». Этот парадоксальный вывод можно сделать, ознакомившись с законами *Мишны* в отношении данной заповеди. В своей книге, посвященной анализу галахических интерпретаций *Быт 1:28*, Дж. Коэн²² пытается определить, с какого времени и в какой связи этот стих стал восприниматься евреями как заповедь, обязательная для исполнения. Несмотря на то что она была дана

Н.М. Киреева

всем людям, именно в иудаизме на основании указанного стиха появляется конкретный закон. Он последовательно повторяется в *Мишне* (*Йевамот* 6:6), в *Тосефте* (*Йевамот* 8:3) и в *ВТ* (*Йевамот* 82а).

*Мишна Йевамот 6:6*²³

Человек не имеет права освобождать себя от заповеди «плодитесь и размножайтесь» (*Быт* 1:28), разве что у него есть дети. Школа Шаммая говорит: два сына, а школа Гиллеля говорит: сын и дочь, ибо сказано (*Быт* 5:2): «мужчину и женщину сотворил их».

Тосефта Йевамот 8:4-5

Человек не должен освобождать себя от размножения, разве что у него есть дети; внуки (сыновья сыновей) приравниваются к сыновьям. [...] Школа Шаммая говорит: требуется два сына, как у Моше, ибо сказано (1 Пар 23, 15): «Сыновья Моисея Гирсон и Елиезер», а школа Гиллеля говорит: требуется сын и дочь, ибо сказано (*Быт* 5:2): «Мужчину и женщину сотворил их». Р. Натан говорит: по школе Шаммая требуется сын и дочь, а по школе Гиллеля или сын, или дочь.

Спор ведется о том, каким должно быть количество детей, чтобы считать заповедь выполненной. Сейчас мы не будем вдаваться во все подробности спора, но отметим, что в *Тосефте* галаха выводится из примера Моисея. Дом Шаммая считает основанием для этой галахи двух сыновей Моше – Гершома и Елиезера. Этот пример удивителен, ведь истории о celibate Моше существовали в устной традиции уже во II в. Можно выдвинуть осторожное предположение, что предание о celibate Моисея и попытки вывести галаху на основании его семейной жизни – вещи взаимосвязанные. Иудаизм смущал тот факт, что величайший пророк соблюдал celibat, поэтому, чтобы нейтрализовать этот пример, вводится галаха, постановившая, что минимальное количество детей – двое²⁴, как у Моисея. Отметим, что этот спор зафиксирован в *Мишне*, поэтому его датировка *terminus ad quem* – IV век.

В связи с подобной датировкой возникает закономерный вопрос: почему именно в это время раввинов волнует проблема воздержания Моше? Косвенным ответом на него может явиться теория Д. Боярина²⁵, который связывает мидраши, посвященные теме celibata пророка, и законы в *Талмуд Торе*. Он предложил интерпретировать этот сюжет как попытку бороться с практикой *Талмуд Торы*, в рамках которой мудрецы надолго покидали своих жен. Циппора в таком случае – это собирательный образ всех временно покинутых мужьями жен.

Существует множество объяснений феномену возникновения практики *Талмуд Торы*. Дж. Коэн кратко, но очень четко формулирует его основную причину так: «Можно прийти к Богу через изучение Его законов, даже если эти законы не могут быть соблюдены в повседневной жизни»²⁶.

Следует подчеркнуть, что разрушение Храма, т. е. отсутствие возможности следовать всем законам и предписаниям в ритуальной сфере, явилось причиной появления практики детального изучения этих законов. Учение в какой-то степени заместило собою исполнение.

Изучению *Торы* придавалась огромная ценность. В трактате *Авот* (2:8) заповедь об изучении *Торы* трактуется как основное предназначение человека: «Рабби Иоханан бен Закай перенял [эту традицию] от Гиллеля и Шама. Он говорил: “Если ты преуспел в изучении Торы, не считай это своей заслугой, потому что ради этого ты и был создан”».

О первостепенной важности изучения *Торы* в жизни еврея косвенно свидетельствует, например, мишна *Брахот* 2:1, которая традиционно трактуется как разрешение занимающемуся Торой не прерывать своих занятий даже для чтения *Шма* (более имплицитно эта идея выражена в *Авот* 3:2, где сказано, что Шехина пребывает между теми, кто занимается *Торой*). В этом же контексте следует рассматривать два других закона (*ВТ Мегила 3б*, *ВТ Псахим 109а*), где описываются случаи, когда стбит оставить занятия *Торой* ради исполнения других заповедей. Чтение свитка Эстер в Пурим, приготовления к Песаху (поиск «хамеца» – красного) и последняя трапеза перед Йом Кипуром, а также погребение мертвого, которого некому похоронить, и введение невесты под свадебный балдахин являются теми исключительными случаями, когда Талмуд Тора является «каль» – «легким»; во всех остальных случаях, и даже в отношении к ежедневному жертвоприношению (*Мегила 3б*), эта практика – «хомер» («тяжелое») ²⁷. В трактате *Авот* (3:7) присутствует другой пример важности учения и занятий *Торой*:

Рабби Шимон говорит: «Идущий по дороге и учащийся, и прерывающийся в своем учении и говорящий: “Как прекрасно это дерево! Как прекрасна эта пашня!” О нем сказано: “Как будто подверг опасности свою душу”».

С этой мишной часто связывают утверждение о том, что культуре иудаизма чуждо любование природой, что это «естественно и достойно», но не тогда, когда человек занят *Торой*²⁸. Од-

Н.М. Киреева

нако есть иной вариант интерпретации: «Как прекрасно» – это древняя форма благословения²⁹. При таком прочтении смысл этой мишны соотносится с правилом о том, что не следует прерывать обучение для чтения *Шма* (*Авот 2:1*; в данном случае вместо *Шма* – благословение).

Приведенные примеры – лишь часть обширного раввинистического материала, посвященного первостепенной важности законов об изучении *Торы*. Для нас, однако, важно посмотреть на обозначенную практику с точки зрения аскетизма, который ее характеризует.

Наиболее показательным и известным случаем предпочтения *Торы* семейной жизни, описанным в раввинистической литературе (*Тосефта Иевамот 8:7*³⁰), является пример бен Аззая³¹.

Р. Акива говорит: «Каждый, кто совершает убийство, сводит на нет образ [Всевышнего]»...

Р. Элиэзер говорит: «Каждый, кто не вовлечен в процесс размножения, сводит на нет образ [Всевышнего]»...

Бен Аззай говорит: «Тот, кто не вовлечен в процесс размножения, совершает убийство и сводит на нет образ [Всевышнего]»...

Р. Элиэзер бен Азария сказал ему: «Есть тот, который толкует хорошо и выполняет хорошо, тот, который выполняет хорошо, но не толкует хорошо, а ты толкуешь хорошо, но не исполняешь должным образом». Бен Аззай сказал им: «Что я могу сделать? Мое сердце жаждет Торы; пусть мир [продолжают] другие».

Сам пример достаточно прозрачен, и, согласно терминологии Э. Даймонда, мы сталкиваемся здесь с типичным случаем «инструментального» аскетизма. Уже в самой этой дискуссии выражено положительное отношение Бен Аззая к браку и продолжению рода, однако его любовь к *Торе* и ее изучение занимают все его время, забирают все силы. Таким образом, celibat не является его целью, но его образ жизни вынуждает к этому.

Важно также обратить внимание на выражение «Мое сердце жаждет Торы». В нем используется слово, которое часто (но не всегда³²) выражает сексуальное, эротическое желание. Примеры подобного употребления есть в Библии (*Быт. 34:8*): «И говорил Хамор с ними, сказав: “Шхем, сын мой, душа его пристрастилась к дочери вашей”». На этот же момент обращает внимание Д. Боярин, указывая на особенность Бен Аззая: «Вся его сексуальная энергия отдана *Торе*, и ничего не остается для женщин»³³. Фактически перед нами пересказ *Тосефты* языком современного психоанализа.

Данный краткий экскурс в традицию *Талмуд Торы* вместе с именами известных раввинов, временно ушедших из семьи ради учебы (Р. Акива, Р. Йосеф, сын Рабы, Р. Хама бен Биса), указывает на правомочность идеи Д. Боярина о том, что истории о целибате Моше повлияли на складывание и правовое оформление практики *Талмуд Торы*.

Нами был найден еще один интересный источник – в *ВТ Бава Батра 12a* приводится следующее высказывание: «Р. Авдими из Хайфы сказал: С того дня, как был разрушен Храм, пророчество было взято у пророков и передано мудрецам». Эта цитата дает основание предположить, что существовала традиция представления мудрецов в качестве пророков, а потому параллель между историями о целибате Моше и Талмуд Торой может быть плодотворной и заслуживает дальнейшего анализа.

Примечания

- 1 Наиболее показательным примером может служить следующее категоричное заявление, сделанное Пинхасом Хакогеном Леви в его статье об аскетизме в *Энциклопедии Иудаика*: «Аскетизм никогда не играл важной роли в Иудаизме. Иудаизм не верил, что свобода человеческой души может быть достигнута путем умерщвления плоти» (*Encyclopedia Judaica*, v. 2, cl. 677). Очевидно, что категоричность этого высказывания объясняется форматом энциклопедии – свода общепринятых и общедоступных знаний и базовых представлений; приведенная цитата отражает мнение, преобладающее в еврейской культуре. К числу авторов, утверждающих, что феномен аскетизма в иудаизме отсутствует, следует отнести, например, Э. Урбаха (См.: *Урбах Э. Мудрецы Талмуда*. М., 1989).
- 2 Наш перевод всех текстов, упомянутых в статье (кроме особо отмеченных случаев), выполнен с электронной библиотеки текстов иудаизма, составленной в университете Бар-Илана (Израиль): Bar Ilan University. Responsa Project. Version 9.0. Ramat Gan: Bar Ilan University, 2001.
- 3 *Fraade S. Ascetical Aspects of Ancient Judaism // Jewish Spirituality: From the Bible through the Middle Ages*. Ed. A. Green. NY, 1986. P. 257.
- 4 Фундаментальное исследование Э. Даймонда, посвященное аскетизму в раввинистическом иудаизме, берет за основу определение С. Фрааде; к нему также прибегает М. Сатлов: *Diamond E. Holy Men and Hunger Artists*. Oxford: University Press, 2004; *Satlow M. «And on the Earth You Shall Sleep»: «Talmud Torah» and Rabbinic Asceticism // The Journal of Religion*. Vol. 83. № 2. (Apr. 2003) P. 204–205.
- 5 Здесь и далее (кроме особо отмеченных мест) используется Синодальный перевод.

Н.М. Киреева

- 6 Перевод выполнен с издания: *Philo* (LCL) / Trans. F.H. Colson and G.H. Whitaker: 10 vols. L., 1929–1962.
- 7 *Diamond* E. Op. cit. P. 15–20.
- 8 Подробно о превращении повеления, данного в *Быт 1:28*, в заповедь, обязательную для всех мужчин-евреев, см.: *Cohen J.* «Be Fertile and Increase, Fill the Earth and Master It»: The Ancient and Medieval Career of a Biblical Text. Cornell University Press, 1989. В своей работе Дж. Коэн показывает, что в Торе данное повеление встречается в большинстве случаев в контексте заключения завета и является своего рода Божественным обетованием (см.: *Быт. 17:1-2, 6-8* и др.). Дальнейшая же традиция определила этот текст как заповедь, обязательную для исполнения. Дж. Коэн приводит также христианские интерпретации *Быт 1:28*.
- 9 Э. Даймонд анализирует частоту упоминаний данного термина в различных контекстах и приходит к выводу, что чаще всего в раввинистических источниках он обозначает «физическое отделение», «сепарацию», «отстранение», и лишь в ряде случаев происходит конкретизация: отдаление от женщин, отделение от пищи, от идолопоклонства и т. п. (См.: *Diamond E.* Op. cit. P. 85–91).
- 10 Эту историю трактует также Раши (комментарий к *Числ. 12:2*): «Мирьям обвинила Моше в том, что он отдалился от жены из гордости, считая, что он... слишком свят, чтобы оскверняться близостью с женщиной». Перевод выполнен с издания: *Микраот Ёдолот. Хамиша Хумшей Тора. Сефер Бемидбар*. Т. 4. Иерусалим, 1995.
- 11 См. также: *Сифрей Зута 8, ВТ Санхедрин 17а*.
- 12 Перевод выполнен с издания: *Моше бен Маймон. Мишне Тора: сэфер ха-мада / Maimonides, Moses. Mishneh Torah: The Book of Knowledge / Trans. by Moses Nuamson. Jerusalem, 1965* (иврит и англ.).
- 13 Цит. Синодальный перевод, в Еврейской Библии это *Втор. 5:27, 28*.
- 14 Предположительно, под «прежним» шатром подразумевается собственный дом Моше (где он живет с Циппорой), следующим же шатром в таком случае можно назвать Шатер Откровения.
- 15 Тут вновь *Талмуд* возвращается к стиху *Исх. 19:15*, связывая первое самостоятельное решение Моше со вторым.
- 16 *Дуглас М.* Чистота и опасность. М.: Канон-Пресс-Ц. Кучково Поле, 2000.
- 17 Там же. С. 65.
- 18 Афраат был епископом из Мар-Маттай, он оставил после себя двадцать три проповеди, названные им самим «Демонстрациями» и написанные на красивом сирийском языке. Среди них выделяется десять проповедей, в которых присутствует антииудейская полемика (Демонстрации XI, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI и, частично, XXIII). Однако полемика в сочинениях Афраата – это скорее попытка критики тех доводов, которые евреи выдвигали против христианства. В отличие от греческих авторов, особенно от Иоанна Златоуста, в *Демонстрациях*

Афраата нет стремления ни оскорбить противника, ни создать устрашающий образ еврея, далекий от реальных практик, наблюдаемых автором.

Об антииудейских *Демонстрациях* Афраата см.: *Nuesner J.* Aphrahat and Judaism: the Christian-Jewish Argument in fourth-century Iran. Leiden: Brill, 1971 (перевод проповедей с сирийского на английский язык, комментарий); *Koltun-Fromm N.* A Jewish-Christian conversation in fourth-century Persian Mesopotamia. *Journal of Jewish Studies* (1996). P. 45–63; *Idem.* Sexuality and Holiness: Semitic Christian and Jewish Conceptualizations of Sexual Behavior // *Vigiliae Christianae*, 54 (2000). P. 375–395; *Idem.* Zipporah's complaint: Moses is not conscientious in the deed! Exegetical traditions of Moses' celibacy // *The Ways That Never Parted* (2003). P. 283–306.

- 19 Перевод с англ. яз. выполнен по изданию: *Nuesner J.* Aphrahat and Judaism: the Christian-Jewish Argument in fourth-century Iran. Leiden: Brill, 1971.
- 20 См.: *Regev E.* Abominated Temple and a Holy Community // *Dead Sea Discoveries*, vol. X (2), 2003. P. 243–278.
- 21 См. комментарий на *Исх. 19:15: Микраот Гдолот. Хамиша Хумшей Тора. Сефер Шмот*. Т. 2. Иерусалим, 1995. С. 458.
- 22 *Cohen J.* Op. cit.
- 23 Талмуд: Мишна и Тосефта / Пер. Переферковича Н. Т. 3. СПб., 1903 (Репр. изд. 2004). С. 50–52.
- 24 Дополнительно между школами Шаммая и Гиллеля велся спор о том, должны ли это быть только мальчики или рождение дочерей также исполняет заповедь.
- 25 *Boyarin D.* Carnal Israel: reading sex in Talmudic culture. Berkeley: University of California Press, 1993.
- 26 *Cohen J.D.* From the Maccabees to the Mishna. Philadelphia: Westminster Press, 1987. P. 218.
- 27 В этом талмудическом фрагменте, как и во многих других местах *Талмуда*, используется такое важное правило для законодательных выводов из Торы, как «каль ва-хомер» – «легкое и тяжелое», т. е. менее строгое (менее важное в данной ситуации, менее предпочтительное) и более строгое (более важное, предпочтительное). Иллюстрацией может служить следующее правило: заповедь о субботе – «хомер» по сравнению с заповедью о праздниках, следовательно, все запреты, связанные с праздником, который находится в позиции «каль», распространяются и на субботу. См. подробнее, например: *Штейнзальц А.* Введение в Талмуд. М., 1993. С. 182.
- 28 См.: *Поучения отцов*. Современный комментарий раввина Р.П. Булка. М.; Иерусалим, 2001. С. 77–78.
- 29 См.: труды Дж. Хайнемана (*Heinemann J.* Prayer in Talmud. Berlin, 1977). Цит. по: *Diamond E.* Op. cit. P. 23. N. 20–21.
- 30 Параллельные места: *ВТ Иевамот 63б, мидраш Берейшит Рабба 34:14.*

Н.М. Киреева

- 31 Бен Аззай принадлежал к третьему поколению вавилонских амораим, он был главой знаменитой иешивы Пумпедиты.
- 32 См., напр.: *Втор. 7:7*, где данный глагол используется для обозначения намерений Всевышнего: «*Возжелал* вас Бог и избрал вас».
- 33 *Boyarín D.* Op. cit. P. 134.

С.А. Минин

МОТИВ ЧИСТОГО/НЕЧИСТОГО В НАРРАТИВЕ ХРОНИСТОВ ПЕРВОГО КРЕСТОВОГО ПОХОДА

Формально средневековое повествование о Первом крестовом походе – это рассказ о последовательном решении группой крестоносцев (условимся называть их акторами) стоящих перед ними задач; итог – рассказ о захвате Иерусалима, т. е. о решении некой основной задачи. В данном исследовании мы попытаемся ответить на следующие вопросы: а) как автор хроники Первого крестового похода объясняет невозможность решения актором той или иной задачи? б) за счет чего в конечном итоге задачу удастся решить? Как мы увидим ниже, ответы именно на эти вопросы придает исследованию религиозный характер: в повествование вводится понятие *сакрального*, будь то сакральное персонифицированное (Бог) или сакральное как особое качество (сопоставимое с понятием *мана*¹).

Посмотрим, каким образом хронисты используют две модальности сакрального – *чистого* и *нечистого* – в создании интриги повествования. В своем анализе мы будем опираться на тексты восьми хроник Первого крестового похода – группу нарративных источников, созданных в период между 1099 и 1111 гг². Авторами четырех из этих хроник являются непосредственные участники похода, тогда как остальные хронисты используют в качестве повествовательной модели нарратив анонимных «Деяний франков и других иерусалимцев». Все эти тексты фиксируют первый этап рефлексии западноевропейской культуры в отношении такого события, как Первый крестовый поход. Кроме того, хронисты, созданные разными авторами в разных условиях и с разными целями, обнаруживают *нарративную общность*, что значительно облегчает наш анализ.

Ограничимся рассмотрением трех эпизодов, общих для исследуемых историографических текстов: захват крестоносцами Антиохии³, снятие осады Антиохии⁴ и захват Иерусалима⁵. Мы принимаем во внимание нарративную природу события как ор-

ганизации фактов и базовую характеристику события как *изменения/перемещения*⁶. Существует возможность рассматривать событие как нечто целостное (макрособытие) либо в качестве цепи микрособытий⁷. Несмотря на то что вся повествовательная цепочка хроник не может быть редуцирована к трем выбранным эпизодам, выделенные пассажи могут быть рассмотрены как общие для всех текстов и как типические – в плане нарративной организации.

Рассказ хронистов мы рассмотрим при помощи «трехместной модели» повествования, предложенной А. Данто: 1) X есть F в момент времени t 1; 2) H происходит с X в момент времени t 2; 3) X есть G в момент времени t 3⁸. Здесь X – это *актор*, H – *акт*, F – состояние, в котором пребывает *актор* до совершения *акта*, а G – состояние, в котором пребывает *актор* в результате совершения *акта*.

Эпизод 1. Захват Антиохии

Состояние F обозначено как *сильный голод*⁹, *унижение*¹⁰, *жабра, холод, дожди*¹¹, отсутствие крыши над головой¹², *болезнь, язва*¹³, *нужда, тяготы, несчастье*¹⁴, *страх*¹⁵, *безнадежность*¹⁶. Во всех восьми рассматриваемых текстах в качестве F называется также неприступность города, т. е. имеется указание на трудновыполнимость задачи его захвата.

H – действие, ведущее к превращению ситуации F в G (в данном случае – в нечто противоположное F). Фактически H – это действие-стимуляция ответного акта Бога, без которого решение задачи невозможно. Это действие включает в себя, например, трехдневный пост, пение псалмов, раздачу милостыни¹⁷, устраниение женщин из лагеря, молитвы (*preces*)¹⁸, призыв (*invocatio*) и акт покаяния (*satisfactio*)¹⁹. В некоторых случаях само страдание выступает как успешно выдержанное испытание (*tentatio, examinatio*), стимулирующее божественный акт²⁰.

Состояние G (не-F) неизменно представлено как результат устранения страданий и решение задачи (захват Антиохии).

Эпизод 2. Снятие осады Антиохии, в которой находятся крестоносцы

Состояние F задано как *горе (miseria)*²¹, *отчаяние, упадок сил, ослабление воли*²², *голод*²³, *притеснение*²⁴, *страх*²⁵, *скорбь*²⁶. Во всех текстах в качестве F присутствует факт осады Антиохии войском эмира Кербоги (Курбарана, Курбаллана, Корбаги), подчеркивается невозможность ликвидации угрозы собственными силами.

Стимулирование божественной помощи (Н) представлено, во-первых, как рецитация *Congregati sunt*²⁷, *Deitatem complacantia*²⁸ и *Pater noster*²⁹; во-вторых, как обрядовый комплекс, состоящий из трехдневного поста, раздачи милостыни, исповеди, процессий, месс, причастия (условно обозначим его как *ritus 1*)³⁰; в-третьих, как обрядовый комплекс, представляющий собой организованную молитву (*oratio*) клира, облаченного в литургические одеяния (*vestis*) во время боя (*ritus 2*)³¹.

Состояние G (не-F), соответственно, задается как прекращение страданий христиан и снятие осады как решение задачи.

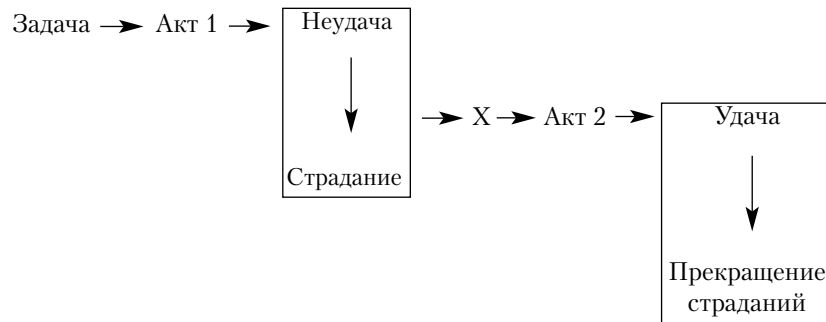
Эпизод 3. Захват Иерусалима крестоносцами

Состояние F – *голод, жажда*³², *страх*³³, *изнуренность* (*defatigatio*)³⁴, *горе* (*miseria*)³⁵, *притеснение, унижение*³⁶, *злой*³⁷, *нужда*³⁸, *скорбь*³⁹. Во всех текстах в качестве F участвует неприступность Иерусалима, т. е. невозможность выполнить задачу.

Стимулирование божественной помощи – *invocatio*⁴⁰, призыв *Adjuva Deus*⁴¹, *литании*⁴², *ritus 1*⁴³, *ritus 2*⁴⁴, ритуальное шествие вокруг города (особый вид *processio*, *ritus 3*)⁴⁵. В некоторых случаях сами страдания – голод и жажда – рассматриваются как *пост* (*jejunium*)⁴⁶.

Состояние G (не-F) – прекращение страданий и захват Иерусалима как решение задачи.

Рассказ о локальном событии в хрониках можно представить как наложение друг на друга двух трехфункциональных последовательностей с одним общим элементом, заданным как акт: 1) *страдания–акт–прекращение страданий* и 2) *задача–акт–решение задачи*. В ряде случаев элементы *страдания* и *акт* ассимилируются, и трехфункциональная модель становится двухфункциональной: *акт (страдание) – прекращение страданий*. При этом взаимоналожение двух последовательностей, при котором *прекращение страданий* соответствует *выполнению задачи*, задает общую модель: *акт (страдание)–результат (награда)*⁴⁷. При ассимиляции последовательностей следует иметь в виду, что: 1) *акт* есть общий элемент; 2) функция *задача* может быть трансформирована в субпоследовательность *задача–действие–неудача*; 3) функции *неудача* и *страдание* образуют причинную последовательность; 4) эта причинная последовательность дублируется для функций *решение задачи–прекращение страданий*. В трансформированном виде схема обретает следующий вид:



Поясним: *Акт 2* соответствует функции Н в модели Данто и вводится в нарратив после выявления причин неудачи (функция X на схеме), выступая как акт устранения этих причин. В эпизоде 1 причины неудачи обозначены как *роскошь, грабежи, гордыня, жадность, блуд, отступление (excessus)*⁴⁸, в эпизоде 2 – как *грех, отступление от Бога, гордыня, злодеяния, блуд*, от которого исходит *зловоние (paedor, foetor, fetor)*⁴⁹. В эпизоде 3 мотив причины неудачи эксплицитно выражен только в хронике Раймунда Ажильского, где Бог велит крестоносцам *избавиться от нечистоты (sanctificare, букв. – освятиться)* и *отвернуться от дурных дел*⁵⁰; в остальных случаях эпизода 3 функция X выступает как решение ритуализировать акт: *Акт 1* предстает как не-ритуал, а *Акт 2* – как ритуал-стимуляция. Интересно замечание Э. Сиберри о том, что к концу похода у крестоносцев сложилась определенная модель ритуала-стимуляции, включающая в себя элементы ritus 1 и ritus 2⁵¹.

Акт 2, таким образом, можно условно обозначить как акт устранения или как *ритуал-стимуляцию* божественной помощи; в тех случаях, когда хронисты совмещают элементы *страдания* и *Акта 2*, т. е. рассматривают сами страдания как достаточное условие для успешного решения задачи, речь идет о модели *испытания*. При этом тот или иной нарратив может сочетать две модели. Само определение *Акта 2* как *ритуала* выводит нас за пределы строго функционального анализа. С одной стороны, *Акт 2*, направленный на стимулирование божественной помощи, предстает как знак в коммуникации с Богом. С другой стороны, *Акт 2* в принципе позволяет актору вступить в успешную коммуникацию с целью стяжания некоего *объекта* (помощи-благодати)⁵² лишь тогда, когда качественная характеристика *актора/адресанта* сообщения соответствует качественной характеристике *объекта* и *адресата*. Можно сказать, что все модели *Акта 2*

представляют его как акт обретения, восстановления и (или) демонстрации особого рода качества, а нарратив хронистов задает оппозицию двух качественных состояний – *недолжного* и *должного*.

Недолжное состояние для авторов хроник – это *порочность* (*pravitas, res prava*)⁵³, *зловоние* (*foetor, fetor, paedor*)⁵⁴, *слепота* (*caecitas*), *падение* (*praecipitatio*)⁵⁵, *удаление* (*elongatio*)⁵⁶, *грязь, нечистота* (*immunditia*)⁵⁷, *грех(овность)* (*peccatum*)⁵⁸, *нечестие* (*nefandum*), *неудовольствие (для Бога)* (*displicentia*)⁵⁹, *мерзость* (*foeditas*)⁶⁰, *отступление* (*excessus*)⁶¹. Акт 2, в свою очередь, обозначен следующими терминами: *обращение, возвращение* (*reversio, conversio*)⁶², *оправдание, удовлетворение* (*satisfactio*)⁶³, *очищение* (*purgatio*)⁶⁴, *покаяние* (*poenitentia*)⁶⁵, *освящение* (*sanctificatio*)⁶⁶. Наконец, *должное состояние* определено как *чистота, благочестие* (*pietas*)⁶⁷.

Акт динамичен, он обеспечивает смену предиката состояния на антонимичный. Акт также задан как последовательность жестов – *динамических символических актов*, выступающих в качестве *фундаментальных единиц ритуальной действительности*⁶⁸. Ритуал проводится перед лицом *воображаемой, социально переживаемой или мифологической восприимчивости* (*receptivity*)⁶⁹; в качестве воспринимающей стороны (лица – *face of receptivity*) хроники задают Бога, персонификацию священного. Исходя из этого акт в повествовании – это религиозный акт коммуникации, который может быть успешным только при качественном соответствии актора *face of receptivity*.

По сути, Акт 2, о котором шла речь, является Актом освящения. В тексте хроник он: а) имеет ритуальную (обрядовую)⁷⁰ организацию, б) выступает как обряд очищения и в) является обрядом перехода. При этом чистота и нечистота выступают как модальности сакрального и поэтому должны быть выделены из сферы мирского⁷¹. Кроме того, нечистое и чистое – взаимобратимые качества, и акт очищения есть акт трансформации *нечистого* в *чистое*. Акт очищения всегда негативен: механизм трансформации сводится к устранению того или иного оскверняющего или несоответствующего элемента⁷², каковой хронистами определяется как грех, отпадение от Бога, нечистота. В то же время модель *состояние–акт–состояние* делает очевидной статико-динамическую оппозицию: акт выступает как *лиминальный* в отношении двух статусов, и исходя из этого обряд устранения греха можно назвать обрядом перехода.

Эти наблюдения позволяют определенным образом охарактеризовать крестовый поход, как он представлен в нарративе

хронистов. Материал хроник дает понять, что изначально актер (участник похода) обладает двойным статусом. Актер – мирянин, и его путь задан сквозь призму оппозиции *священное/мирское*. В то же время Эккехард Аурский пишет о походе как о деле, дающем *отпущение грехов (remissio peccatorum)*⁷³. У Роберта Монаха и Фульхерия Шартрского папа Урбан II призывает *принять путь сей во искупление грехов*⁷⁴. Устами понтифика Фульхерий Шартрский, Гвиберт Ножанский и Бальдрик Дейльский дают рыцарям – адресатам призыва – следующую характеристику: *убийцы*⁷⁵, *притеснители (oppressores)*⁷⁶, *грабители (raptores, praedones)*⁷⁷, *святотатцы (sacrilegi)*⁷⁸, подверженные *гордыне и жадности*⁷⁹, *следующие наихудшему пути, во всем далекому от Бога*⁸⁰, *заслужившие вечную смерть и проклятие*⁸¹. У Фульхерия папа предаёт анафеме *убийц и грабителей*⁸², и эту анафему следует рассматривать в историко-культурном контексте: борьба с произволом рыцарства – лейтмотив так называемых движений *Божьего Мира* и *Божьей Правды*; их целью была защита бедных, а также церковью и монастырями, а одним из методов борьбы – анафема⁸³. Рыцарь (адресат призыва), таким образом, имеет статус *грешника, подлежащего отлучению*. Грех в понимании человека Средневековья – угроза правильному функционированию социального механизма⁸⁴, и грешник должен быть выведен за пределы сообщества. Грех – это скверна, отрицательная модальность сакрального, и его соприкосновения с мирским следует избегать⁸⁵. Сообщество крестоносцев, *лиминальное* по своей сути⁸⁶, – своего рода карантин для «зараженных» отрицательной сакральностью. Пребывание в «карантине» должно избавить грешника от такого рода сакральности и создать условия для его возвращения в мирское общество.

В центре повествования хроник находится *путь*, который можно представить как статусную трансформацию: статус 1, или состояние F в схеме Данто (скверна, грех), преобразовывается в статус 2, или состояние G в той же схеме (религиозная чистота). Крестовый поход предстает в нарративе хронистов как сложный акт, состоящий из: а) выведения скверны за пределы мирского, б) трансформации нечистого в чистое. Следует подчеркнуть, что крестовый поход в текстах хроник представлен как организованное паломничество⁸⁷, как акт перемещения из области профанного в область сакрального. Религиозное значение такого перемещения увеличивается в связи с его направленностью на *сакральный центр мира*⁸⁸, каковым для человека западноевропейского Средневековья являлся Иеруса-

лим⁸⁹. Считалось опасным приближаться к цели паломничества (локусу, обладающему религиозной чистотой) в состоянии греховности. По словам Р. Финэкейна, в любом месте поклонения происходила концентрация *маны*, с этим местом связывалось *табу*⁹⁰. Мотив качественного соответствия участника похода локусу, являющемуся целью похода, тематизируется в хрониках следующим образом.

1. *Предварительное очищение актора*. Актор еще до начала действия совершает некий очистительный акт, который может быть обозначен как *absolutio, remissio peccatorum*⁹¹, *confessio*⁹² – в строгой последовательности: *покаяние – прощение – отпущение*.

2. *Крестовый поход как очищение актора*. Как уже говорилось, событие крестового похода может быть представлено как последовательность микрособытий; в нашем случае – последовательность обрядов очищения. Можно обозначить диахронную последовательность Акта 2 как неразложимое ядро повествования (по аналогии с анализом сказочного повествования Греймаса)⁹³, а цепочку Актов 2 – как последовательность эпизодических модификаций базовой модели (*недолжное состояние – акт очищения – должное состояние*). Можно сказать, что в контексте крестового похода как Основного Акта формула *Акт 2 – Успех* иллюстрирует необходимость *поддержания/сохранения* чистоты. Проп и Греймас определяют структуру испытания в виде цепочки: *предложение испытания – принятие и успех – результат*⁹⁴. В хрониках этой модели соответствует описание испытания как *трудности / страдания*, а реакции героя – как *поведенческого соответствия*. В качестве атрибутов пути хронисты называют: *каждодневные мучения*⁹⁵, *лишения*⁹⁶, *голод и жажду*⁹⁷, *грабежи*⁹⁸, *морские и речные бедствия, болезнь, зной*⁹⁹. *Путь* в Средние века всегда коррелирует с опасностью – это его основное свойство¹⁰⁰. В этом плане путь идеально сочетается с *пениitenciцей* (покаянием)¹⁰¹. Основной Акт в значении *испытания* может быть представлен как последовательность Актов 2, однако в каждой из хроник – в нескольких структурно-смысловых модальностях; при этом ни один из текстов не дает примера чистой последовательности. Можно сказать, что структура и смысл *микроиспытания* дублируются на *макроуровне*: *страдания* христиан под стенами Антиохии, рассматриваемые Фульхерием Шартрским как *purgatio* (очищение души через мучение плоти)¹⁰², – смысловая модель *микроакта*, которую можно транслировать на Основной Акт.

С.А. Минин

3. *Очищение локуса*. В качестве цели мероприятия хроники называют *освобождение* Святого Гроба (Града)¹⁰³. Отсюда одно из возможных обозначений *пути* – *путь освобождения* (*liberatio*) святых мест от *скверны* (*pollutio, sordes, immunditia*)¹⁰⁴. Эта скверна может проявляться в приписываемых мусульманам актах разрушения церквей и алтарей¹⁰⁵, превращения христианских святых мест в стойла¹⁰⁶ или мусульманские культовые сооружения¹⁰⁷. Бальдрик Дейльский, обозначающий Антиохию как цель экспедиции наряду с Иерусалимом¹⁰⁸, рассматривает освобождение города по аналогии с изгнанием торговцев из Храма (*дома молитвы*)¹⁰⁹. Характеристика *локуса* как *оскверненного* позволяет типологически рассматривать актора как *жреца – человека, который может беспрепятственно приближаться к нечистоте и поглощать* (устранять) *ее*¹¹⁰, – но только после того, как очистится сам.

Выводы

Рассмотрение условий удачного (и причин неудачного) действия, как они представлены в текстах хроник, выявило сложную модель, описывающую крестовый поход как религиозный акт. Во-первых, мы установили, что успех в локальном или основном предприятии (крестовом походе в целом) требует от участника похода ритуальной демонстрации *положительно заряженной* сакральности. Она описывается в модальности *очищения от скверны* или в модальности страданий как *выдержанного испытания* (*tentatio*). Во-вторых, мы определили, что успех мероприятия фактически обеспечивается в своего рода интеракции *человек – Бог как персонификация сакрального*; при этом Бог является адресатом (или воспринимающей стороной – *face of receptivity*) сообщения, транслируемого через знаковую систему ритуала. Нам удалось установить, что крестовый поход в нарративе хронистов выступает как: 1) акт устранения отрицательно заряженной сакральности из сферы мирского, 2) акт преобразования *отрицательно заряженной* сакральности в *положительно заряженную*, 3) акт демонстрации *положительно заряженной* сакральности в серии ритуалов. Следствие – сохранение положительно заряженной сакральности и ее трансляция на локус, имеющий статус Центра в рамках средневековой картины мира. Таким образом, свойственная сакральному амбивалентность (*чистое/нечистое*) фактически задает динамику повествования хронистов.

- 1 *Маретт Р.* Формула *табу-мана* как минимум определения религии // *Религиоведение: Хрестоматия*. М., 2000. С. 423–430.
- 2 См. список источников в конце статьи.
- 3 См.: *Gesta Francorum* (далее GF). Р. 27–48; *Petrus Tudebodus* (PT). С. 777–790; *Raimundus de Agiles* (RA). С. 597–609; *Fulcherius Carnotensis* (FC). С. 839–843; *Robertus Monachus* (RM). С. 697–713; *Guibertus Novigentis* (GN). С. 732–753; *Baldricus Doliensis* (BD). С. 1090–1107; *Ekkehardus Uraugiensis* (EU). С. 973.
- 4 См. GF 49–72; PT 789–803; RA 609–619; FC 844–847; RM 716–735; GN 754–774; BD 1107–1124; EU 973.
- 5 См.: GF 87–92, PT 813–817, RA 651–660, FC 852–855, RM 745–750, GN 789–795, BD 1138–1145, EU 973–974.
- 6 *Данто А.* Аналитическая философия истории. М., 2002. С. 224; *Шмид В.* Нарратология. М., 2003. С. 14. *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001. С. 20.
- 7 *Тюпа В.И.* Указ. соч. С. 23, 26.
- 8 *Данто А.* Указ. соч. С. 224.
- 9 GF 34, PT 779, FC 841, RM 700, GN 733, BD 1103.
- 10 GN 748, EU 973.
- 11 RA 606, FC 841, BD 1103.
- 12 FC 841.
- 13 RA 606, BD 1103.
- 14 GF 35, PT 780, RA 601, RM 701–702, BD 1103.
- 15 GF 35, PT 780.
- 16 RM 702.
- 17 RA 602.
- 18 FC 841.
- 19 BD 1102, EU 973.
- 20 FC 842, RM 700, 702, GN 741, 746–747.
- 21 GF 58, PT 795, RA 615, RM 723, GN 760, BD 1113, EU 973.
- 22 RA 609, FC 845, RM 721, BD 1117.
- 23 GF 62, PT 795, RA 615, FC 844, RM 721, GN 771, BD 1117, EU 973.
- 24 GF 67, PT 797, RM 723.
- 25 GF 67, PT 797, FC 845, GN 771.
- 26 GF 58, PT 795, RA 609, RM 721, EU 973.
- 27 GF 58, PT 795, RA 611, RM 723, BD 1114.
- 28 BD 1122.
- 29 RA 617.
- 30 GF 58, PT 795, FC 845, RM 723–724, GN 770–771, BD 1114.
- 31 GF 67–68, PT 800–801, RA 611, FC 845, RM 727, GN 771, BD 1122.
- 32 GF 88, PT 813, RA 652, FC 853, RM 747, GN 791–792, BD 1141, EU 973.

С.А. Минин

- 33 GF 89, PT 814.
34 RA 655.
35 GN 791, BD 1141.
36 BD 1141, EU 974.
37 GN 792.
38 FC 853.
39 RM 747.
40 GF 89.
41 FC 854.
42 GN 793.
43 GF 90, RM 747–748, GN 793, BD 1143.
44 RA 656.
45 GF 90, PT 814–815, RA 656, RM 748, GN 793, EU 973.
46 RM 747.
47 См.: *Протт В.Я.* Морфология <волшебной> сказки // Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 33–41; *Греймас, А.-Ж.* В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 176–177.
48 RA 602, FC 841–842, BD 1102, EU 973.
49 GF 58, PT 795, RA 609, 613, FC 844, RM 747, GN 760–761, BD 1114, EU 973.
50 RA 655.
51 *Siberry E.* Criticism of crusading, 1095–1274. Oxford, 1985. P. 89–91.
52 *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. С. 163.
53 GF 58, PT 795, RA 655.
54 GF 58, PT 795, GN 760, BD 1114.
55 RA 602.
56 RA 613.
57 RA 655.
58 FC 841–842, 844.
59 RM 747.
60 GN 760.
61 BD 1102.
62 GF 58, PT 795, RA 613, 655, RM 723, GN 761, BD 1114.
63 BD 1102.
64 FC 841.
65 FC 844.
66 RA 655.
67 GN 746.
68 *Grimes R.L.* Beginnings in Ritual Studies. Columbia (S.C.), 1995. P. 67.
69 Ibid. P. 69.
70 *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 23–29.

- 71 *Кайуа Р.* Человек и сакральное // Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 169; *Дуглас М.* Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу. М., 2000. С. 30–31; *Маретт Р.* Указ. соч. С. 423–430.
- 72 *Кайуа Р.* Указ. соч. С. 167, 173.
- 73 EU 967.
- 74 RM 672, FC 826.
- 75 FC 825, 828, GN 700, BD 1068.
- 76 BD 1068.
- 77 FC 828, BD 1068.
- 78 FC 825, BD 1068.
- 79 GN 707.
- 80 BD 1068.
- 81 GN 707.
- 82 FC 827.
- 83 *Bull M.* Knightly piety and the lay response to the First Crusade. Oxford, 1993. P. 21–59; *Дюби Ж.* Тысячный год от Рождества Христова. М., 1997. С. 224; *Riley-Smith J.* The first crusade and the idea of crusading. London, 1986. P. 3–5.
- 84 *Булл М.* Истоки // История крестовых походов. М., 1998. С. 36; *Vauchez A.* Duchowność średniowiecza. Gdańsk, 1996. S. 41.
- 85 *Кайуа Р.* Указ. соч. С. 167–169.
- 86 *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. М., 1999. С. 15; *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 168.
- 87 См.: *Brundage J.A.* Medieval canon law and the crusader. Madison, 1969. P. 6–8; *Луцицкая С.И.* Паломничество // Словарь средневековой культуры. М., 2003. С. 338; *Finucane R.* Miracles and Pilgrims: Popular beliefs in Medieval England. Totowa (N.J.), 1977. P. 26–40.
- 88 *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 22; *Кайуа Р.* Указ. соч. С. 152.
- 89 RM 672, GN 699–700, BD 1067–1068.
- 90 *Finucane R.* Op. cit. P. 27.
- 91 FC 828, RM 673.
- 92 RM 673, BD 1068.
- 93 *Греймас А.-Ж.* В поисках трансформационных моделей. С. 185.
- 94 *Протт В.Я.* Указ. соч. С. 33–40; *Греймас А.-Ж.* Указ. соч. С. 176–177.
- 95 GF 1, PT 763, EU 1061–1062.
- 96 GF 1, PT 763, GN 767, EU 1062.
- 97 GF 1, PT 763, EU 1061.
- 98 EU 1061–1062.
- 99 EU 1061.
- 100 *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. Сретенск, 2000. С. 129; *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры // Избранные труды. Т. 2. М.; СПб., 1999. С. 53.
- 101 *Runciman S.* Dzieje wypraw krzyzowych. T. 1. Warszawa, 1997. S. 52.
- 102 FC 841.

С.А. Минин

- 103 GF 63, PT 814, 821, RA 664, RM 712, 750, 758, GN 742, 808, 824, BD 1139, 1145.
104 GF 62, PT 797–798, RM 677.
105 RM 671.
106 GN 774, BD 1066, EU 965.
107 GN 774, BD 1066.
108 BD 1066.
109 BD 1114.
110 *Кайуа Р.* Указ. соч. С. 173.

Источники

- Baldrici archiepiscopi Dolensis Historia Hierosolymitana // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLXVI. C. 1061–1152.
Ekkehardi Uraugiensis abbatis Hierosolymita sive libellus de oppressione, liberatione ac restauratione sanctae Hierosolymitanae ecclesiae // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLIV. C. 965–977; 1059–1062.
Fulcherii Carnotensis Historia Hierosolymitana // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLV. C. 823–940.
Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum / Ed. L. Hill. London, 1962.
Guiberti abbatis S. Mariae de Novigento Gesta ei per Francos sive Historia Hierosolymitana // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLVI. C. 683–838.
Petri Tudebodi Sacerdotis Siuracensis Historia de Hierosolymitano Itinere // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLV. C. 763–822.
Raimundi de Agiles Canonici Podiensis Historia Francorum qui ceperunt Jerusalem // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLV. C. 591–668.
Roberti Monachi S. Remigii in diocesi Remensi Historia Hierosolymitana // J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series latina. T. CLV. C. 667–758.

Литература

- Булл М.* Истоки // История крестовых походов / Под ред. Дж. Райли-Смита. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998.
Геннеп А. ван. Обряды перехода. М.: Вост. лит., 1999.
Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Сост. Г.К. Косиков. М.: Прогресс, 2000.
Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Там же.
Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры // Избранные труды. Т. 2. М.: СПб., 1999.

Мотив *чистого/нечистого* в нарративе хронистов...

- Данто А.* Аналитическая философия истории. М.: Идея-Пресс, 2002.
- Дуглас М.* Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу. М., 2000.
- Дюби Ж.* Тысячный год от Рождества Христова. М., 1997.
- Кайуа Р.* Человек и сакральное // Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003.
- Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. Сретенск, 2000.
- Луцицкая С.И.* Паломничество // Словарь средневековой культуры / Ред. А.Я. Гуревич. М., 2003.
- Маретт Р.* Формула *табу-мана* как минимум определения религии // Религиоведение: Хрестоматия / Сост. и ред. А.Н. Красников. М., 2000.
- Протт В.Я.* Морфология <волшебной> сказки // Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
- Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983.
- Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
- Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
- Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994.
- Brundage J.A.* Medieval canon law and the crusader. Madison, 1969.
- Bull M.* Knightly piety and the lay response to the First Crusade. Oxford, 1993.
- Cowdrey H.E.J.* The Peace and the Truce of God in the 11th Century // History, 55 (1970).
- Finucane R.* Miracles and Pilgrims: Popular beliefs in Medieval England. Totowa (N.J.), 1977.
- Grimes R.L.* Beginnings in Ritual Studies. Columbia (S.C.), 1995.
- Riley-Smith J.* The first crusade and the idea of crusading. L., 1986.
- Runciman S.* Dzieje wypraw krzyzowych. T. 1. Warszawa, 1997.
- Siberry E.* Criticism of crusading, 1095–1274. Oxford, 1985.
- Vauchez A.* Duchowość średniowiecza. Gdańsk, 1996.

Д.Б. Воинова

МИФОЛОГЕМА СМЕРТИ В РАННЕЙ ИЗРАИЛЬСКОЙ РЕЛИГИИ И ЕЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ЗАПАДНОСЕМИТСКОЙ МИФОЛОГИИ

Проблема происхождения израильской религии, в частности становление израильского монотеизма, всегда привлекала к себе внимание ученых. Наибольший интерес вызывает тот трудноуловимый момент перехода, когда из множества божеств ранней политеистической религии выделяется фигура единого Бога. Но кто же именно из этого множества послужил «прототипом» для нового универсального Бога, покровительствующего и карающего одновременно? Кого из всего пантеона уважали и боялись бывшие язычники и кого они вознесли на высокую «должность» монотеистического бога?

О неугасающем интересе к данной проблеме свидетельствуют многочисленные труды на эту тему исследователей Европы и Северной Америки, выражающих различные подходы, точки зрения и предположения.

В своей монографии «Probative Pontificating in Ugaritic and Biblical Literature» Марвин Поуп утверждает, что все боги угаритского пантеона в равной степени повлияли на формирование облика израильского национального Бога. Этот автор рассматривает постепенное присоединение к Его образу черт и функций угаритского верховного бога Эла, его супруги Ашеры, бога дождей и плодородия Баала, девы-воительницы и охотницы Анат. Этому же мнению придерживается и Джон Дэй, автор монографии «Yahweh and the Gods and Goddesses of Canaan».

Марк Смит рассматривает Эла как непосредственного предшественника израильского Бога, приводя ряд лингвистических и текстологических доказательств из Танаха. Но в таком случае остается непонятным, почему в Библии Бог фигурирует под несколькими разными именами (в том числе и под именем Эла), причем, весьма вероятно, изначально это были разные персонажи. Можно предположить, что Эл был вытеснен

из библейского текста не полностью; более того, на каком-то этапе речь шла о нескольких разных богах. На это обращали внимание не только ученые Нового времени, но и мыслители и библейские «критики» древности и раннего Средневековья (например, Маркион). Данная версия делает нелогичными те напряженные отношения Яхве с Элом, о которых рассказывает Библия.

Учитывая эти противоречия, Смит рассматривает другую возможность: израильский Бог развивается не из Эла, а из Баала. Этот автор указывает на параллелизм мифологических сюжетов сражения с морским чудовищем в «Цикле о Баале» и в Библии, а также на сходство элементов языка описания этих сюжетов. На это обратил внимание Кассуто в своем комментарии на книгу Бытия. Еще одним аргументом в пользу данного тезиса является то, что во время состязания на горе Кармель Баал и Яхве выступали как носители одинаковых функций – как боги дождя и плодородия. Но эта версия совершенно несовместима с предыдущей. В нее не укладываются ни антагонизм культов Яхве и Баала (явный в тексте Танаха), ни само присутствие культа Баала в Библии.

Позволим себе предположить, что главную роль в становлении древнееврейского монотеизма играет не Эл и не Баал, а совсем другое божество – Мот.

Мот (или *Муту*) – божество смерти, известное в основном из угаритской литературы. Мот является сыном Эла и правит подземным миром. Вместе с тем стоит отметить и другие толкования его имени, например связывающие его с аккадским «mutu» – воин, воитель (а не со словом «mwt» – смерть)¹.

Несмотря на множество упоминаний потусторонних божеств в древней Месопотамии, существует единственная персонализация смерти: Муту появляется как бог смерти в позднем ассирийском тексте VII в. до н. э., описывающем загробный мир². Помимо того что имя Муту встречается среди эмаритских и эблаитских личных имен³, оно появляется в эллинизированной версии Финикийской мифологии Филона Библского. По словам Филона, Муту (Мо) является сыном «Кроноса»-Эла, причем финикийцы «называют его Смертью, Танатом или Плутоном»⁴. Бунзен, Ренан, Баудиссин, Дилльман и многие другие переставляют некоторые фразы из Филона (Ἦν δὲ τὴν ζῶα... Καὶ ἀνετλάσθη... Καὶ ἐξέλαμψε Μῶτ...) следующим образом: «И от него (Мота) было семя всякой твари и рождение всего. И принял Мот вид, подобный яйцу. И воссияло солнце, луна, звезды и великие светила...»⁵. Таким образом, у этих авторов

Мот приобретает созидательную функцию, становится богом-творцом, оставаясь персонификацией смерти.

С другой стороны, угаритские культовые тексты (как и угаритская ономастика) полностью игнорируют Мота. Это говорит о том, что Моту не поклонялись так, как другим богам пантеона (однако не значит, что ему не поклонялись вообще). Мот явно занимал какое-то особое положение в угаритском пантеоне. Но почему?

Ответ на этот вопрос мы находим в угаритской мифологии, где Мот – один из главных противников Баала. Ключевое для этой мифологии противостояние Мот–Баал имеет явные параллели с упомянутым выше библейским противостоянием Яхве–Баал. В угаритском «Цикле о Баале» описывается интересный сюжет.

После окончания строительства своего дворца Баал отправляет Моту посланников, чтобы сообщить ему, что отныне он (Баал) станет единственным царем и властителем среди богов и людей, «чтобы боги и люди делались толстыми и все были довольны»⁶ (KTU 1.4 vii: 50–52). Баал приказывает своим посланникам найти две горы, которыми отмечены границы мира, поднять их и спуститься под землю. Там они найдут Мота, сидящего на своем троне, в месте, где все покрыто грязью и царит беспорядок⁷. Они не должны приближаться к нему слишком близко, иначе Мот проглотит их, и они исчезнут в его огромной глотке. Мот, получив сообщение, отправляет посланцев обратно, предлагая Баалу явиться самому: ведь Баал убил Ямму, и теперь настала его очередь отправиться в мир мертвых. Этого оказалось достаточно, чтобы смутить Баала: «О, Мот, сын Эла, я твой раб отныне и навеки», – говорит он посланникам⁸. Ликуя, Мот сообщает, что как только Баал окажется в подземном мире, он потеряет свою силу и будет уничтожен. Мот приказывает Баалу привести с собой всю свою свиту: ветер, облака, дожди, а также своих сыновей. Но перед тем как идти к Моту, Баал совокупляется с коровой, и она производит на свет сына. Баал одевает его в свои одежды и доверяет его Элу. Возможно, что в моменты особой опасности Баал принимает свой первоначальный облик космического быка⁹. В то же время Баал хочет быть уверенным, что у него будет достойный преемник – в том случае, если ему не суждено вернуться.

Далее следует лакуна в тексте, после которой двое посланников являются к Элу, сообщая, что они видели тело Баала. Эл пребывает в ужасном расстройстве, обливаясь слезами и объявляет траур (это практиковалось в Угарите). «Баал мертв! – восклицает он. – Что же станет со всеми людьми на

земле?»¹⁰ (КТУ 1.5 vi: 23– 25). Эл забывает свои прежние обиды и понимает, что теперь, после смерти Баала, жизнь всего мира в опасности. Он просит свою жену Ашеру назвать одного из своих сыновей царем вместо Баала. Она выбирает Аштара (‘Aṯtr), который садится на трон; однако оказывается, что трон слишком велик для него, а это значит, что Аштар не может быть царем.

Тем временем Анат отправляется на поиски тела своего мужа/брата. Она находит его и хоронит, выполняя особый погребальный ритуал. Через какое-то время она находит Мота и обвиняет его в убийстве, на что тот отвечает:

Я встретил Могучего Баала.
Я положил его в свой рот, как ягненка,
Как ребенок в моей глотке был он раздавлен.
Сияет солнце – божественная лампа,
Небеса светятся во власти Божественного Мота.

КТУ 1.6 ii: 21–25

Услышав такой ответ, Анат приходит в ярость и убивает Мота:

Мечом разрубила его,
Ситом посеяла его,
Огнем сожгла его,
Жерновом раздавила его,
В полях посеяла его,
Птицы клевали его,
Воробьи клевали его части.

КТУ 1.6 ii: 9–37

Это значит, что Анат совершает ритуальное убийство, как будто Мот является богом плодородия (обычно подобная смерть – удел богов и духов, связанных с растительным миром). Возможно, именно благодаря такой «аграрной» смерти Мот через некоторое время оживает¹¹. Есть также мнение, что цель этого ритуала – оживить не Мота, а Баала, используя при этом симпатическую магию¹².

Эл узнает, что Баал ожил и что «реки маслом текут с небес и мед течет в руслах»¹³ (КТУ 1.6 iii: 12–13). Подобные образы вызывают ассоциации с библейскими пассажами: «Не видать ему ручьев, рек, текущих медом и молоком» (Иов. 20: 17);

«Тогда дам покой водам их, и сделаю, что реки их потекут, как масло...» (Иез. 32: 14); «Я сойду, чтобы спасти его от руки египтян и вывести его из этой страны в страну хорошую и просторную, текущую молоком и медом...» (Исх. 3: 8).

Через некоторое время (возможно, через семь лет¹⁴) оживает Мот, обиженный как на Анат, так и на Баала, который отнял у него власть, и битва возобновляется. Она продолжается до тех пор пока не появляется Шапшу, чтобы передать Моту предостережение Эла: «Эта битва бесполезна». В результате Мот признает превосходство и власть Баала над всем живым миром.

У евреев также есть традиция, связанная с семилетним периодом, но ему придается совершенно другое значение. Вероятно, угаритский миф был евреями заимствован и переосмыслен, и сейчас мы видим только его внешнее проявление¹⁵.

Мот фигурирует в угаритских текстах как любимец Эла, как воин (КТУ 1.4 vii: 46–47) – очень странные эпитеты, учитывая негативную роль Мота. Он выступает также как сын Эла (КТУ 1: 6 ii: 13; vi: 24): Шапшу, разговаривая с Мотом, упоминает Эла как отца Мота (КТУ 1: 6 vi: 26–27). Но главная характеристика Мота – он поглотитель богов и людей, обладатель огромного рта и соответствующего аппетита.

В КТУ 1.23.8–11 Мот выступает как демоническая сила. В этом тексте Шахар (*рассвет*) и Шалем (*совершенство*) с помощью симпатической магии совершают ритуальное уничтожение Мота – как воплощения скорби, горя и одиночества, зла и ужаса¹⁶. Мот подвергается подобному ритуалу, чтобы он не смог помешать рождению новых божеств.

Смерть и зло сидит,
В его руке жезл тяжких утрат,
В его руке жезл вдовства.
Давайте обрежем его, как виноградник,
Давайте свяжем его, как виноградник,
Давайте обрежем его ветки, как ветки виноградника¹⁷.

Упомянутый в этом тексте жезл встречается также в КТУ 1.6 ii: 29, где Мот снова изображается как злой демон (хотя подробные иконографические описания отсутствуют).

В угаритской мифологии Мот вовлечен в аграрный ритуал тем же способом, что и описанный в Библии (Лев. 2: 14), – через уничтожение первых плодов урожая¹⁸. Возможно, в Угарите это должно было отвести зло от всего оставшегося урожая, а

в Библии становится одним из наиболее важных земледельческих ритуалов.

Однако в Библии принесение в жертву «первых плодов» распространяется не только на урожай, но и на животных, и даже на детей: «Не медли приносить Мне начатки от гумна твоего и от точила твоего; отдавай Мне первенца из сынов твоих; то же делай с волом твоим и с овцою твоею. Семь дней пусть они будут при матери своей, а в восьмой день отдавай их Мне» (Исх. 22: 29, 30).

В продолжение этой темы можно привести следующие отрывки:

«Всякое же посвященное, что посвящает человек Богу, из какой-либо собственности своей: человека ли, скотину ли или из поля своего владения – не продается и не выкупается; всякое посвященное – святая святых, принадлежит оно Богу. Всякий человек, осужденный на смерть, не может быть выкуплен: смерти будет предан» (Лев. 27: 28,29):

אֶךְ-בֶּל-חֶרֶם אֲשֶׁר יִחְרַם אִישׁ לַיהוָה מִכֹּל-אֲשֶׁר-לוֹ מֵאָדָם וּבְהֵמָה וּמִשְׂדֵּה וּמִצִּיּוֹן--לֹא יִמָּכַר וְלֹא יִגָּאֵל: כָּל-חֶרֶם קַדְשִׁים הוּא לַיהוָה. כָּל-חֶרֶם אֲשֶׁר יִחְרַם מִן-הָאָדָם--
לֹא יִפְדֶּה: מוֹת יוּמָת.

В обоих случаях – и в значении «посвящать», и в значении «осуждать на смерть» – употребляется один ивритский корень, «חרם». Не может ли это означать, что посвящать Господу – предавать смерти? Подобное жертвоприношение превращает нечто *живое*, принадлежавшее человеку, в *мертвое*, принадлежащее Богу.

Корень «חרם» встречается в Танахе:

а) прежде всего в контексте войны и уничтожения (Числ. 21: 2; 1 Хрон. 4: 41; 2 Хрон. 20: 23; 32: 14; Ис. 11: 15; 34: 2,5; 37: 11; Иер. 50: 21,26; 51: 3; Дан. 11: 4; Мих. 4: 13; Мал. 4: 6; [Иис. Н.] 11: 12,14). В этих случаях он обозначает действие, направленное против населения завоеванных городов;

б) в контексте святости. В значении чего-либо, перенесенного из сферы профанного в сферу сакрального, предназначенного специально для Яхве (Лев. 27: 28; Мих. 4: 13);

в) в контексте наказания. Этот корень ассоциируется с формулой смертного приговора «môt uymāt» (Исх. 22: 19). Амаликитяне были наказаны «херемом» «за то, что сделал Амалик Израилю, как он противостоял ему на пути, когда он шел из Египта» (1 Цар. 15: 2). За это они и были уничтожены: «Иди и предай заклятию нечестивых Амаликитян, и войю против них, доколе не уничтожишь их» (1 Цар.15: 18).

Таким образом, слово «חרם» объединяет в себе три значения, не связанные друг с другом только на первый взгляд:

население враждебных городов после совершения над ним «херема» (истребления и убийства) стало принадлежать Яхве. Наказание грешников (тех, кто не соблюдал заповедей Яхве) – тот же «херем», т. е. перенесение в разряд сакрального, принадлежащего Яхве. Это перенесение может применяться как к материальным предметам, так и к людям. Например: «И все серебро, и золото, и сосуды медные и железные, да будут святынею Господу, и войдут в сокровищницу Господню» (Иис. Н. 6: 19); «И предали закланию все, что в городе, и мужей и жен, и молодых и старых, и волов, и овец, и ослов, все истребили мечом» (Иис. Н. 6: 20):

וַיִּהְיוּ אֶת-כָּל-אֲשֶׁר בְּעִיר מֵאִישׁ וְעַד-אִשָּׁה מִבְּנֵי וְעַד-זָקֵן; וְעַד שׂוֹר וְשֵׂה וְחֲמֹר לְפִי-הָרֶב.

Таким образом, функция «херема» – сделать из живого мертвое, из профанного, принадлежащего другому, – священное, принадлежащее Яхве. Соответственно, Яхве (как и Мот) в этих ситуациях изображается как ненасытный бог смерти, который требует все больше и больше жертв, посвященных ему, – ритуальных убийств.

Можно отметить, что арабское «харам», в отличие от еврейского «херем», чаще всего имеет положительное значение и относится скорее к живому, чем к мертвому. Эфиопский бог Махрэм (имя которого явно связано с этим же корнем) также не имеет функций, связанных со смертью и не требует ритуальных убийств¹⁹. Видимо, особенности образа Яхве объясняются именно спецификой развития ранней израильской религии.

Напомним, что в последней «казни египетской» Яхве исполнял непосредственно смертоносную роль: «А Я в сию самую ночь пройду по земле Египетской и поражу всякого первенца в земле Египетской, от человека до скота, и над всеми богами Египетскими произведу суд. Я – Господь» (Исх. 12: 12).

В контексте данных рассуждений можно рассмотреть еще один стих, сложный для понимания (Пс. 48: 15); судя по всему, в нем фигурирует Мот:

כִּי זֶה אֱלֹהֵי הַיָּם אֱלֹהֵי הַיַּיָּן--עֹלָם וָעַד; הוּא יִנְהַגְנוּ עַל-מוֹת.

Некоторые ученые, такие как А. Р. Джонсон²⁰, предлагают переводить в этом тексте *mwt* как «смерть» (и читать его, соответственно, *māwet*). Тогда стих приобретает следующий смысл: «Это Бог наш, Бог во веки веков, Он поведет нас против Смерти». Это толкование вписывается в библейскую картину противостояния Мота и Яхве.

Другой вариант прочтения представлен в греческом переводе, где вместо «al-mût» читается «'ōlāmôt» и, соответственно,

фраза приобретает другое значение: «Это Бог наш, который будет с нами навеки и навсегда».

Вульгата предлагает прочтение с похожим смыслом: «Это Бог наш, Бог во веки веков, Он вести нас будет вечно».

Но возможно и другое прочтение, так как у еврейского предлога «לְ» есть разные значения. Поэтому данный стих можно прочесть, например, так: «Наш Бог, который будет с нами вечно, Он поведет нас на смерть».

Еще одно подтверждение того, что библейский бог в домонотеистический период был божеством смерти, можно увидеть из пассажа, где Яхве уничтожает неугодных ему людей:

«Ибо как на горе Перацим, восстанет Господь, как в долине Гивонской, разгневается, чтобы сделать дело свое, необычайное дело свое, и чтобы исполнить работу свою, небывалую работу свою ... ибо о полном уничтожении всей страны слышал я от Господа Бога Цеваота» (Ис. 28: 21,22)

Здесь мы видим, что главная «работа» Яхве (помимо позже приобретенных им положительных функций других божеств), изначально принадлежавшая только ему, – это убивать и уничтожать. Сила смертоносного божественного слова не подлежит сомнению:

«Таково слово Господне: и падают трупы людей как навоз на поле и как горсть колосьев позади жнеца; и некому подобрать их» (Иер. 9: 21).

В этом стихе следует обратить внимание на слово «נֶזֶם» – «навоз». Оно наводит на мысль о приведенном выше описании Мота у Филона Библиского – как *грязи*, из которой произрастают семена всех созданий.

Принято считать, что имя יְהוָה (Яхве) образовано от ивритского корня «יהה», однако более вероятно его происхождение от корня «יהה», обычно относимого к семантическому ряду глагола «быть»²¹: страстное желание, вожеление; расщелина, пропасть; разорение, крах, гибель; крушение, разрушение. А имперфект третьего лица единственного числа, образованный от этого корня (יִהְיֶה), является именем израильского Бога.

Рассмотрим отношения Яхве с различными богами западносемитского пантеона. Мы можем заметить, что в мифологическом сознании протоизраильтян происходило присваивание всех божественных функций новым единым национальным Богом. Постепенно Яхве получает главенствующее положение в религии, где все-таки сохранились старые ханаанейские компоненты: Эл идентифицируется с Яхве, а культ Баала отвергается и воспринимается как соперничающий. Возможно, на

ранних этапах существовала толерантность по отношению к культу Ашеры и отдельные его элементы «поглощались» культом Яхве, но затем происходит искоренение культа Ашеры как такового. В израильской религии продолжало существовать поклонение предкам, а также культы локальных божеств, ряда божественных посланников или ангелов. Вся остальная власть переходит в руки Яхве.

Однако наряду с тенденцией присоединения к образу Яхве функций ханаанейских божеств в Библии можно заметить и противоположную тенденцию: дистанцирование Яхве от его собственных изначальных свойств – а значит, и от божества смерти Мота.

Ситуация с угаритским Мотом осложняется тем, что не всегда можно быть уверенным, что в каком-либо отрывке речь идет именно о нем, а не просто о смерти. Однако, несмотря на это, мы можем проследить, как в Библии происходит персонификация смерти. В некоторых текстах упоминаются ее специфические черты, имеющие параллели в описаниях Мота угаритских текстов. Так, например, в Авв. 2: 5 говорится: «...как смерть он ненасытен, и собирает к себе все народы, и захватывает себе все племена». В Ис. 5: 14 также читаем: «За то преисподняя расширилась, и без меры раскрыла пасть свою, и сойдут туда слава их, и богатство их, и шум их, и все, что веселит их».

Еще ярче образы смерти в Прит. 27: 20: «Преисподняя и Аваддон ненасытимы, как ненасытимы глаза человеческие». Но ведь именно ненасытность и жадность являются основными качествами Мота в угаритских текстах: «Мой аппетит распространяется на всех людей, на всех обитателей земли» (КТУ 1. 6 ii: 17–19); рот Мота огромен: «Одна губа на земле, другая на небесах, ... язык к звездам» (КТУ 1.5 ii: 2–4).

Этот фрагмент можно сравнить со следующим библейским отрывком: «Они положили уста свои на небеса, язык их ходит по земле» (Пс. 73: 9):

שְׁתוּ בְּשָׁמַיִם פִּיהֶם וּלְשׁוֹנָם תִּהְיֶה בְּאָרֶץ.

Маннати²² считает, что в этом отрывке присутствует аллюзия на Мота (как и в Псалме 73: 4). «Потому что нет им страданий при смерти их и крепки силы их»:

כִּי אֵין חַרְצָבוֹת לְמוֹתָם; וּבְרִיא אֱוִלָּם.

По мнению того же автора, в данном стихе «מוֹתָם» означает «их Мот», а не просто смерть. В тексте Иов. 18: 14 упоминается «царь ужасов»; несомненно, здесь имеется в виду именно Мот, хотя он не назван прямо его имени: «Изгнана будет из шатра его надежда его, и это низведет его к царю ужасов».

Присутствие Мота в ранней израильской религии подтверждается существованием еврейских личных имен с элементом «mwt»: например, 'humwt означает «смерть – мой брат» (1 Хроник 6: 10), 'zmwt – «смерть сильна» (2 Сам. 23: 31; 1 Хроник 11: 33; 1 Хроник 12: 3; 1 Хроник 27: 25; 1 Хроник 8: 36; 1 Хроник 9: 42). Встречаются и топонимы с этим же элементом, например, bêt-'azmāwet (Эзр. 2: 24; Неем. 7: 28, 12: 29).

В Песни Песней 8: 6 сила Мота сравнивается с силой любви: «Ибо крепка как смерть любовь...». Это выражение, как и имя 'zmwt, напоминает об известном отрывке из «Цикла о Баале», где неоднократно упоминается сила Мота, как и сила его соперника Баала:

Мот силен и Баал силен,
 Как дикие быки они бодали друг друга.
 Мот силен и Баал силен,
 Как змеи жалили они друг друга.
 Мот силен и Баал силен,
 Как боевые кони, они ударяли друг друга.
 Мот упал и Баал упал сверху.

KTU 1.6 vi: 17–22

Отношения Мота и Яхве выглядят неоднозначно. На начальном этапе, когда еще не было строгого монотеизма, для «яхвистов» важным было доказать, что их Бог – самый сильный и самый главный, но не обязательно единственный. Можно продемонстрировать этот тезис следующими примерами.

Смерть персонифицируется в Библии: «Ибо смерть входит в наши окна, вторгается в чертоги наши, чтобы истребить детей с улицы, юношей с площадей» (Иер. 9: 21):

כִּי-עָלָה מוֹת בְּחַלּוֹנֵינוּ כִּאֲבָרִמְנוּתֵינוּ--לְהַכְרִית עוֹלָל מַחֲוֵץ בְּחֹרֵים מִרְחַב בֵּית .

Одновременно смерть – это сила, отдельная от Бога и противостоящая ему. S.M. Paul²³ сравнивает образ смерти в Иер. 9: 20 с образом месопотамского демона Ламашту, который нападает на детей и беременных женщин, именно проникая в окна.

В то же время, как отмечает F. Sagacino²⁴, существуют угаритские тексты, где Мот совершает действия, очень похожие на те, которые приписываются смерти в Иер. 9: 20 (например, в KTU 21.127.29–31 и 2.10.11–13). Особенно интересен в этом отношении текст KTU 1.127.30– 31, где Мот «поднимается», чтобы напасть на кого-то; при этом используется тот же корень «y'l», что и в эпизоде со Смертью в Иер. 9: 21.

В результате противостояния Мот–Яхве последний осуществляет очень странный поступок – он проглатывает Мота: «Поглощена будет смерть навеки...» (Ис. 25: 8).

В угаритской мифологии именно Мот всех поглощает и проглатывает, в том числе и своего противника Баала. Значит, Яхве собирается проглотить поглотителя, т. е. расправиться с Мотом его же способом²⁵. Возможно, здесь, как и в отрывке Иер. 9: 21, мы видим проявление борьбы Яхве «с самим собой» – следствие его превращения из бога смерти в Бога главного, космического. Теперь старый облик Яхве выступает уже как отдельный персонаж, противостоящий ему. Впрочем, не исключено, что этот «демонический» Мот – еще одно, более позднее заимствование из мифологических систем соседних народов.

Можно привести другое объяснение появления Мота в Библии: это была одна из попыток яхвистов «очистить» своего Бога от его первоначальных функций. Поэтому в текст вводится персонаж, который должен все негативные функции взять на себя – и тем самым отвести подозрения от Яхве.

Любопытное противопоставление какого-то культа Мота культу Яхве представлено в Ис. 28: 15: «Так как вы говорите: мы заключили союз со смертью, и с преисподней сделали договор: когда всепоражающий бич будет проходить, он не дойдет до нас, – потому что ложь сделали мы убежищем для себя, и обманом прикроем себя».

Контекстом этого высказывания является угроза ассирийского вторжения незадолго до 722 г. до н. э. Эта угроза, очевидно, заставила жителей Иерусалима искать пути к спасению, и одним из таких путей стал вышеупомянутый договор со Смертью, который должен был защитить их от смерти и разрушения. Иудеи надеялись, что так они смогут контролировать те божества, которые покровительствуют наступающим ассирийцам²⁶. Исайя разрушает эти надежды, не отрицая, однако, что заключение подобного союза возможно: «И союз ваш со смертью разрушится, и договор ваш с преисподней не устоит» (Ис. 28: 18).

Из этого текста следует, что израильтяне были знакомы с культом Мота и время от времени прибегали к его помощи. Исайя говорит им, что ни Мот, ни какое-либо другое божество (существование которых он не отрицает) не сможет защитить их от гнева Бога Истинного: только от Яхве зависит их судьба.

Похожий смысл имеет угроза Яхве перед последней египетской казнью: «А Я в сию самую ночь пройду по земле Еги-

петской и поражу всякого первенца в земле Египетской, от человека до скота, и над всеми богами Египетскими произведу суд. Я – Господь» (Исх. 12: 12).

В этом стихе Яхве собирается исполнить функцию Смерти и сам всех уничтожить. В отличие от этого, в отрывке из Исаяи представлена другая, особая карающая сила: «Когда пойдет всепоражающий бич, вы будете попраны. Как скоро он пойдет, схватит вас; ходить же будет каждое утро, день и ночь, и один слух о нем будет внушать ужас» (Ис. 28: 18–19).

Еще одним вариантом «заместителя» Яхве (в его функции) является Ангел-Губитель: «И пойдет Господь поражать Египет, и увидит кровь на перекладине и на обоих косяках, и пройдет Господь мимо дверей, и не попустит губителю войти в дома ваши для поражения» (Исх. 12: 23):

וְעָבַר יְהוָה לִנְגֹף אֶת-מִצְרָיִם וְרָאָה אֶת-הַדָּם עַל-הַמַּשְׁקוּף וְעַל שְׁתֵי הַמְּזוּזוֹת; וְפָסַח יְהוָה עַל-הַפֶּתַח, וְלֹא יָתֵן הַמַּשְׁחֵחַת לֵב אֶל-פְּתִיכְכֶם לִנְגֹף.

Из этого стиха не ясно, кто все-таки будет «поражать Египет» – Яхве или некий Губитель (Машхит). Эта фраза выглядит искусственно: скорее всего, вторая часть, в которой фигурирует Машхит, была добавлена позднее – с целью скрыть нежелательные для «яхвистов» описания действий Яхве.

Несмотря на все попытки доказать, что Яхве не имеет отношение ни к Моту, ни к смерти, мы можем заметить некоторые противоречия в дошедшем до нас тексте Библии. Судя по всему, изначальный вариант этого текста был изменен и идеологически переосмыслен.

С одной стороны, Мот, т. е. Смерть, фигурирует как противник Яхве, но в то же время Яхве либо сам осуществляет смертоносную функцию (Исх. 12: 12; Ис. 28: 21, 22; Иер. 9: 21), либо управляет действиями Смерти. В отрывке из Исаяи 5: 14 преисподняя (Шеол) действует явно согласно желаниям Яхве. В другом тексте Бог призывает Смерть на службу, чтобы наказать грешников: «Смерть! Где твое жало²⁷? Шеол! Где твоя победа²⁸? Раскаяния в том не будет у меня» (Ос. 13: 14)²⁹:

מִיַּד שְׂאוּל אֶפְדֶם מִמֹּת אַנְאִים; אֵהי דְבָרֶיךָ מֹת אֵהי קְטֹבְךָ שְׂאוּל—גַּם הִם יִסְתָּר מֵעֵינַי.

Ситуация с Мотом представляется неоднозначной. Его функции до монотеистической реформы и на начальном этапе формирования монотеизма являлись важнейшими для Яхве; тогда Он выступал как мстительный Бог-каратель (что случается очень часто в Танахе).

Это можно объяснить и психологическими причинами. Смерть – одно из тех испытаний, через которые рано или поздно проходит каждый живущий. Наступление смерти неотвратимо.

тимо и необратимо. Однако сущность смерти окутана глубокой тайной, что заставляет человека искать ее причины в различных сферах³⁰, в том числе и в проявлениях высших существ. Бог смерти – самый страшный для человеческого сознания, и это наделяет его огромной силой. Поэтому функции Мота очень важны для Яхве как единого Бога, и для укрепления его авторитета среди израильтян. Однако на более позднем этапе появляется необходимость освободить Его от этих функций.

Таким образом, несмотря на то, что единый бог Израиля объединил в себе функции многих ханаанейских богов (в том числе и функции Мота), в Библии можно проследить постепенно отделение Яхве от страшной обязанности Мота. Выстраивается целая система персонажей, ответственных за смерть: появляются божественные посланники, ангелы, преисподняя, всепоражающий бич, Кетев и Девер (Авв. 3: 5; Пс. 91) – другая, отдельная от Бога разрушительная сила, которая выполняет за Него эту работу.

Позже эта сила оформляется в образ Ангела Смерти – со своей собственной атрибутикой и своими функциями (которыми его наделяет Бог). За их рамки этот Ангел выходить не должен, хотя и может проявить некоторую фантазию при выполнении поручений, данных ему свыше. В результате Бог-Творец перестает играть деструктивную роль.

Примечания

- 1 *Healey J.F.* Mot // Dictionary of Deities and Demons in the Bible. Leiden, 1999. P. 598.
- 2 *Soden W. von.* Unterweltsvision eines Assyrischen Prisen. ZA, 1936. № 16.
- 3 *Smith M.* Myth and Mythmaking in Canaan and Ancient Israel / Part 8: Religion and science // J.M. Sasson. Civilizations of the ancient Near East. San Francisco, 1990. P. 53, 72–73.
- 4 *Филон Библский.* Финикийская история // Б.А. Тураев. Финикийская мифология. М., 1999. С. 77.
- 5 Там же. С. 87.
- 6 *Driver G.R.* Canaanite Myths and Legends. Edinburgh, 1956. P. 101. *Gordon C.H.* Ugaritic Manual. L., 1962. P. 109.
- 7 Этот фрагмент можно сравнить с описанием Мота у Филона Библского, согласно которому финикийцы считали Мота «илом и гнилью водянистого смещения», причем «из нее произошли все семена создания, и рождение всего» (*Филон Библский.* Указ. соч. С. 71).

- 8 *Gordon C.H.* Ugaritic Manual, 67: I: 1-8, the Conflict between El and Baal.
- 9 *Eliade M.* A History of Religious Ideas. Vol. I: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries. Chicago, 1978. P. 156–158.
- 10 *Driver G.R.* Op.cit. P. 109.
- 11 *Eliade M.* Op.cit. P. 158.
- 12 *Driver G.R.* Op.cit. P. 111; *Caquot A., Sznycer M., Herdner A.* Textes ougaritiques I. Paris, 1974. P. 430.
- 13 *Albright W.F.* From the Stone Age to Christianity. Baltimore, Maryland, 1957.
- 14 *Eliade M.* A Op.cit. P. 158.
- 15 Encyclopedia Judaica. Jerusalem, 1971 (chap. «Death»).
- 16 *Pope M.H.* Probative Pontificating in Ugaritic and Biblical Literature. Part One: Deities – Section Four: Mot. P. 120–132.
- 17 *De Moor J.C.* The Seasonal Pattern in the Ugaritic Myth of Balu. Kevelaer/Neukirchen-Vluyn, 1971.
- 18 *Dussaud R.* La mythologie phenicienne d'apres les tablettes de Ras Shamra, RHR 104 (1931). P. 68.
- 19 *Кобищанов Ю.М.* Северо-Восточная Африка в раннем средневековье: 6 – сер. 7 в. М., 1980.
- 20 *Johnson A.R.* Sacral Kingship in Ancient Israel. Cardiff, 1967. P. 133.
- 21 *Brown F., Driver S., Briggs C.* Hebrew and English Lexicon. Peabody, 1999.
- 22 *Mannati M.* Les adorateurs de Môt dans le Psaume LXXIII. VT 22 (1972), P. 420–425.
- 23 *Paul S.M.* Cuneiform Light on Jer. 9: 20, Bib 49 (1968). P. 373–376.
- 24 *Saracino F.* Jer. 9,20, un polmone ugaritico e la forza di Mot. AION 44 (1984). P. 539–553.
- 25 *Healey J.F.* Op. cit.
- 26 *Zevit Z.* The Religions of Ancient Israel. A Synthesis of Parallactic Approaches. Chap.: Visions of a Foreign Land: Israelite Religions through Enemy Eyes. P. 519–520.
- 27 Девер.
- 28 Кетев.
- 29 Из этого стиха можно сделать вывод, что Смерть и/или Шеол управляют некими вредоносными силами, такими как Кетев и Девер. Имея в подчинении подобные силы, Мот занимает более высокую позицию, чем второстепенное божество, упомянутое в Иер. 9: 20.
- 30 В Библии можно встретить несколько объяснений, почему человек смертен, а также различные представления о том, что случается с человеком после смерти (причем они часто противоречат друг другу). Так, Быт. 3:19 гласит: «Ибо прах ты и в прах возвратишься». Иов говорит: «Человек умирает и распадается; отошел, и где он?» (Иов. 14: 10); «Когда умрет человек, то будет ли он опять жить?» (Иов 14: 14).

В Экклезиасте 3: 22 также отражены сомнения автора: «...участь сынов человеческих и участь животных – участь одна; как те умирают, так умирают и эти, и одно дыхание у всех, и нет у человека преимущества перед скотом; потому что все – суета! Все идет в одно место; все произошло из праха, и все возвратится в прах. Кто знает: дух сынов человеческих восходит ли вверх, и дух животных сходит ли вниз, в землю? Итак, увидел я, что нет ничего лучше, как наслаждаться человеку делами своими: потому что это – доля его; ибо кто приведет его посмотреть на то, что будет после него?»

Согласно другому библейскому взгляду, после смерти и погружения в могилу человеку предстоит торжественная встреча в царстве мертвых: «Ад преисподней пришел в движение ради тебя, чтобы встретить тебя при входе твоём; пробудил для тебя Рефаимов, всех вождей земли; поднял всех царей языческих с престолов их» (Ис. 14: 9). В книге Бен Сиры высказывается мнение, что для человека нет никакого другого исхода, кроме посмертья во мраке Шеола, но именно это делает земную жизнь более ценной.

По одной из версий, причиной брэнности человека в Библии является грех Адама и Евы. Изгнанный из рая, человек оторвался от Древа жизни и тем самым потерял бессмертие. Можно предположить, что смерть потенциально вошла в мир в момент сотворения этого Древа (т. е. бессмертия); ведь это означало и появление *смертных* – потенциально или актуально.

Из истории отечественной культуры

И.В. Кондаков

НАКАЗАНИЕ КУЛЬТУРЫ ВОЙНОЙ

*Посвящаю моим родителям
Вадиму Вадимовичу Кондакову (1914–1975)
и Ирине Петровне Кондаковой (ур. Титовой, 1920 г. р.),
прошедшим Войну от начала до конца
и встретившимся благодаря ей*

Наше всё! Не слукавили
Мы в суровой борьбе,
Всё отдав, не оставили
Ничего при себе.

А. Твардовский (1945–1946)

Речь не о том, но все же, все же, все же...

А. Твардовский (1966)

Роль, которая принадлежит в отечественной истории и в истории культуры России Великой Отечественной войне, сравнима в XX в., пожалуй, только со значением Октябрьской революции, которая изменила не только политический строй в России, но и само лицо российской цивилизации. Эта революция вызвала страшную Гражданскую войну, расколовшую Россию на Советский Союз и русское зарубежье. Она исказила характер и смысл русской культуры, ее назначение и функции в обществе, ее восприятие и переживание – личностью и массами – на протяжении целого века. Считается, что Февральская и Октябрьская революции в России были результатом превращения Первой мировой войны в войну Гражданскую. Тогда Великая Отечественная война была превращением другой войны – Второй мировой, ее переносом на территорию Советского Союза (прежде всего Украины, Белоруссии и России). Великая Отечественная война (в дальнейшем – Война) изменила направление и ход национальной, а вместе с тем и мировой истории.

Последствия Войны для Советского Союза – даже по внешним показателям – были ужасны. До сих пор неизвестно, даже приблизительно, число человеческих жертв этой Войны; их в принципе никто по-настоящему не считал, не придавая *цене* Победы никакого значения. И. Сталин в марте 1946 г. в интервью «Правде» по поводу фултонской речи Черчилля назвал наугад цифру советских потерь – 7 млн (потому что было известно, что Германия потеряла примерно столько же). Н. Хрущев во время своего визита в Америку, чтобы поразить американцев, имевших во Второй мировой войне крайне незначительные потери, объявил, что Советский Союз в Войне потерял 20 млн человек (цифра эта тоже была во многом «взята с потолка»). При М. Горбачеве прозвучала еще бóльшая, но также ничем не подтвержденная цифра – около 27 млн; в это число не вошли многие потери, в том числе засекреченные. Согласно современным представлениям, также весьма приблизительным и условным, потери Советского Союза в Войне могут достигать 40 и более миллионов человек – даже без учета косвенных потерь за счет падения рождаемости в 1942–1945 гг.¹

В этом случае можно определенно говорить о невосполнимых потерях национального генофонда, катастрофических для цивилизации и культуры: фактически целое поколение навсегда «выпало» из истории страны, со всеми далеко идущими последствиями – демографическими, социальными, культурными, нравственными. Необходимо признать, что в ходе Войны цена человеческой жизни, количество принесенных человеческих жертв не имели никакого значения – ни для Верховного Главнокомандующего Сталина, ни для остальных советских прославленных военачальников начиная с Г. Жукова, К. Рокоссовского, И. Конева и других. «Человеческий фактор» войны просто не принимался во внимание. Знаменитый сталинский приказ «Ни шагу назад!»², действующий институт комиссаров, введение системы заградительных отрядов, штрафных батальонов и рот – все это лучше всего говорит о бесчеловечном стиле ведения войны «за идею» *любой ценой*.

На фоне этих потерь нации, действительно непоправимых – и физических, и моральных, кажутся не столь значительными даже колоссальные разрушения городов и сел Советского Союза (особенно тех, которые подвергались бомбардировкам, штурму, оккупации, массовому истреблению жителей). Были разрушены промышленность и сельское хозяйство, энергетика, ирригационные сооружения, дороги и коммуникации. Искалеченное народ-

ное хозяйство страны пришлось восстанавливать упорным трудом народа в течение нескольких десятилетий, прежде чем оно достигло довоенного уровня. Экономике, стремительно перестроенную на военный лад, оказалось очень трудно вернуть в мирное русло: почти до конца XX в. она оставалась самой милитаризованной в мире. Вплоть до распада СССР большая часть советской науки была подчинена военно-промышленному комплексу, его целям и задачам. Советская литература и искусство были более чем на полвека «травмированы» Войной, которая стала едва ли не главной темой художественного творчества. Даже в обыденном сознании людей, в их житейских заботах Война еще долго была на первом плане: они делали всевозможные припасы «на случай войны», поднимали тост «Лишь бы не было войны!», вспоминали о том, что пришлось испытать в Войну – кто и как погиб, был покалечен, пропал без вести и т. д. Новые поколения советских людей воспитывались на примерах военных испытаний, лишений, подвигов (во многом уже легендарных, мифологизированных), а также под угрозой их повторения.

Значение Великой Отечественной войны заключается не в том, что раны, нанесенные ею, долго не заживают и отдаются во втором и даже третьем поколении – как «эхо памяти». И даже не в том, что советская пропаганда, в течение десятилетий на свой лад интерпретировавшая и мифологизировавшая Войну, была слишком навязчивой, однообразной и официозной. Это часто вызывало у молодежи обратную реакцию – равнодушие, недоверие, отторжение или сознательное сопротивление. Пропагандистские стереотипы, рожденные еще во время Войны и оставшиеся практически неизменными в течение десятилетий, становились впоследствии *наказанием культуры*, источником пародий и анекдотов. Появление в постсоветское время русских фашистов и нацистов («скинхэдов», членов РНЕ, «нацболов» и др.) – это еще один, неожиданный, результат навязчивой советской пропаганды, вызвавшей в конечном счете нездоровый интерес к гитлеризму.

Каковы же были цели и исторический смысл этого «наказания культуры» Войной? Ради чего были принесены немалые человеческие и материальные жертвы? Что последовало за такими жестокими испытаниями страны? Какую культуру выстрадала Россия в середине XX в.?

Смертельная угроза, нависшая над страной, мобилировала все ее силы – физические и моральные. Вместе с тем Война освободила советских людей от множества комплексов – эйфории, энтузиазма, страха, восторга, политической пассивности и по-

корности. Они перестали ощущать себя загипнотизированной толпой, которой легко манипулировать, над которой легко властвовать. Прежний ужас коллективизации и Большого Трора, парализовавший каждого советского человека, отступил перед реальной угрозой уничтожения самой цивилизации. Война раскрепостила сознание и поведение людей, уже ничего и никого не боявшихся, перед лицом ежедневной смерти. У них появилась общая сверхзадача: освобождение страны и будущих поколений от духовного и физического порабощения оккупантами; по сравнению с их зловещей, человеконенавистнической идеологией и моралью даже коммунистические идеи и нормы могли показаться гуманными и прекрасными.

За время Войны изменилось многое: иерархия человеческих ценностей, критерии оценок различных явлений, поступков и исторических событий, традиций и новаций. Это значит, что в ходе Войны коренным образом изменились и культура, и отношения людей между собой. Именно Война породила и обновила такие явления, как *фронтовое братство* и *боевая дружба*, *товарищеская сплоченность*, *национальная солидарность*, *боевая инициатива*, *смекалка*, *находчивость* и т. п. Война заставила по-новому оценить простые человеческие радости: ими стали *сон*, *вода*, *тишина*, *перекур*, *«наркомовские 100 граммов»*, *песня*, *шутка*, наконец, сама *жизнь*. Пройдя через горнило войны, наполнились новым смыслом понятия, казавшиеся прежде абстрактными, неприменимыми к повседневной жизни: *возмездие* и *милосердие*, *правда* и *ложь*, *добро* и *зло*, *интернационализм* и *патриотизм*, *народ* и *личность*, *любовь* и *ненависть*, а также – *гуманизм*, *справедливость*, *смысл жизни*, *бессмертие*, *Бог*...

Напротив, поблекли, размылись и потеряли прежний смысл многие понятия и представления, еще недавно казавшиеся неизблемыми, абсолютными, вполне объясняющими устройство мира и место человека в нем: *классовая борьба*, *царизм*, *капитализм*, *социализм*, *троцкизм*, *атеизм*, *правый* и *левый* *уклоны*, *«враги народа»*, *белоземляники* и т. п. «Классовая борьба» уступила место гораздо более актуальной борьбе с «немецко-фашистскими захватчиками»; вместо таинственных «врагов народа» перед бойцами был настоящий опасный и жестокий *враг* – гитлеровская армия. Деление на капитализм и социализм во многом утратило свой смысл, поскольку германские нацисты называли себя «социалистами», а вчерашние враги – «капиталистическое окружение СССР», «международный империализм», «страны Антанты» – стали союзниками, членами антигитлеровской коалиции. Тот, кто вчера был арестован как «враг народа», кулак или троц-

кист, отправлен в лагерь за «контрреволюционную», «террористическую» деятельность, сегодня мог оказаться на фронте и сражаться бок о бок с советскими людьми, преданными партии и правительству. Даже офицеры высокого ранга, репрессированные «по делу Тухачевского», внезапно вернулись на командные должности и активно включились в профессиональную работу военных специалистов.

Русская православная церковь (РПЦ), еще вчера подвергавшаяся гонениям со стороны «воинствующих безбожников» как распространительница «опиума для народа», в годы войны выступила как мощная всенародная патриотическая сила. Во всех храмах служили молебны во славу советского оружия, во здравие маршала Сталина и его соратников, за упокой бесчисленных русских воинов, сложивших голову за свободу и независимость своей Родины. На деньги, собранные РПЦ, строились танки и самолеты, подводные лодки и «катюши». Многие исторические персонажи – цари и князья – стали трактоваться как патриоты и народные полководцы; среди них – Александр Невский, Дмитрий Донской, Иван Грозный, Дмитрий Пожарский, Петр Великий, Александр Суворов, Михаил Кутузов, Багратион... Национальное и патриотическое стало важнее социально-классового и партийного. В сталинских приказах и выступлениях в одном ряду великих деятелей русской культуры (и пламенных патриотов России) значились не только полководцы, но и «Плеханов и Ленин, Белинский и Чернышевский, Пушкин и Толстой, Глинка и Чайковский, Горький и Чехов, Сеченов и Павлов, Репин и Суриков» (доклад 6 ноября 1941 г. в Москве)³. Во время Войны все стало измеряться мерой патриотизма и «национальной гордости великороссов».

Даже пресловутый «пролетарский интернационализм» стал трактоваться в военное время совершенно невероятным образом: «пролетарии всех стран», в том числе немецкий рабочий класс, были прочно забыты. Немцы оказались идейно неотделимыми от фашистов и потому обрекались на уничтожение – теоретически и практически; даже немецкая культура, включая Канта и Гегеля, Шиллера и Гете, Бетховена и Вагнера, считалась в чем-то ответственной за нацизм и преступления Гитлера. В то же время вся многонациональная Красная армия, сражавшаяся с немцами (как с извечным этническим злом), идентифицировалась в целом как «русская» – причем не только в представлении иностранцев, но нередко и в собственных глазах.

Во время Войны был создан Еврейский антифашистский комитет (ЕАК) во главе с великим актером С. Михоэлсом, впус-

И.В. Кондаков

ледствии убитым по указанию Сталина. ЕАК был призван консолидировать евреев во всем мире (в том числе представителей еврейского капитала) в борьбе против «коричневой чумы», которая несла всю полноту ответственности за «окончательное решение еврейского вопроса» в Германии и Европе.

А вчерашние русские «белоэмигранты», считавшиеся в 1920–1930-е годы заклятыми врагами советской власти и изменниками Родины, в годы Войны стали все чаще фигурировать в пропагандистских материалах как русские патриоты, выступающие в поддержку Советского Союза и Красной армии в их борьбе с немецким фашизмом. Постоянно отмечалась разносторонняя помощь эмигрантов – пожертвованиями, лекциями и концертами, влиянием на мировое общественное мнение. Так, в русскую культуру вернулись С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, А. Бенуа и некоторые другие деятели культуры русского зарубежья, «реабилитировавшие» себя своей патриотической активностью.

Наконец постепенно, поначалу у очень немногих, появляются ужасные подозрения, что между двумя системами, столкнувшимися в смертельной схватке, существует разительное сходство. Что они обнаружили?

Два тоталитарных государства – Третий рейх и Советский Союз, с жестко централизованной структурой, плановой экономикой, бесчеловечной политической идеологией и фанатическим энтузиазмом возбужденных масс.

Два жестоких и беспринципных диктатора, циничных и беспощадных, стремящихся к мировому господству – Гитлер и Сталин.

Две партии тоталитарного типа, господствовавшие в обеих странах безальтернативно и безгранично, – Национал-социалистическая рабочая партия Германии и Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков).

Всесильные карательные системы, державшие в страхе целую страну и ее народ, – гестапо и СС, НКВД и СМЕРШ. Концентрационные лагеря смерти в обеих странах – Освенцим и Магадан, Бухенвальд и Воркута; бесследные исчезновения людей, превращенных в «лагерную пыль» и «пепел газовых камер»...

Такое сходство двух систем не могло быть случайным. Следовало задуматься о принципиальном родстве фашизма и коммунизма – их общих идейных и политических корнях, о единстве их культурных и цивилизационных механизмов.

Впервые это поняли и в завуалированной литературной форме отобразили советские писатели. В 1943 г. Е. Шварц написал пьесу «Дракон», которая была запрещена сразу после ее постановки Н. Акимовым в 1944 г. Изображенный в ней волшебник-

тиран, человек и дракон, был похож одновременно и на Гитлера, и на Сталина, а созданное Драконом чудовищное государство, подобно муаровой ткани, отливалось то черным, то красным. М. Зощенко, автор повести «Перед восходом солнца» (немедленно резко осужденной в главном партийном журнале «Большевик»), создал образ тоталитаризма как результат психопатологии, как ночной кошмар ущербного человека, который находится во власти страха, различных фобий. Ближе к концу Войны о сходстве двух соперничавших режимов задумался А. Солженицын, за что и оказался в «шарашке». Отголоски этих раздумий отразились в его поэме «Пир победителей», в романе «В круге первом» и, наконец, в «художественном исследовании» советского тоталитаризма – «Архипелаге ГУЛАГ». Позже о разительном сходстве двух систем заговорил В. Гроссман в романе «Жизнь и судьба», сразу же запрещенном и изъятом КГБ у автора; роман увидел свет лишь спустя 25 лет (а первая часть дилогии, роман «За правое дело», был жестоко раскритикован еще при жизни Сталина).

Даже если людей, сделавших для себя такое страшное открытие, было всего несколько сот человек и каждый из них поделился своим открытием только с несколькими друзьями (которые хотя бы задумались над этим), то и тогда это означает, что Война перевернула сознание людей, открыла им глаза на бесчеловечность обоих «социалистических» режимов. Осуждая зверства немецких фашистов, их бесчеловечную мораль и агрессивную политику, участники Войны и труженики тыла – во многом неосознанно, инстинктивно – отшатывались и от сталинского Большого Террора, и вообще от тоталитарной идеологии и политики. Война стала «последним и решительным боем» для тоталитаризма как типа цивилизации. И этот бой тоталитаризм проиграл по *обе стороны* фронта – и как фашизм в Германии и Италии, и как казарменный, военный коммунизм в СССР.

Великая Отечественная война в советской и российской истории выполнила роль *культурного и цивилизационного слома*⁴, – так же как во всемирной истории Вторая мировая война. После этого слома советская история пошла по непредсказуемому пути, означавшему кризис и агонию советской цивилизации, распад ее целостности, утрату целей и идеалов.

Теоретическое объяснение этому можно найти в архитектонике российской культуры того времени⁵. Вступив на путь тоталитарного развития, советская цивилизация опиралась на механизм *селекции*, насильственного «отсечения» тех тенденций и явлений, которые нарушали ее единство и целостность. Этот механизм

И.В. Кондаков

включал изгнание в эмиграцию выдающихся деятелей культуры, подавление любой оппозиции, нагнетание насилия и идеологического давления, борьбу с действительными и мнимыми внутренними врагами и т. п. Аналогичный механизм селекции использовала и нацистская Германия.

Военное столкновение двух сходных режимов, с началом Войны декларировавших свою принципиальную противоположность, привело к фрустрации массового сознания в СССР. Разнонаправленность усиленной культурно-идеологической селекции маскировала фактическую *конвергенцию* двух цивилизаций – советской и нацистской, сходство истории развития Третьего Рима и Третьего рейха.

Во время Войны произошло жесткое столкновение механизмов *селекции* и *конвергенции* – казалось бы, несовместимых; они сочетали в себе черты культурно-цивилизационной интеграции и дифференциации. Один механизм (селекция) добивался дифференциации интегрированного; другой (конвергенция) стремился интегрировать дифференцированное. Беспощадная война цивилизаций, развернувшаяся в мировом масштабе, продемонстрировала (и реализовала собой и в себе) неразрешимость и непримиримость этих противоречий. Их суть не исчерпывалась столкновением фашизма и коммунизма, противоборством этих двух разновидностей тоталитаризма.

Складывание антигитлеровской коалиции заключало в себе ту же самую коллизию, но в обратном отношении. В основе взаимоотношений Советского Союза, с одной стороны, и Англии, Франции и США – с другой, лежала взаимная *селекция* – отталкивание, недоверие, различие политических, хозяйственных и культурных систем. Напротив, совместная борьба с фашизмом диктовала необходимость следовать принципам *конвергенции* между Западом и Востоком (которые предполагали сближение, взаимопомощь, доверительность). Эта конструкция была заведомо непрочной и недолговечной, что выявилось вскоре после победы над гитлеризмом: снова возобладал механизм селекции, послуживший детонатором холодной войны – с ее гонкой ядерных вооружений, чередой локальных войн и конфликтов в разных точках земного шара.

2

Есть широко известное изречение: «Когда гремят пушки – музы молчат». В отношении Великой Отечественной войны это не совсем верно: когда шла Война, советские поэты писали стихи, кинорежиссеры снимали фильмы, композиторы сочиняли

песни, оперы и симфонии, ученые совершали открытия... Но художественная культура Советского Союза (как и его наука) не чувствовала себя творчески свободной: она постоянно ощущала политический и военный заказ, идеологическое давление, цензурный контроль, бдительность спецслужб. Она скорее отражала настойчивые ожидания общественного мнения и предписания власти, нежели движения внутреннего мира художника, его интуицию и полет воображения. Художественная культура, можно сказать, была скорее ремеслом, чем искусством.

Впрочем, Война ничего иного и не ожидала от литературы и искусства. Она нуждалась как в надежном оружии в умелой, образной и точной пропаганде, яркой плакатной агитации, острой и злой сатире на врага, простой и доходчивой песне, жизнерадостной комедии, бодром марше и т. п. Более глубокое осмысление уроков и итогов Войны откладывалось до предстоящей Победы, а по существу – на неопределенное время.

Многие произведения литературы и искусства, которые создавались во время Войны, сегодня кажутся слишком простыми и однозначными – и по своей идее, и по системе образов, и по художественным формам. К. Симонов в стихотворной агитке («Если дорог тебе твой дом») призывал русского солдата без пощады уничтожать немцев: «Так убей же хоть одного! / Так убей же его скорей, / Сколько раз увидишь его, / Столько раз его и убей!»⁶. М. Исаковский написал стихотворение «Враги сожгли родную хату», которое звало бойцов к мести за разоренный кров, уничтоженные семьи. М. Шолохов в знаменитом очерке «Наука ненависти» стремился так натуралистически воссоздать ужасы немецкой оккупации и зверства фашистов, чтобы у каждого читателя возникло желание убивать, убивать и убивать фашистскую нелюдь. Это было искусство, будившее ненависть и месть.

На многих художественных произведениях военного времени, как мы понимаем сегодня, лежит печать социального заказа, налет прямолинейной публицистичности, идейно-образного схематизма; в них можно заметить признаки спешки, сиюминутности, нарочитого упрощения в изображении Войны. Востребованные советским политическим режимом формы искусства были в принципе недолговечны; они не требовали от авторов ни интеллектуальной глубины, ни художественно-эстетических откровений, а от массовых потребителей – творческого восприятия. Произведения литературы и искусства военного времени должны были быть ясными и доходчивыми, вызывать мгновенную реакцию – любовь к Родине и ненависть к врагу. В этом искусстве враг всегда был представлен как жалкий, глупый,

И.В. Кондаков

смешной, слабый, а советский народ – могучим, сильным, сплоченным, неунывающим ни в каких обстоятельствах, уверенным в своей правоте.

Наиболее политизированным жанром военного времени был плакат, особенно сатирический (Кукрыниксы, Б. Ефимов, Д. Морор, В. Корецкий и др.); в его подтекстовках использовались официальные сообщения Совинформбюро. В духе традиционного советского политического плаката работала станковая живопись военного времени. И темы этого искусства, и их решения были достаточно тривиальными, воспроизводившими одни и те же предельно политизированные сюжеты. Нередко художники повторяли самих себя; примером могут служить такие произведения, как «Фашист пролетел» А. Пластова, «Оборона Севастополя» А. Дейнеки, «Мать партизана» С. Герасимова, «Утро на Куликовом поле» А. Бубнова и т. п. Фактически именно *плакат* стал официальным эталоном всей художественной культуры военной поры (включая поэзию и музыку).

В жанре музыкального плаката была написана патетическая песня А. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача «Священная война». Грозная, мужественная, наступательная, она стала символом народного сопротивления «темной силе», «фашистской орде» и получила права гимна военного времени. Эта песня легко вытеснила официальный советский гимн той поры – «Интернационал», который в условиях «второй русско-германской войны» оказался совершенно неуместным. Лишь к концу Войны был создан и утвержден Сталиным новый государственный гимн СССР – «Союз нерушимый республик свободных» (музыка того же А. Александрова на слова С. Михалкова совместно с Г. Эль-Регистаном при участии самого вождя); этот гимн был политическим плакатом сталинизма.

Литература военного времени также создавалась в плакатном стиле. Публицистика И. Эренбурга, А. Толстого, М. Шолохова, А. Фадеева, В. Гроссмана и других словно соревновалась в показе жестокости описываемых событий, резкости формулировок и нетерпимости оценок. Прямолинейной публицистичностью страдала и драматургия. Диалогия А. Толстого об Иване Грозном, полная исторических подтасовок, была призвана оправдать тиранию этого царя (за образом которого легко прочитывался Сталин); военные неудачи России объяснялись антипатриотической борьбой за власть бояр-заговорщиков («троцкистов» и «бухаринцев» XVI в.)⁷. На ту же историческую тему сочиняли свои драмы И. Сельвинский и В. Соловьев. В пьесах А. Корнейчука («Фронт») и Л. Леонова («Нашествие») осторожно проводилась

мысль, что командиров времен Гражданской войны пора сменить на более молодых и умелых военачальников. Более того, драматурги намекали, что среди осужденных в 1930-е годы могут быть не только «враги народа», но и честные патриоты, готовые в час испытаний отстоять Родину от ее настоящих врагов.

Проза о войне, создававшаяся в это время К. Симоновым («Дни и ночи»), Л. Леоновым («Взятие Великошумска»), Б. Горбатовым («Непокоренные»), В. Василевской («Радуга»), В. Гроссманом («Народ бессмертен») и другими писателями, повествовала о героических подвигах и мужестве бойцов и партизан, о воле к победе, обреченности врага, возможности преодолеть любые трудности. В целом эта проза была облегченной, поверхностной, описательной, далекой от подлинной правды о Войне. Даже лучшие из написанных в это время поэм («Киров с нами» Н. Тихонова, «Зоя» М. Алигер, «Сын» П. Антокольского, «Пулковский меридиан» В. Инбер и др.) отличались декларативностью и преувеличенным пафосом, идеологической заданностью темы и основных поэтических образов. По существу, значение литературы и искусства военного времени целиком исчерпывалось задачами лобовой политической и военной пропаганды – впрочем, не очень-то эффективной.

Характерно, что наиболее официозные, политизированные произведения не получили широкого распространения и признания на фронте. В официальной пропаганде поддерживалась легенда о том, что бойцы поднимаются в атаку с именем Сталина. Однако клич «за Родину, за Сталина!» был придуман А. Толстым еще в 1939 г. (в связи с 60-летием вождя), а в бою, как свидетельствовал Твардовский в поэме «Теркин на том свете», были более уместными «те слова, что не для печати». Наибольшей популярностью на фронте пользовался полузапрещенный в довоенное время С. Есенин: его стихи о природе, о любви переписывались из блокнота в блокнот, выучивались наизусть, декламировались во время передышек между боями. Неизменной любовью бойцов пользовалась также поэзия Пушкина, особенно его любовная лирика. На фронте больше всего ценились лирические, душевные песни («Землянка», «Синий платочек», «Катюша», «В лесу прифронтовом», «Темная ночь», «Соловьи») или песни веселые, заливчатские, плясовые («На солнечной поляночке», «Вася-Василек»).

Большинство художественных фильмов, созданных в военные годы, были, конечно, о Войне. В них, разумеется, не могли не обнаруживаться обычные для всего искусства этого времени плакатность и схематизм. Но документальное кино военного време-

И.В. Кондаков

ни отличалось правдивостью деталей и демократизмом, принципиальной сосредоточенностью не на вождях, а на простых людях. Документалистика во многом повлияла на тех создателей игровых фильмов на военные темы, которые сумели сохранить ощущение собственной внутренней свободы. В результате появились знаменитые фильмы: «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Машенька» Ю. Райзмана, «Радуга» и «Непокоренные» М. Донского, «Александр Пархоменко» и «Два бойца» Л. Лукова, «В шесть часов вечера после войны» И. Пырьева, «Нашествие» А. Роома. Все эти кинопроизведения недвусмысленно показывали, что героями войны были обычные «советские люди» – такие же, как и зрители этих фильмов; эти люди не были «винтиками» советской военной машины (как позднее утверждал в своем победном тосте Сталин), у них была своя индивидуальность, своя инициатива – пусть и очень скромная.

Советская художественная культура военного времени была прежде всего функциональной и прагматичной – своего рода разновидностью боевого оружия, которое должно отличаться результативностью, удобством в обращении, общедоступностью. Быть может, произведения литературы и искусства в своем большинстве не обрели долгой жизни, не вошли в число шедевров мирового и отечественного значения именно потому, что долговечность, ценностно-смысловая масштабность не входили в задачи их авторов. И все же эти произведения выполнили свою важную психологическую и социальную миссию: поддержать, подбодрить, наполнить мужеством, настроить на победу в предстоящем бою тех своих читателей, слушателей и зрителей, которые в любую минуту могли расстаться с жизнью. Тоталитарная культура продолжала служить *придатком* политики, а вместе с ней и Войны, а потому была жестко нормативной и предельно политизированной.

В этой связи стоит задуматься о причинах фатальной творческой неудачи талантливого и тонкого писателя А. Фадеева, создавшего в конце Войны свой эпохальный роман «Молодая гвардия». Писавшийся, что называется, по «горячим следам событий», на основе, казалось бы, документальных фактов и свидетельств очевидцев, роман Фадеева оказался жертвой готовых идеологических схем, навязанных писателю официальной пропагандой. Трагедия была в том, что Фадеев-художник одновременно не переставал быть партийным и государственным функционером, политическим деятелем и чиновником литературного ведомства.

Само название романа, повторявшее наименование одной из писательских организаций 1920-х годов и литературного журна-

ла (к которым имел непосредственное отношение молодой рапповец А. Фадеев), должно было символизировать преемственность разных поколений комсомола – Гражданской и Великой Отечественной войн. Рисуя яркие, романтизированные образы юных героев Краснодона – О. Кошевого, Л. Шевцовой, У. Громовой, С. Тюленина и других, – писатель представил их как самостоятельную молодежную организацию, на свой страх и риск борющуюся с фашистскими оккупантами в тылу врага. Исключительную успешность этой борьбы могло подорвать (по советской логике) только предательство слабых и малодушных людей – «не советских» по своей сути. По версии романа, подло выданные своими бывшими товарищами, «молодогвардейцы» были замучены фашистами и выказали бесстрашие и высоту духа несмотря на невыносимые физические страдания.

Сегодня стало известно⁸, что на самом деле никакой подрывной антифашистской организации в Краснодоне не существовало, а вся история «Молодой гвардии» была придумана советскими спецслужбами ради создания эффектного пропагандистского мифа. Фадееву пришлось опираться на предоставленные ему материалы НКВД, а более всего – на собственное художественное воображение. В результате и родилась красивая легенда, а совершенно реальная юная девушка из-за книги Фадеева была осуждена за предательство, которого не совершала; она провела несколько десятилетий в лагере и ссылке и лишь в постсоветское время была реабилитирована – «за отсутствием состава преступления».

Сталин наградил своего любимца за выполнение спецзадания премией своего имени, но затем, более внимательно ознакомившись с текстом «Молодой гвардии» (по его сценической версии), был раздосадован тем, что в романе воспевается «комсомольская самостоятельность» и не отражена руководящая роль партии⁹. Фадеев был вынужден согласиться с высочайшей критикой и взялся переписать роман заново, придумывая новые персонажи и их судьбы. Вымучивая «партийную линию» сюжета, Фадеев окончательно испортил роман, дважды исказивший историческую правду и ставший местами затянутым и скучным; понимая это, писатель тяжело переживал свою неудачу и роль политической марионетки в чужой игре. Увы! Идеологическая схема восторжествовала над художником, и политический нарратив вытеснил собой искусство.

На этом общем пропагандистском фоне лишь немногие произведения оказались подлинно художественными, без скидок на сложное время и непоэтическую военную обстановку. Выдающимся явлением – по искренности и глубине выражения челове-

И.В. Кондаков

ческих чувств – стала блокадная поэзия О. Берггольц (в том числе ее «Февральский дневник» и «Ленинградская поэма», ставшие символом стойкости жителей города на Неве). Любимые лирические стихи военного времени напоминали бойцам о ждущих их дома женах и невестах – это «Жди меня...» К. Симонова, «Землянка» А. Суркова. Другие стихи рассказывали о фронтовой дружбе, единении людей, сплоченных общим горем и общей борьбой («Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» К. Симонова и др.). Эти произведения были внутренне близки почти всем простым людям того времени (и на фронте, и в тылу), хотя Сталин считал, что симоновский лирический цикл «С тобой и без тебя» нужен лишь «в двух экземплярах» – «для *него* и для *нее*». Но оказалось, что для победы в Великой Войне любовь и верность не менее важны, чем ненависть и месть; однако эта истина не сразу открылась создателям художественной культуры, тем более – полководцам и политикам.

Уже после окончания Войны в стихах А. Твардовского «Я убит подо Ржевом» с потрясающей поэтической силой прозвучала исповедь безымянного бойца, героически погибшего во время неудачного наступления в 1942 г.; он был зарыт «без могилы» (так и не узнав, «наш ли Ржев наконец», будет ли взят Берлин) и завещал потомкам только одно – *жить* («Что я больше могу?»). Поэт сформулировал горький итог: «Братья, в этой войне / Мы различья не знали: / Те, что живы, что пали, – / Были мы наравне». Это равенство не только в привычных словах, что павшие – это «вечно живые», но и в том, что выжившие на самом деле *тоже погибли*, навсегда погребенные во времени страшной памятью о Войне.

3

Лучшие произведения о Войне были созданы после ее окончания, иногда – спустя несколько десятилетий. Так называемая военная проза В. Некрасова, Г. Бакланова, В. Быкова, В. Астафьева, В. Богомолова, Б. Васильева, К. Воробьева, Г. Владимова и других, при всей своей идейной и художественной неоднородности, стала значительным явлением не только культуры России, но и мировой литературы. Особый смысловой статус приобрели повести В. Быкова, в которых на материале белорусского партизанского движения моделировались пороговые психологические ситуации; автор создал собственную художественную версию философии экзистенциализма (как аналог произведений Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ф. Кафки и т. п. на Западе). Близкие коллизии экзистенциалистского плана разрабатывали ранний Ю. Бонда-

рев, В. Богомолов, Б. Васильев, К. Воробьев, А. Кондратьев, В. Астафьев. В их произведениях военный «антураж» часто служил условным фоном для воссоздания практически неразрешимых проблем нравственного выбора, а основные конфликты разворачивались между «своими», а не с их общим врагом.

Мировое признание получили советские послевоенные фильмы о Войне: «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Г. Чухрая, «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, «Иваново детство» А. Тарковского, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, киноэпопея «Освобождение» Ю. Озерова, документальный сериал «Неизвестная война» Р. Кармена, «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Иди и смотри» Э. Климова. Они разрушили прежние советские и зарубежные стереотипы восприятия войны и изображения человека на войне. Для многих зрителей, как в нашей стране, так и за рубежом, психологическая достоверность воссозданной военной кинореальности отождествлялась с исчерпывающей правдой о Войне, отображенной без прикрас и без политической демагогии.

Всемирная история не знала до этого ни такой масштабной, разрушительной и жестокой войны, ни такого глубокого опыта ее переживания и осмысления, какой был накоплен в Советском Союзе. Среди произведений о Войне есть и бесспорные шедевры всемирно-исторической значимости, хотя их совсем немного. Это – «Василий Теркин» А. Твардовского, цикл стихов А. Ахматовой блокадной поры «Ветер войны», «военные» симфонии Д. Шостаковича (с 7-й по 9-ю) и С. Прокофьева (5-я, 6-я, «Ода на окончание войны»), музыкально-театральные произведения Прокофьева – опера «Война и мир» и балет «Золушка», фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1-я и 2-я серии).

Все названные авторы творили вне идеологических схем (хотя и с оглядкой на них), чаще всего – вопреки жесткому политическому диктату. Произведения, созданные ими во время Войны, были не только и даже не столько о войне, а о чем-то неизмеримо большем – о судьбах страны и мира, о человечности, о величии духа, о добре и зле, о свободе и судьбе художника; они охватывали собой «большое время», измеряемое веками.

А. Твардовский воспел в образе Василия Теркина не просто солдата – «тертого» парня, не унывающего ни при каких обстоятельствах; поэт выразил самую суть русского национального характера (с его «авось» да «небось», с его бесшабашностью), показав, что русский народ, формировавшийся веками, бессмертен. Поразительно, что «книга про бойца», удостоенная Сталинской премии I степени, не содержала ни одного упоминания имени

Сталина. Правда, вождь не догадывался, что у «Василия Теркина» есть тайная вторая часть – «Теркин на том свете». В этой сатирической поэме «тем светом», параллельным «этому», «миром мертвых» является тоталитарное государство, созданное Сталиным; в нем правят мертворожденные партократы, в нем идет война, причем прежде всего – с собственным живым народом; Теркину удастся вторично избежать смерти, самовольно вернувшись из «загробного мира» сталинизма в живую жизнь. Вторая часть поэмы Твардовского была опубликована, притом с большим трудом, лишь десятилетие спустя после смерти диктатора, а вскоре снова была запрещена – как только закончилась хрущевская «оттепель».

А. Ахматова в своих блокадных стихах раскрыла глубочайший смысл военных испытаний: «мужество» народа состояло не в том, что он избавил от угрозы уничтожения советский политический строй; в этой Войне решалась судьба «русской речи», «великого русского слова», самой русской культуры. Ради сохранения себя в культуре народ становился единой семьей – матерями, детьми, братьями и сестрами – и становился непобедимым, несмотря на грозящую со всех сторон смерть. По словам поэта, «живые с мертвыми – для Бога мертвых нет!». В 1946 г. на Ахматову посыпались обвинения в безыдейности, в декадентстве, в пристрастии к религиозным образам и, наконец, в «антинародности»; ей припомнили и трагическое восприятие Войны, и отсутствие советского патриотизма, и неверие в Победу.

Блокадную лирику Ольги Берггольц (1941–1942 гг.) тоже упрекали за «душевное самоистязание», «жажду мученичества», «пафос страдания» (формулировки В. Инбер) – чувства, не укладывавшиеся в установленные нормативы советской поэзии.

Не укладывались в официозные нормы «правды» и замечательные военные рассказы А. Платонова, предвосхитившие будущую военную прозу. Так, В. Ермилов подверг жесточайшему разному его гениальный рассказ «Возвращение», раскрывавший трагедию разрушенных войной семей, драму самого *возвращения* война *в мирную жизнь*; на творчество Платонова был наложен запрет. М. Зощенко вызвал раздражение властей своей повестью «Перед восходом солнца» и рассказом «Приключения обезьяны»; гонения на писателя начались в 1946 г. в связи с постановлением ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград».

С. Эйзенштейн показал на примере Ивана Грозного ту грань, за которой воля к власти оборачивается тиранией, централизация государства ведет к эскалации насилия, осмотрительность в политике становится болезненной подозрительно-

стью, а величие духа начинает граничить с манией величия. Трагедия неординарной личности, ведущей войну за власть, на глазах зрителя становилась трагедией страны, ввергнутой в гражданскую войну: пляс опричников, выделенный в черно-белом фильме золотисто-алым цветом, напоминал о разгуле «чрезвычайщины» 1920–1930-х годов. И Сталин понял смысл этого нравственного и исторического урока; он обрушил свой гнев на мастера (вскоре умершего), запретив показ второй серии «Ивана Грозного» как искажающей русскую историю.

С. Прокофьев, создавая грандиозную оперу на сюжет эпоса Л. Толстого «Война и мир», сумел дать проекцию событий Отечественной войны 1812 г. в современность, увидеть Войну глазами толстовских героев, представить непрерывность российской истории на протяжении полутора веков. И героическое сопротивление захватчикам, и патриотизм русской интеллигенции, и общее стремление «навалиться всем миром» на врага предстали в опере Прокофьева как вневременные черты вечной России и златоглавой Москвы. Несмотря на музыкальный язык XX в., в опере не было почти ничего советского, конъюнктурно-политического. Поэтому композитор, обвиненный в «формализме» и создании «антинародной музыки», был буквально раздавлен требованиями бесконечных переделок – то либретто, то музыки. Прокофьеву так и не удалось при жизни услышать исполнение своего главного оперного произведения.

Еще сложнее дело обстоит с музыкой симфонической, в принципе не поддающейся однозначной идеологической интерпретации и оценке. Военные симфонии Шостаковича (7-я, 8-я и 9-я) первоначально были восприняты как своего рода музыкальный плакат, обличающий фашизм. Сегодня известно, что в симфониях Шостаковича был и другой, сложный, подтекст. Тема знаменитого «нашествия» из 7-й, Ленинградской, симфонии может быть понята не только как изображение фашистской агрессии, проникающей все дальше вглубь страны и стягивающей страшное кольцо блокады вокруг Ленинграда, но и как наступление сталинского тоталитаризма – на весь народ, и на ленинградцев в частности. По мере того как опереточная песенка (наподобие легаровского «Иду к “Максиму” я...») превращается в жесткий марш штурмовиков, почти физически ощущается ужас человеческой мясорубки Террора (уже не только гитлеровского, но и сталинско-ежовского).

Как подтверждают некоторые свидетели, и тема, и вариации на тему *нашествия* были созданы композитором еще до начала Войны, а во время ленинградской блокады лишь завершены и

оркестрованы. В беседе с С. Волковым Шостакович говорил, что в 7-й симфонии переданы, в частности, типичные настроения ленинградцев конца 30-х годов. «Я обязан был об этом написать. Я чувствовал, что это моя обязанность, мой долг. Я должен был написать реквием по всем погибшим, по всем замученным. Я должен был описать страшную машину уничтожения. И выразить чувство протеста против нее»¹⁰. А в 1941 г., сразу после завершения работы над 7-й симфонией, Шостакович обобщенно сформулировал ее основную идею так: «Это музыка о терроре, рабстве, несвободе духа»¹¹. 7-ю симфонию, удостоенную Сталинской премии I степени и прославленную во всем мире, советским пропагандистам критиковать было сложно, так как ее жуткий отечественный подтекст не должен был стать явным.

Приведенные высказывания композитора еще в большей степени могут быть отнесены к его 8-й симфонии. Беспросветная первая часть, рисующая затяжное противостояние соперников в безысходной борьбе; торжествующее зло во второй скерцозной части; жуткая своим наступательным фанатизмом токката – воплощение безудержного насилия надо всем человеческим; далее – передающая трагическое оцепенение четвертая часть (пассакалия); наконец, тревожный и безнадежный финал, пророчащий новые тяжелые, бесконечные бои с неизвестным результатом... Именно на эту симфонию после войны особенно яростно набросились все завистники и недруги Шостаковича, обвиняя его в формализме, антинародности, пессимизме. Руководитель хора им. Пятницкого В. Захаров заявил, что «с точки зрения народа, 8-я симфония – это вообще не музыкальное произведение, это “произведение”, которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения»¹².

Что же касается 9-й симфонии, то сама ее нумерация имела символический характер, провоцирующий ожидания чего-то подобного грандиозной бетховенской «тезке», с финальным хором на слова Шиллера из оды «К радости». Вместо этого прозвучала короткая, камерная, едва ли не легкомысленная музыка, полная иронии, гротеска, лирических отступлений и затаенной грусти, – как бы «Анти-Девятая», травестийный «Анти-Бетховен». В этой симфонии Шостакович сумел схватить и передать общие чувства советских людей после конца Войны: облегчение, освобождение от угрозы смерти, эйфорию возвращения к мирной жизни – но и странную опустошенность души, оттеняемую набегаящими порой траурными «пятнами»... Многие критики и музыканты откликнулись на 9-ю симфонию как на «оскорбительную» по отношению к минувшей Войне и ее участникам¹³. Задетым почув-

ствовал себя и Верховный Победитель, ожидавший от композитора музыкального подношения с безудержным славословием «отцу народов».

Залогом бессмертия 7, 8 и 9-й симфоний Шостаковича, условием их современного звучания (для начала XXI в.) является потрясающее изображение музыкальными средствами противостояния Добра и Зла – независимо от их национальной, политической, исторической, географической и религиозной принадлежности. И неважно, кто конкретно воплощал «нашествие» Зла – Гитлер или Сталин, фашизм или коммунизм, трусливые обыватели или фанатики идеи, военные или бюрократы, воинствующая бездарность или ленивая посредственность. Шостакович нас и сегодня убеждает: от веселого посвиста бездумного прохожего до колоссальной людской бойни всемирного масштаба, от победного триумфа страны до простой радости выживания отдельного человека – всего несколько шагов!

Все драматические перипетии с самыми выдающимися художественными произведениями, созданными во время Войны, свидетельствуют о том, что горизонты понимания реальности, открывавшиеся великим художникам, оказывались гораздо шире, масштабнее, чем у большинства современников – политиков, военачальников, рядовых советских людей. После окончания Войны прошло довольно много времени, прежде чем соотечественники смогли по достоинству оценить значение этих художественных открытий.

Однако выход сразу после Войны в прокат масштабного фильма М. Чиаурели «Падение Берлина», снятого на цветную киноплёнку, с музыкой того же Д. Шостаковича, был призван напомнить советскому народу, кто же на самом деле является Главным Вдохновителем Победы, поставить точку в возможных попытках иных трактовок военной темы. Сценарий к фильму сочинил сталинский любимец П. Павленко, удостоенный вместе с другими создателями картины очередной Сталинской премии. Нисхождение с неба Вождя-Спасителя в белой форме генералиссимуса, прилетевшего на самолете прямо в поверженный Берлин и встреченного ликующей толпой советских воинов и представителей освобожденных народов Европы, воспроизводило архетип явления Мессии народу. Торжественность воссозданной библейской притчи компенсировала неправдоподобность псевдоисторического события, что нимало не смущало создателей фильма и его главного заказчика. Сталин хотел сказать народу, что Война ничего не изменила в ходе советской истории и жизнь страны возвращается в довоенное тоталитарное русло.

Логическую черту под пропагандистской идеализацией Войны подвел В. Войнович своим «романом-анекдотом» про Ивана Чонкина («Теркин наизнанку»). В нем впервые Великая Отечественная война (ВОВ) во всей совокупности политических мифов, пропагандистских клише, идейно-образных стереотипов и литературных штампов предстала как объект всеобъемлющей сатиры на тоталитарный строй и советский менталитет. (Ранее в своей поэме «Теркин на том свете» А. Твардовский уже наметил подобный взгляд.) Успех «Ивана Чонкина» показал, что именно во время Войны советский строй дал первую трещину, а «совок» дал первый «сбой»... Только обнаружив свой комизм, ВОВ стала для россиянина историческим прошлым, отчужденной от него сущностью.

После Войны многим представителям научно-технической и творческой интеллигенции процессы либерализации и демократизации общественной жизни казались назревшими и неизбежными. Они ожидали ослабления репрессий, установления доверительных отношений между властью и населением, взаимопонимания и дружбы между странами – партнерами по антигитлеровской коалиции. Неслучайно К. Симонов в своих воспоминаниях, названных «Глазами человека моего поколения», охарактеризовал ожидания творческой интеллигенции после окончания Войны как «расширение возможного» и «сужение запретного». Именно этого не хотели допустить ни Сталин, ни его соратники, добивавшиеся, по словам Симонова, «пресечения несостоятельных надежд на будущее»¹⁴.

Итак, мы снова сталкиваемся с историческим наложением двух противоборствующих *конфигураторов культуры* – конвергенции и селекции – на сей раз в отношении культур Запада и Востока как двух типов цивилизации, встретившихся на перепутье мировой истории. Вторая мировая война выстрадала *селекцию*, предотвращавшую дальнейшее распространение в мире тоталитаризма. Великая Отечественная война, в свою очередь, выстрадала *конвергенцию*, предполагавшую неизбежное сближение Советского Союза с демократическими странами Запада. Встречное развитие и конфликтное взаимодействие этих двух регулятивных механизмов охватили всю мировую историю второй половины XX и начала XXI вв. с ее глобализацией и антиглобализмом.

Перемены в советской жизни и советской культуре, подготовленные Войной, оказались неизбежными и не могли быть предотвращены никакими контрдействиями политического руководства страны. Наступление позднего сталинизма на после-

военную культуру и общество оказалось тщетным и безуспешным. Последние вспышки сталинского тоталитаризма, проявившиеся, в частности, в печально знаменитых «ждановских» постановлениях по идеологическим вопросам, в разгроме генетики, в первых советских испытаниях ядерного оружия и т. п., объективно означали только одно – отчаянную попытку советской власти повернуть историю вспять. Мертвый хватал живого. Селекция тормозила конвергенцию. Рецидивы тоталитаризма подмораживали «оттепель». Эта агония долго продолжалась и после смерти Сталина – несколько десятилетий. В чем-то она продолжается и до сих пор... В этом агональном процессе и проявилось – прежде всего – суровое, но справедливое «наказание» советской культуры Войной.

Примечания

- 1 См. подробнее: *Соколов Б.В.* Сталин: Власть и кровь. М., 2004. С. 367–377. Автор убедительно доказывает, что безвозвратные потери населения СССР во время Великой Отечественной войны составляют **43,3** млн человек, включая **26,4** млн – потери Советских Вооруженных сил, **4** млн – умершие в плену, **16,9** млн – потери гражданского населения СССР; косвенные потери оцениваются автором в **13,8** млн человек (Там же. С. 371, 375).
- 2 См. в кн.: *Косолапов Р.* Слово товарищу Сталину. М., 1995. С. 179–183.
- 3 Цит. по: *Соколов Б.В.* Указ. соч. С. 254.
- 4 О феномене «цивилизационного слома» см. подробнее в кн.: Культура в эпоху цивилизационного слома: Материалы международной научной конференции РАН. М., 2001; Цивилизация: восхождение и слом. М.: Наука; Научный совет «История мировой культуры», 2003.
- 5 См. подробнее об архитектонике культуры и цивилизации России: *Кондаков И.В.* Архитектоника русской культуры // *Общественные науки и современность.* 1999. № 1; *Он же.* Логика культурно-исторического развития российской цивилизации // *Российский цивилизационный космос.* М., 1999; *Он же.* Культура России. М., 1999. Наиболее развернуто эта концепция представлена в кн.: *Кондаков И.В.* Культурология: История культуры России. М., 2003. С. 542–558.
- 6 *Симонов К.* Стихотворения. 1936–1942. М., 1942. С. 220.
- 7 См. подробнее: *Кондаков И.* Наше советское «всё» (русская литература XX века как единый текст) // *Вопросы литературы.* 2001. № 4; *Он же.* «Друг вашего детства»: «драматургия» Сталинской эпохи (Статья вторая) // *Современная драматургия.* 2001. № 3.
- 8 См. подробнее: *Шур Э.* Молодая гвардия: Подлинная история, или Уголовное дело № 20056 // *Совершенно секретно: Международный ежемесячник.*

И.В. Кондаков

1999. № 3 (118). С. 6–7. См. также в кн.: *Кондаков И.В., Шнейберг Л.Я.* Русская литература XX века: В 2 кн. М., 2003. Кн. 1. Поэзия прозы. С. 381–384.
- 9 Поводом для критики Фадеева послужила редакционная статья «Правды»: «Молодая гвардия» в романе и на сцене // *Правда*. 1947. 3 дек.
- 10 Цит. по кн.: *Волков С.* Шостакович и Сталин: Художник и царь. М., 2004. С. 397–398.
- 11 Там же. С. 399.
- 12 Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 20.
- 13 «Каким же карликом показал себя Шостакович среди величия победных дней!» – воскликнул по поводу 9-й симфонии верноподанный М. Коваль, давний недруг композитора еще со времен РАПМа (Цит. по: *Мейер К.* Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 290).
- 14 *Симонов К.* Глазами человека моего поколения: Размышления о И.В. Сталине. М., 1989. С. 109.

В.Н. Дьяконов

БОРЬБА С «ПАРАДНОСТЬЮ»:
СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО
В ПЕРВЫЕ ГОДЫ
ПОСЛЕ СМЕРТИ И.В. СТАЛИНА

Фигура советского художника, его общественная и профессиональная жизнь остаются пока вне поля зрения современной науки. Взаимоотношения представителей пластических искусств с творческими союзами и идеологическим аппаратом не стали пока темой монографических исследований. Писателям повезло намного больше. Мы можем познакомиться с их повседневной жизнью в 1930–1950-е годы благодаря блестящей монографии В. Антипиной¹. Литературовед Е. Добренко посвятил два исследования формированию кадров и стиля советской литературы². В книге о судьбах художественной интеллигенции 1950–1960-х годов историк М.Р. Зезина практически не упоминает о создателях пластического искусства, а если и упоминает, то с ошибками³. С другой стороны, в книгах о советском изобразительном искусстве преобладают эмоции. Монография искусствоведа А. Морозова «Конец утопии», посвященная искусству сталинской эпохи, является произведением по преимуществу публицистическим; о структуре творческих союзов в ней сказано очень мало⁴. То же можно сказать и о книге М. Чегодаевой «Соцреализм: мифы и реальность»⁵. Довольно подробно описана событийная сторона политики Советского государства в монографии Т. П. Коржихиной «Извольте быть благонадежны!»⁶, но в ней повествование доводится только до начала 1930-х годов.

Нам представляется, что такая ситуация сложилась в результате лидирующего положения литературы среди всех видов искусства в СССР. Действительно, даже поверхностный просмотр официальных источников, посвященных советскому искусству, может создать у читателя впечатление, что художники испытывали комплекс неполноценности по отношению к писателям и поэтам. Художник Б. Иогансон, ведущий представитель социалистического реализма, ставший в начале 1950-х годов «живым классиком», писал в газетной статье: «Литература может расска-

В.Н. Дьяконов

зять о настоящем, прошлом и будущем своих героев, раскрыть их характеры, взаимоотношения во времени... В этом – огромное преимущество художника слова. Художник кисти ограничен одной возможностью, а именно: изобразить героев только в одном моменте, но зато в зримом моменте. И этот зримый момент должен заставить зрителя понять и почувствовать то же, что он понимает и чувствует при чтении рассказа или повести»⁷. По мысли Йогансона, произведение искусства не может соперничать с литературным нарративом, но художникам следует хотя бы пытаться приблизить эффект своих произведений к эффекту литературных текстов.

В сталинскую эпоху статус литератора был высок, но и контроль идеологических органов в сфере литературы был жестче всего. Достаточно вспомнить постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г., закрывшие А. Ахматовой и М. Зощенко путь в издательства. Другие громкие постановления касались театра («Об опере Мурадели “Великая дружба”», «О репертуаре драматических театров и мерах по их улучшению») и кино («О кинофильме “Большая жизнь”», «О кинокартине “Адмирал Нахимов”»). Позже выявление «космополитов» в рамках печально известной кампании коснулось и кадров художественных организаций. Председатель Союза художников СССР, президент Академии художеств СССР А. Герасимов написал специальную статью, где указал на группу критиков разных поколений (А. Эфрос, О. Бескин, В. Костин), «целью которой являлась дискредитация русского искусства»⁸. Для театральных критиков обвинение в «космополитизме» означало фактический запрет на профессию. Есть основания считать, что критики изобразительного искусства подвергались репрессиям в меньшей степени. Мы знаем, например, что О. Бескин заседал в правлении живописной секции Московского союза художников (его выступление есть в стенограмме заседания, посвященного творчеству кандидатов в члены МОССХ, 1953 г.⁹).

Наша статья посвящена переломному моменту в истории советского искусства. В первые годы «оттепели» политическая необходимость заставила партийные органы пересмотреть свою стратегию администрирования в области изобразительного искусства.

Для периода 1953–1957 гг. социальную структуру художественного сообщества можно описать как трехуровневую. На самом верхнем уровне находились отделы ЦК КПСС (агитации и пропаганды, науки и культуры), которые занимались общими вопросами идеологии. В отделах ЦК профессиональных художников не было, их сотрудники занимались вопросом репутации совет-

ского искусства внутри страны и на Западе. Отделы ЦК также направляли и корректировали деятельность Министерства культуры и тесно связанных с ним творческих союзов. В руководстве Министерства культуры и Союза художников были профессиональные художники и искусствоведы, но обязательно – члены партии. И, наконец, на самом нижнем уровне располагались рядовые члены Союза художников (и кандидаты в члены), как правило, зарабатывавшие меньше всех. Этот уровень был наиболее разнообразен по царящим в нем настроениям, многие художники были беспартийными, свободными от общественных нагрузок. Именно в этой среде после политических кампаний середины 1950-х годов зародилось советское неофициальное искусство.

На высшем уровне идеологической власти главной задачей стала борьба с «культом личности». Зодчие «идеологической архитектуры» (по выражению историков А.А. Данилова и А.В. Пыжикова) стремились критиковать «культ личности», а вместе с ним – тех художников, которые занимались визуальным оформлением сталинской эпохи (в первую очередь авторов живописной «сталинианы»). В записке Отдела науки и культуры ЦК «О состоянии советского изобразительного искусства» говорится: «В творчестве художников и скульпторов получили широкое распространение темы, связанные с культом личности. Отдельные крупные художники (А. Герасимов, Налбандян, И. Тоизде, Джапаридзе, Азгур, Яр-Кравченко и другие) почти все свое творчество посвятили этим темам...»¹⁰ В записке Отдела науки и культуры ЦК от 8 октября в этот список попали имена Е. Кибрика и А. Васильева.

Главным недостатком советского искусства предыдущей эпохи считалась «парадность». Поскольку названные в записке ЦК художники в это время занимали ведущие посты в Союзе художников, реформа затронула и административную структуру советского искусства. Главной задачей политики 1950-х годов в области изобразительного искусства было сохранение метода социалистического реализма, но без фигуры Сталина как центральной. Одним из следствий этой политики стал расцвет «ленинианы» – создание портретов В.И. Ленина, картин, посвященных различным эпизодам его официальной биографии. На посту президента Академии художеств СССР А. Герасимова сменил В. Серов – автор многочисленных картин на темы русской революции и «ленинианы», а портретист Сталина Д. Налбандян выступил в 1950-е годы с огромным количеством полотен, посвященных Ленину. Однако с точки зрения композиции и стиля в творчестве этих художников ничего не изменилось.

Отделы ЦК, занимавшиеся вопросами культуры, много времени посвящали контролю печатной продукции (марок, открыток) с изображениями политических лидеров советского государства. Борьба с «культом личности» в этой сфере принимала зачастую довольно алогичные формы. Так, например, из записки завотделом по культуре от 28 января 1956 г. мы узнаем, что отдел ЦК предписывает заменить изображение Сталина в форме генералиссимуса (подготовленное к набору портретов исторических деятелей СССР) на такое же изображение, но в гражданской одежде¹¹. Таким образом, бывшего вождя символически разжаловали в рядовые.

Кампания против «парадных» полотен коснулась не только портретов и жанровых картин с участием Сталина, но и изображений других партийных деятелей, авторами которых были руководители творческих союзов. Разговор о «парадности» для многих художников, недовольных послевоенной ситуацией в искусстве, стал поводом для критики некоторых принципов социалистического реализма, но только с точки зрения формы, а не содержания. Поэтому во многих выступлениях 1950-х годов говорится о «парадности» как о следствии излишней «литературности» и «натурализма», а также о сомнительности статуса станковой картины как важнейшей формы пластического искусства.

На втором уровне культурной иерархии в первые годы после смерти И.В. Сталина царили растерянность и отчаяние. Об этом, например, говорил в частных беседах председатель правления Союза писателей А. Фадеев: «Никто сейчас после того, что произошло, по-настоящему писать не сможет – ни Шолохов, ни я, никто из людей нашего поколения»¹². «То, что произошло» – это смерть Сталина, которая рассматривается Фадеевым как переломный момент в истории советского искусства. Исчезновение с политической арены его главного героя вынудило начать процесс переосмысления теоретических и практических оснований социалистического реализма.

Лучше всех эту растерянность выразил А. Фадеев в своей записке в ЦК КПСС от 25 августа 1953 г.: «Советская общественность справедливо недовольна уровнем нашей литературы и искусства. Она остро критикует писателей и деятелей искусства всех видов. И деятели искусств и литературы только и делают, что всенародно каются... Наряду с суровой критикой нас балуют чрезмерно, балуют, в частности, и завышенными гонорарами в области литературы, и развращающей системой премирования всех видов искусств, при которой невозможно разобрать, что же на самом деле плохо, а что хорошо»¹³. Фадеев винил в создав-

шейся ситуации «бюрократические извращения», позволяющие огромному количеству чиновников, «стоящих на неизмеримо более низком уровне», управлять деятелями культуры. Фадееву не нравилась также загруженность большинства писателей общественной работой, и, наконец, он выражал сомнение в целесообразности существования Министерства культуры, поскольку многие идеологические вопросы решались через ЦК, минуя министерство.

Выход из положения Фадеев видел в прямом идеологическом руководстве ЦК художественными союзами. Похожие мысли не раз посещали деятелей искусства и в предыдущие годы. Ленинградский художник Н.А. Тырса писал, например, друзьям в 1939 г.: «Союз мог бы осуществить ряд мер, облегчающих нашу работу... Например – тщательное персональное знакомство со стороны соответствующих политбюро и НКВД с каждым квалифицированным художником из Союза советских художников, и тогда – доверие или недоверие»¹⁴. Таким образом, размышления о степени контроля над искусством в умах профессионалов проредели к 1956 г. полный круг. Однако предлагаемые Тырсой, а позже Фадеевым меры были утопическими. Для правильного функционирования идеологического руководства искусством ЦК партии нужны были посредники, способные соединять требования момента с эстетическими суждениями о советском искусстве.

В публицистике тех лет растерянность ощущалась еще больше, чем в предназначенных для ЦК записках руководителей творческих союзов. Общеобязательной для авторов статей стала ссылка на речь Н. Маленкова, произнесенную им на XIX съезде ЦК КПСС. Разные вариации на тему его высказывания «типическое не есть статистическое среднее» встречаются во многих работах о советском искусстве 1953–1955 гг. Сама обтекаемость этой формулы свидетельствует об идеологическом кризисе. Впрочем, уже с 1954 г. директивы ЦК претворяются в установочные статьи. Б. Иогансон, помимо процитированной выше статьи, писал в той же «Советской культуре» о недостатках современной живописи: «Ослабление внимания к жизни и деятельности простого человека, отсутствие интереса к самым существенным явлениям окружающей нас жизни, а отсюда ее незнание»¹⁵. В первом номере журнала «Искусство» за 1954 г. была опубликована речь А. Герасимова на очередной сессии Академии художеств СССР. Ее текст свидетельствует о тесном сотрудничестве автора с Отделом науки и культуры ЦК, так как Герасимов критикует *самого себя* в третьем лице: «Академия художеств не проявила

должного беспокойства в связи с очевидными недостатками таких картин, как “Великая клятва” бригады А. Герасимова»¹⁶.

На уровне рядовых советской «армии искусств» в это время наблюдалось оживление. Статья В. Померанцева «Об искренности в литературе» и рецензия М. Лифшица на «Дневник писателя» Мариетты Шагинян считаются первыми признаками либерализации культурной политики. В сфере изобразительных искусств приглашением к дискуссии послужила статья художника-пейзажиста А. Гиневского «О большом искусстве жизненной правды» в «Вечерней Москве» от 1 ноября 1954 г. Тема статьи – «задачи художников в борьбе против формализма и натурализма». По мнению автора, «натурализм» присутствовал в картинах Д. Налбандяна, А. Яр-Кравченко и многих других.

Как ярлык, созданный в противовес «формализму», термин «натурализм» появился в советской публицистике еще в 1930-е годы: в нем обвиняли художников, которые слишком «реалистично» изображали новых героев советского искусства; «натурализм» приравнивался к мрачному колориту и унынию. О «натурализме» активно спорили и в конце 1940-х годов, когда вышла статья инженера В. Сажина «Против натурализма в живописи». Ее автор предлагал считать «натурализмом» живопись, которая ограничивается иллюстрированием, не решая никаких идейных задач.

А. Гиневский в определении «натурализма» как атрибута парадного искусства также не отличался определенностью; его больше волновали административные вопросы. Автор критиковал правление МОССХ за то, что «многие вопросы искусства решались... в узком кругу и потому не находили правильного решения». О самом искусстве в его статье сказано мало, но подчеркивалось наличие в социалистическом реализме «сильных творческих индивидуальностей»¹⁷.

Статья Гиневского сразу оказалась в центре внимания (негативно окрашенного) со стороны Отдела науки и культуры ЦК КПСС. В записке, адресованной ЦК, заместитель заведующего отделом П. Тарасов и заведующий сектором П. Лебедев указали на *вредность* оценок Гиневского. Названные в его статье А. Пластов, П. Кончаловский, Н. Крымов, М. Сарьян, А. Дейнека, Ю. Пименов и П. Корин, по мнению авторов записки, «до сих пор не изжили влияния буржуазного модернистского искусства»¹⁸. Мы встречаем те же имена в другой записке, где говорится о недостаточном количестве реалистических произведений на Всесоюзной выставке 1955 г.¹⁹ Однако уже в ближайшие годы все названные художники были объявлены классиками советского искусства. Дело в том, что на плечи Министерства культу-

ры и творческих союзов легла задача создания новой версии истории советского искусства. В контексте возвращения к «ленинским нормам социалистической законности» были реабилитированы и многие художники, высокая репутация которых сложилась в первые годы революции, в том числе А. Дейнека и Ю. Пименов – бывшие члены «Общества станковистов» (ОСТ).

Самым ярким публицистическим выступлением этого периода стала статья члена секции критиков МОССХ А. Каменского «Размышления у полотен советских художников». Характерно, что эта работа была опубликована в 1956 г. в либеральном литературном журнале «Новый мир», который печатал работы В. Померанцева и М. Лифшица – критиков, предлагавших новые концепции развития советской литературы. Каменский писал о том, что в Третьяковской галерее (открывшейся после почти десятилетнего перерыва) подбор художников в ретроспективе советского искусства «исключительно неудачен». По сути его статья была сводом претензий рядовых членов художественных организаций к своим руководителям. По мнению Каменского, в сталинское время «было создано много картин, где... народ изображен безликой толпой умильно улыбающихся и аплодирующих статистов... Особенно тяжелые последствия принесло то обстоятельство, что деятели бывшего Комитета по делам искусств и ныне смененные руководители оргкомитета Союза художников во главе с А. Герасимовым провозгласили “культовые” полотна высшим достижением нашей живописи»²⁰. Таким образом, Каменский высказывал идеи, которые еще несколько лет назад официально обличались как характерные для критиков-«космополитов». Так, например, он утверждал, что «если не заниматься нелепым самогипнозом... если объективно оценить факты истории, то надо будет признать, что уже ко второй половине тридцатых годов формализм в советском искусстве был вышиблен со всех своих основных позиций и убрался на задворки»²¹. В 1949 г. А. Герасимов приписывал похожие слова «космополиту» О. Бескину: «Для того чтобы спасти милый его сердцу формализм, он [О. Бескин] объявляет борьбу с ним законченной под тем предлогом, что формализм-де “сражен”, “пережжен” в горниле Великой Отечественной войны»²². Статья Каменского вызвала гнев руководящих органов, а его оценки были признаны «неправильными». Однако все те художники, которых Каменский назвал «несправедливо забытыми», вскоре были возвращены в историю советского искусства, хотя и не полностью: так, творческий путь *до революции* основателей «Бубнового валета» Кончаловского и Машкова был объявлен ошибочным. Дело в том, что, с точки зре-

В.Н. Дьяконов

ния иерархии, А. Каменский не имел права на высказывания подобного рода: столь значимые оценки могли исходить только со второго уровня – от Министерства культуры и руководителей творческих союзов.

Высокопоставленных партийцев от искусства не только одергивали сверху, критикуя «парадные» изображения неугодных политических фигур, и не только упоминали в негативном контексте в публицистических статьях, но и остроумно высмеивали «снизу». Например, в своей записке (в адрес ЦК) от 10 марта 1955 г. А. Герасимов жаловался, что в Центральном доме работников искусств «самодеятельный коллектив художников» показал сатирическую сценку «Вдоль по Масловке». В частности, со сцены прозвучала такая ария художника-конъюнктурщика (перепев ромansa «Очи черные»):

Темы громкие, темы важные,
Темы нужные и продажные,
Вы сгубили меня, темы важные,
Темы сложные – аванажные.
Не писал бы я вас, не страдал бы теперь,
Я бы прожил жизнь припеваючи,
Темы губят меня актуальные,
Темы ходкие и банальные²³.

Продолжались дискуссии в МОССХ, где преобладали критические отзывы о работе А. Герасимова и его последователей. Сам Герасимов еще продолжал следить за настроениями художников и докладывать о них в ЦК. Академия художеств на своих заседаниях продолжала выносить порицания и предупреждения художникам, возрождавшим «формалистические тенденции». Справиться с этими тенденциями Академия собиралась идеологическими и экономическими мерами: публикацией ряда статей с «критикой нездоровых тенденций» и предоставлением художникам заказов на создание тематических картин²⁴. По мнению замминистра по изобразительному искусству В.С. Кеменова, вокруг художников-«формалистов» не следовало создавать «ореол мученичества», поэтому действия Закупочной комиссии при Минкульте были правильными²⁵.

На XV пленуме Оргкомитета Союза художников его руководители снова «отстаивали партийные позиции». А вот выступления В. Костина (в будущем известного критика либерального направления) и художника А. Гиневского, критиковавшего отдельные работы «парадных» художников, вызвали беспокойство Отдела науки и культуры ЦК.

Объектом внимания ЦК стала также дискуссия «Новаторство и традиции в советском изобразительном искусстве», прошедшая 23–24 декабря 1955 г. в МОССХ. Здесь В. Костин много и положительно говорил об импрессионистах; режиссер театра Сатиры В. Плучек хвалил Р. Фалька; А. Пластов и архитектор Л. Руднев (автор главного здания МГУ на Воробьевых горах) оценивали послевоенную ситуацию как время максимального идеологического давления на художников. Эти выступления вывели из себя А. Герасимова, который, как фиксирует записка отдела, «допустил оскорбительные выпады против некоторых участников дискуссии». Заявив, что художникам «недостает страстности из-за отсутствия заказов»²⁶, Герасимов тем самым поставил в прямую связь бедность художника и качество его работы. Министр культуры Г. Александров с 1954 г. направлял в ЦК подробные записки о плохом экономическом положении советских художников, и в 1956 г. практика госзаказов была восстановлена.

В начале 1956 г. на партийном собрании МОССХ большинство ораторов высказалось за лишение Герасимова всех занимаемых им постов. Отдел культуры ЦК (во главе с его новым руководителем Д. Поликарповым) сочувственно отнесся к этим предложениям. Однако главного художника сталинской эпохи проводили торжественно, организовав в 1957 г. огромную ретроспективу его творчества в залах Академии художеств (официально приуроченную к 75-летию юбилею). Освобождением Герасимова от всех постов, в сущности, борьба с «парадностью» и была закончена. Уже в конце 1957 г. о «парадных» полотнах упоминали в критических статьях как о явлении, не характерном для советского искусства.

В профессиональной среде подвергалось критике и стремление свести все формы изобразительного искусства к станковой живописи как к высшей форме визуальности. На заседании, посвященном статье в «Правде» от 22 ноября 1954 г., один из докладчиков упоминал о том, что «все наши выставки декоративного и прикладного искусства... принципиально неправильно построены, они построены по принципу станковой живописи»²⁷.

Попробуем разобраться, почему станковая картина была столь популярна в 1930–1950 гг. Историки искусства связывают ее возникновение с потребностью в оформлении частного пространства. По словам А. Степанова, в мире частного владения живопись обретает «свободу от слова», обособляется от служебных функций (литургических, иллюстративных) и становится предметом незаинтересованного суждения, т. е. «эстетическим предметом как таковым»²⁸. Однако к советской станковой тематической картине

это определение явно не относится: напротив, она выполняет функцию «транслятора образов власти» (по выражению английского историка искусства Дэвида Ховарта). Советская живопись часто играла роль переносной, удобной в использовании декорации, являясь близкой родственницей академической живописи второй половины XIX в.

История оформления станции метро «Киевская-кольцевая» является примером движения к *синтезу* изобразительного искусства и архитектуры. На обсуждении эскизов станции в МОССХ 31 января 1953 г. архитекторы А. Катонин и А. Мызин назвали этот синтез *принципом содружества*. Они были уверены, что такой синтез станет важнейшим направлением искусства в ближайшие 20 лет, хотя о нем «пока только говорят на юбилейных собраниях»²⁹.

По словам А. Катониной, практика архитекторов противоречит этим установкам, поскольку при оформлении станции «в основу были положены мраморные цоколи, а затем идут картуши, в которые предполагается размещение всех тематических картин»³⁰. Другими словами, картина вписывается в пространство, отведенное ей архитектурой, к тому же получая внушительную раму-картуш. Между тем для синтеза архитектуры и живописи необходима особая техника исполнения тематических картин – мраморная мозаика, которая «не позволяет выскочить живописи из стен»³¹. В общем, «нужно сделать так, чтобы эта живопись не была бы картиной, а была бы принадлежностью столба»³². Признание за монументальным искусством особых качеств станет в последующие годы важным направлением в художественной культуре СССР. Однако опыт оформления «Киевской-кольцевой» критики признали неудачным.

В дальнейшем роль изобразительного искусства в жизни советского общества только возрастала. На основе эстетических экспериментов 1920-х годов начал разрабатываться новый «суровый стиль» этого искусства. Повысился статус декоративно-прикладного искусства и монументалистики. Рядовым членам МОССХ это дало возможность зарабатывать на жизнь своим профессиональным трудом – вне обязательных карьерных ступеней, необходимых для художников предыдущего поколения. Такую ситуацию следует признать благоприятной для возникновения ряда альтернатив социалистическому реализму, в частности такого значительного явления, как неофициальное искусство.

- 1 *Антипина В.А.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930–1950-е. М.: Молодая гвардия, 2005.
- 2 *Добренко Е.В.* Формовка советского писателя. *Он же.* Формовка советского читателя.
- 3 *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 60-е годы. М.: Диалог-МГУ, 1999.
- 4 *Морозов А.И.* Конец утопии. М.: ГАЛАРТ, 1995. В качестве примера публицистичности см., например, общую характеристику искусства 1930–1950-х годов: «Пышный сталинский “гезамткунстверк” был всего лишь коварной маской режима» (С. 58).
- 5 *Чегодаева М.* Соцреализм: мифы и реальность. М.: Захаров, 2003.
- 6 *Коржихина Т.П.* Извольте быть благонадежны! М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1997.
- 7 *Иогансон Б.* В борьбе за социалистический реализм // Советская культура. 1954. № 112. 18 сент. С. 2–3.
- 8 *Герасимов А.А.* За советский патриотизм в искусстве // Правда. 1949. 10 февр.; Сталин и космополитизм. 1945–1953: Документы агитпропа ЦК КПСС. М.: Материк, 2005. С. 275–276.
- 9 Стенограмма заседания живописной секции МОССХ от 24 апреля 1953 г. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 59. Ед. хр. 471.
- 10 Аппарат ЦК КПСС и культура, 1953–1957. Документы. М.: РОССПЭН, 2001. С. 259.
- 11 Записка завотделом культуры ЦК Д. Поликарпова в ЦК от 28 января 1956 года // Российский государственный архив новейшей истории (РГАНИ). Ф. 5. Оп. 367. Ед. хр. 28.
- 12 *Зелинский К.* В июне 1954 года / Предисл. и публ. В. Стрижа // Минувшее: Исторический альманах. 1988. № 5. С. 102.
- 13 Аппарат ЦК КПСС и культура. С. 133.
- 14 Авангард, остановленный на бегу. Альбом. Л.: Аврора, 1989. Авторы статей в альбоме – Е.Ф. Ковтун, М.М. Бабаназарова, Э.Д. Газиева.
- 15 *Иогансон Б.* Указ. соч.
- 16 *Герасимов А.* Наши задачи. По следам XIX съезда партии, сентябрьского пленума ЦК и V сессии Верховного Совета СССР // Искусство. № 1. 1954. С. 7.
- 17 *Гиневский А.* О большом искусстве жизненной правды // Вечерняя Москва. 1954. 1 нояб. С. 3.
- 18 Аппарат ЦК КПСС и культура. С. 322.
- 19 Там же. С. 346.
- 20 *Каменский А.* Размышления у полотен советских художников // Новый мир. 1956. № 7. С. 195.

В.Н. Дьяконов

- 21 Там же. С. 194.
- 22 *Герасимов А.А.* За советский патриотизм в искусстве. Сталин и космополитизм. С. 275–276.
- 23 Аппарат ЦК КПСС и культура. С. 368.
- 24 Там же. С. 388.
- 25 Там же. С. 394.
- 26 Там же. С. 474–475.
- 27 ОР ГТГ. Ф. 59. Ед. хр. 476. С. 12.
- 28 *Степанов А.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 39.
- 29 ОР ГТГ. Ф. 59. Ед. хр. 440. С. 9.
- 30 Там же. С. 4.
- 31 Там же. С. 7.
- 32 Там же. С. 9.

К.В. Дроздов

ЛИПАВСКИЙ И ДРУСКИН: ЧИНАРИ В ПОИСКАХ СМЫСЛА

Сообщество чинарей представляло собой дружеский круг, который объединял людей с самыми разнообразными интересами. Тем не менее при последовательном анализе оставшихся от них текстов, можно выявить некоторые направления мысли и точки приложения исследовательских усилий, общие для всех чинарей. Но важно подчеркнуть своеобразие методов, целей и задач каждого из чинарей в отдельности; при этом сложная результирующая их мысли предстает как система, в которую каждый вложил что-то свое.

На данном этапе работы мы можем рассмотреть эту систему не только в ее динамике (что уже во многом было сделано ранее), но и осмыслить синтез философских, семиотических, творческих представлений чинарей, способы их реализации на практике. Мы предлагаем приблизительный набросок данной системы, по нашему мнению, отражающий узловые точки чинарской мысли.

Материалом для анализа будут тексты Л. Липавского, вошедшие в сборник «Исследование ужаса»¹, и работы разных лет Я. Друскина (однотомник «Лестница Иакова»²). Если условно отнести к чинарям и группу ОБЭРИУ, можно разделить этот материал на три большие части: 1) художественное творчество, 2) философия, 3) семиотика. Это деление отражает и реальную специализацию каждого из участников сообщества: Н. Олейников, Д. Хармс и А. Введенский – поэты, Л. Липавский и Я. Друскин – философы. Семиотический же аспект проявляется в различной степени у большинства чинарей: в прозе и «квазинаучных» трактатах Хармса, в заметках Введенского, в «Исследовании ужаса» и «Теории слов» Липавского, в различных феноменологических работах Друскина («Трактат Формула бытия», «Тождество и единство, аналитическое и синтетическое», «Теоцентрическая антропология» и др.).

Основные идеи и направления философской работы чинарей почти целиком находятся в области онтологии; они включают категории времени и пространства, вечность, (не)бытие, изменение, тождество и различие. Философские системы Липавского и Друскина сходятся во взглядах именно на эти аспекты метафизики, хотя Друскин предстает как феноменолог и теоцентрический антрополог, а Липавский – как натурфилософ, эмпирик и классификатор.

Обозначим некоторые основные черты философии этих двух самостоятельных мыслителей, чтобы понять, какими путями чинари приходят к нестандартным взглядам на семиотический способ построения мировоззрения.

Усилия Липавского и Друскина направлены, в первую очередь, на дискредитацию традиционного представления о времени как объективно существующей длительности. Липавский приходит к выводу, что реально существует только субъективное время, мир же в целом, как и его отдельные части, можно представить и *вне времени*. Важно, что Липавский приходит к этим выводам эмпирически, основываясь на анализе чувственных данных. Философ последовательно пересматривает господствующие представления о первичности и нередуцируемости ощущений и, далее, – качеств. Фактически Липавский – представитель крайнего релятивизма, о чем он прямо заявляет, сводя существование чего-либо к постулированию различия между «этим» и «тем» (например, между частями мира или между миром и наблюдателем). Относительное время появляется только в системе таких различий, и его как такового – объективно – не существует.

Понятие субъективного времени можно ввести, сославшись на ощущение внутримгновенного ритма явления (мира, живого существа, человека); выход за пределы этого времени тождествен прикосновению вечности. По Липавскому, воспринять такое субъективное время возможно лишь в системе «мир – наблюдатель», где наблюдателем становится любой человек, не обязательно философ или ученый. Но чтобы выйти за пределы фундаментального разделения между наблюдаемой системой и метасистемой «мир–наблюдатель», необходимо избавиться от аберрации индивидуальности, погрузиться в поле неразличимости, отказаться от оппозиции поверхности и высоты. Эта необходимая процедура вызывает парадокс «множества всех множеств»; чтобы избежать его, философу приходится отказаться от собственной внеположной позиции и погрузиться в пучину без-образности (что коррелирует с чувством ужаса). Другой вариант – редуцировать данную систему к минимальным структурообразующим элементам-

сингулярностям. Липавский осуществляет оба варианта, что отражено в двух его трактатах – «Исследование ужаса» и «Строение качеств», соответственно.

В конечном итоге существующий мир для Липавского предстает как система отношений и аббераций, вызванных различием «этого» и «того» (в терминах чинарей). То, что чувственно воспринимается наблюдателем как вещи, оказывается всего лишь экстремумами «линий напряжения качеств». Введенский, шедший апофатическим путем, утверждал: «Предметы – это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет»³.

Эксперимент с основными онтологическими категориями приводит Липавского к следующей проблеме: с одной стороны, разрушение времени как реальной длительности вызывает его катаlepsию, равно как и переход мира к несуществованию. Позиция наблюдателя при этом становится абсурдной, пограничной, что и вызывает сильное аффективное переживание – ужас⁴. С другой стороны, прикосновение вечности – это цель поисков чинарей. Отсюда одновременно и привлекательность, и ужасность такого безындивидуального мира для философа. Все чинари так или иначе находятся в позиции сознательного противостояния человеческому в себе: это означает отказ от желаний, презрение к «неизбежной нечистоте индивидуальности», отказ от рефлексии, препарирование человеческих чувств, равно как и системы научной рациональности.

Интересно, что система «мир – наблюдатель» напрямую соответствует концепту «знак – индекс», предложенному Ч.С. Пирсом. Эту намечающуюся семиотику можно назвать *регрессивной*, но не в оценочном смысле⁵. Вяч. Вс. Иванов тоже говорил о регрессивном характере авангарда – в смысле актуализации архаических уровней психики и ее ориентации на иррациональность. В этом авангард противостоял модернистским попыткам апеллировать к символической структуре языка, к непрерывному присутствию в нем смысла и т. д.⁶ В случае чинарей выходящим на поверхность архаическим пластом становится система знаков-индексов. Это единственная возможность структурно организовать поле смыслов и связать их непосредственно с реальными вещами, обозначив действия и претерпевания вещей. Здесь чинари движутся дальше футуризма, постсимволизма и зауми; их работа организована на принципиально иных основаниях, которые мы и постараемся выявить. Однако современники оценивали чинарей как прямых наследников радикального авангарда, а идеологические противники считали их эпигонами, отставшими от линии развития «пролетарского искусства».

Неклассические поэзия и проза экспериментируют как с планом выражения (формами), так и с планом содержания (смыслами): оба типа словесных экспериментов были реализованы радикальным русским авангардом XX в. (футуризмом, будетлянством, постсимволизмом, заумью и «Зорведом»). Поэзия обэриутов в этом плане все же с трудом вписывается в их эксперименты, поскольку в качестве ее конструктивного начала выступает принцип, который вслед за Р. Якобсоном может быть назван принципом *комбинации на основе метонимии*. В обэриутской поэзии ослаблен (хотя и не исчезает совсем) механизм метафорической образности, сюжетность приобретает фантастическую окраску⁷, приостановлена работа миметического референциального механизма. Иными словами, у обэриутов метафорическая когнитивная модель, лежащая в основе обыденного сознания, уступает место фундаментальной архаической альтернативе – метонимии. В *реальной* поэзии и прозе, в отличие от *реалистической*, перестает действовать «принцип фиктивности» (als ob). Это вызвано пересмотром модели знака, переходом от бинарной сущностной модели Соссюра к треугольнику Огдена–Ричардса и кватернарной делезианской модели; пересмотрены и структуры значения (идеи Ч. Пирса, пятичленная модель Хармса). Семиотическая система чинарей предлагает иной способ именования, где остаются лишь знаки-индексы и шифтеры, указывающие на вещи, лишённые обычной нагрузки значения.

У Липавского в трактате «Исследование ужаса» есть прямая отсылка к индексальной структуре знака как такового (а индекс, по Ч.С. Пирсу, присутствует и в символическом знаке; чистых индексов почти не встречается). В трактате приводится следующее описание *каталепсии времени*: «...В мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И его даже нет ни сейчас, ни прежде, ни – во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. <...> С ужасом и замиранием ждете вы освобождения взрыва. И взрыв раздражается. <...> Кто-то зовет вас по имени. <...> Но кто же в последний момент назвал вас по имени? Конечно, вы сами». Имя, которое вспоминается как последнее прибежище во вневременном, безындвидуальном мире, становится тонкой пленкой, отделяющей носителя сознания от ужаса прикосновения к вечности. Философ пишет, что в этом состоянии отсутствует рядоположенность (как основание времени) и наличествует лишь пространство, заполненное неподвижными вещами. И акт обращения к себе самому по имени, включение в речь указателя возвращает

наблюдателю его двойную позицию: *вне* и *внутри* мира. Как полагал Э. Бенвенист, эта позиция, естественная и необходимая для языка, совершенно условна для говорящего: его манифестация как субъекта еще не значит, что он обретает существование. Разрушение времени, таким образом, приводит Липавского к парадоксальной позиции: чисто аффективного созерцания (переживания ужаса) и – *одновременно* – беспристрастности наблюдателя-классификатора.

Здесь же намечается и отсылка к своеобразной теории языка Липавского: «Гордитесь, вы присутствовали при Противоположном Вращении. На ваших глазах мир превращался в то, из чего возник, в свою первоначальную бескачественную основу». Вращение слова – основа концепции Липавского в трактате «Теория слов»; она объясняет, каким образом в процессе развития языка возникает специализация значений. Липавский полагает, что «вращение слова» соответствует таким лингвистическим явлениям, как редупликация морфем, метатеза, аффиксация и, как следствие, выделение в изначально широком поле значений данного слова какого-либо отдельного специального значения. Таким образом, «противоположное вращение» – это регрессивный процесс, возвращающий языку его исходную близость к миру, вещам – и отдаленность от человека. Этот процесс во многом сходен с парадоксом бесконечного регресса, который, как считает Ж. Делез, позволяет создать смысл. В соответствии со взглядами Липавского, язык существует помимо человека, самостоятельно, и вступает с человеком в некое подобие симбиоза. И снова мы сталкиваемся с необходимостью обратить внимание на знак-индекс, который напрямую, без символической опосредованности, связывает человека с вещами – и с их «человечески бессмысленным» смыслом.

«Противоположное вращение» приводит человека – через преодоление мускульного гипертонуса, каталепсии – к твердой как камень воде. Это движение имеет обратное соответствие эволюции языка как приспособлению его человеком к своим потребностям (и приспособлению самого языка к человеку). Дальнейший регресс семантических связей и специфицированных значений слов низводит язык к уровню, названному Липавским «проекция на дыхание». Дыхание же служит едва ли не единственным примером обнаружения самостоятельного внутреннего ритма, на котором можно основать представление о течении времени.

Еще один значимый вывод из семиотического описания языка Липавского (воплощенный в поэзии Введенского и Хармса): освобожденные от конвенциональных значений, реифицирован-

К.В. Дроздов

ные слова можно располагать в тексте безотносительно к каузальным связям и логическим рядам, т. е. на основании чисто пространственной смежности или отнесенности к одному моменту (к тому, что чинари называли *вечностью*). Липавский писал: «Метафор в языке практически нет»; на этом основании можно предположить, что принципом организации обэриутского «языка вещей» будет метонимический принцип. Обэриутская поэтика в этом плане движется дальше поэтики В. Хлебникова, для которого принципом построения поэтического текста было «знакомство слов друг с другом», т. е. явление паронимической аттракции. У Введенского и Хармса, как правило, действует сходный принцип, но уже не на фонетическом или этимологическом уровне, а на уровне, если так можно выразиться, онтологическом. То, что читателю может представиться как нарушение смысловой связности текста, оказывается переводом текста на реальный, вещественный уровень, где «знакомы друг с другом» во времени и пространстве уже не слова, и тем более не понятия или классы слов, а реальные индивидуальности⁸.

Модернистская проза всегда стремится к ослаблению сюжетности и, следовательно, к ограничению метафорической селективности, уравновешивающей это движение. Иными словами, здесь можно наблюдать смену парадигмы письма: это переход от рассмотрения чего-либо через что-либо *иное* (причем *радикально иное*, не имеющее никакой связи с определяемым предметом) – к описанию-через-указание (т. е. к определению через окрестность и смежность, к ограниченной топологии). В своей поэтической практике «чинарь-авто-ритет бессмыслицы» А. Введенский критиковал привычный метафорический способ познания (здесь метафора рассматривается в широком смысле, как когнитивный модус)⁹. Разрушая своей «поэтической критикой разума» клише и стертые метафоры, он очищал вещи «от литературной и обиходной шелухи» и, хотя бы отчасти, указывал альтернативный путь постижения мира. Модель эту, неспецифическую для повседневного мировоззрения, мы назвали метонимической моделью, или *метонимией*.

Рассмотрим в качестве примера главные особенности и принцип работы этой модели применительно к аналитике времени у чинарей (принцип картирования).

Как уже было сказано, чинари в целом отказались от представления о времени, не связанного с индивидуальностью, а индивидуальность подразумевает наличие «всего остального», от чего она отделена и с чем соотносима, находится в отношениях¹⁰. Распадение индивидуальности – это одновременно *каталепсия*

времени, исчезновение мира форм и материи, соприкосновение с соседним миром. При этом могут сохраняться соотношения других индивидуальностей друг с другом и с миром: единое время дробится, или картируется.

Соответственно, индивидуальное восприятие, на котором основывается именование-существование, не может быть целостным и непрерывным, так как индивидуальность не изначально и способна «подвешиваться» в игре сингулярностей. Так, например, *возвышенное*, с которым сталкивается человек, выражается в чувстве ужаса и приостанавливает работу кардинальных механизмов, обеспечивающих целостность индивидуальности, – эстетического суждения, моральной оценки, способности рационального мышления. Следовательно, «целостность восприятия» оказывается только дурной абстракцией, не обладающей объяснительной силой по отношению к реальности. Ее место должна занять топологическая схема финитных отрезков, или лучей-векторов времени (читай – существования); они перемежаются невоспринимаемыми, непоименованными межграничными зонами (с проблематичным статусом существования), подобными *слепому пятну* на сетчатке человеческого глаза¹⁴.

Здесь необходимо обратиться к топологическим рассуждениям Друскина, включающим следующие концепты:

- место;
- вещь, занимающая или не занимающая место;
- концепт «окрестность», представляющий динамический аспект связки «место – вещь»;
- граница между местами;
- межграничное пространство (место наблюдателя и коммуниканта, отмеченное абсурдностью);
- концепт «поворот» (принцип ограничения актуализированной системы).

Все это служит для описания (в терминах Друскина – *именования*) некоей системы, имеющей лучевую развертку во времени («начавшееся мгновение, конец которого утерян»). Поскольку именование и описание системы вещей, соотносящихся с набором мест, приравниваются им к наделению данной системы *существованием*, чисто лингвистический аспект описательности приводит к широкому когнитивному и онтологическому контексту. В духе парменидовского тезиса о реальном бытии истины философ утверждает, что только правильное именование системы является залогом того, что и система, и ее наблюдатель преодолеют порог (не)существования. Главное при этом – сделать поправку на специфику времени, что приво-

К.В. Дроздов

дит потенциально бесконечную (но не вечную!) длимость конкретной системы к неизбежности забвения и, следовательно, к отмене ее изменяемости, к бергсоновской «косности». В тот момент, когда внимание наблюдателя переключается на новый объект, условно выделяемый из общего поля существования, предыдущая система становится своеобразным вечно исчезающим следом самой себя; она уже требует нового привлечения внимания со стороны наблюдателя, нового акта именованя, и – нового о-существления. Этот процесс Друскин и называет «поворотом».

Если реконструировать подоплеку данных рассуждений, то окажется, что связанный с временной картированностью принцип «именования-существования» у чинарей напрямую связан и зависит от «поворотов» – переходов от одной поименованной окрестности к другой; окрестности эти уже не привязаны к темпоральной динамике.

Каким образом в структуре описания, представляющей собой набор картированных фрагментов времени, работает метонимический принцип? Мы подробно рассмотрим этот вопрос на материале, представлявшем явный интерес для самих чинарей.

Организующим принципом метонимической парадигмы в языковом регистре является *синхронное рядоположение элементов*: фонем, семантем, морфем, синтаксем (как таковых, без лексического значения), а также различных категориальных показателей (падежных флексий имен, глагольных суффиксов инфинитива и прошедшего времени и т. п.). Функциональные единицы по необходимости должны быть однозначны, т. е. не допускать возможностей толкования, хотя они сами несут в себе «печать смысла» (по словам Липавского в трактате «Теория слов»).

Таким образом, смысловозначение необходимо отнести уже не к структурному языковому уровню, а к системному уровню пред-речи (Г. Гийом называет этот уровень *dicibile*, «выразимое в слове»¹²). Другими словами, смысловозначение начинается там, где функциональные метонимические ряды языковых элементов (языковые парадигмы) сталкиваются с «бесмысленными» сочетаниями звуков, взятыми из реальности (с акустическими комплексами). В этом столкновении и производится смысл: акустический комплекс соединяется с определенными элементами метонимически организованной парадигмы, и эти сингулярные части в комплексе ограничивают свои исходные метонимические ряды-возможности, актуализируясь в конкретное слово – носитель смысла¹³.

Здесь же проявляется – очевидно, знакомая чинарям – бергсонинская идея «нечеловеческого» способа постижения мира: работа с «бессмысленными» предметами, попытки перевести их в зону записи (Хармс¹⁴) или обращение к до-человеческому языку (Липавский) дает эффект достижения зон реальности, «которые лежат ниже границы человеческого языка» («Исследование ужаса»).

В регистре речи актуализация этой структуры строится на принципе случайной выборки элементов либо на отказе от выбора как такового (*нон-селекция*). Происходит сопоставление мгновенности «хронотезы» (термин Г. Гийома) – временного среза системы – с ограниченной длительностью акта фонации, произнесения или написания/чтения речевой единицы. Именно здесь языковые элементы могут стать человечески осмысленными – благодаря тому, что их звук начинает произноситься человеческим голосом и, что наиболее важно, сопровождает человеческую деятельность. С другой стороны, сам человек в данной ситуации способен вернуться к вещам, отказавшись от аббераций антропометрической лингвистической картины мира. Для этого он должен, как в поэтической практике обэриутов, сосредоточиться на языковом уровне, отказавшись от использования механизма вербализации, придающей смысл высказываемому, т. е. от произвольного ограничения системы.

В самом языке обнаруживаются возможности познания и экзистирования, которые не сводятся к человеческому существованию, а дополняют его. По Л. Липавскому, язык, как и человек, оказывается в двойственной ситуации: в нем сочетаются бессмысленные элементы («семена значений» – вещи, лишь чреватые референциальными отношениями) и смыслоразличительные элементы, несущие в себе «печать смысла». Таким образом, человек и язык являются самостоятельными сущностями, которые либо отдаляются, либо асимптотически приближаются, приспособляясь друг к другу.

Двойственность вышеописанной ситуации выражается в частичной соотнесенности реального (вещественного) и знакового аспектов существования – для языка, а также в соотнесенности природного (телесного) и культурного (смыслового) модусов существования – для человека. Эта проблема занимала умы чинарей-обэриутов, поставивших вопрос об отношениях «этого» и «того»; наиболее последовательно ее решал Я. Друскин, который сформулировал принцип *одностороннего синтетического тождества* (см. сборник его работ «Лестница Иакова», с. 318).

К.В. Дроздов

Парадоксальная формула Я. Друскина «*это* тождественно *тому*, но *то* нетождественно *этому*» является попыткой разубить этот двойной узел. В конечном итоге это переход на позиции абсурдности мировосприятия, т. е. признание за «иным» (*тем* – по терминологии чинарей) некоего скрытого, непроявленного смысла, но отказ «этому» в каком бы то ни было смысле.

Поэтическая логика Д. Хармса и А. Введенского, за которой именно Я. Друскин закрепил маркер «бессмыслица», постепенно осмысливается теоретически: чинари обнаружили в их поэтике переходную логику абсурда, отсылающую к иному, неантропоморфному смыслу вещественного мира. Здесь возникает вопрос: каким образом можно обнаружить и определить этот «иной смысл» в ситуации, когда человек лишен возможности подчинить себе язык и пользоваться им как подсобным средством описания и постижения мира?

Как было отмечено выше, язык и человек вступают в отношения, не становясь свойством или функцией друг для друга. В точках сближения этой структуры, с одной стороны, человек ощущает «текучесть» языка (в вариациях диалектов, в подвижности языковой нормы); с другой стороны, в ответ на изменения мировосприятия человека меняется сам язык, и на уровне художественной практики появляются «искусственные образования», или же иероглифы¹⁵.

Термин «иероглиф» использовали почти все чинари; как философско-семиотическое понятие наиболее удачно его определил Я. Друскин: «Иероглиф – знак, как то, что он есть, есть другое» («Лестница Иакова»: комментарии к «Трактату Формула бытия», с. 752). Это определение, на первый взгляд парадоксальное, на самом деле схватывает самую суть знаковой ситуации; оно наиболее адекватно искусству – по преимуществу знаковой области человеческой деятельности. Стоит отметить, что многочисленные исследования, посвященные мистическим увлечениям группы ОБЭРИУ, не учитывают философского смысла их поисков *магического* в знаке. По замечанию Я. Друскина, знак соединяет мыслимое и осязаемое; по своей сути он неравен сам себе, всегда отсылая к чему-то *иному*.

Иероглиф выражает непосредственный опыт мгновенного восприятия – в отличие от символического знака, диахронического и ориентированного на постоянную прибавку смысла за счет расширения референции. Иероглиф отличается и от знака иконического – миметического и произвольно связанного с означаемым. В иероглифе план означаемого не является универсальным: он привязан всегда только к определенному событию,

к некоторому отрезку вечно разворачивающейся длимости. И поэтому иероглиф – это не вполне привычный для повседневного сознания тип знака, хотя именно иероглиф является прямым указателем на ординарные события повседневности. Слишком отчетливо в иероглифе проступает конечность этой повседневной событийности, слишком явно видно действие сил забвения, заставляющих совершить «поворот» к иной ситуации. Один из излюбленных иероглифов Друскина – деревья в саду во время дождя – дает представление о том, как создается и существует иероглиф: это тип знака-индекса с минимальным собственным содержанием и максимально ограниченной референцией¹⁶.

Такой знак наполняется смыслом только в контексте индивидуального опыта; он дает непосвященному видимость неполноты смыслами. Однако эта фантазматическая видимость исчезает для самого создателя иероглифа, поскольку за ней он способен усмотреть (через воспоминание) лишь реальную длимость. С другой стороны, иероглиф создает через именование конкретную актуальность поименованной ситуации: это такая речевая единица, которая уже не отмечена антропоморфной произвольностью и знаковой опосредованностью, а выражает чистый Смысл (смысл-бессмыслицу). Таким образом, иероглиф одновременно является и знаком-указателем на виртуальное, и одной из сил виртуального (некоторой «этостью», сингулярностью). Он и актуализирует некоторую окрестность сингулярностей через ее именование – и в то же время оказывается частью этой актуализации. В этом онтологическом лингвистическом варианте парадокса Рассела работает сформулированный Друскиным принцип *одностороннего синтетического тождества*¹⁷.

Именно так может решаться проблема непознаваемости мира, поставленная Введенским: иероглиф соответствует уникальной в событийном плане ситуации; не подменяя своим присутствием отсутствующую в вещи идею, он указывает на актуализацию уникального набора сингулярных качеств. Философско-поэтическая техника обэриутов работает с бесформенным, незначимым и бессмысленным: она «объясняет мир», не подменяя реальную импликацию ретроспективной (закрывающей о причине события на основе анализа его эффектов и следствий). Именно так, работая с языком, чинари смогли уловить мысль *вещественного мира*; для них этот мир виртуальности более реален, чем мир человеческого представления – раздробленного и подчиненного всепоглощающему времени.

- 1 *Липавский Л.С.* Исследование ужаса. М., 2005.
- 2 *Друскин Я.С.* Лестница Иакова: Эссе, трактаты, письма. СПб., 2004.
- 3 *Введенский А.* [Серая тетрадь] / Публикация и комментарии А. Герасимовой // Логос. 1993. № 4. С. 128–138.
- 4 Отметим этимологически родственное понятие в психологии – «кататимия» [от греч. *kata* (вниз) + *thymos* (чувство)], введенное в 1912 г. Генрихом В. Майером. Оно означает резкое изменение душевного состояния под действием аффектов: восприятие, воспоминания или процесс мышления могут искажаться под действием желаемого или пугающего. В норме прорыв кататимного содержания в сознание возможен во время сна. При этом неоднородные образы объединяются не по логическому основанию, а по своей связанности с исходным аффектом (см.: *Т.В. Цивьян.* Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 134). У Липавского в процессе анализа вещи превращаются сначала в *ничто*, а потом в *ничто*, равно как и сны – неуловимые, но реальные. В отношении кататимии важна также отсылка к праологическому, магическому мышлению: именно этот тип восстанавливается в процессе семиотического регресса и замещает каузальное, основанное на узрительности и временности, мышление современного человека.
- 5 Отметим сходство греческой семы «ката» (вниз), и латинского «ре-грессус» (нис-хождение).
- 6 *Вяч.Вс. Иванов.* Наука о человеке. Введение в современную антропологию. Курс лекций. М.: РГГУ, 2004.
- 7 Напомним мнение Цв. Тодорова: фантастическая литература занимает границу между *необычным* (где природные законы не нарушаются) и *чудесным* (где происходит неправдоподобное событие). *Фантастическое* оставляет читателя в напряжении относительно (не)правдоподобности сюжета, в котором логические связи релятивизируются. Фантастический сюжет, разворачивающийся в настоящем, не позволяет использовать ни прошлый опыт, ни телеологические умозаключения. (См.: *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М., 1997.)
- 8 Это не принял во внимание Н.А. Заболоцкий в открытом письме «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы».
- 9 А.И. Введенский рассуждает следующим образом: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием *здание*. Может быть, плечо надо связать с *четыре*. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира» (цит. по.: *Липавский Л.* Исследование ужаса: Разговоры). Конкретный пример такой практики, выражаю-

Липавский и Друскин: чинари в поисках смысла

щейся в сдвиге семантических гиперо-гипонимических отношений, дают стихи Введенского «На смерть теософки» (*Введенский А.И.* Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 66):

...они себе ломают шляпу
они стучат в больные лапы
медведи волки тигры звери
еноты бабушки и двери

- 10 Я. Друскин в трактате «Формула существования» выдвигает структуралистский тезис, гласящий, что если две вещи не имеют никаких отношений, то они суть одна вещь.
- 11 К слову, Липавский заинтересовался этим феноменом и ставил опыты по обнаружению слепого пятна.
- 12 См.: *Гийом Г.* Принципы теоретической лингвистики. Сборник неизданных текстов / Пер. с фр. М., 2004.
- 13 Ср. с «Теорией слов» Липавского.
- 14 См.: «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом».
- 15 Ср. с идеей Г. Гийома: в идеографических языках (таких, как китайский), слова не нуждаются в дополнительной идейной структуризации, поскольку их значение сильнее привязано к контексту, чем в индоевропейских языках. Это вариант «идеального языка» – в пределе «языка вещей», сравнимого с интуитивно-контекстуальным языком-диалектом чинарей.
- 16 Иероглиф как знак, «показывающий» или «указывающий», а не «рассказывающий» ситуацию, относится не к логической (*logos*), а мифо-логической речи в момент ее прерывания. Литературное творчество обэриутов воплощает вариант *коммунитарного* письма: точку остановки мифа и его личностное выражение – с сохранением мифологической поэтики «творящего слова».
- 17 Можно предположить, что выводы Друскина и построенная им метафизика во многом соответствуют принципам интуиционистской математики и современной теории множеств, т. е. Друскин-математик работал совместно с Друскиным-философом. Насколько нам известно, взгляды Друскина на музыку также соответствовали общему тону его мировоззрения. Если бы история распорядилась иначе, эти своеобразные взгляды были бы замечены, признаны и могли серьезно повлиять на облик современной культуры.



Г.Дж. Лебедева

БАЛЕТ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.
ДВА ПУТИ И ДВЕ СУДЬБЫ:
ФОКИН И ГОРСКИЙ

Судьба балета Серебряного века является слепком судьбы всей русской культуры того времени.

Зародившись в недрах предыдущей эпохи – золотого века Пети́па, являясь и ее отражением, и ее отрицанием, балет прошел все стадии развития – от создания новых ценностей до внутреннего раскола.

В балетной среде того времени мы видим личности масштабные, многогранные, противоречивые; среди них – и трагически одинокие творцы, и изгнанники. Балет «переболел» всем набором актуальных в то время тем. Это неоромантическая «Шопениана», «народническая» «Дочь Гудулы», маскарадные «Карнавал» и «Арлекинад», чувственно-экзотическая «Шехеразада». Здесь соседствуют красота и уродство («Жар-птица»), любовь несет смерть («Клеопатра», «Шехеразада»), а балаганный Петрушка беспредельно трагичен...

Раскол балета на два течения был неизбежен. К нему в полной мере можно отнести слова, сказанные о советской культуре и культуре русского зарубежья: «Обе русские культуры, отделившись друг от друга территориально, полностью автономизировались и отделились друг от друга непреодолимой ценностно-смысловой границей»¹.

Зарубежный балет, следуя за новыми балетмейстерами, открытыми Дягилевым, – Вацлавом и Брониславой Нижинскими, Джорджем Баланчиным (Георгием Баланчивадзе), Сержем (Сергеем) Лифарем, Леонидом Мясным, – создал искусство, столь отличное от работ советских балетмейстеров Р. Захарова, Л. Лавровского, В. Вайнонена, что при их «встрече» в конце 1950-х годов невозможно было поверить, что выросли они из одного корня – Петербургского Императорского балета. Оставшиеся после «селекции» «формалисты» К. Голейзовский и Ф. Лопухов были нейтрализованы.

Балет Серебряного века можно считать началом раскола балетного мира, формирования альтернативных видов танцевального искусства.

Закат Петипа

Русский балет конца XIX в. существовал в основном в рамках Императорских театров: Мариинского в Санкт-Петербурге и Большого в Москве. Отдельные «камерные» постановки осуществлялись также для двора в Эрмитажном театре (зимой) и в Красном Селе или в Петергофе (летом). В России и в Европе существовала практика обмена гастролерами, приглашения балетмейстеров. Этим и ограничивались связи между театрами. Европейский балет переживал тяжелейший кризис. Старые балетные спектакли почти не шли, новые не ставились. Балерины становились танцовщицами кафешантанов и мюзик-холлов. Процветали только две труппы: балет Дании, закрытый для внешних влияний и культивировавший свой стиль, и балет Мариинского театра.

Полувековая эпоха Мариуса Петипа подходила к концу, хотя талант его был в полном расцвете, и свой лучший балет, «Спящую красавицу» на музыку П. Чайковского, он создал в 1890 г., а «Лебединое озеро» (тоже Чайковского) и «Раймонду» (А. Глазунова) – в 1895 и 1898 гг. ...

Несмотря на все социальные потрясения и разрушения XX в., этим балетам было суждено пережить не только свой столетний юбилей, но и балеты более поздних эпох. Возможно, в этом заключен некий парадокс, но отрицание эстетики многоактных балетов Петипа не погубило, а сохранило их. Именно эти балеты, как и творчество Петипа в целом, стали питательной средой того нового, что оказало мощное влияние на все искусство XX в. – не только хореографическое.

Александр Горский и Михаил Фокин, главные реформаторы балета начала XX столетия, были учениками М. Петипа в Театральном училище и исполнителями ведущих партий в его балетах на сцене Мариинского театра.

Карьера балетмейстера Горского началась в Большом театре с постановки балетов «Спящая красавица» (1899) и «Раймонда» (1900) в хореографии М. Петипа. Однако новая редакция балета «Дон Кихот», который был поставлен в 1900 г. (хореография Петипа, переделанная Горским, сценография художников «Мира искусств» К. Коровина, А. Головина и Н. Клодта), вызвала восторг зрителей, ругань прессы и негодование Петипа.

Г.Дж. Лебедева

Переделки Горским старых балетов Петипа в Москве были продолжены, что окончательно испортило их отношения, хотя до 1900 г. Петипа относился к Горскому с большой симпатией. В «Мемуарах», изданных в 1906 г., Петипа пишет о нем как об одном из балетмейстеров, которых он «воспитывал, чтобы они могли меня заменить»². Но, негодуя по поводу переделок балета «Дочери фараона», он восклицает (в адрес Горского): «И это талант! И это гений! Скотина, и только!»³ Однако Горский, поддержанный директором Императорских театров Теляковским, а позднее и советским правительством, оставался главным балетмейстером Большого театра до самой своей смерти в 1924 г.

В то же время творчество Михаила Фокина, балетмейстера, осуществившего свои первые постановки в 1905 г., было не только одобрено Петипа, но мастер даже назвал Фокина своим преемником. А ведь Фокин не поставил ни одного многоактного спектакля! Правда, его единственный репертуарный балет на сцене Мариинского театра «Павильон Армиды» был в духе Петипа, но в благотворительных и выпускных спектаклях, поставленных Фокиным, его реформа балета уже набирала силу.

Реформа балета: раскол и смена ценностей

Существование в одном культурном пространстве сложных, многоплановых балетов Петипа (наряду с постановками Ж. Перро, А. Сен-Леона, Л. Иванова и др.), новой эстетики Горского и новаторской хореографии Фокина определило характер времени, которое можно назвать эпохой балета Серебряного века.

Театральное и околобалетное общество расслоилось. Так называемые балетоманы остались верны традициям Императорского театра; эти традиции включали поддержку привычного репертуара и любимых танцовщиц, пышные бенефисы... Более демократичная московская публика, в пик столичной, приняла все начинания Горского, чего нельзя было сказать о театральной критике. Раскол ощущался и в дирекции театров: Теляковский упрекал петербургскую администрацию в том, что она печется о личных удовольствиях за счет казны, а не об интересах искусства.

Размежевания не избежали и балетные труппы, особенно после успеха «Русских сезонов» в Париже. Появилась дилемма: быть артистом Императорского театра, что считалось вершиной карьеры, приносило стабильный доход и гарантировало пенсию, или артистом частной антрепризы, что давало интересную творческую работу, но сопровождалось массой проблем и трудностей. При этом нужно было учитывать, что именно среди балетоманов

находились люди, вкладывавшие свои средства в новаторские постановки антрепризы Дягилева.

Матильда Кшесинская, традиционно считающаяся отечественными историками балета самой своенравной и консервативной балериной Императорских театров, не только танцевала в новых балетах Фокина, но и участвовала в «Русских сезонах», хотя не имела недостатка в собственных зарубежных ангажементах.

Кроме того, Кшесинская была инициатором постановки «Дон Кихота» Горского в Мариинском театре. Это был единственный московский балет, перенесенный в Петербург. Матильда Феликсовна с огромным удовольствием танцевала в этом спектакле и ставила его выше, чем «Дон Кихота» в постановке Петипа. До сих пор этот балет Горского идет в Мариинском театре в декорациях Головина и Коровина, не сохраненных Большим театром.

А вот Анна Павлова – символ фокинских реформ – довольно быстро рассталась с «Русскими сезонами», так как ей не понравилось, что центральными фигурами антрепризы стали Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский.

Сергей Павлович Дягилев, провоцировавший балетмейстеров, композиторов и художников на авангардные постановки (несмотря на неизбежные убытки), одновременно стремился показать западной публике и все основные достижения Императорского балета. Он познакомил Европу со «Спящей красавицей», «Лебединым озером», вернул французам «Жизель».

Но тем не менее раскол в балетной среде был неизбежен.

Творчество Петипа, достигшее вершины, было наиболее адекватной формой выражения идеалов и ценностных приоритетов своего времени. Но на рубеже веков произошла смена, а точнее – перегруппировка ценностей, хотя часть общества продолжала придерживаться привычных ориентиров.

«Картина мира», представленная в балетах Петипа, включала в себя и высшие Божественные сферы (идеальные гармоничные классические ансамбли), и земной мир (характерные дивертисменты, пантомимные сцены), и низшее царство смерти и хтонических сил (таковы, например, сцены феи Карабосс и ее свиты в балете «Спящая красавица»).

Переориентация ценностей привела к тому, что абстрактно-обобщенный классический танец, который символизировал порядок высшего мира, стал неактуальным. Гармония и сопутствующая ей симметрия, отвлеченная хореография стали восприниматься как нечто архаическое и противоестественное. Отсюда и берут начало балетные реформы – как Горского, так и Фокина.

Горский, давая интервью накануне премьеры балета «Дон Кихот» в Мариинском театре (1902), говорил: «У меня на сцене наблюдается постоянное движение масс, у меня оригинальная планировка, наконец, я совершенно не признаю соблюдения какой-либо симметрии... Симметрия в балете меня никогда не удовлетворяла. <...> Скучно, когда видишь, что на обеих половинах сцены проделывается буквально то же самое...»⁴

Таким образом, Горский отрекся от одного из основных достижений Петипа – кордебалета как главного архитектурного начала, организующего сценическое пространство подобно античному ордеру. Конечно, дело здесь совсем не в том, что «скучно». В своем интервью Горский замечает: «Безусловно, и прежний балет представлял собой художественное зрелище...» Однако сфера балетов Горского – мир реальных людей; таковыми он в дальнейшем сделает и лебедей, и вилис в своих постановках «Лебединого озера» и «Жизели». Петипа же создавал модель идеального мира, по образу и подобию которого должен был выстраиваться мир земной; человек, ведомый судьбой (Божественным началом), должен был найти свое место в этом мире.

А. Горский изначально ограничивался реальностью, в которой происходили предельно достоверные события (даже с фантастическими персонажами); в балете он был полным атеистом.

М. Фокин, танцующий в балетах Петипа, чутко уловил ту границу, которая разделяет реальное и иррациональное в классических постановках, но воспринял это негативно. «Мы, “классические” танцовщики... выглядели и держались не так, как требовалось по роли, а как требовалось по танцам, а это большая разница... Уже само название “классический танцовщик”, в противоположность танцовщику характерному, говорило за то, что передача характера, какая-либо характеристика не входила в нашу задачу. Когда я играл мимическую роль, то имел вид, соответствующий изображаемой эпохе, но когда танцевал классику, то выглядел, как первый танцовщик, т. е. “вне времени и вне пространства”...»⁵

Фокин очень точно определил суть чистого классического танца – «вне времени и вне пространства», но актуальными уже стали конкретное время и реальное пространство. Отказ от представления о трехчастности мира привел Фокина и Горского к критике сложившейся балетной практики. Определение «недостатков» классического балета стало отправной точкой их поисков.

Горскому не нравились симметрия и условный балетный костюм. Ратовал он и за создание полноценного драматического образа, что в дальнейшем, уже в советское время, привело к его сотрудничеству с В.И. Немировичем-Данченко.

Фокин в своей книге перечисляет следующие «нехудожественные» приемы старых балетов:

- Нет перевоплощения...
- Нет переживаний...
- Нет единства действия...
- Нет единства в средствах выражения...
- Нет единства в стиле костюмов...⁶

Очевидно, что эта критика вела к идее необходимости единства стиля и танцевального языка в рамках одного произведения. Отвергалось разнообразие прежней лексики больших балетов – когда одни танцуют, а другие «мимируют».

«Создать новое вне всякой рутины, создать художественные произведения, гармоничные во всех своих частях», – призывал А. Горский в «Обращении к балетной труппе» (1 августа 1902 г.)⁷. Под гармонией он понимал единство стиля всей балетной постановки.

Горский, будучи сторонником реформ Станиславского, ратовал за актерское *перевоплощение*: «Мне очень хотелось бы, чтобы в основу исполнения <...> легло художественное чувство каждого, чтобы каждый проникся духом изображаемого лица и представил его так, как он его понимает. Мне очень будет неприятно, если я в Сванильде, Пахите, Иде, Франце и Коппелиусе вдруг увижу знакомых уже гг. и гг.-ж X, Y, Z, а не игривую венгерку Сванильду, юную аристократку-цыганку Пахиту, тщеславную тирольку Иду, бесстрашного тирольца Франца и маньяка получудака-полусумасшедшего кукольного мастера... Коппелиуса»⁸.

В отличие от Горского, Фокин не стал ограничивать себя реализмом в духе Художественного театра. Он развел сферы идеального («Шопениана»), земных страстей («Шехеразада») и мир личностных переживаний («Петрушка»), стараясь не смешивать в рамках одного спектакля различную лексику и стилистику. Единственное исключение, которое можно найти, – это балет «Жар-птица», где представлено несколько «миров», у каждого из которых был свой язык. Кроме того, Фокин выбрал форму короткого, преимущественно одноактного балета, в то время как Горский предпочитал многоактные постановки. В конце жизни Фокин объяснял свой выбор свойствами природы: «Для меня естественно стремиться к цельности, к единству в художественном произведении. Мне кажется, что концентрация средств выражения их усиливает, а растянутость ослабляет»⁹. Однако, скорее всего, разница позиций двух балетмейстеров определялась усло-

виями их работы: у одного – стационарный театр с большой постоянной труппой, у другого – разовые спектакли в благотворительных целях или для выпускников Театрального училища, а позднее работа в мобильной гастрольной антрепризе с переменным составом участников.

Обращает на себя внимание то, что и Фокин, и Горский использовали одинаковые понятия в своих оценках творчества: «художественное» или «нехудожественное». При этом оба балетмейстера за эталон брали изобразительное искусство. Например, Горский писал: «Балет представляет собой ряд картин, но вдруг оживших и зашевелившихся...»¹⁰ Он первый принес на сцену *профильный* стиль древнеегипетских рельефов («Дочь фараона»), что категорически не принял Петипа: «...г-н Горский... вдобавок имеет еще глупость заставлять танцевать египтян в профиль!»¹¹ При постановке балета «Египетские ночи» («Клеопатра») Фокин применил тот же прием, также используя стиль искусства Древнего Египта.

Общим для обоих балетмейстеров было и демократическое начало их творчества. Его очень точно выразил М. Фокин: «Балет может принять такую форму, так обогатиться духовно, стать настолько искренним, что с этим искусством можно будет обращаться не к кучке балетоманов, посвященных в тайны балета и подготовленных специальной прессой, а к непосредственному, искреннему чувству широкой массы»¹².

Истории было угодно распорядиться так, что балеты и миниатюры Фокина увидели «широкие массы» всего мира, но не его родины, а Горский стал первым *советским* балетмейстером; вместе со своими единомышленниками из первого балетного коллектива Государственного академического Большого театра он ратовал за «формирование неокрепшего вкуса народных масс».

Революционные преобразования в балете, которые привели к созданию нового стиля и новой эстетики, начались у обоих балетмейстеров с костюма. Горский одел лесных фей в сцене Сна из балета «Дон Кихот» в заимствованные у кафешантана платья-«серпантины». Он говорил в своем интервью: «Кому какое дело до того, откуда явился “серпантин”? Не все ли равно, лишь бы им достигалось красивое зрелище»¹³. Горский был противником балетных тюников, особенно коротких, которые считал отвратительными: «Теряется всякое представление о фигуре, она выглядит заключенной в какой-то нелепый треугольник...»¹⁴

Много лет спустя ему вторил Фокин: «При создании балета («Жар-птица». – Г. Л.) я более всего хотел, чтобы не было “бале-

рины” с ее балетными юбочками. С самого начала моей балетмейстерской деятельности я воевал против этого костюма»¹⁵.

Новый костюм потребовал и новой пластики, и новой сценографии, и новой образности. Всеобщая реформа стала неизбежностью.

«Античный стиль» Фокина.
Г-жа Дункан и танец модерн

Фокину, как и Горскому, не удалось сразу осуществить задуманное. Его первая постановка, «Ацис и Галатея», которую он предложил в качестве педагога Театрального училища, была встречена такими словами начальства: «Учите классическому танцу, а учениц хотите показывать в каком-то совершенно ином искусстве. Это вы отложите до другого раза, а теперь поставьте балет, как полагается»¹⁶. И все же в этом балете Фокин ввел, как он пишет, «намек на иную, небалетную пластику», его костюмы были «полугреческими, полубалетными».

Два года спустя, в 1907 г., ему удалось создать античный стиль танца в балете «Эвника» на сюжет романа Г. Сенкевича «Quo vadis?». Если Горский боролся с симметрией, то Фокин вообще отказался от основ классического танца: выворотности, четырех позиций и канонических поз: «Арабески, аттитюды, вытянутые, как палки, ноги в четырех позициях, руки “веночком” над головой... – все это раз и навсегда ушло из моих балетов на античные сюжеты»¹⁷.

Принято считать, что античный стиль балетов Фокина, его отказ от выворотности и пальцевой техники – это следствие гастролей Айседоры Дункан. Но полностью согласиться с этим нельзя. Свои воспоминания М. Фокин начал писать в 1937 г. В них нет никаких указаний на влияние Дункан, но есть рассказ о собственных поисках нового стиля. Танцы балета «Ацис и Галатея», считал он, должны стать такими, «как изображали их на греческих вазах, барельефах, ...на стенной живописи в Помпее»¹⁸. Однако в своих статьях о танце модерн того же периода Фокин называл Дункан «великой Айседорой», «гениальной Айседорой». Он писал: «Я очень высоко ценю Айседору Дункан»¹⁹. А в его статье «Модернистический немецкий танец» говорится: «Конечно, *заслуга возврата к естественным движениям принадлежит не германскому танцу*, а великой Айседоре Дункан и русскому балету. Перед русским балетом <...> была поставлена и ясно сформулирована проблема соединения виртуозности и мастерства танца с естественностью движений и выразительностью.

Я смело утверждаю, что проблема эта была разрешена. <...> С тех пор балет перестал быть танцем одних только ног и соединил танец ног с танцем рук, корпуса, шеи, словом, всего тела»²⁰.

Таким образом, по мнению Фокина, у истоков танца модерн на равных стоят Дункан и русский балет. Естественно, он не пишет о себе как о родоначальнике нового вида танца, а переносит эти заслуги на весь русский балет начала века. Однако нужно признать, что принципиально новый танец появился именно в постановках Фокина, тогда как Горский использовал уже известный характерный танец и пантомиму.

Говоря о балетмейстерах-реформаторах Серебряного века, надо четко разграничить сферы их новаторства: Горский открыл новую эстетику, а Фокин создал новую лексику. Решая одну проблему, они использовали разные методы, шли разными путями. Возможно, Дункан повлияла на Фокина сильнее, чем на Горского.

Первый раз Айседора Дункан приехала в Россию в 1904 г. Тамара Карсавина назвала ее первое появление большой сенсацией: «Айседора покорила весь театральный Петербург. Конечно, как всегда, нашлись и консервативно настроенные балетоманы, в глазах которых танцовщица с босыми ногами оскорбляла основные и священные принципы искусства! Но это было всего лишь частное мнение. Повсюду чувствовалось веяние нового. <...> Мне даже не приходила в голову мысль, что между ее искусством и нашим мог бы существовать хоть малейший антагонизм. Казалось, оба эти искусства равноправны, и каждое из них могло бы извлечь большую пользу, общаясь друг с другом»²¹.

Есть факты, которые косвенно свидетельствуют о сильном впечатлении, которое Дункан произвела на Фокина. В том же 1904 г. он, преуспевающий первый танцовщик Императорского театра, еще не поставивший ни одного танца, пишет либретто балета «Дафнис и Хлоя»; его замысел осуществился лишь в 1912 г. с труппой «Русский балет Дягилева». В следующем году он ставит балет «Ацис и Галатей», а спустя еще два года – «Эвнику»; все они на античные сюжеты.

Однако Фокин как представитель школы классического балета не был скован ограниченной техникой Дункан и ее наивной теорией. «Тезисы Айседоры Дункан рухнули, когда Фокин, имея в своем распоряжении все богатство техники классического танца, поставил “Эвнику”, – вспоминает Т. Карсавина, – ...“лексика” этого балета намного превосходила технические возможности танца как самой Дункан, так и ее учеников»²².

Возможно, поэтому молодой Вацлав Нижинский, увидевший Дункан уже после «античных» балетов Фокина (еще учеником

он танцевал фавна в балете «Ацис и Галатея»), воспринял ее танец критически. «Эти детские прыжки и скачки босиком не искусство. У Дункан нет школы, ее творчество стихийно... Тому, что она делает, нельзя научить... Это не Искусство», – эти слова Нижинского, произнесенные в 1907 г., приводит его сестра в своих мемуарах²³.

А Тамара Карсавина вспоминает об *античном стиле* одного из балетов Фокина так: «“Эвника” была компромиссом между классическими традициями и возрожденной Элладой, символом которой являлась Айседора. Центральную роль в вечер премьеры исполняла Кшесинская, продемонстрировав в этой партии почти все движения и комбинации классического балета. (Действительно, трудно представить Кшесинскую, танцующую à la Duncan! – Г. Л.) После первого выступления Кшесинская отказалась от роли, и ее передали Павловой. <...> Она танцевала босиком, как и весь кордебалет. Точнее говоря, на трико нарисовали пальцы, и это создавало полную иллюзию босых ног»²⁴.

Конечно, Фокин на главной Императорской сцене мог ставить балетные спектакли, лишь идя на компромисс. Поэтому в полную силу реформы могли осуществиться только при работе с независимой труппой – такой, как «Русский балет Сергея Дягилева».

Реформы Горского

В интервью, данном в 1914 г. в связи с 25-летием артистической деятельности, А. Горский говорил: «Я принадлежу к выпуску, который еще на школьной скамье хотел чего-то нового»²⁵.

Горский не оставил собственных воспоминаний, но из текстов интервью, различных записей и обращений можно получить представление об его отношении к преобразованиям в балете.

Перечисляя тех, кто оказал влияние на его творчество, Горский называет их в такой последовательности:

Коровин и Головин («Они дали в моей работе толчок новому направлению. Они дали другие костюмы, новые декорации»);

Теляковский («Много поддержал...»);

Арендс («Он ввел много нового с музыкальной стороны. Мы стали пользоваться другой музыкой»);

Екатерина Гельцер («Она сразу пошла вперед по новым путям»)²⁶.

Отмечает Горский и влияние Художественного театра.

Эволюция балета за четверть века начиная с 1890 г., по мнению Горского, выглядит так: «Значительным изменениям подверглась мимика. В смысле декораций, костюмов балет также

шагнул далеко вперед. <...> Большую роль в эволюции балета сыграла Дункан. Полный поворот балета был начат постановкой “Жизели” и закончился постановкой “Саламбо”. Теперь в смысле мимическом мы совершенно приблизились к реальной жизни. Игра артистов находится в тесной связи с танцами и вместе с костюмами и декорациями составляет одно целое»²⁷.

В этих высказываниях Горского, полностью соответствующих взглядам Фокина, хорошо видны главные объекты реформы: новые декорации, костюмы, музыка, а также целостность произведения и близость к реальности. Оба балетмейстера ключевой фигурой эпохи называют Айседору Дункан.

Но Горский, в отличие от Фокина, не «заболел» античной темой. Приезд Дункан не отвлек его от постановок старых классических балетов в новом стиле. Показательно, что Горский всю реформу уложил в короткий отрезок времени – между переделанной им в 1907 г. «Жизелью» и премьерой балета «Саламбо» (1910). Никаких значительных постановок между этими спектаклями Горский не делал – только несколько балетов дивертисментного характера и новую редакцию «Раймонды».

И только в 1915 г. появляются два его «античных» балета: «Эвника и Петроний» и «Пятая симфония» А. Глазунова.

«Эвника и Петроний» – балет на тот же сюжет из Сенкевича, что и у Фокина, но по собственному либретто Горского и на музыку Ф. Шопена (у Фокина автор музыки Н. Щербачев, сценарист – Стенбок-Фермор). Горский упоминает, что он уже видел спектакль Фокина.

О балете «Пятая симфония» одна из исполнительниц, Вера Каралли, вспоминала: «Это был прелестный одноактный балет. Пастухи и пастушки древней Греции. Поставлен в стиле à la Дункан (сандалии и хитоны)»²⁸. А Горский в своем «Плане балета» писал: «Все без трико, в сандалиях или босиком»²⁹. Судя по имеющимся фотографиям, мужчины танцевали в греческих сандалиях, а женщины босиком, как Дункан.

Но античная стилизация не была определяющей в творчестве Горского. Он шел другим путем. Первой самостоятельной постановкой (1902 г.), выразившей его взгляды и устремления, стала «Дочь Гудулы» (или «Эсмеральда») по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Остается только гадать, почему ни эту работу, ни свой балет «Дон Кихот» Горский не считал началом переворота в балете.

«Эсмеральда» Горского не была переделкой известного балета Перро–Петипа на музыку Ц. Пуни. Это был новый балет, с новой музыкой (композитор А. Симон), по новому сценарию, с

новой хореографией – балет о средневековом Париже, где любовь и смерть главной героини были лишь деталью общей картины жизни «низов». Это многокартинная танцевальная пьеса с максимальным жизненным и историческим правдоподобием; главную роль в ней играли массовые сцены. Сам Горский определил жанр постановки не как балет, а как «мимодраму». Ничто не напоминало здесь балеты XIX в. Никаких дивертисментов, танец только там, где он продиктован жизненной логикой: праздник, бал... Известно, что К. Станиславский с удовольствием смотрел этот балет несколько раз.

Это был первый балет, в котором Горский, еще за несколько лет до приезда Дункан и экспериментов Фокина, отверг академические каноны. Ни одна балетная премьера до этого не вызвала такой страстной реакции прессы. В одной из рецензий говорилось: «Балет, в котором не танцуют. Балет, в котором грозят какой-то реальной толпой жуликов и оборванцев. Балет, для которого совещаются с археологами и архивами. Это какой-то Художественный театр. Это – Станиславский! Это – потрясение основ, по крайней мере, балетных. И этого нельзя простить!»³⁰

Сам Горский говорил Ю.А. Бахрушину, что считает «Дочь Гудулы» своим самым серьезным и самым удачным трудом за всю артистическую жизнь. Это произведение – самое крайнее выражение тенденции драматизации балета, подхваченное позднее «драмбалетом» советского времени. Такой путь ограничивал возможности балета, заменяя танцевальную образность языком жеста, но одновременно он открывал новое направление поиска художественной выразительности.

Борьбу за жизненное правдоподобие спектакля Горский продолжил в новой постановке балета «Жизель». В отличие от других балетмейстеров он не стремился сохранить его традиционную версию, а утверждал собственные идеи. Новый спектакль уже не был романтической поэмой, он воспринимался как реальная драма из жизни Франции конца XVIII в. Сцена сумасшествия имела все признаки натурализма, так как исполнительница главной роли Вера Каралли начинала вдруг громко смеяться.

Во втором акте, по мнению некоторых критиков, чувствовалось влияние Айседоры Дункан. Вилисы были одеты в хитоны и выглядели грубоватыми девицами. Борясь с симметрией, Горский составлял из них произвольные группы, а классический танец сменила «беспорядочная беготня по сцене».

Позднее Горский вернулся к этому балету и в 1919 г. предложил его новую редакцию. Хитоны вилис были заменены саваннами, а вся сцена на кладбище была столь жуткой, что зрителей

Г.Дж. Лебедева

охватывал настоящий ужас. В 1930 г. театр вернулся к классической «Жизели».

Этот эксперимент Горского интересен тем, что фактически на старую музыку был поставлен абсолютно новый балет – не просто с новой хореографией, а в новой стилистике и новой эстетике.

В 1980-е годы подобный опыт был повторен балетмейстером Матсом Эком, который создал принципиально иную хореографическую версию балета «Жизель» для труппы «Куллберг балет», не изменив ни единой ноты партитуры. В его постановке действие было перенесено в наше время, причем вместо кладбища был сумасшедший дом, а классику сменил танец модерн. «Жизель» Горского можно считать предтечей этого спектакля.

Параллели в творчестве Фокина и Горского

Несмотря на разные методы решения проблем, стоявших перед балетом начала века, реформы Фокина и Горского имели многие точки соприкосновения и обнаруживали общие тенденции. Если первым шагом обоих балетмейстеров была реформа сценического костюма и грима, то следующим – новое оформление спектакля (причем сначала не по их инициативе). Художников-миriskusников Горскому предложил Теляковский, а Фокину – Дягилев. Можно сказать, что в обоих случаях главным было приглашение конкретных художников, а балетмейстеры подбирались под них.

Судя по дневниковым записям Теляковского, накануне премьеры балета «Дон Кихот» его больше беспокоили декорации, чем хореография. А после генеральной репетиции он записал: «Постановка балета удалась вполне. Никогда еще на сцене Большого театра не было такой постановки как в смысле художественном, так и в смысле цельности получаемого впечатления. Декорации, костюмы, бутафория за малым исключением вполне удалась и произвели на всех особое впечатление. Горский прекрасно поставил танцы, Арендс очень хорошо срепетировал оркестр. О декорациях Коровина нечего и говорить – они все очень хороши, но очень хороша и декорация Головина, сад при дворце. В Головине виден, несомненно, крупный талант и притом талант, который развивается и дает все лучшие и лучшие плоды»³¹.

Огромная заслуга Александра Бенуа состоит в том, что балет вообще был включен в программу «Русских сезонов». «Под влиянием Бенуа Дягилев стал появляться на балетных спектаклях Фокина», – вспоминает *летописец* «Русских сезонов» Сергей Григорьев³².

Балеты Фокина до дягилевского периода шли в декорациях и костюмах, подобранных из других постановок, часто оперных. Для парижских гастролей оформление балетов впервые было сделано заново – по эскизам А. Бенуа и Л. Бакста. Кроме того, эти художники и сам Дягилев внесли серьезные коррективы в уже подготовленные спектакли, меняя по своему усмотрению музыку и сценарий. Но с этими изменениями, по свидетельству С. Григорьева, согласились все, включая Фокина и композитора Черепнина, которому пришлось переписать финал «Египетских ночей».

И в дальнейшем роль художников в труппе Дягилева не сводилась к созданию декораций и костюмов. Они писали либретто, формировали концепцию и стилистику спектакля, давали указания балетмейстеру. Кроме того, они сами гримировали артистов (часто не только лицо, но и тело), следили за правильным ношением головных уборов, аксессуаров. Бронислава Нижинская вспоминает, как Бакст сам закреплял шелковые лепестки на голове и шее ее брата перед началом балета «Призрак розы»...

На рубеже веков в декорационном искусстве произошел перелом, в результате которого балетная сценография приобрела художественность, вобрав в себя весь спектр исканий Серебряного века.

Встреча художников «Мира искусств» и балетмейстеров-новаторов на первый взгляд выглядит случайной, но она была неизбежна. Слишком многое их объединяло, прежде всего идея создания целостного художественного произведения «на принципах единения искусств, гармонического согласия всех компонентов спектакля»³³. Они стремились к возрождению театральной зрелищности, и балет был для этого идеальным видом искусства.

Большое значение для успеха задуманных реформ имело то, что все художники, балетмейстеры, артисты, композиторы, режиссеры и даже администраторы, объединившиеся вокруг новых идей, были разносторонне образованными, талантливыми людьми. Они восхищались талантом друг друга, сознавали исключительность результатов совместного творчества.

Фокин и Горский были не только балетмейстерами, но и прекрасно рисовали, музицировали (Фокин даже играл на балалайке в знаменитом оркестре Андреева, а в архиве Горского хранятся его художественные вышивки и профессионально выполненные фотографии). Бакст и Бенуа были авторами балетных либретто, о масштабах личности Дягилева написана не одна книга. Все эти таланты, объединившись, и привели к тому

небывалому расцвету балетного искусства, которым был отмечен Серебряный век русской культуры.

Еще одна общая черта балетных реформ Горского и Фокина – новое отношение к музыке. Хотя в некоторых их постановках партитура была составлена из фрагментов музыкальных произведений многих авторов, потребность в новом подходе к музыке ощущали оба. Ведь главным для них было стилистическое единство всех частей!

И если Горскому хватало Арендса, который вошел в историю музыкального театра скорее как дирижер, а не как композитор, то Фокин, благодаря Дягилеву и его друзьям, открыл миру молодого Стравинского, работал с Аренским и Черепнинным.

Близки оба балетмейстера и в выборе тем своих постановок – не только античных и египетских, о которых говорилось выше. Их привлекали также культура Индии («Саламбо» Горского), арабская экзотика («Шехеразада» Фокина), итальянская комедия масок («Карнавал» Фокина, «Арлекинада» Горского). Самыми знаменитыми стали спектакли, созданные по мотивам русской сказки: «Конек-Горбунок», «Волшебное зеркало», «Золотая рыбка» Горского и «Жар-птица» Фокина.

Оба балетмейстера много сделали и для развития жанра хореографической миниатюры: «Умиравший лебедь» Фокина стал символом балета XX в., а «Вакханок» Горского еще недавно можно было увидеть во многих концертах.

Обнаружив столько параллелей, невольно задаешься вопросом: как могло случиться, что эти два великих современника почти ничего не знали о работах друг друга (если судить по воспоминаниям и другим сведениям, дошедшим до нас)?

Фокин ни разу не упоминает имени Горского ни в мемуарах, ни в статьях, хотя он танцевал «Болеро» в «Дон Кихоте» Горского на сцене Мариинского театра, а с 1906 г. был исполнителем партии Базилia в том же балете...

Горский, отвечая в интервью на вопрос: «Какого Вы мнения о фокинских постановках?», говорит: «С фокинскими постановками я мало знаком. Я видел только “Эвнику”, “Карнавал” и “Сильфиды”. Лучшую его вещь “Шехеразаду” видеть мне не пришлось. Не видел я и “Игоря” («Половецкие пляски» в опере «Князь Игорь». – Г. Л.)»³⁴. Получается, что Горский был знаком только с ранними работами Фокина, но не с его спектаклями для «Русских сезонов». За границу Горский выезжал только в 1911 г. – для постановки балета в Лондоне; позже он, по-видимому, уже не имел такой возможности. Фокин же, напротив, с 1909 г. ставил балеты только за границей.

Так разошлись их пути и в жизни, и в творчестве.

Фокин стал своеобразным символом возрождения балетного искусства на Западе, а в некоторых странах – и его основоположником. Балет русского зарубежья – это колоссальный пласт культуры, который сформировался под сенью начатых Фокиным реформ. Умер великий балетмейстер в 1942 г., так и не осуществив свою мечту – вернуться в родной театр; для советского зрителя его творчество так и осталось неизвестным.

А официально признанный советский балет долго шел по стопам Горского, изгоняя из всех постановок фокинский стиль вместе с его приверженцами (яркий пример – судьба К. Голейзовского). Зато культивируемый советским искусством «драмбалет» сумел заново, спустя почти полвека после триумфа «Русских сезонов», потрясти мир; это вызвало новую волну балетной эмиграции, которая вновь обогатила культуру русского зарубежья, да и мировую культуру в целом.

Примечания

- 1 *Кондаков И.В.* Культура России. Русская культура: краткий очерк истории и теории. М., 1999. С. 239.
- 2 Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л., 1971. С. 60.
- 3 Там же. С. 60.
- 4 Балетмейстер А.А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб., 2000. С. 86.
- 5 *Фокин М.М.* Против течения. Л., 1981. С. 59.
- 6 Там же. С. 60–61
- 7 Балетмейстер А.А. Горский. С. 90.
- 8 Там же. С. 89.
- 9 *Фокин М.М.* Указ. соч. С. 102.
- 10 Балетмейстер А.А. Горский. С. 89.
- 11 Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 62.
- 12 *Фокин М.М.* Указ. соч. С. 74.
- 13 Балетмейстер А.А. Горский. С. 86.
- 14 Там же. С. 87.
- 15 *Фокин М.М.* Указ. соч. С. 148.
- 16 Там же. С. 89.
- 17 Там же. С. 92.
- 18 Там же. С. 88.
- 19 Там же. С. 220.
- 20 Там же. С. 209.
- 21 *Карсавина Т.П.* Театральная улица. Л., 1971. С. 155.

Г.Дж. Лебедева

- 22 Там же. С. 156.
- 23 *Нижинская Б.Ф.* Ранние воспоминания: В 2 ч. М., 1999. Ч. 1. С. 311.
- 24 *Карсавина Т.П.* Театральная улица. Л., 1971. С. 157.
- 25 Балетмейстер А.А. Горский... С. 150.
- 26 Там же. С. 150–151.
- 27 Там же. С. 152.
- 28 Там же. С. 158.
- 29 Там же. С. 157.
- 30 Там же. С. 25.
- 31 *Теляковский В.А.* Дневники Директора Императорских театров. М., 1998. С. 433.
- 32 *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева, 1909–1929. М., 1993. С. 17.
- 33 *Давыдова М.В.* Художник в театре начала XX века. М., 1999. С. 6.
- 34 Балетмейстер А.А. Горский... С. 151.

Ф.И. Синельников

ОБРАЗ БОГА В ТВОРЧЕСТВЕ
Н.А. БЕРДЯЕВА И Д.Л. АНДРЕЕВА

Идея единого Бога, открывшаяся человеческому сознанию, предполагает, что Он имеет все возможные совершенства (если вести речь о положительной, катафатической теологии). Среди этих совершенств особое место занимают всеблагость и всемогущество, которые в религиозном сознании нередко были определяющими качествами Бога.

«Всемогущество» – это целостное, однородное, тотальное определение, тогда как «всеблагость» может иметь значительно более широкий спектр смыслов, причем некоторые из этих смыслов могут оказаться несовместимыми с понятием «всемогущество». Осознание человеком присутствия зла в мире, созданном всемогущим Богом, вызвала потребность в теодицее. Согласование всемогущества и всеблагости Бога можно было бы назвать основным этико-философским вопросом всех трех авраамистических религий.

У древних иудеев не было философии в античном понимании этого слова (до Филона Александрийского). Они искали ответы на драматические религиозные вопросы не в абстрактных философемах, а в общенародной вере в Бога и в пророческом откровении, всегда имевшем социальный характер. Вера пророков была парадоксальна. Она не пыталась рационально устранить противоречия между живым Богом Авраама, Исаака и Иакова, Который *творит все, что хочет* (Пс. 113, 11; 134, 6), и страданиями избранного этим Богом народа. Бог выражал свою волю в судьбе своего народа. Народ имел автономную волю, он мог либо следовать Завету, на страже которого стоял Закон, либо нарушать его. Всемогущий и всеведущий Бог при этом как бы не вмешивался в выбор народа, но Он мог проявить свою волю, направив ход событий таким образом, что народ переживал последствия своего коллективного выбора – богоугодного или богоборческого.

Древние иранцы шли другим путем. Их религиозная модель имела заметное сходство с древнееврейской верой (что отчасти объясняется иранским влиянием в начальный период Второго храма), но и резко от нее отличалась. М. Бубер определил иранскую и еврейскую религиозность как «два образа веры». Эти два образа находили свое проявление в разных формах деятельной веры в Бога: если евреи должны были следовать Закону, установленному Заветом, то иранцы должны были постоянно делать правильный выбор между Добром и Злом. Откровение Гат Заратустры говорило о едином могущественном всеблагом Боге, но при этом признавало существование силы, враждебной Богу. Сила эта была персонифицирована в антагонисте Бога, который несет изначальную ответственность за существование в мире зла. Задача благочестивого иранца состояла в том, чтобы бороться против сил зла и каждым своим действием (мыслью, словом или поступком) усиливать стан Бога.

В иудаизме эпохи Второго храма фактически отсутствовало представление о персонифицированном противнике Бога. И зла – как некоего самостоятельного начала – иудаизм не знал. Можно сказать, что впервые в иудейском мире о существовании дьявола возвестил Иисус (у ессеев и иудейских апокалиптиков рубежа эр не было учения о дьяволе как могущественном враге Бога). В Евангелии образ дьявола не только часто встречается, но и является одним из самых важных элементов христианского учения (цитата о Деннице, рассказ об искушении и т. д.). Причем этот дьявол объявляется не покровителем ненавистных угнетателей-язычников или евреев – нарушителей Закона, а отцом современной Иисусу части политической и культурной элиты Иудеи («Отец ваш – дьявол»). Заметим, что такой радикализм в вопросе о существовании дьявола как деятельном противнике Бога соответствовал скорее не еврейскому, а иранскому типу веры.

Становление христианства как самостоятельной религии, естественно, протекало под сильнейшим влиянием иудаизма. Из иудаизма было усвоено представление о едином всемогущем и всеведущем Боге. Но, с другой стороны, священными текстами христиан стали Евангелия, и игнорировать слова Иисуса для Его последователей было просто невозможно. Попытка сочетать наследие ТаНаХа и огненное провозвестие Иисуса сделало всю последующую историю христианства внутренне противоречивой и глубоко трагичной.

Этические противоречия присутствовали (и присутствуют) в стремлении христиан согласовать сразу несколько идей: идею всемогущего Бога, идею существования дьявола и идею миро-

сердного страдающего Бога, воплотившегося в человеке. Попытки разрешить эти противоречия через обращение к античной философии только усложняли решение возникающих проблем.

Отчасти это было вызвано тем, что в наследство от античной мысли к христианству перешли многие положения, которые плохо совмещаются с парадоксальностью и антиномичностью веры древнееврейских пророков и Благой Вестью Иисуса. К таким положениям относится, например, бессодержательная по своей сути идея о том, что «все стремится к благу», или не замечающая трагичности бытия обезличенная идея, что «зло есть умаление добра». Попытка использовать их для преодоления противоречия между всеблагостью и всемогуществом Бога не решала вопроса, а лишь отодвигала его решение.

В течение долгого времени христианство (являвшееся государственной религией и поддерживавшее господствующую систему власти) вполне спокойно примиряло идею всемогущего Бога с присутствием в мире зла. Очень часто всеблагость Бога понималась таким образом, что Он становился почти неотличим от дьявола. Даже если Бог воспринимался как беспощадный каратель, наказывающий грешников вечным адом, это ничего не меняло в самой сути вопроса. Все, что Он делал, считалось благом¹. Альтернативные взгляды, которые встречались в манихейско-христианских сектах (у павликиан, тондракитов, богомилов, катаров и др.), беспощадно подавлялись господствующими государственно-конфессиональными структурами, поскольку грозили их доминирующему положению в обществе. В самом же манихействе и почти во всех возникших вслед за ним религиозных течениях Бог фактически утрачивал не только всемогущество, но и всеблагость; ведь конечной задачей мирового процесса дуалисты считали полное и окончательное разделение двух сфер – «света» и «материи», отождествлявшейся со злом.

Но Весть Иисуса продолжала свое постоянное, хотя и часто внешне незаметное воздействие на мир. Духовная жизнь усложнялась, а влияние традиционных конфессиональных институтов стремительно сокращалось. В человечестве появлялись духовные гении, благодаря которым образ Бога становился более человеческим. При этом они предельно остро ощущали и осознавали присутствие в мироздании зла – личной силы, намеренно противопоставляющей себя Богу.

Совершенно новое слово о всемогуществе и всеблагости Бога было сказано Ф.М. Достоевским. Иван Карамазов отверг грядущую всеобщую гармонию из-за слезинки ребенка. Слова Алеши о бунте – в ответ на «возвращение билета» – требуют дополне-

ния. Иван восстает не против всеблагого Бога, а против такого бога, который правит этим миром, который ставит безличную «гармонию» выше судьбы вот этого, конкретного, существа. Трагедия Ивана в том, что он не может преодолеть ставшее традиционным конфессиональное представление о Боге как всемогущем и всеведущем владыке, своим «промыслом» «попускающим» зло. Конечное торжество «добра» неприемлемо для Ивана не потому, что на пути к нему возникают страдания, а потому, что весь процесс мироздания управляется Богом.

После Второй мировой войны на Западе был задан знаменитый вопрос о том, может ли существовать богословие после Аушвица (в России после 1991 г. к Аушвицу был добавлен ГУЛАГ – теологи РПЦ явно не хотели отставать от своих западных коллег). Вопрос породил длительную дискуссию, продолжающуюся до сих пор. Плодотворность этой дискуссии представляется довольно сомнительной, поскольку феномен «постаушвиц-теологии» является, по сути, частным случаем обрисованного Иваном Карамазовым острого противостояния абстрактной мировой гармонии (якобы устанавливаемой всемогущим Богом) и слезинки ребенка. Но традиционная конфессиональная теология сочла необходимым искать новые пути согласования божественного всемогущества и божественной всеблагости только после катастроф XX в., унесших десятки миллионов жизней.

Однако в России этическая постановка вопроса Достоевским получила самостоятельное развитие в русской религиозной философии. Здесь в начале XX столетия возникла новая генерация религиозных мыслителей, категорически отвергавших образ жестокого Бога. Для них было чрезвычайно важно утвердить Его новый образ – Бога, не творившего ад, не обрекавшего грешников на вечные муки, не насылавшего всевозможные кары на ослушников Своей воли. Горячее стремление к очищению образа Бога было одной из самых ярких особенностей русской мысли до середины XX в. Этот поиск не был подчинен внешней идеологической конъюнктуре – конфессиональной, политической или научной. Катастрофы XX в. стали лишь катализатором этой интенции религиозно-философского поиска, начавшегося с Достоевского.

В этой небольшой работе мы сопоставим взгляды на обозначенную выше проблему двух русских религиозных мыслителей – философа Н.А. Бердяева и духовидца и поэта Д.Л. Андреева. Это сопоставление интересно по многим причинам. Уже то, что оба эти мыслителя были современниками, имеет для рассматриваемого нами вопроса особое значение. Они жили в эпоху, когда, с одной стороны, образ Бога для множества верующих людей становился

все более человеческим, а с другой – масштабы совершаемого на Земле зла заставляли все большее количество людей сомневаться в том, что происходящее «попускается» Богом. Бердяев и Андреев были религиозными мыслителями, не ограниченными формальными конфессиональными рамками и стилем. Разрушение большевиками старой политической и идеологической системы, как это ни странно, во многом способствовало высвобождению религиозной мысли из-под гнета традиции. И изгнанный из России Бердяев, и узник Владимирского централа Андреев оказались избавлены от необходимости увязывать свои убеждения с какой-либо конфессиональной доктриной.

Заметим, что сравнить взгляды этих мыслителей интересно из-за особенной асимметричности их творчества. Так, философ Бердяев не пытается создавать завершенной системы, предпочитая афористический стиль философствования. Андреев, имевший колоссальный духовидческий опыт, именно через этот опыт пытается подойти к традиционным вопросам теологии, к метафизике и этике; не будучи философом, он выстраивает грандиозную систему, в которой тезисно пытается дать ответы на самые важные вопросы бытия.

В этой статье мы рассмотрим поздние работы Бердяева и Андреева – отчасти потому, что они были написаны примерно в одно и то же время, а главное, потому, что именно в этих работах был подведен своего рода итог их творчества и духовного пути.

1

Бердяев радикально отличается от всех остальных русских религиозных мыслителей (и не только русских). Он не создает абстрактных концепций, его философия не схематична, а профетична. Он не только мыслит, но и пророчествует, подобно библейским пророкам. В вопросе о качествах Бога Бердяева отличает особая форма апофатизма, которую можно было бы назвать «конкретно-этической». Этот апофатизм призван избавить образ Бога от приносящих его натуралистических определений. Бердяев утверждает, что «в истории человеческого богопознания нередко дьявола принимали за Бога»². И философ решительно восстает против загрязненного этим миром понимания Бога³. Так, он пишет: «О Боге нельзя мыслить рациональными понятиями, которые всегда взяты из этого мира, на Бога не похожего. Правда была лишь на стороне апофатической теологии. Невозможно строить онтологию Бога. <...> О Боге можно говорить лишь языком символики духовного опыта»⁴. В полной мере этот конкретный апофатизм

прилагается к вопросу о божественном всемогуществе. Бердяеву чуждо спекулятивное увязывание идеи божественного всемогущества с присутствием в мире зла. Согласно Бердяеву, «...к Богу неприменима низменная человеческая категория господства. Бог не господин и не господствует. Богу не присуща никакая власть, Ему не свойственна воля к могуществу, Он не требует рабского поклонения невольника. Бог есть свобода, Он есть освободитель, а не господин. Бог дает чувство свободы, а не подчиненности»⁵. Но Бердяев идет еще дальше: сама категория силы оказывается совсем не подходящей Богу: «К Богу совершенно неприменимы наши понятия о силе, о власти, о причинности»⁶; «Бог не есть сила в природном смысле, действующая в пространстве и времени, не есть господин и правитель мира, не есть и самый мир или сила, разлитая в мире. Лучше можно сказать, что Бог есть Смысл и Истина мира, Бог есть Дух и Свобода...»⁷ «...Бог не есть ни господин, ни властитель. Дурным космоморфизмом было перенесение на Бога категории силы. Но Бог совсем не есть сила в природном смысле слова. Бог есть правда. Культ Бога как силы есть еще идолопоклонство...»⁸ «Более всего нужно отрицать, что Бог есть причина мира, первопричина. Но причинность и причинные отношения совершенно неприменимы к отношениям между Богом и миром, Богом и человеком. Причинность есть категория, применимая лишь к миру феноменов, и совершенно неприменимая к миру нуменальному...»⁹ Даже такое определение, как «творец мира», по отношению к Богу кажется Бердяеву несовершенным: «Можно еще сказать, что Бог есть основа мира, творец мира, но и эти слова очень несовершенны...»¹⁰ В данном случае Бердяев, конечно же, отрицает не творческую активность Бога, а Его сниженное понимание как «производителя», «мастера» мира, изготавливающего объективированный предмет. Бога связывают с Его творениями не отношения детерминирующей причинности, а любовь, свобода и творчество. Философская логика приводит Бердяева к идеям, очень близким идеям Лосского и Андреева, хотя в утверждении свободы духа Бердяев идет дальше этих мыслителей: «Бог сотворил конкретные существа, личности, творческие экзистенциальные центры, а не мировой порядок, означающий падшесть этих существ...»¹¹ «Материя есть лишь порождение отношений между субстанциями. Материальные предметы – знаки духовных субстанций»¹².

Мы видим, что Бердяев отбрасывает традиционные определения Бога, так долго подобно магниту притягивавшие взоры мыслителей, связанных с авраамистической религиозной традицией. Он утверждает в своей философии совсем иные ценности

и ориентиры: «Человечность и есть главное свойство Бога, совсем не всемогущество, не всеведение и пр., а человечность, свобода, любовь, жертвенность»¹³.

Бердяев не пытается найти во всемогуществе Бога гарантию грядущей победы над злом. Он считает, что сам поиск гарантий в духовной жизни является провалом, следствием метафизической несвободы, рабства у сил князя мира сего. Вера Бердяева напоминает веру древних иранцев-маздаяснийцев (как ее интерпретирует М. Бойс): она подобна вере в победу солдата, идущего в бой. Такой тип веры можно считать героическим в отличие от гарантированной «веры», которую, в строгом смысле слова, верой считать вообще нельзя¹⁴.

С отрицанием идеи божественного всемогущества связаны и другие положения Бердяева: о законах мира, о Промысле, о земной власти.

Бердяев отвергает диктат законов природы и идею их предустановленности Богом: «Самые законы природы не вечны, они соответствуют лишь известному состоянию природного мира и преодолеваются при другом состоянии мира»¹⁵. Законы – это условность, причем часто такая, которая требует своего преодоления. Бердяев находит родственные идеи не у Лейбница (писавшего о законах как о «привычках природы»), а у Э. Бутру, сказавшего, что законы природы случайны¹⁶.

В философии Бердяева нет бунта против законов. В ней есть стремление к их духовному преодолению и преобразению, стремление к просветленному чуду, которое «...совсем не означает нарушения каких-либо законов природы, это есть явление смысла в человеческой жизни, обнаруживающееся в природной среде, подчиненной частичным законам»¹⁷.

Рациональную теологию, создавшую учение о Промысле, Бердяев обвиняет в создании ложного учения: «Если все от Бога и все направляется Богом ко благу, если Бог действует и в чуме, и в холере, и в инквизиции, и в пытках, и в войнах и порабощениях, то это при последовательном продумывании должно вести к отрицанию существования зла и несправедливости в мире»¹⁸. Все традиционные учения о Промысле Бердяев называет «главными препятствиями для веры в Бога»¹⁹. Бердяев отказывается принимать какие-либо оправдания идеи всемогущего Бога, управляющего миром. «Бог находится в ребенке, проливающим слезинку, а не в миропорядке, которым оправдывают эту слезинку»²⁰.

Бердяев не отрицает Промысел и благодать, он лишь категорически отказывается принимать обветшавшее учение о них.

Ф.И. Синельников

Для Бердяева «благодать ничего общего не имеет с нашим, от мира взятым пониманием необходимости, силы, власти, каузальности»²¹. «Благодать не есть действующая извне сила, благодать есть обнаружение божественного в человеке»²².

Власть как система отношений не находит никакого оправдания в поздних произведениях Бердяева. Представить себе, что Бердяев принимает идею «власти Бога», просто невозможно.

Критика Бердяевым государства («...государство всегда подает голос за казнь Христа»²³) и земной власти слишком хорошо известна, и здесь нет смысла ее пересказывать. Обращает на себя внимание динамичность его воззрений, касающихся политических форм: «До конца нужно утверждать относительные формы, дающие максимум возможной реальной свободы и достоинства личности, и примат права над государством. Но идеалом может быть лишь преодоление всякой власти, как основанной на отчуждении и экстерииоризации, как порабощенности»²⁴.

Интересно обратить внимание на то, как именно отрицание Бердяевым идеи всемогущества Бога связано с существованием в мире страдания. «Слезинка ребенка» исключает для Бердяева возможность принять идею всемогущего Бога и вульгарно понимаемого Промысла. Но страдание для Бердяева имеет двойственное значение: «Есть в мире страдание, которое не есть наказание за грехи»²⁵; «...страдание в этом мире не есть только зло, последствие зла и выражение зла»²⁶. Мы видим, что у Бердяева есть парадоксальная диалектика страдания. Дело не только в том, что он не принимает объяснение страдания грехом: «Это идея лишь экзотерическая, что страдание есть наказание за грех. Демонические перерождения христианства связаны были с тем убеждением, что страдание есть заслуженное последствие греха, Божье наказание»²⁷. Страдание может иметь разное значение для человека: «Есть темное страдание к гибели и светлое страдание ко спасению...»²⁸, причем это различие заключено в личном экзистенциальном переживании страдания. Никакое страдание, даже то, которое ко спасению, не «попускается» Богом, оно является местом встречи Бога и человека. «Страдание есть испытание человека, духовных сил человека на путях свободы»²⁹. Но есть и «божественное страдание»³⁰, страдание Христа, само созерцание которого способно спасти и преобразить человека. Страдание Бога позволяет Бердяеву сказать, что высшее иерархическое положение в мире – быть распятым.

Здесь мы можем увидеть поразительное сходство (скорее внутреннее, чем внешнее) взглядов Бердяева и Андреева, который говорит о Боге-Сыне, распятом в оживляемой Им мировой материи, распятом до тех пор, пока во Вселенной существует демоническое начало³¹.

Даниил Андреев был младшим современником Бердяева: когда Андреев начал переживать свои видения в камере Владимирской тюрьмы (1949), Бердяева уже не было в живых. Во многом Андреев гораздо ближе к Бердяеву, чем к другим русским религиозным мыслителям. Иногда возникает ощущение, что ушедший из этого мира Бердяев как бы передал духовную эстафету Д. Андрееву. При этом надо заметить, что Андреев не был знаком с произведениями Бердяева, созданными в эмиграции. Но их духовная близость имеет не столько интеллектуальный, сколько пророческий характер. Они оба не стремились к интеллектуальным спекуляциям, а пророчествовали: один – как философ, другой – как духовидец.

У Даниила Андреева мы встречаем один из самых чистых образов Бога. Этот Бог не самодержавный властитель мира и не каратель грешников. В созданной Андреевым духовидческой панораме нет места ни вечным мукам, ни «попущению» Богом зла. Даже сам Люцифер – вождь демонических сил всей многомерной и многослойной Вселенной – когда-нибудь обратится к Богу и будет искуплен.

Бог Андреева противостоит злу. Но это противостояние не имеет насильственного характера. Еще раз отметим, что Андреев пишет о том, что Бог-Сын распят в мировой материи до тех пор, пока в мироздании существует зло. Но страдание Бога у Андреева включает в себя и деятельное преображение мира. Этим страданием Бог побеждает зло.

Бог Даниила Андреева не равнодушен к своим детям. Творчество Провиденциальных сил – это не созидание неких холодных эстетических ценностей, это труд по преображению каждого существа в мироздании. Богосотворчество и милосердие сил Света неразрывно связаны между собой.

На страницах «Розы Мира» мы видим такое обращение Д. Андреева к Богу, которое одновременно является ориентиром для нашего понимания того, кто Он: «Ты – благ и благ твой промысел. Темное и жестокое – не от тебя»³². Именно в этом эмоциональном возгласе можно почувствовать самое главное в восприятии образа Бога писателем.

Образ всеблагого Бога находится в центре всего творчества Д. Андреева. Его духовный поиск, при всей оригинальности и самостоятельности, во многом находится внутри единого потока русской мысли. Стремление к Богу, образ которого очищен от упрощений и искажений, было нервом Русской идеи. Как и перед другими религиозными мыслителями, перед Андреевым возникал о вопрос о том, как согласуются (и согласуются ли вообще) божественное всемогущество и божественная всеблагость. В «Розе Мира» Андреев старается избежать присвоения Богу качества всемогущества в его общепринятом смысле. При этом он все же не отказывается от попытки согласовать традиционное (хотя и переосмысленное им) всемогущество Бога с Его всеблагостью. Вот формулировка проблемы самим Андреевым:

«Он абсолютно благ.

“Он всемогущ”, – добавляло старое богословие.

Но если Он всемогущ – Он ответственен за зло и страдание мира, следовательно, Он не благ.

Казалось бы, выйти из круга этого противоречия невозможно»³³.

И далее Андреев вполне традиционно объясняет проблему возникновения и продолжающегося существования зла свободой воли созданных Богом деятелей. Какое же место у Андреева в образе Бога занимает «всемогущество»?

В «Розе Мира» мы встречаем довольно любопытную концепцию. С одной стороны, Андреев говорит о том, что могущество Бога все же ограничено Им самим в акте творения живых свободных существ: «Божественное творчество само ограничивает Творца, оно определяет Его могущество той чертой, за которой лежат свободы и могущества Его творений»³⁴. Этот оригинальный подход Андреева напоминает каббалистическую концепцию, с которой он мог познакомиться через статью Вл. Соловьева о Каббале, написанную для Словаря Брокгауза и Ефрона: «Чтобы дать в себе место конечному существованию, энсоф (Божественное Ничто, или Бесконечное. – Ф. С.) должен сам себя ограничить. Отсюда “тайна стягивания” (сод цимцум) – так называются в каббале эти самоограничения или самоопределения абсолютного, дающие в нем место мирам. Эти самоограничения не изменяют неизреченного в нем самом, но дают возможность ему проявляться, т. е. быть, существовать для “другого”»³⁵.

С другой стороны, Андреев все же пытается усилить в своем тексте образ если не всемогущего, то все-действующего Бога: «Да, ни единый волос не упадет без воли Отца Небесного, не шелхнет ни единый лист на дереве. Но это следует понимать не в том смысле, что весь мировой Закон в его совокупности есть

проявление Воли Божией, а в том, что становление свободных волей, которое представляет собой Вселенная, санкционировано Богом. Из наличия множества свободных волей проистекла возможность отпадения некоторых из них; из их отпадения проистекла их борьба с силами Света и создание ими антикосмоса, противопоставляемого Космосу Творца»³⁶.

Обращает на себя внимание то, что Андреев говорит здесь о санкционировании Богом становления всех волей, совокупность которых представляет собой Вселенная. При этом Андреев специально не разъясняет, что он подразумевает под словом «санкционирование». Ближайшим русским аналогом этого слова в данном контексте, по нашему мнению, могло бы быть «обеспечение возможности».

Обратим внимание: в рассуждениях Андреева возникает некоторая неясность. Он отмечал, что свобода (вместе с любовью и богосотворчеством) является одним из трех божественных свойств, врожденных человеку³⁷. Но если свобода, в том числе и свобода воли, – это изначальный и неотчуждаемый божий дар, то становление монад не нуждается в дополнительном божественном санкционировании. В этом случае такое санкционирование было бы просто излишним.

Если же санкционирование становления монад Богом понимать как особое, дополнительное и необходимое, божественное деяние, внешнее по отношению к монадам, возникают новые затруднения. Та врожденная свобода, о которой говорит Андреев, становится призрачной. Если же воля монад свободна, опять возникает противоречие – между всемогуществом и всеблагостью Бога. Если Бог санкционирует становление монад, в которых может присутствовать зло, а Он этого не хочет, то Он лишается не только всемогущества, но и свободы. Если же Бог санкционирует осуществление воли демонических существ, то Он утрачивает всеблагость. При этом возникает и еще одна логическая трудность: ведь Бог действительно вдохновляет и поддерживает Провиденциальные силы; если при этом Он санкционирует становление воли демонических существ, ведущих борьбу против Провиденциальных сил, оказывается, что Бог либо возвышается над грандиозной схваткой между антагонистическими силами³⁸ (все же отдавая предпочтение силам Провиденциальным), либо борется Сам с Собой.

И здесь мы можем вспомнить о том, что кроме мира философских спекуляций существует еще и мир живых существ. Можно философски примирять всемогущество и всеблагость Бога, иллюстрируя свои соображения картинами выпадения во-

Ф.И. Синельников

лос и колыхания листьев. Но что если мы скажем примерно так: «Да, ни один ребенок не будет замучен без воли Отца Небесного, не будет изнасилована ни одна девочка. Но это следует понимать не в том смысле, что весь мировой Закон в его совокупности есть проявление Воли Божией, а так, что становление свободных волей, которое представляет собой Вселенная, санкционировано Богом». Такой подход к тексту Андреева показывает, что там, где он пытался свой живой опыт духовидца дополнить старомодными философскими спекуляциями и метафизическими построениями, у него искажался образ Бога – образ, для очищения которого им так много было сделано.

Примечательно то, что внешне очень близкий взгляд на проблему соотношения воли Бога и происходящих событий мы встречаем у Бердяева: «Есть великая тайна в том, что в индивидуальной судьбе каждого человека можно видеть руку Божью, видеть смысл, хотя и не подлежащий рационализации. Ни один волос не спадет с головы человека без воли Божией. В более глубоком неэлементарном смысле это верно, несмотря на то, что в мире, лежащем во зле, нельзя видеть божественного промыслительного управления Бога»³⁹. При внешнем сходстве взгляды двух мыслителей все же различаются. Бердяев акцентирует внимание на таинственном участии Бога в судьбе каждого человека. При этом он подчеркивает, что «Бог не действует повсюду в этом объективированном мире»⁴⁰.

Позиция Андреева, как было показано выше, допускает разные толкования, но позиция Андреева-поэта выглядит более последовательной, категоричной и эмоциональной, чем позиция Андреева-теолога. В его стихах мы встречаем поэтическую параллель идее о самоограничении Божества, но не находим никаких рассуждений о каком-либо санкционировании становящихся волей. И в данном случае Андреев-поэт в этическом плане безусловно превосходит Андреева-философа:

Бог абсолютно благ! светоносен!
А не всемогущ.
Верь!
Верь – и забудь «царя на престоле
В грозных высотах».
Он – святей;
Сам очертил свою власть и волю
Волей свободных
Божьих
детей⁴¹.

Для понимания идей Андреева особое значение имеет его отношение к проблеме законов мироздания. Вернемся к приведенным выше его словам о том, что мировой Закон в его совокупности не является выражением Божьей воли. Это очень важное этическое положение. Бог у Андреева – это Спаситель, а не законодатель, не судья и не палач. Если бы Бог был установителем мирового Закона, это означало бы, что Он так моделирует становление мироздания, что свобода всех сотворенных Им существ становится неподлинной. Бог-законодатель – это фактически всемогущий Бог, несущий этическую ответственность за присутствие в мире зла.

Что же такое Закон в целом, законы нашего мира в частности, и как они возникли? Эти вопросы очень важны для понимания нами представлений Андреева о всеблагодати и всемогуществе Бога.

Обратим внимание на порядок расстановки в тексте некоторых положений Андреева. Упоминание о том, что «прекрасные законы мира, чуждые страданию, смерти и какой бы то ни было тьме», стали твориться в нашей брамфатуре⁴² силами Света, появляется в тексте Андреева после того, как он сообщает читателю о древней катастрофе, постигшей эту брамфатуру из-за вторжения в нее демонических сил⁴³. Если следовать логике текста Андреева, можно сделать вывод о том, что до демонического вторжения в нашей брамфатуре не было никаких законов, даже «светлых».

Активность демонических сил привела к тому, что им удалось утяжелить законы. И Провиденциальные силы ведут безостановочную борьбу за их смягчение и конечное преобразование.

Законы в нашем временно-пространственном слое представляют собой результат противостояния Провиденциальных и демонических сил. Закон взаимопожирания, закон смерти и закон возмездия⁴⁴ утвердились в нашем мире именно вследствие его демонического искажения: «Демоническая цель законов – породить гаввах (энергию мук, питающую демонов. – Ф. С.) и парализовать проявления подпавших им душ Света»⁴⁵. В результате противобожеского вмешательства сил зла законы, творимые Провиденциальными силами, могут утяжеляться. Именно это произошло в нашем мире: «Планетарные законы, с помощью которых начинали создавать органическую жизнь в Энрофе силы Света, неузнаваемо исказились. Ложно и кощунственно приписывать Божеству законы взаимопожирания, возмездия и смерти. “Бог есть Свет, и нет в Нем никакой тьмы”»⁴⁶. И «...если мировые законы поражают нас своей жестокостью, то это потому, что голос Бога возвышается в нашей душе против творчества Великого Мучителя»⁴⁷.

Просветление законов не происходит немедленно не потому, что Бог, который может вмешаться в ход процессов, по каким-то непостижимым для нас причинам не делает этого. Ныне существующий на Земле Закон не может быть немедленно преодолен Провиденциальными силами именно потому, что они встречают сопротивление демонических существ. Победа над злом требует времени: «Просветление Закона – задача грандиозных периодов. Оно не совершится в мгновение ока по нашему мановению. Мы живем внутри Закона, ему подчинены и с ним принуждены считаться как с фактом. Больше того: Закон – далеко не худшее из возможного. Худшее из возможного – его дальнейшее искажение и утяжеление – мечта Противобога. Вот почему и к самому Закону во многих случаях следует подходить как к меньшему из зол»⁴⁸.

Андреев считал, что провиденциальная сторона законов состоит в том, что переносимые страдания могут очищать личность. Но сами мучения (как ниспосылаемые, так и переживаемые) происходят от участия в мировом процессе демонических существ, а энергия переживания мучений восполняет убыль сил этих существ. Сами же законы в том их виде, который ныне существует, являются, согласно Андрееву, следствием демонической активности, утяжеляющей их. Идея Андреева о возможности утяжеления законов мироздания демоническими силами не имеет аналогов в метафизической мысли человечества.

Законы не могут быть просто опрокинуты насильственным внешним вмешательством Провиденциальных сил. Они могут быть не нарушены, а преодолены изнутри. Там, где действительно имеет место чудо, «...происходит вовсе не нарушение естественных законов “произволом” высших сил, а проявление этих сил через ряд других законов, нам еще не ясных»⁴⁹. Самым великим чудом такого рода было воскресение Иисуса, победившего закон смерти.

Мы видим, что у Андреева нет абсолютизации Закона. Во-первых, он не называет Бога творцом каких-либо законов, даже светлых (они творятся не Богом, а Провиденциальными силами, а это не одно и то же). Тем самым Бог не превращается в силу, детерминирующую ход мирового процесса. Во-вторых, законы, существующие во времени, могут изменяться. И здесь еще раз можно вспомнить идею Лейбница о том, что законы мироздания – это всего лишь «привычки природы». Это кажется созвучным и с идеей Л. Толстого о необходимости усвоения «привычек добра» для улучшения этого мира. Можно было бы сказать, что светлые законы Демиургов, некогда существовавшие и в нашем мире, это «привычки добра» сил Света и всех просветляемых. Привычки,

не противоречащие этическому творчеству, а поддерживающие его. Но даже в этом случае само слово «законы» настолько связано у Андреева со стадильной непросветленностью и тяжестью этого мира, что его использование для обозначения отношений в мирах Света и для описания творчества Провиденциальных сил кажется неудачным, не выражающим глубинную суть этих отношений. Ведь сердце этих отношений – любовь, свобода и богосотворчество⁵⁰. Там, где присутствуют эти три божественных качества, уже нет места законам. Какие бы то ни было законы, как и идея божественного всемогущества, просто несоизмеримы с любовью, свободой и творчеством всеблагого Бога.

Духовидческая панорама Андреева открывает широкие горизонты для новой метафизики и новой этики. Она не нуждается в старых богословских терминах. Она требует нового вербального оформления, может быть даже принципиально нового языка описания, непохожего на обычный язык. И этот язык предполагает не создание какой-то одной новой философской системы, а живого личного соприкосновения с иной реальностью.

В конце XIX в. Ницше объявил о смерти Бога. Несмотря на то что здесь имеет место прямая подмена понятий⁵¹, традиционная религия и теология действительно уже давно пришли в кризисное состояние. Отчасти этот кризис был связан с тем, что они просто не умели реагировать на глубочайшие психологические сдвиги, происходившие в обществе. В человечестве возникала потребность в новом образе Бога, которого уже не могли создать конфессиональные традиционалисты. Если у традиционного христианского богословия и была какая-то этическая задача, то состояла она в очищении образа Бога от всевозможных искажений. Неспособность старого богословия решить эту задачу привела к его вытеснению на периферию европейской культуры.

Нельзя сказать, что теологи и философы, мыслившие в системе конфессиональных понятий, не пытались преодолеть этот кризис. Но проблема была в том, что корнем этих искажений была идея божественного всемогущества, лежавшая в основе европейской теологической мысли.

Желание согласовать порыв к всеблагому милосердному Богу, чистое и глубокое чувство к Нему со старыми закостеневшими метафизическими формулами каждый раз приводит к тому, что образ Бога оказывается несвободным от загрязнения, а старые термины не вмещают новых смыслов. Попытки приписать Богу

Ф.И. Синельников

такие качества, как всемогущество и справедливость, объявить его законодателем мироздания приводят к тому, что образ Бога стремительно замутняется, можно даже сказать, демонизируется. Многие из существующих ныне традиционных понятий (в том числе и такое, как «всемогущество») отягощены ветхими, слишком человеческими, но не человеческими, а иногда и бесчеловечными смыслами. Попытка дать новые толкования терминам и образам, возникшим в иной культурной и исторической реальности, наталкивается каждый раз на силу инерции давно сформировавшегося семантического поля. Свидетельство о всеблагом Боге любви, свободы и творчества находится за пределами самой постановки вопроса о том, всемогущ Бог или не всемогущ.

Принятие идеи божественного всемогущества ведет к деформации всей системы ценностей: всеблагость Бога (если под ней понимать Его любовь и милосердие) полностью вытесняется из теологического пространства. В свою очередь можно сказать, что тот, кто готов в нашем мире оправдывать войны, смертную казнь, диктатуру, политическое насилие, естественно принимает и концепцию всемогущего бога. Для такого «верующего» здесь нет никакого затруднения. Его бог намеренно попускает зло ради добра. Такой бог действительно давно должен был умереть. И такой бог не должен и не может ожить.

Но оживлять истинного Бога нет надобности, ведь оживление – это не воскресение. Ницше, строго говоря, ничего нового для христиан не сказал, так как христиане сами верят в смерть Бога. Но они же верят и в Его вечное воскресение. И творчество Н.А. Бердяева и Д.Л. Андреева свидетельствует о воскресшем Боге любви и свободы.

Примечания

- 1 Здесь уместно привести слова Н.А. Бердяева: «Даже ад может представляться этическому мыслителю торжеством добра, ибо основной для него представляется проблема оправдания добра, а не проблема существования зла и злых» (*Бердяев Н.А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики // Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 52*).
- 2 *Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. М., 1995. С. 50.*
- 3 *Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация // Там же. С. 238.*
- 4 *Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. С. 297.*
- 5 *Бердяев Н.А. О рабстве... С. 49.*

- 6 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 238.
- 7 *Бердяев Н.А.* Царство... С. 298.
- 8 *Бердяев Н.А.* Экзистенциальная диалектика Божественного и человеческого // Бердяев Н.А. О назначении человека. С. 257.
- 9 *Бердяев Н.А.* Царство... С. 298.
- 10 Там же.
- 11 *Бердяев Н.А.* О рабстве... С. 52.
- 12 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 197.
- 13 *Бердяев Н.А.* О рабстве... С. 51.
- 14 Поиск гарантий грядущей победы Света можно обнаружить у Даниила Андреева. Для него в качестве одной из таких гарантий выступает творение Богом все новых монад и невозможность их отпадения от Света. Однако Андреев, ссылаясь на сложность вопроса, не объясняет, почему падений монад больше не произойдет (*Андреев Д.Л.* Роза Мира // Андреев Д.Л. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993–1996. Т. 2. С. 93).
- 15 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 239.
- 16 *Бердяев Н.А.* О рабстве... С. 59–60.
- 17 Там же. С. 59.
- 18 Там же. С. 53.
- 19 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 238.
- 20 *Бердяев Н.А.* О рабстве... С. 52.
- 21 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 238.
- 22 *Бердяев Н.А.* Царство... С. 300.
- 23 *Бердяев Н.А.* О рабстве... С. 86.
- 24 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 269.
- 25 *Бердяев Н.А.* Экзистенциальная диалектика... С. 290.
- 26 Там же. С. 293.
- 27 Там же. С. 295.
- 28 Там же. С. 293.
- 29 Там же. С. 298.
- 30 Там же. С. 293.
- 31 *Андреев Д.Л.* Роза Мира. С. 268.
- 32 Там же. С. 338.
- 33 Там же. С. 101.
- 34 Там же.
- 35 *Философский словарь В.С. Соловьева* (Полное собрание статей Соловьева из Словаря Брокгауза и Ефрона). Ростов н/Д., 1997. С. 153.
- 36 *Андреев Д.Л.* Указ соч. Т. 2. С. 165.
- 37 Там же. С. 101.
- 38 Перед нами как будто возникает евангельский образ Бога как солнца, которое светит всем – и добрым, и злым.
- 39 *Бердяев Н.А.* Экзистенциальная диалектика... С. 260.
- 40 *Бердяев Н.А.* Опыт... С. 238.

Ф.И. Синельников

- 41 *Андреев Д.Л.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 354.
- 42 Наш временно-пространственный слой носит имя *Энрѳ*. Он входит в многослойную систему, связанную с Землей. Такие «планетарные» системы называются у Андреева *брамфатурами*. Брамфатура Земли носит имя *Шаданакър*.
- 43 *Андреев Д.Л.* Роза Мира. С. 235.
- 44 Там же. С. 94.
- 45 Там же. С. 96.
- 46 Там же. С. 95.
- 47 Там же.
- 48 Там же. С. 337.
- 49 Там же. С. 99.
- 50 Там же. С. 101.
- 51 Европейская культура Нового времени не утратила теоцентричности, просто вместо одного смыслового средоточия в ней появилось еще несколько. В данном случае она не убивает Бога, а уподобляется ему, – вспомним, что Николай Кузанский определял Бога как бесконечную окружность, центр которой везде.

Д.И. Болотина

«СМЕРТИЮ СМЕРТЬ ПОПРАВ»: ДОБРОВОЛЬЧЕСТВО КАК ФЕНОМЕН РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Идеология Белого движения

Гражданская война в России в значительной степени разворачивалась не только в политической, но и в духовной сфере. Для этой русской Смуты начала XX в., как и для всякой гражданской войны, идеологическая борьба и пропаганда имели не меньшее значение, чем военные действия. Существует мнение, что одной из причин неудачи Белого движения стало отсутствие хорошо налаженной пропаганды, нежелание осознать ее роль в условиях Смуты.

Некоторые рядовые участники Белого движения в своих мемуарах обращают внимание на то, что «никто из участников гражданской войны с белой стороны не понял, что суть гражданской войны совсем иная, чем в войне с другими государствами. В ней борьба орудием играет второстепенную роль, первую роль играет борьба идеологий... Наша пропаганда могла вестись двояко; фронтовым частям должны были быть приданы чины Освага – центрального пропагандного учреждения. Их задачей было бы созывать в любой деревне или селе, которые мы занимали, сход и разъяснять народу, за что мы боремся и почему население должно нас поддерживать. За полтора года моего пребывания на фронте я таких пропагандистов ни разу не видел»¹.

Несомненно, горечь и досада, вызванные запоздалым пониманием важности пропаганды, породили следующие строки того же автора: *С нашей же стороны даже не было самой простой попытки объяснить народу – за что мы боремся...* Мысль о том, что необходимо вести идейную борьбу, не приходила в голову нашему военному начальству»².

Однако вопреки подобным заявлениям мемуаристов и белые, и красные использовали самые разные агитационные приемы: устраивали митинги и «лекции», печатали и распрост-

Д.И. Болотина

раняли листовки и прокламации и т. д. Судя по итогам Гражданской войны, «белая» пропаганда оказалась значительно менее действенной, чем пропаганда «красная». На первый взгляд, это не может не вызвать удивления: почему же Белому движению, движению в основе своей глубоко *идейному*, не удалась эффективная *идейная борьба*?

Основной состав Белой армии был представлен офицерами (около половины в 1918 г. и около четверти в последующий период), учащейся молодежью (до 40% в 1918 г., позже их почти не было) и крестьянством (составившим большинство после 1919 г.)³. Офицерство было воспитано в убеждении, что армия не может и не должна заниматься политикой. С.В. Волков замечает по этому поводу: «Поскольку традиции воинского воспитания в военно-учебных заведениях не прерывались, нельзя сказать, чтобы офицерство радикально изменилось по моральному духу и отношению к своим обязанностям»⁴. Студенты и гимназисты, как правило, техникой пропаганды не владели и опыта такого не имели – по причине молодости и специфического воспитания; к тому же к концу 1918 – началу 1919 г. почти все они оказались выбиты из строя. Крестьянство, сначала почти отсутствовавшее в белых войсках, но затем мобилизованное и пополненное пленными, также не имело возможности вести пропаганду из-за нехватки образования.

Если учесть опыт Красной армии (в основном укомплектованной теми же крестьянами), можно прийти к выводу, что достаточно было иметь лишь небольшую группу образованных людей, владевших техникой пропаганды и агитации и умевших доходчиво «*объяснить народу, за что мы боремся*», чтобы противостоять большевикам. Конечно, для Белой армии не составило бы труда найти такую группу, ведь ОСВАГ все-таки был создан и действовал.

Похоже, что причина отсутствия «белой» пропаганды кроется в *нежелании* ее вести. Дело в том, что Добровольческая белая армия (на юге России) формировалась именно на *добровольческой* основе. Ее воинскому контингенту не нужно было объяснять задачи и цели борьбы – пополняющие эту армию люди уже определили их для себя сами, сделав свой нравственный выбор. Руководители Белого движения – генералы Деникин, Кутепов – были такими же добровольцами; они не умели (и не считали нужным) объяснять то, что для них было ясно априорно. Белые были убеждены, что подобный выбор должен происходить на основе внутренней духовной потребности человека, а не под каким-либо внешним влиянием.

В истории Белого движения нравственный элемент вообще выступал на первый план, так как выбор личной позиции в условиях Гражданской войны был далеко не так очевиден, как при защите Отечества от внешних врагов. Для каждого человека, взваливавшего на себя *крест добровольчества*, этот выбор означал принятие на себя ответственности за все то, что произошло в России с начала XX в. Добровольцы, вступившие в Белую армию, были лучшими представителями русского народа; они испытывали чувство стыда за начавшуюся Смуту и стремились искупить грехи России. Главной «движущей силой» революции была та прослойка русской интеллигенции, которая так ярко и беспощадно была охарактеризована в 1909 г. в сборнике «Вехи». Она не признавала себя ответственной за происходящее в России, не понимала, что революция явилась страшным преступлением против национальной культуры, и потому не испытывала потребности в покаянии.

Можно предположить, что в русском национальном менталитете (у большинства населения) отсутствует осознание человеком себя как *деятельного субъекта истории*; скорее, человек ощущает себя ее *объектом* или *сторонним наблюдателем*. Поэтому, как правило, знать свою настоящую историю – со всеми ее неприглядными сторонами – мы не хотим и даже боимся. Это подтверждается опытом последних лет, когда у нас появился доступ к достоверной исторической информации, возможность ее честного осмысления.

Во время разразившейся революции почти все население России отмежевалось от какой-либо личной ответственности за происходящее. Исключение составила лишь небольшая горстка участников Белого движения. На рубеже 1917–1918 гг. среди них было много образованных людей, сражавшихся на фронтах Первой мировой войны и произведенных в офицеры. Многие из них вполне осознавали безнадежность Добровольческого движения из-за неравенства военных сил. Вот слова, сказанные героем документальной повести И.С. Лукаша (который и сам был добровольцем): «Мы пошли потому, что вера наша была – как обреченье. И, может быть, все мы были обречены смерти за Россию... Вы думаете, в душе мы не знали, что нас трагически мало, что большевикам помогает историческая удача, а мы обречены умереть?»⁵ Это говорит простой офицер Добровольческой армии *после* окончания Гражданской войны, в Галлиполийском лагере. Спустя много лет после завершения войны в воспоминаниях другого участника сражений Белой армии появились похожие строки: «Когда я добровольно ехал в конце ноября [1917 г.] на

Д.И. Болотина

сборное место сил Генерала Корнилова, не раз и мою голову сверлила мысль о безнадежности положения при сравнении сил врага с нашей, представлявшей из себя жидкую цепь зайцев, проскакивающую через заставы безжалостных охотников за нашими черепами... Всем было ясно, что не мы начали братоубийственную войну, а разрушители России и ее Армии с их небывалым террором. Выхода для нас не было – смерть или победа – вот первоначальный девиз добровольцев»⁶.

А вот что говорил генерал М.В. Алексеев перед выступлением в Первый Кубанский (Ледяной) поход: «Мы уходим в степи. Можем вернуться, только если будет Милость Божия. Но нужно зажечь светоч, чтобы была хоть одна светлая точка среди охватившей Россию тьмы...»⁷ Эти слова, в которых звучит возвышенная обреченность, постоянно цитируются в мемуарах участников Белого движения. В одном из таких документов говорится: «В этих словах заключается *весь смысл Кубанского похода и, больше того, – Белого движения. Ибо не в успехе, не в одних победах, а вот в этом зажженном светоче и заключалось наше предназначение*»⁸.

Это означает, что многие добровольцы, по крайней мере в начале Белого движения, осознавали себя сообществом людей, сознательно жертвующих собою за Родину. Ряд поэтических и публицистических текстов подтверждает эту версию. В одной из наиболее известных добровольческих песен ярко звучит жертвенный лейтмотив: «Мы смело в бой пойдем / За Русь Святую / И, как один, прольем / Кровь молодую».

Марина Цветаева поставила эпиграфом к своим стихам «Посмертный марш» (1922) такие слова: «Добровольчество – *добрая воля к смерти*. (Попытка толкования)». Именно это определение дает наиболее точное толкование сущности Добровольчества, причем «добрая воля к смерти» включает в себя целый ряд смыслов: смерть как добровольный *конец*; смерть как *искупление* (и *очищение*); наконец, главный смысл определения – *смертию-смерть-попирающая* сущность такой смерти (ее вечное утверждение жизни). Все эти смыслы актуальны для Добровольчества, и с ними связана *не-победа на земле* белогвардейцев в 1917–1920-х годах...

Мы не случайно выделяем эти слова – «не-победа» и «на земле», так как предлагаем идею, на первый взгляд дикую и парадоксальную: *Добровольчество не победило именно потому, что не хотело победить* – в буквальном, привычном смысле этого слова (как уничтожение противника ради построения нового – или реставрации старого – государства на земле). Те участники Белого

движения, которые сознательно сделали такой нравственный выбор, *хотели*, жаждали иного: погибнуть так, чтобы *своею кровью искупить грех революции, смыть с Родины ее позор*.

При этом Россия, за которую белогвардейцы были готовы умереть, не была равна ни существовавшей до 1917 г. императорской России, ни призрачной Российской республике. Это был собирательный образ идеальной и вечной России, к которой можно обратиться, как к Богу: «Всех убиенных помяни, Россия // Егда приидеши во царствие Твое...»⁹.

Белогвардейцы понимали, что изменить ход истории они уже не могут: революция свершилась, причем некоторые из них ранее сами призывали ее приход. Признание себя причастными ко греху и позору революции значило для белогвардейцев *самоотрицание*, перечеркивание себя путем принесения искупительной жертвы. Восстановление нормального порядка жизни, так сказать, ее «безгрешного состояния», было возможно только путем полного отрицания и уничтожения всего, связанного с революцией, в том числе себя самих. «Позор страны», по мнению генерала Маркова, «должен смыться кровью лучших ее граждан»¹⁰. И все же в первую очередь – кровью большевиков. С.Я. Эфрон (офицер-доброволец, муж М. Цветаевой) писал: «Десятки, потом сотни, впоследствии тысячи, с переполнившим душу “не могу”, решили взять в руки меч. Это “не могу” и было истоком, основой нарождающегося добровольчества. Не могу выносить зла, не могу видеть предательства, не могу соучаствовать, – лучше смерть. Зло олицетворялось большевиками. Борьба с ними стала первым лозунгом и *негативной* основой добровольчества»¹¹. Очень важно, что уже в 1920-е годы были произнесены слова о *негативной* основе Добровольчества. Как видно из слов того же автора, гораздо сложнее было с поиском *позитивной* основы Белого движения: «Положительным началом, ради чего и поднималось оружие, была Родина. Родина, как идея *бесформенная, безликая... неопределимая ни одной формулой, и необъемлемая ни одной формой*. Та, за которую умирали русские на Калке, на Куликовом, под Полтавой, на Сенатской площади 14 декабря, в каторжной Сибири и во все времена на границах и внутри Державы Российской, мужики и баре, монархисты и революционеры, благонадежные и Разины. И так – “за Родину, против большевиков!” – было начертано на нашем знамени, и за это знамя тысячи и тысячи положили душу свою... С этим знаменем было легко умирать, – и добровольцы это доказали, – *но победить было трудно*»¹².

Почему же было легко умирать и трудно победить с таким лозунгом? Чтобы ответить на этот вопрос, нам придется выйти за рамки исторического исследования и обратиться к анализу тех смысловых и поведенческих структур, которые в настоящее время принято называть менталитетом. По словам И.В. Кондакова, «менталитет русской культуры отличается особой, даже, можно сказать, принципиальной противоречивостью, двойственностью... во всем тяготеющей к взаимоисключающим крайностям»¹³.

Многочисленные исследования в области социокультурной истории России позволяют утверждать, что главную роль в возникновении русских смут (и в частности, смуты XX в.) играет «бинарность» национального менталитета – наличие в нем двух полюсов. Каждый из них существует и утверждается за счет постоянной конфронтации с другим; если их борьба прекращается, то нарушается равновесие всей системы, что приводит к катастрофическим последствиям для всей русской истории и культуры. Ю.М. Лотман в работе «Механизм Смуты» показал, что бинарная структура русского менталитета (в отличие от трехсоставной европейской структуры) предопределила характер революционного взрыва и весь облик российской смуты. Конфликтная пара (при отсутствии «третьей силы») задает драматический тон эпохе. «Здесь борющиеся тенденции вынуждены сталкиваться лицом к лицу, не имея никакой третьей альтернативы. В этих условиях перемена неизбежно приобретает характер катастрофы... Характерной отличительной чертой бинаризма является максимализм. Конфликт, где бы он ни развертывался, приобретает характер столкновения Добра и Зла... Идея утверждения рая на земле – одна из наиболее характерных для бинарных структур»¹⁴.

Чаще всего о попытке установления «рая на земле» говорится применительно к большевикам. Характеризуя основателя Добровольческой армии генерала Алексея, М.В. Мезерницкий отмечал: «На большевиков он смотрел как на авантюру утопистов, за немецкие деньги разрушавших все для создания царства Божьего на земле»¹⁵. Однако идея обретения Царствия Божия (в образе Небесной России), судя по всему, не была чужда и самим добровольцам. «Весь гений, вся мысль русского народа в одном: Бога Живого утвердить в мире, на земле построить царство небесное... Какое я царство в себе строю, какое ношу, такое и выстрою и вечно носить буду»¹⁶, – писал И.С. Лукаш.

Религиозный пафос лозунга «Воскресение-России-на-Крови-ея-мучеников» связан с апокалиптической идеей, весьма характерной для русского менталитета. Ю.М. Лотман писал: «Апокалипсис,

окончание истории, начало нового мира, смута – закономерное и периодически повторяющееся явление русской культуры... Несмотря на различную окраску этих исторических событий и существенную разницу участвовавших в них сил... все они типологически имели общие признаки: представление о том, что переживаемый кризис есть “окончание истории” и “начало новой эры”, после чего должно последовать *установление идеального порядка...*»¹⁷

Какой России жаждали белогвардейцы – реальной или идеальной, земной или Небесной, Вечной? Ю.М. Лотман приводит слова одного из участников Белого движения: «О завтрашнем дне мы не думали. Всякое *оформление*, уточнение казались *профанацией*. И потом, можно ли было думать о будущем благоустройстве дома, когда все усилия были направлены на преодоление крышки гробовой. Жизнетворчество и формотворчество казались такими далекими во времени, что об этом мы, добровольцы, просто и не говорили»¹⁸.

Исследователь приводит еще одну важную характеристику бинарного менталитета: «Переход из царства Зла к “тысячелетнему царству Божьему на Земле” мыслился как мгновенный результат перестраивавшего весь мир спасительного взрыва. Одновременно подчеркивалось, что отсутствие переходного периода вызывает необходимость некоторой остановки перед прыжком. Торжество идеалов переносится в более или менее отдаленное будущее, сейчас же должно наступить резкое ухудшение жизни. Земному царству Христа должно предшествовать царство Антихриста. В этом отношении принцип бинаризма имеет глубокие корни в Апокалипсисе»¹⁹.

Добровольчество знает это. Устами старого белого генерала, вместе со своими подчиненными переживающего «галлиполийское горнило», И.С. Лукаш говорит буквально то же самое: «Есть у нас своя солдатская религия: Сатана и Бог борются в мире. *Сегодня победил Сатана. Но победим мы, потому что Бог с нами. Мы так веруем.* И потому мы идем на все испытания и на все человеческое терпение»²⁰. Мысль старого генерала основана, как мы видим, на вере в конечную победу Добра над Злом: «Русь здесь, Русь с нами... Здесь не четырехлетний бунт, а тысячелетняя, вечная Россия... Воины, иноки и страстотерпы строили вечную Россию. Они ее и построят. Русь будет...»²¹

Русские белогвардейцы умирали, уповая на то, что их смерть будет ненасправной, но явится искупительной жертвой за Россию, что, *смертию смерть поправ*, они воскреснут в вечную жизнь вместе с нею. Современный религиозный философ протоиерей Георгий Митрофанов пишет: «Подобно тому, как религи-

Д.И. Болотина

озный характер жизни личности преодолевает фатальность индивидуальной смерти, религиозный характер Белой борьбы обуславливает преодоление того временного военно-политического поражения, которое потерпело Белое движение и перспектива которого была ясна очень многим его руководителям»²².

2. Символика Белого движения

Кто раскрашен, как плакат?
То Корниловский солдат!
Из белогвардейской песни

Внешние особенности военной одежды во все времена и во всех армиях имеют символический смысл. Офицерская и солдатская униформа, воинские знаки отличия способствуют поддержанию боевой спайки каждого подразделения армии, порождают чувство сопричастности героям славного прошлого, стремление не посрамить их память. Знатоки военной психологии утверждают, что яркая, нарядная армия имеет более высокий боевой дух, чем одетая в невзрачную униформу. Тот же И.С. Лукаш писал: «Самые сильные армии – это те, где каждый полк, каждая часть отлична, цветет по-своему, бережно несет свои исторические воспоминания, свои заветы крови и подвига... Гибель армии – в нивелировке, в номерных полках, в сером ранжире, когда все цвета гаснут, когда цветущая душа армии увядает»²³.

Все это было учтено при формировании Добровольческой армии на Юге России и всей Белой гвардии. В особенностях костюма белогвардейцев, в символике их наградных знаков нашли отражение основополагающие духовные и нравственные принципы Добровольчества.

Ядро Белой армии Юга составляли так называемые «цветные» полки – Корниловский ударный, Марковский, Алексеевский и Дроздовский. Воинский костюм Марковского полка в воспоминаниях белогвардейца был оценен так: «Возникшая мысль – *закрепить единство первых добровольцев, идущих к одной цели, одним путем*, в общих рядах, *установлением формы одежды* для нового формирования... была осуществлена»²⁴. И.С. Лукаш отмечает: «Молодые полки... ревниво берегут все свои новые, вынесенные из гражданской войны отличительные знаки: нашивки на рукавах, черепа на скрещенных мечах, черно-красные погоны корниловцев, малиновый бархат погон “дроздов”»²⁵.

Многие полки вначале собирались вокруг выдающихся организаторов Белого движения и становились «именными», получая форму особого цвета в честь одного из генералов – Л.Г. Кор-

нилова, С.Л. Маркова, М.В. Алексеева и М.Г. Дроздовского. Отношение к фигуре своего вождя в «цветных» полках порой граничило с религиозным обожанием, причем горячая преданность распространялась и на членов его семьи²⁶.

Наиболее яркой и запоминающейся униформой обладал Корниловский полк, сформированный еще летом 1917 г. Его воины носили двуцветные черно-красные погоны (парадные для офицеров – серебряные с черно-красным просветом), с белыми выпушками (кантами) и первой буквой фамилии шефа – «К» (накладной или вышитой); фуражки с красным верхом, черным околышем и так же с белыми выпушками, черно-красный «угол»-шеvron на правом рукаве и особую эмблему – на левом рукаве. Эта эмблема представляла собой голубой (синий) щит с изображением черепа с костями – Адамовой головы (символа вечной жизни), двух перекрещенных мечей и пылающей гранаты с надписью «Корниловцы». В ней сочетались национальные цвета русского флага – белый (череп, мечи, надпись), голубой (фон) и красный (граната). Сочетание цветов черного и красного на погонах и фуражке трактовалось различно, но чаще всего как «свобода или смерть»; другой вариант: «красный – вера в победу, черный – нежелание жить, если погибнет Россия».

Цветовая гамма формы Марковского полка отличалась большим аскетизмом – черный и белый, что также было глубоко символично. Погоны марковцев были черными с белым кантом и буквой «М» (парадные офицерские – серебряные с черным просветом), фуражка²⁷ имела белый верх с черным кантом и черный околыш. К сожалению, из мемуаристики известны лишь поздние трактовки этой символики, однако есть основания считать, что они отражают прочно устоявшиеся толкования. «В основу ее (униформы. – Д. Б.) были взяты два слова: “Смерть” и “Воскресение”. Основным цветом стал черный – цвет “Смерти за родину”. Белый цвет – “Воскресения родины”, ради которого и для которого создаются новые части»²⁸.

Униформа алексеевцев отчасти повторяла марковскую – с той лишь разницей, что на месте черного цвета на погонах и фуражках красовался голубой. Его появление в военном костюме часто объясняется наличием большого числа гимназистов и студентов в первоначальном составе этого полка: следует учесть, что в дореволюционной России учащая молодежь имела специальную униформу, в которой преобладал данный оттенок. Другое распространенное толкование – присутствие синего цвета в российском национальном флаге.

Четвертый «цветной» полк, Дроздовский, носил малиновые погоны (парадные офицерские – золотые с малиновым просветом) и малиновые фуражки с белым околышем и черными кантами. Цвет был заимствован у стрелковых полков Императорской армии, чем подчеркивалось духовное преемство с нею. За годы Гражданской войны малиновый цвет стал восприниматься как специфический признак именно Дроздовского полка.

Цветовая гамма военной формы Добровольческих подразделений служила еще и выражением их подчеркнутого презрения к смерти (вплоть до ее преднамеренного поиска). Ведь на местности белый, различные оттенки красного и синего цветов обладают значительным демаскирующим эффектом. Яркие добровольческие фуражки, особенно на ровной местности, были видны за версту и становились для противника прекрасной мишенью. Это приобретает дополнительную смысловую окраску, если вспомнить, что перед Первой мировой войной стоял вопрос о внедрении в русской армии униформы, предельно маскирующей солдата и офицера на местности. Это стало необходимо в связи с новыми условиями ведения боевых действий – совершенствованием боевой техники, существенным увеличением дальности стрельбы и т. д. К 1914 г. были созданы и испытаны различные варианты защитного воинского костюма, прекрасно зарекомендовавшие себя затем в ходе войны как фактор, способствующий уменьшению потерь.

Однако белогвардейцы не воспользовались этим опытом Русской императорской армии. Добровольчество как будто противопоставило себя принципам традиционной войны. Иным было все: тактика и стратегия поведения в боевых и повседневных условиях, способы поддержания высокого воинского духа. Белые части предпочитали атаковать врага развернутым строем во весь рост и редко залегали во время сражений. Неписанный кодекс чести белогвардейцев считал страх в бою совершенно невозможным, недопустимым для воина. Напротив, чудеса храбрости и отваги, проявляемые офицерами и солдатами, считались делом необходимым и почти само собой разумеющимся.

Общим элементом униформы у марковцев, корниловцев и алексеевцев были черные гимнастерки и черные брюки-галифе с белыми выпушками, установленные для первых добровольческих частей зимой 1917/1918 гг.²⁹ Несмотря на то что реальное массовое появление этого вида обмундирования относится к более позднему периоду³⁰, важно отметить *символическое* значение черного цвета для Добровольчества. Это траур по России, гибнущей в безумном угаре Смуты, и одновременно готовность умереть во имя

ее спасения и грядущего воскресения. Вот, например, как описывает «странный и неповторимый облик» своих соратников участник Гражданской войны, офицер-марковец Л.П. Большаков: «У них есть свой тон, который делает музыку, но этот тон – похоронный перезвон колоколов, и эта музыка – “De profundis”. Ибо они действительно совершают обряд служения неведомой прекрасной Даме – той, чей поцелуй неизбежен, чьи тонкие пальцы рано или поздно коснутся бьющегося сердца, чье имя – смерть. Недаром у многих из них четки на руке: *...проходя крестный путь жертвенного служения Родине, жаждут коснуться устами холодной воды источника, утоляющего всех. Смерть не страшна...*»³¹ Было и другое толкование символа «прекрасная Дама» – это не смерть, а сама Россия. Так, герой документальной повести И.С. Лукаша «Голое поле» произносит следующие слова: «Мы не мертвецы, пока жива та, за которую мы пошли умирать. Не генералов и царей мы хотели, мы не пушечное мясо генеральских авантюров, а мы живое мясо самой России... Вот нас вырвали с кровью. Мы не могли устоять. И вот мы здесь. Но она жива, и разве вы не понимаете, что живы мы, как она?.. Мы здесь все испытываемые за Россию... мы стали живой идеей России, и, если она жива, не мертвецы и мы, потому что мы несем в себе Россию, как солнце»³².

Противостояние Белой армии активным богоборцам – большевикам, разрушавшим храмы, убивавшим священников, осквернявшим святыни, насаждавшим в России атеизм, является *защитой Христовой веры*, вне зависимости от личной религиозности каждого защитника. Наиболее убедительно об этом писал русский религиозный философ И.А. Ильин: «Вот пробил час. Нет отсрочек и укрыться некуда. И не много путей перед тобою, а всего два: *к Богу и против Бога...* От этого искушения в России не ушел никто... Каждый должен быть в этом небывалом испытании, стать перед лицом Божиим и заявить о себе – или словом, которое стало равносильно *делу*, или делом, которое стало равносильно *смерти*»³³.

Как пишет вслед за ним протоиерей Георгий Митрофанов, «коммунизм в истории России выступает именно в качестве религиозного соблазна. И именно с этой точки зрения следует рассматривать те движения, которые имели место в русской истории, которые выступали в то же время в качестве не только политической, но, прежде всего, духовно-исторической альтернативы большевизму»³⁴.

Таким образом, христианский смысл Добровольчества становится более ясным, если мы обратим внимание на символику военного обмундирования белых армий. Облик воинов, одетых

Д.И. Болотина

во все черное, соотносится с так же одетыми православными монахами: и те и другие – «живые мертвецы» и «воины Христовы». Черную монашескую мантию святые отцы сравнивали с широкими плащами воинов древности. По словам свт. Симеона Фессалоникийского, «потому-то и темны одежды монаха, что... живет не здешней жизнью, но жаждет иной – нетленной жизни, к которой и стремится усиленно».

Вот символический эпизод, произошедший с воинами Марковского полка летом 1919 г., засвидетельствованный очевидцем. «Группа офицеров бат[альон]на с кап[итаном] Слоновским во главе пришла в монастырь поклониться его святыням. Их встретил настоятель монастыря и игуменья. Настоятель благословил защитников Веры Православной и роздал всем черные монашеские четки – символ служения Церкви и людям. Офицеры были тронуты этим благословением. Надев четки на руку, они сочли этот дар относящимся не только к ним лично, но и ко всему полку; сочли, что все Марковцы с этого дня могут носить монашеские четки... Необычайно было видеть Марковцев с монашескими четками на руке. Те, кто их носил – носили с достоинством. Говорили – принадлежность формы Марковцев»³⁵. Хотя эта традиция не получила широкого распространения, важно напомнить, что в православной символике четки сравниваются и прямо именуется *мечом духовным*.

Осмысливая духовные настроения Белой армии, вынужденной покинуть Родину, И.С. Лукаш создал в ее честь настоящий гимн, наполненный высоким пафосом (этот текст может показаться весьма странным для большинства современных читателей): «В Галлиполи *несет монашеский подвиг русская молодежь*. Где осталась еще такая сияющая духом русская молодежь, обрекая себя крови и подвигу, ушедшая на замкнутый чистый послух в белый монастырь Галлиполи?.. Тихо в монастыре, и гул земли едва доносит до него море. Живут там воины-монахи. Они пришли из мира крови... *Они как последний отблеск света в черном небе, последний отблеск, обещающий желанную зарю*. Светлое воинство, призрак белый, благодно веет уже над Россией. Нетленные белые розы возрастают на черном русском кресте... Высоко горит в небе ночи звездный крест. Тихая заря будет. И на заре придут призрачные рыцари, белые воины-монахи. И принесут миру божественный свет и спрятанные звезды. Они родились в крови, белые воины. Они исчадие войны. Они дети страданий и оскорблений. Но смыты все гноища войны в монастыре над синим морем, и там приоткрыла война другой свой лик, светлый и благодный...»³⁶ Видимо, не случайно именно в Галлиполи был реализован проект

парадной добровольческой формы, в котором белый цвет прева-
лировал над черным³⁷. Белогвардейцы сумели унести в эмигра-
цию неослабевающую веру в грядущую победу и спасение России.
Поэт-эмигрант, участник Белого движения Иван Савин посвятил
своим соратникам такие строчки: «...Не склонившие в пыль голо-
вы / На Кубани, в Крыму и в Галлиполи, / Чашу горьких лишений
до дна / Вы, живые, вы, гордые, выпили. / *Но не бросили чаши!* В
Галлиполи / Засияла *бессмертьем* она! / Что для вечности вре-
менность гибели?!..»³⁸ Ему вторит И.С. Лукаш словами своего ге-
роя: «Мы – мятежники против бунта. Вся история нашей Белой
борьбы – национальный мятеж и национальное восстание против
безвольного, беспощадного и подлого русского бунта... Мы – на-
циональная воля. Потому мы и живы, потому и бессмертны. Мы
одни, нас мало, но мы слышим оттуда, из России, многомиллион-
ное живое наше дыхание. *Россия будет, мы знаем, и, если будет
Россия, будем и мы*, потому что мы – ее бессмертная воля к жизни.
Мы – бессмертные»³⁹.

Православные представления о несении своего креста и гря-
дущем «упразднении смерти» прослеживаются и в символике
наградных знаков Белой армии. Наиболее распространенными в
эпоху Гражданской войны стали символы тернового венца, напо-
минающего о страданиях Христа на Голгофе, и Адамовой головы
(череп с скрещенными костями под ним), знаменующей осво-
бодение человечества от смерти кровью Спасителя. Отметим,
что такие изображения были характерны для наградных знаков
Белой армии не только на Юге России, но и в частях адмирала
Колчака и других подразделениях, действовавших на террито-
рии Сибири, Урала, Поволжья и Дальнего Востока, а также на
западе и северо-западе нашей страны.

Наиболее известным наградным знаком, в символике которо-
го использован терновый венец, является «Знак Отличия» 1-го
Кубанского (Ледяного) похода генерала Корнилова. Он был
установлен в память о походе Добровольческой армии в период
с 9 февраля по 1 мая 1918 г. в крайне тяжелых условиях – в
постоянных боях с численно превосходящим противником, при
отсутствии снабжения. Знак представлял собой серебряный тер-
новый венец, пронзенный мечом; его носили на георгиевской
ленте с розеткой, имеющей цвета российского флага. Впоследст-
вии внешний вид этой награды был почти полностью повторен в
«Знаке Отличия Военного Ордена за Великий Сибирский по-
ход» – с той лишь разницей, что меч там был золотым. Участни-
ки этого похода, также прозванного Ледяным, проделали в пери-
од с 14 ноября 1919 г. по начало марта 1920 г. тяжелейший путь

Д.И. Болотина

по труднопроходимой тайге и льду озера Байкал в условиях сибирской зимы. Однако чаще всего изображение тернового венка присутствовало в наградных полковых знаках Корниловского «Ударного», Алексеевского конного и Марковского пехотных полков, Марковского и Алексеевского артиллерийских дивизионов, в знаке Екатеринославского похода и др.

Адамова голова была представлена на эмблеме, жетоне и полковом знаке старейшего и наиболее доблестного полка Добровольческой армии – Корниловского (кроме того, в 1917 г. череп с костями корниловцы носили также на фуражке вместо кокарды). Адамова голова присутствовала на знаках, учрежденных в Западной и Северо-Западной армиях. Среди этих знаков – Крест командующего Западной Добровольческой армией П.Н. Бермонт-Авалова, а также Крест Храбрости, установленный С.Н. Булак-Балаховичем (правда, не все они признавались как официальные награды).

Подводя итоги, можно утверждать, что Белое движение, хотя и потерпело военно-политическое поражение, все же одержало *духовную* победу, сохранив исконные православные ценности и искреннюю надежду в будущее возрождение Родины. Лучшие его представители верили в то, что смерть погибших воинов была не напрасной, что «смертию смерть поправ», они воскреснут вместе с Россией в вечную жизнь. Закончим словами И.С. Лукаша: «Всем нам суждено было истинное, на деле следование за Воскресшим, через самую смерть. И будем мы... вечно возвращаться в мир, как и Он, на те же страдания и на ту же смерть, пока весь мир, все люди, не утвердятся в Воскресении, в Пасхе Христовой...»⁴⁰

Это их упование может и должно служить действенным примером, способным стать основой возрождения России в наши дни.

Примечания

- 1 *Мейер Ю.К.* Гражданская война: Из воспоминаний Ю.К. Мейера // Кирасиры Его Величества: Сб. материалов. [СПб.]; Царское Село, 2002. С. 72.
- 2 Там же (здесь и далее курсив мой, кроме специально отмеченных случаев. – Д. Б.).
- 3 Данные приводятся по книге: Марков и марковцы. М., 2001. С. 447.
- 4 *Волков С.В.* Трагедия русского офицерства. М., 1999. С. 8.
- 5 *Лукаш И.С.* Голое Поле: Книга о Галлиполи // Москва. 1997. № 6. С. 82.
- 6 *Левитов М.Н.* Корниловский ударный полк. 1917–1974: Материалы для истории Корниловского ударного полка. Париж, 1974. С. 106.

- 7 *Деникин А.И.* Очерки Русской Смуты. Т. 2: Борьба генерала Корнилова. Минск, 2002. С. 266.
- 8 *Львов Н.* Свет во тьме // Зарождение Добровольческой армии: Сб. воспоминаний. М., 2001. С. 361.
- 9 *Савин И.И.* Ты кровь их соберешь по капле, мама... // Савин И.И. Мой белый витязь...: Сб.: стихи и проза. М., 1998. С. 35.
- 10 *Павлов В.Е.* Марковцы в боях и походах за Россию. Т. 1. Цит. по: Зарождение Добровольческой армии. М., 2001. С. 382.
- 11 *Эфрон С.Я.* Записки добровольца. М., 1998. С. 166. (Курсив Эфрона. – Д. Б.)
- 12 Там же.
- 13 *Кондаков И.В.* Культура России. М., 1999. С. 30.
- 14 *Лотман Ю.М.* Механизм Смуты // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 34–36.
- 15 *Мезерницкий М.* Так пролилась первая кровь // Зарождение Добровольческой армии. С. 442.
- 16 *Лукаш И.С.* Дом усопших. Берлин, б.г. С. 85.
- 17 *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 40.
- 18 Там же.
- 19 Там же. С. 36.
- 20 *Лукаш И.С.* Голое Поле. С. 88.
- 21 Там же. С. 96.
- 22 *Митрофанов Георгий, прот.* Духовно-нравственное значение Белого Движения // Белая Россия. Опыт исторической ретроспекции: Материалы международной научной конференции в Севастополе. СПб.; М.: Посев, 2002. С. 11.
- 23 *Лукаш И.С.* Голое Поле. С. 88.
- 24 Марковцы в боях и походах за Россию в освободительной войне 1917–1920 гг. / Под ред. В.Е. Павлова. Париж, 1962. Т. 1. С. 59.
- 25 *Лукаш И.С.* Голое Поле. С. 88.
- 26 В частности, в мемуарной литературе широко известны примеры особо почтительного и благоговейного отношения корниловцев к дочери своего вождя – Наталии Лавровне Корниловой, дроздовцев – к сестре генерала Юлии Гордеевне и т. д. В истории Русской императорской армии можно найти примеры подобного отношения только в том случае, если шефом полка был член семьи правящего государя.
- 27 Зимний вариант: черная барашковая папаха с белым суконным верхом, на котором нашивался крест-накрест черный шнурок; башлык черный с белой кистью и белым шейным шнурком.
- 28 Марковцы в боях и походах... Т. 1. С. 59.
- 29 См.: Там же. Материалы для истории Корниловского ударного полка. 1917–1974 / Под ред. М.Н. Левитова. Париж, 1974. С. 116. Во второй книге имеется упоминание о том, что при учреждении данного вида формы предполагалось со временем ввести черные шинели для всех чинов полка и чер-

Д.И. Болотина

- ные тужурки для офицеров, однако это решение так и не было проведено в жизнь ни в годы Гражданской войны, ни позднее, в эмиграции.
- 30 Ср.: «Утверждение формы одежды, однако, не послужило толчком к обмундированию чинов б[атальо]на, т. к. отсутствовали хозяйственные суммы и личные средства у его чинов» (Марковцы в боях и походах... С. 59).
- 31 *Большаков Л.П.* Те, кто красиво умирают // Марков и марковцы. М.: Посев, 2001. С. 537.
- 32 Ср.: «Он испытал их как золото в горниле и принял как жертву всеовершенную» (Премудр. 3, 6); «Ибо золото испытывается в огне, а люди, угодные Богу, в горниле уничижения» (Сир. 2, 5).
- 33 *Ильин И.А.* Государственный смысл Белой Армии // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9–10. М., 1999. С. 282.
- 34 *Митрофанов Георгий, прот.* Указ. соч. С. 8.
- 35 Марковцы в боях и походах... Т. 2. С. 51.
- 36 *Лукаш И.С.* Голое Поле. С. 86, 91.
- 37 Ср.: Марковцы в боях и походах... Т. 1. С. 59.
- 38 *Савин И.И.* Огневými цветами осыпали... // Савин И.И. Мой белый витязь. С. 80.
- 39 *Лукаш И.С.* Голое поле. С. 83.
- 40 Там же. С. 98.

Л.В. Беловинский

ТАК СКОЛЬКО ЖЕ ПИЛ РУССКИЙ МУЖИК?

Рассуждая о современном пьянстве (тема чрезвычайно актуальная), зачастую ссылаются на давность русских традиций питья, приводя при этом навязшее в зубах и весьма сомнительное по подлинности речение киевского князя Владимира: «Веселие Руси есть пити».

Эти рассуждения как будто подтверждаются неумолчными воплями русской публицистики конца XIX – начала XX в. (преимущественно либеральной и радикальной) о необычайном и даже катастрофическом росте народного пьянства. При этом под народом понимались исключительно социальные низы, прежде всего крестьянство, тогда как усиленное употребление спиртных напитков самой пишущей братией никого почему-то не волновало.

Между тем практически никто из иностранцев, посещавших Россию, этого повального народного пьянства не заметил и о нем не упомянул. А ведь со стороны виднее, и какой-нибудь немец, англичанин или француз, неприязненно относившийся к «варварской» России, уж не преминул бы заявить о народе-пьянице. Однако об этом молчит, например, маркиз Астольф де Кюстин, записки которого из-за их антирусской направленности ни до революции, ни после нее в России не публиковались. Возникает вопрос: может быть, страшные картины беспробудного пьянства русского народа, которого спаивают то ли еврей-шинкари, то ли откупщики и подрядчики, то ли вообще царизм, – это обычный журналистский прием, который должен привлечь внимание читающей публики к самому автору?

Представляется любопытным взгляд на этот вопрос человека, чрезвычайно внимательно и вдумчиво изучавшего самые глубины народной жизни, – смоленского помещика, ученого-химика, народника по убеждениям, А.Н. Энгельгардта, автора знаменитых «Писем из деревни». Вот что он писал.

«Вообще нужно заметить, что между мужиками-поселянами отпетые пьяницы весьма редки. Я вот уже год живу в деревне и настоящих пьяниц, с отеками лицами, помраченным умом, трясущимися руками, между мужиками не видал... *Начитавшись в газетах о необыкновенном развитии у нас пьянства* (здесь и далее курсив наш. – Л. Б.), я был удивлен тою трезвостью, которую увидел в наших деревнях. Конечно, пьют при случае – святая, никольщина, покровщина, свадьба, крестины, похороны, но не больше, чем при случае и мы. Мне случалось бывать и на крестьянских сходках, и на съездах избирателей-землевладельцев – право, не могу сказать, где больше пьют... *Все, что пишется в газетах о непомерном пьянстве, пишется корреспондентами, преимущественно чиновниками из города...* Я часто угощаю крестьян водкой, даю водки помногу, но ничего еще худого не видел. Выпьют, повеселеют, песни запоют, иной, может, и завалится, подерутся иногда, положительно, говорю, ничем не хуже, как если и мы закутим у Эрбера»¹.

Энгельгардту вторит дочь новгородского помещика, видный деятель кадетской партии А. Тыркова-Вильямс: «Право угощаться и угощать было важнейшей частью деревенских праздников. В остальное время мужики совсем не так много пили, *как про них обычно рассказывают*. Только горькие пьяницы пили когда попало, как только зазвенит в кармане денежка. Эти кабацкие завсегдатаи, шумные, озорные, готовые все спустить, составляли меньшинство, во всяком случае, в том уголке русской деревни, который я хорошо знала. Большинство даже по воскресеньям обходились без водки, редко ходили в казенку, хотя кабак был деревенским клубом. Зато на Рождество, на Пасху, на свой престольный праздник к водке почти все припадали, как припадает верблюд к ключу после долгого перехода по пустыне»².

Русский поэт и помещик А.А. Фет, осевший на землю в 1860-х годах, писал: «Вопреки кажущимся явлениям, мы решаемся утверждать, что пьянство нисколько не составляет отличительной черты нашего крестьянина. Пьяница, как и постоянный употребитель опиума, больной человек, которого воля безапелляционно подчинена потребности наркотического. Тип таких людей преобладает в чиновничьем мире у Иверской, между московскими нищими и затем рассеян по лицу русской земли, без различия сословий... Очевидно, что крестьянин-собственник не подходит под этот тип... Мы не хотим сказать, чтобы между крестьянами не было пьяниц в полном смысле слова; но не думаем, чтобы сравнительное большинство таких экземпляров выпало на долю крестьянства, поставленного по-

ложением собственника в неблагоприятные для беззаветного пьянства условия»³.

Довольно часто упоминает водку известный публицист-народник Н. Астырев в своей известной книге «В волостных писарях: Очерки крестьянского самоуправления» (М., 1896). Да и как не упоминать: где сельский сход, там и вывивка, «слупленная» с какого-нибудь просителя. То «ведерко», то (чаще) «полведерка», то «четверочка» – эти меры выпитого так и мелькают в описании работы сходов. О них без конца упоминали современники – от беллетриста П.И. Мельникова-Печерского до очеркиста А.И. Эргеля («У вас одно мирское дело – клочок мирской земли пропить»). По современным представлениям – чудовищно: ведро водки! Однако давайте посчитаем: ведро – 12,6 л; если в сходе участвует хотя бы человек 50, то на каждого придется не более как по стакану; по мнению Энгельгардта, для здорового мужика, работающего на воздухе, – доза незначительная. Сходы же бываю́т не каждый день и даже не каждую неделю – хорошо если раз в месяц.

Однако же потребление водки ведрами (а так называемые *ренсковые погреба* отпускали ее мерою не менее ведра!) должно было привести к колоссальному потреблению спирта в стране. Статистика виноторговли в стране была довольно детальной, особенно во второй половине XIX – начале XX в. Интерес к этой статистике усилился в связи с переходом на казенную монополию: ведь нужно было понять, выгоден ли этот переход и сколько дохода получит государство⁴.

В статье «Пьянство» Энциклопедического словаря Ф. Брокгауза и И. Ефрона (к которой приложен и солидный список литературы по вопросу) можно обнаружить совершенно неожиданные вещи. Оказывается, что из 14 «передовых» стран Европы и Америки по уровню потребления спирта Россия была... на восьмом (!) месте, деля его с «цивилизованной» Швейцарией (6 л на душу населения); она далеко отставала не только от Дании или Австро-Венгрии (около 14 л), но даже от Франции, Бельгии, Германии, Нидерландов и Швеции. 6 л в год (правда, с учетом детей) – это пол-литра в месяц. Всего-то! По потреблению виноградного вина (3,8 л) Россия далеко отставала не только от Италии (95 л) или Франции (79 л), что вполне естественно, но и от Австро-Венгрии и Германии; та же Швейцария в добавок к 6 л водки (на душу населения) потребляла еще и 75 л вина. Данные по потреблению пива еще более поразительны: выпивая по 5 л этого напитка в год, русское население (включая прибалтийские провинции!) обгоняло только итальянцев

(0,86 л), непомерно отставая, например, от Бельгии и Англии (с ее 136,7 л).

Близкие сведения приводит и видный исследователь вопроса В.К. Дмитриев: «Россия занимала середину между главными государствами Западной Европы и Сев.-Амер. Соед. Штатов: шесть государств, именно: Германия, Швейцария, Бельгия, Голландия, Швеция и Франция стояли в это время выше России, и пять других: Австрия (?), Англия, Сев.-Амер. Соед. Штаты, Норвегия и Италия – ниже...»⁵ Экономист П.Х. Шванебах, автор серьезного исследования «Наше податное дело», внимательно рассматривая вопрос о потреблении алкоголя и доходов от него, подтверждает: «Среднее количество потребляемого вина у нас *значительно меньше*, чем на Западе... Проявление же народного пьянства в самых безобразных формах, к сожалению, превосходит все, что можно видеть там»⁶.

Этот кажущийся парадокс можно объяснить, вновь обратившись к статье из словаря Брокгауза и Ефрона: «Несомненно, что в тех странах, где более обычно ежедневное умеренное потребление, уклонение в сторону излишества реже по сравнению с теми местностями, где пьют не так часто, но зато в большем количестве... Когда спиртные напитки употребляются во время еды и смешиваются с пищей, степень их концентрации уменьшается, чем ослабляется их влияние на пищеварительные пути и весь организм. Понятно, что распространенное в некоторых местностях, а в особенности в России, обыкновение пить натошак тем вреднее, чем более оно усиливает действие алкоголя на организм»⁷.

Но если крестьянство в России пило так мало, то кто же тогда выпивал эти полведра в год на душу населения?

П.Х. Шванебах приводит статистику сравнительного потребления водки в уездах (т. е. крестьянами) и в городах ряда губерний. В Новгородской губернии соотношение было 1 : 6, а в Смоленской 1 : 5,2. Выпивали эти полведра преимущественно горожане: пить мог тот, кто не работал, кто сидел за письменным столом в учреждении или своем кабинете, у кого был ограниченный рабочий день и нерабочее воскресенье. А.Н. Энгельгардт писал о «подлинных» пьяницах, которые встречаются «...между фабричными, дворовыми, отставными солдатами, писарями, чиновниками, помещиками, спившимися и опустившимися до последней степени». С ним согласен А.А. Фет: «Сравнительное большинство беспросыпных пьяниц – заштатные чиновники, писаря и бывшие дворовые, более грамотные, чем крестьяне»⁸.

Пили помещики: многие мемуаристы пишут об их уникальном пьянстве; со скуки в деревенской глуши чем же им еще заняться?

Так сколько же пил русский мужик?

Пило офицерство – в подтверждение приведем свидетельство генерала А.А. Игнатьева: «Умение выпить десяток стопок шампанского в офицерской артели было обязательным для кавалергардов... В интервалах между песнями пьют бесконечные “чарочки” – всем по старшинству, начиная с командира полка... Однообразие, скука гнетут, многим хочется идти спать, но до ухода командира полка никто не имеет права покинуть офицерской артели. Так на всех праздниках – полковом, каждого из четырех эскадронов, нестроевой команды, на каждом мальчишнике, на каждом приеме офицеров других полков – круглый год и каждый год, а для некоторых, быть может, и всю жизнь... Должен оговорить, что полк наш считался среди других полков скромным, а главное – “не пьющим”, не то что лейб-гусары, где большинство офицеров разорялось в один-два года, или конная гвардия, в которой круглый год шли знаменитые “четверговые обеды” – уйти “живым” с такого обеда было нелегко»⁹. Но если так пили столичные гвардейцы, то что же было среди армейских офицеров, квартировавших в провинции, по глухим уездным городам, а то и деревням?

Пило чиновничество – никто из мемуаристов не обходит вниманием поголовное, иногда запойное пьянство чиновников, особенно в чиновничьих низах.

Пила интеллигенция – сколько русских писателей, художников, композиторов спились в полном смысле слова? Историк искусства Н.П. Кондаков вспоминал: «В те времена в Москве питье водки являлось такой дурной привычкой, что однажды навсегда стоит об этом сказать. Водка пила, можно сказать, походя... Приехал я в Москву на защиту докторской диссертации... и на другой день с утра поехал к секретарю факультета – Тихонравову... Николай Саввич... первым делом, не ставши даже говорить о диссертации, повел к себе в столовую, попросил приготовить чаю и распорядился подать водки... Еще более жестоко стало мое положение в гимназии среди новых товарищей-учителей, из которых многие стояли в этом отношении на уровне русского солдата, осеменяющего себя крестом перед чаркою водки»¹⁰. В студенческой среде бытовал убойный напиток «крамбабули»: бутылка водки, три бутылки пива, сахар и несколько яиц для коагуляции сивушных масел.

Много пило духовенство – никто из мемуаристов, хотя бы упоминавших о приходских священниках, дьяконах и дьячках, не обошел этой черты их жизни. Да оно и понятно: обходы с молебнами крестьянских дворов, где каждый считал нужным поднести батюшке стаканчик, бесконечные приглашения на

крестины, свадьбы и поминки, бурсацкие традиции в описании Н.В. Гоголя или Н.Г. Помяловского...

Страшно запивало временами купечество – достаточно обратиться хотя бы к рассказу Н.С. Лескова «Чертогон». И это понятно: жесткая самодисциплина, когда по копейке сколачивались состояния, вела к такому напряжению нервной энергии, которое постоянно требовало выхода... Было даже специальное, излюбленное купечеством вино, «лиссабончик», – портвейн, фальсифицированный сначала в Англии (откуда он ввозился), а затем в России. Большое внимание купцы оказывали мадере и хересу, произведенным из кавказского «чихиря» (водки из давленных фруктов) в Ярославле и Кашине. А «для поправки» они изобрели забытое ныне «лампопо» (пополам) – смесь шампанского и кислых щей.

Наконец, пили мещане; ремесленники обычно запивали на неделю-другую (недаром в России говорят «пьян, как сапожник»); фабрично-заводской рабочий считал своим долгом напиться до умопомрачения каждое воскресенье. Об этом много и подробно писали не только беллетристы, очеркисты или мемуаристы, но и исследователи «рабочего вопроса» в России.

На долю всех этих сословий приходилось не менее 5 л (из 6 на душу населения по статистике). А крестьянин, хотя и пил «шпарко», но редко, в основном на большие церковные праздники. При этом следует учесть, что сельские жители в ту пору составляли более 90% населения, так что на долю мужиков приходилось водки «с гулькин нос». В.К. Дмитриев писал: «Ведь при “спорадическом” потреблении *можно* выпить в год даже больше, чем при привычно-регулярном (за то же время)? Несомненно *можно*, но только не при том ничтожном количестве алкоголя, которое приходится у нас на долю “деревни”, являющейся представительницей “спорадического” потребления... На каждого реального потребителя... должно прийти количество алкоголя, *при котором привычно-регулярное потребление психологически* (или, пожалуй, даже физиологически) *невозможно*, так как количество это, распределенное во времени равномерно, дало бы разовую долю столь малую, что введение ее в организм не могло бы вызвать никакого сколько-нибудь заметного нервно-психологического эффекта...»¹¹

Читатель, знакомый с нашей современной действительностью, тут же воскликнет: «А самогон?!»

Однако самогон появился в России только в Первую мировую войну, когда был объявлен «сухой закон»: как же мужика на войну без спиртного проводить? А до этого, при дешевизне вод-

Так сколько же пил русский мужик?

ки, самогон не был нужен, тем более что сахар крестьянину вообще был не по карману, дрожжей не было, а своего хлеба и на еду хватало только до середины зимы.

Разумеется, в русской деревне (как и в городе) были широко распространены другие традиционные хмельные напитки домашнего изготовления, которые статистика и не учитывала: брага, пиво, арька – у калмыков, кумышка – у народов Поволжья, пейсаховка (или розенковое вино) – у евреев и т. д. Но это были легкие напитки. Недаром крестьянское домашнее пиво называлось «пивцо», или «полпиво». А старая русская брага (производившаяся из муки, солода и хмеля, с закваской из краюхи печеного черного хлеба) была настолько легкой, что пили ее ковшами. Автору этих строк в детстве, на рыбалке или на мельнице, в жаркий день доводилось выпивать полковша приятной на вкус, «шибающей в нос» браги – и без всяких последствий.

Вот так при внимательном рассмотрении выглядит вопрос о пьянстве русского народа и его традициях, совсем не похожих на современность.

Примечания

- 1 *Энгельгард А.Н.* Из деревни. 12 писем. 1872–1887. М., 1956. С. 41–42.
- 2 *Тыркова-Вильямс А.* Воспоминания: То, чего больше не будет. М., 1998. С. 5.
- 3 *Фет А.* Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство. М., 2001. С. 182.
- 4 *Карандышев Г.В.* Питейное дело в губерниях центрально-промышленного района в конце XIX – начале XX века. Ярославль, 2006.
- 5 *Дмитриев В.К.* Критические исследования о потреблении алкоголя в России. М., 2001. С. 41.
- 6 *Шванебах П.Х.* Наше податное дело. СПб., 1903. С. 53.
- 7 Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. Т. XXVa. СПб., 1898. С. 909.
- 8 *Фет А.* Указ. соч. С. 295.
- 9 *Игнатьев А.А.* Пятьдесят лет в строю. М., 1986. С. 80–82.
- 10 *Кондаков Н.П.* Воспоминания и думы. М., 2002. С. 92–94.
- 11 *Дмитриев В.К.* Указ. соч. С. 26.

II. ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

К.Л. Лукичева

ЖИВОПИСЬ И ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮСТАВА МОРО

Духовные и эстетические ценности, выработанные в контексте художественной культуры символизма, стимулировали обновление смыслообразующих функций сюжетов, избираемых художниками. Одним из наиболее интересных и оригинальных примеров в этом плане является творчество Гюстава Моро¹. Его усилия были сконцентрированы на синтезе сюжетов, тем, образов, восходящих к античной мифологии и Библии. Являясь двумя фундаментальными источниками для конструирования смыслового пространства европейской культуры Нового времени, они, как правило, сосуществовали параллельно, не пересекаясь. Между ними, образно говоря, существовал непроницаемый «занавес», не позволявший проникновения семантических, сюжетных, тематических элементов из одной сферы в другую. И подобное «культурное табу» является фундаментальной традицией европейского искусства.

Г. Моро одним из первых последовательно и осознанно нарушает это табу, ставя перед собой отчетливо сформулированные цели. Он соединяет, следуя определенным принципам, смысловые пространства античной мифологии и Священного Писания. В результате возникает визуальный мир, обладающий принципиальной семиотической новизной, меняющий традиционные способы упорядочивания сакрального в европейской культуре.

Особый интерес в этом плане представляет полиптих «Жизнь человечества»², созданный Моро в 1886 г. Это произведение тематически вписывается в типологические ряды, свойственные как искусству Нового времени, так и художественной культуре Средних веков. Прежде всего, оно соотносится с аллегорической интерпретацией темы *Lebensalter* в соединении с традиционными персонификациями частей дня и сезонов³. Кроме того, полиптих представляет собой визуальный вариант мифологизированной истории человечества, с ее ностальгичес-

ким переживанием ушедшего в прошлое Золотого века. И наконец, творение французского мастера обнаруживает сходство с алтарными образами в средневековых и ренессансных⁴ храмах. Это сходство усиливается еще и благодаря общему оформлению полиптиха.

Произведение Г. Моро состоит из девяти панно, сгруппированных в трех рядах. Каждый ряд символизирует одну из трех мифологических эпох в истории человечества: изображения верхнего ряда представляют Золотой век, среднего – Серебряный, нижнего – Железный. В рамках каждой эпохи аллегорически представлены три части дня – Утро, Полдень, Вечер. При этом очевидно, что их последовательность символически связана с внутренним развитием каждой из эпох: они начинаются, расцветают и завершаются столь же неотвратно, как солнце восходит, проходит через зенит и заходит вечером. Кроме того, между эпохами и возрастными ступенями человека также выстроены символические параллели: Золотой век ассоциируется с детством, Серебряный – с молодостью, Железный – со зрелостью⁵. Цикл увенчан люнетом⁶, в котором изображена композиция на тему искупительной жертвы Христа.

Весь комплекс вписан в архитектурное обрамление, в котором использованы мотивы однопролетной римской арки. По сторонам она фланкирована каннелированными⁷ коринфскими колоннами, стоящими на базах. На них сверху покоится сильно профилированный антаблемент⁸, на который опираются концы люнета. Над люнетом расположен еще один, тяжелый, антаблемент, завершенный выступающим вперед карнизом⁹ на консолях¹⁰. Этим мощным горизонтальным акцентом антаблемент увенчивает всю архитектурную композицию, визуально вступая в активное взаимодействие с профилированной базой, на которой покоится все сооружение. Классические, богато декорированные позолоченным орнаментом, архитектурные формы создают монументально-торжественное впечатление, настраивающее на эпический лад. Это же настроение создает общий символическо-аллегорический строй картин, составляющих полиптих. Таким образом, репрезентативность архитектурного и орнаментально-декоративного решения превращена художником в семантический аргумент, смысл и значение которого интегрированы в целостный текст произведения.

Полиптих «читается» сверху вниз и слева направо. В отличие от традиционной интерпретации, предполагающей обращение к античной мифологии, идея Золотого века представлена здесь в образах Адама и Евы. Именно их история ассоциируется с детством человечества. Для визуализации смыслов, связанных с Серебря-

ным веком, и для персонификации молодости Моро прибегает к образам Гесиода и Орфея. Аллегорией Железного века и зрелости, завершающей жизненный путь человека, становится Каин. Триада каждого иносказательного ряда имеет два взаимообусловленных семантических уровня. Первый, как уже отмечалось, – это время на дня. С ним связано визуальное аллегорическое выражение психоэмоциональных состояний человека, и этот второй семантический уровень особенно полно отражает высокую степень субъективности в осмыслении традиционной аллегорической темы. Так, в Золотом веке художником выделена Молитва, связанная с Утром, Экстаз – с Полднем, Сон – с Вечером. В Серебряном веке, соответственно, Утро символизирует Вдохновение, Полдень – Песню, Вечер – Слезы. В Железном веке символически соединены Утро и Труд, Полдень и Отдых, Вечер и Смерть.

Произведение «Жизнь человечества» имеет программное значение в творчестве Гюстава Моро, прежде всего потому, что в нем мастер целенаправленно выражает свои представления о судьбах человечества, отождествляя их с судьбами культуры¹¹. Традиционные для культуры Нового времени способы символическо-аллегорической репрезентации здесь причудливо сочетаются с глубоко индивидуальными, неожиданными, оригинальными семантическими связями между классическими образами¹². Именно в выстраивании этих новых семиотических полей заключается, в первую очередь, содержательная новизна произведения. Для анализа всех этих аспектов необходимо выявить логику и механизмы новых «семиотических контактов», созданных автором, в сравнении с устоявшейся символическо-аллегорической традицией. Эта задача неразрывно связана с еще одной проблемой, актуальной для всего символистского движения, – понимания и интерпретации творчества художника в целом, а также отдельных его произведений.

Новизна художественного решения полиптиха заключается в том, что Г. Моро объединяет в одном историко-мифологическом пространстве эпизоды и героев Ветхого Завета и античной культуры. В мифологической реконструкции истории человечества соединены знаковые для каждого из этих текстов фигуры, при этом правила соединения и реконструирования не заявлены художником открыто. Однако очевидно, что они не совпадают с традиционными для культуры Нового времени нормами¹³. Моро следует за текстом Гесиода, именно поэтому его рассказ о Золотом веке заканчивается символическо-аллегорическим представлением сна. Оно ассоциируется с описанием смерти как спокойного сна (а вовсе не роковой грани между жизнью и небытием) у античного

автора. Однако для олицетворения «первых людей» Золотого века Гесиода художник использует не безличные, обобщенные персонажи (прекрасные, как античные статуи, – в соответствии с традицией), а обращается к теме пребывания Адама и Евы в Эдеме. Атрибутами этого пребывания в Абсолюте становятся Бог и Творчество: молитва и экстаз ведут Адама и Еву к обретению этих высших целей. Существенной особенностью авторской интерпретации здесь является, во-первых, идея слияния двух абсолютных для Моро категорий – Бога и Творчества. Экстатическое состояние, в котором пребывают первые люди, ведет их к обретению и того и другого в неразличимом единстве. Во-вторых, – решение персонифицировать понятие Гесиода «первое поколение людей» в библейских прародителях людей Адаме и Еве. Таким образом, обращение к библейской традиции сразу выстраивает христианскую траекторию истории человечества и вводит идею искупительной жертвы Христа, останавливающей его регрессивное развитие.

Представление о Серебряном веке в полиптихе полностью строится на античных образах Гесиода и Орфея. Это вводит важный смысловой нюанс, относящийся к аксиологическим аспектам интерпретации темы художником. Сравнивая значение христианства и античности в истории человечества – в этическом, эстетическом и эсхатологическом плане, – Моро не сомневается в том, что роль античности второстепенна, ограничена рамками культуры. Тема Серебряного века завершается панно, элементы которого символизируют вечер и слезы: Гесиод стоит в печальной позе, с опущенной головой, а слева, на фоне неба, освещенного закатными лучами солнца, виден силуэт покидающей его музы. С помощью различных визуальных характеристик Гесиода и Орфея Гюстав Моро добивается семантического противопоставления этих двух культурных героев, символизирующих два разных типа творчества. Поэма пастуха Гесиода строится как нравственное поучение с практической целью – воздействовать на своего брата Перса, обманым путем лишившего его наследства¹⁴. На другом полюсе – образ Орфея, поэта, призванного богами; его творчество питается из источника чистого вдохновения и не имеет утилитарных целей¹⁵.

Тема Железного века вновь возвращает зрителя полиптиха к образам Ветхого Завета. Изображение убийства Каином Авеля символизирует Вечер и Смерть. История Каина представляется художнику тем нарративом, который соответствует характеристике этого века у Гесиода (зависть, ненависть к брату, отсутствие почтения к родителям и т. д.). Но не это было главным мотивом, обусловившим выбор данного библейского сюжета, а не эпизода

К.Л. Лукичева

грехопадения Адама и Евы (что совпадало бы с традиционной трактовкой первопричины всех последующих бедствий человечества). Главное – в специфике индивидуального религиозного чувства художника, в его понимании той морально-этической миссии, которую должно выполнять искусство.

Соединение сюжетов античной мифологии и Священного Писания в рамках одного произведения создает напряженное семиотическое пространство, в котором смыслы и коннотации этих двух источников сложно взаимодействуют между собой. В результате происходит постоянное семантическое обновление и обогащение этих смыслов, новое «прочтение» каждого эпизода и каждого образа, а оба текста интегрируются в *единую* культурно-историческую ретроспективу. Их семантические ряды по вертикали и горизонтали пронизывают смысловое пространство полиптиха, оно становится еще более многозначным и насыщенным благодаря выстроенным художником семантическим связям между психоэмоциональными состояниями и действиями человека. Последовательная разработка этого аспекта аллегорической репрезентации также является новшеством, и с его помощью подается иллюстративная функция изобразительного «текста». Повествовательность живописного произведения, его нарративный характер не сводится к переложению в визуальных образах текстов Гесиода или Ветхого Завета. Моро не воспроизводит логику развития вербального сюжета, и это является его программной позицией. Специфика смыслообразующих функций литературного текста в живописи Моро неразрывно связана с проблемой мифотворчества – центральной для анализа его искусства. Творчество Моро по своей природе глубоко интенционально, и по целому ряду параметров оно сродни средневековой культуре. Созданные им произведения органично встраиваются в единый «текст» как семантически связанные между собой «высказывания». Моро целенаправленно творит свою индивидуальную мифологическую систему, сотканную из фрагментов античной и христианской мифологий¹⁶. Сила его художественного гения преобразовывает эту систему в новую мифологическую Вселенную, придавая ей онтологический статус. Сам художник становится обитателем этой виртуальной Вселенной: с определенного момента он почти перестает общаться с внешним миром¹⁷. Для сохранения ее в неприкосновенности художник завещает государству свой дом, со всей огромной коллекцией его полотен и рисунков (с условием создания в нем музея).

Добровольное отшельничество Моро образно описано Гюисмансом: «Мистик, закрывшийся посреди Парижа в келье, куда

не проникает шум современной жизни, которая, однако, яростно бьется в ворота этого монастыря. Охваченный экстазом, он созерцает, как сияют феерические видения, обогранные кровью апофеозы других эпох»¹⁸.

Многие выработанные Моро художественные принципы, строго обоснованные им, изложены в его записных книжках, в письмах и тех письменных комментариях к собственным произведениям, которые он делал для матери, потерявшей слух. Эти тексты свидетельствуют о таком уровне его теоретических размышлений, который позволяет говорить о создании им своей собственной теории искусства и эстетики¹⁹.

В мифологии Гюстава Моро противостоят два начала: вербальное и визуальное, слово и образ, интеллектуальная рефлексия и пластическая фантазия. Для самого художника бесспорно приоритетное значение имела чистая визуальность, в которой, по его мнению, сконцентрирована вся выразительная сила искусства. К этой идее он многократно возвращался в своих текстах. «Чувствуют, любят, знают искусство, но не говорят о нем»²⁰, – писал Моро. Для него эта проблема имела особую остроту. Уже современники Моро воспринимали его живопись как слишком литературную, слишком зависимую от вербальных источников. Художник считал эти суждения несправедливыми, вызванными непониманием его творчества. Он писал одному из почитателей своего искусства: «Я слишком страдал в своей жизни от этого несправедливого и абсурдного мнения, что я слишком литературен, чтобы быть живописцем. Все то, что я пишу Вам о своей картине, чтобы сделать приятное, не требует объяснения словами; смысл этой живописи, для того, кто хоть немного умеет читать пластическое произведение, абсолютно ясен и прозрачен»²¹. Обратим внимание, что, возражая против обвинений в литературности, Моро тем не менее говорит о *чтении* своих произведений.

Мастер предлагал собственное решение вопроса об «эмансипации живописи» – преодолении внутренней зависимости смысла картины от литературного источника²². Превосходство визуальности над вербальностью в аксиологическом и гносеологическом аспектах так или иначе стремились доказать своим творчеством и Поль Гоген, и Одилон Редон, и Поль Сезанн, и Жорж Сера, и Ван Гог. Каждый раз это выливалось в новую живописную систему, со своими собственными, специфическими средствами достижения этой цели. Возможно, в этом ряду решения, найденные Моро, были самыми противоречивыми, но не менее оригинальными.

Дело в том, что мифологические и христианские сюжеты почти всех произведений Моро были достаточно хорошо известны, жестко закреплены в памяти зрителя. И какой бы субъективной трактовке ни подвергал их автор, первым шагом в их восприятии неизбежно становится *вспоминание* сюжета (в виде литературного текста), а уже затем *рассмотрение* самого живописного произведения. И в дальнейшем процесс визуального восприятия постоянно сопровождается сопоставлением известного зрителю текста с тем, что он видит на картине. И смысл самой картины, доступный зрителю, рождается в этом постоянном диалоге текста и образа. Эта модель относится к любому произведению изобразительного искусства, созданному на основе литературного сюжета. Нужны особые средства и стратегии, которые способны элиминировать таковой, изначально заданный путь восприятия, сконцентрировать внимание зрителя на визуальных качествах произведения. Средства достижения этой цели, найденные Моро, частично связаны с художественными стратегиями символистского искусства, но по большей части коренятся в специфике его индивидуального стиля. Когда знакомые сюжеты становятся носителями новых смыслов (не зафиксированных в исходных текстах), зритель уже не может апеллировать к своей памяти для достижения адекватного понимания картины; он должен сконцентрироваться на ней самой. Этот акцент на самодостаточность картины, безусловно, играет очень важную роль в творчестве Моро, но он все равно удерживает внимание зрителя в сюжетной сфере. Восприятие картины по-прежнему сводится к прочтению сюжета, – хотя теперь уже не знакомого, а «зашифрованного».

Гюстав Моро не принадлежит к тем художникам, для которых непонимание зрителя превращается в средство самоутверждения, демонстрацию особой избранности. Его искусство, при всей своей элитарности и изоциренности, в конечном итоге должно выполнить высокую социальную миссию, предначертанную ему самим мастером. Понимание зрителя для Моро необходимо, но понимание особого рода, доступное не всякому зрителю. Поэтому художник почти в каждом произведении прибегает к детальной характеристике места действия и своих персонажей, давая особые семантические приметы происходящего. Фантастический мир, созданный силой воображения Моро, *в своей целостности* не имеет референта в реальной действительности – такова принципиальная позиция мастера. Поэтому работа с натуры, пленэрная живопись ему глубоко чужды, он использует преимущественно искусственное освещение, в чем также проявляется его глубинное расхождение и с импрессионизмом, и с

реализмом. Сохранились многочисленные свидетельства, что он редко прибегал к работе с живым натурщиком или натурщицей²³. Однако художнику чрезвычайно важно вызвать у зрителя ощущение достоверности представленных событий, подлинности героев, но достоверности и подлинности высшего порядка. Для этого Моро вводит в композиционную структуру картины элементы, археологически точно воспроизводящие внешний вид древних архитектурных сооружений, костюмы и ткани, декоративные узоры и орнамент и т. д.²⁴ Известно также, что одним из его творческих приемов было возобновление работы над уже законченной картиной, к которой он постоянно добавлял новые персонажи и детали, поясняющие (и развивающие дальше) смысл изображенного.

Все эти изобразительные средства, интегрированные в композицию картины, выполняли совершенно определенную функцию. Они должны были придать максимальную наглядность мифологической реальности, сконструированной художником. Высокая степень визуализации этой конструкции обеспечивала полноценное ощущение зрителем трехмерного мира со всеми его атрибутами. С другой стороны, обилие персонажей и деталей, сообщающих о картинной реальности все новые и новые подробности, в конечном итоге превращает ее в нарратив, который зритель *читает*, последовательно продвигаясь взглядом по плоскости холста.

Некоторая перегрузка композиции произведений Моро, как представляется, вызвана именно тем, что художник отводит визуальности подчеркнуто приоритетную роль. Но он находит и другие средства визуализации, свободные от подобного «перерождения» в некие вербальные структуры; эти средства могут быть названы *чистой живописностью*. Они принадлежат сфере живописной техники, и их специфика стала поводом для рассуждений о роли абстракции в искусстве Моро. Рефлексия по ее поводу занимает значительное место и в творчестве самого художника. Но необходимо сразу подчеркнуть, что, каким бы ни был весомым технико-технологический аспект для понимания его живописи, для Моро он никогда не становился самоценностью, поводом для «чистого» эксперимента. Все элементы и специфические особенности необычной живописной манеры художника строго и последовательно подчинены выражению символических, духовных смыслов, мотивированы и обусловлены этой целью.

Значение, которое Моро придает вопросам техники, заставляет его заняться серьезным изучением с этой точки зрения творчества старых мастеров. В центре его внимания находится

проблема цвета, как и у целой плеяды великих живописцев его эпохи, занятых исключительно разработкой вопросов цвета. Однако Моро находит свои собственные пути решения многих проблем и достигает ярких, абсолютно уникальных результатов.

Одним из важнейших источников живописных впечатлений и уроков для Моро становится живопись позднего Средневековья и эпохи Кватроченто. В какой-то мере он даже идентифицирует себя с художниками-«примитивистами» (как их было принято называть в его время). Он высоко оценивал образный строй произведений кватрочентистов (Джотто, Мазаччо, Филиппо Липпи): «Это примитивное искусство гораздо ближе состоянию нашей современной души, чем то, другое, декоративное и чувственное (сенсуальное) искусство»²⁵. Этим другим, чужим для него искусством является творчество таких мастеров Высокого Возрождения, как Микеланджело, Корреджо, Рафаэль. Изучая полотна, манускрипты, шпалеры художников Кватроченто, Гюстав Моро пытается раскрыть мистический секрет природы цвета, его дуализма: предельно материального – и предельно условного; плоского, плотно покрывающего двухмерную поверхность, – и сияющего, излучающего свет изнутри. В зрелом периоде творчества Моро тоже добивается эмалевого свечения красок, мерцания чистых тонов, подспудной активности живописных мазков, раскрывающих собственную природу холста.

Особая роль у Г. Моро отводится орнаменту, который в оркестровом звучании всех живописных элементов начинает вести свою собственную партию, несводимую к простому украшательству архитектурного фрагмента или куска интерьера. Орнамент абстрагируется от тех форм, которые он декорирует, и превращается в тончайшую золотистую (или серебристую) паутину, наброшенную на поверхность холста, – как заключительный аккорд творческого процесса.

Все эти качества живописной манеры мастера создают исключительное визуальное богатство, предлагаемое зрительскому восприятию. И когда художник утверждал, что его картины не нуждаются в медиативной роли слов, он подразумевал синтетическое воздействие на зрителя особого рода достоверности его изображений и чисто визуальных свойств живописной техники. Соединение и того и другого должно было открыть всю полноту смыслов, сосредоточенных в пространстве картины. В этом плане важно подчеркнуть, что, в отличие от Гогена, Моро не сводит проблему понимания до уровня психоэмоциональной суггестии; наоборот, он поднимает живописные элементы до ментального уровня: только так, по его мнению, можно обеспечить переход от

созерцания произведения к его пониманию. Сохранились воспоминания одного из его учеников, которому он говорил: «Запомните хорошо одну вещь – необходимо *мыслить* цвет, отсюда черпая воображение. Если у Вас нет воображения, Вы никогда не сделаете красивый цвет»²⁶.

Превращение живописных элементов в медиаторы в процессах трансляции смысла приводит Моро к постановке проблемы об абстракции. В одной из его записных книжек встречается такое высказывание: «Одна вещь доминирует в моем искусстве – величайший энтузиазм и страсть к абстракции. Меня глубоко интересует выражение человеческих чувств и страстей, без сомнения, но я меньше стремлюсь выразить эти движения души и разума, нежели сделать видимыми, если можно так выразиться, внутренние намеки, которые, кажется, ни с чем не соединяются, которые содержат что-то божественное при видимой незначительности и которые, выраженные изумительными эффектами чистой пластичности, открывают подлинно магическую, я бы даже сказал божественную, перспективу»²⁷.

Очевидно, что в этом тексте смысл понятия «абстракция» не совпадает с тем значением, которое оно приобрело в XX столетии, после рождения абстрактного искусства. В теоретических рассуждениях Г. Моро «абстракция» оказывается в проблемном поле, включающем средства визуализации высшего мира, скрытого от «телесных» глаз. Абстракцией являются, во-первых, те средства визуализации, которые имеют *не-миметический* характер (не подражают формам реального мира), – линии, арабески и т. д. Во-вторых, абстракция – это те модусы миметического изображения, которые разрушают его нарративные качества (репрезентации состояния покоя, молчания, отрешенности, например изображения персонажей с закрытыми глазами и т. п.). Такая трактовка очень характерна для эпохи символизма и занимает свое место в ряду разнообразных теорий о возможности визуализации символических ценностей; в этом направлении развиваются, например, концепции Гогена–Орье, хотя существующие расхождения на теоретическом уровне обуславливают принципиальные различия в интерпретации художественной формы у Моро и Гогена.

И все же акцент, который Моро делает на абстракции, характеризуя сущность своего творчества, провоцирует сравнение его взглядов с теорией Конрада Фидлера, который сегодня считается предтечей концепции абстрактного искусства – в точном смысле этого слова²⁸. В контексте этого сравнения становится более ясной степень метафоричности термина «абстракция» у Моро.

С точки зрения Фидлера, каждый акт зрительного восприятия уже является актом выражения, ответной реакцией на воспринимаемое. В нем уже содержатся его осмысление и его оценка в мимике, жесте, психофизиологической реакции. Для большинства людей это абсолютное слияние восприятия и выражения происходит спонтанно, на бессознательном уровне. Именно здесь проходит граница, разделяющая обычного человека и художника, который способен перейти от визуального восприятия к визуальному выражению, воплотить визуальное переживание в наглядную форму. Отношение художника к природе заключается не в изобразительности, а в выразительности²⁹. Это означает, что акт визуального восприятия, превращаясь в акт визуального выражения, сразу наполняется специфическими смыслами. По мнению Фидлера, художественное произведение «не является выражением чего-то внешнего по отношению к себе, существующего и без этого выражения, не есть отражение некоей органичной формы в сознании художника – ...скорее, оно и есть само это сознание, достигшее в конкретном случае своей высшей степени развития»³⁰.

Преодоление мимесиса ради отождествления изображения и выражения, ради *неразличения* (в шеллингианском смысле этого слова) изобразительного знака и его смысла и в теории Фидлера, и в практике Моро является целью создания произведения искусства. При этом как для немецкого мыслителя, так и для французского художника смыслы замкнуты в сфере субъективного сознания. Но если для Фидлера эта сфера имеет имманентный характер, то для Моро – это область интериоризации высших смыслов, которые даны непосредственному созерцанию в символе.

Это та конечная цель, ради которой Моро творит. Мифология, создаваемая им, в конечном итоге имеет религиозный характер. Она встраивается в контекст христианства и визуализирует его ценности. Об этом художник говорит прямо: «Искусство должно поднимать, облагораживать, морально наставлять; да, наставлять; вопреки тому, что говорит Гютье, искусство должно вести к религии (я говорю здесь без обозначения какой бы то ни было ортодоксии)»³¹. Замечание по поводу ортодоксии сделано им не случайно. Сын родителей-атеистов, которые даже не крестили младенца, он вовсе не был примерным католиком, не соблюдал внешние правила поведения верующего человека. Скорее всего, он и не мог бы оставаться в рамках какой-то одной конфессии. Но все это не имеет никакого отношения к его вере, которая была по-настоящему глубокой и искренней. В своих заметках он нашел очень точные слова, чтобы описать свои религиозные чувства: «Верите ли Вы в Бога? Я верю только в Него

одного. Я не верю ни в то, что я трогаю, ни в то, что я вижу. Я верю только в то, что не вижу, и единственно в то, что чувствую; мой разум, мой рассудок кажутся мне эфемерными, принадлежащими к сомнительной реальности, единственно мое внутреннее чувство кажется мне вечным и, несомненно, точным»³².

Высшей, абсолютной ценностью для Моро является искупительная жертва Христа, разрешающая все противоречия, останавливающая духовный регресс, осеняющая смыслом все, что произошло и произойдет в истории человечества. Поэтому образ Христа-Искупителя увенчивает полиптих «Жизнь человечества». Весьма показательна авторская трактовка этого образа, его историко-культурные нюансы. Образ Иисуса решен с точки зрения ценностного соотношения двух глобальных форм европейской цивилизации – античности и христианства. Примиряя их между собой, этот образ втягивает в свою орбиту и интегрирует все феномены, благодаря чему окончательно кристаллизуются их собственные смыслы. Тем самым визуализируется идея превосходства христианства в культурном, духовном, мистическом планах.

Художник, воплощая образ Искупителя, не следует ни одной из установившихся иконографических схем, но использует их семантический потенциал для формирования нового смыслового поля. Фигура Иисуса размещена в центре люнета, являясь главной доминантой, причем на нее ориентированы все остальные изображения. Иисус парит в небесах в позе Распятого на кресте, его поддерживают ангелы. Важной особенностью изображения является отсутствие характеристики места действия. Из ран на руках и ногах Христа льются потоки алой крови. В углах люнета размещены херувимы с огненными крыльями. Художник разрабатывает широкий диапазон единой цветовой гаммы – от разбеленного зелено-голубого до сгущенного, почти черного синего. На этом фоне тревожными аккордами звучат ало-красные отблески крови Иисуса в крыльях херувимов.

Свободная от иконографических норм композиционная целостность подчеркивает субъективность авторской концепции. Но главное в ней другое – разрушена иллюстративная связь между изображением и евангельским текстом. Нет такого вербального текста, с которым композиция может быть связана напрямую. Это в значительной степени меняет роль нарратива как в создании, так и в восприятии произведения. При построении композиции художник соединяет особо выразительные визуальные характеристики с главным для него историческим (и повествовательным) эпизодом Евангелий – страданиями Христа на

Голгофе. Таким образом, Моро создает свой собственный текст с особой смысловой доминантой, который становится визуальной реальностью, доступной восприятию. Подчеркнем еще раз, что этот новый, *авторский*, текст не имеет литературной основы. Зритель, в свою очередь, восходит по ступеням понимания этого текста, опираясь на те чувства и ассоциации, которые вызывают в нем визуальные характеристики произведения. Такая художественная стратегия, широко применяемая уже романтиками³³, становится одним из главных приемов в искусстве символизма. Эта стратегия обычно используется в тех случаях, когда сюжет восходит к таким культуuroобразующим текстам, как античная мифология, Библия, великие литературные произведения европейских классиков. Такой принцип визуализации смыслов характерен для художников самых разных направлений символизма – не только для Гюстава Моро, но и для Мориса Дени, Джеймса Энсора, Поля Гогена... Очевидно, что сходство в механизмах смыслообразования не предполагает похожести художественных стилей, остающихся глубоко индивидуальными у каждого мастера. Это обстоятельство еще раз подчеркивает, что единство и целостность символизма как направления искусства не реализуется на уровне самой художественной формы произведения. Уровень смыслообразования – это та сфера, где символизм обретает свою специфику и проявляет свою суть.

Общее построение полиптиха «Жизнь человечества», напоминающее структуру алтарей Средневековья и Ренессанса, было предопределено той мифологической схемой, с помощью которой художник моделирует историю. Ключевым моментом здесь является трехчастное деление: все земное время распадается на три периода, и в рамках каждого из них выделяются три эпохи.

Согласно классической средневековой традиции земная история также распадается на три периода. Связь между ними имеет провиденциальный характер: события первых двух предвосхищают и предсказывают то, что произойдет в третьем, который рассматривается как последний, конечный, период в истории человечества. В первый временной отрезок земной истории входят эпизоды Ветхого Завета, произошедшие до получения скрижалей Закона Моисеем (*ante legem*). Во второй – события, случившиеся после получения скрижалей (*sub lege*). Смысловым центром, на который ориентированы первые два периода (и который оправдывал их существование), является третий период, охватывающий события Нового Завета – земную жизнь Христа (*sub gratia*). Одним из лучших средневеко-

вых выражений этой интерпретации истории человечества, несомненно, является знаменитый Клостернойбергский алтарь Николая Верденского, созданный в 1181 г. Структура этого произведения, которая определяется вышеописанной систематизацией истории человечества, совпадает с формой и структурой полиптиха Моро. Это сходство, конечно, не объясняется влиянием средневекового памятника на французского мастера, однако Моро вне всяких сомнений был хорошо знаком с христианской традицией истолкования истории. Произведение художника рождается в диалоге с ней, в его стремлении к универсализации истории человечества, обязательным элементом которой в представлениях XIX в. является античность. В реинтерпретации традиции, произведенной Моро, сохраняются христианская телеология и эсхатология, поскольку перспектива развития человечества все равно ориентирована на искупительную жертву Христа.

В зрелых произведениях Гюстава Моро появляется еще одна черта, связывающая их внутренние механизмы смыслообразования со средневековой традицией. В его репрезентации античных мифов появляются новые коннотации, которые выходят за рамки античной культуры. С одной стороны, они надстраиваются над традиционными для мифа смыслами, расширяя его семантическое поле; с другой – эти коннотации встраивают конкретное мифологическое событие в пространство христианской религии – по принципу типологической связи текстов Ветхого и Нового Заветов. Мифологические образы становятся символами образов христианских, причем для самого художника эта символическая функция античных мифов имеет, по сути, то же значение, что и постулируемое в христианском богословии отношение к текстам Ветхого Завета.

«Юпитер и Семела»³⁴ – позднее произведение художника, выразительная авторская трактовка которого сохранилась в его записных книжках: «Итак, в этом волшебстве, в этом священном экзорсизме все меняется, очищается, становится идеальным: начинается бессмертие, божественное проявляется во всем, и все существа, пока еще бесформенные наброски, очищаются от земной грязи и устремляются к подлинному свету. <...> Это вознесение к высшим сферам, восхождение лучших существ, очищенных божественным, – земная смерть и апофеоз в бессмертии. Свершившаяся великая мистерия наполнила всю природу идеалом и божественным, все преобразуется. Это гимн божественности»³⁵.

В позднем творчестве Моро сакрализация языческих событий и образов (на основе их интерпретации в качестве христи-

К.Л. Лукичева

анских символов) парадоксальным образом демонстрирует глубину трансформации сакрального статуса самой христианской религии. Дело не только в том, что эта религия уже не выглядит уникальной, занимает свое место на равных правах в ряду других крупнейших историко-культурных феноменов; такое восприятие религии присутствует в творчестве многих художников-символистов³⁶. Важно другое: художник вступает в оппозицию к фундаментальной церковной традиции, создает собственную экзегезу «по образу и подобию» классической, но радикально трансформирует ее догматические, ортодоксальные принципы. Здесь можно видеть некую инверсию того состояния христианской экзегезы, которое имело место на заре ее развития. Тогда, как известно, сравнения Христа с Орфеем, Геркулесом, Добрым Пастырем, античным учителем-философом были обычным средством для раскрытия смыслов основных идей утверждающейся религии. Такая инверсия свидетельствует о процессах секуляризации и де-канонизации религиозности в XIX в.

Общее художественное решение картины «Юпитер и Семела» содержит еще одну черту, чрезвычайно характерную для индивидуальной художественной манеры Моро. Выстраивая сложное архитектурно-ландшафтное пространство, в котором происходит явление Зевса-громовержца во всей его божественной силе, художник насыщает это пространство орнаментом, декором, золотом, изображениями драгоценных камней³⁷. Однако этот прием для Моро не является самоцелью, он имеет не только эстетическое («гедонистическое») значение в композиционном строе картины. Его семантические функции заключаются в создании особой атмосферы, истоки которой восходят к неоплатонизму. Все орнаментально-декоративное богатство в конечном итоге является выражением *божественного присутствия* – в прекрасных материальных формах. Не случайно на полотнах Моро орнаментально-декоративные элементы написаны «свещающейся» изнутри краской, с помощью особой живописной техники; визуально свет – этот абсолютный элемент божественной красоты – сливается с ними.

Генезис всех этих особенностей индивидуального стиля мастера коренится в искусстве позднего Средневековья и итальянских «примитивов», и общей духовной основой этого родства остается неоплатонизм. Вот почему картина Моро «Единороги», которая действительно явилась прямым подражанием знаменитым средневековым шпалерам, оказалась вполне органичной для творчества мастера³⁸.

Важно подчеркнуть, что неоплатонизм, который отчетливо присутствует в мировоззрении художника, является ментальной основой целого ряда направлений в символизме. Именно он продуцирует визуальные особенности творческого почерка Гюстава Моро, близкие к средневековому искусству.

Примечания

- 1 Гюстав Моро (1826–1898) – французский художник-символист, ученик Шассеро. В 1892 г. становится профессором Школы изящных искусств. У него обучались будущие художники-фовисты Анри Матисс, Альбер Марке, Жорж Руо и другие.
- 2 «Жизнь человечества» (La Vie de l'Humanité), 1886, м/дерево, полиптих из девяти панно, 0,33x0,25, завершение в виде люнета, диаметр 0,94, Париж, Национальный музей Гюстава Моро.
- 3 Полиптих Г. Моро возник как авторское произведение – оно не было заказным и не предназначалось для декорации общественного здания. Поэтому его художественное решение определялось только автором. В эпоху символизма тема Lebensalter часто появлялась в творчестве немецких и французских художников (Арнольд Беклин, Ханс фон Маре, Морис Дени, Пюви де Шаванн и др.).
- 4 Имеется в виду прежде всего традиция Северного Возрождения.
- 5 Гюстав Моро разъясняет: «Эти три фазы человечества полностью соответствуют также трем фазам человеческой жизни: чистота детства – Адам. Поэтические и печальные вдохновения молодости – Орфей. Тяжелые страдания и смерть зрелого возраста – Каин. – С искупительной жертвой Христа». *Moreau G. Ecrits sur l'art. Vol. 1, 2 / Pref. de Genevieve Lacambre, presentes et annotes par Peter Cooke. Fontfroide: Biblioteque artistique & litteraire, 2002. Vol. 1. P. 148.*
- 6 Люнет – арочное поле, увенчивающее полиптих. Снизу оно ограничено верхней горизонталью антаблемента и имеет полуциркульное завершение.
- 7 Каннелюры – вертикальные желобки, идущие вдоль всего ствола колонны или пилястры.
- 8 Антаблемент – верхняя, завершающая часть архитектурного ордера, обычно опирающаяся на колонны.
- 9 Карниз – верхняя выступающая часть антаблемента.
- 10 Консоль – выступ, поддерживающий снизу карниз.
- 11 Подчеркнем, что в контексте французского символизма *культурный* аспект в трактовке фундаментальных вопросов бытия имеет особое значение. Его роль и «удельный вес» в творчестве того или иного художника, того или иного направления может быть разным, он по-разному может сопрягаться с

К.Л. Лукичева

- религиозными, экзистенциальными и другими ракурсами, но всегда остается принципиальным в смыслообразующих структурах произведения.
- 12 Творчество Гюстава Моро, в известном смысле опередило свое время, став неотъемлемой частью художественной культуры символизма.
- 13 В античной культуре представления о счастливом существовании первых людей, которые являются составной частью многих мифологических систем, получили, как известно, вербальное выражение в двух произведениях: в дидактической поэме «Труды и дни» Гесиода и «Метаморфозах» Овидия. Оба автора рассказывают о последовательной смене Золотого, Серебряного, Медного веков в истории первых людей, о приходе Железного века, самого тяжелого и безысходного, который и Овидием, и Гесиодом воспринимается как олицетворение современности. Литературная обработка мифа Гесиодом чаще всего использовалась в качестве источника европейской живописью Нового времени.
- 14 Гесиод по праву считается основателем дидактической поэзии: к этому направлению относятся не только его поэма «Труды и дни», но и «Теогония».
- 15 Оппозиция Гесиод–Орфей становится у Моро еще одним способом визуального воплощения идеи *l'art roug l'art* – основы философско-эстетической программы и художественной практики символизма.
- 16 Естественно, что еще при жизни художника эти два аспекта в восприятии и изучении его творчества – взаимодействие с античной мифологией и с Библией – оказались в центре внимания сначала публики и художественной критики, а затем и исследователей. На рубеже XX–XXI вв. были организованы две выставки, в рамках которых стало возможным дать глубокую и оригинальную визуальную характеристику указанных аспектов. Первая из них: *Gustave Moreau et la Bible*. 6.07–7.10 1991. Catalogue par Guillaume Ambroise, Genevieve Lacambre et Pierre-Louis Mathieu. Вторая: *Gustave Moreau et l'antique*. 9.06 – 16.09 2001. Catalogue par Genevieve Lacambre et Francois Leyge.
- 17 Самоизоляция от внешнего мира, действительно очень похожая на отшельничество, является неоспоримым фактом биографии Гюстава Моро. Однако ряд его произведений имеет прямое отношение к текущим событиям в политической и культурной жизни Франции, является их символично-аллегорической парафразой.
- 18 *Huysmans J.-C. L'Art moderne*. Salon de 1880. P. 152.
- 19 Тексты Г. Моро являются чрезвычайно важным источником для исследований его творчества, хотя сам он рассматривал эти записи как сугубо рабочие и вспомогательные. Недавно вышла полная публикация литературного наследия мастера с предисловием Женевиев Лакамбр и подробными аннотациями Петера Кука: *Moreau G. Ecrits sur l'art*. Vol. 1, 2 / Pref. de Genevieve Lacambre, presentes et annotes par Peter Cooke. Fontfroide: Biblioteque artistique & litteraire, 2002.
- 20 *Moreau G. Ibid*. Vol. 2. P. 97.
- 21 Цит. по: *Chasse Ch. Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX siecle: Gustave Moreau*, Redon, Carriere, Gauguin. Paris: Floury, 1947. P. 36.

- 22 О взаимодействии литературы и живописи в искусстве Моро см.: *Cooke P. Gustave Moreau et les arts jumeaux: Peinture et literature au dix-neuvieme siecle.* Bern: Peter Lang, 2003.
- 23 *Chasse Ch.* Op. cit. P. 22.
- 24 В Музее Гюстава Моро хранятся архитектурные увражи XVII–XIX вв., альбомы и другие материалы его библиотеки, которые он использовал в качестве источников.
- 25 *Kaplan J.D.* The art of Gustave Mareau. Theory, style and Content. Michigan, 1982. P. 9.
- 26 «Notez bien une chose, c'est qu'il faut penser la couleur, en avoir l'imagination. Si vous n'avez pas l'imagination, vous ne ferez jamais de la belle couleur». Цит. по: *Chasse Ch.* Op. cit. P. 37.
- 27 *Kaplan J.D.* Op. cit. P. 12 (III, 7–8).
- 28 Речь идет не о совпадении теоретических позиций Фидлера и Моро; наоборот, они имеют разные философские основания: Фидлер – неокантианец, впитавший влияние Шопенгауэра, Моро близок к неоплатонизму. Однако оба они касаются экспрессивного потенциала визуальности, редукции живописных элементов до форм чистой видимости.
- 29 *Fiedler K.* Schriften zur Kunst, I. München, 1971. P. 289.
- 30 *Ibid.* P. 59.
- 31 Цит. по: *Chasse Ch.* Op. cit. P. 31.
- 32 *Kaplan J.D.* Op. cit. IV, 20.
- 33 Наиболее ярким примером в этом плане является произведение Каспара Давида Фридриха «Крест в горах» (Тетченер алтарь), созданное в 1808 г.
- 34 «Юпитер и Семела», 1895, х/м, 213x118. Париж, Национальный музей Гюстава Моро.
- 35 *Moreau G.* Op. cit. Vol. 1. P. 45.
- 36 Показательными примерами в этом плане остаются многие произведения Поля Гогена, Джеймса Энсора, Фердинанда Ходлера и других.
- 37 Современная художественная критика упрекала мастера в использовании слишком большого количества «бижутерии» (как иногда выражались), к этому упреку порой присоединялись даже его друзья.
- 38 «Единороги», ок. 1885, х/м., 115x90. Париж, Национальный музей Гюстава Моро. Эта картина была написана под непосредственным впечатлением от серии из пяти шпалер XV в. «Дама с единорогом», которая в то время поступила в Музей Клуни.

Н.В. Квливидзе

СКАЗАНИЕ О ЛИДДСКОЙ-РИМСКОЙ
ИКОНЕ БОГОМАТЕРИ
В МОСКОВСКОМ ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI в.*

Согласно византийскому сказанию, нерукотворный образ Богоматери в апостольские времена возник на столпе в храме города Лидды (Диосполиса); его список был выполнен по заказу константинопольского патриарха Германа в начале VIII в. В период иконоборческих гонений икона чудесным образом, по воде, прибыла в Рим, а после восстановления иконопочитания тем же путем вернулась в Константинополь.

На Руси в середине XVI в. в Степенной книге царского родословия история этой древнейшей христианской святыни получила новое толкование: она была включена в состав *Сказания* о чудесах другой иконы – чудотворной Тихвинской иконы Богоматери. Тем самым история образа, освещенного авторитетом самой Богоматери, апостолов и святых ревнителей православия, предстала в качестве предыстории прославленной русской иконы.

Помимо Лиддской иконы, Тихвинский образ отождествляется с Цареградской Одигитрией (главным палладиумом Византии), написанной, по преданию, апостолом Лукой. Чудесное появление в новгородских пределах в 1383 г. Тихвинской иконы (которая в *Сказании* также именуется Одигитрией) русские книжники объясняют благочестием Русской земли – хранительницы вселенского православия. В XVII в. эпизоды, связанные с Нерукотворным образом Богоматери, вошли в число клейм Тихвинской иконы.

Лиддская икона Богоматери – святыня древней Палестины, Константинополя и Рима – пользовалась особым вниманием в Московском царстве второй половины XVI в. Об этом свидетельствует создание в этот период нескольких произведений

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ 06-04-00197а.

церковного искусства с иллюстрациями *Сказания*. В настоящее время известно пять таких памятников: фресковый цикл в Покровском (ныне Троицком) соборе Александровой слободы¹, подвесная пелена с гравированными изображениями на дробницах из Благовещенского кремлевского собора², икона 1588 г. с клеймами из ростовского Борисоглебского монастыря³, фресковый цикл в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря⁴ и фресковый цикл в Благовещенском соборе Сольвычегодска. Все циклы представляют пространную версию повествования и отличаются друг от друга лишь некоторыми деталями; исключение составляет роспись Смоленского собора с ее сокращенным вариантом той же истории.

Росписи Покровского собора в Александрове и Благовещенского собора в Сольвычегодске находятся под записями XIX в. Однако иконописцы-поновители, судя по раскрытым участкам росписей, не исказили первоначальной иконографической схемы, поэтому находящиеся под записью изображения доступны для иконографического изучения.

Роспись Покровского собора Александровой слободы, датированная 60-ми годами XVI в., является, по-видимому, самым ранним примером разработки этой темы. Поэтому целесообразно именно с нее начать анализ иконографии *Сказания*, привлекая для сравнения изображения в дробницах и клеймах иконы.

Композиции, посвященные истории Лиддского образа Богоматери, занимают два яруса росписи северной стены и северо-западного столба Покровского собора. Начинаясь во втором ярусе стены, повествование переходит на столб, следуя через все грани сначала его верхнего, а затем нижнего яруса, и возвращается на северную стену, завершаясь в ее нижнем регистре. Цикл состоит из семнадцати сцен, не разделенных вертикальными разгранками, но они четко отделены одна от другой полосками фона, архитектурным стаффажем и надписями, соответствующими каждому эпизоду.

Хотя *Сказание* посвящено истории нерукотворного образа Богоматери, роспись Покровского собора, как и все остальные известные иллюстративные циклы, начинается с эпизода написания апостолом Лукой первой иконы Богородицы и Ее личного благословения этого образа (как и всех последующих). Это своеобразное введение связано с тем особым значением, которое имеют иконы Богоматери в христианской традиции.

Последовательно перечисляя сцены цикла, в некоторых случаях мы будем приводить и фрагменты сопроводительных надписей.

Н.В. Квливидзе

Северная стена, 2-й ярус

1. Лука пишет икону Богородицы. «Прешедшу Лука божественный апостол и евангелист во иконописном художестве быв искусен написав на доске начертание образа пресвятыя богородицы».
2. Благословение иконы Богородицей.
3. Поклонение иконе.
2. Обретение нерукотворного образа на столпе в храме.
3. Царствование Юлиана Отступника. «Прешедшу же лета многа посла благоотметнику греко-римское царство приемшу воздвижеся от него гонение на церковь христову».
4. Попытка уничтожить образ: «От того мучителя послан бысть...».

Северо-западная грань столба, 2-й ярус

5. Патриарх Герман заказывает список иконы.
6. Герман в Константинополе становится патриархом.
7. Герман увещевает Льва Исавра: «По царе Анастасии приемлет царство Лев».
8. Герман опускает икону в море.

Северо-западная грань столба, 1-й ярус

9. Явление иконы во сне папе Григорию: «Стая икона достиже ветхаго Рима и бысть в ту ночь явление патриарху Мефодию(!)».
10. Встреча иконы на море: «Заутра вставшу солнцу...».
11. Перенесение иконы в Рим (надпись не сохранилась).
12. Моление перед иконой в Риме (надпись не сохранилась).

Северная стена, 1-й ярус

13. Исход иконы из Рима: «Святая икона ишедше из церкви невидимыми ангельскими руками».
14. Обретение иконы в Константинополе.
15. Поставление иконы в Халкопатии.

Подробные надписи, сопровождающие изображения, представляют собой цитаты из «Сказания известна о чудесех пресвятой владычицы... еже Римлянины нарицатися облыкши», известного в ряде русских списков. В *Сказании* рассказывается о написании апостолом Лукой иконы Богородицы, о строительстве апостолами Петром и Иоанном храма в городе Лидде, на столпе которого появился нерукотворный образ; именно его безуспешно пытался уничтожить Юлиан Отступник. Далее рассказывается об истории списка с нерукотворного образа, выполненного по заказу патриарха Германа; в период гонений икона чудесно, по водам, прибыла в Рим, а после восстановления иконопочитания при императрице Феодоре тем же образом вернулась в Константинополь и была поставлена в Халкопатийской церкви.

Кроме сведений, изложенных в нескольких греческих литературных источниках, на которые опирается *Сказание*, об этой иконе практически ничего неизвестно. Н.П. Кондаков не отождествляет с Лиддской-Римской иконой каких-либо известных образов⁵. Считается, что по типу она принадлежит к Одигитрии $\eta \Delta\epsilon\zeta\iota\omicron\kappa\rho\alpha\tau\omicron\upsilon\sigma\sigma\alpha$, т. е. Богородицы, держащей младенца на правой руке⁶. А. Грабар связывает с образом Лиддской Богоматери энкаустическую икону VI в. из церкви Санта Мария Нуова в Риме⁷.

Греческий текст *Сказания* несколько раз издавался в XVIII и XIX вв. Он был исследован Е. фон Добшюцем, который определил его источники⁸. Исследование немецкого ученого внесло ясность в понимание текста *Сказания*: оказалось, что в нем речь идет о *двух* нерукотворных образах Богоматери в Лидде. Дело в том, что в первой, краткой, редакции *Сказания* говорилось об образе, чудесно появившемся в храме, построенном апостолами Петром и Иоанном. Затем *Сказание* было дополнено текстом «Послания трех восточных патриархов» (836), в котором рассказывается о нерукотворном образе Богоматери, возникшем в другом храме г. Лидды, сооруженном неким Энеем (которого исцелил апостол Петр); здесь же говорится об иконе Спасителя, по волнам отправленной в Рим патриархом Германом. Все эти эпизоды попали в пространную греческую версию *Сказания* в качестве единой истории.

Русские тексты «Сказания о чудесах Богоматери Римляныни» были исследованы, а затем опубликованы С.Ю. Кулаковским⁹. *Сказание* встречается во многих древнерусских сборниках XV–XVI вв. и, возможно, было переведено уже в XIV в. Оно относилось к так называемым уставным чтениям – различным текстам, которые было положено читать в определенные праздничные дни. Сказание о Римской иконе, прославившейся в период иконоборчества и ознаменовавшей его окончание своим возвращением в Константинополь, читалось в первую неделю Великого поста, в день Торжества Православия¹⁰. В связи с ежегодным литургическим использованием *Сказание* являлось одним из наиболее известных повествований о древних чудотворных иконах. Судя по рукописям, имеющим пометку о чтении *Сказания* в Неделю Православия, такой порядок существовал на Руси еще в XV в.¹¹ Это чтение указано и в Уставе 1641 г., но после реформы патриарха Никона оно уже не встречается¹².

В связи с почитанием Лиддской-Римской иконы Богоматери во второй половине XVI в. большой интерес представляет подвесная пелена из Благовещенского собора, иконография ряда

Н.В. Квливидзе

клейм которой совпадает с росписью Покровского собора. В число 22 дробниц наряду с уже известными сценами включены эпизоды, связанные со спором иудеев и христиан о том, кому должен принадлежать храм Энея, а также несколько сцен из жития Богородицы¹³.

В Смоленском соборе Новодевичьего монастыря четыре большие композиции, иллюстрирующие «Сказание о чудесах Лиддской-Римской иконы Богоматери», представлены на западной и северной стенах собора, в нижнем ярусе росписи. Цикл иллюстраций *Сказания* состоит из восьми сцен, сгруппированных в четыре композиции. Надписи не сохранились, но сцены можно определить по иконографии.

Западная стена

1. Апостол Лука пишет икону Богоматери.
2. Поклонение иконе Богоматери.
3. Обретение нерукотворного образа Богоматери на столпе храма в г. Лидде.
4. Юлиан Отступник приказывает уничтожить образ.

Северная стена

5. Чудо от нерукотворной иконы Богоматери.
6. Патриарх Герман заказывает список с иконы.
7. Император Лев Исавр изгоняет патриарха Германа.
8. Патриарх Герман опускает икону в море.

На этой сцене в Смоленском соборе повествование обрывается. По мнению Л.С. Ретковской, иллюстрации «Сказания о Лиддской иконе» были включены в роспись в конце XVII в. Однако более вероятной датой представляется конец XVI в., т. е. эпоха Бориса Годунова¹⁴.

Большое значение для изучения живописного цикла *Сказания* имеет икона с пятнадцатью клеймами из ростовского Борисоглебского монастыря, описанная В.И. Вахриной¹⁵. Икона была создана в 1588 г. по заказу старца этого монастыря Варлаама, который до своего пострижения был священником и ключарем кремлевского Архангельского собора; вероятно, икона повторяет несохранившийся кремлевский образ. Как и в цикле Покровского собора, Борисоглебское повествование начинается с написания иконы апостолом Лукой и заканчивается поставлением иконы в Халкопратийской церкви Константинополя. Как и на дробницах пелены из Благовещенского собора, в клеймах Борисоглебской иконы присутствуют сцена с храмом Энея, а также эпизод с иконой Спаса Нерукотворного, отправленной по морю из Константинополя в период иконоборчества.

При сравнении клейм иконы с монументальными композициями обнаруживается почти полное совпадение сюжетов, иконографии сцен и деталей изображений. Встречающиеся различия чаще всего обусловлены особенностями размещения сцен в интерьере, право- или левосторонними переводами, реже – причинами редакторского характера.

Самый поздний монументальный цикл *Сказания* находится в Благовещенском соборе Сольвычегодска, расписанном московскими изографами по заказу Строгановых в 1601 г. История Лиддской иконы расположена (как и в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря) вслед за Акафистом Богородицы. Сцены представлены в двух нижних ярусах росписи южной стены. Начинаясь композицией «Апостол Лука пишет икону Богородицы», цикл завершается эпизодом перенесения иконы в константинопольский Халкопратийский храм (в записи – «в град Москву!»).

Сопоставление циклов «Сказания о чудесах Богоматери Римляныни» Смоленского и Покровского соборов с иконой из Ростовского Борисоглебского монастыря показывает, что последовательность эпизодов и иконография сцен во всех трех случаях одинакова. Совпадение мелких иконографических деталей позволяет предположить, что авторы иконы и росписи Смоленского собора пользовались одним и тем же образцом: возможно, это была иллюминированная рукопись, иллюстрирующая и чудо от иконы при Юлиане Отступнике, и следующее за ним чудо в храме Энея. Датировка росписи Покровского собора 1560-ми годами¹⁶ позволяет относить возникновение иллюстраций *Сказания* ко времени Ивана Грозного. В конце 80-х годов XVI в., когда ключарь кремлевского Архангельского собора заказывал икону, в распоряжении художников уже имелся образец, более подробно иллюстрирующий *Сказание*, чем росписи Покровского собора и гравированные дробницы. Все известные в настоящее время памятники, включая сольвычегодский собор, оказываются связанными с Москвой и царским окружением.

В XVII в. текст «Сказания о Лиддской иконе» практически утратил самостоятельное значение и попал в состав «Сказания о чудесах Тихвинской иконы Богоматери», куда были включены также эпизоды истории константинопольской Одигитрии и жизни царицы Феодоры¹⁷. Этот текст иллюстрируется в клеймах икон из московского Успенского собора (1667) и из церкви Богоматери Одигитрии г. Балахны (ЦМиАР, 1680 г.)¹⁸. Влияние культа Тихвинской иконы было так велико, что при поновлении фресок Смоленского собора непонятые художниками сюжеты северной стены «Чудо от иконы, остающейся на столпе» и «Пат-

Н.В. Квливидзе

риарх Герман заказывает список с иконы» были интерпретированы как «Приезд князя Василия в Тихвин» и «Перенесение списка Тихвинской иконы иноком Мартирием».

Четкие хронологические рамки существования цикла Лиддской-Римской иконы в русском искусстве позволяют рассматривать это художественное явление в контексте отечественной истории культуры. Это было время, когда в окружении царя Ивана IV разрабатывались духовные, политические и художественные программы, обосновывающие легитимность царского титула московских государей. Они должны были доказать промыслительную предопределенность Московского царства (а затем и московского патриаршества), продемонстрировать верность традиции и личное благочестие православного самодержца – как преемника Константина Великого; яркие примеры такого благочестия присутствуют в истории нерукотворного образа Богоматери.

Примечания

- 1 Rogov A. Alexandrov. Leningrad, 1979. P. 58–70.
- 2 Вилкова М.В. Пелена из Благовещенского собора Московского Кремля // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Материалы научной конференции 2000. М., 2001. С. 167–175.
- 3 Икона находится на реставрации. Авторская живопись под слоями записи XVII и XIX вв. См.: Вахрина В.И. Икона «Богоматерь Лиддская с лицевым сказанием об истории и чудесах» из собрания Ростовского музея // Искусство христианского мира. IV. М., 2000. С. 172–180.
- 4 Квливидзе Н.В. Символические образы Московского государства и иконографическая программа росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря // Древнерусское искусство. СПб., 2003. С. 222–237.
- 5 Н.П. Кондаков осторожно предполагает, что с преданиями может быть соотнесена икона Богоматери Одигитрии из С. Мария Маджоре. См.: Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М., 1998 (репр). Т. 2. С. 176–179.
- 6 LCI. Bd. 3. Marienbild. S. 170. Такая икона была в монастыре Авраамитов в Константинополе, известны образы на печатях. См.: Laurent V. Le corpus des sceaux de l'empire byzantine. II, 63, 3 bd. Paris, 1963–1965.
- 7 A. Grabar. Decouverte a Rome d'une icone de la Vierge a l'encaustique // L'art de la fin de l'Antiquite et du Moyen age. Paris, 1968 (repr. 1996). Vol. 1–3. № 41.
- 8 Dobschutz E. v. Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig, 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, N.F. III. Leipsig, 1899). По мнению Добшюца, в пространную редакцию вошли первоначально отдельные сказания: Сказание о Лиддской

Сказание о Лиддской-Римской иконе Богоматери...

иконе и Юстиниане, Сказание о чуде с иконой Спаса, Послание Трех восточных патриархов, фрагменты Жития патриарха Германа.

- 9 Кулаковский С.Ю. Состав сказаний о чудесах иконы «Богоматери Римляныни» // Сб. в честь А.И. Соболевского. Л., 1928. С. 470–475.
- 10 На поле л. 478 самой ранней рукописи, содержащей Сказание, имеется помета – ащг, вк. в. [1397 ок(тября) 2] (Сб. Иоанна Лествичника и аввы Дорофея книги с прибавлениями из Троице-Сергиевой лавры. ОР РГБ. Ф. 304/1. № 167. 1423 г.). См. также: Кулаковский С.Ю. Указ. соч. С. 471.
- 11 ОР РГБ. Ф. 304/1. № 167. 1423 г.; № 147. XV в.; № 160. XVI в. Текст озаглавлен «Сказание известно о чудесех пресвятыя владычица наша и госпожи всечистыя девы и богородицы мариа. Еже пресвятою и честною ея иконою сдеяся, яже римлянины нарицатися обыкши. Сие чтется в неделю а (1) поста м.(четыре) десятици святую». Эта уставная пометка встречается в дониконианских рукописях. В Чиновниках новгородского Софийского и кремлевского Успенского соборов специальных указаний на это чтение не содержится. См.: Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора. М., 1899. С. 168–170; Он же. Чиновники московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М., 1908.
- 12 Кулаковский С.Ю. Указ. соч. С. 470.
- 13 Вилкова М.В. Указ. соч. С. 167–175.
- 14 Квливидзе Н.В. Указ. соч. 2002.
- 15 Вахрина В.И. Указ. соч. С. 172–180.
- 16 Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александровская слобода. М., 1971. С. 14–15; Rogov A. Указ. соч. Р. 58–70.
- 17 Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. II. С. 269–280.
- 18 Иванова И.А. Икона Тихвинской Богоматери и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской Богоматери» // ТОДРЛ. Л., 1966. Т. 22. С. 420–439; Бандиленко Е.А. Икона «Богоматерь Тихвинская, с житием и деяниями» // Русская художественная культура XVII века. Материалы и исследования. VIII // ГММК. М., 1991. С. 83–92.

А.В. Пожидаева

«РИМСКИЙ ТИП» ИКОНОГРАФИИ
СОТВОРЕНИЯ МИРА
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ПАМЯТНИКАХ
XI–XII вв.

Тема настоящей работы – одна из иконографических схем средневекового Запада, границы ее устойчивости и подвижности. При иллюстрировании Библии самый распространенный сюжет, предваряющий Книгу Бытия, – это изображение Сотворения мира. Мы обратимся к наиболее плодотворному и показательному, на наш взгляд, периоду в иконографии западнохристианского мира – к периоду создания рукописей XI – начала XIII в.; он еще не был временем повсеместного распространения светских мастерских миниатюристов, сборников образцов иллюстраций и тотальной унификации библейской иконографии.

Нас будет интересовать как устойчивость композиционных схем, иллюстрирующих Сотворение мира (в том числе их геометрических членений), так и возможность варьирования «наполнителя» таких матриц. Ряд памятников этого периода восходит к одному или нескольким древним прототипам; каждую композицию можно представить как совокупность элементов, среди которых есть и заменяемые, и совершенно неизменяемые, постоянные. Задача состоит в том, чтобы выстроить шкалу устойчивости внутри композиции для рассматриваемого периода.

Необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Известны четыре варианта изображения Сотворения мира, которые относятся к эпохе раннего христианства: 1) фрески середины V в., украшавшие центральный неф римской базилики Сан Паоло фуори ле мура¹, поновленные в конце XIII в. Каваллини; 2) греческая Книга Бытия лорда Коттона (London, Br. M., MS Cotton Otho B. VI)², известная по рисункам Пейреска и позднейшей сокращенной реплике – мозаикам нартекса венецианского Сан Марко; 3) миниатюры средневизантийских октатевхов³, по мнению Курта Вайцманна, восходящие к очень раннему источнику; 4) миниатюры Пятикнижия Ашбернхема (Paris, Bib. Nat. MS n. a. lat. 2334) – памятник рубежа VI–VII вв., происхождение

которого спорно и варьирует от Карфагена и эллинизированной еврейской среды до Северной Италии и Рима⁴.

Нас будут интересовать преимущественно первые три схемы, и в особенности – фрески базилики Сан Паоло, иконография которых лежит в основе так называемого римского типа⁵.

Необходимо отметить, что уже в середине IX в. в миниатюрах Турских Библий фронтисписы к Книге Бытия возводятся к нескольким раннехристианским изобразительным традициям (по меньшей мере к трем из вышеперечисленных источников)⁶. Кесслер называет Турские фронтисписы «результатом свободного размышления на темы ряда раннехристианских моделей»⁷.

В памятниках XI–XII вв. (фронтисписах «гигантских», или «атлантовских», Библий, рельефах Салернской плакетки из слоновой кости, фресках Рима и Лация и т. д.) процесс идет дальше. Комплексность их изображений налицо – в итальянских «гигантских» Библиях конца XI–XII в. фронтисписы к Бытию иконографически восходят к тому же «римскому типу», что и фрески Сан Паоло. Однако во множестве известных памятников – иллюстрированных Библиях – бородатый Творец римских фресок заменен безбородым Эммануилом с крестчатым нимбом (как в Книге Бытия лорда Коттона). Примерами таких памятников могут служить: Библия Палатинская (Vat. Palat. lat. 3, f5, последняя четверть XI в.), Библия Пантеона (Vat. lat. 12958 f4v, середина XII в.), Библия Тоди (Vat. lat. 10405, f4v), Библия Санта Чечилия ин Трастевере (Vat. Barb. lat. 587, f5, ок. 1200 г.), Библия Чивидале (Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod. Sacr. I/II, f1), Библия Перуджи (Perugia, Bib. com. cod. L. 59).

Рассмотрим первую сцену цикла. Фреска церкви Сан Паоло представляет Троицу: Отца в полусфере неба, Агнца на пригорке и Духа, слетающего с небес. В Палатинской Библии и Библии Пантеона полусфера, заключающая в себе Творца, сохраняется, однако в Библии Санта Чечилия она уже приобретает характер трех четвертей сферы, а в Библиях Чивидале и Тоди превращается в медальон. Интересно, что сосуществование двух геометрических форм, заключающих изображение Творца, присутствует и в миниатюрах византийских октатевхов. В Смирнском и Флорентийском октатевхах в сцене отделения света от тьмы присутствует фигура «Ветхого Деньми» в сиянии Славы (круглой формы в первом случае, миндалевидной – во втором); во всех остальных сценах Творения Десница (реже – луч) появляется в полусфере. В рельефах Салернского антепендия из слоновой кости в соседних сценах встречаются изображения полусферы с Десницей и полусферы с полуфигурой Творца. В более поздних

памятниках такая замена оказывается обычным приемом при копировании: он встречается, например, в последней копии Утрехтской псалтири, где также происходит замена фигуры Господа в мандорле полуфигурой⁸ в сегменте неба.

В римской фреске по обе стороны от центральной оси расположены расходящиеся персонификации тьмы и света в мандорлах, над ними – медальоны, изображающие Солнце и Луну с надписями «sol lucem», «luna tenebrae». Происходящее дальше с этой изобразительной схемой в значительной степени является залогом ее изначальной комплексности: композиция относится к первому дню Творения (отделения света от тьмы) и к четвертому дню (сотворения светил). Эта комплексность в большой мере диктуется самим текстом Быт 1:17–18: «...поставил их Бог на тверди небесной, чтобы... отделять свет от тьмы». Наличие одновременно двух пар элементов в первоисточнике: а) Солнца и Луны, б) персонификаций света и тьмы – может либо указывать на совмещение в одной иллюстрации первых четырех дней, либо быть просто иллюстрацией единственного, четвертого, дня Творения. Д. Веркерк и К. Рудольф называют в своих работах эту сцену «Троицей, творящей мир»⁹ или «Сотворением Вселенной»¹⁰.

В верхних регистрах соответствующих фронтисписов итальянских «гигантских» Библий мы сразу же обнаруживаем ряд перестановок, что разрушает первоначальную целостность сцены. Первым исчезает изображение Троицы: во всех названных памятниках остается лишь фигура Творца-Эммануила в сиянии Славы (измененной формы и иного иконографического типа), иногда, как в Библиях из Перуджи и Санта-Чечилия, с голубем Св. Духа.

Еще свободнее обращаются миниатюристы с двумя парами элементов, фланкирующих центральную фигуру Творца: в старейшей из всей группы – Палатинской Библии – остаются лишь персонификации света и тьмы в мандорлах. В памятнике, также принадлежащем к римской традиции, салернской плакетке из слоновой кости XI в., находящейся в Берлине, сохраняются медальоны, однако именно они наделяются свойствами света и тьмы: вместо лиц Солнца и Луны в них помещаются слова LUX и TEN – своеобразное сокращение надписей в первоисточнике: sol lucem, luna tenebrae. Интересно, что позднее, после 1200 г., именно светила будут изображаться персонифицированно: в рельефах северного портала Шартра они предстают человеческими фигурами, несущими диски; в миниатюре трактата Hortus Deliciarum эти фигуры связаны специальными лучами с Солнцем и Луной в небе.

В «гигантской» Библии Пантеона фигуру Творца фланкируют светила-медальоны, а на месте персонификаций света и тьмы оказываются изображения ангелов, поклоняющихся Творцу. Их появление здесь напоминает о фронтисписах Турских Библий середины IX в. в частности Библии Мутье-Грандваль (London, Br. L., Add. 10546) и Библии Вивиана (Paris, V. n., lat. 1), где в сцене сотворения Адама изображены ангелы с жестами адорации перед Творцом. Кесслер связывает их появление с апокрифическим еврейским источником, переведенным на латынь под названием *Vita Adae et Evae*; именно в нем говорится о присутствии ангелов при сотворении Адама. Кесслер находит подтверждения этому в мозаиках Сан Марко и Миллштаттском Генезисе¹¹. Перед нами результат того же процесса, что и замена Творца римской мозаики на Эммануила коттоновской традиции, однако здесь заменяется не иконографический тип главного персонажа, а сами второстепенные персонажи. Вполне возможно, что ангелы пришли сюда из каролингских образцов, ставших, по словам М. Айреса, «текстовыми и иллюстративными образцами первого и второго поколения гигантских Библий времени григорианской реформы»¹². Однако в Библии Сан Паоло фуори ле Мура, хранящейся в Римской базилике с 875 г., ангелы-адоранты отсутствуют в силу большой плотности композиции.

Интересно, что в Библии из Тоди жесты адорации ангелов направлены не в сторону Творца, а от него: очевидны зеркальный разворот фигур ангелов или перемена их местами. А. Мартен называет зеркальный поворот обычным приемом при копировании образца на кальке, однако в его статье речь идет о памятниках XIII–XIV вв.¹³ Если бы в составе сохранившихся образцов XI–XII вв. присутствовали сцены Сотворения мира, мы могли бы судить об обособленности фигур ангелов и Творца, о возможности их раздельного копирования. Пока приходится лишь констатировать, что ангелы и Творец пришли в композицию из разных источников; принцип их совмещения можно назвать «вытеснением более понятным (и популярным?) образом менее понятного».

Сравнивая полуфигуры ангелов-адорантов в «гигантских» итальянских Библиях с родственными им полуфигурами Турских Библий, легко определить, что в последних они не фланкируют фигуру Творца, а предстоят ему с одной стороны. Таким образом, мастер мог их скопировать по своему усмотрению с промежуточного прототипа, непосредственно повлиявшего на итальянские Библии.

Эти ангелы в Библии из Чивидале превращаются в херувимов (подобных изображенному на страже райских врат на фрес-

ках базилики Сан Паоло), а светила исчезают – вместе со вторым и третьим Лицами Троицы. Характерно, что комплексность этой композиции достигается за счет новой комбинации элементов одного источника – фресок Сан Паоло фуори ле мура, но второстепенный мотив (херувимы) приходит из другой сцены. Общее содержание сохраняется фактически неизменным, но композиция сокращается до предела – дальнейшее сокращение сделало бы ее неузнаваемой. Поскольку эта Библия имеет североитальянское происхождение, можно предположить, что копирование какого-либо римского промежуточного образца было неполным и вместо двух пар фланкирующих элементов осталась одна (как и в Библии из Тоди, в целом повторяющей иконографию Творения рукописи из Чивидале).

Проследить следующий, более сложный процесс трансформации интересно на примере построения композиции первой миниатюры (фронтисписа Библий), изображающей одновременно первые четыре дня Творения.

Еще два памятника – Салернская плакетка и фронтиспис Библии из Перуджи XII в. – также вводят в круг этих сюжетов ряд тем. В обоих памятниках присутствуют два Лица Троицы – Творец-Эммануил и голубь Св. Духа. В берлинском памятнике нижнюю часть композиции занимает персонификация воды, в перуджинской Библии – потоки вод. В верхнем регистре фронтисписа Библии из Пантеона также есть изображение волны, похожей на волну из перуджинской Библии.

Интересно, что Пьетро Тоэска называет сюжет фронтисписа Библии из Перуджи «разделением вод»¹⁴ (т. е. событием второго дня Творения), хотя в композиции присутствуют и персонификации света и тьмы (т. е. событие первого дня), которые Тоэска связывает с византийскими октатевхами. В таком случае можно говорить о зависимости от того же византийского источника фресок Сан Паоло и справедливости гипотезы Вайцманна о раннем происхождении октатевхов – изначально комплексных¹⁵.

В верхней части миниатюры из Библии Санта Чечилия изображается Творец с ангелами и светилами, голубь Св. Духа, а рядом – сотворенные птицы, рыбы и животные. В монументальной живописи тот же тип композиции встречается на фресках Сан Джованни Алла порта Латина (1190-е гг.); здесь Творца (в полусфере неба) и голубя Св. Духа фланкируют персонификации света и тьмы, светила в медальонах; внизу, под ними, расположен медальон с персонификацией воды и рыбы. Во флорентийском баптистерии (XIII в.) к ним, как и в Библии Санта Чечилия, добавляются птицы и животные, т. е. вводятся события пятого и шестого дней Творения.

Таким образом, к началу XIII в. композиции, изображающие Сотворение мира, начинают явно тяготеть к наглядному совмещению в одной сцене трех последних дней Творения – от светил до животных (в ряде случаев вводится и отделение света от тьмы).

Й. Зальген приводит определение Ван дер Мейлена¹⁶, называющего такие миниатюры «интеграцией римского типа в нарративную традицию». Однако, на наш взгляд, речь может идти скорее об обратном процессе – о приобретении «римским типом» новой комплексности и большей емкости сцены, благодаря интеграции с традицией византийских октатевхов. Если *свет* и *тьма* в первой сцене с уверенностью возводятся к традиции октатевхов (Vat. gr. 746, f20v), мы вправе предположить возможность введения в композицию и других элементов этого же источника. Достаточно сравнить композицию первого листа Библии из Перуджи со сценой Сотворения светил из Ватиканского октатевха (Vat. gr. 747, f24v), чтобы почувствовать всю родственность этих композиций. Жан Лассю¹⁷ сравнивает ватиканскую миниатюру с одной из «карт мира» в «Христианской топографии» Косьмы Индикоплова, где два потока верхних вод также образуют подобие свода над землей и отделены от нее горизонталью «тверди» неба – *στερέωμα*. Это арочное обрамление родственно, по мнению М. Бернабо¹⁸, «узкой стороне» Вселенной у Косьмы Индикоплова.

Интересно, что на фреске из Сан Джованни алла порта Латина роль разделенных вод выполняют две фигуры дельфинов, также образующих свод над нижней частью композиции.

Общие замечания о византийских влияниях в «гигантских» Библиях Италии этого времени могут быть конкретизированы и на примере сравнения миниатюры Библии из церкви Санта Чечилия с листом из смирнского октатевха (f6v), изображающим сотворение птиц и рыб. Их композиции очевидно аналогичны, вплоть до присутствия в обоих памятниках изображения сотворенных накануне светил. Полусфера смирнской миниатюры наполнена лишь звездами. В большинстве римских и околоримских памятников звезды сохраняются, но в той же полусфере оказывается и благословляющий (или разводящий руки) Творец из раннехристианских фресок Сан Паоло; из бородатого старца римской традиции он превращается в Эммануила (александрийского, коттоновского типа). И это не предел комплексности изображения: физиогномический тип Эммануила в римских памятниках явно восходит к ярко восточным чертам Латеранского нерукотворного образа. Удлиненный разрез его глаз, тонкие линии бровей и носа узнаются и в Библии из Перуджи, и на фресках Сан Джованни алла порта Латина столь же явно, как в апсид-

А.В. Пожидаева

ной мозаике римской базилики Санта Чечилия ин Трастевере, созданной пятью десятилетиями раньше соответствующей Библии. К сожалению, из-за недостатка сохранившихся памятников мы можем говорить (вслед за другими исследователями¹⁹) лишь о несомненном наличии промежуточного образца; однако конкретизировать пути взаимопроникновения нескольких традиций мы не в силах.

Движение антикварианизма (термин Эрнста Китцингера²⁰) XI–XII вв., связанное с обращением (особенно в Риме) к собственным раннехристианским памятникам и к византийским образцам, могло привести к смешению этих двух источников. Наконец, согласно гипотезе Вайцманна²¹, «римский тип» и октавехи могут восходить к одному древнейшему, дохристианскому первоисточнику.

Таким образом, несколько составляющих композиции Сотворения мира оказываются подвижными: фланкирующие элементы могут присутствовать или отсутствовать, заменяться на подходящие элементы из других источников, меняться смыслами; геометрическая форма композиционной матрицы может существовать в расширенном и сокращенном виде; наконец, может варьироваться иконографический тип Творца и его жесты. Неизменной остается только основная композиционная матрица – геометрическая схема построения аналогичных сцен в октавехах и римских памятниках. Дополнительная «антропоморфность» итальянских памятников подкрепляется александрийской традицией: полуфигура Творца прочно заменила изображения Десницы или пустой полусферы. Неподвижна также «расстановка сил» внутри этой схемы: «тяжелее» всего в ней, естественно, полусфера с Творцом; фланкирующие элементы могут заменяться попарно (есть всего 3–4 варианта); нижняя часть композиции, самая подвижная, может вбирать в себя все элементы Творения (вместе или по отдельности), кроме человека.

Такой вывод может показаться вполне тривиальным, если не упомянуть, что этот тип относительной устойчивости схемы доживает к концу XII в. свои последние дни. Фреска церкви Санта Мария ад криптас в Фоссе конца XII в. изображает в полусферах медальоны светил, а Творец остается между ними, лишенный сияния Славы (это сияние переходит к второстепенным персонажам). В миниатюре Hortus Deliciarum (1176–1196) стоящий Творец изображен *под* полусферой, а в ней остаются лишь сотворенные светила; более того, в сцене разделения вод полусфера и вовсе наполнена изображениями ветров – композиция полностью распалась, устойчивой центральной точки матрицы больше не существует.

Дальнейшая судьба композиций «римского типа» связана с тем, что представляется нам истинной их «интеграцией в нарративную традицию»²²: происходит внедрение такого рода схем в инициал I, открывающий текст книги Бытия в заальпийской Европе с конца XI в.²³ Рассмотрение гипотез о происхождении инициала и его типов – тема отдельной работы. Ограничимся обзором вариантов изображения пейзажа и фигуры Творца в инициалах и заставках, которые были названы Ван дер Мейленом «свободным подражанием римскому типу севернее Альп»²⁴.

Самым совершенным примером такого подражания принято считать Библию из Сувињи (Мулен, Городская библиотека, Ms1, f4v, конец XII в.), где в шести (из восьми) квадратах заставки к Книге Бытия изображен Творец в полусфере неба; первая сцена прямо отсылает к группе итальянских «гигантских» Библий. Повествовательность этой заставки значительно выше, чем у итальянских фронтисписов, – здесь последовательно рассматривается каждый день Творения. Конрад Рудольф связывает появление изображений семи дней Творения в семи отдельных сценах к концу XI в. с возрастанием богословского и естественно-научного интереса к каждому дню Творения; появилось множество комментариев на первые главы Книги Бытия (в частности, комментарии шартрской школы)²⁵.

В заставке к Библии из Монпелье (Лондон, Брит. библи., Harley 4772, f5, втор. пол. XII в.) мы сталкиваемся с другим процессом: на нормальный котноновский цикл Творения накладывается в качестве первой сцены «римский тип»; в результате сотворение светил изображается дважды – в комплексной «римской» сцене и прямо под ней.

Выскажем гипотезу, требующую дальнейшего обоснования: смена в «римском типе» композиций жеста благословения Творца на простое разведение рук (которое мы встречаем в верхних двух сценах) может быть связано с англосаксонским образом, известным со времен Келлской книги; изображение в ней Творца, обнимающего весь мир, получило особенно широкое распространение к началу XI в.²⁶ Об этом ярко свидетельствует и первый лист копии Утрехтской псалтири – так называемой Большой Кентерберийской псалтири 1180–1190 гг. (Париж, Нац. библи., Ms. lat. 8846, f1); здесь в сценах Шестоднева явно «римский тип» благословляющего Творца в полусфере сочетается с изображением Творца в медальоне, держащего в руках инструменты, – *artifex*'a, восходящего к раннеанглийским образцам.

С этим же типом, возможно, связан памятник, хранящийся в Москве (РГБ, ф. 183, Ин 960)²⁷, – английская Библия начала

XIII в., точнее инициал к Книге Бытия (f11r). Сосредоточим внимание на иконографии семи основных медальонов этого инициала, в каждый из которых вписаны квадрифолии, включающие сцены Творения. Пять медальонов явно демонстрируют принадлежность памятника к «свободному прочтению римского типа», так как в них полуфигура Творца с разведенными руками царит над Творением. Характерно, что здесь мы уже не видим полусферы, разделяющей Творца и творимый мир: перед нами волнистая полоса облаков, напоминающая перемычку «тверди» между небесными и земными водами в Библии из Перуджи. Голубь Св. Духа, исходящий от Творца во втором медальоне, парит над декоративно-волнистой бездной. Отсутствие любого намека на свет, тьму или светила наводит нас на мысль о влиянии на эту сцену коттоновской традиции, представлявшей «Дух над бездной» в виде отдельного сюжета. Медальоны с третьего по шестой изображают соответственно разделение вод (с характерной для октатевхов сводообразной конструкцией), сотворение растений, светил и животных. Нижний медальон посвящен сотворению Евы. Маленькие «пейзажи» в нижних частях квадрифолиев наводят на мысль о родственности данного типа изображений свободному совмещению атрибутов всех дней Творения в «гигантских» итальянских Библиях. Особая роль двух первых медальонов, претендующих на то, чтобы открывать цикл, укрепляет в этой мысли. Дело в том, что сцена первого медальона – Сотворение неба и земли – содержит явные отсылки к раннеанглийским циклам (прежде всего к Генезису Кэдмона, ок. 1000 г., Br.l. Junius II, f17)²⁸. В них Творец представлен на троне в окружении херувимов, под ним – падшие ангелы; разделенный на четыре части медальон в руках Творца – символ сотворенных неба и земли, четырех элементов первого дня²⁹. Собственно «римский» цикл начинается со второго медальона, а свободно сосуществующие с ним «пейзажи» октатевхов – с третьего.

Нам хотелось бы подчеркнуть тезис о свободно «вброшенных» в ветхозаветную иконографию (с очень ранних времен) неантропоморфных сценах Творения из октатевхов. Параллельно с «римским» и другими похожими типами инициалов развивался совершенно оригинальный их тип, названный Ван дер Мейленом *Totalabstraction des Schopfers*; его характеризует полный отказ от изображения Творца³⁰ в большинстве медальонов. Симптоматично, что к нему принадлежит старейший из дошедших до нас инициалов *In principio* – инициал I так называемой Лоббской Библии (или Библии Годерамна, по имени писца)³¹. Изображение Творца присутствует здесь лишь в двух

(из семи) медальонах, иллюстрирующих шестой и седьмой дни Творения. В остальных медальонах изображается – с некоторыми вариациями – вполне узнаваемый аниконический «пейзаж». На протяжении XII в. этот тип не становится главным, и среди растущего количества инициалов преобладает так называемый тип с активным Творцом³². В то же время инициалы Ламбетской Библии (Lambeth palace, Ms3, f.add. 1140–1150 гг.), Библии из Понтины (Париж, Нац. библ. ms. lat 8823, f1, последняя четв. XII в.), Кэмбриджской Библии (Кэмбридж, Корпус Кристи колледж, ms 48, f 7v, ок. 1180 г.) и многие другие примеры свидетельствуют о непрерывности этой традиции. Детальное рассмотрение каждого из этих «пейзажей», выявление их связей с октатевхами и другими ранними источниками – тема отдельной работы.

В заключение хочется сказать, что попытки разбить композицию, кажущуюся целостной, на отдельные элементы, выяснить их происхождение и законы взаимозаменяемости, понять удельный вес каждого из них, добраться до неделимого ядра композиции – все это представляется нам необходимым для постижения общих законов построения образа в западноевропейской традиции. Этот путь позволяет увидеть в иконографических композициях некое подобие шахматной доски, чтобы современный исследователь ощутил, как когда-то набоковский Лужин, «эти разнообразные силы в первоначальной их чистоте... и отчетливо чувствовал, что тот или другой воображаемый квадрат занят определенной сосредоточенной силой... и все шахматное поле трепетало от напряжения»³³.

Примечания

- 1 *Waetzold J.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom (Münich, 1964). Фрески известны по зарисовкам, сделанным в 1634 г. кардиналом Франческо Барберини (Vat. cod. barb. lat. 4406).
- 2 *Weitzmann K.* Observations on the cotton Genesis fragments. Princeton, 1955. P. 112–131.
- 3 *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration. Pennsylvania, 1992.
- 4 *Verkerk D.* Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Chapel Hill, 2004.
- 5 *Meulen J. van der.* Schoepfer, Schoepfung // Kirschbaum E., et al. Lexikon der christlichen Ikonographie. 8 vols. Rome, 1968–1976. Vol. 4; *Zahlten J.* Creatio mundi. Stuttgart, 1979. P. 47ff.

А.В. Пожидаева

- 6 *Kessler H.L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // *The AB LIII*, 1971. P. 155; *Idem.* The Illustrated Bibles from Tours. Princeton, 1977.
- 7 *Kessler H.L.* Hic homo formatur. P. 163.
- 8 *Dodwell C.R.* The final Copy of the Utrecht Psalter. *Scriptorium* 44. 1990. P. 21–53.
- 9 *Verkerk D.* Biblical manuscripts in Rome 400–700 and the Aschburnham Pentateuch // *Williams J.* Imaging the early medieval Bible. Pennsylvania, 1999. P. 97–120.
- 10 *Rudolph C.* In the beginning: Theories and images of creation in Northern Europe in the twelfth century // *Art History*. № 22. 1999. P. 5.
- 11 *Ibid.* P. 155–156.
- 12 *Ayres L.M.* The Italian Giant Bibles: aspects of their Touronian ancestry and early history // *Gameson Richard* (ed.) The early medieval Bible: its production, decoration, and use. Cambridge, 1994.
- 13 *Martin H.* Les esquisses des miniatures. *Revue archeologique*. T. 4. № 6. 1904. P. 17–45.
- 14 *Toesca P.* Il Medioevo. Torino, 1965. T. 2. P. 946.
- 15 *Weitzmann K.* The Octateuch of the Seraglio and the History of its picture Recension. *Actes du X Congres d'Etudes Byzantines*. Istanbul, 1957. P. 183; *Weitzmann K., Bernabò M.* The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint II. Octateuch. Princeton, 1999.
- 16 *Zahlten J.* Creatio mundi. Stuttgart, 1979. P. 49.
- 17 *Lassus J.* La creation du monde dans les octateuques byzantins du 12eme siecle, dans *Monuments et memoires de la Fondation E. Piot*, 62. 1979. P. 106.
- 18 *Bernabo M.* La cacciata dal paradiso e il lavoro dei progenitore in alcune miniature medievali // *Waldenburg G.V.* (dir). La miniatura italiana in età romanica e gotica. Firenze; Olschki, 1979. P. 269–281.
- 19 *Cahn W.* La Bible romane. Fribourg, 1982. P. 148.
- 20 *Kitzinger E.* The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies. Indiana, 1976.
- 21 См. сн. 13.
- 22 *Zahlten J.* Op. cit. P. 49.
- 23 *Denny D.* The Historiated initials of the Lobbes Bibles // *Revue Belge d'archaeologie et d'histoire de l'art* 45. 1976. P. 3–26.
- 24 *Zahlten J.* Op. cit. P. 49.
- 25 *Rudolph C.* Op. cit. P. 32–33.
- 26 *Heimann A.* Three illustrations from the Bury St. Edmunds Psalter and their Prototypes // *JWCI* 29. 1966. P. 39–59.
- 27 *Золотова Е.Ю., Мокрецова И.П.* Западноевропейские средневековые иллюстрированные рукописи из московских собраний. М., 2003. С. 12–13.
- 28 *Broderick H.R.* Observations on the method of illustration in MS Junius \$11 and the relationship of the drawings to the text. *Scriptorium*, 37. 1983. P. 161–77;

«Римский тип» иконографии Сотворения мира...

Kaufmann C.M. Biblical imagery in Medieval England 700–1550. Ghent, 2003.
P. 33ff.

29 *Zahlten J.* Op. cit. P. 134.

30 Ibid. P. 48.

31 См. сн. 22.

32 Ibid. P. 59.

33 *Набоков В.* Защита Лужина // *Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2.*
С. 51.

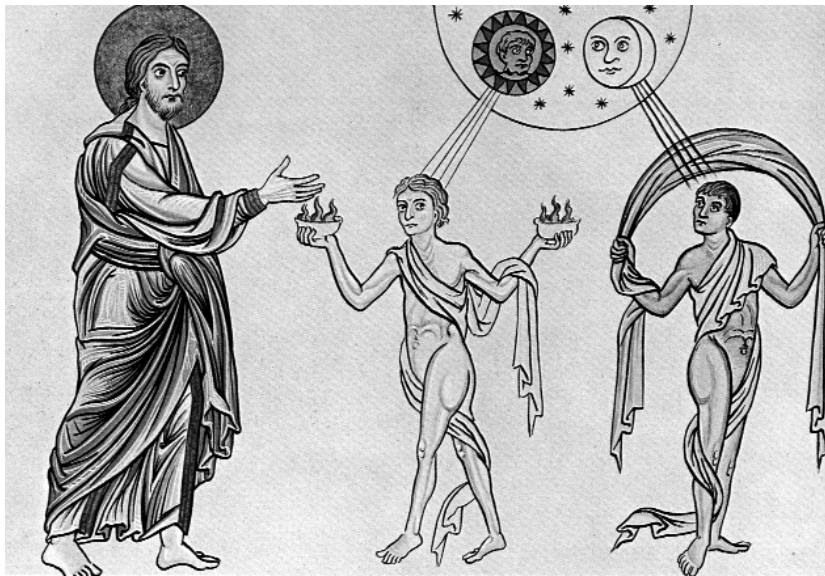


Рис. 1. «И увидел Бог свет, что он хорош;
и отделил Бог свет от тьмы» (Быт. 1:4)
Hortus deliciarum. Сотворение светил (f8v)

«Римский тип» иконографии Сотворения мира...



Рис. 2. «И создал Бог твердь; и отделил воду, которая под твердь, от воды, которая над твердь. И стало так» (Быт. 1:7)
Hortus deliciarum. Троица и разделение вод (f8r)



Рис. 3. «И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо» (Быт. 1:21)
Hortus deliciarum. Сотворение светил (f8v)

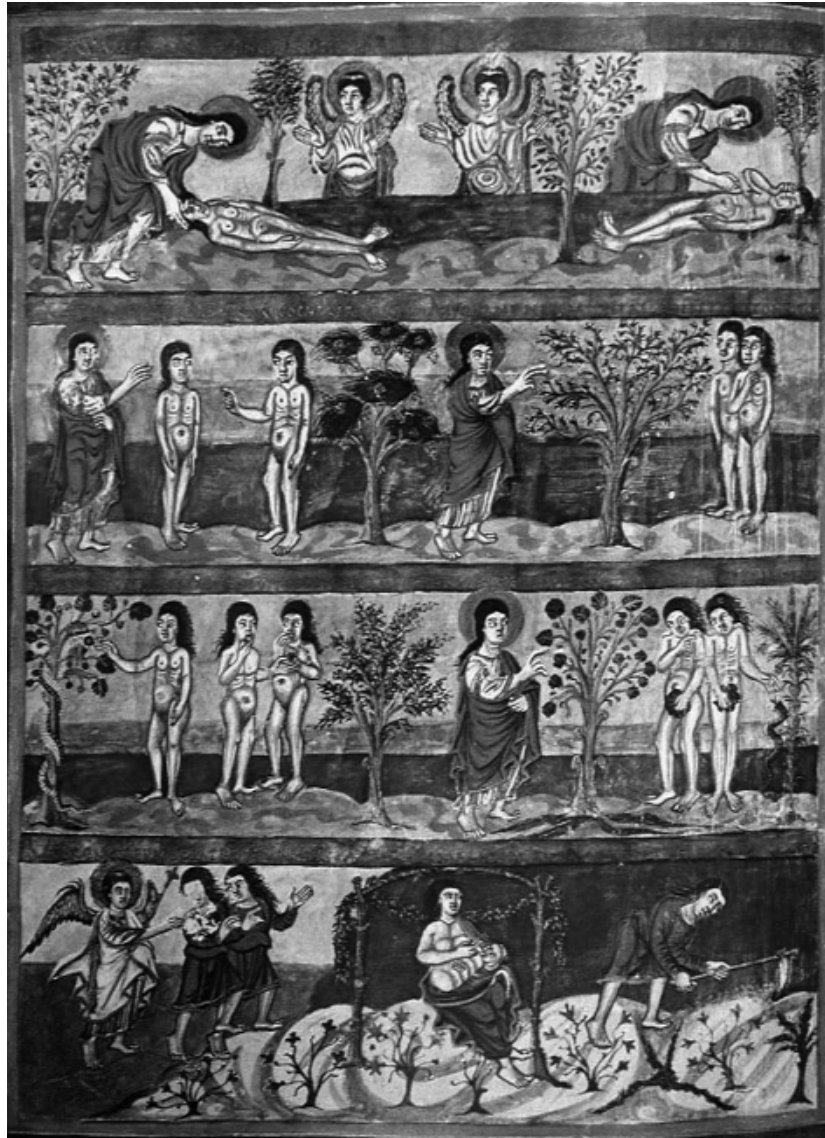


Рис. 4. История сотворения, грехопадения
и изгнания из рая Адама и Евы
Сотворение мира и история прародителей.
Библия Мутье-Грандваль
(London, Br. L., Add. 10546, f5v)

III. МУЗЕОЛОГИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРАКТИКИ

С.И. Сотникова

ПРИРОДА И МУЗЕЙ В КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ. ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Природа как часть Универсума и среда обитания человека издавна была компонентой миропонимания человека, его ментальности. Вместе с тем природа – это источник различных ресурсов, необходимых для жизни общества, и потому она издавна была объектом изучения, практического использования и окультуривания. Длительная история существования мировых цивилизаций является также историей постепенного усиления антропогенного воздействия на природные ландшафты. Во второй половине XX столетия антропогенный прессинг достиг своего апогея: на планете практически исчезли абсолютно нетронутые человеком ландшафты. Природа стала компонентом культуры. Однако хищническая эксплуатация природных ресурсов, игнорирование законов развития природы инициировали начало экологического кризиса, который в настоящее время приобрел всемирный размах; это поставило на повестку дня вопрос о существовании человека как биологического вида.

Проблема преодоления кризисного состояния биосферы имеет несколько аспектов: теоретический, правовой, этический и, наконец, организационный, предполагающий разработку и воплощение конкретных мер по организации рационального природопользования. Теоретический аспект связан с формированием нового, *биосферного*, типа мышления, основу которого составляет концепция В.И. Вернадского, разработанная им в 20–40-х годах прошлого столетия. Она предполагает рассмотрение человека и окружающей его природной среды как двух взаимосвязанных частей единого целого – биосферы Земли, развивающейся по собственным законам. Теоретические исследования, базирующиеся на биосферном мышлении, позволили разработать идеальную модель развития мирового сообщества – модель «*экоустойчивого развития*». Она предполагает строгое соотнесение всех видов человеческой деятельности с законами развития биосферы. *Теория*

С.И. Сотникова

коэволюции общества и природы легла в основу разработки практических мер по выходу из экологического кризиса путем организации рационального природопользования. Вместе с тем стало очевидным, что для этого необходима коренная ломка стереотипов, сложившихся в массовом сознании. Как известно, они теснейшим образом связаны с культурной парадигмой эпохи. Поэтому в системе мер по реализации модели экоустойчивого развития мировой цивилизации большое внимание отводится формированию у населения Земли нового, экологического, сознания. В числе общественных институтов, призванных реализовывать эту задачу, большая роль принадлежит музеям – прежде всего естественно-исторического профиля.

Важно отметить, что именно появление симптомов экологического кризиса и первые попытки его сдерживания сопровождались существенными новациями в теории и практике музейного дела. Так, в конце 70-х годов XX в. уникальные памятники природы были включены ЮНЕСКО в состав «культурного наследия человечества» как неотъемлемая его часть. Кроме того, началось массовое «омузеивание» основных природоохранных учреждений: заповедников, национальных парков, особо охраняемых природных объектов (ООПО). В состав музейных учреждений вошли также ботанические сады и зоопарки. В научной и просветительской деятельности этих «живых музеев» природы ведущее место принадлежит экологической и природоохранной проблематике. В связи с этим стал интенсивно развиваться раздел музеологии, рассматривающий различные формы музеефикации природных комплексов и отношений природы и человека.

В рамках программ высшего образования это научное направление реализуется в учебном курсе по естественно-исторической музеологии. Существенное место в нем отведено истории формирования группы музеев, в деятельности которых основное внимание уделяется взаимосвязям природы и культуры.

Данная работа посвящена обзору истории формирования классических музеев естественно-исторического профиля (и их предшественников в эпоху античности).

Античные коллекции *натуралиев*

Начало коллекционирования природных экспонатов, или *натуралиев*, восходит к IV–III вв. до н. э., когда стали появляться первые систематизированные собрания представителей различных «царств природы»¹. Считается, что такие коллекции впервые возникли в Ликее – философской школе, созданной в

335 г. до н. э. Аристотелем. Прогуливаясь со своими учениками (отсюда название — «школа перепатетиков»), философ вел с ними беседы, используя для объяснения природных феноменов материал своих коллекций. При Ликее в Афинах существовал зверинец, куда по приказу Александра Македонского (ученика Аристотеля) доставляли экзотических животных из всех дальних земель, завоеванных греками. На базе собранной в результате коллекции Аристотелем было изучено, описано и впервые систематизировано более пятисот видов животных.

Преемник Аристотеля по руководству Ликеем Теофраст собрал, описал и систематизировал около четырехсот видов представителей флоры — не только Средиземноморья, но и других регионов мира. Труды Аристотеля и Теофраста, созданные на базе этих коллекций (в частности, «История животных», «О частях животных», «О движении животных», «О душе» Аристотеля и «Исследование о растениях» в девяти книгах Теофраста), дали основание историкам науки возводить начало становления зоологии и ботаники к культуре античности.

Традиция собирания, изучения и систематизирования *натуралиев* получила продолжение в крупном культурном центре эллинистического мира — Мусейоне, который был одновременно музеем, библиотекой и обсерваторией, где лучшие умы античного мира проводили свои наблюдения и исследования. Мусейон был основан в конце III в. до н. э. в Александрии, столице Египта; над его созданием по поручению царя Птолемея I на протяжении десяти лет трудился грек Деметрий Фалерский. Размещенный в царском квартале египетской столицы, Мусейон славился самым крупным на то время собранием рукописей на разных языках, своим ботаническим садом и зверинцем, а также большой коллекцией *натуралиев*.

В литературе имеются указания на существование и в других городах Средиземноморья эллинистической эпохи зоосадов со «священными» и экзотическими животными (птицами и рыбами) при храмах².

Зоопарки и ботанические сады обычно содержали образцы экзотической флоры и фауны, доставляемые дипломатами, путешественниками и торговцами. Собрания *натуралиев* включали и неорганический материал: образцы руд, драгоценных и полудрагоценных камней, минералы и горные породы; встречались в них и фрагменты гигантских животных (которые позже будут названы «окаменелостями» и станут предметом палеонтологии — науки о вымерших животных). В античной Греции эти окаменелости считались останками расы титанов, согласно мифологии

С.И. Сотникова

населявших Землю в далеком прошлом; гигантские кости служили свидетельством могущества и сверхчеловеческих возможностей этих титанов. В Древнем Риме коллекционирование окаменелостей начало работать на создание благоприятного «политического имиджа» правителя: например, император Август выставил на своей загородной вилле кости гигантских животных, представленные им как останки его великих предков.

Коллекционирование в Средневековье

В культуре раннего Средневековья интерес к необычному, экзотическому природному материалу получает другую направленность: происходит его переосмысление в соответствии с христианской картиной мира в контексте событий *Священной истории*. Отбор, группировка и интерпретация различных видов животных, растений и минералов определяются тем, что они служат символам либо Горнего, либо Нижнего мира, божественных или демонических сил. Например, в Германии почитали *квеста*, называя его «христовой птицей»: согласно преданию, необычная форма клюва квеста связана с тем, что он пытался вытащить гвозди из креста, на котором был распят Христос. В пользу «святости» этой птицы свидетельствовал реальный факт нетленности ее тела после смерти, что в настоящее время получило научное объяснение: квест питается семенами хвойных растений, богатых смолой, поэтому происходит его своеобразное прижизненное «бальзамирование»³.

Другими «положительными героями» христианского природоведения были такие фантастические существа, как *птица феникс* и *единорог*. Легендарная птица феникс, как полагали, живет тысячу лет благодаря тому, что она не прикоснулась к плодам Древа познания. Единорог считался в Средневековье символом силы и чистоты, а иногда и одним из обличий Христа. Судя по средневековым изображениям, единорог имел голову и гриву лошади (иногда с козлиной бородой), хвост льва, рассеченные копыта антилопы, а главное — закрученный спиралью рог на лбу, служивший магическим средством защиты от наемных убийц (так как обладал сильным противоядием). В качестве фрагментов этого фантастического существа в средневековые коллекции включались обычно рога носорога либо нарвала — морского млекопитающего из семейства дельфиновых.

К растениям, символизирующим демоническую природу, христианское природоведение причисляло, например, мандрагору — средиземноморское растение из семейства пасленовых,

обладающее наркотическими свойствами. Корень мандрагоры по форме напоминал человеческую фигуру, и существовало поверье, что при его выкапывании раздается такой пронзительный крик, что человек умирает от ужаса.

Дьявол представлялся в облике фантастических зверей — драконов, аспидов и василисков (судя по описаниям и изображениям, василиск имел голову и крылья петуха, туловище змеи).

В природоведении раннего Средневековья классификация минералов также была весьма своеобразной: двенадцать камней, разделенных на четыре группы, символизировали определенные добродетели: яшма, сапфир и халцедон — веру; изумруд, сардоникс (или сардис) — надежду; хризолит, берилл, топаз — любовь; хризопраз, гиацинт и аметист — справедливость. Именно такое толкование представлено в гимне деве Марии (ок. XII в.) при описании ее небесной ризы, украшенной драгоценными камнями⁴.

Огромную ценность для христианина представляли *натуралии*, привезенные паломниками из Святой земли; согласно средневековой «науке», они обладали целебными или оберегающими магическими свойствами. А окаменелости стали рассматриваться как прямые свидетельства трагических событий, связанных с *Всемирным потопом*.

Museo naturale эпохи Возрождения (XVI–XVII вв.)

Первые естественно-научные музеи зародились в конце XV — первой половине XVI в. в виде кабинетов *натуралиев*, или *museo naturale*. Они появились во Франции, в Швейцарии, в Германии, но наибольшее распространение получили в Италии, где, по подсчетам некоторых исследователей, к концу XVI в. их было не менее двухсот пятидесяти. Выделение из натурфилософии трех «царств природы», их раздельное изучение начались именно в эпоху Возрождения. Знания, базирующиеся на наблюдении, опыте, эксперименте, стали оформляться как новая философия, занявшаяся критикой и пересмотром средневековых представлений о природе. В это же время деятельность *museo naturale* имела ярко выраженную практическую направленность: они обслуживали, прежде всего, *медицину и фармацевтику*, для которых природа была *потенциальным источником сырья*, пригодного для приготовления лекарств. Немецкий врач Георг Агрикола разрабатывал методы лечения болезней горнорабочих с помощью металлов и минералов⁵. Однако наиболее результативными были исследования в медицинских целях целебных трав, причем ак-

тивно использовался богатый опыт античности и Средневековья. Результаты этих исследований нашли отражение в *травниках* – справочниках, содержавших подробные описания растений и способов лечения различных заболеваний с их помощью. Особенно широкое распространение травники получили в Европе после изобретения (в середине XVI в.) книгопечатания.

Успехи лечебной медицины (прежде всего фитотерапии) и рост ее популярности среди населения служили дополнительным стимулом к коллекционированию полезных *натуралиев*. Поэтому новые естественно-научные кабинеты создавались при дворцах светских и духовных правителей, при *университетах, академиях и научных обществах*. Кроме того, собственные кабинеты имели владельцы аптек и практикующие врачи, что существенно повышало их авторитет.

Например, врач при папском дворе Микеле Меркати (1543–1591) был также смотрителем ботанического сада в Ватикане. Крупные кабинеты имели владельцы итальянских аптек: Франческо Кальчолари (1521–1600) в Вероне, Ферранте Императо (1550–1625) в Неаполе.

Кабинеты при *университетах* были прообразами классических природоведческих музеев. В учебные программы медицинских факультетов входила «натуральная история», большое внимание уделялось лекарственной терапии. Для освоения студентами приемов и навыков приготовления лекарств использовались коллекции естественно-научных кабинетов, а также ботанические сады, которые входили в структуру европейских университетов. Наибольшей известностью среди естествоиспытателей XVI в. пользовался кабинет профессора натурфилософии Болонского университета Улиссе Альдрованди (1522–1605), который одновременно был директором ботанического сада. Коллекция его кабинета занимала несколько комнат фамильного дворца профессора в Болонье; она включала около семи тысяч засушенных растений и около одиннадцати тысяч образцов животных и минералов. У. Альдрованди задался целью собрать, проанализировать, описать и представить все знания о природе, накопленные к тому времени наукой. В тех случаях, когда приобретение каких-либо образцов было невозможно, отсутствующие в коллекции экспонаты заменялись живописными их изображениями, причем У. Альдрованди на протяжении тридцати лет оплачивал труд живописцев, создавших в итоге около восьми тысяч темперных изображений. Научное наследие профессора составило около четырехсот томов, большая часть которых осталась неопубликованной. В 1603 г. натуралист завещал сенату Болоньи свое

рукописное наследие и кабинет, называемый «восьмое чудо света». Среди наиболее значительных трудов Альдрованди, изданных после его смерти, — «Энциклопедия естествознания», снабженная двадцатью тысячами изображений растений, три тома «Орнитологии», работа «О насекомых».

Немецкий натуралист Конрад фон Геснер является автором первой пятитомной энциклопедии «О животных», созданной им на основе собственных коллекций. Четыре ее тома вышли в свет в 1551 г., пятый — после смерти ученого, погибшего в 1665 г. во время эпидемии чумы⁶. Энциклопедия содержит ценные описания животных различных классов — млекопитающих, рептилий, птиц, рыб, насекомых. Некоторые из экспонатов коллекции его кабинета до сих пор хранятся в Музее естественной истории города Базеля⁷.

В XVII столетии естественно-научные кабинеты-музеи начали создаваться также при *академиях*. Главными принципами этих исследовательских центров были наблюдение, опыт, эксперимент как единственно приемлемые способы получения новых знаний. Первая академия Италии (основанная в 1603 г. в Риме князем Федерико Чези на собственные средства) называлась «Академия деи Линчеи», т. е. «Академия рысьеглазых»: ее члены клялись наблюдать природу глазами столь же зоркими, как у рыси. Академия имела библиотеку, ботанический сад и естественно-научный кабинет. Здесь работали многие известные ученые, в частности Галилео Галилей. После смерти (1630) Чези, а затем осуждения церковью Галилея (1633) академия прекратила свое существование.

Однако прецедент не остался без продолжения: в 1657 г. возникла «Академия опытов» («Академия дель Чименто») во Флоренции, которую основал ученый-кардинал Леопольдо Медичи — брат тосканского правителя. Среди девяти членов этой академии работал профессор Франческо Реди (1626–1698), который выступил с опровержением господствовавшего тогда представления о возможности самозарождения живых организмов из неорганического материала; в современной биологии принцип «живое от живого» стал называться принципом Реди.

Представления об *идеальной научной коллекции* сформировались задолго до этого. Еще в 1565 г. фламандский врач Самуэль Квиккберг отмечал, что такая коллекция должна отличаться исчерпывающей полнотой, представляя все многообразие феноменов природы, определенным образом упорядоченных. Отныне не курьезы и раритеты, а *видовая полнота и систематизация* стали определять ценность научной коллекции.

Однако реальная практика комплектования кабинетов шла зачастую вразрез с заявленными принципами. В XVI–XVII вв. кабинеты, как правило, имели в своих собраниях и *курьезы*; так, коллекция того же У. Альдрованди содержала 712 раритетов, не имевших научной ценности, но привлекавших внимание публики. Одной из таких «приманок» был «дракон или змей с крыльями и ногами», якобы убитый У. Альдрованди в окрестностях Болоньи; его изображение вошло в ряд изданных каталогов, способствуя популярности кабинета.

Между тем в XVII в. естествоиспытатели заговорили о целесообразности создания *специализированных* естественно-научных кабинетов. Так, граф Луиджи Марсильи утверждал, что энциклопедические коллекции хороши для несведущей публики, но совершенно непригодны для выполнения серьезных исследований. Созданный графом в Болонье специализированный кабинет он рассматривал как инструмент познания мира природы⁸. Это был первый опыт создания фактографической базы для науки, дифференцированной по областям предметного знания.

Активное комплектование кабинетов материалами из вновь открытых земель давало широкие возможности для познания *многообразия природы Земли*. Каждый новый феномен, впервые описанный и исследованный, пополнял научные классификации, занимая определенное место в таксономическом ряду. Поэтому многие объекты, трактовавшиеся прежде как раритеты или курьезы, становились рядовым научным материалом. Первые опровержения связи между окаменелостями и Всемирным потопом дал Бернар Палисси – натуралист-самоучка, странствовавший по Германии, Франции, Нидерландам. В 1575 г. он устроил в Париже постоянную выставку окаменелостей и на протяжении девяти лет комментировал их для посетителей. Б. Палисси высказал мнение (кажется, впервые), что образцы древней флоры и фауны относятся к *разным эпохам истории Земли*, притом более древним, чем события, описанные в Библии. Он утверждал, что эти животные когда-то обитали в морях, сменившихся впоследствии сушей, и представляют собой местный (автохтонный) материал, а не принесенный потопом. Более того, натуралист предположил, что в период обитания животных, останки которых представлены в его коллекции, *не было не только людей, но и многих других животных*, ныне населяющих планету. Работа Б. Палисси «О природе вод и источников, металлов, солей, камней, почв, огня и эмалей» была издана в 1580 г. в Париже. Его мысли об изменчивости органического мира получили дальнейшее развитие в XVII в., в трудах английского натуралиста Роберта Гука.

В конце XVI в. становятся привычными публикации каталогов собраний естественно-научных кабинетов. Первыми были опубликованы каталоги коллекций крупнейших аптек в Вероне и Неаполе: в 1584 г. — кабинета Кальчолари, в 1599 г. — кабинета Ферранте.

Практически вековой опыт исследовательской работы кабинетов, получивших уже звание *музеев*, увенчался попыткой создания нормативного документа, регламентирующего их деятельность. Первым таким документом явился «Статус, порядок и правила» Эшмолианского музея в Оксфорде, изданный в 1686 г. В нем указывалось, что музей существует «для развития естественно-научных знаний на основе фактов, а не спекулятивных построений, с целью обучения студентов и проведения научных исследований и экспериментов, в особенности тех, которые полезны для развития Медицины, Промышленности и Торговли»⁹. Можно сказать, что в этом документе фактически была сформулирована будущая концепция профильного академического (а также университетского) музея.

Наконец, необходимо остановиться на важном для любого музея аспекте его деятельности — на его *взаимоотношениях с посетителями*. Как было отмечено выше, популярность *museo naturale* в XVI–XVII вв. зависела от числа посетителей, так что формально кабинеты не были закрытыми учреждениями. Вместе с тем для их посещения и тем более допуска к его коллекциям требовались рекомендательные письма авторитетных лиц, принадлежавших к светской, духовной или интеллектуальной элите. Собственники кабинетов вели специальные книги посещений, причем особо отмечались знатоки, любители естествознания. В частности, их учет вел на протяжении последних десяти лет своей жизни Конрад фон Геснер: в «Книге друзей» содержится более двухсот автографов известных натуралистов, посетивших его кабинет. У. Альдрованди, наоборот, особо отмечал именитых гостей — в книге с золотым обрезом, обитой красной дорогой тканью¹⁰.

В кабинетах проходили диспуты, осуществлялся обмен экспонатами, обсуждались методы описания и систематизации материала. Здесь создавался будущий интеллектуальный потенциал академических музеев, а впоследствии и академических институтов. Во второй половине XVII в. в ряде европейских стран появились (при поддержке властей) новые, *национальные*, научные учреждения: в 1660 г. — Лондонское королевское общество; в 1666 г. — Академия наук в Париже; в 1700 г. — Прусская академия наук в Берлине, а в 1724 г. — Академия наук в Санкт-Петербурге. Основ-

С.И. Сотникова

ной базой для наблюдений и экспериментов в них по-прежнему служили естественно-научные кабинеты (*museo naturale*).

Музейные коллекции России

В России формирование музейных коллекций естественно-исторического профиля восходит к Кунсткамере — первому государственному музею, созданному Петром I в 1714 г. Как известно, собрание Кунсткамеры было комплексным, однако обилие естественно-исторического материала, поступившего в музей после Великой Северной экспедиции (1733–1743), привело к обособлению его в отдельную структуру — Натуркамеру. Ее коллекции служили базой для изучения «натуральной истории» (естествознания) в России. С этими коллекциями работали многие из тех, кто впоследствии стал крупным ученым, академиком, гордостью России — М.В. Ломоносов, П. Паллас, В.М. Севергин и другие.

В первой трети XIX столетия единое собрание Натуркамеры было разделено на три отдела (кабинета), соответствующих трем «царствам природы»: минералогический, ботанический и зоологический. В 1836 г. эти отделы обрели статус самостоятельных (профильных) музеев. Необходимо отметить, что эти академические музеи представляли собой крупные научно-исследовательские учреждения, на базе которых затем были созданы профильные академические институты.

Музееведение в конце XVIII–XIX в. развивалось экстенсивно: оно представляло собой своеобразную совокупность вспомогательных дисциплин, обслуживающих формирующиеся области предметного знания. В это время наряду с академическими музеями формировались учебные (университетские) кабинеты природоведческой направленности. Первый такой кабинет *натуралиев* возник при библиотеке Московского университета в 1759 г., а с 1791 г. он стал называться *Музеем натуральной истории* (поступив в ведение соответствующей кафедры). Курс «натуральной истории» читался на медицинском факультете, причем коллекции музея использовались профессорами и при чтении лекций, и на практических занятиях. Статус Музея натуральной истории как учебно-вспомогательного подразделения был закреплен в первом университетском уставе 1804 г. В специальном параграфе предусматривалось создание научных обществ, финансирование которых брало на себя правление университета. По инициативе первого директора Музея натуральной истории Г.И. Фишера в 1805 г. в университете было учреждено Московское общество испытателей природы (МОИП). Согласно уставу, Общество ставило своей целью изуче-

ние естественной истории России и пропаганду естественно-исторических знаний среди населения. Все собранные Обществом коллекции (за счет даров, покупок, специальных экспедиций) поступали в университетский музей для использования в учебных программах и научных исследованиях. На мой взгляд, важную роль сыграла предусмотренная уставом возможность совмещения должностей заведующего кафедрой, директора музея и председателя МОИП в одном лице. Это не было исключением, сделанным только для Г.И. Фишера, а оставалось правилом в течение всего XIX в. Организационное единство науки, образовательной программы и комплектования музея, безусловно, гарантировало поддержание образования на уровне современных научных достижений. До 60-х годов XIX столетия МОИП было главным источником комплектования научного и учебного фондов музея. В 1864 г. в Московском университете возникло еще одно научное объединение – Общество любителей естествознания, учрежденное директором музея и заведующим кафедрой зоологии А.П. Богдановым. В 1867 г. оно было переименовано в Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ).

Университетская наука внесла существенный вклад не только в предметное знание, но и в теорию музееведения. В частности, длительная практика бытования музея в университете привела к параллельному формированию двух его самостоятельных фондов – исследовательского (научного) и учебно-вспомогательного. В XVIII в. научный фонд музея комплектовался на основе отечественного материала, а с началом кругосветных плаваний XIX столетия в него хлынул обильный материал, позволивший резко расширить проблематику научных исследований, ввести новые методы комплектования самого фонда. Учебно-вспомогательный фонд создавался в строгом соответствии с образовательными программами и представлял собой подборку тематических коллекций к лекционным курсам и практическим занятиям.

В первой трети XIX в. сложились стратегия и тактика создания и функционирования современной сети академических и учебных музеев естественно-научного профиля. Еще в первой половине XIX в. музеи издавали обширные справочные материалы, закладывавшие фундамент для будущих теоретических обобщений. Ярким примером может служить пятитомное издание «Флорика Сибири» И. Гмелина; в нем представлен уникальный материал, собранный ученым во время Великой Северной экспедиции, – описание 1170 новых, не известных прежде, видов растений. Замечательный шведский натуралист Карл Линней отмечал в связи с этим изданием, что И. Гмелин открыл столько же новых видов, сколько все

ботаники мира, вместе взятые. Это свидетельствует о необычайно высокой профессиональной компетенции сотрудников отечественных музеев. В конце XIX в. в них работали такие светила мировой науки, как супруги А.П. и М.П. Павловы, В.И. Вернадский. Разработка В.И. Вернадским новых направлений в минералогии и геохимии была бы невозможна без его длительной работы в музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Став заведующим кафедрой и кабинетом минералогии Московского университета (1891), В.И. Вернадский развернул фундаментальные исследования в области новой дисциплины – биогеохимии, наметил общие контуры своего будущего учения о биосфере. Им были созданы (вместе с супругами Павловыми) Минералогический и Геологический научно-исследовательские институты и музеи при них; такого прецедента мировая вузовская наука еще не знала.

В академических музеях России в XIX в. сложилась общая концепция современного профильного музея как исследовательского института. Она предполагает сбор, изучение и систематизацию всего видового многообразия природных феноменов (растений, животных, минералов, горных пород). Конечным «продуктом» научно-исследовательской деятельности каждого крупного академического музея является составление серии систематических каталогов. Например, в зоологическом музее – это каталоги млекопитающих, птиц, рыб и т. д.; в палеонтологическом – каталоги «руководящих» ископаемых животных по геологическим периодам и т. д. В соответствии с этой общей задачей строится вся деятельность музея по комплектованию, методам научной обработки, описанию, систематизации, а также представлению материала в экспозиции. Профильный музей изначально обращен к исследователю-предметнику и лишь потом – к рядовому (не имеющему специальной подготовки) посетителю. Неслучайно многие академические музеи до сих пор являются структурными подразделениями научно-исследовательских институтов и их филиалов, существуя на правах лаборатории или отдела.

Видовое разнообразие академических музеев складывалось постепенно, по мере дифференциации геолого-географических и биологических наук. В течение XIX и XX вв. наряду с комплексными геологическими музеями возникли минералогические, палеонтологические, геологические, петрографические музеи. Развитие цикла географических и биологических наук сопровождалось появлением таких музеев, как почвенные, лимнологические, океанографические и др. Наконец во второй половине XX в. логика развития науки привела к появлению узкоспециализированных

музеев, которые часто являются отделами или лабораториями исследовательских центров. Примерами могут служить Музей вечной мерзлоты в Игарке (в составе СО РАН), Музей вулканологии в Магадане (в составе ДВО РАН) и др.

Культурно-образовательная деятельность в академическом музее носит второстепенный характер и направлена в основном на ознакомление специально подготовленных посетителей с новыми научными данными и исследованиями. Вместе с тем с 70-х годов XX столетия четко обозначилась тенденция к более пристальному вниманию этих же музеев к рядовому посетителю (непрофессионалу). Причина такого поворота связана с симптомами глобального экологического кризиса и поисками путей выхода из него. В настоящее время экологическая проблематика, адаптированная к профилю музея, занимает одно из ведущих мест в культурно-образовательных программах музеев естественно-научного профиля. Это относится прежде всего к Государственному биологическому музею имени К.А. Тимирязева, Дарвиновскому государственному музею, а также к некоторым краеведческим музеям, имеющим достаточно богатые коллекции. В музеях биологического профиля значительное внимание в экскурсионной и выставочной работе уделяется проблеме исчезновения редких и уникальных видов животных и растений, механизмам необратимых изменений среды в связи с антропогенным воздействием, проблеме воссоздания биологического разнообразия. В минералогических и геологических музеях экологический акцент культурно-образовательной деятельности посвящен проблемам истощенности ряда минеральных ресурсов, поиска новых источников сырья и энергии, вредным технологиям добычи и переработки ископаемых и пр. В палеонтологических музеях особое место отводится анализу былых геологических катастроф, сопровождавшихся резкими изменениями среды обитания; этот материал соотносится с современными кризисными ситуациями, спровоцированными антропогенным давлением на природу.

Таким образом, экологический кризис способствовал определенному повороту в деятельности природоведческого музея, его возвращению в лоно культуры, в частности в качестве средства формирования экологического сознания населения. Произошел возврат к античному пониманию единства человека и природы, выстраданный и осознанный в ситуации экологического кризиса. Оказалось, что мы действительно часть биосферы, а не покорители природы, причем именно объективные законы ее развития обеспечивают основные параметры существования человечества.

- 1 *Сотникова С.И.* Музеология. М., 2004. С. 20–22.
- 2 Основы музееведения. М., 2005. С. 110.
- 3 *Марчукова С.М.* Естественно-научные представления в средневековой Европе. СПб., 1999. С. 14.
- 4 Там же. С. 10–11.
- 5 *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 122.
- 6 *Грицкевич В.П.* История музейного дела до конца XVIII века в двух частях. СПб., 2001. С. 154.
- 7 *Сотникова С.И.* Указ. соч. С. 45.
- 8 *Юренева Т.Ю.* Указ. соч. С. 159.
- 9 Цит. по: *Юренева Т.Ю.* Указ. соч. С. 172.
- 10 Там же. С. 132.

К.О. Гусарова

ПРОБЛЕМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ПАРФЮМЕРИИ И КОСМЕТИКИ В МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОЗИЦИЯХ

Парфюмерно-косметическая продукция представляет собой необыкновенно богатое поле для исторических исследований, являясь при этом *terra incognita* российского гуманитарного знания. Актуальность этой тематики в современной ситуации очевидна: на это указывают, в частности, рост числа коллекционеров подобной продукции, издание роскошных альбомов, посвященных парфюмерии и косметике XIX – начала XX в.¹ Однако предполагаемая целевая аудитория этих изданий заведомо включает разговор о парфюмерии и косметике в определенный «гламурный» контекст, не предполагающий анализа. Единственный наукообразный сюжет этих изданий – история предпринимательства в России, в которой русские парфюмеры французского происхождения играли главную роль.

Данный сюжет возникает и в монографиях начала 1990-х годов, он так или иначе варьируется в продолжающихся издаваться работах. Любопытно, что сопроводительные тексты в альбомах также повествуют об истории фабрик. Между тем современные реалии, для понимания которых стоит обратиться к парфюмерии и косметике XIX в., отнюдь не исчерпываются предпринимательством. Отношение историков к избранной нами тематике наилучшим образом иллюстрируются музейными экспозициями, отражающими сложившуюся модель самосознания общества. «Большинство музеев мира отличается высоким уровнем конформизма»², – утверждал выдающийся музеолог Кеннет Хадсон, имея в виду именно конформизм по отношению к доминирующим ценностям и официальной науке.

Принципиально различаются две группы экспозиций, одна из которых иллюстрирует быт дореволюционной России, другая посвящена советской эпохе. Экспозиция Государственного исторического музея наиболее ярко представляет подход, в рамках которого парфюмерии и косметике нет места в «большой истории».

Эти предметы не имеют шансов стать подлинными свидетелями истории культуры повседневности. Единственная логика, которая позволяет отдельным экземплярам попасть в экспозицию музея, — это логика кунсткамеры, отбирающей для показа вещи, поражающие своей необычностью или техническим мастерством исполнения. Роскошные несессеры, парфюмерные флаконы из драгоценных металлов в экспозиции, посвященной XVIII–XIX вв., демонстрируются как произведения ювелирного искусства, но отнюдь не как функциональные вещи. Этот парад «сокровищ» дополняют восточные курительницы и сосуды для хранения ароматических жидкостей более ранних периодов, привнося к тому же пряную экзотическую ноту. Информативность вещей замещается их эстетической ценностью.

При этом парфюмерные флаконы появляются в экспозиции Исторического музея как потенциально более престижные и репрезентативные вещи, в то время как косметические средства становятся предметом умолчания. Любопытно также, что в тематико-экспозиционных комплексах, посвященных промышленному развитию России, ее участию в международных выставках, никак не представлены российские парфюмерно-косметические предприятия (в отличие, например, от кондитерских). Этот факт может косвенным образом указывать на различие интересов и приоритетов государства и частного предпринимательства.

Любопытно, что Музей истории города Москвы, напротив, отходит от «государственной» позиции: основные сюжеты его экспозиции — история московских фабрик и московской торговли. В зале, посвященном средневековой Москве, представлены экспозиционные ряды, иллюстрирующие развитие различных ремесел: гончарного, ювелирного, кожевенного, кузнечного и т. д. Раздел, освещающий эпоху рубежа XIX–XX вв., построен по такому же принципу: это картина торговой и промышленной жизни города. При этом витрина, освещающая достижения фармацевтического и парфюмерного производств, создает наиболее хаотичное впечатление. Флаконы и рекламные материалы экспонируются вперемешку, они в большей степени апеллируют к эстетическому чувству, нежели рассказывают о производстве.

В театральных музеях предметы парфюмерно-косметической продукции представлены в роли атрибута богемы. В экспозициях Театрального музея им. Бахрушина (и его филиалов — Дома-музея М.Н. Ермоловой и Дома-музея Ф.И. Шаляпина) косметика наделена мемориальной функцией, а потому перестает быть маргинальной; напротив, она даже создает смысловые центры экспозиции.

В XIX в. использование косметики почти единодушно осуждалось — прежде всего, как попытка изменить данную Богом внешность и ввести людей в заблуждение. Однако грим как атрибут актерской *профессии* был вне критики. Расцвет буржуазного общества наряду с ужесточением требований морали характеризуется ростом значимости профессиональной карьеры. Важнейшую роль начинают играть «достижения человека, то, что он смог осуществить, его произведения»³. Сценический успех представлял собой одну из разновидностей блестящей профессиональной карьеры, причем открытой не только мужчинам, но и женщинам.

Любопытно, что показ в современных музеях парфюмерно-косметических средств как будто определяется представлениями XIX в.: как элемент культуры повседневности представлена только парфюмерия, использование которой не было ограничено моральными запретами. В то же время косметика демонстрируется лишь как профессиональный инструмент актера, но не как объект индивидуального выбора и предпочтения. И в Музее Шаляпина, и в Музее Ермоловой косметика появляется только в тех случаях, когда музейными средствами воссоздается обстановка артистической уборной, в то время как парфюмерные флаконы маркируют пространства частной жизни в мемориальных домах.

О сохранении ассоциативной связи косметики с театром свидетельствовала и выставка «В тени кулис...», проходившая в музее А.С. Пушкина на Пречистенке с 21 февраля по 6 июня 2006 г. Здесь было представлено значительное количество предметов, связанных с темой ухода за телом, причем далеко не все они были включены в театральные натюрморты. Собственно, лишь один предмет был атрибутирован как «коробочка для грима»; появление остальных вещей можно связать лишь с образом театральной *публики*. Ряд предметов вообще никак не был соотнесен с темой театра: ни своим прямым назначением, ни декором, ни размещением в соседстве со сценической атрибутикой, и лишь общий контекст выставки позволял сохранить образную целостность. Так, собранные в одной из витрин зеркало, костяные гребни, платок, приспособление для полирования ногтей и две туалетные коробочки отсылают скорее к будуару светской дамы XIX в., но не к заглавию выставки. Таким образом, и в наши дни парфюмерно-косметическая продукция, предназначенная для частного использования, экспонируется в нарочито театральном контексте, сообщая ей условную легитимность.

Как это ни парадоксально, показ парфюмерно-косметической продукции в качестве элемента быта становится возможным в

К.О. Гусарова

экспозициях, посвященных советской эпохе. Возможно, это связано с изменением отношения к косметике в первой трети XX в. В это время в Европе и США давняя традиция общественного осуждения декоративной косметики теряет свое влияние. В противовес ей развивается концепция «демократичной» красоты, контроля над своим телом и лицом, доступного каждой женщине⁴. Важную роль в формировании этой новой эстетики сыграла косметика. В Советском Союзе стремительная трансформация женских ролей приводит к сходным результатам. К социальным изменениям следует прибавить идеологически окрашенную экономическую составляющую: производство парфюмерии и косметики развивалось наряду с другими отраслями промышленности. Дискуссии о моральности использования косметики переносятся в плоскость идеологического противостояния: использовать продукцию социалистического производства считается моральным, западную — аморальным.

Сопоставляя роль упаковки парфюмерно-косметической продукции в экспозициях, посвященных XIX в. и советской эпохе, можно сделать вывод, что в отечественной музейной практике определенные явления культуры иногда не отделяются от оценок их времени. Не существует зазора между *текстом* упаковки парфюмерно-косметической продукции и его *прочтением* в ту или иную эпоху. Если осуждение косметики в XIX в. приводит к ее отсутствию в соответствующих историко-бытовых экспозициях, то в экспозициях, посвященных советскому времени, она появляется: музейная логика следует за изменением отношения к ней.

Экспозиция Музея В.В. Маяковского изобилует продукцией треста «Жиркость», символизирующей восстановление парфюмерно-косметической промышленности после Гражданской войны. При этом упаковка этой продукции еще повторяет дизайн, разработанный до революции, визуально отсылает к предшествующей эпохе. В экспозициях, посвященных более поздним периодам, предметы быта обретают большее стилистическое единство, одновременно усиливается их идеологическая нота. Выставка «Мы на елку повесим звезду», проходившая в Музее архитектуры им. Щусева в январе 2006 г., представляла посетителю интерьер, в котором уже не было места чему-либо несоветскому. «Косметическая» тема вводится посредством коробки пудры «Балет» — самого интимного предмета обстановки, но одновременно несущего некоторую идеологическую нагрузку. Действительно, этот вид продукции фабрики «Новая Заря» входил в число наиболее массовых товаров. Но, возможно, выбор для экспонирования именно

пудры «Балет» обусловлен еще и тем, что сами производители пудры использовали ассоциативную связь косметики с театром. Кроме того, советский балет, вероятнее всего, имел определенные политические коннотации⁵.

Таким образом, идеология играет немаловажную роль в историко-бытовых экспозициях, посвященных советской эпохе. Примером может служить организованная Историческим музеем выставка «Оттепель», приуроченная к полувекковой годовщине XX съезда КПСС. Немногие представленные здесь вещи внушают мысль об окончательном торжестве идеи над материей: это не предметы быта, а свидетельства достижений советского общества в области спорта, дружбы народов, освоения космоса; наравне с жестяной от халвы «Белка и Стрелка» появляется банка из-под зубного порошка «ВСХВ» фабрики «Свобода».

Безусловно, идеология советской эпохи активно внедрялась во все сферы жизни. Отражена она и в оформлении упаковок парфюмерно-косметической продукции. Однако нельзя не отметить, что современные музейные практики подчеркивают именно эту идеологизированность, добровольно отказываясь от других контекстов экспонирования. Объектами показа становятся не парфюмерия и косметика, и даже не их упаковка, а определенный набор символов эпохи.

В поле идеологии попадают и изделия народных промыслов советской эпохи. Понятие «народ» в это время насаждается искусственно — как альтернатива капиталистическому разделению общества на классы. Это понятие «стирало социальные различия, суггестировало равенство всех граждан Советской России и постулировало их принадлежность к единому целому»⁶. Аналогичным образом «народное искусство» как целостный феномен, обладающий высоким культурным статусом, было создано «из разнородной хаотической массы низовых художественных проявлений»⁷.

Однако проблемы декоративно-прикладного искусства советского времени почти не получили освещения в научной литературе и не отражены в музейных экспозициях. Между тем речь идет о таких важных явлениях, как создание центров массового производства изделий народных промыслов, упразднивших многие традиционные технологии. Косвенным следствием этой унификации и стандартизации явилась «утрата интимной связи человека с вещью»⁸. Функциональность предметов, играющая важную роль для понимания содержания народного искусства⁹, уступала место репрезентативности, превращая их в *маргинальные вещи*¹⁰ — сувениры. Так, представленные в экспозиции Музея декоративно-

К.О. Гусарова

прикладного и народного искусства пудреницы с лаковой росписью подчеркнута непрактичны и не имеют корней в традиции. Лаковая роспись стилистически восходит к иконописи, в то время как косметика в христианских текстах связывалась с кознями дьявола. Но эта двусмысленность не становится предметом рефлексии: созданные как новый артикул в каталоге предприятия, «народные» пудреницы просто демонстрируют многообразие вещей, выполненных в определенной стилистике.

Еще одна проблема, возникающая при экспонировании предметов парфюмерии и косметики, связана с самим характером этих объектов. Изменения, происходящие с составом духов и притираний за более чем вековой промежуток времени, фактически уничтожают их. Таким образом, следовало бы отнести этот класс вещей к нематериальному наследию и соответственно этому отыскивать новые, нетрадиционные способы их представления в музеях. Однако чаще всего в экспозициях используется прямо противоположный подход: делается попытка представить парфюмерию и косметику как можно более «материально» — за счет подмены объектов их упаковкой. Само *вещество* косметики демонстрируется лишь в театральных музеях, а в сюжетах, связанных с историей производств, как правило, предметом показа становится только упаковка. Закономерно, что именно она попадает в поле внимания музеев-«сокровищниц», какими являются Оружейная палата и во многом Исторический музей.

Единственная попытка дополнить показ упаковки ольфакторными ощущениями была предпринята в Музее парфюмерного искусства фабрики «Новая Заря». Создание этого музея в 2001 г. является ярким примером попытки влиятельного предприятия «написать» собственную историю. Главным мотивом, очевидно, являлось обретение респектабельности, значимости в глазах потребителей и конкурентов, да и в своих собственных. Нельзя не вспомнить в этой связи Ж. Бодрийяра, объяснявшего навязчивый поиск исторических корней тяготением к завершенности, к мифическому первоначалу¹¹. «Обсессия подлинности» в равной мере характеризует как производителей, так и потребителей парфюмерии и косметики. Таким образом, подобные музеи выполняют своеобразный социальный заказ: современные производители парфюмерно-косметической продукции являются единственной общественной группой, артикулирующей свою заинтересованность в этом сюжете.

Рекламная функция музея, сделавшая неизбежной демонстрацию регалий фабрики «Новая Заря», во многом дискреди-

тирует его изначально заявленную просветительскую роль. Кроме того, структура музея не вписывается ни в одну из существующих схем построения музейных экспозиций. Однако нельзя говорить и об изобретении некоего нового метода экспонирования — скорее о возвращении к протомузейным формам. Если во втором зале предметы «собираются» вокруг центрального сюжета — традиционной истории фабрики, то экспозиция первого зала эклектична, рассыпается на множество сюжетов, среди которых невозможно выделить главный. По мысли создателей музея, подобный информационный хаос (история парикмахерских, аптек, рекламы, мотив восточной экзотики, демонстрация промышленного оборудования и т. д.) должен восприниматься посетителями как почти мистическое соприкосновение с «парфюмерным искусством». Возможно, это не худший способ экспонирования: по мысли К. Хадсона, в такой обстановке публика может «чувствовать себя уютно», так как ей не навязывается выбор маршрута по экспозиции и способ ее восприятия¹². Однако при недостаточной информативности этикеток неподготовленный посетитель имеет мало шансов вынести из музея сильные впечатления: предметы не «открываются» ему.

Можно было бы трактовать экспозицию музея как попытку создания «альтернативной истории» Нового и новейшего времени — истории ароматов. Но пока такая история не выстраивается, так как не хватает ее структурной основы — рассказа. Возможно, возникшие здесь сложности связаны с неразработанностью тематики, отсутствием музейного языка, на котором можно было бы о ней говорить.

Чтобы «оживить» экспозицию, добавить к визуальным ощущениям ольфакторные, во втором зале помещен столик, на котором по регистрам распределены пробники ароматических масел и растительных экстрактов, а также стеклянные баночки с амброй, ирисовым корнем, ладаном и другими благовонными веществами. Первоначально посетителям предоставлялась возможность самим составлять парфюмерные композиции, однако впоследствии музей отошел от этой практики. В целом на этом примере можно отметить любопытные особенности, отличающие частные музеи, — от начала Нового времени и вплоть до наших дней. Их характеризует, во-первых, значительная степень закрытости (элементы интерактивности и просветительская функция, изначально заложенная в проект музея «Новой Зари», неуклонно сходят на нет), во-вторых, — приоритет интересов владельца и его престижной репрезентации.

К.О. Гусарова

Один из наиболее удачных в отечественной экспозиционно-выставочной практике способов включения парфюмерно-косметической продукции в текст музейного послания можно было наблюдать на выставке «Пленники красоты», проходившей с 20 октября 2004 г. по 30 января 2005 г. в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу. Создатели выставки открыли новое измерение в восприятии салонного искусства: оно предстало перед зрителем как исток стиля модерн. При этом экспонировавшиеся живописные полотна все же остались предметами *ремесла*, поточное обучение которому существовало в Академии художеств. Именно идея ремесла (в лучшем смысле этого слова), включающем в себя профессионализм, техничность, завершенность, позволила органично объединить в экспозиции картины и произведения декоративно-прикладного искусства. Среди них — предметы, непосредственно связанные с темой парфюмерии и косметики: изысканные флаконы, пудреницы, шателены, а также более массовая продукция — коробки из-под зубного порошка, рекламные плакаты и открытки. Все эти вещи наравне с картинами своей необыкновенной декоративностью создавали атмосферу праздника. Принадлежащие повседневности «праздных классов», они обладают огромным гедонистическим зарядом и маркируют культуру, где разрешено чистое удовольствие — в том числе и за счет парфюмерии и косметики.

Большинство вещей относится к началу XX в. и полностью вписывается в стилистическую систему модерна. Это редкий случай, когда парфюмерия и косметика вливаются в тематическую структуру экспозиции, не являясь ни маргинальными вещами, ни центром внимания в силу мемориальной функции; эстетическое измерение уравнивает их с «высоким искусством».

В целом можно отметить, что выставки предоставляют возможности для создания более свободных контекстов экспонирования, в то время как экспозиции музеев, как государственных, так и частных, обладают высокой степенью консервативности. Возможно, когда-нибудь в музейных экспозициях найдут отражение темы тела и гендера, соотношения приватного и публичного, народной культуры и «официальной народности». Тогда может быть реализован высокий информационный потенциал предметов парфюмерии и косметики. К сожалению, вряд ли можно назвать эти концептуальные перемены делом ближайшего будущего.

Практически все рассмотренные в данной работе экспозиции свидетельствуют о неразработанности в отечественном гуманитарном знании языка описания такого элемента культуры

повседневности, как парфюмерия и косметика. Если на Западе развитие социальной антропологии и *cultural studies* оказало значительное влияние на музейные практики, позволяя демонстрировать объекты, прежде казавшиеся незначительными, то для России создание экспозиций, связанных с телесностью, еще совсем ново.

Парфюмерия обладает более престижным статусом, чем косметика, но и она предстает в экспозициях главным образом в двух ролях: как произведение ювелирного искусства и как иллюстрация достижений отечественных парфюмерных предприятий. Нет нужды говорить о том, что обе роли имеют отношение не к парфюмерии, а лишь к ее упаковке, в то время как историческая ароматика неизменно ускользает от создателей экспозиций. Крайне редко можно встретить парфюмерию и косметику, выставляемые в качестве примет быта определенной эпохи.

В современном мире можно говорить о плюрализме форм музейной жизни. Расширяется музейная специализация, но одновременно формируются новые методологические подходы, испытываются возможности различных нетрадиционных форм работы с посетителями. Во многих музеях растет количество информации, передаваемой посредством визуальных образов и вытесняющей традиционные текстовые сообщения. Активно внедряются компьютерные технологии, уже нельзя закрывать глаза на значительную просветительскую роль виртуальных музеев и музейных сообществ¹³. Одним словом, музей меняется, и все же остается открытым вопрос, насколько он отвечает потребностям современного общества. Ведь музей в основе своей остается достаточно консервативным институтом, базирующимся на четком различении того, что достойно представления в экспозиции, а что нет, что можно говорить о вещах, а что нельзя. Для дальнейшего развития музеев может оказаться важным начать поиск новых контекстов, попытавшись избавиться от ценностной градации мира вещей. Как точно заметил К. Хадсон, «все минувшее — потенциально интересно и значительно»¹⁴.

Примечания

- ¹ *Кожаринов В.В.* Русская парфюмерия: Иллюстрированная история. М., 2005. С. 232; *Лобкович В.* Золотой век русской парфюмерии и косметики: 1821–1921 гг. Минск, 2005. С. 336, ил.
- ² *Хадсон К.* Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 104.

К.О. Гусарова

- 3 *Элиас Н.* О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования: В 2 т. Т. 1: Изменения в поведении высшего слоя мирян в странах Запада. М.; СПб., 2001. С. 174.
- 4 *Липовецкий Ж.* Третья женщина. СПб., 2003. С. 228, 232.
- 5 Имеется в виду использование мировой славы советских танцоров и балетмейстеров в качестве своего рода идеологического оружия.
- 6 *Плаггенборг Ш.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 89.
- 7 *Зиновьева Т.А.* О применении категории «вкус» к народному искусству // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Вып. 1. М., 1997. С. 43.
- 8 *Русская лаковая миниатюра: Альбом-антология / Сост. М. Некрасова.* М., 1994. С. 16.
- 9 *Мамонтова Н.Н.* Проблемы изучения традиционных форм культуры и понятие «народное искусство» // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Вып. 1. М., 1997. С. 28.
- 10 *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1999. С. 82, 84.
- 11 Там же. С. 82–94.
- 12 *Хадсон К.* Указ. соч. С. 26–27.
- 13 *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 446.
- 14 *Хадсон К.* Указ. соч. С. 106.

IV. «МОЙ ДОМ РАСКРЫТ НАВСТРЕЧУ ВСЕХ ДОРОГ...» (интервью И.В. Бакановой с Л.П. Талочкиным)

Представлять незавершенную работу – всегда риск. Но так случилось, что наша беседа с Леонидом Прохоровичем Талочкиным оборвалась не по нашей воле: 2 мая 2002 г. его не стало. Печальное известие сразило не только близких, но всех, кто когда-либо видел его: да, седовласый, да, серебрибородый, но такой крепкий – «могутный», как сказали бы раньше: разворот плеч, прямая спина – он казался вечным...

Сейчас ему было бы 70 лет. Из них более десяти он был связан с нашим университетом: еще прежде чем мы выстроили пространство «Другого искусства» в РГГУ, студенты бегали в его небольшую квартиру (благо жил он недалеко, на Новослободской улице) на занятия по современному искусству: тогда еще не было ни Музея современного искусства на Петровке, ни Государственного центра современного искусства, а дом Талочкина и коллекция Талочкина уже были. Занятия с Талочкиным трудно назвать занятием в традиционном учебном смысле. Беседы среди живописи, графики, скульптуры, объектов с их владельцем – воистину «пиршество для глаз и пиршество для мысли». Когда мы с ним говорили о Волошине, мне казалось, что волошинский «Дом поэта» – это и про дом Талочкина: «Дверь отперта. Переступи порог. / Мой дом открыт навстречу всех дорог...»

Пожалуй, только они, студенты, да немногие коллеги в официальных ситуациях звали Талочкина по имени-отчеству. Не только для друзей, а и для всех своих знакомцев разного возраста он был Леней. Он любил вернисажи, любил ездить в гости, да что там – считался королем «тусовки». Демократичность в общении порождала иллюзию легкости вхождения в его круг. И, однако, это было совсем не так...

Сороковины Талочкина совпали с его днем рождения. И мы решили позвать всех, кому был дорог наш Леня, на выставку «Л.П. Талочкин. Портреты из коллекции “Другое искусство”». На выставке было представлено 29 живописных и графических портретов, несколько фотографий из личного архива. Понятно, что у Зверева и Яковлева – разный Талочкин. Понятно, что портрет Игоря Каменева всегда вызывал дискуссии – слишком

И.В. Баканова

академичным, слишком величественным написан здесь Леня. У каждого своя интерпретация Талочкина и событий его жизни. Своя интерпретация есть и у меня. Отчасти она выражена в этом интервью – я оставляю его в том виде, в каком успел прочитать его сам Леонид Прохорович...

– На открытии музея «Другое искусство» 25 февраля 2000 г., к счастью, были и те художники, чьи работы есть в нашей постоянной экспозиции: Борух (Штейнберг), Николай Вечтомов, Борис Бич, Лев Снегирев, Сергей Бордачев, Лидия Мастеркова. Понятно, что не все откликнулись на приглашение: Оскар Рабин, Рогинский и Толстый в Париже, Плавинский в Нью-Йорке, Немухин в Германии. Кто-то живет сейчас на два дома, кто-то опять – только в Москве, а ведь, уезжая в 60-80-е из Советского Союза, они вряд ли надеялись когда-нибудь вернуться. И уж тем более не думали о том, что в Москве может быть создан музей художников-неконформистов, или, как еще говорят, художников андеграунда, или, с легкой руки западных галеристов, художников второго русского авангарда...

– О таком музее я всегда мечтал. И тогда, когда по просьбе друзей-художников составлял каталоги самиздатовских квартирных выставок в 70-е годы, и особенно когда удалось в Третьяковке в 1990 г. открыть выставку, которую мы с Ирой Алпатовой придумали назвать «Другое искусство». Это сейчас определение «другой, другое» терминологически ангажировано социологами, культурологами, другими исследователями и журналистами. А тогда название «Другое искусство» вполне отвечало нашей конкретной задаче: дать, наконец, возможность широкой публике познакомиться с альтернативной, «послеоттепельной» линией развития изобразительного искусства.

Я был на этой выставке не только куратором и экспозиционером, но и дал больше пятидесяти лучших работ из своей коллекции, архивные материалы. Народ, что называется, ломанулся, тем более времена начались какие – перестройка, все можно показывать, все можно смотреть. На этой волне и я воспарил: казалось, вот-вот позволят если не специальный музей сделать, то хотя бы постоянную экспозицию. Хотел всю коллекцию в Третьяковку передать – не тут-то было...

Сама подумай: еще почти десять лет прошло после той выставки, прежде чем мы здесь, в РГГУ, на Миусской площади, смогли сделать настоящий музей. Университет оказался гибче, чем государственные музеи! Но, может, так и должно быть. Ведь именно университет раньше прочих институций призван осваивать все новое. Кстати, когда я кое-каким людишкам рассказы-

вал, что ты меня с Афанасьевым познакомила (Ю.Н. Афанасьев – основатель и первый ректор РГГУ с 1991 по 2003 г. – И. Б.) и мы договорились делать музей на основе моей коллекции, мало кто в это верил. Одни говорили, что и Афанасьеву не разрешат, хоть он и смелый такой, другие – что меня Антонова своими слепками задушит¹. Но мы прекрасно уживаемся – я со своей коллекцией, она с цветаевской.

– Кажется, получилось действительно симпатично: в одном крыле университета – то, что принято называть классической скульптурой (вернее, слепки с лучших ее образцов), начиная с Древнего Египта до европейского Средневековья и Возрождения, а в другом крыле главного здания – участники «бульдозерной» выставки, лианозовцы, поп-арт, соц-арт. И университет-птица, расправив свои крыла, устремился в новое тысячелетие... Кстати, о птичках: в нашей главной экспликации, в той ее части, когда мы благодарим всех, кто помог нам в создании музея, есть такой абзац: «Особая благодарность Наталье Венцель, которая познакомила Л. Талочкина с И. Бакановой, а также художнику Борису Бичу, который познакомил Талочкина с Венцель, а еще художнику Мише Чернышеву, который познакомил Талочкина с Бичом, а также администрации кафе «Синяя птица», где в 1964 г. Леня Талочкин познакомился с Чернышевым...». Можно считать эту дату началом Вашего вхождения в круг художников андеграунда?.. Ведь вы не раз подчеркивали в интервью журналистам: «Моя коллекция – это жизнь, прожитая с художниками».

– «Синяя птица» тогда была действительно центром молодых музыкантов, художников, поэтов, которые были чуть свободнее в своих мыслях, но диссидентурой их назвать было нельзя, скорее богемой, которая в эстетическом смысле ориентировалась не на соцреалистический канон. А я до того времени вообще был вне любого круга, хотя у меня были знакомства в разных социальных слоях. Например, я общался с сыном известного советского дипломата, отправленного в отставку. И в его доме в качестве подставки под чайник использовали толстый том Бальмонта «скорпионовского» издания. Я как-то проявил интерес к незнакомому для меня поэту, и мне с удовольствием и с удивлением этот том подарили: интерес к декадансу?.. Уже это казалось необычным...

Вкус к настоящей поэзии, к Серебряному веку пробудил во мне по-настоящему Боря Козлов. Он щедро делился не только книжками, но и друзьями, он первый из художников подарил мне свой рисуночек в 1962 г., с него и началась моя коллекция.

И.В. Баканова

Потом я подружился с Харитоновым, «лианозовцами». В 1976 г. в Министерстве культуры СССР мою коллекцию поставили на учет как «Памятник культуры всесоюзного значения». Коллекция тогда была в несколько раз меньше – всего 500–600 работ. Потом ко мне стали ходить какие-то странные комиссии, менты приходили – искали иконы. Потом зачастили молоденькие ребята – позже я регулярно встречал их на горкомовских выставках и вычислил, что это «гэбуха» меня пасет. Но поскольку я ничего противозаконного не совершал, то, по большому счету, мне было все равно – страна такая...

– А Боря про Вас рассказывал, скольким людям Вы давали свой кров, ютясь на нескольких квадратных метрах. Про Ваши отлучки в ночь-полночь, в любую погоду, в Тверскую губернию, «на болота», – для того, чтобы выручить другого бедствующего друга-художника, забрать у него «рисуночки» и добыть пропитание. Ваша верность в дружбе и бескорыстие – качества, о которых мне говорил и Борух: «Мы верили, когда дарили ему свои работы: не продаст, не передаст. Все останется». Так и случилось. Ваша коллекция уникальна не только в художественном смысле. Это культурный и социальный феномен: коллекция из работ, не купленных, но подаренных художниками. Может, Вы не настоящий коллекционер?..

По правде говоря, фигура коллекционера всегда меня занимала. То мне казалось, что собирательство разного рода – тоже талант, то виделось в нем что-то от Плюшкина и даже Гобсека. Не случайно в дни празднования пушкинского юбилея одна из московских школьниц назвала коллекционером... Скупого рыцаря.

Вы, Леонид Прохорович, – не просто особая фигура в истории частного коллекционирования. Вы многим принципиально отличаетесь от своих современников: в наши дни, когда эпистолярный жанр на стадии вымирания (во всяком случае, он заменяется общением по электронной почте), Вы продолжаете писать письма. В них – хроника московских событий и одновременно – невероятные истории. Такой жанр, как мейл-арт, во многом Вам обязан. Это подтвердила и выставка Толстого (Котлярова) в фонде Сороса. Сейчас у Вас новое увлечение – филокартия: на столе разложены старинные дореволюционные открытки со стереоскопическим эффектом. Согласитесь, есть в этом что-то из детства...

– Когда я был совсем маленький и еще говорил плохо, я уже вырезал цифирки и раскладывал по коробочкам из-под какао «Золотой ярлык». Потом начал вырезать буквы, вырезал-вырезал – и научился читать. В четыре года я уже читал очень хорошо – при том что никто меня не учил. Может, спрашивал что-нибудь у взрослых, но на это никто не обращал внимания. Я

любил играть во взрослых: взрослые читают книжки, и я тоже как будто читаю книгу, пробегаю глазами, имитирую чтение. Потом папа как-то говорит маме: ты посмотри, как наловчился играть. Можно подумать, что он действительно что-то там читает. Они позвали меня и спросили, что я прочел, и я тут же подробно пересказал лесбийскую сцену из романа «Мария Магдалина» Данилевского. Было ясно, что я ничего не понимаю из того, что прочитал, но содержание я передал очень подробно. Так вдруг они узнали, что я читать умею. Но читал я всегда книги без картинок. Это могло быть руководство по бухгалтерскому учету или роман, но обязательно без картинок, потому что такие книги читали взрослые. Взрослые, они же детям что похуже дают, думал я, а себе выбирают что получше. Я не был особо балованный, несмотря на то что был один в семье.

– *И долго Вы читали книжки без картинок?*

– Долго. Книжки с картинками мне читали взрослые. Жюль Верна «Пятнадцатилетний капитан» я сам прочел очень поздно. А читала мне ее с картинками года за четыре до этого. Я вообще в детстве советские книги не читал, а читал Лидию Чарскую, дореволюционные издания Купера, романы Майн Рида, изданные в приложении к журналу «Природа и люди», – это все я перечитал сам, потому что там картинок не было. В доме все много читали, но почти всю свою богатую библиотеку распродали во время войны: жить-то надо было и есть тоже. Это я уже в школе учился.

– *Ленечка, мы обычно говорим с Вами о художниках, о разных необычных историях, связанных с некоторыми Вашими приобретениями, и я только недавно поняла, что ничего не знаю о Вашей жизни «до коллекции», о Ваших родителях, например... Откуда такая «ласковая» фамилия – Талочкин?*

– Кто был мой дед со стороны мамы, я узнал только после смерти матери, случайно открыв один дореволюционный энциклопедический словарь, ему принадлежавший. Красивым почерком черной тушью на разных томиках было выведено: «Алексей Пионтовский». А первое слово перед именем и фамилией было везде затерто. По оставшимся хвостикам букв постепенно удалось восстановить слова. В одном случае было написано «священник», в другом – «протоиерей». Мама даже перед смертью об этом не сказала, чтобы не навредить мне.

Дед был образованный человек, настоятель храма в громадном украинском селе на Днепре – Белозерка называется. Сейчас это уже город ниже Запорожья. Семья была громадная, детей много, сколько – точно не скажу. А потом мамины родители

И.В. Баканова

умерли, и она подалась в Среднюю Азию к одному из братьев, который был офицером в царской армии. Это было еще до революции. Знаю, что большая часть маминой родни жила в Санкт-Петербурге и одна из маминых сестер пела в Мариинке.

Настоящей фамилии отца я не знаю. Талочкин – это не настоящая фамилия. Семья моего отца принадлежала к тем помещикам, которые во время польского восстания не выдавали своих крестьян, чтобы их не расстреляли. Дознавшись про это, власти лишили семью отца дворянства, фамилии и выслали куда-то в Сибирь. А жили они до этого на территории нынешней Белоруссии, на реке Талочке. Соответственно, фамилию им дали новую – по месту, где проживали до высылки; так и получились Талочкины. Жили высланные помещики отдельным хутором, с местными практически не смешивались. Когда отцу не было и четырнадцати лет, он ушел в Хабаровск к дяде, который был там каким-то чиновником. Но через два месяца после этого дядя умер, а отец закончил экономическое училище, потом работал на строительстве Маньчжурской дороги бухгалтером. На строительстве Батумской железной дороги он дослужился до статского советника и получил дворянство. И очень вовремя, как ты понимаешь, – это был январь 17-го года... Хорошо, что он не успел оформить все бумаги, иначе потом, конечно, ему бы не поздоровилось, как и многим. А так все-таки он и в советское время был при деле – работал на Турксибе, тоже по бухгалтерской линии.

Первые волны арестов он миновал благополучно. Достали его в сорок первом году. По официальной версии, он умер на строительстве военно-морской базы в Прибалтике. На самом же деле его просто убили – за то, что он обнаружил, как разворачивается оборудование. И вот через несколько недель после его смерти к нам среди ночи, как это было принято, ворвались с ордером на обыск и арест отца. Ворвались, естественно, как банда, грубо, бесцеремонно, – а что с такими церемониться? Но после того как мама показала им копию свидетельства о смерти отца, произошла разительная перемена. Я-то не помню, мал был, а мама рассказывала, что они вдруг заговорили тоненькими голосами, просительно: «Хозяюшка, а можно, мы эту бумажку с собой возьмем, начальству показать?..» И долго, перед тем как выйти, вытирали ноги – видимо, в потрясении от того, что не удалось выполнить задание. Так что если бы отец не умер, скорее всего, лагерных испытаний он бы не вынес: был уже болен, да и возраст – 58 как-никак.

– *Получается, Вы были поздним ребенком в семье?*

– Весьма. Маме, когда я родился, было тридцать пять, а отцу пятьдесят три. Но он был крепким человеком: росту примерно

1,85 – самый малорослый в семье среди братьев и сестер! Самым рослым был его брат Потап – 2,12 росту, правофланговый Семёновского полка; он собрал всех «Георгиев», каких только возможно, на Русско-японской войне, там и погиб. Я знал только одного брата отца, Павла. Он показывал мне фотографию: на ней мужик здоровый стоит, а рядом дети. На самом деле это тоже взрослые люди, с которыми Потап ходил стенка на стенку – драться с соседней деревней. Но рядом с ним все остальные казались детьми. Обычно, когда вот стенка на стенку ходили, противоположный лагерь ставил условия: только без Потапа. Ну, тогда выходили две сестры, тоже под два метра ростом и тоже могли «на кулачки» любого мужика одолеть. Одного «Георгия» Потап получил за то, что влез на японский редут, сорвал пушку с лафета и начал ею размахивать, как дубиной. Японцы обомлели...

– *Выходит, никто из Вашей семьи к искусству отношения не имел?*

– Нет.

– *Вернемся к коллекционированию: а что Вы после «цифроек» собирали?*

– Камни. В Крым съездил – набрал много всего, получилась целая коллекция, ее потом в школе выставили, особенно хороши были кварцы, пириты. Во время войны собрал очень хорошую коллекцию марок, только классики было больше тысячи, к тому же были и очень редкие экземпляры, но году в 65-м ее Боря Козлов неудачно сдал в клуб – за копейки, его просто обманули. Он сам предложил ее сдать, я же не знал, что он не разбирается...

Монетки разные собирал, потом начал собирать немецкие нутгельды, немецких бумажных денег у меня тысяч десять, они ничего не стоят, но красивые – это инфляционные деньги разных немецких городов двадцатых годов, тогда каждое село выпускало раз в месяц новые. Полиграфия в Германии всегда была великолепной, а заказы все давались очень хорошим художникам. Так что это европейский дизайн периода позднего модерна. Они не похожи на деньги: на них замки, комиксы из истории Германии...

– *Леонид Прохорович, а почему Вы собираете книги, открытки о Крыме? Как он возник в вашей жизни – Крым?*

– Первый раз я в Крым попал в 46-м году, сразу после войны. С фронта пришел сослуживец маминого брата, остановился у нас, зашел по делам в Генштаб, услышал, что дают путевки в Артек, и сказал, что ему тоже нужно для сына. И путевку выдали – на имя майора Миницкого, для Талочкина Леонида Прохоровича. Мне тогда было десять лет. Потом я мечтал о Крыме довольно долго, но возможность отправиться туда появилась

примерно на следующий год после смерти Сталина. Мне очень повезло, я сразу попал в Коктебель. Вначале никого не знал, но уже к шестидесятым перезнакомился с местным населением, а вообще «в круг» вошел в год 60-летия со дня смерти Волошина, хотя приехал, конечно, не в связи с юбилеем, а потому что уже традиция такая в моей жизни завелась. Киммерия, Карадаг, Святая гора, Сюрю-Кая – это все волошинские владения. Известно, что кроме стихов он очень любил людей. У них в доме всегда гостило много народу. У него даже стихи есть про это: «Войди, мой гость, стряхни житейский прах / И плесень дум у моего порога... / Со дна веков тебя приветит строго / огромный лик царицы Таиах...»

Я иногда захожу в Египетский зал здесь, в РГГУ, – посмотреть на Таиах. Как все завязано: интересно, Иван Владимирович Цветаев и Макс Волошин в одном ателье эти слепки заказывали? Ведь точно такой – в коктебельском доме...

– *Завязано еще глубже, чем Вы думаете, Леонид Прохорович: Маргарита Сабашникова, возлюбленная, а потом и жена Максимилиана Волошина, со своими родственниками тоже финансово вкладывалась в создание университета Шаняевского – здесь, на Миусах. Мы же считаем себя в какой-то степени наследниками университета Шаняевского... Прошу прощения, что прервала Вас своим уточнением – сказывается преподавательская привычка...*

– Наоборот, интересно, я про это не знал. Ну так вот, народ этот, гости волошинские – художники, поэты, их мужья и жены – неизменно заболели «каменной» болезнью: собирали маленькие голубовато-зеленоватые халцедончики, яшму красную и зеленую, самые разные сердолики. Об этом много написано. Когда Волошина не стало, похоронили его на высоком холме, а могилу засыпали такой вот цветной галькой. И потом это продолжалось довольно долго: люди приезжали, набирали красивых камешков на пляже – и сразу на могилу Волошина. Так и я пошел собирать камешки. И вдруг увидел камень неопишуемой красоты: голубовато-зеленоватый базальт и по нему точки шли, как будто звездочки. И сама форма была интересная: то ли надутый парус, то ли плавник акулы. Но поднять его было трудно, в нем было около 80 килограммов. Я его оттащил в сторону, потом сходил за рюкзаком (рюкзачок у меня хороший был, университетских геологов), подушки под спину подложил, еще дополнительными веревочками обвязал. Но по крутому подъему было бы идти невозможно все равно, и мы с другом пошли по территории винзавода, по гребню холма, – пошли не спеша, но в то же время и останавливаться было нельзя: потом не встанешь. Через несколько часов поставили камень в ногах на мо-

гиле, сел я на скамью волошинскую, выжимаю рубашку, и вдруг поднимается в гору целая команда друзей волошинского дома во главе с литературоведом Мануйловым...

Простоял камень с августа до весны следующего года. А в марте пришли дети из соседнего села и разорили могилу. И мой камень сбросили, и весь цветной холм. Это случилось потому, что местные учителя говорили детям: вот там жил местный поэт Волошин, он большевиков расстреливал. Доказательств же дети не требовали: сказал учитель – значит, так оно и есть. После этого уже в мае вдова на грузовичке въехала по тому же гребню холма, по которому я тащил свой камень, и положила на могилу бетонную плиту, которую сам Волошин запрещал себе класть...

Но все-таки бывает и по-другому: мемориальную доску в стену дома Волошина к юбилею вмонтировали, а открыть ее запретили, забили фанерой, а по весне фанеру ветром сорвало – и доска сама открылась...

– *А открытки про Крым Вы начали собирать тогда же?*

– Нет, открытки я вообще полтора месяца только собираю, хотя, как я уже говорил, к Крыму у меня интерес издавна. Краеведческая литература меня интересовала всегда, она у меня и по Крыму разная, потом я стал собирать крымские бумажные деньги, перешел на монеты. Самая древняя в моей коллекции – IV в. до н. э., последние бумажные деньги датированы 1999 г. – Керченский рыбзавод выпустил свои. На них реально можно покупать в их ларьках рыбу, очень дешево. Керченский металлургический завод довольно давно выпускает свои деньги, вот и рыбзавод решился. Это хоть и не разрешено, но все равно все выпускают, потому что кушать рабочие хотят, а деньги эти обеспечены рыбкой; они и по городу ходят, т. е. превратились в довольно-таки твердую валюту.

– *Жизнь, прожитая с художниками, – это жизнь, совершенно отдельная от той, которая вас связывает с Крымом?*

– Отдельная, конечно. Но художники в Крым иногда попадали, с Немухиным мы как-то ездили (в Коктебеле жили), Калинин приезжал, Плавинский. Но это отдельные случаи, они редко в Крыму бывали. Я же только в семидесятые годы пропустил лет семь или восемь подряд. А с 1988 г. я сотрудничал с Крымским товариществом художников, дважды возил в Симферополь работы на выставки – до тех пор, пока не ввели таможенный досмотр. После этого даже мне, владельцу коллекции, надо соблюдать слишком много формальностей. Нет на это ни времени, ни сил...

– *Да Вы и так отважно, без всякой страховки, отдаете работы на выставки в другие города: в Иваново мы возили выставку*

И.В. Баканова

литографских досок Эрнста Неизвестного, в Санкт-Петербурге принимали участие в проекте Музея нонконформистского искусства «Евгений Рухин из коллекции Л.П. Талочкина»...

Леонид Прохорович, я прочитаю Вам несколько абзацев, которые записала о Вас в первый год знакомства, за несколько лет до того, как Ваша коллекция переехала в Музейный центр РГГУ, а Вас прошу сказать, правдив ли портрет и что изменилось за последнее время.

Итак: «Работал в молодости инженером-конструктором по котлам, но, войдя в круг художников, очень скоро понял, что дружить с ними (а для него это значит – помогать, посвящать себя им) возможно при одном условии: поменять образ жизни, чтобы его не регламентировала служба, – и он перешел в лифтеры, в ночные сторожа.

Непритязателен в быту. Не носит официальных костюмов. Любимая еда – гречневая каша, удовольствие, в котором вынужден себе все чаще отказывать, так как взлетели цены на гречневую крупу. Сейчас ему предлагают невероятные деньги за одну только работу из коллекции, а он живет на скромную пенсию.

Был многожды женат: на датчанке, англичанке, на русской барышне, которая известна сейчас своей галереей в Америке...

Ни о ком не говорит плохо. Доверчив, но так, по его выражению, чтобы “все-таки можно было убежать из-под обстрела”. Поэтому старается не замечать, когда его предают. Поэтому незнакомо отчаянье: к жизни вообще привык подходить фатально, привыкнув к ее крутым гримасам».

– Ты меня в сложную ситуацию ставишь: вроде бы все так, но как-то неловко... А что касается изменений... Я действительно привык достаточно скромно жить, привык, что запросы свои нужно сокращать изначально. Детство прошло в бедности, без отца. Чем я мог зарабатывать в детстве? Разве что билеты в кино перепродать: утром постоять в очереди в кассу, купить, а вечером продать за двойную цену и таким путем заработать, хотел сказать – на мороженое, но в мороженом я себе отказывал. Я же марки собирал, мне марки на эти вырученные копейки надо было покупать, в то же кино сходить. А у мамы брать было просто нечего. Наоборот, иногда нужно было и хлеба самому купить домой.

Про гречку это ты правильно написала, но сейчас я уже на гречке не экономлю, и на молоке тоже. Понимаешь, можно было продать что-нибудь не самое ценное, чтобы ремонт в квартире сделать, шубу жене купить. Но здесь ведь как – одну работу продал, потом еще отдашь и еще. Так и втянешься. И погибла коллекция.

Считается, что коллекционер должен быть обязательно респектабельным. Но ты же сама говоришь: коллекция необычная, значит, и я отличаюсь от тех своих собратьев, кто ездит на Сотби и Кристи или пополняет свое собрание через подставных лиц. Я люблю, к примеру, путешествовать или вкусно поесть. Но не коллекцию же проедать! Удастся подработать экспертизой – хорошо, не удастся – надо подтягивать живот.

– *Кстати об экспертизе. И среди художников, и среди искусствоведов бытует мнение, что Вы безошибочно можете отличить «фальшак» от подлинника, а Ваше экспертное заключение для государственных музеев значит больше, нежели мнение дипломированного специалиста... Вы верите своей интуиции или это все-таки точное знание предмета?*

– Ты не хуже меня знаешь, что не все дипломированные специалисты – действительно специалисты. Многие ли из искусствоведов читали Вельфлина и Тугенхольда? А я не просто читал – изучал, даже когда еще ничего не собирал. Систематического образования в области истории искусства у меня, конечно, нет. Например, историю этрусков я в деталях не знаю, но имею представление о том, где и когда они жили, что это было за искусство. Если бы я закончил истфак университета, я бы знал это лучше, но за экспертизу по этрускам я и не возьмусь...

В любом случае, чтобы быть экспертом, надо много смотреть и сравнивать, тогда будешь понимать в технике того или иного художника. Что касается меня, чаще всего я иду от впечатления и точного знания одновременно. Например, просят дать экспертное заключение по Харитонову. Если дата на его пуантели будет стоять на пять лет раньше, чем он начал пуантельной живописью заниматься, я, конечно, сразу скажу, что это не Харитонов. Или наоборот: в период харитоновского увлечения пуантелизмом непуантельная вещь этого же времени тоже вызовет подозрение.

Прожив с художниками жизнь, я точно помню, когда и что у них там происходило. Знаю, что у Немухина «пошли» первые «карты» в 64-м году, до этого были абстрактные работы. Причем коллажировать он начал позже, а в 64-м были именно рисованные карты большого формата. Один из его первых коллажей с картами как раз есть у меня. По Звереву задают очень часто вопросы: зверевских фальшаков сейчас на рынке перебор, видел я фальшаки Ситникова, Оскара Рабина – эти сразу определяются.

– *Говорят, в свое время в Вашей квартире перебивал весь дипломатический корпус Москвы. А когда «на коллекцию» стали приходить иностранцы?*

И.В. Баканова

– Когда я познакомился с Немухиным – он ведь довольно много с ними общался. У меня к тому времени уже картинки на стенке появились. И Хеля-датчанка – жена, она тогда в Москве училась. Мы с ней до сих пор переписываемся, иногда видимся. У нее после этого уже два мужа было, у меня какое-то немислимое количество жен... Так вот, Хеля помогала с переводом, ты же знаешь, я говорю только по-русски. Правда, многие мои гости в переводчике не нуждались, поскольку приезжали действительно по преимуществу дипломаты. Жить им было тогда здесь скучно, деньги были, картины стоили дешево, вот они разъезжали по квартирным выставкам. Но только единицы понимали, с каким искусством имеют дело. А для большинства ценность представляли палехские шкатулки. Но все-таки многие художники выручали за свои вещи приличные деньги. Боря Козлов, например, сумел купить кооперативную квартиру на Красном Маяке, а до того они с матерью жили в коммуналке в Настасьинском переулке. Центр, правда, но коммуналка, не разгуляешься...

Козлова вообще больше за границей знают, особенно в Америке. Он же всегда увлекался религиозной темой, в Советском Союзе его работы не выставлялись, но после того как на перестроечной волне открылись архивы ЦК КПСС, стало известно, что его работы, изъятые на каких-то выставках или таможене, вручались официальным делегациям на правительственном уровне. А незадолго до Бориной смерти Клуб миллионеров в Нью-Йорке пригласил его сделать персональную выставку. Так вот там Боря встретился со своими работами, которые не видел несколько десятилетий...

Трудно представить, что Бори нет – это все жара, помнишь, какое лето было в 1999 году? Ему же плохо с сердцем стало прямо на ступеньках ЦДХ...

– *Кроме Нутовича и Вас, кто еще в те годы собирал «другое искусство»?*

– Начинали Нутович и Русанов. Я-то присоединился позже, в начале 60-х, а они с конца 50-х. Какое-то количество работ было у Костаки. Но он специально собирал только Зверева и Краснопевцева, а всеми остальными не интересовался. Ну и были отдельные коллекционеры-академики: физик Мигдал, например, кардиохирург Бураковский – у него очень хорошие работы Козлова, и через Козлова я был с ним знаком.

У меня вообще с Бураковским смешно получилось. Мы симпатизировали друг другу, но встречались только на выставках: он любил на вернисажи ходить, всегда с такой свитой большой. И когда он меня видел на какой-нибудь выставке, тут же отделял-

ся от свиты, подходил, мы с ним расцеловывались и беседовали. Свита обычно в стороне стояла и ждала, решив, что я его лучший друг. И когда Коле Вечтому подшивали «машинку», чтобы восстановить ритм сердца, я пришел его навестить в клинику; вдруг смотрю – идет хирург из той самой свиты Бураковского, издалека на меня показывает группе практикантов, и до меня доносятся фразы про то, что я лучший друг Бураковского. После этого все студенты, которые это слышали, смотрели на меня примерно с таким выражением лица, как если бы большевикам сказали: вот это лучший друг Ленина.

– *Кстати, о легендах вокруг Вас. Одна из них связана с именем господина Людвиг, знаменитого шоколадного короля и коллекционера, ныне покойного. Вы действительно были с ним знакомы и он собирался строить в Москве музей для Вашей коллекции?*

– Знакомы мы были, правда, шапочно, и моей коллекцией он интересовался, но музей собирался строить для своей коллекции. Это было бы, конечно, интересно – Музей Людвиг в Москве. Он сделал такие музеи в разных городах мира. Но московские власти ему сказали: музей можете строить, только называться Музеем Людвиг он не будет. Название будет, какое мы сами дадим. Он отказался от этого. Конечно, человек вкладывает деньги большие, строит современный музей, платит за землю по самой высокой расценке. Но тогда еще Совдеп был железный. Конечно, Лужков бы такой возможности не упустил. Людвиг после этого только с Питером имел дело, а Москве он даже ничего не подарил, обиделся очень.

– *И все-таки у кого еще есть коллекции из «другого искусства»?*

– Самая крупная – коллекция Нортон Доджа в университете Ратгерс в Нью-Джерси в США; моя, вместе с архивом, считается второй по значению, остальное – так, по мелочи...

Когда Леонида Прохоровича не стало, мы продолжили работу над его коллекцией: делали выставки в Музейном центре, участвовали в крупных проектах «на стороне» – в сентябре 2005 г. в Третьяковской галерее открылась выставка «Поп-арт в России». Из коллекции «Другое искусство» там было представлено около трех десятков экспонатов, среди которых – работы Михаила Рогинского, Сергея Бордачева, Александра Жданова, Александра Косолапова. (Немаловажно, что выставка проходила параллельно с крупнейшим показом в России произведений Энди Уорхолла.) Благодаря нашим собственным выставкам пополняется коллекция «Другое искусство», все большее количество студентов ищут ответы на вопросы по истории собственной страны не

И.В. Баканова

только в учебниках по истории, но и в наших залах... Все это стало возможно благодаря нашему сотрудничеству с вдовой Талочкина Татьяной Борисовной Вендельштейн. Наш университет благодарит ее за дружбу и верность духовному завещанию Леонида Прохоровича...

Примечания

- ¹ В 1997 г. на экспозиционных площадях Музейного центра РГГУ в семи залах на шести этажах открылся Учебный художественный музей им. И.В. Цветаева. Его статус – отдел Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Его появление на Миусской площади – добрая воля Ю.Н. Афанасьева и легендарного директора музея И.А. Антоновой.

Resume

G.I. Zvereva

Russian culturology as an academic problem

This article deals with the problems of translation of the Russian professional culturology into the higher school educational programs. In the sphere of culturological knowledge one can see certain signs of innovation in theory. But in the universities' culturological education programs there is a conservation of the primordialist and essentialist approaches. The culturological learning forms cognitive map which provokes domination of non-reflective universal notions hardly applied to studies of cultural forms and social practices. Culturological education programs demonstrate some trends to self-isolation from the western social sciences and humanities. The approaches and concepts which are used in such spheres of as world cultural studies, new cultural history, multiculturalism, post-colonial studies, gender studies are neglected or underrepresented in the curriculum. It is too difficult for Russian graduated students to adapt themselves for dynamic social processes and challenges. The reflexive use of the best practices of western cultural studies programs in the Russian university could improve the quality of culturological education. Development of new concepts of learning assumes change of educational models, and generally speaking – changes of cognitive and educational paradigms. These system transformations presume elaboration of humanities-oriented model of a student's training that would direct the graduate toward personal and professional growth as well as innovative methods of learning important for acquiring professional competences. Competence approach to culturological higher education combines cognitive, personal, motivational, social practical elements in the contents and technology of the learning process.

A.A. Sundieva

The museum profession of nowadays

The author points out the urgency of training specialists in museology. Now in Russia the mean age of the specialists working at museums is about 60 years old. Obviously the new generation of the specialists should come to take place belonging to the older generation. Since the late eightieths of the previous century about 30 departments of dif-

ferent Russian high schools keep on training specialists in museology. They have to do it taking into account the complicated tasks that stood before museums in the beginning of the 21st century.

The relevance of museum professions, the relationship between theoretical knowledge and useful practical skills mainly will depend on the kind of juridical and economical field, in which Russian museums will happen to be in the near future. The close ties between museology and the world of museums, which is now developing and changing dynamically, will be preserved. And this will require from us the constant corrections of the training system that should take into consideration the realities of the museum life and the diversity of the museum institutional forms.

E.N. Volkova

The teacher-pupil relations in traditional and modern culture

There are such traditional forms of teacher-pupil relations that remain effective for the modern culture. In Veda's India the main purpose of education was the reproduction of teacher's personality in a pupil to attain his new spiritual birth as a kind of initiation. According to dao's traditions the true Teacher helps pupil to become his very self ("what he is indeed"). The modern means of education have enabled to create in the information sphere the net of invisible colleges around the new teachers. That is witness of origination of the new, quite another culture which yet have to be understood and accepted by us.

S.V. Kopelyan

Reflections of the Mishnah in the Mirror of Philosophy:
Maimonides' Commentary on Kelim 30:2

The word 'mirror' appeared in ancient and mediaeval works in many contexts. Inter alia, it was utilized as a symbolic representation of 'the Great Chain of Being' and of the various cognitive faculties of the soul. 'Mirror' served as a means of knowing the unknowable God.

Maimonides' commentary on Kelim 30:2 presents the reader with a fascinating play on the different meanings of the word '*ispaqlarya*' (Heb. 'mirror', 'glass', derived from Lat. 'specularia'). The commentary operates on three interrelated levels. Firstly, Maimonides describes the object named '*ispaqlarya*' in the Mishnah. He opts for the meaning 'a pane made of glass or transparent stone' that poorly lets one see through it and produces reflections. The second level is the level of rabbinic allegory. Accordingly, '*ispaqlarya*' is an image of prophetic

visions, and the quality of glass is a metaphor for the perfection of these visions. The third and the most significant level is the level of philosophical interpretation. Both 'glass' and 'prophetic visions' are perceived as allegories of the human apprehension of God in general, and as allegories of the imaginative and intellectual cognitive faculties in particular.

Maimonides' commentary shows how traditional Jewish sources, namely legal and legendary narratives are read through a lens of medieval epistemology.

N.M. Kireyeva

Asceticism in Rabbinic Culture: Moses' Celibacy Story

Judaism is normally considered to be a non-ascetic culture. This is especially true when one speaks about marital discourse and celibacy in Judaism. The interpretation of Gen. 1:28 as the commandment strictly required for all religious Jews was taken for granted in Rabbinic culture. In this context the interpretation of Num. 12:1, from Targums and further on till Maimonides, as a story of Moses' celibacy and abstinence is rather paradoxical. In the paper several stories of Moses' celibacy are examined: Sifre on Numbers, 99:2 (and its variations), Talmud Bavli, Shabbath 87a (and its variations, also in comparison with Aphrahat's Demonstration XVIII), Maimonides, Mishneh Torah: The Book of Knowledge 1:7:6, and Yalkut Reubeni (on Exod. 3.5). It should be noted that Moses in Rabbinic culture is not only an example of ascetical behavior, but also an example for halakhical prescript about the minimum number of children (Mishna, Yevamoth 6:6; Tosefta, Yevamoth 8:3; Talmud Bavli, Yevamoth 82a). This tension between halakha and aggadah will be also analyzed in the paper. The connection between the stories of Moses' celibacy and the practices of Talmud Torah (first recognized by D. Boyarin) will be considered from the point of view of certain Talmudic statements about continuity of prophetic gift from the prophets till the Sages (Talmud Bavli, Baba Bathra, 12a).

D.B. Voiniva

The mythologem of death in the early Israeli religion and its parallels in the Western-Semitic mythology

This article deals with the question of the origin of the Israeli religion and, in particular, the becoming of the Israeli monotheism. The author tries to clarify the hardly perceptible moment of transforma-

tion of the early polytheistic cults to the rise of the figure of a single God. The core of the research is to functionally bind the prototypic polytheistic set of deities with the new universal God, patronizing and punishing simultaneously, seen as solely combining the residues of the early differentiated functions of different deities. The article contains a close perusal of numerous works and monographies on this subject, expressing various approaches, points of view and assumptions, made by researchers of the Europe and Northern America. Alternative approach to the origin of the Israeli religion is considered in this article.

S.A. Minin

The pure-unpure motive in the narrative
of the First Crusade's chronicists

The article analyzes the use of the idea of sacrum's ambivalence in designing the First Crusade chronicles' narrative dynamics. The Crusade is presented by the narrators as a series of problematic situations requiring a demonstration of ritual purity as a mean to resolve a concrete problem. The success in every operation, including the capture of Antioch, the raise of the Antioch's siege or the capture of Jerusalem, is a positive result of interaction between the participants of the Crusade and God as a personification of sacrum, and its' narrative explanation can be perceived as a micro-model for the whole chronicists' narrative. In that way the First Crusade appears as an act of negative sacrum's removal from the profane sphere and its' transformation into positive sacrum in the framework of a liminal society (the society of pilgrims as a quarantine for negative sacrum). The so-called main act (the Crusade) is also an act of continuous demonstration of positive sacrum in a series of rituals and, as a consequence, an act of purification of the Medieval cosmos' central locus, i.e. Jerusalem.

I.V. Kondakov

The Punishment of *Culture* by War

The author puts forward new theories on the Soviet culture of the Great Patriotic War's period. He investigates contradictions between traditions of Russian culture in the context of Great Historical Time and clichés of Soviet semiofficial propaganda, which served as spiritual weapon in the War against German fascism and as political foundation of Stalin's totalitarian regime. The theme of the War was the

main cultural result of that time in the whole soviet history and the most important political myth of the XX century. Those works of literature and arts, those ideas and symbols, which were created in the context of Great Historical Time, became the real phenomenon of World culture, and those of them, which continued Soviet propagandist respects, were doomed to oblivion or changed into travesties and trivial anecdotes. The terrible price of the Victory in the Great Patriotic War was caused not only by many millions of human victims and destructions in very different spheres of economy, but by reason of crisis of the totalitarian culture. This crisis is explained by a correlation and a struggle between two cultural mechanism – the selection and the convergence, which were different in the meaning of the Great Patriotic War and the World War II, in the context of Russian / Soviet and European / World histories.

V.N. Dyakonov

Against the “pomp”:
Soviet art after Stalin’s death

We know of soviet writers much more, than of painters. Their institutional and private lives are still somewhat not investigated with the precision this topic requires. We know the texts that are considered to be the sign of a more liberal approach in the field of literature (V. Pomerantsev’s “On Sincerity In Literature”), but not in the field of art. This situation is perfectly understandable, as Russian painters have been enthralled by Russian literature (and the notion of narrative and illustration as such) since the beginning of secular art practices in the country.

In this article the author takes a close look at the first years of Russian art after Josef Stalin’s death. These four years are marked with a tendency to overcome some of the staleness of the Post-War era, which manifested itself through tired subject and general decrease in productivity of the artists. New administration took measures to inject life into the arts. These measures were implemented on various levels of artistic hierarchy. The Central Committee’s department of art and science practically destroyed socialist realism by issuing directives to remove the figure of Stalin as the centre of artists’ attention. Then, on a lower level, several members of the Soviet Artists Union (SSKh SSSR) started criticizing the “pompous” paintings of the preceding generation of artists. This critique was widespread through the first years of the “Thaw” and marks the struggle against “pomp”, which has affected the whole course of Soviet art.

K.V. Drozdov

Lipavsky and Druskin: Chinari in search for sense

The article is dedicated to outlining the major philosophical, linguistic and semiological concepts of the so-called “Chinari” group (D. Kharms, A. Vvedenskiy, N. Oleinikov, Y. Druskin, L. Lipavskiy). The outstanding and peculiar *Weltanschauung* of the Russian post-avant-garde philosophical circle is considered with respect to their literary practice, and viewed upon as the precursor of European post-structuralism of Gilles Deleuze’s line. The article presents the explication of such conceptual grids as ‘topology’ and ‘metonymic cognitive model’ as a possible explanatory matrix of the peculiar, communitarian philosophy of the Chinari group.

G.J. Lebedeva

Ballet of Silver age. Two ways, two fates: Foking and Gorsky

The fate of ballet of the Silver age is closely connected with the fate of all Russian culture of the period in question. Having been born in previous – Petipa’s Golden age – period, having become its reflection and its denial this ballet came through all the stages of development – from the creation of new values to the complete dissociation. Two tendencies came into being inevitably. The first one is associated with names of Dyagilev, Vatslav and Bronislav Nizhinsky, George Balanchin, Serge Lifar and Leonid Myasin. They created an art that is quite different from the works by the Soviet choreographers Zacharov, Lavrovsky and Vaynonen, who are the representatives of the second tendency. The author of the essay takes a close look at the first tendency. Her main attention is attracted by the reformatory activity of two Russian theorists and practitioners of the Silver age choreography – Alexander Gorsky and Mikhail Fokin.

F.I. Sinelnikov

The image of God in works by N.A. Berdiayev and D.L. Andreyev

This work is an actual comparison study of a possible accordance between the two qualities of God – all-good and all-power, as it was understood by two great Russian religious thinkers: philosopher Nicholay Berdyaev (1874–1948) and mystic Daniil Andreyev (1906–1959). The epoch they had survived and that crucially influenced their understanding is remarkable in a way the image of God was questioned by more and more people: the scale of massacre hardly correlat-

ed with all-good God who tolerates evil as a condition *sine qua non*. Berdyaev is studied pretty well but Andreyev is new, because his works appeared in public not so long ago. Berdyaev and Andreyev had settled contradiction between all-good and all-power – both in their own ways. With each other's works they were not acquainted no matter they have had a very close understanding. It is not a new theodicy but another angle of view from which this contradiction was not at all philosophical and metaphysically actual: they shared a vision of all-good God who is love, creativity and freedom, not a traditional Superpower as understood by traditional Christianity. They further denied that the traditionally understood power is a quality of God and that the Laws were set by God. This outlook was a revolution in understanding of God's image.

D.I. Bolotina

“Having overcome death by death”: Dobrovoltchestvo as a phenomenon of Russian culture

The Dobrovoltchestvo (White Deal) and its sense is the central problem of the history of the Civil War in Russia (1917–1920). The research on Dobrovoltchestvo as a hole cultural historian phenomenon in the context of Christian values could allow to understand Russian history of the XX century. The central problem of the article is special role of spiritually-moral problems in phenomenon the Dobrovoltchestvo. The article demonstrates interrelation of specificity of the Dobrovoltchestvo with the general internal spiritually conditions and mentality in Russia during the considered period. The author analyzes some historical and spiritual preconditions of such specific features of the Dobrovoltchestvo as sacrifice, selflessness, unselfishness; investigates Christian understanding of a victory as not a triumph that is achieved by the weapons and incessant struggle, but as achievements of concrete results with reference to the White Deal.

In the second part of the article author analyses semantics of the uniform of “The Whites” trying to find out the Christian foundations of the Dobrovoltchestvo and to demonstrate that the main sense of the White Deal is a way from death to resurrection.

L.V. Belovinsky

How much did Russian muzhik really drink?

The main purpose of the paper is to call in question the common opinion about the total drunkenness that was spread among the Russian people before the Bolshevist revolution. On the basis of rec-

ollections of former landowners and the official statistics of second half of XIX century the author takes a close look at the scales and the character of the alcoholic drinks consumption and compares it with the same situation in Western Europe and the USA. It proves to be that Russian peasantry although numerous drunk the least portion of six litters of annual intake of vodka and that Russia took the eighth position among the fourteen leading countries sharing it with Switzerland.

K.L. Loukitcheva

Painting and literature: the problem of interpretation
of visual text in works by Gustave Moreau

The article deals with one of the aspects of the construction of meaning in visual arts, namely the text-image interaction in painting of symbolism. The author specifies the ways of making verbal texts visible that are represented by works by the French painter Gustave Moreau(1826–1898). The author focuses on the polptych “The life of humankind” (1886) regarding it as an example of synthesizing topics and images that take their origins in Ancient mythology and in Bible. There was a kind of curtain between these main sources of the modern culture that prevented their semantic elements from close interaction. Gustave Moreau was one of the first who intentionally broke this cultural taboo and integrated the meaning space of Ancient mythology with one of Holy Scripture. As a result the new visual world came into being, the world that changed traditional ways of ordering sacral spaces in European culture.

N.V. Kvlividze

The Story of the Liddy-Rome Icon of Our Lady
in the Moscow Art of the 2nd half of XVI century

In the second half of XVI century in Moscow art a Byzantine story about a not-made-by-hands icon of Our Lady became well-known. This icon, according to the story, appeared in the apostolic time at a pillar of the church of town Liddy (Diospolis). The story contained a report about a copy of the icon, which during the iconoclasm period miraculously swam by water from Constantinople to Rome and returned the same way to Constantinople after the victory of the icon-worshippers. At the time of Ivan the Terrible and Boris Godunov this icon was of great importance. The tsar scribes put the story of the

Liddskaya icon into the Steppennaya book. This ancient sacred object of Palestine, Constantinople and Rome began to be equated with the miracle-working Tikhvinskaya icon, which was worshipped by Ivan the Terrible before his coronation.

The sacred objects of the ecumenical Orthodoxy had to strengthen the authority of the Moscow state and witness the piety of Russian tzars. Several new stories were composed where the made-not-with-hands icon of Our Lady acquired resemblance with the Russian miracle-working icon. In XVII century the history of the Liddy-Rome icon of Our Lady lost its independent importance and was understood only as one of the episodes of the Tikhvin icon's prehistory.

A.V. Pozhidayeva

The “Roman type” Iconography of Creation of the world in the Western recorders of XI–XII-th centuries

The paper is devoted to the problem of durability of the medieval iconographic schema by the example of the Genesis frontispieces that are contained in the Italian Giant Bibles. The author try to show the complexity of their iconography and their dependence on both the early Roman tradition of the frescoes of San Paolo fuori le mura and the tradition of Byzantine Octateuchs as well. Some elements of this pattern are more flexible than another, as well as Creator's type, the position of the Sun and the Moon and the secondary elements of composition in a whole. In XII century this complex iconographic pattern crossed the Alps inspiring some In principio-initials in French and English book illumination. It influenced also in the establishment the Creator-free Creation landscapes' medallions that derives – as the author argues – directly from the Octateuchs traditions through the complex Italian Antiquarianism's iconographic pattern.

S.I. Sotnikova

Nature and museum in culture of an epoch. Historical excursus

The article deals with strategy and tactics of familiarization of nature in a context of cultural activity and with the paradigms of developing natural science. The author underlines the early involvement of “naturalia” into the corpus of rational knowledge that called into being the “museo naturale” of the XVI–XVII centuries. There has been demonstrated that the contemporary typology of the natural history museums formed in the XIX and the first half of the XX centuries mainly thanks to positivism.

The author points out that the conception of “nature conquest” led to almost ubiquitous disappearance of natural landscapes in the second half of XX century and provoked the global ecological crisis.

The model of “eco-balanced” development of civilization presupposes correlation between human activity and the laws of development of nature. A new type of thinking that is known now as biospherical represents a return to the ancient way of understanding the unity between human and nature and its urgency has been realized due to the ecological crisis.

Now the natural history museums have an important task. They should lay a foundation for ecological culture and support its popularization.

K.O. Gusarova

The problems with the exhibition of perfumery and cosmetics in the museum layouts

The article focuses on the ways in which the everyday culture is represented in the museum layout. Topics dealing with perfumes and cosmetics, here serving as an example, usually stay on the margins of contemporary Russian historical narrative, and therefore lack for approved descriptive vocabulary. The museum layouts showing perfumes and cosmetics follow certain fixed contexts which are examined in this article: “treasury exhibition” (representation built on high market value and decorative qualities of package), “manufacturing history” or “stage attributes”. The ways of demonstrating everyday culture in the exhibitions devoted to the Soviet period are still heavily charged with the ideological connotations.

V. ХРОНИКА СОБЫТИЙ ФАКУЛЬТЕТА

Февраль–март 2006 г.

7 февраля

В Музейном центре РГГУ прошла выставка дипломных работ студентов Учебного центра «Арт-дизайн» факультета истории искусства (ФИИ). На открытии выставки выступили: и.о. ректора РГГУ Е.И. Пивовар; декан ФИИ, директор Музейного центра РГГУ И.В. Баканова; руководитель Учебного центра «Арт-дизайн», заслуженный деятель искусств России Ф.А. Львовский.

14–15 февраля

По инициативе ряда факультетов РГГУ при содействии посольства Ирана была организована международная конференция «Иран: культурно-историческая традиция и динамика развития». Это четвертая по счету конференция, посвященная проблемам иранской истории и культуры. В центре внимания ее участников было состояние современной иранистики как междисциплинарной научной дисциплины. От ФИИ на конференции выступил д-р ист. наук, проф. С.А. Яценко с докладом «Костюм Луристана и Гиляна начала I тыс. до н. э. и древнейшие иранцы». Важные итоги конференции – налаживание научных контактов, диалог между исследователями в смежных областях иранистики.

28–29 марта

Кафедра всеобщей истории искусства организовала межвузовскую студенческую конференцию «История искусства и охрана культурного наследия». В докладах, сделанных студентами II–V курсов, рассматривались проблемы исследования и сохранности конкретных музейных предметов и предметов музейного значения.

Апрель 2006 г.

10 апреля

Состоялась научная студенческая конференция «Памятники древних цивилизаций глазами студентов. По материалам археологических, искусствоведческих и реставрационных практик 2004/2005 учебного года». Выступившие на конференции д-р искусствоведения, доц. Б.М. Соколов, канд. искусствоведения, доц. С.А. Зинченко, д-р ист. наук, проф. А.В. Чернецов подчеркнули значимость музейно-краеведческой и археологической практик в учебном процессе. Активное участие в конференции приняли студенты и аспиранты, продемонстрировав важность получения практических навыков работы по будущей специальности еще во время учебы. Одни доклады были посвящены современному состоянию архитектурных сооружений городов России, другие – материалам Каирского музея (по итогам работы в Египте).

26 апреля

В РГГУ проведена межвузовская студенческая конференция «Культура народов России и мира в Москве». В центре внимания был вопрос о программе и итогах этнологической практики студентов-культурологов за 2005–2006 гг.

28 апреля

В Центральной аудитории РГГУ состоялась встреча с известным современным драматургом, актером и режиссером Евгением Валерьевичем Гришковцом, организованная факультетом истории искусства РГГУ. Встреча прошла в теплой, дружеской атмосфере, причем самая большая аудитория университета была переполнена студентами и преподавателями, желающими пообщаться с известным гостем. Отвечая на вопросы собравшихся, Е.В. Гришковец рассказал о своей студенческой жизни, о спектаклях, которые он поставил, о программе «Настроение с Евгением Гришковцом» на канале СТС.

Май 2006 г.

16–18 мая

Факультет истории искусства провел международную научную конференцию «Визуальные стратегии в искусстве: теория и практика». В конференции участвовали представители искусствоведения, музыковедения, киноведения, философии и теории культуры из различных научных и учебных заведений – Россий-

ского института искусствознания (МГУ), Европейского университета (СПГУ), Национального университета Харькова (Украина), музея-заповедника Пскова и др. С докладами выступили сотрудники ФИИ: канд. искусствоведения, доц. А.А. Аронова, д-р филос. наук, проф. И.В. Кондаков, д-р искусствоведения доц. Л.Ю. Лиманская, канд. искусствоведения, доц. К.Л. Лукичева, канд. искусствоведения, ст. преп. Е.Ю. Хлопина, д-р искусствоведения, проф. В.П. Шестаков, канд. искусствоведения, ст. преп. А.В. Пожидаева, ст. преп. М.Г. Назарова. Материалы конференции опубликованы в сборнике «Визуальные стратегии в искусстве: теория и практика» (М.: РГГУ, 2006. 75 с.).

23 мая

В РГГУ прошло заседание круглого стола на тему «Колдовство и народная религия в России и Западной Европе», приуроченного к выходу в свет русского перевода книги профессора Лондонского университета В.Ф. Райана «Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России» (М.: НЛО, 2006). Среди участников были специалисты МГУ, ИМЛИ РАН, РГГУ; в их числе: чл.-кор. РАН А.Л. Топорков, д-р ист. наук, проф. А.В. Чернецов (кафедра музеологии РГГУ) – ответственный редактор и один из переводчиков книги на русский язык. Обсуждались проблемы изучения народной культуры России и Западной Европы периода Средневековья и раннего Нового времени (история магии и колдовства, народная религиозность). Заседание было посвящено памяти выдающегося ученого академика Владимира Николаевича Топорова (1928–2005).

24–29 мая

На ВВЦ состоялись 8-й Всероссийский музейный фестиваль «Интермузей-2006» и 5-я выставка «Музейное оборудование и технологии “Экспомузей”». Студенты кафедры музеологии ФИИ приняли участие в обеспечении работы семинаров в рамках фестиваля. В организации и проведении круглого стола «Музейное образование сегодня» приняли участие декан ФИИ, директор Музейного центра РГГУ И.В. Баканова, заведующая кафедрой музеологии ФИИ А.А. Сундиева, профессор кафедры музеологии ФИИ С.И. Сотникова, а также наши коллеги из Санкт-Петербурга.

30 мая

В РГГУ состоялась лекция выдающегося современного философа, профессора интеллектуальной истории и исторической

теории Гронингенского университета (Королевство Нидерланды) Франклина Рудольфа Анкерсмита. Его лекция была организована при поддержке Фонда эффективной политики по инициативе доцента кафедры истории и теории культуры ФИИ канд. филос. наук А.А. Олейникова. Со вступительным словом выступила завкафедрой истории и теории культуры ФИИ, д-р ист. наук, проф. Г.И. Зверева.

Июнь 2006 г.

1 июня

Студенты I–III курсов ФИИ, обучающиеся по специализации «Музыкальная (певческая) культура» (специальность «Культурология»), выступили с отчетным концертом по классу фортепьяно, скрипки и хора.

14 июня

В университете был проведен Международный семинар «Homo Grandis Natu: Возраст», организованный Музейным центром РГГУ и кафедрой истории и теории культуры ФИИ РГГУ совместно с Таллиннским Арт Холлом (Эстония). Для обсуждения были предложены следующие темы: «Возрастные репрезентации в культуре» и «Социальные параметры старости».

19 июня

В Музейном центре РГГУ открылась Международная выставка современного искусства «Homo Grandis Natu: Возраст». Организаторы – Музейный центр РГГУ, Таллиннский Арт Холл при поддержке Министерства культуры Эстонии, фонда Культуркапитал Эстонии, ГЦСИ, Посольства Израиля в РФ. Кураторы выставки: Рээт Варблане, Наталия Каменецкая; художники: Анна Альчук, Татьяна Антошина, Людмила Белозерова, Александра Деметьева, Герман Виноградов, Ivar Jung, Peeter Laurits, Марина Любаскина, Михаил Михальчук, Mare Mikoff, Ирина Нахова, Анастасия Нелюбина, Juri Ojaver, Terje Ojaver, Jaan Paavle, Anne Parmasto, Вера Сажина, Ilja Sundelevits, Boaz Tal, Eveli Varik.

Сентябрь 2006 г.

Кафедра истории и теории культуры ФИИ объявила первый набор в магистратуру по направлению «Культурология XX века». Из выпускников ФИИ 2006 г. в магистратуру поступили Л.В. Иванова и Ю.В. Малахова.

На кафедре музеологии открыто вечернее отделение.

На ФИИ открыт *факультативный* набор в группу по классу фортепьяно, который ведет заслуженная артистка России, пианистка А.Ю. Николаева.

12 сентября

На торжественном заседании Ученого совета РГГУ студенты I–III курсов ФИИ, обучающиеся по специализации «Музыкальная (певческая) культура» (специальность «Культурология»), выступили с концертом по классу фортепьяно и хора – по случаю присвоения звания заслуженного профессора РГГУ нашим коллегам.

14 сентября

В Государственном Русском музее (Санкт-Петербург) начал работу Международный научно-практический семинар «Экология визуальности и изобразительное искусство». На его пленарном заседании с докладом выступила декан ФИИ, директор Музейного центра РГГУ И.В. Баканова. Тема доклада – «Репрезентация визуальных объектов современной информации в выставочной деятельности (на примере Музейного центра РГГУ)».

На итоговой фотовыставке семинара, прошедшей в Центре музейной педагогики Государственного Русского музея, демонстрировались работы Антона Гайворонского (студента IV курса ФИИ РГГУ), получившие высокую оценку организаторов выставки.

21 сентября

ФИИ организовал творческую встречу с популярными поэтами, сатириками и публицистами Игорем Иртеньевым и Вадимом Жуком. Они прочитали свои произведения и рассказали о театральном проекте «Веселые ребята» (сценическая версия известного музыкального фильма).

Октябрь 2006 г.

2 октября

Выпускники ФИИ РГГУ В.А. Афанасьева, Е.Б. Ермолаева, Н.В. Глебкина (искусствоведение), О.А. Забалуева, А.Г. Лещенко, К.Ю. Омельченко (музеология), А.А. Маркин, Ю.В. Боровиков, А.Г. Сафонова (культурология) стали аспирантами РГГУ.

13 октября

Совет факультета истории искусств поддержал выдвижение ИКОМом России и. о. завкафедрой музеологии А.А. Сундиевой на награждение медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени.

16 октября

Студенты-музеологи приняли участие во II Всероссийской студенческой олимпиаде по музеологии (г. Томск). По итогам первого тура студентка IV курса Анастасия Короткова заняла первое место.

17 октября

Состоялось открытие выставки «РГГУ глазами студентов», организованной обучающимися по специальностям «Музеология» и «Искусствоведение» студентами III и IV курсов ФИИ при активной поддержке руководства РГГУ. Выставка, приуроченная к юбилею университета, стала важным событием в его жизни, явившись ярким примером синтеза образования и экспозиционной деятельности РГГУ. Со вступительным словом выступила директор Музейного центра, декан ФИИ И.В. Баканова. Она отметила мастерство и большой творческий потенциал участников выставки, которые смогли создать интересные художественные образы, проявив чувство юмора, такт и самоиронию. Директор центра «История и экранная культура» А.М. Шемякин в своем выступлении уделил особое внимание умению студентов представить динамику жизни РГГУ, избежав при этом «репортажности» своих фотографий.

18 октября

Факультетом истории искусства организован мастер-класс Андрея Дмитриевича Яновского – канд. ист. наук, заведующего ОПИ ГИМ, лауреата Государственной премии в области литературы и искусства (2003 г.), автора выставок ГИМа в России и за рубежом. А.Д. Яновский познакомил студентов с самыми яркими выставочными проектами ГИМа и поделился собственным опытом организации выставок, отметив те проблемы, которые при этом возникали.

18 октября

Состоялся научный семинар на тему «Чукотка: страницы хроники, запечатленные в камне», организованный итальянским Институтом культуры совместно с Институтом археологии РАН.

В работе семинара принимали участие студенты I–IV курсов кафедры всеобщей истории искусства.

19 октября

В РГГУ состоялась презентация каталога «Гендерные аспекты в изобразительном искусстве Севера и Центра России», в создании которого принимал участие Музейный центр РГГУ и Творческая лаборатория «ИНО». Материалы, собранные в издании, освещают презентации проектов и выставок; одна из них, «Эгалитарность», прошла в Москве, вторая, «Образы мужчин и женщин в визуальной культуре Заполярья», в Мурманске. Каталог вышел в электронном и печатном видах. На презентации выступили: проректор РГГУ по научной работе Д.П. Бак, проректор РГГУ по международным связям И.В. Карапетянц, декан ФИИ, директор Музейного центра РГГУ И.В. Баканова, завкафедрой истории и теории культуры ФИИ РГГУ Г.И. Зверева, руководитель Творческой лаборатории «ИНО» Н.Ю. Каменецкая, профессор кафедры гендерных исследований РГГУ М.Г. Котовская и другие.

20 октября

Студенты ФИИ вошли в число победителей конкурса на лучшую научную работу студентов РГГУ. Среди них: В.А. Афанасьева, С.Я. Васильева, Е.А. Лукьянов, К.Ю. Омельченко и Ю.С. Панова. Принято решение о направлении их работ на второй тур Открытого конкурса на лучшую научную работу студентов по естественным, техническим и гуманитарным наукам вузов РФ.

26 октября

В рамках программы «Образование средствами искусства» состоялась встреча студентов ФИИ с Иваном Вырыпаевым – драматургом, актером и режиссером, лауреатом премии «Триумф» и Национальной театральной премии «Золотая маска». На встрече Иван Вырыпаев рассказал о театральном проекте «Кислород», который был назван театральным манифестом поколения. На Венецианском кинофестивале произвела фурор его последняя работа «Эйфория», в которой драматург выступил в качестве и автора сценария, и режиссера-постановщика.

30 октября

РГГУ посетила директор Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина И.А. Антонова. Во встрече с ней принимали участие проректор РГГУ по научной работе

Д.И. Бак, декан ФИИ и директор Музейного центра РГГУ
И.В. Баканова, завкафедрой всеобщей истории искусства К.Л. Лукичева и завкафедрой музеологии А.А. Сундиева. Обсуждались итоги и перспективы сотрудничества ГМИИ им. А.С. Пушкина с РГГУ.

Ноябрь–декабрь 2006 г.

Студентки IV курса ФИИ – Филатова Екатерина, Николаева Ольга, Булошкина Евгения, Смородина Анастасия, Волкова Екатерина – были направлены на музейно-краеведческую практику в Каир. Практика приурочена к российской археологической экспедиции в Гизе. Руководитель экспедиции – д-р ист. наук, профессор Э.Е. Кормышева.

Рядом с гробницей знатного вельможи конца Древнего Царства экспедиция обнаружила около 40 погребений того же времени, а также большое количество керамики Древнего Царства, греческие и византийские образцы.

20–23 ноября

Состоялся второй тур II Всероссийской студенческой олимпиады по музеологии, организованной Томским государственным университетом. Для участия в олимпиаде собрались студенты-музеологи из семи университетов страны – из Москвы, Владимира, Ярославля, Омска, Барнаула, Кемерово и Томска. Во второй тур вышли три студентки кафедры музеологии РГГУ. Студенты – участники олимпиады выполнили три достаточно серьезных задания, в которых были отражены вопросы теории, истории и практики музейного дела. Студентка кафедры музеологии РГГУ Анастасия Короткова (IV курс) заняла второе место.

22 ноября

Состоялось подписание договора о сотрудничестве между РГГУ и Центральным музеем Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. В переговорах о стратегии партнерства принимали участие директор Музея В.И. Забаровский, заместитель директора по науке Н.Я. Якуба, проректор по научной работе РГГУ Д.П. Бак, заместитель проректора по научной работе Л.Н. Простоволосова, директор Музейного центра, декан ФИИ И.В. Баканова, профессор Учебного центра «Арт-дизайн» заслуженный художник РФ Г.В. Животов, заместитель завкафедрой отечественной истории ИАИ РГГУ А.А. Киличенков. Представители РГГУ с благодарностью приняли предложения по организации

учебных занятий, производственной и преддипломной практики студентов на базе музея. В свою очередь они пообещали участие специалистов РГГУ в рецензировании научных и художественных концепций постоянной экспозиции и выставок музея, консультировании его сотрудников.

1–3 декабря

Российский институт культурологии при содействии Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ провел V Международную научную конференцию «Человек, культура и общество в контексте глобализации». С докладами выступили преподаватели кафедры музеологии РГГУ: С.П. Калита, Л.Я. Ноль, Т.П. Поляков, М.А. Полякова, А.А. Сундиева, В.В. Черненко.

Сотрудники кафедр ФИИ, получившие в 2006 г. гранты:

И.В. Кондаков, д-р филос. наук, проф. – грант РФФИ на подготовку монографии «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологические, социологические и искусствоведческие аспекты».

С.А. Яценко, д-р ист. наук, доц. – грант РГНФ на издание монографии «Костюм древней Евразии (ираноязычные народы)».

Сотрудники кафедр ФИИ, ведущие работу по грантам, полученным ранее:

А.А. Аронова, канд. искусствоведения, доц. – грант РГНФ (2004–2006) на работу по теме «Петр Михайлович Еропкин – архитектор, мыслитель, общественный деятель. Опыт реконструкции исторической биографии».

В.Г. Безрогов, д-р психол. наук, доц. – грант РГНФ (2005–2007) на работу по двум темам: «Феномен ученичества в педагогических традициях древних цивилизаций» и «Исторический опыт формирования педагогического идеала и его реализации государственной властью».

А.В. Каравашкин, д-р филос. наук, доц. – грант Правительства Москвы в области наук и технологий в сфере образования (2005–2006) на работу над проектом и программой деятельности Лаборатории филологического образования при МГПИ.

Л.В. Конькова, д-р ист. наук, проф. – грант РГНФ (2004–2006) на работу по теме «Этнокультурные процессы на юге Дальнего Востока России в эпоху раннего средневековья».

А.В. Чернецов, д-р ист. наук, проф. – грант центра «Интеграция» (2002–2006) на работу по теме «Древняя столица Рязанской земли: комплексное исследование».

А.А. Сундиева, канд. ист. наук (поддержка ИКОМ) ведет работу по программе «О мерах государственной поддержки музеев-заповедников и историко-культурных заповедников».

В 2006 г. сотрудниками ФИИ были опубликованы **монографии**:

Баранова С.И. Москва изразцовая. М.: АНО ИЦ «Московведение», ОАО «Московские учебники», 2006.

Безрогов В.Г. Сравнительная педагогика: неинституализированные формы обучения в образовательных традициях стран Африки, Азии, Европы. М.: ИТИП РАО, 2006.

Яценко С.А. Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006.

Сведения об авторах

- Баканова Ирина Викторовна* – кандидат филологических наук, директор Музейного центра РГГУ, декан факультета истории искусства (ФИИ) РГГУ
- Беловинский Леонид Васильевич* – доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии ФИИ РГГУ
- Болотина Дарья Ивановна* – аспирантка кафедры истории и теории культуры ФИИ РГГУ
- Воинова Дарья Борисовна* – аспирантка института «Русская антропологическая школа» РГГУ
- Волкова Эмилия Николаевна* – кандидат географических наук, доцент кафедры истории и теории культуры ФИИ РГГУ
- Гусарова Ксения Олеговна* – студентка 5-го курса кафедры музеологии ФИИ РГГУ
- Дроздов Кирилл Валериевич* – аспирант института «Русская антропологическая школа» РГГУ
- Дьяконов Валентин Никитич* – аспирант кафедры истории и теории культуры ФИИ РГГУ
- Зверева Галина Ивановна* – доктор исторических наук, профессор, завкафедрой истории и теории культуры РГГУ
- Квливидзе Нина Валерьевна* – кандидат искусствоведения, доцент, завкафедрой реставрации РГГУ
- Киреева Наталья Михайловна* – аспирантка Центра изучения религий РГГУ
- Кондаков Игорь Владимович* – доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ
- Копелян Софья Валериевна* – аспирантка кафедры истории и теории культуры ФИИ РГГУ
- Лебедева Галина Джоновна* – соискатель кафедры истории и теории культуры ФИИ РГГУ
- Лукичева Красимира Любеновна* – кандидат искусствоведения, доцент, завкафедрой всеобщей истории искусства ФИИ РГГУ
- Минин Станислав Александрович* – аспирант Центра изучения религий РГГУ
- Пожидаетева Анна Владимировна* – преподаватель кафедры всеобщей истории искусства РГГУ
- Синельников Федор Ильич* – соискатель кафедры истории и теории культуры ФИИ РГГУ
- Сотникова Светлана Ивановна* – доктор исторических наук, профессор кафедры музеологии ФИИ РГГУ
- Сундиева Аннэта Альфредовна* – кандидат исторических наук, доцент, завкафедрой музеологии РГГУ

Редактор *Э.Н. Волкова*
Корректор *Л.П. Бурцева*
Компьютерная верстка *Н.В. Москвина*

Подписано в печать
Формат 60×90¹/₁₆.
Усл. печ. л. 19,5. Уч.-изд. л. 20,0.
Тираж 1050 экз. Заказ № 230.

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
12599, Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru