# Министерство образования и науки Российской Федерации Федеральное агентство по образованию

ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

Концепты культуры ХХ века

Сборник статей

УДК 008:001.8; 008(075.8) ББК <u>71</u>.0; 71.05 Печатается по решению редакционно-издательского совета ЯГПУ им. К.Д. Ушинского

К 64 Концепты культуры XX века [Текст]: сборник статей / науч. ред. Т.С. Злотникова, Т.В. Юрьева. — Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. — 175 с.

В сборнике представлены материалы первого этапа реализации проекта «Концепты культуры XX века», осуществляемого кафедрой культурологии и журналистики ЯГПУ им. К.Д. Ушинского.

Научная проблема, на решение которой направлен проект, — это интегративно детерминированное моделирование культурно-философской, философско-антропологической, историко-философской системы репрезентативных концептов, воспринятых гуманитарной наукой XX века от предшественников в качестве фундаментальных и актуализированных культурной практикой в ихдинамике и парадоксальных трансформациях, а также выявление концептовконстант и инновационно формируемых концептов, характеризующих культурфилофский горизонт XX века.

Издание предполагает углубленный взгляд на целый ряд проблем, существующих в культурологии, и предназначено преподавателям, аспирантам, студентам, изучающим культурологию, историю, социологию и философию.

ББК 71.0; 71.05 УДК 008:001.8; 008(075.8)

ISBN 978-5-87555-377-6

© ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского», 2009 © Злотникова Т.С., Юрьева Т.В., научное редактирование, 2009

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие5
А.Е. Ермолин КОНЦЕПТ В СИСТЕМЕ КАТЕГОРИЙ
мифокритический круг
<b>Миф</b> А.Е. Ермолин МИФОКРИТИКА В АКТУАЛЬНОМ НАУЧНОМ ГОРИЗОНТЕ
Святость Т.В. Юрьева ТРАНСФОРМАЦИЯ ФЕНОМЕНА СВЯТОСТИ В РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА
<b>Храм</b> Т.В. Юрьева АКТУАЛИЗАЦИЯ ФУНКЦИИ ХРАМА-ПАМЯТНИКА В КУЛЬТУРЕ ХХ ВЕКА (АРХИТЕКТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ)
<b>Изгнание</b> А.В. Азов ИЗГНАНИЕ В АСПЕКТАХ САМОИДЕНТИЧНОСТИ И САМОСОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КРУГ
Гражданская война М.В. Новиков ДВЕ ГРАЖДАНСКИЕ ВОЙНЫ И ОДИН ГРАЖДАНСКИЙ МИР
Провинция Т.С. Злотникова ТЕАТР ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, НРАВСТВЕННЫЙ, СОЦИАЛЬНО- ЭКОНОМИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ТРАНСФОРМАЦИЙ96

### Предисловие

Город, среда	
A.A. Machoba	1111
ПОСТИНДУСТРИАЛЬНАЯ УРБАНИСТИКА В РОСС	ии117
Абсурд Т.С. Злотникова	÷
т.с. элотникова ГОГОЛЬ-АБСУРДИСТ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ XX ВЕ	KA129
ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КРУГ	
Поведение	
Т.И. Ерохина	
КОНЦЕПТ «ПОВЕДЕНИЕ» В КОНТЕКСТЕ	
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПОВСЕДНЕВНОСТИ	138
Тело	
А.Б. Соколов	
КОНЦЕПТ «ТЕЛО» В СОВРЕМЕННЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ	
ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ	146
Перформанс	
Ю.В. Кривцова	
КОНЦЕПТ «ПЕРФОРМАНС»: ДЕЙСТВИЕ,	
ДЕЙСТВЕННОСТЬ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА	156
Эстетическое воспитание	
Н.И. Киященко	. "
концепт и концепция	
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ	163
Сведения об авторах	174

Настоящее издание – это материализованное воплощение первого этапа реализации проекта «Концепты культуры XX века», предпринятого кафедрой культурологии и журналистики Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского 1.

Научная проблема, на решение которой направлен проект, — это интегративно детерминированное моделирование культурно-философской, философско-антропологической, историко-философской системы репрезентативных концептов, воспринятых гуманитарной наукой XX века от предшественников в качестве фундаментальных и актуализированных культурной практикой в их динамике и парадоксальных трансформациях, выявление концептов-констант и инновационно формируемых концептов, характеризующих культурфилофский горизонт XX века.

Актуальность проблемы состоит прежде всего в верификации понятий, не конституированных в качестве устойчивых научных концептов в философии культуры (тело, перформанс, абсурд, провинция); в концептуализации и возвращении в круг культурологически значимых тех понятий, которые исключались из историко-культурного обихода в силу прямолинейной политизации и идеологизации их понимания (война — гражданская, мировая, миф, город и среда, святость и храм) либо в силу примитивизации процессов интеллектуальной и психоэмоциональной деятельности личности (творчество, эстетическое воспитание).

Кроме того, важным в настоящий момент остается обоснование интегративного характера культурно-филосфского знания, что позволяет современным ученым, работающим в рамках культурологического знания, реализовать стремление к универсализации методологии данной науки.

Конкретная задача, которая была поставлена в рамках проблемы, – это придание фундаментальных методологических оснований разрозненным, осмысленным с разной степенью де-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Проект «Концепты культуры XX века» поддержан грантом РГНФ № 09-03-00724.

тализации и в рамках разных научных дисциплин (культурологии, истории, социологии, философии, психологии) категориям – понятиям – коллизиям, претендующим на целостное феноменологические позиционирование в качестве ключевых концептов завершившейся культурной эпохи – XX века, формирование методологических оснований межнаучной интеграции при создании новых подходов для моделирующего обобщения национального и мирового опыта научной рефлексии историкокультурного континуума.

Несомненно, новым здесь является структурирование мозаичной совокупности понятий и явлений, инспирированных постмодернистской ситуацией в культурной практике и в научной рефлексии; формирование целостной научной картины энциклопедического модуса, характеризующей концептуальное единство культурно-философских, философско-антропологических и историко-философских представлений о месте культурного опыта XX века в мировом культурном опыте.

Современное состояние основные направления исследований по данной проблеме в мировой науке можно охарактеризовать следующими положениями.

Проблема моделирования системы концептов значительного историко-культурного периода не разработана в методологическом поле современной гуманитарной науки, в отличие от проблемы концепта как такового (понятия «образа мира», «модели мира», «картины мира», «категорий культуры» и далее -«символа», «смысла», «канона», «мифа», «текста») либо содержания отдельных, в том числе впервые конституируемых в этом качестве концептов. Конкретные методики культурологического анализа культуры разрабатываются и осваиваются в отечественной культурологией во многом пионерски, на этом научном направлении наша гуманитарная наука, как представляется, зачастую предлагает такие подходы, которые по стечению обстоятельств не получили развития в науке других регионов мира. Это относится и к разработке самого понятия «концепт». Таким образом, факт комплексного осмысления поставленной проблемы констатировать невозможно.

Методология представленных исследований также отвечает последним тенденциям развития культурологической нау-

ки. Задачей проекта является формирование основания для построения целостной, методологически обоснованной и эмпирически репрезентативно развернутой системы представлений о важнейших концептах культуры XX века. Построение модели изучения рассматриваемых концептов в их проблемной соотносимости друг с другом и культурологически значимыми процессами XX века (с учетом предложенного деления на три группы мифокритический круг, социально-культурный круг, культурноантропологический круг).

Таким образом, проблематика конкретных концептов, охватываемых предлагаемым проектом, характеризуется следующими параметрами.

Миф. Применительно к этому концепту герменевтический и семиотический подходы к культуре объединяют ученыхкультурологов многих научных школ, так же как и, например, идеи К. Гирца, изложенные в работе «Интерпретация культуры». Культура в понимании Гирца - это «стратифицированная иерархия значимых структур; она состоит из действий, символов и знаков. Анализ культуры, то есть этнографическое описание, сделанное антропологами, - это интерпретация интерпретации, вторичная интерпретация мира, который уже постоянно описывается и интерпретируется людьми, которые его создают»<sup>2</sup>. Мифокритическая идея, на которой основывается значительная часть созданных трудов, заключается в признании того, что существование культуры - это процесс ее интерпретации: быть носителем культуры означает ее интерпретировать. В XX веке мифокритика актуализируется двояко. Во-первых, это критический анализ традиционных мифов и мифов современного массового общества в их метаисторическом значении (Ф. Кройцер, М. Мюллер), понимание мифа как матрицы жизненного мира (Л. Ионин), обобщение методологии мифокритического знания (А. Лосев), опора на психоанализ, юнгианство, символическую теорию (М. Элиаде, Дж. Кэмпбелл), интерпретация идеологических мифов (К. Маркс, Ж. Сорель, В. Ленин), культурные мифы потребительского общества (Р. Барт). Во-вторых, это анализ художественной практики в аспекте мифопоэтической символики и архетипики

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Geertz Cl. Interpretation of Culture. - New York, 1973. - P. 5.

(Я. Гримм), идеи реликтов мифа (Дж. Фрэзер, Э. Чемберс, Д. Харрисон, Ф. Корнфорд, Г. Мерей, кембриджсая школа мифокритики), мифопоэтика в ее российской модели (Е.М. Мелетинский, В.Б. Мириманов, И.П. Смирнов, В.Н. Топоров).

Изгнание. Методология культурологического исследования изгнания как смены состояния души мастера в процессе творчества разработана пока недостаточно. Имеются отдельные суждения и идеи. Основой самопознания творческой личности в изгнании, например, Г.Ю. Стернин считает одиночество и свободу, рассматривая также проблемы покаяния, онтологичности памяти, духовного аристократизма. Проблему «изгнания и царства», то есть несовпадения среды физического обитания творца и его духовной отчизны, поставил Н. Пальцев. В контексте понятия *изгнание* представитель школы психодрамы X. Блюм (США) впервые интерпретировал иудейское мистическое учение Каббалы как парадигму поэтического творчества в концепции «запоздалости» в рамках отношений между последователем и предшественником (как Каббала, так и искусство воплощают стремление быть иным, стремление к окончанию изгнания; основные понятия Лурианской Каббалы интерпретуются в данной традиции как импульс творчества, как замещение, преформирование, катарсис и репрезентация). В США П. Коршин, исследуя ветхозаветные типологии пуританской литературы Англии, также подводит к размышлениям о сущности и природе состояния изгнанничества.

Автор стати о концепте *изгнание* (А.В. Азов) использует сочетание феноменологии с герменевтикой — феноменологическую герменевтику. На первый план выдвигается задача реконструкции «жизненного мира» (Э. Гуссерль). Соединение по принципу взаимного дополнения археологии, телеологии и эсхатологии (П. Рикёр) возможно через поиск онтологических корней понимания и зависимость от существования. Теоретической моделью исследования изгнания является интерпретация акта сотворения мира в Лурианской Каббале (р. Ицхак Лурия) по трехфазной логической схеме: 1) самоограничение творца (внутренне изгнание); 2) оформление бытия (внешнее изгнание); 3) реинтеграция (завершение творческого замысла, конец изгнания).

*Храм (иконостас, икона), саятость*. В концептуальном ключе, в связи с синтетическим характером рассматриваемых концептов, проблема еще не ставилась, тем не менее в ее разработке осуществляется опора на основополагающие труды С.С. Аверинцева, П.М. Бицилли, А.Я. Гуревича (категории и элементы средневековой культуры), В.Н. Топорова и В.М. Живова (понятие святости), о. П. Флоренского (понятие канона и канонического искусства) и др. Все это соединяется с опытом изучения культуры ХХ в. в исследованиях современных российских ученых.

В публикуемых статьях осуществляется интеграция социокультурного и художественного анализа трансформации феноменов религиозного сознания (представление о святости) и религиозной художественной культуры (храм - иконостас икона) в условиях культуры XX века. Изучение храма как историко-культурной целостности, включающей в себя иконостас как репрезентативный культурный синтез, опирается на историко-культурные методы (Т.Н. Кудрявцева, А.М. Лидов), а также на общие принципы истории культуры в ее сакральном модусе (Л.А. Успенский «Вопрос иконостаса», о. П. Флоренский). Учитываются дискуссии о специфике восточнохристианской традиции (Х. Бельтинг, И.К. Языкова). Производится актуализация конкретных религиоведческих, историко-типологических и культурологических изысканий, касающихся отдельных структур храма и аспектов их бытования (от середины XIX века, Г. Филимонов, далее к работам Н. Троицкого, Н. Сперовского, Д. Тренева, Н. Протасова, Е. Голубинского, М. Ильина, В. Лазарева, Л. Бетина о «сердцевинном» значении иконостаса в храмовой структуре Православия). Автор (Т.В. Юрьева) демонстрирует интегративный подход к синтетической природе феноменов религиозной культуры, соединенный с конкретным анализом памятников, что видится на сегодняшний момент наиболее продуктивным для изучения характеристик концептов святость и храм, остающихся ключевыми в русской религиозной культуре XX века.

Абсурд, провинция. В рамках соотношения названых концептов (в дискурсе, предлагаемом автором, — с опорой на традицию изучения концептов творчество и массовая культура) приоритет соотнесения данных концептов между собой и выработки интегративного научного подхода к их пониманию

принадлежит автору (Т.С. Злотниковой). Учитываются традиции понимания творчества как деятельности и самореализации личности в эстетической, психоаналитической, философскоантропологической парадигмах (от Аристотеля и Платона, через Гегеля к Гадамеру, Фрейду, Юнгу, П. Симонову, Библеру, вплоть до современных исследователей, включая автора одного из последних трудов, В. Самохвалову); учитываются также взгляды на творчество, имплицитно присутствующие в суждениях классиков русской литературы, театра, кинематографа. По концепт абсурда осуществляется экстраполяция разрозненных суждений представителей психологической, эстетической наук, однако опора на целостные научные позиции невозможна, даже с учетом привлечения материалов западных «отцов абсурда» в драме и театре (Ионеско, Беккет) либо их интерпретаторов в современной российской культуре (в частности, в традиции постмодернизма с ее полемикой в отношении мирового «абсурда» - Липовецкий, Курицын). По проблеме массовой культуры учитываются многочисленные исследования западных и российских авторов (в частности, от Г. Зиммеля и А. Моля до Ю. Давыдова и Л. Ионина), включая авторов фундаментальной коллективной монографии «Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против» и примыкающих к ней материалов других публикаций (Н. Киященко, Е. Шапинская, а также Н. Хренов, Б. Соколов, Б. Жидков). Идеи изучения концептов абсурд и провинция изложены в публикациях Т.С. Злотниковой - в учебном пособии «Человек. Хронотоп. Культура», монографии «Часть мира... Театр», «Время Ч», отдельных статьях последних лет. Новизна предлагаемого алгоритма презентации концептов - в их взаимном сочетании, свидетельствующем не только о мозаичном характере, но и о новых, прежде не имевших прецедентов соотнесения ни в культурной практике, ни в науках о культуре соотношениях явлений и дефиниций.

Интеграция социокультурного и социопсихологического анализа деятельности творческой личности в условиях массовой культуры и эффективного развития признаков информационного общества (традиции Г. Лебона, З. Фрейда, К. Юнга, С. Московичи, Э. Аронсона), семиотических аспектов абсурда как культурного кода XX века (с опорой на суждения Ю. Лотмана, Р. Барта,

У. Эко и авторскую концепцию заявителя), с учетом недостаточного развития эстетических позиций в изучении специфического хронотопа русской культуры рубежа XX и XXI веков (опыт провинциологии и культурной антропологии современных российских ученых, в частности представителей заявленного коллектива участников проекта — Т.С. Злотниковой, Е.А. Ермолина).

Гражданская война. В философско-антропологическом аспекте проблема в России практически не ставилась; однако возможна экстраполяция подходов, известных как применительно к относительно отдаленным эпохам (гражданские конфликты в Северной Америке), так и применительно к современности (Европа на рубеже XX-XXI веков). Однако историкоэтнографическая традиция, с одной стороны, и публицистический либо политологический подход, с другой, не позволяют считать традицию историко-философского изучения проблемы сформированной. В статье учитывается и обобщается опыт зарубежных, прежде всего британских исследователей середины и второй половины XX века в области культурно-антропологической проблематики гражданской войны в Испании как локального, репрезентативного и глобального феномена XX века (H. Buckley, J. Langdon-Davies, F. Manuel, J. Sommerfild, H. Gannes, T. Repard, G. Cox, G. Brenan, F. McCullagh, A. Loveday, E. Peers, B. Alexander, T. Bachanan, M. Alpert и др.).

Использование историографических и историкофилософских методов было направлено на выявление типологических особенностей и уникальности существования государственного лидера, нации и отдельных социально-демографических групп, поставленных в условия экзистенциального выбора (традиционный для Европы подход к фигурам и событиям гражданской войны представляет П. Престон, постепенный пересмотр советских стереотипов был предпринят еще в 80-х годах XX века С.П. Пожарской и М.Т. Мещеряковым, дискуссионный подход к культурно-исторической проблематике представлен у британской исследовательницы Д. Хартли, важные уточнения концептуального характера содержатся в работах профессора Белгородского государственного университета В.В. Малай), однако предлагаемая система отсчета в аксиологических параметрах практически не разработана. Автором статьи (М.В. Новиковым)

осуществляется культурноантропологический, социокультурный анализ экстремальной политической ситуации.

Город, среда. Концепты претерпели в течение XX века радикальные изменения. Исследование содержания данных концептов по итогам XX века применительно к историческому российскому городу может быть построено на базе классической урбанистики и современного архитектуроведения (А. Иконников; Б. Голдхоорн, Г. Ревзин, О. Рудченко) и на позициях классической семиотики (концепция Ю. Лотмана; методология архитектурного анализа У. Эко; метод двоичных сопоставлений из арсенала структурной антропологии (В. Паперный)). Исследование устанавливает специфические пространственные средства смыслообразования в тексте города XX века, трансформации означаемого и означающего в развивающейся городской среде под влиянием смены исторических, идеологических, экономических и стилевых факторов; выясняет знаковую природу рецепции изменяющегося городского текста, а также закономерности означения, отражающиеся в городской микротопонимике. Для этой части исследования принципиальна опора на достижения современной региональной университетской науки (семиотика архитектуры – школа В. Лучковой (Хабаровск), школа А. Коротковского (Уральский госуниверситет); работы Ю. Яновской (УралГАХА)). Особое внимание уделено автором (А.А. Масловой) локальным типам городского пространства, таким как соцгород, спальный район, микрорайон, промзона.

Исследование урбанистического пространства, или урбанистической среды, какой она существовала в XX веке в российском историческом городе, осуществлено в историческом, социокультурном, эстетическом аспектах. Использованы историко-типологический, социокультурный, семиотический методы исследования (с опорой на провинциологические идеи ученых Екатеринбурга, Поволжья, Центрального региона; с учетом принципов изучения города в системе культурным кодов, как исторически апробированных, так и рожденных системными изменениями постиндустиальной эпохи и творческим опытом постмодернизма – Ю. Лотман, У. Эко).

Перфоманс. Несмотря на то, что в последнее время в России проходят фестивали перформанса, а у западных коллег

появился Институт перформанса, в отечественной науке нет сложившийся традиции изучения феномена и практики перформанса. Есть материалы работы арт-критиков, наблюдения журналистов и рефлексия самих художников, которые любопытны и ценны, но не представляют внятного, развернутого обоснования сложного, подвижного явления. В западной науке представлены отдельные описания в рамках историко-культурных исследований современного искусства и суждения в сфере междисциплинарных исследований (Р. Голдберг, А. Капроу, М. Кирби и др.). Однако они носят по преимуществу описательный характер и не предлагают детального научного анализа. Кроме того, они закономерно ограничены традицией западной ментально-телесной практики. Есть попытка проследить историю жанра, но не специфику его функционирования и восприятия. Поэтому нерешенной остается задача инновационной разработки измерения, которое позволит произвести максимально полный анализ перформанса в рамках выбранной методологии. Идеи структуралистской и постструктуралистской школ в области теоретической поэтики и семиотики литературы, театра продуктивно экстраполируются на изучение концепта перформанса.

Проблемы атрибуции и верификации, восприятия и анализа перформанса изучаются автором (Ю.В. Кривцовой) в конкретном аспекте, базисным для которого является представление о перформансе как о жанре, функционирующем на границах различных искусств, тексте, обладающем сложной синтетичной инвариантной природой, и своеобразном «письме тела» (А. Юберсфельд) в пространстве современной культуры, где оказываются сопряжены текстуальность и телесность перформанса. В методах исследования актуализируется опыт структуралистской, постструктуралистской школ литературоведения. семиотики и культурологии; частично осуществляется обращение к теоретической базе современного литературоведения и искусствоведения. Общие методологические принципы включают в себя позиции таких научных дисциплин, как философия, в частности феноменология, герменевтика (Р. Барт, М. Бахтин, Г.-Г. Гадамер, М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Нанси, В. Подорога, Ж.-П. Сартр); семиотика (Р. Барт, Ю. Лотман, П. Пави, У. Эко); эстетика в ее постмодернистском модусе (И. Ильин, В. Курицын,

Ж.-Ф. Лиотар, Н. Маньковская, Л. Фидлер); искусствоведение в ракурсах изучения общих проблем современного художественного образа (Е. Андрева, Б. Гройс, Е. Деготь, М. Каган, Р. Краусс, В. Савчук, В. Турчин); теория и история отдельных видов искусства – литературы, театра – и их взаимодействия (А. Арто, М. Бахтин, П. Брук, Б. Зингерман, Т. Злотникова, П. Пави, И. Сухих, А. Юберсфельд). Изучение перформанса предполагает не только создание теоретической модели, но и анализ конкретного текста перформанса как игры с литературными текстами. В части функционирования перформанса в пространстве актуального искусства были востребованы статьи «Художественного журнала», а также изданные отдельными книгами материалы арткритиков Е. Бобринской, А. Ковалева, В. Мизиано.

Поведение. Методология изучения данного концепта как контекстуальной составляющей повседневности и своего рода ее альтернативы (в ситуации творческой самореализации) основывается на опыте европейской науки (Г. Зиммель, Ф. Бродель, А. Щюц, Ж.Ле Гофф, М. Хайдеггер, Г. Маркузе, Э. Гуссерль, Ж. Бодрийяр, П. Бергер, Т. Лукман) и отечественных авторов (Е. Терещенко, Н. Костомарова, И. Забелина, С. Ешевский, Ю. Лотмана, М. Бахтина, Г. Кнабе, Л. Ионина, В. Лелеко, Л. Беловинского, Б. Маркова). Проблема традиционно решается в социокультурном плане и практически не изучена в плане эстетическом, культурфилософском.

В данном случае автором (Т.Е. Ерохиной) демонстрируется выработка интегративной — включающей в себя семиотические, социокультурные, социопсхиологические и психоаналитические, эстетические аспекты — методологии на основе верификации ключевых понятий, характеризующих повседневность, применительно к культуре рубежа XIX — XX веков и «рубежной» культуре в ее символических основаниях (семиотические модели поведения творца как автора художественного текста, стиль жизни и стиль искусства, художественность повседневности, элитарность повседневности в символистской практике и в символизме как инварианте субкультуры).

**Тело.** Существуют лишь самые общие представления о теле как коммуникативной системе и о соответствующих ей скрытых в языке и изображениях смыслах и метафорах (отдель-

ные идеи М. Бахтина, М. Блока, Э. Канторовича). В методологии изучения тела сложилась амбивалентность: с одной стороны, антиномия «души» и «тела» (античная традиция), с другой стороны, постмодернистский вызов (идеи М. Фуко, отношение к телесным образам как средству и источнику расшифровки смыслов). Имеются отдельные версии в феминизме, в его социологической и психологической версиях. В современной историографии история тела лишь формируется, отражая социокультурные черты современного общества и воплощая интеграцию ряда гуманитарных наук (истоки — Ф. Ницше, М. Вебер, далее — R. Pringle, K. Davis и др.).

В аспекте философии истории проблема находится в начальной стадии разработки и является объектом полемического рассмотрения. В настоящем проекте планируется актуализировать специально изучаемые и классифицируемые автором (А.Б. Соколовым) социокультурные и социально-исторические теории, опирающиеся на ряд культурологически обоснованных в западной научной традиции типов восприятия тела (гендерное, сексуальное, медикализированное, картезианское, гротескное). Предполагается соотнести культурно-исторические и философско-исторические подходы к проблемы, осуществив комплексное изучение «современного тела» в его «неопределенности» (с опорой на частные постмодернистские идеи, М. Фуко, S. Наttу и др., на основе изучения значительно круга новейших зарубежных источников).

Эстетическое воспитание. В статье автором (Н.И. Киященко) обобщается исследовательская традиция российских/советских ученых второй половины XX века (Ю. Борев, М. Каган, Н. Киященко, Н. Лейзеров, Л. Столович) в области идей, связанных с конкретными и типологически универсализованными позициями относительно эстетического воспитания как социально значимой, востребованной и личностно детерминированной деятельности. Учитываются опыт эстетического воспитания средствами приобщения к пониманию и созиданию в области отдельных видов искусства (музыка – Д. Кабалевский, изобразительное искусство – Б. Неменский, театр – М. Кнебель) и мировая философская традиция (эстетическое воспитание как структурно неотъемлемая компонента духовного мира личности).

Кроме того, в статье осуществлена концептуализация философских, культурфилософских, эстетических, психологопедагогических представлений о ходе, специфике, конкретных приемах и отдаленных результатах деятельности человека по приобщению к эстетическим ценностях различных эпох, национальных традиций, способов подачи; выработка на теоретическом уровне и обобщение эмпирического опыта по органичному и гармоничному «встраиванию», «впечатыванию» мира каждого человека, мира личности в мир социума, человечества, космоса; актуализация представлений о стремлении человека к красоте как его родовом качестве в совокупности природных и социальных факторов; сугубое внимание к соотношению рационального и чувственного начал в личности формирующегося и сложившегося человека. Авторские подходы к проблеме Н.И. Киященко как одного из ведущих российских ученых - теоретиков и практиков эстетического воспитания, соотносятся с современной культурной ситуацией массовизации личностных интенций и обособления уникальности эстетического восприятия. Это делается также с учетом идей, позиций, изысканий классиков эстетической мысли (от Аристотеля до Шиллера, от Пушкина и Островского до Соловьева и Бердяева) и современных исследовате-

Подводя предварительный итог, можно сказать, что в данном случае перед нами презентация конструируемой системы в виде серии статей, актуализирующих принципы научной дискуссии по новейшим концептам и по новым тенденциям интерпретации ранее изучавшихся концептов в культуре XX века с изложением основных принципов изучения концептов и доказательств методологически обоснованного подхода к ним, выработанных коллективом в процессе работы над проектом.

лей (Г. Апресян, И. Гончаров, А. Гулыга, А. Зись, А. Иконников,

Н. Лейзров, Б. Неменский, В. Розин, Е. Шапинская, А. Федь).

Издание осуществлено за счет средств ГОУ ВПО «Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского». Статьи публикуются в авторской редакции.

Т.С. Злотникова Т.В. Юрьева

# © А.Е. Ермолин КОНЦЕПТ В СИСТЕМЕ КАТЕГОРИЙ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

Глобальный уровень культурного синтеза предполагает уяснение констант (базовых концептов, символов, категорий) русской культуры, дающих в совокупности представление о русском культурном мире (культурной суперсистеме – в интерпретации П.А. Сорокина; социокультурном мире – по А.С. Кармину). Этот особый, специфический культурный мир обладает своей системностью, своими напряжениями и противоречиями, специфическими представлениями о мире и человеке, об условиях и предпосылках бытия, связанными с этими представлениями формой и стилем.

### Категории

А.Я. Гуревич ввел понятие *категории культуры*, отличающееся от понятия *концепт*, — гораздо более общее, суммирующее гораздо большее число квантов смысла.

В работе А.Я.Гуревича «Категории средневековой культуры» (1972) обоснована необходимость «пойти по пути обнаружения основных универсальных категорий культуры, без которых она невозможна и которыми она пронизана во всех своих творениях. Это вместе с тем и определяющие категории человеческого сознания. Мы имеем в виду такие понятия и формы восприятия действительности, как время, пространство, изменения, причина, судьба, число, отношение чувственного к сверхчувственному, отношение частей к целому» [1]. Эти категории, как считает автор указанной работы, образуют основной семантический «инвентарь» культуры. При этом, назвав выше отмеченные категории «универсальными категориями культуры», или, как он еще иначе их называет, «космическими категориями», автор предлагает выделить в особую группу «категории социальные», поясняя это тем, что «наряду с этими формами переживания мира существуют и иные, обладающие большей социальной окраской, но опять-таки встречающиеся в любом обществе, такие как индивид, социум, труд, богатство, собственность, свобода, право, справедливость» [2].

Перечень можно было бы продолжить, его следовало бы уточнить и развернуть. Существенно, однако, другое. Эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода *модель мира* — ту «сетку координат», при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании.

Вводя понятие *модели мира*, сразу же сделаем оговорку: термин *модель* не применяется нами в каком-либо специальном кибернетическом смысле. Далее как равнозначные будут употребляться выражения *модель мира*, картина мира, образ мира, видение мира.

Моделью мира, складывающейся в данном обществе, человек руководствуется во всем своем поведении, с помощью составляющих ее категорий он отбирает импульсы и впечатления, идущие от внешнего мира, и преобразует их в данные своего внутреннего опыта. Эти основные категории как бы предшествуют идеям и мировоззрению, формирующимся у членов общества или его групп, и поэтому, скодь бы различными ни были идеология и убеждения этих индивидов и групп, в основе их можно найти универсальные, для всего общества обязательные понятия и представления, без которых невозможно построение никаких идей, теорий, философских, эстетических, политических или религиозных концепций и систем. Названные категории образуют основной семантический «инвентарь» культуры. Обязательность этих категорий для всех членов общества нужно понимать, разумеется, не в том смысле, что общество сознательно навязывает их людям, предписывая им воспринимать мир и мыслить именно таким образом. Речь идет о неосознанном навязывании обществом и столь же неосознанном восприятии, «впитывании» этих категорий и представлений членами общества (хотя в той мере, в какой правящие группы осознают и берут под свой контроль некоторые из категорий и понятий культуры, они препятствуют вольной их интерпретации и видят в лицах, отходящих от их традиционного и «ортодоксального» понимания, еретиков и отступников, - как это и было при феодализме). Эти категории запечатлены в языке, а также и в других знаковых

системах (в языках искусства, науки, религии), и мыслить о мире, не пользуясь этими категориями, столь же невозможно, сколь невозможно мыслить вне категорий языка.

Членение мира на природный космос и космос социальный всегда в большей или меньшей степени условно, во многих же обществах его, по существу, и вовсе невозможно обнаружить: космос антропоморфен, и вместе с тем мир человека не отделен или слабо отделен от мира природы. Поэтому социальные категории, подобные только что упомянутым, теснейшим образом связаны и переплетаются во многих цивилизациях с космическими категориями. И те и другие одинаково важны для построения модели мира, действующей в обществе.

Каждая цивилизация, социальная система характеризуются своим особым способом восприятия мира. Называя основные концептуальные и чувственные категории универсальными, мы имели в виду лишь то обстоятельство, что они присущи человеку на любом этапе его истории, но по своему содержанию они изменчивы. В различных общественных структурах мы найдем весьма непохожие одна на другую категории времени или свободы, столкнемся с неодинаковым отношением к труду и пониманием права, с различными восприятиями пространства и толкованием причинности. Надо полагать, что в рамках одной цивилизации все эти категории не представляют случайного набора, но образуют в своей совокупности систему и изменение одних форм связано с изменением и других.

Основные концептуальные понятия и представления цивилизации формируются в процессе практической деятельности людей, на основе их собственного опыта и традиции, унаследованной ими от предшествующей эпохи. Определенной ступени развития производства, общественных отношений, выделенности человека из природного окружения соответствуют свои способы переживания мира. В этом смысле они отражают общественную практику. Но вместе с тем эти категории определяют поведение индивидов и групп. Поэтому они и воздействуют на общественную практику, способствуя тому, что она отливается в формы, отвечающие «модели мира», в которую группируются эти категории.

во, богатство, труд и собственность. Подобный отбор может вызвать упреки в произвольности. В самом деле, что общего между категориями времени и права или между категориями труда и пространства? Они относятся к различным сферам человеческого опыта, к неодинаковым уровням осознания человеком действительности. Но, может быть, именно поэтому концентрация на них внимания и представляет особый интерес: нельзя ли проследить в этих столь различных во многих отношениях понятиях и представлениях нечто общее, объединяющее их в одну картину мира? Автор производит как бы разрозненные пробы в разных отсеках здания, именуемого «средневековый мир», с тем чтобы установить их общую природу и взаимную связь. Выбирая категории как космического, так и социального порядка, он получает возможность подойти к мировосприятию средневековых людей с разных сторон и шире его охарактеризовать. При отборе этих категорий Гуревич руководствовался еще одним соображением: ему хотелось показать, что не только в таких понятиях, как время и пространство, имеющих прямое отношение к искусству, но и, казалось бы, в далеких от культуры представлениях о праве, собственности и труде можно и нужно раскрыть их «культурное» содержание, без которого их социальная значимость и даже экономическая ценность остаются непонятными. На вопрос же о том, правильно ли отобраны в данном случае категории для анализа, пожалуй, целесообразнее ответить по прочтении книги.

Стремясь выявить отдельные компоненты той формы, в которую отливались представления и впечатления средневекового человека, Гуревич не может не задуматься над тем, какими принципами следует руководствоваться. Модель мира — достаточно устойчивое образование, определяющее человеческие восприятие и переживание действительности в течение длительного периода; в средние века, когда развитие и изменение совершались очень медленно, несравненно медленнее, нежели в новое и новейшее время, общая картина мира неизбежно оказывалась чрезвычайно стабильной, если и не неподвижной. Можно, по-видимому, говорить о средневековой картине мира, имея в виду ряд столетий, на протяжении которых она доминировала в человеческом сознании. Существенно было бы проследить ее истоки. Обычно сосредоточивают внимание на преемственности

позднеантичного и средневекового мировосприятия, с основанием отводя христианству особую роль в формировании последнего. В несравненно меньшей степени учитывается другой компонент средневекового отношения к действительности - система представлений эпохи варварства. Большинство народов Европы в эпоху античности еще были варварами; с переходом к средневековью они стали приобщаться к христианству и к грекоримской культуре, но их традиционное мировосприятие не было стерто воздействием античной цивилизации. Под покровом христианских догм продолжалась жизнь архаических верований и представлений. Таким образом, автору приходится говорить не об одной, а о двух моделях мира: о варварской (для Западной Европы, прежде всего о германской) модели мира и о сменившей ее модели мира, которая возникла на этой основе под мощным влиянием более древней и развитой средиземноморской культуры, включая сюда и христианство.

Поэтому в каждом из разделов книги Гуревич сначала говорит о восприятии той или иной категории в эпоху варварства, а уже затем - в эпоху христианского средневековья. При решении второй части этой задачи автор мог опереться на исследования историков, искусствоведов, литературоведов, лингвистов, историков философии, науки, которые, преследуя иные цели, накопили большой материал, раскрывающий формы переживания и осознания мира средневековым человеком. Между тем в области познания культурных категорий варваров сделано гораздо меньше. Здесь наибольший интерес, по нашему мнению, представляют данные о скандинавской культуре раннего средневековья. На севере Европы германские культурные традиции сохранялись дольше и представлены в памятниках несравненно полнее, чем где бы то ни было. При всем своеобразии скандинавская культура этого периода в достаточной мере отражает важнейшие черты культуры варварского мира Европы в целом.

Стараясь обнаружить некоторые основные компоненты средневекового мировосприятия, мы отчетливо сознаем, что полученная картина его потребует уточнений. Прежде всего, несмотря на относительную стабильность средневекового миросозерцания, оно развивалось и изменялось – и, следовательно, в его характеристику необходимо внести элемент движения, пока-

зывая различия в трактовке тех или иных категорий культуры в отдельные периоды средних веков. Однако поскольку автор намечает общую культурную модель, более пристально проанализировав отдельные ее компоненты, то при таком подходе он может считать себя вправе в большей или меньшей мере отвлекаться от развития, которое приводило к деформации этой «модели». Там, где необходимо, указываются факторы разложения изучаемой им картины мира. Тем не менее, поставленная нами цель может быть достигнута путем выявления интересующих нас структурных категорий; если полученные результаты окажутся заслуживающими внимания, в дальнейшем возникнет необходимость насытить их большим конкретным содержанием, теснее увязав их хронологически. То же самое относится и к различиям в восприятии мира, которые существовали у отдельных народов Западной Европы в эпоху средневековья; здесь мы их касаться не можем.

Перед современными гуманитарными науками очень остро вырисовывается проблема соотношения диахронии и синхронии. Историческое исследование диахронично по определению: оно имеет целью показ истории, то есть изменений во времени. Но общество представляет собой связное целое и потому нуждается в рассмотрении в качестве структурного единства, что ставит перед исследователем проблемы синхронного анализа системы. Сочетание этих двух разных аспектов сопряжено с немалыми методологическими трудностями. Однако хотелось бы подчеркнуть, что синхронное исследование социальнокультурной системы не противоречит историческому подходу, а, скорее, его дополняет. Синхронный анализ не предполагает статичности общества: этот анализ представляет собой особый способ описания. Как уже было упомянуто, в работе Гуревича каждая из рассматриваемых категорий средневековой культуры дается в обоих срезах, синхронном и диахронном: сначала в качестве элемента архаической культуры германцев, затем - в качестве компонента культуры феодального общества. Конечно, при этом остается нерешенной проблема перехода от более раннего состояния к последующему.

Отметим другое существенное обстоятельство. «Картина мира» варваров и «картина мира» феодального средневековья

весьма различны. Первая формировалась в относительно однородном обществе с еще очень живучими родоплеменными порядками. Поэтому и культура варварского мира обладала значительной гомогенностью и ее ценности имели в рамках общества универсальное применение. Это не значит, что в доклассовом обществе культура была «проста» или «примитивна», — это значит лишь, что ее язык был общезначимым и представлял собой знаковую систему, в достаточной мере одинаково интерпретируемую всеми группами и членами общества.

Между тем в эпоху средних веков *образ мира* оказывается куда более сложным и противоречивым. Объясняется это прежде всего социальной природой феодального общества, разделенного на антагонистические классы и сословия. «Мысли господствующего класса» становятся здесь «господствующими мыслями», но сами эти господствующие идеи и представления — преимущественно христианское мировоззрение — не вытесняют полностью иных форм общественного сознания, сохраняющихся в низших классах общества. Главное же заключается в том, что одни и те же понятия и символы истолковываются уже поразному в разных социальных группах.

В самом деле, образ мира, рисовавшийся сознанию представителей разных общественных слоев и классов феодального общества, не был одинаков. Вряд ли совпадало отношение к действительности рыцаря и бюргера, профессора университета и крестьянина. Это соображение необходимо полностью учитывать, и в дальнейшем, рассматривая вопрос о переживании времени в средние века. Гуревич старается показать, сколь радикально стало меняться отношение к нему в городах в связи с общей рационализацией жизни; анализ проблем труда, собственности и богатства дифференцируется применительно к тому, как эти категории осознавались крестьянами, бюргерами, дворянством и духовенством. Точно так же и вопрос о человеческой личности в феодальном обществе, в той ограниченной мере, в какой он им рассматривается, детализируется в зависимости от социальной принадлежности разных представителей этого общества.

Однако в центре внимания стоит, собственно, не идеология средневековья, несознательное мировоззрение людей, обусловленное их социальным статусом, а те представления о мире,

которые не всегда ими ясно осознавались, а потому и далеко не полностью идеологизировались: когда мы говорим о переживании таких категорий, как время, пространство, право и т. д., то предполагаем относительно непосредственное к ним отношение, еще не пропущенное целиком через систему общественных взглядов и классовых интересов. Иными словами, автор стремится вскрыть интересующие нас культурные элементы не столько на уровне идеологическом, сколько на уровне социально-психологическом, в сфере мироощущения, а не миропонимания, хотя и сознает, в какой мере обе эти сферы взаимосвязаны бесчисленными переходами и переливами. Конечно, невозможно изучать социальную психологию, элиминируя идеологию, автор к этому и не стремится. Но вопрос заключается в том, на чем делается акцент, где фокус исследования. В перечисленных выше категориях средневекового мировосприятия нас будет интересовать по преимуществу именно социально-психологическая сторона.

Правомерен ли подобный подход к истории культуры? Мы убеждены в том, что он не только допустим, но и неизбежен, и опыт науки за последние десятилетия, и в особенности за последние годы, в этом убеждает. Изучение социально-психологического «среза» общественной жизни все шире признается как задача первостепенной важности. Невозможно ограничиваться преимущественно «объективным», лучше сказать - «объектным», способом исследования и описания общества, при котором оно изучается так же, как изучаются физические объекты, то есть «снаружи», - необходимо, кроме того, попытаться проникнуть вглубь человеческого сознания и мировосприятия, выявить его структуру и его роль в общем историческом движении. Предмет историко-культурного анализа – живой, мыслящий и чувствующий общественный человек, поведение которого детерминировано обществом и в свою очередь воздействует на социальную жизнь и ее движение. Первые, пока еще единичные опыты конкретного исследования способа мышления людей средневековой эпохи, несомненно, интересны и свидетельствуют о перспективности такого подхода. Известные нам работы доказывают, что есть основания говорить о некоторой духовной

ориентации, присущей средневековью, о преобладающем на протяжении этой эпохи стиле мышления.

Поскольку книга А.Я. Гуревича посвящена выявлению отдельных коренных категорий средневекового мировосприятия и особенностей средневековой культуры, общее, присущее этой культуре как единой системе, представляет для него самостоятельное значение. Рисуемая им модель культуры — скорее, «идеальный тип», нежели по возможности точное воспроизведение действительности. Он отбирает и старается осмыслить те компоненты культуры, которые в дальнейшем следует подвергнуть более пристальному изучению. Необходимо наметить путь исследования, набросать общими штрихами канву, по которой впоследствии можно было бы вести более точную и скрупулезную разработку материала. Поэтому речь идет не столько о содержании средневековой культуры, сколько о лежащих в ее основе категориях. Рассматривается, если можно так выразиться, не самый «текст», а «словарь» к нему.

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что употребляемое Гуревичем понятие *человек средних веков* есть абстракция. Выявляя общее в применявшихся в ту эпоху культурных категориях, приходится все время помнить: средневековое общество было обществом феодалов и крестьян, горожан и жителей деревни, образованных и неграмотных, клириков и мирян, ортодоксов и еретиков. Полярность различных групп и классов феодального общества, не разрушая — до определенного момента — общей картины мира, делала ее колеблющейся, амбивалентной и противоречивой. Но для основательного раскрытия этих антагонизмов в культуре потребны особые исследования.

Внимание автора сосредоточивается на массовых проявлениях средневековой культуры. Взгляды по отдельным вопросам выдающихся мыслителей эпохи интересуют его преимущественно в той мере, в какой их можно считать типичными, показательными для феодального общества и господствовавшей в нем системы ценностных ориентации [3].

В советской научной литературе непосредственно анализу категорий культуры посвящено фундаментальное исследование Н.А. Булатова и ряда других ученых «Категории философии и категории культуры» [4]

Анализ различных типов категорий и их содержания показывают, что «категории есть отвлеченные от действительности и зафиксированные в языке определенности, к которым относятся группы объектов или аспекты всей действительности и которые служат средствами их членения и синтезирования» [5]. Функции членения и синтезирования выражают сущность категории, без которых она (категория) не может существовать, ибо если лишить категорию данной функции, то она станет понятием.

Исходя из гегелевского понимания философии как «познания в понятиях», мы предполагаем, что в качестве таких феноменов должны выступать наиболее общие понятия, выработанные в исследуемой культуре, то есть ее категории. «Освоение культурных феноменов в познании предполагает учет их опосредованности человеческими смыслами и влечет за собой введение в теорию таких категорий как "идеал", "традиция", "смысл бытия", "ценность" и т.д.» [6]. Однако, на наш взгляд, выражение «введение в теорию таких категорий» не совсем соответствует реалиям, то есть нашему рассмотрению их онтологического статуса. «Категории не привносятся в культуру извне, из философской или научной рефлексии, а вырабатываются в ней» [7]; они действуют в культуре бессознательным образом или, по выражению Гегеля, «инстинктнообразно». Поэтому наше предположение о категориальности феноменов культуры мы переводим в разряд утверждения: «категории, выработанные культурой, являются той формой, посредством которой осуществляется постижение культуры» [8].

Философское сознание обратилось к проблеме категорий культуры относительно недавно; это объясняется тем обстоятельством, что само понятие культуры становится объектом философской рефлексии лишь в Новое время. Поэтому, рассматривая «культуру» с одной стороны, как понятие философской рефлексии, а с другой – как объект философского анализа, мы тем самым встаем на позицию Шеллинга и Гегеля, то есть субъектно-объектного тождества.

Философское осмысление феномена культуры возникло в недрах немецкого Просвещения и романтизма на рубеже XVIII и XIX вв. и нашло свое теоретическое воплощение в философии неокантианства. Ее программную установку можно сформулиро-

вать следующим образом: «когда мысль выходит за рамки специальных и ограниченных интересов и расширяется до универсальности, она сталкивается с проблемой культуры и рано или поздно самоопределяется как культурфилософская рефлексия» [9].

Однако полное раскрытие понятия «наука о культуре» было выполнено представителем баденской школы неокантианства Г. Риккертом, который в работе «Науки о природе и науки о культуре» впервые поставил этот вопрос и сформулировал его следующим образом: «Я думаю, что понятие это лучше всего выражается термином "наука о культуре"» [10].

Что же представляет собой наука о культуре и в каком отношении находится она к исследованию природы? По Риккерту, главное отличие культуры от не-культуры состоит в том, что «во всех явлениях культуры мы всегда найдем воплощение какой-нибудь признанной человеком ценности, ради которой эти ценности или созданы, или, если они уже существовали раньше, взлелеяны человеком» [11]. Разграничивая естествознание и науки о культуре, он рассматривает последние как «исторически-индивидуализирующий метод», то есть метод «отнесения к ценности, в противоположность естествознанию, устанавливающему закономерные связи и игнорирующему культурные ценности и отнесение к ним своих объектов» [12]. Но любая попытка превознести культурологию над естествознанием всегда сталкивается с проблемой объективности ее выводов, то есть с тем недостатком, от которого, как принято считать, избавлено естествознание. Однако, как уже нами отмечалось, применительно к феноменам культуры мы исходим из принципа тождества субъекта и объекта, которое в понимании Риккерта воплощено в понятии «вера». Так, он пишет: «С точки зрения объективности наук о культуре достаточно напомнить следующее: в сущности мы все верим в объективные ценности, значимость которых является предпосылкой как философии, так наук о культуре, верим даже тогда, когда под влиянием научной моды воображаем, будто не делаем этого». Ибо «без идеала над собой, человек, в духовном смысле этого слова, не может правильно жить» [13]. По Риккерту, ценности как раз и составляют этот идеал. При этом необходимо также учесть, что «всякое практическое и эстетическое творчество культурного человека» имеет

– по Виндельбанду – «точно ту же структуру», что и «деятельность разума, дающая начало науке и представляющее собой воссоздание (Neuschopfung) мира из закона интеллекта» [14]. Такая субъективно-идеалистическая трактовка создания мира из «закона интеллекта», характерная для Канта и его последователей, не всегда воспринимается представителями других направлений философии. Однако, говоря о философском понимании культуры, которое возникло и оформилось в лоне неокантианства, мы также отдаем должное «примату разума» и рассматриваем культуру как «сознательное творчество жизни».

Немного с иных позиций подошел к феноменам культуры один из представителей марбургской школы неокантианства Э. Кассирер, автор трехтомной «Философии символических форм». По мнению Кассирера, для раскрытия сущности человеческого бытия, необходимо прежде всего обратиться к исследованию культуры, «аккумулирующей в себе его всеобщие свойства». Поэтому «основной вопрос, который надлежит разрешить, приступая к философскому анализу культуры, это именно вопрос о возможности обнаружить за всем многообразием ее проявлений нечто общее, лежащее в ее основании» [15]. Для этого неокантианец Кассирер модифицировал кантовскую «априорную форму» (означающую формальный синтез чувственного многообразия) и стал трактовать ее как символ, придав ему статус центральной категории своего философствования. Символообразующая способность человека трактуется Кассирером как «априорное свойство человека». Те разнообразные сферы проявления культуры (язык, религия, миф, искусство, наука), которые Кассирер называет «символическими формами», несводимы к некому общему. Каждая «символическая форма» (особая символическая функция сознания), по Кассиреру, воплощается в особом типе реальности, то есть языке, мифе, религии, искусстве, науке. Это позволило ему прийти к мысли о том, что человек это не animal racionale, а прежде всего animal symbolium.

Пытаясь определить специфику каждой из сфер культуры, Кассирер делает попытку раскрыть их содержание через «категориальные оппозиции». Так, например, для научного познания такой оппозицией является «истинное — случайное», для мифического — «священное — обыденное».

Однако более основательное рассмотрение категорий культуры как «бинарных оппозиций» было выполнено структуралистами. Так, если «категориальные оппозиции» Кассирера основаны на его рассмотрении сознания как «объекта действия механизмов культуры», как «совокупности и взаимозависимости символических форм» [16], то структуралисты представляют «бинарные оппозиции» как «ментальные структуры», проявление которых обусловлено «на уровне нерефлексивного сознания», «переживаемого опыта». По мнению структуралистов, эта нерефлексируемая деятельность сознания представляет собой наиболее благоприятный объект для культурологического исследования.

Структуралисты рассматривают культуру при помощи «природных объектов» в аспекте созидания культурных систем символов. Предполагая, что нерефлексивное сознание первобытного человека располагает чувственные характеристики природных объектов по принципу бинарных оппозиций: «сырое - вареное», «свежее - гнилое», «растительное - животное» (и т.д.), структуралисты утверждают: «подобные свойства природных объектов образуют <...> своеобразные категории "первологики"» [17], или, как их иначе называет Леви-Стросс, "мифологики", из которых затем посредством рефлексирования развиваются современные логические системы и в первую очередь диалектика. Такой подход к анализу феноменов культуры позволяет выявить в первую очередь «ментальные структуры» носителей (создателей) культуры. Как уже отмечалось ранее, для философского анализа культуры важен теоретический синтез категорий культуры.

Одним из первых, кто сформулировал в таком виде проблему, был крупнейший представитель философии жизни В. Дильтей. На каком основании и при помощи каких категорий возможны объективные суждения в науках о культуре? Для Дильтея философское обоснование культуры есть «герменевтика», которую он понимает как «средство воссоздания неповторимых и самозамкнутых культурных миров прошлого» [18]. Такое (герменевтическое) понимание культуры философ объясняет тем, что предмет культуры содержит в себе человеческое значение, то есть «он уже определенным образом выступает результа-

том некоторого сознательного синтеза, категоризации мира со стороны другого субъекта» [19]. Этим определяется специфика и сложность анализа феноменов культуры в отличие от явлений природы. По Дильтею центральную роль в гуманитарном познании играет категория «значение», от которой, как полагает философ, зависят и все другие. Такое понимание гуманитарного познания связано с тем, что в своем отношении к миру человек выделяет (категоризирует) именно те предметные - материальные и духовные – области, которые имеют для него особенное значение и ценность. Однако все попытки придать значению объективную значимость будут опосредованны нашим субъективным «пониманием», которое в свою очередь можно достигнуть (по Дильтею) посредством чувствования (эмпатии). Поэтому если мы будем полагать, что значение есть категория культуры, то тогда возникает новая проблема, а именно: «проблема понимания категорий культуры как отношения познающего субъекта к объектам, заключающего в себе опредмеченное субъективное значение для их создателей» [20], то есть тем самым «понимание категорий культуры» получает «методологическое и гносеологическое выражение как центральная проблема гуманитарных наук» [21]. Такой герменевтический подход к анализу категорий культуры позволил выявить нерефлексивность высказываний в языке, выраженную в термине «предрассудок». Нашему пониманию предшествует пред-понимание, предрассудок, пред-суждение. Но как тогда возможно понимание?

Ответы на этот вопрос дает философская герменевтика. Согласно герменевтике всякое понимание должно с необходимостью включать в себя рефлексию над скрытым содержанием «предрассудков», заключенных в языковом высказывании. В противном случае результатом размышления будет не что иное, как эксплицитное выражение того, что уж имплицитно заложено в языке, то есть предпонимание. Таким образом, признание первичности предпонимания по отношению к пониманию феноменов культуры позволило выделить язык в особую «предметную область человеческой культуры», ибо по выражению М. Хайдеггера, язык – это «родной дом бытия».

В герменевтике Гадамера понятие язык трактуется не в его семиотическом рассмотрении, а узко, то есть как националь-

ный язык. При этом мышление проявляет себя, свою творческую силу как «Namengebende kraft» [22], то есть как сила «творящая имена» (слова) и, как гласит известное библейское высказывание, «В начале было Слово...».

Однако попытка абсолютизации *языка*, его изобразительных возможностей была отвергнута еще Гегелем. Словно обращаясь к тем представителям герменевтики, что рассматривают язык как «аутентичный способ самораскрытия истины бытия», Гегель пишет: «Но они не выражают в словах того, что они подразумевают. Если они действительно хотели выразить в словах этот клочок бумаги, который они подразумевают, а они хотели выразить в словах, то это невозможно, потому что чувственное "это", которое подразумевается, недостижимо для языка принадлежащего сознанию, (т.е.) в-себе-всеобщему» [23].

Как бы продолжая мысль Гегеля, ведущий представитель французской школы герменевтики П. Рикер отмечает, что язык есть вторичное понимание реальности, который однако изначально обладает символической функцией. И «если понимание есть способ освоения индивидуальных явлений бытия, то необходимо идти «за» языковые значения, в более богатый мир символики вообще» [24].

Выявление языковых значений позволяет выявить контекст *текста*, а выявление символических значений того же *текста* позволяет выявить контекст культуры, в которой возник данный *текста*. Именно эту способность культурных символов к выражению и отражению бытия Рикер кладет в основание своей концепции герменевтики.

Внутренняя логика постановки проблемы понимания феноменов культуры заставляет Рикера обратиться к анализу понятия символ. «Тем самым, – пишет Рикер, – я придаю слову символ более узкий смысл, чем авторы, которые, как Кассирер, называют символическим всякое восприятие реальности посредством знаков, от перцепции, мифа, искусства до науки; но более широкий смысл, чем те авторы, которые, исходя из латинской риторики или неоплатонической традиции, сводят символ к аналогии. Я называю символом всякую структуру значения, где прямой, первичный, буквальный смысл означает одновременно и другой, косвенный, вторичный, иносказательный смысл, кото-

рый может быть понят лишь через первый. Этот круг выражений с двойным смыслом составляет собственно герменевтическое поле» [25]. В результате культурологических исследований Рикер приходит к выводу о том, что «символ влечет к мышлению».

Таким образом, структуралистская трактовка *символа* как продукта бессознательной деятельности или нерефлексирующего сознания, становится предметом рефлексирующего (философского) сознания в герменевтике. Это значит, что бессознательная деятельность первобытных людей воплощенная в их мифах, может и должна стать предметом философского анализа – выявления и истолкования значения символов культуры. Онтологическое обоснование этого тезиса дает герменевтика символа, ибо «утверждение герменевтики как философской дисциплины основывается именно на том, что в природе рефлексивного мышления можно отыскать принципы логики двойного значения - логики интерпретации символов. Но это - не формальная логика, имеющая дело исключительно с прямыми и точными значениями слов и математических выражений. Такая логика трансцедентальна: она выясняет не только категории научного познания природы, как это пытался осуществить Кант, но спектр возможных устройств человеческого бытия. Все конкретное богатство нашего сознательного существования - «я есть» - «хранят» в скрытом «ойнерическом» виде символические запасы человеческой культуры» [26]. Итак, интерпретация символов имеет прежде всего принципиальное значение для «культурных норм категоризации бытия» [27]. При этом, как нами уже ранее отмечалось, категории являются той формой, посредством которой осуществляется постижение культуры. Но понять генезис категорий культуры можно, лишь исследовав их отношение к культуре и их место в ней. Иными словами, для того чтобы понять культуру, необходимо знать ее категории, но, чтобы знать категории культуры, необходимо понимать саму культуру, что есть не что иное, как герменевтический круг, то есть соотношение «целое – часть». Чтобы понять «целое» (культуру), необходимо знать ее «часть» (категории), но, чтобы знать части, надо понимать целое. Следовательно, мы имеем «круг», где культурфилософская рефлексия «самоопределяется» посредством трех основных понятий: символ - культура - категория.

#### Концепты

Простейшими элементами культурного синтеза могут считаться доминирующие в сознании той или иной общности понятийные комплексы, феномен которых глубоко осмыслил как реальность культурного сознания и практики лингвисткультуролог Ю.С. Степанов. По Ю.С. Степанову, концепт явление того же порядка, что и понятие. По своей внутренней форме в русском языке слова концепт и понятие одинаковы: концепт является калькой с латинского conceptus «понятие», от глагола concipere «зачинать», то есть значит буквально «поятие, зачатие»; понятие от глагола пояти, др.-рус. «схватить, взять в собственность, взять женщину в жены» буквально значит, в общем, то же самое. В научном языке эти два слова также иногда выступают как синонимы, одно вместо другого. Но так они употребляются лишь изредка. В настоящее время они довольно четко разграничены. Концепт и понятие - термины разных наук; второе употребляется главным образом в логике и философии, тогда как первое, концепт, является термином в одной отрасли логики - в математической логике, а в последнее время закрепилось также в науке о культуре, в культурологи. Концепт - это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт - это то, посредством чего человек - рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» - сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. Степанов выделяет три компонента, или три «слоя», концепта: (1) основной, актуальный признак; (2) дополнительный, или несколько дополнительных, «пассивных» признаков, являющихся уже неактуальными, «историческими»; (3) внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней, словесной форме [28].

В основном признаке, в актуальном, «активном» слое концент актуально существует для всех пользующихся данным языком (языком данной культуры) как средство их взамопонимания и общения. Будучи средством общения, концепт в этом своем «слое» включается, помимо духовной культуры в собственном смысле этого слова, еще и в структуры общения и в

мыслительные категоризации, связанные именно с общением. Например, в практические классификации [29].

В дополнительных, «пассивных» признаках своего содержания концепт актуален лишь для некоторых социальных групп. Притом во всех таких случаях актуализируются «исторические», «пассивные» признаки концепта главным образом при общении людей внутри данной социальной группы, при общении их между собой, а не вовне, с другими группами.

Внутренняя форма, или этимологический признак, или этимология открывается лишь исследователям и исследователями. Но это не значит, что для пользующихся данным языком этот слой содержания концепта вообще не существует. Он существует для них опосредованно, как основа, на которой возникли и держатся остальные слои значений.

В свой «Словарь русской культуры» «Константы» (1997) Степанов включил устойчивые и постоянные понятия, которые в культуре «есть всегда», причем «в них есть неизменная и переменная части» [30]: и такие концепты, как «хлеб», «огонь» и «вода», «слово», «правда» и «истина», и такие, как «мещанство», «Буратино». В словаре концепт характеризуется с точки зрения этимологии, ранней европейской истории, русской истории (бытования и эволюции в ней), сегодняшнего дня. Метод Ю.С. Степанова состоит в накоплении и систематизации информации о содержательном объеме и способах культурного употребления тех понятий, которые он считает ключевыми для русской культуры (их «четыре-пять десятков», и «сама духовная культура всякого общества состоит в значительной степени в операциях с этими концептами»). Ю.С. Степанов (как это до него делал и В.Н. Топоров) идет от этимологии слов, выражающих тот или иной концепт, полагая, что «этимология есть предыстория, дописьменная история концепта» [31], а затем анализирует индивидуальное употребление слов и делает собственные обобщающие выводы.

#### Символ

Одной из базисных категорий культуры необходимо считать *символ*. Осмысление истории культуры, особенно в эстетическом аспекте, требует осознания значения символа как средст-

ва образно-эстетического выражения смысла. Символотворчество, производство и обращение символов, является одним из способов культурного самоопределения.

У А.Я. Гуревича понятие символ не получает категориального статуса, однако им показано, что символ «не субъективен, а объективен, общезначим. Путь к познанию мира лежит через постижение символов, их сокровенного смысла. Символизм средних веков — средство интеллектуального освоения действительности» [32] и «иерархия символов была вместе с тем и иерархией ценностей» [33]. Следовательно, для указанной работы понятие «символ» имеет определенное значение для постижения культуры, но почему-то не приобретает значение категории. А в более позднем, исправленном и дополненном переиздании этой книги [34] цитированные выше высказывания о роли символа отсутствуют и вовсе.

Оговорим, во-первых, что понятию символ мы придаем (следом за П. Флоренским, А.Ф. Лосевым, С.С. Аверинцевым, П. Тиллихом и др.) онтологический вес, предполагая, что, в отличие от знака, символ не просто представляет нечто, что не есть он сам, но и участвует в символизируемой реальности, в ее смысле и действенной силе. Это понимание соответствует ведущей тенденции культурной жизни. Онтологичность эстетических представлений, символический реализм (как антитеза субъективизму) является на протяжении столетий существенной и непременной чертой культуры христианского Запада, культурного мышления - и при изучении ее истории с этим необходимо считаться. Мир представал своего рода книгой, полной смысла, предназначенного для человеческого понимания (герменевтического мышления, по Гадамеру) [35]. Во-вторых, символ раскрывает разные уровни реальности, актуализируя их на разных уровнях человеческой души. Иными словами, книга бытия может быть прочитана с разной мерой глубины в понимании ее смысла.

Особенно большую значимость имеют в культуре символы религиозного характера, раскрывающие «измерение предельной реальности» и являющиеся символами Священного. Именно апелляцией к этому измерению определен подлежащий изучению основной смысловой состав культуры вплоть до XX века. Символическое мышление обычно было формой богомыс-

лия. Это мышление в субстанциях, противоположное мышлению в функциях, мышление устойчивыми представлениями, статичными образами, прочными моделями поведения. Разными средствами в нем усматривалась и опознавалась истина, осуществлялся план «мистического реализма, который признает всю действительность эмпирической реальности, но видит за ней иную реальность; обе сферы бытия действительны, но иерархически неравноценны; эмпирическое бытие держится только благодаря «причастию» к мистической реальности» [36].

Таким образом, символ в том смысле, в каком это понятие пригодно для изучения истории культуры, есть явление бытийного абсолюта, бесконечного - в конечном и чувственном образе. Поскольку культура в символическом аспекте имеет идеальное, смысловое измерение и являет собой символ иного, высшего бытия и образ потерянного рая, то ее объекты и артефакты (в этом идеальном измерении) не сводятся к простой наличности, к элементарной данности; их существование не замкнуто пределами здешней реальности. Они означают и нечто иное, нечто высшее. По словам А.Ф. Лосева, «к сущности символа относится то, что никогда не является прямой данностью вещи, или действительности, но ее заданностью, не самой вещью, или действительностью, как порождением, но ее порождающим принципом, не ее предложением, но ее предположением, ее полаганием» [37]. Символ появляется, чтобы открыть земле небо, миру дольнему - мир горний. Символы - это, если воспользоваться подсказкой П. Флоренского, «видимые свидетели мира невидимого» [38]. Культура своими символами из века в век апеллирует к высшей реальности, вступает в диалог с абсолютным источником и пределом всякого бытия, с Богом. Она в этом диалоге приобретает глубину, уходя в бесконечность и вневременность.

Важно далее отметить, что символ в нашем понимании не навязан человеку извне, не есть только некая самодостаточная форма становления «абсолютного духа». Символ становится символом при участии человека, в процессе его творческой активности, как опыт его прорыва в вечность. Эта сторона культурного символизма имеет существенное значение для персоналистской логики изучения культуры. М.Б. Плюханова (с отсыл-

кой к П. Флоренскому) пишет о том, что, например, древнерусское религиозное творчество представляет собой интеллектуальную деятельность, которая «осуществлялась в символических формах, посредством символов, через приобщение к ним, преображение их, создание новых символических форм». «Символ, - замечает исследователь, - дуалистичен: это путь откровения высших сущностей или архетипов и путь их постижения. Не имея возможности и права говорить о символах в первом значении, мы будем обсуждать их только во втором, не как данные в откровении, а как существующие <...> «ввиду семантической необходимости» [39]. Вникание в суть исторически закрепившегося в народной памяти и вере, раскрывающегося в человеческой жизни символа, ставшего неотъемлемой частью культуры, - это средство постижения духовного опыта, отобранного и накопленного человеком и обществом. Уточним еще раз: речь идет не о Боге и не о высшем бытии как таковом, а о том, каким представлялось оно русским людям, если судить по важнейшим памятникам и явлениям отечественной культуры.

Символическое измерение культуры имеет огромную смысловую емкость. Составляющие его конкретные образы и умозрительные представления, восходящие к запредельному истоку жизни, оказались чрезвычайно богатыми и разнообразными. Мир многоразлично свидетельствует о высшем бытии. Высшая реальность по-разному являла себя в религиозном мифе, легенде, поэзии, искусстве, философии, в политике и экономике, в повседневном быту и поведении человека. Все символы, о которых может идти речь при осмыслении истории культуры, так или иначе, действенно и созерцательно, выражают человеческое знание о Боге и святых, а также о месте, где человек встречается с Богом (рай и его подобия, «теменосы»).

Символизм мировидения долгое время был доминантой культуры. Христианская символика обретает в разных регионах местное своеобразие и способность к сложной и богатой жизни. Эта жизнь знает свои вершины — и свои низины. Ее развитие представляет собой неплавный, драматически взрывной процесс. Это не в последнюю очередь было вызвано высотой главного задания (достижение вечности), которая вступала в противоречие с реальными историческими условиями и духовными ресур-

сами. Культура была включена в исторический процесс с его противоречиями, конфликтами и катастрофами. Человеческое в культуре соотносится с божественным, абсолютное и вечное - с преходящим и сиюминутным. И символический образ несет печать исторической, социальной конкретики. Глубина символа не всегда получает адекватное по форме выражение. Образ оказывается ограниченным в своих возможностях отражения инобытия. Это может мотивироваться тем, что символ адекватен истине в один из моментов ее саморазвития, либо тем, что самое возвышенное богопознание забывается и искажается под действием разных исторических факторов, либо тем, что мистическая интуиция человека не достигает последней сути вещей, либо, наконец, тем, что ограничены человеческие возможности средств выражения истины. Но практически всегда ценностный центр культуры пребывал вне ее актуального контекста, в ином, высшем бытии.

Явление идеала в культуре много скажет о ее своеобразии. В иерархии таких символов в культуре есть главные, самые смыслоемкие. Эти основные символы Абсолюта, думается, должны в первую очередь стать предметом осмысления при изучении культуры. Для характеристики культуры важно также отметить как предпочтение одних символов другим, так и их конкретное осмысление, которое могло меняться, обогащаться или беднеть от эпохи к эпохе. Время выводило на авансцену одни символы и отводило на задний план другие. Культура накапливала свое богатство и расточала его. Но в целом все-таки символы связаны с культурной статикой. Символ обычно не торопится вослед сиюминутным поветриям и культурной моде, он консервативен. Являясь зачастую принципом культурного становления, символ сам по себе остается якорем культуры, той неразрывной пуповиной, какой она соединяется с метакультурным абсолютом. С этим связана такая характеристика традиционной культурной символики, как каноничность. Категория канона есть выражение заботы о достоверном, полном символическом запечатлении высших сущностей. Канонизация есть тип культуротворческой, символотворческой, эстетической деятельности, которая приобщает историческое, событийное - к вечности, наделяет реальность абсолютным смыслом (или выделяет его в ней).

Изучение культурной символики должно производиться путем герменевтического истолкования смысла символа, посредством «интерпретации», «культурного анализа» в том их понимании, какое дается практиками современной символической антропологии (К. Гирц и др.): объяснения путем интерпретации значений, воплощенных в символических формах, изучения значимых конструкций и социальных контекстуализаций символических форм.

Каково соотношение понятий символа и концепта? В нашем понимании символы культуры всегда связаны с онтологической реальностью, изучение символов предполагает априорность религиозно-идеалистической герменевтики. Концепт как понятие такими рамками не замкнут.

Следовательно, символы культуры входят в состав ее концептов. Причем иногда символ теряет свое онтологическое содержание в бытовом, идеологическом или ином понимании, свойственном той или иной эпохе, и становится просто концептом.

Категория символа логически сочетается с также весьма важными категориями *мифа* и *ритуала*.

Мифологические представления выражаются символическими средствами, в конкретном символическом образе. Символ в истории культуры оказывается равнозначен мифу, представленному в свернутом, завершенном и обозримом виде, воплощает определенную мифологему. И оба они — миф и символ — для человека, верующего в миф и творящего символы, есть, как писал в «Диалектике мифа» А.Ф. Лосев, чудо, то есть явление Бога в мире, откровение Абсолюта [40]. Имеется, следовательно, логика, согласно которой русская культура мыслится и строится как религиозный миф — явленный в здешнем, дольнем мире образ мира горнего, «неподобное подобие» божественного бытия.

В деятельности человека или группы людей **миф** разворачивается в ритуале — символическом действе, представляющем собой не просто «стенограмму» мифа, а действенный образ высшего бытия, божественной жизни, того, что пережито или установлено Богом. Такова, например, церковная служба. Таким образом, описывается жизнь человека, причисленного к лику святости в его житии.

#### Примечания

- 1. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С.15.
  - 2. Там же.
  - 3. http://www.durov.com/literature3/gurevich-72.htm

the state of the s

- 4. Булатов Н.А. и др. Категории философии и категории культуры. Киев, 1983.
  - 5. Там же. C. 20.
  - 6. Там же. C. 113.
  - 7. Там же. С. 10.
  - 8. Там же.
- 9. Современная западная философия: словарь / Сост.: В.С. Малахов, В.П. Филатов. М., 1991. С. 332.
- 10. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб., 1911.-C.33.
- 11. Там же. С.53.
  - 12. Там же. С.127.
  - 13. Там же. С.195.
- 14. Виндельбанд В. Философия культуры и трансцендентальный идеализм // Логос. Кн. 2. М., 1910. С. 8.
  - 15. Булатов Н.А. и др. С. 242.
  - 16. Там же. С. 246.
  - 17. Там же. С. 249.
  - 18. Философский словарь. М., 1987. С.128.
  - 19. Булатов и др. С. 297.
  - 20. Там же. С. 300.
  - 21. Там же.
- 22. Ильенков Э.В. Гегель и герменевтика // Искусство и коммунистический идеал. М., 1984. С.88.
- 23. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб., 1992. С. 58.
  - 24. Булатов и др. С. 329.
- 25. Рикер П. Существование и герменевтика // Феномен человека: Антология. М., 1993. С. 315.
  - 26. Там же. С.326.
  - 27. Там же. С. 307 329.
- 28. Степанов Ю.С. Концепт // http://genhis.philol.msu.ru/article\_120.shtml

- 29. Ср.: Фрумкина Р.М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога [концепт, категория, прототип] // Научно-техн. информация. Сер. 2. 1992. № 3.
- 30. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004. С. 7.
  - 31. Там же.
- 32. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 266.
  - 33. Там же. С. 267.
- 34. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М., 1984.
- 35. Гадамер Г.- Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 265.
- 36. Зеньковский В.В. История русской философии. В 2-х тт. Л., 1991.
- 37. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 12.
- 38. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 38.
- 39. Плюханова М.Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 11.

### МИФОКРИТИЧЕСКИЙ КРУГ

Миф

© А.Е. Ермолин
МИФОКРИТИКА
В АКТУАЛЬНОМ НАУЧНОМ ГОРИЗОНТЕ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

**Мифокритика** как направление гуманитарных исследований пока не определена как понятие, хотя слов это широко употребляется. В качестве концепции гуманитарного знания она ориентирована двояко.

Первое направление – изучение мифов, как древних, так и (с тех пор, как феномену мифа начали придавать метаисторическое значение) новых, современных. В этом аспекте мифокритика является рефлексией о мифах как явлениях сакральнорелигиозного, культурного («культурные мифы») и идеологического характера. В результате понятие мифокритика приобретает весьма широкий смысл, становясь едва ли не синонимом к понятию мифология (как наука). Попытка конкретизировать смысл понятия приводит к двоякому же результату. С одной стороны, в понятии акцентируется методически-инструментальная сторона научной работы с мифами. С другой стороны, при использовании понятия мифокритика акцент делается на анализ непосредственно мифологических текстов, разнообразно методологически оснащенное размышление о них с позиции внешнего наблюдателя в стремлении осознать глубинный смысл и внутренние закономерности этих текстов, а также таящиеся в них противоречия, контекстуальные связи отдельного текста и мифологической системы в целом или текста и (в аспекте широко понятой сравнительной мифологии) всего мифологического наследия человечества. Иногда критика мифов проводилась с рационалистической точки зрения, фиксировалась их несовместимость с рассудочной логикой и здравым смыслом. В другом

случае мифокритика сопрягалась скорее с герменевтическими процедурами.

У истоков таким образом опознанной мифокритики стоят античные писатели: Гомер и Гесиод, орфики, пифагорейцы, Феаген Регийский, эпикуреец Эвгемер Мессенский и др. Они предприняли первые опыты рефлексии над содержанием мифов. Зрелая философия античной классики ориентирована как на демифологизацию и рационализацию мифа, так и на новое, индивидуалистическое мифотворчество. Обращением к исследованию конкретного содержания мифов определяется мифокритический модус деятельности Ф. Кройцера, М. Мюллера и других ученых-мифологов XIX века. В XX веке предметная сфера мифокритики расширилась, включив в себя мифы культуры (в том числе и мифы политические, национальные и др.). Культурный миф при этом трактуется либо как идеальная модель, складывающаяся в сознании «идеологов» и задающая культурную норму, как образец и матрица (акцент делается на активности человеческого духа, на его самоутверждении путем возведения частной эмпирики к идеалу), либо в связи с категорией жизненного мира, представляя его как не вполне артикулированный, стихийный образ жизни и тип иррационального сознания и самоощущения. Характерным образом эти два понимания сочетаются в концепции Л.Г. Ионина. Он сближает понятие мифа с категорией жизненного мира, предполагая возможным на основе анализа мифа постигать синкретическое единство субъекта и объекта, мышления и действия, энергии и структуры, которое именуется общественной жизнью и в котором (или которым) живем все мы в нашей повседневности. Его понимание национально-культурного мифа осложнено, однако, представлением и о том, что такой миф создается как идеальная норма культуры, причем лишь апостериори, как сказка, сложенная интеллектуалами о «великой истории и славном прошлом», и затем начинает формировать «мифологическую идентичность» нации.

Культурный миф есть являющееся предметом веры и обеспечивающее жизнедеятельность конкретное представление об идеальных началах бытия, высших силах и смыслах мироздания, и главным образом (коль скоро речь идет о культуре) — о предназначении и самореализации человека и общества, о раз-

личных объектах и аспектах культуры и общества. Такой миф обычно — целая система верований, связанных воедино иерархически и имевших некую высшую, сакральную (или квазисакральную — с середины XIX века) значимость. Он имеет непосредственное отношение к человеку, к его жизни, дает средства и задает способ существования и ориентации в мироздании, культурной самореализации. В каких-то координатах он глубоко личностен. И в то же время он является достоянием общества в целом, обладает общими для многих чертами, имеет сильное влияние на строй общественной жизни, на социокультурную динамику.

Мифом оформлялись и богословские конструкции, и детали быта. Поэтому раскрывается содержание мифа в самых разнопорядковых вещах, больших и малых. Искусство извлечения из вещи мифического, смыслообразующего ядра — одна из основных задач мифокритики. Объекты реальности интерпретируются с точки зрения их мифического содержания и их мифогенности.

Основные культурный миф и культурный ритуал той или иной культурной эпохи, того или иного культурного мира дают представление об основе, ядре культуры. В культурной жизни основные культурные мифы и ритуалы входят в сложные отношения с мифами и ритуалами неосновными, которые обычно не претендуют на самодовление, но временами много значат для человека и социума. Происходят разнообразные процессы динамического взаимодействия, заимствования, отталкивания.

Культурный миф может приобретать обобщенное конкретно-образное художественное выражение; он позволяет собрать разнообразные детали и наблюдения в единство. Мифокритика имеет дело и с такими целостными, синкретическими мифообразами; в этом случае ее основным методом становится синтетическое обобщение (например, мифообраз России дал Г.П. Федотов в статье «Лицо России» [1]).

Ярчайший образец осмысления и реализации задач мифокритики – книги А.Ф. Лосева «Диалектика мифа» [2] и «Эстетика Возрождения» [3]. В XX веке мифокритика развивалась также в контексте психоанализа, юнгианства, символической теории и других направлений изучения и осмысления мифов (М.

Элиаде, Дж. Кэмпбелл и др.). Значимость мифокритики связывалась с признанием метаисторичности мифа. В критической ситуации человек обращается к образам мифа как к свидетельству о сущностном измерении реальности, ищет ответ на основные вопросы своей жизни. И миф дает эти ответы или хотя бы указания, он извлекает алчущего смысла человека из мира конечных величин, размыкает его существование, ограниченное смертью, в вечность. Он имеет непосредственное отношение к человеку, к его жизни, дает средства и задает способ существования и ориентации в мироздании, культурной самореализации. Как актуальная сила миф вызывал и симпатии, и опасения.

Изучение современной культуры приводит к выводу о разрушении традиционных матриц, отмиранию мифического наследия, что создает огромные проблемы в духовном самоопределении человека. На это с тревогой указывал К.Г. Юнг [4]. Он считал, что утрата веры в традиционные символы оставила без присмотра демонов человеческой души. Человек в XX веке оказался отдан на милость своей психической преисподней. Дж. Кэмпбелл [5] писал, что проблемы, которые предшествовавшие поколения решали с помощью символов и ритуалов своего мифологического и религиозного наследия, сегодня мы должны решать самостоятельно или, в лучшем случае, лишь с пробным, импровизированным и зачастую не очень эффективным направляющим руководством. Однако кризис традиционных мифов не означает утрату почвы для нового мифотворчества, каковое никогда не останавливается, а вместе с этим появляются новые предметные секторы для мифокритики. XX век был веком новых актуальных мифов, создающих новое содержание веры.

Самые эффективные мифы первой половины XX века — идеологии, системы идеологем, концептов, заявившие претензию на доминирование и внедрявшиеся в массовое сознание путем тиражирования. Идеология исследуется мифокритикой как феномен, определяющий понимание происходящего и претендующий на внерационалистическое поклонение в качестве абсолютной, безальтернативной истины. Идеологии сложным образом сплелись в панораме века, образовав его тоталитарное измерение. Основные идеологические мифы века — миф крови и почвы (нацистский), миф светлого будущего (советский), миф наро-

да как самодовлеющей суперобщности (фашистский), мифы классов (прежде всего пролетарский, в интерпретации К. Маркса, Ж. Сореля, В.И. Ленина и др.).

К числу наиболее значимых мифов культуры ХХ века относится, например, советский хилиастический миф светлого будущего. Это миф непримиримого дуализма, непрестанной борьбы, который воспроизводит гностико-манихейскую онтологию вечного поединка двух абсолютных начал, не просто делая ареной этой битвы историю, но и определяя саму историю как борьбу. Однако борьба, а с нею и история, согласно мифу. должны закончиться. Дуализм будет преодолен в перспективе мировой революции. Новый мир воспринимается как идеальное состояние бытия, мир без противоречий, общество всеобщего равенства и справедливости, изобилия, благоденствия и коллективного счастья (в случае необходимости - принудительного). Основным агентом преобразования является пролетариат, направляемый партией. Характерно, что отдельная личность, автономная индивидуальность этим мифом не востребована. Она имеет ценность и смысл только в составе общественных единств, в классовом отношении.

Мифокритика изучает и культурные мифы в современном потребительском обществе. Они влияют на сознание человека, возникая на почве массовой культуры этого общества: в рекламе, в публичной политике, в искусстве. Персонажи современного мифа — идолы массовой культуры; звезды эстрады, спорта, кинематографа; популярные политики и телеведущие. Они в восприятии их поклонников обладают необыкновенными способностями, обитают в ином, высшем мире.

Сильный импульс популяризации подходов мифокритике дали рассуждения и анализы Ролана Барта, абсолютизировавшего относительность, «мифичность» концептов культуры. По Барту, анонимно бытующие в обществе идеологемы («интересы народа», «могущество нации», «мудрость правительства», «демократия» и т.п.) прочно укоренены в сознании, во взглядах и вкусах, в образе жизни людей [6,7].

В последнее время методы мифокритики применяются к анализу различных концептов, включая рефлексы и стереотипы народного и индивидуального сознания, матрицы культуры, разноуровневые *мифообразы* город, страна, представитель какой-либо общности и т.п. и др.

Таким образом, первое направление мифокритики – критический анализ традиционных мифов и мифов современного массового общества (идеологий, мифов потребительской культуры).

Второе, не менее популярное, направление мифокритики — анализ явлений художественной культуры последних веков, в том числе современных произведений искусства, в аспекте мифопоэтической символики и архетипики. Вероятно, основоположником этого направления является Якоб Гримм, пытавшийся описать развитие фольклорного образа из образа мифологического.

Первоначально возможность такого подхода основывалась на представлении об огромной роли реликтов мифа (мифологем) в современном искусстве (прежде всего - в литературе); задача состояла в их выявлении и осмыслении их значения (Лж. Фрэзер [8] и его последователи: Э. Чемберс, Д. Харрисон, Ф. Корнфорд, Г. Меррей и др.). Расцвет этого направления связан с кембриджской школой М. Входившие в нее исследователи искали содержательные и формальные следы архаических мифов и (в особенности) ритуалов в литературных произведениях, в средневековой драме (Э. Чемберс), романах о Граале (Дж. Уэстон), творчестве Шекспира (Г. Меррей), греческих комедиях (Ф. Корнфорд), эпосе Гомера и балладах о Робин Гуде (Ф. Рэглан) и др. Р. Грейвс [9] в кембриджском стиле связал генезис поэзии с матриархальным мифом Луны. Исходя из идеи о подспудной активности архаических мифов, предлагалось в древности искать «ключ, который, подобно нити Ариадны, проведет нас через дебри изменяющейся и все же удивительно неизменной традиции» (Дж. Уэстон).

Эта исследовательская технология не всегда была убедительной и продуктивной, не в последнюю очередь вследствие ограниченности объяснительной базы, представляющей собой в основном натуралистического характера догадки (Гамлет как ипостась бога зимы и т.п.).

Наиболее, вероятно, убедительные мифокритические исследования в рамках этого направления принадлежат Колину Стиллу и его продолжателям. Стилл видел в искусстве отражение жизни духа, причем в духе неоклассики наибольшие глубины такой жизни связывал с освобождением художника от субъективности, от индивидуалистического каприза и с движением в недра бытия, к общечеловеческим, метаисторическим смыслам и ценностям. По Стиллу, «высший тип художественного произведения отражает реалии, существующие в общечеловеческом сознании». Центральной темой искусства Стилл считал тему падения и возрождения героя, возводя ее к библейскому мифу. Он вплотную сближался с идеями другого направления в мифокритике, сосредоточившейся на анализе явлений искусства.

Суть этого направления в следующем. Уже в XIX веке возникает идея неких извечных базисных оснований культуры. которые неизбежно проявляются в искусстве. Душа современного писателя резонирует на те импульсы, которые роднят ее с душой «дикаря». Сильнейшее влияние на формирование в мифокритике направления, связанного с этой идеей, оказали психоаналитическая теория 3. Фрейда и теория коллективного бессознательного и архетипов К.Г.Юнга. Элементарная основа фрейдистского толкования искусства - инициируемый либидозной энергией эдипов комплекс, выражением которого оказываются и древние мифы, и современные художественные произведения, благодаря чему возникает система перекличек и смысловых ассоциаций. Юнгианский подход ищет и в мифах, и в искусстве выражение извечных абсолютных форм - архетипов. «Визионарный» художник проникает в тайны бытия, апеллируя к коллективному бессознательному. Разные художественные образы обнаруживают свое родство, коль скоро восходят к одному архетипу. С другой стороны, спецификация архетипа в художественном образе показывает состояние и характер совершающейся индивидуации (духовного созревания личности) [10].

Курт Хюбнер связывает прорыв мифического в современное искусство с бунтом против рациональности и нуминозными эффектами (анализируя в этой связи опыт экспрессионизма, дадаизма, искусство Пауля Клее) [11].

Интенсивно развивалась мифокритика в США. Выдающийся вклад в изучение искусства посредством юнгиански интерпретированной мифокритики внесла Мод Бодкин, описывавшая «формы и образы, в которых извечные силы нашего существа нашли воплощение», и искавшая связь архетипа с духом

расы и развитием индивидуума. Идеи кембриджцев (прежде всего К. Стилла) и юнгианцев совмещал в своем подходе к связи мифа и искусства У. Трой. Р. Чейз настаивал на идее универсальности мифотворчества за счет принципиального тождества мифа и литературы, вырастающих из актуальной «эмоциональной необходимости». Крупный американский мифокритик Н. Фрай синтезировал идеи кембриджцев, Юнга и Чейза, создав весьма гибкую модель анализа искусства. В центр смыслового поля литературы Фрай ставит мономиф об отъезде героя на поиски приключений и последующем исполнении желаний, соотнося его и со сменой времен года (увядание и возрождение). Неофрейдист Э. Фромм [12] исходил из наличия универсального языка, общего для всех народов и эпох. Этот символический язык обнаруживается в снах, сказках, мифах, а иногда и в искусстве. Особое значение Фромм придавал универсальным символам, которые заложены в бессознательном. В них отразился разнообразный опыт человека, имеющий особое, наиболее важное значение. В версии Дж. Кэмпбелла [13] акцент делается на соответствие разного типа мифов различным ключевым моментам индивидуации, духовного созревания личности.

Во второй половине XX века мифокритика вобрала в себя и структуралистские влияния. В концепции К. Леви-Строса [14] в мифах и в искусстве проявляются универсальные логические схемы человеческого сознания и работает механизм медиации, построения и снятия бинарных оппозиций. Изучая и описывая мифы, К. Леви-Строс призывал учиться технологии гармонизации бытия у холодных обществ, неизменных, недоступных прогрессу, горизонт которых замкнут устойчивыми мифами.

В России мифокритика (нередко под эвфемистическими определениями «мифопоэтика», «исследование мифопоэтического») стала популярным направлением развития искусствоведения в последние несколько десятилетий (Е.М. Мелетинский [15], В.Б. Мириманов [16], И.П. Смирнов, В.Н. Топоров [17] и др.).

Таким образом, художественные явления в рамках мифокритики рассматриваются обычно в горизонте не истории, а вечности, не динамики, а статики и парадигматики.

Примечания

1. Федотов Г.П. Судьба и грехи России. – Т.1. – СПб., 1991.

- 2. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 1990.
- 3. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
- 4. Юнг К.Г. О современных мифах. М., 1994.
- 5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.; К., 1997.
- 6. Барт Р. Мифологии. M., 2000.
- 7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М., 1989.
- 8. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1986
- 9. Грейвс Р. Белая богиня. Избранные главы. СПб., 2000;
  - 10. Юнг К.Г. Бог и бессознательное. М., 1998.
  - 11. Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996.
  - 12. Фромм Э. Душа человека. М., 1992.
  - 13. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.; К., 1997.
- 14. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985.
  - 15. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
- 16. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1997.
- 17. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

© Т.В. Юрьева

### ТРАНСФОРМАЦИЯ ФЕНОМЕНА СВЯТОСТИ В РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

В XX веке, в новых исторических и социокультурных условиях, наблюдаются трансформации тех феноменов культуры, которые традиционно существовали в рамках сознания человека прошлых эпох. В частности, это касается религиозного сознания, которое должно было выдержать натиск как новой идеологии, так и объективно существующей смены культурных парадигм, где позитивизм уже сделал свое дело, а техногенная и индустриальная культура вытеснила религию с занимаемых ею позиций.

В нашем случае мы рассмотрим лишь один очень важный аспект религиозной культуры — феномен *святости*, который не утратил своего значения и сегодня, но претерпел ряд связанных с XX веком трансформаций. Это касается и восприятия образа святого верующими, и отражения этого образа в современном религиозном искусстве (агиографии, иконографии).

Среди множества существенных историко-культурных феноменов средневековья феномен святостии — один из важнейших. От века к веку через образы святых христиане высказывали свои представления об истинной вере, а также о таких человеческих качествах, как долг, нравственность, честь, которые в данном случае тоже восходят к нормам религиозной культуры. И, несмотря на то, что соответственно специфике религиозного сознания все эти построения соответствуют общим каноническим правилам, в каждом отдельном случае канонизированные святые позволяют выявить конкретные образцы праведности, свойственные тому региону, приходу или монастырю, где они были прославлены. В истории канонизации и почитания святых отражается как местная, так и общерусская социокультурная специфика, раскрывающая многие стороны русского менталитета.

Существенным является сегодня стремление понять и оценить те факты культуры прошлого, в которых соединились усилия церкви, идеалы и надежды светской культуры, народные чаяния и традиции. К такого рода явлениям относится и святость как феномен русской культуры. Ее изучение помогает увидеть взаимосвязь разнородных тенденций и традиций русской культуры, а также их включенность как в мировой процесс культуры отдельного, пусть и чрезвычайно значимого, региона, так и в процесс общерусский. Изучение указанной проблемы одновременно помогает обнаружить целостность завещанного нам духовного мира, единство усилий различных слоев общества в достижении прогресса и утверждении высоких духовных ценностей.

В своих исследованиях мы уже пытались комплексно, с различных точек зрения осветить такое явление в русской средневековой культуре, как процедура канонизации и дальнейшее прославление святых в различных формах канона, поскольку именно при культурологическом подходе к данной проблеме снимается дихотомия религии и художественной культуры, которые обычно рассматривались изолированно и в противопоставлении друг другу [1]. В данном случае мы идем вслед за русской философской традицией. Понимание феномена святости не в сакральном, а в общекультурном смысле, присущее некоторым работам Д.Л. Андреева, Н.А. Бердяева и др., дает нам право рассматривать канон и канонизацию как процесс культуротворчества.

Суммируя в избранном ракурсе научные разработки, осуществляемые историками, филологами, религиоведами в различных областях, а также предлагая собственную культурологическую концепцию, можно выделить несколько аспектов, существенных для осмысления феномена святости в древнерусской культуре.

При рассмотрении культурных процессов Древней Руси из множества возможных проблем в качестве главной выдвигается проблема процесса канонизации, который носит ярко выраженную интегрированность действий. В связи с этим необходимо рассмотреть разнообразные толкования собственно катего-

рии канона и соотношение представлений о святости с процедурой канонизации, установившейся в Древней Руси.

Только рассмотрение всех аспектов – исторических, религиозных, эстетических – может дать полную картину существования феномена святости в любом конкретном его проявлении, что вызывает необходимость использования широкого круга исследований — исторических, богословских, эстетических, литературоведческих и искусствоведческих.

Канонизация святых была важным социальнокультурным актом в Древней Руси. Этот акт, осуществлявшийся на основе утвердившегося соотношения представлений о святости (религиозная парадигма) и количественных и качественных характеристиках канона (эстетическая парадигма), может быть исследован адекватно и объективно только при использовании культурологической методологии, на которую может опираться анализ любой конкретной региональной фактуры.

Следует подчеркнуть, что предмет нашего исследования многогранен. Процесс возникновения культа святости включает в себя формирование церковного и эстетического канона, в котором закрепилось почитание святого, а также дальнейшее развитие канонизированного образа на протяжении нескольких последующих веков.

Изученная нами история канонизации показывает, что почитание святых существует как культурно-религиозный феномен и возникает вне прямой связи с официальными постановлениями. Канонизация — это не только акт церковно-юридического права. Это процесс формирования ряда религиозных традиций, закрепленных в культе или почитании святых. Следствием этого культа является создание литургической службы святому, обращение к нему со специальными молитвами, создание агиографического и иконографического образа святого. Иными словами, канонизацию можно рассматривать и как эстетическую деятельность по созданию новых произведений искусства в различных его видах.

Термин *канонизация*, с одной стороны, можно трактовать как занесение в список, каталог, с другой – как узаконивание (поскольку канон – это закон), но не только в смысле церковно-юридическом, поскольку есть и другой закон, гораздо бо-

лее высокого порядка, связанный с пониманием святости и истины. Святые, повторяющие вслед за Христом путь святости, в свою очередь становятся примером, «правилом веры благочестивыя». Святой—это образец, то есть норма, а значит, канон.

Этот канон, в силу специфики христианского мировосприятия, не может быть внеэстетичен или антиэстетичен. Как святость — правило веры, так и воплощение этого правила в художественных образах (именно там это и происходит) должно быть благочестиво, пристойно с точки зрения религии и эстетично одновременно.

Необходимо отметить еще одну, «эстетическую» сторону канонизации. *Канонизация* – процесс создания образа святого, и это художественный образ, поскольку создается он в произведениях искусства: в литургии, житии, иконе и фреске. Именно канон и лишь канон обладает чертами рационального понимания, познания объекта, иррационального религиозного образа. И здесь мы прослеживаем логику совершенно специфичную, так как образ святого носит только имя и воплощает частичную фактологию исторического персонажа.

Логика эта подчинена логике создания канона, то **е**сть примера, правила христианского подвига, который признается за норму, образец. И произведение искусства, рассказывающее об этом, само становится квинтэссенцией правила, а искусство – каноничным.

Таким образом, устанавливается глубокая связь между каноном и канонизацией.

Канонизация — это не только церковно-политический, но еще и культурный акт, в котором отражается важнейший момент миропонимания средневекового человека-христианина, связанный с понятием святости и истины. Это сложное, разноплановое явление можно назвать своеобразным театром, где есть и авторы, и исполнители. И здесь на сцену «театра канонизации» выходит новый герой — собирательный образ живых людей, создающих святого и общающихся с ним. О том, каков он, рассказывает литургическое действо, агиографическая литература, иконография, а позднее отражение всего перечисленного находим в народных сказаниях и стихах. Именно он, этот новый герой, осуществляет свой выбор как персоналии для канонизации,

так и тех средств, с помощью которых эта «вторая реальность» моделируется.

Одной из специфических черт средневековой культуры является нерасчлененность различных сторон человеческого сознания, неотделимость какой-либо сферы духовной деятельности от более широкого культурно-исторического контекста. В древнерусской, как и в любой другой средневековой культуре, весь комплекс неутилитарных отношений человека с миром органически вплетается в поток утилитарно-практической деятельности, и только с определенной мерой условности может быть вычленен из нее, и наоборот. Поэтому изучать каждое явление средневековой культуры необходимо во всей его целостности.

Таким образом, канонизация святых является сложным, многосторонним процессом, который включает в себя и религиозную традицию, и конкретные политические мотивы, связанные с историей государства в целом и с местной историей, и обстоятельства, сопутствующие моменту канонизации. Она может рассматриваться гораздо шире, чем единственный формальный момент официального признания святости какого-либо подвижника. Канонизацию святых можно рассматривать также как деятельность по созданию различных форм почитания святого, которая требует комплексного подхода в изучении.

Еще одним из наиболее продуктивных методов в культурологии в последние годы становится философско-антропологический и социально-антропологический подход, с которым связываются надежды на оформление цельной картины развития мировой культуры [2].

Помимо того, что философско-антропологический подход претендует на глобальность, что обещает перспективу выработки новой методологии в изучении культуры, обращенность культурологии к человеку логически приводит к мысли, что именно антропологический подход должен стоять в основе принципов оценки и осмысления всех историко-культурных явлений и процессов. По сути, именно в формировании целостных представлений о человеке в прошлом, настоящем и будущем видится смысл существования культурологии как науки и учебной дисциплины. И какими бы сложными и противоречивыми

ни были культурные процессы, человек не должен заслоняться никакими теоретическими построениями и схемами.

Еще Макс Шелер, которого по праву считают основоположником новой философской антропологии, считал, что религиозная сфера мотивируется непреодолимым стремлением личности к духовному самоутверждению на путях сохранения, спасения личностного ядра в личной, священной, мироуправляющей силе. В ней руководящим типом личности является святой, внушающий доверие исключительно благодаря своим харизматическим качествам.

Таким образом, сам облик святого и тип святости, им явленный, важнее связать отнюдь не с его историческим прототипом, а с тем сформировавшимся в данном месте и в данное время (соответственно месту и времени канонизации) типом личности, который вызвал к жизни именно это конкретное событие.
Это некое конкретное воплощение культурной системы «человек — Абсолют», в котором решается некая идеальная возможность каждого в достижении этого Абсолюта, поскольку канонизирован «один из нас». Более того, каким бы стандартным ни
был набор тех положительных черт, которыми канон наделяет
святого, здесь, как мы убеждаемся, есть выбор. Достаточно широкий спектр добродетелей, связывающихся со святостью вообще, конкретизируется как необходимый и актуальный в связи с
конкретными историческими и географическими (региональными) реалиями.

Таким образом, если говорить уже не о философской, а об исторической антропологии, которую А.Я. Гуревич определяет как «направление исторического и, шире, гуманитарного исследования, которое ставит в центр человека как автора и как актера исторического процесса» [3], то канонизация святых в этом аспекте является своеобразным театром, сценаристом, режиссером и зрителем которого является человек той эпохи, которая востребовала появление на сцене именно того героя, который отвечал возложенным на него ожиданиям.

Каков же в этом смысле XX и XXI век? Какие ожидания связывает с образом святого наш современник?

Прежде чем мы сможем перейти к анализу образа святого XX – XXI веков, необходимо обратиться к специфике канонизационного процесса в этот период.

История святости в XX веке начинается с 1917—1918 годов, когда Патриархом Тихоном было определено празднование Собора Новомучеников и Исповедников Российских [4]. Не надо, наверное, говорить, что этот праздник в советское время отмечался тайно и лишь в 1992 году был благословлен к общецерковному употреблению. Эта формула — «Собор Новомученников» — была в то время единственно возможным способом поминовения всех тех, кто пострадал за веру в первые годы советской власти, а также давала возможность включать в этот негласный список и тех, кто принял эту чашу позже. Кроме того, таким образом, поминались не только те, чьи имена были известны, но и те, кто безвестно канул в лихие годы гонений.

Среди пострадавших за веру в XX веке — святитель Тихон, патриарх Московский и всея Руси, избрание которого произошло в Храме Христа Спасителя (1925), святые Царственные Страстотерпцы (Николай II с семьей), священномученик Петр, митрополит Крутицкий, местоблюститель Патриаршего Престола (1937), священномученик Владимир, митрополит Киевский и Галицкий (1918), священномученик Вениамин, митрополит Петроградский и Гдовский, священномученик митрополит Серафим Чичагов (1937), священномученик Кирилла, митрополит Казанский (расстрелян в Чимкенте 20 ноября 1937 года), ключарь Храма Христа Спасителя священномученик протопресвитер Александр (1937), преподобномученицы великая княгиня Елисавета и инокиня Варвара (1918) и целый сонм святых явленных и неявленных.

Наиболее известные места мученических подвигов — это Соловецкий монастырь (с 1923 года — лагерь особого назначения), Троице-Сергиева Лавра, Бутово, где проводились массовые расстрелы священников (1930-е годы), Алапаевская шахта (5 июля 1918 года в нее были сброшены княгиня Елизавета Федоровна вместе с другими мучениками), разоренная Саровская обитель, из которой были похищены мощи преподобного Серафима Саровского, и многие другие.

Юбилейным Архиерейским Собором Русской православной церкви 2000 года были прославлены как известные, так и неизвестные нам мученики и исповедники веры [5]. Всего же в Соборе новомучеников и исповедников Российских XX века на июль 2006 года поименно канонизирован 1701 человек [6]. Из них: Архиерейским Собором 1989 года – 1 человек; Архиерейским Собором 1992 года – 7 человек; Архиерейским Собором 1994 года – 2 человека; Архиерейским Собором 1997 года – 3 человека; Архиерейским Собором 2000 года - 1097 человек. Решениями Священного Синода включены в Собор новомучеников и исповедников Российских: от 27 декабря 2000 года - 57 человек (Комиссия по канонизации святых, 51-е заседание); от 22 февраля 2001 года – 15 человек (52-е заседание); от 17 июля 2001 года – 32 человека (53-е заседание); от 6 октября 2001 года 36 человек (54-е заседание); от 26 декабря 2001 года – 39 человек (55-е заседание); от 11 марта 2002 года - 30 человек (56-е заседание); от 24 апреля 2002 года – 2 человека (57-е заседание); от 17 июля 2002 года – 82 человека (57/58-е заседания); от 7 октября 2002 года – 19 человек (59-е заседание); от 24 декабря 2002 года – 14 человек (60-е заседание); от 7 мая 2003 года – 42 человека (61-е заседание); от 30 июля 2003 года - 28 человек (62-е заседание); от 6 октября 2003 года – 14 человек (63-е заседание); от 26 декабря 2003 года — 18 человек (64-е заседание); от 25 марта 2004 года - 20 человек (65/66-е заседания); от 17 августа 2004 года – 21 человек (67/68-е заседания); от 1 октября 2004 года – 9 человек (69-е заседание); от 24 декабря 2004 года – 8 человек (70-е заседание); от 20 апреля 2005 года - 21 человек (71-е заседание); от 17 июля 2005 года – 14 человек (72-е заседание); от 6 октября 2005 года – 16 человек (73-е заседание); от 27 декабря 2005 года - 21 человек (74-е заседание); от 11 апреля 2006 года – 19 человек (75-е заседание); от 17 июля 2006 года – 14 человек (76-е заседание). От Московской епархии прославлено 508 человек. Масштабы канонизаций беспрецедентны: меньше чем за десять лет в нашей стране канонизировано святых больше, чем за всю предыдущую российскую историю. Но это не удивительно, поскольку эти масштабы соответствуют масштабам репрессий, проводимых советской властью. Не удивительно, что большая часть канонизированных святых – это новомученики или священномученики.

Сразу же необходимо отметить, что уже здесь рождается один из специфичных моментов канонизации этого ряда святых. Поскольку это была новая волна мученичества, сомнений в святости тех, кто был расстрелян или репрессирован и замучен, не возникает. Поэтому нет необходимости в поиске таких подтверждений святости, как нетленные мощи и история их чудотворности. Необходимо напомнить, что, как отмечается митрополитом Ювеналием в докладе, посвященном канонизации святых в русской православной церкви, «основным критерием канонизации служил дар чудотворения, проявленный при жизни или кончине святого, а в некоторых случаях — наличие нетленных останков» [7]. Это правило далеко не всегда применялось именно к такому разряду святых, как мученики, поскольку часто в истории оставалась лишь память об их легендарной кончине.

В современной ситуации традиционная легендарность заменяется подлинной историей и документальностью. Канонизационное же дело приобретает иную форму следствия. Расследование связано прежде всего с гражданской реабилитацией этих людей в постсоветское время, а также с выяснением подробностей их мученической смерти в связи с мемориализацией их подвига.

Вследствие этого образ святого приобретает менее легендарные и более документальные черты. В частности, в расстрельных делах можно было не только прочитать подробности свершившегося, но и увидеть лица этих людей на фотографиях. Это важно, поскольку процесс канонизации предполагает создание жития святого и его иконографического образа. В XX веке этот образ портретен.

Художник-иконописец решает теперь двоякую задачу. Он должен, конечно, универсализировать образ святого в соответствии с языком иконографии, с другой стороны, образ этот должен оставаться узнаваемым.

Более того, среди новомучеников есть святые, облик которых хорошо известен всем. Это, например, последний русский царь Николай II, известный российским гражданам по целому комплексу изображений, живописных и фотографических, а

также его семья: наследник царевич Алексей, императрица Александра Федоровна, дочери царской четы (Мария, Ольга, Татьяна, Анастасия); достаточно известной является также внешность Иоанна Кронштадтского.

Иконография этих святых в достаточной мере отражает все проблемы, связанные с новой иконой. Прежде всего проблемы, с которыми сталкивается иконописец при создании новой иконографии святых, связаны с часто встречающимися попытками соединить традицию в изображении святого с современным о нем представлением, что часто осуществляется не очень удачно и разрушает художественную целостность иконы.

Так, одной из черт иконографии святого праведного Иоанна Кронштадтского является фотографичность лика, манера изображения которого вступает в конфликт с манерой изображения остального пространства иконы, традиционно более плоскостного и стилизованного. Это можно видеть, например, на такой иконе, как «Святой праведный Иоанн Кронштадтский с житием» конца 90-х годов [8]. Часто икона вообще становится больше похожа на живописный портрет в стиле реализма или даже на фотографию святого. Например, образ того же Иоанна Кроншталтского, написанный С. и Е. Большаковыми в С.-Петербурге в 1998 году [9], или иконы «Св. царь Николай II» и «Св. царица Александра» (мастерская «Ковчег», Ярославль) [10], икона святейшего Патриарха Всея Руси Сергия (М.В. Федотьева, Федоскино, 2006) [11], и даже прижизненная икона святейшего Патриарха московского и Всея Руси Алексия II (Н.М. Солоникин и В.Г. Мазалов, Федоскино, 2002) [12].

Важным моментом в создании новой иконографии святых является решение вопроса об их иконографическом облике, который может быть решен ближе к современности (то есть так, как выглядел святой в жизни), или ближе к традиции (в соответствии с уже существующими разработанными иконографическими типами). Так, Николая II и его семью часто изображают в царском облачении и коронах. Например, поясное единоличное изображение Николая II, восходящее к традиции Зарубежной церкви представляет святого в праздничных царских одеяниях в стиле Московского царства и шапке Мономаха (это икона «Святой мученик царь Николай II» (П.П. Тихомиров, США, 1996);

икона «Святой мученик царь Николай II» (Н. Старостина, С.-Петербург, 2000); «Святой мученик царь Николай II» (Г. Гашев, С.-Петербург, 2001); «Святой мученик царь Николай II», (Н. Меркурьев, Таллинн, 2001); «Святой царь-мученик Николай II» (Е.А. Антонова, Тверь, 2002)). Изображение царственной семьи можно проиллюстрировать иконами «Снятие пятой печати» (икона из иконостаса Сретенской церкви в Москве, 2001), «Царская семья» (К. Покровская), «Святые Царственные Мученики» (мастерская «Ковчег», Ярославль, 2007). Царь-мученик Николай и его сын могут изображаться и в военной форме, как это сделано, например, на иконе С. и Е. Большаковых.

Стилистика новой иконографии также разнообразна. Современный иконописец, обладая достаточно полными знаниями об истории иконы, выбирает, в каком стиле ему работать. Разброс его возможностей так же велик, как велик сам период существования иконы — от византийских образцов до иконы Нового времени. Это тоже не может не сказаться на сложении тех иконографических образов, о которых идет речь.

Поскольку в большинстве случаев в данной статье разбирается иконография царской семьи, легко предположить, что это может вызвать весьма негативную реакцию в связи с вопросом о признании святости этих лиц. В данный момент не буду касаться этой темы, но отмечу, что еще одной важной стороной современного канонизационного процесса является его крайняя политизированность. Это неизбежно связано с политизированностью всего нашего общества, и об этом необходимо говорить отдельно.

Не менее важным является и тот факт, что духовная (церковная) и светская сферы жизни современного общества разделены. Нет той целостности, которая определяла жизнь человека в средние века, когда любая добродетель, в принципе, соответствовала христианской этике. В наше время гуманистические ценности рассматриваются независимо от ценностей религиозных. Поэтому если в первом случае новомученики, канонизированные за верность своей вере, признаются святыми без всякого сомнения, то в других случаях канонизационная практика может столкнуться с вопросом правильности выбора того или иного канонизируемого.

Современное российское общество подвержено также увлечению всякого рода мистикой, что не могло не сказаться на большей популярности тех новоканонизированных святых, о чудотворениях которых пошла широкая молва. Сегодня такой популярностью пользуется образ Матроны Московской, к мощам и иконам которой бесконечно притекают верующие из самых разных уголков страны. В частности, появление ее мощей в Ярославле собрало такое количество народа, которое город, наверное, не видел со времен советских демонстраций. Именно чудесного решения своих проблем, связанных с жизныю в наше столь непростое время, ждут от святой все, кто обращается к ее образу. Поскольку жизненные вопросы решаются в нашей стране очень сложно, список подобных святых вероятно будет расти.

Так как одним из оснований для начала канонизации является «инициатива снизу», то есть большое почитание праведника народом еще до каких-либо церковных установлений, то этот процесс остается живым, напрямую связанным с той формой религиозного сознания, которая бытует в народе, и, вероятно, появятся новые имена подвижников, которые выдвинутся на первый план и будут выражать чаяния людей своего времени.

### Примечания

- 1. Подробнее см.: Юрьева Т.В. Канонизация ярославских святых в культурно-типологическом аспекте (Федор Ростиславич Черный). Автореф. дисс. ... канд. культурологии. Саранск, 1998; Юрьева Т.В. Канонизация святых как культуротворчество // Славянский альманах 1998. М., 1999. С. 165 181. Т.В. Юрьева Философско-антропологический подход в понимании феномена святости в русской средневековой культуре // Современная антропология и ее развитие в системе непрерывного образования: Материалы VIII Всероссийского научнопрактического семинара. Томск, 2000. С. 31 33.
- 2. См.: Гуревич П.С. Философская антропология: опыт систематики // Вопросы философии. 1995. № 8. С. 92 102; История ментальностей. Историческая антропология. М., 1996; Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. С. 30 45.

- 3. Гуревич А.Я. Историческая антропология. (Тезисы к определению предмета) // Культурология: методология общественных наук в России и за рубежом на исходе века. Материалы летнего методологического университета. Ярославль, 1997.
- 4. Это было подтверждено Всероссийским поместным собором 1917 1918 гг. 25 марта 1991 года Священный Синод принял Определение «О возобновлении поминовения исповедников и мучеников, пострадавших за веру Христову, установленного Поместным Собором» 5/18 апреля 1918 года: «Установить по всей России ежегодное поминовение в день 25 января или в следующий за сим воскресный день всех усопших в нынешнюю лютую годину гонений исповедников и мучеников». Журнал Московской Патриархии. 1991. № 6. С. 9.
- 5. См.: Деяние юбилейного освященного Архиерейского Собора русской Православной Церкви о соборном прославлении новомучеников и исповедников российских XX века. Москва, Храм Христа Спасителя, 13 16 августа 2000 года.
- 6. Журналы заседаний Священного Синода Русской православной церкви (17 19 июля 2006 года). № 40.
- 7. О канонизации святых в русской православной церкви. Доклад митрополита Крутицкого и Коломенского Ювеналия на освященном Поместном Соборе Русской Православной Церкви, посвященном 1000-летию Крещения Руси // Канонизация святых. Поместный Собор Русской Православной Церкви, посвященный 1000-летию Крещения Руси. Троице-Сергиева Лавра, 6—9 июня 1988.—С. 17.
- 8. Опубл. в кн.: Кутейникова Н.С. Иконописание России второй половины XX века. СПб., 2005. С. 111.
  - 9. Там же. С. 99.
- 10. Ковчег. Иконописная мастерская. Ярославль, 2006. C.74 75.
- 11. Преображение. 2 Всероссийская художественная выставка современного храмового искусства. Каталог. Ярославль, 2006. С. 49.
- 12. Преображение. Современное храмовое искусство. Альбом по материалам выставки «Преображение», прошедшей в г. Ярославле в 2002 году. Ярославль, 2005. С.121.

© Т.В. Юрьева

# АКТУАЛИЗАЦИЯ ФУНКЦИИ ХРАМА-ПАМЯТНИКА В КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА (АРХИТЕКТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ)

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

По сути своей любой *храм* — это памятник, поскольку, помимо литургической, выполняет и мемориальную функцию. Таковыми были уже первые катакомбные храмы на могилах христиан-мучеников, которые не только служили местом для совершения литургии, но и выполняли функцию памятника над могилой усопшего. Служба, совершаемая в этих храмах, всегда была связана с поминовением этих святых. «Стало быть, любой храм самим фактом освящения престола в память святых и праздников несет памятную идею» [1].

Тем не менее в истории православной архитектуры существует понятие *храма-памятника*, связанное с созданием особого мемориального храмового сооружения, которое (помимо своего главного посвящения какому-либо святому или событию христианской истории) связывается с памятью о современных храмоздателях, особо выдающихся событиях или событиях серьезного общенационального значения.

Строительство храмов-памятников существует в христианстве издревле, а традиция сооружения храмов-памятников на Руси получает новый оттенок, связанный с прошлым России, поскольку в ней всегда подчеркивалось, что история русского государства — это история государства христианского, православного.

«Знаменательно, что уже первый русский храм эпохи принятия христианства нес в себе определенный памятный смысл. Построенная князем Владимиром Святым церковь Рождества Богородицы в Киеве (так называемая Десятинная) на месте языческого капища символизировала победу над язычеством, утверждение христианства, торжество Православия на Руси. В

то же время храм стал и памятником убиения первых известных на Руси мучеников-христиан Иоанна и Федора, местом погребения святой равноапостольной княгини Ольги, а затем и самого святого равноапостольного князя Владимира» [2].

Хрестоматийной является легенда о строительстве храма Покрова на Нерли, сооруженного князем Андреем Боголюбским в память убиенного сына князя Изяслава во время военного похода в Волжскую Булгарию.

Чаще всего сооружение храмов-памятников было связано с военными победами. Так, в память о победе над монголотатарами на Куликовом поле (1380 год) был построен храм Рождества Богородицы в Бобреневском монастыре под Коломной, а также храм всех святых на Кулишках. Знаменитый Покровский собор (храм Василия Блаженного) на Красной площади в Москве был сооружен в честь победы Ивана Грозного над Казанью. Строительство собора Казанской иконы Богоматери на Красной площади, а также в селе Коломенском, ознаменовало победу над поляками и окончание Смуты [3].

Храмы-памятники возводились и в честь событий, связанных с рождением наследников русского престола. Так, по благочестивому обету Василия III после рождения наследника за один день в бывшем селе Дьякове был возведен деревянный храм в честь небесного покровителя новорожденного сына — святого Иоанна Предтечи. Затем этот храм был перестроен в храм Усекновения Главы Иоанна Предтечи. Еще один хрампамятник, сооруженный в честь рождения Ивана IV — храм Вознесения в Коломенском (1532 год). В 50 — 60-е годы XVI века целый ряд мемориальных шатровых храмов был построен в Балахне, Муроме, Старице.

Эта традиция продолжалась и в XVIII, и в XIX веке, особенно в период подъема патриотических настроений в связи с победой в Отечественной войне 1812 года.

В русской эмиграции, которая распространилась на многие страны мира, строительство храмов-памятников получило особый смысл и новое содержание, связанное с последними на тот момент трагическими событиями русской истории. Люди, «понесшие в себе Россию», строили православные храмы не только для молитвы, но и для увековечения в них памяти об ут-

раченной родине. Поэтому, даже если эмигрантский храм не имеет мемориальной функции, заложенной в его посвящении, выбор сюжетов для икон, программа иконостасов и стенных росписей — все дышит воспоминаниями о России. Эта идея воплощается и в декоре храма, и в подборе иконографических образов в иконостасах. Именно поэтому чаще пишутся иконы именно русских святых, становятся особо почитаемыми образы святых благоверных князей, олицетворяющих русскую историю, образы русских городов с их храмами и монастырями вплетаются во фресковый декор зарубежных православных храмов. По большому счету, каждый храм создавался теперь как хрампамятник по утраченной России. Но были и особые события истории, мемориально отмеченные специально созданными храмами-памятниками.

Одним из самых знаменитых храмов-памятников русской эмиграции является храм-памятник св. Иова Многострадального, посвященный царю-мученику Николаю ІІ, а также всем русским людям, «богоборческой властью в смуте убиенным», в Брюсселе. Храм был заложен в 1935 году, но освящен лишь через 15 лет, в 1950 году.

Этот храм является самым значительным и, наверное, удачным проектом Николая Ивановича Исцеленнова, архитектора, теоретика искусства, председателя общества «Икона» в Париже. Цель строительства собора была выражена в архипастырском воззвании, выпущенном в 1931 году за подписями Председателя Собора Архиереев и Архиерейского Синода Митрополита Антония и Членов Священного Собора: «Пройдут годы, придет нам на смену новое поколение, которое не было свидетелем современных нам ужасных событий, и время сгладит память о них. И падут на нас укоры потомков, если мы не увековечим память современных нам мучеников и не выразим своего благоговейного отношения к ним» [4].

Внешний облик постройки – точное воспроизведение одного из приделов храма Спаса Преображения в селе Остров под Москвой. Мемориальный характер храма отражен в помещенных на столпах памятных досках с именами и фамилиями погибших русских людей. Среди них – четыре больших мемориальных доски с именами Царственных Мучеников, именами за-

мученных членов императорской семьи, погибших архипастырей, представителей духовенства и монашества, а также с именами множества русских людей, принявших мученическую кончину от богоборческой большевистской власти.

Состав присутствующих в храме иконографических образов связан прежде всего с именами тех святых, которые являлись соименными покровителями царственных мучеников. Справа и слева от иконостаса помещены два киота. С правой стороны — киот с изображением небесных покровителей Царской семьи, с левой — киот с иконой Всех святых в Земле российской просиявших.

Иконостас также был создан по проекту Н.И. Исцеленнова. Большие иконы местного ряда и деисусный чин написаны княгиней Е.С. Львовой. Остальные иконы для иконостаса — самим Николаем Ивановичем. На момент освещения храма был сооружен лишь первый ярус иконостаса. Полностью иконостас был завершен в последующие несколько лет и в настоящее время представляет собой трехъярусную алтарную преграду, состоящую из 31 иконы, с великолепно расписанными Царскими вратами с порталом, в углах верхней панели которого находится образ евхаристии. Деисусный ряд отделяет от нижних рядов широкое тябло, на котором старославянскими буквами написан текст молитвы.

Как и весь этот храм в целом, его иконостас представляет собой абсолютно гармоничное единство формы и содержания. Получив возможность не перестраивать, как это часто бывало, какое-то мало подходящее для храма здание, не приспосабливать традиционную форму иконостаса в неприспособленное для этого помещение, а спроектировать и построить храм с нуля, Н.И. Исцеленнов реализует в этом храме все свои творческие возможности. Вполне вероятно, что иконостас храма в Брюсселе в полной мере отражает представления Николая Ивановича Исцеленнова о его сущности и правилах его создания. Архитектор великолепно решил как богословскую, так и художественную задачу. Прежде всего иконостас не перегружен, как это мы часто можем видеть в поздних древнерусских памятниках, декором и представляет собой многосоставную икону, имеющую четкую

центрально-симметричную композиционную схему. Можно также отметить единое ритмическое и колористическое решение.

Кроме того, иконостас гармонично вписан в архитектурную среду, составляет единое целое с фресковой росписью – образом Богоматери Оранты в конхе алтаря и системой иконографического убранства интерьера храма.

На освящение церкви архимандрит Виталий привез в дар храму от великой княгини Ксении Александровны, родной сестры убиенного царя, икону св. Иоанна Крестителя. Эта икона была вместе с государем до самой его мученической кончины в Екатеринбурге [5].

Кроме того, в храм-памятник переданы на хранение штандарт 2-го Лейб-Гусарского Павлоградского Императора Александра III полка и штандарт 17-го Драгунского Нижегородского Его Величества полка.

Русской воинской славе посвящен еще один хрампамятник, церковь Воскресения Христова, построенная на русском воинском кладбище в Мурмелон ле Гранд. Это могилы русских воинов, солдат экспедиционного корпуса, сражавшегося с немецкими войсками на территории Франции в первую мировую войну. Когда во Франции сформировалась большая русская эмиграция, это кладбище было взято ее их опеку, а в 1937 году был построен и освящен храм. Он также стал памятником, молитвой по утраченной Родине. Над входом надпись: «Aux soldats russes morts au champ d'honneur en France. Русским солдатам, погибшим на поле брани во Франции. 1916—1918».

Церковь построена по проекту Альберта Бенуа. Он же сделал роспись интерьера храма в древнерусском стиле. Особое место здесь занимают гербы русских городов.

Иконостас также спроектирован А.А. Бенуа, иконы написаны членами общества «Икона» в Париже П.А. Федоровым и княгиней Е.С. Львовой.

Еще один удивительный по своей истории храм-памятник находится в далекой, казалось бы, от православного мира Северной Африке, на берегу Средиземного моря, в мусульманской стране Тунис. Это храм Александра Невского. Он появился здесь лишь в двадцатом веке, благодаря множеству русских людей, эмигри-

ровавших сюда вместе с русским флотом, который пришел в порты Бизерты «на последнюю свою стоянку».

Храм-памятник, церковь Святого благоверного князя Александра Невского в Бизерте, был посвящен русскому флоту, закончившему здесь свое существование. История русской эскадры уже достаточно хорошо описана в литературе [6]. Особенно больно читать страницы, связанные с моментом ее расформирования, что для русских моряков означало окончательную потерю родины.

«В эти, уже далекие, тридцатые годы для тунисских беженцев жизнь, как всегда, тесно была связана с церковью. Проданные на слом корабли были еще у всех на уме. Так зародилась у моряков мысль построить часовню в память последней эскадры под Андреевским флагом. <... > Комитет обратился ко всем русским в изгнании, и в особенности к бывшим бизертянам, призывая их помочь построить памятник последним черноморским кораблям. Постройка началась в 1937 году, закончилась до войны 1939 года...» [7]. Освящение храма состоялось 10 сентября 1938 года. Наверное, не случайно для посвящения храма было выбрано славное имя Александра Невского, который помимо того, что был русским святым и русским полководцем, также почитался русской православной церковью как защитник от междуусобной брани, что как никогда было актуально в те послереволюционные годы, расколовшие русское общество. Кроме того, храм Александра Невского в Бизерте, несмотря на столь тяжелые обстоятельства, продолжал традицию строительства храмов этого посвящения, сложившуюся в России XVIII - XIX веков [8].

Все в этом храме наполнено идеей увековечения славы русского оружия, его морской гордости и чести. Морская символика присутствует уже на подступах к храму. Еще издалека можно увидеть изображения корабельных якорей, украшающие церковную ограду.

Удивительное зрелище – голубые купола православного храма под ярким Тунисским небом. Да и сама архитектура храма своим кубическим основанием и полуциркульным куполом похожа на столь многочисленные в Северной Африке мавзолеи – марабу, что еще раз напоминает нам о восточных корнях рус-

ской православной архитектуры. Остроумно использовав традиционные для данной местности формы, архитектор завершил купол луковичной главкой, венчаемой крестом. По углам кубического основания также разместил четыре главки поменьше, а по краю стены между барабанами главок пустил ряды кокошников. Храм также украшает входной портал с невысокими, в романском стиле колоннами и окнами, образующими двойной арочный проем, также разделенный романской колонной.

На стенах внутри храма памятные доски. Центральная — в память русских кораблей — навсегда запечатлела их названия: линкор «Император Александр III», крейсеры «Кагул» и «Алмаз», эскадренные миноносцы «Беспокойный», «Гневный», «Дерзкий», «Поспешный», «Пылкий», «Капитан Сакен», «Цериго», «Жаркий», «Звонкий», «Зоркий», подводные лодки «Буревестник», «Тюлень», «Утка», «А.Г.22», канонерские лодки «Грозный», «Страж», учебное судно «Моряк», суда «Якут» и «Китобой», спасатели «Илья Муромец», «Черномор», буксиры «Всадник», «Гайдамак», «Джигит», «Голанд», транспорты «Кронштадт», «Добыча», «Дон», бывший линкор «Георгий Победоносец» и пароход «Великий Князь Константин».

По сторонам от нее – две доски русским морякам – офицерам, закончившим свой жизненный путь, как и их корабли, в Бизерте. Это командующий русской черноморской военной эскадрой в Бизерте в 1920–1924 годах контр-адмирал Беренс Михаил Андреевич (1879–1943 гг.) и русского императорского флота старший лейтенант Александр Сергеевич Манштейн (1888–1964 гг.). «Родина помнит о вас», – написано в нижней части каждой из этих памятных досок.

Небольшой по размерам храм имеет, соответственно, небольшой, одноярусный иконостас. Так же, как во многих других небольших иконостасах, созданных в эмиграции, часть икон поставлена в вынесенных вперед киотах. Это касается прежде всего главной иконы местного ряда, образа святого, которому посвящен храм.

Самое удивительное в этом храме – Царские врата. И не столько они, сколько завеса, которая полагается к ним. В бизертском храме эта завеса сделана из Андреевского флага, кото-

рый напоминает всем входящим об особом посвящении этой церкви.

Как сообщила мне в личной беседе Анастасия Александровна Ширинская, единственный живой свидетель тех событий [9], иконостас был построен по рисунку А.А. Бенуа. Иконы иконостаса и двух евангелистов исполнены Александрой Эрнестовной Чепегой, малые иконы иконостаса — В.Н. Зверевым, икона «Тайная вечеря» — Г.М. Янушевским. Икону святого благоверного князя Александра Невского в правом киоте написал сын директора бизертского Морского корпуса вице-адмирала Герасимова В.А. Герасимов, крест над киотом — работы А.С. Манштейна. В храме находятся также две иконы, написанные княгиней Е.С. Львовой. Это образ святого князя Владимира в левом киоте (парный образу св. князя Александра Невского), а также отдельно стоящий образ святых Елены и Константина.

Помимо икон храм украшают три фрески, появившиеся в храме несколько позже: это сюжет рождества на северной стене, Крещения, Рас іятия и Воскресения — на южной. Западная стена украшена фрес сой, изображающей Рай Господень, где в центре на троне воссе, ает Богородица с архангелами Михаилом и Гавриилом по стој онам, по правую руку мы видим сюжет «Лоно Авраамово», а по левую изображены Райские Врата, святой Петр с ключами и в реница праведников, спешащих к ним. Купол храма выкрашен голубой лазурью, в четырех парусах по традиции помещены образы четырех евангелистов.

В храме хранятся многие реликвии, связанные с русским флотом. Инженер А.П. Клягин передал в храм много предметов с «Генерала Алексеева», одного из кораблей эскадры, купленного им. Это люстры, якоря, мраморные плиты.

Над входом в церковь надпись: «Блаженны изгнаны правды ради, яко тех есть царство небесное». Воистину воздастся тем, кто в годы безвременья и гонений сохранил память, веру, любовь к ближнему и надежду на будущее.

### Примечания

- 1. Святославский А.В. Традиция памяти в православии. М., 2004. С. 17.
  - 2. Там же.

- 3. Подробнее о храмах-памятниках, посвященных русской воинской славе см.: Нащокина М.В. Храмы-памятники русской воинской славы // Памятники Отечества. 1988. №1 (17). С. 143 149; Исакова Е.В. Храмы-памятники русской воинской доблести. М., 1991.
- 4. Вздорнов Г.И., Залесская З.Е., Лелекова О.В. Общество «Икона» в Париже. Москва Париж, 2002. Т.1. С. 398.
  - 5. Tam жe. C.403.
- 6. См., например: Узники Бизерты: документальные повести о жизни русских моряков в Африке в 1920—1925 гг. М., 1998; Черкасов-Георгиевский В.Г. Русский храм на чужбине. М., 2003. С. 211 229; Ширинская А.А. Бизерта. Последняя стоянка. СПб., 2003.
- 7. Ширинская А.А. Бизерта. Последняя стоянка. СПб., 2003. С. 286.
- 8. Можно перечислить следующие храмы: деревянная церковь во имя Святого благоверного князя Александра Невского в Усть-Ижоре (1711 г.); Александро-Невский собор в Ижевске (1823 г.); Александро-Невский кафедральный собор в Саратове (1824 г.); церковь Святого Александра Невского в Германии (1826—1830 гг.); храм Святого Александра Невского в Париже (1859—1861гг.); храм Святого Александра Невского в Софии (1877—1878 гг.); собор Александра Невского в Нижнем Новгороде (1881 г.); церковь Святого Александра Невского в Кургане (1902 г.); часовня Святого Александра Невского в Ярославле (1892 г.).
- 9. Кроме автобиографической книги, указанной выше, об Анастасии Александровне Ширинской можно прочитать в: Махрова Г.А. Мой Тунис. М., 2002. С.38 43, 109 110; Беляков В. Одна на весь Тунис. В гостях у Анастасии Ширинской // Путешествие по свету. 2004. № 10. С.2 7.

## Изгнание

© A.B. Азов

# ИЗГНАНИЕ В АСПЕКТАХ САМОИДЕНТИЧНОСТИ И САМОСОЗНАНИЯ ЛИЧНОСТИ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

Каждая культурно-историческая эпоха имеет свою антропологическую духовную константу. Вслед за философом М. Бубером, который различал в истории человеческого духа эпохи обустроенности и бездомности и считал одиночество условием проблематизации человека для самого себя, мы определяем исходную духовную ситуацию XXI века как неспасенность, богооставленность, предопределяющую в итоге бессильное тяготение человека к Богу, пусть даже в негативной форме, с целью преодолеть дезинтеграцию личности и обрести утраченную целостность «Я» [1].

Основное задание самосознания — выбор себя другим, своей духовной сущности — осуществляется в условиях тотального отчуждения от Бога, мира и себя самого. Развертывание принципа интерсубъективности как основы европейской культуры по мере ее превращения в мировую цивилизацию усиливало одиночество человека, приводило к распаду личности, утрате ею «дома бытия», самоидентичности и ее блужданию в лабиринте смыслов.

Преодоление одиночества и духовное озарение возможно в результате переживания психического шока, душевного потрясения в обстановке жизненной трагедии. Поэтому тема катастрофы, изгнания, в том числе в форме самоизгнания, внутреннего изгнания, проходит через художественное творчество как выражение духа, а ее интерпретация в философских терминах заключает в себе один из возможных способов обоснования самосознания.

Источником самосознания личности является свобода выбора между бытием и небытием, светом и тьмой, космосом и хаосом, Богом и собой, Богом и дьяволом, добром и злом, пре-

красным и безобразным, причем персонификация негативного начала выступает как мнимость, фикция, не обладающая собственной сущностью. Такова диалектика добра и зла (как небытия, обратной стороны добра) в иудаизме; онтичности (в пределе – полноты) и меональности (в пределе – пустоты) в христианской интерпретации греческой философии.

Моделью реконструкции интегрального самосознания художника в изгнании служит заданная актом Творения логика «начала», «встречи» человека с Богом в иудаизме, интерпретированная относительно различных способов осознания цели и смысла бытия. Таков широкий культурно-исторический контекст темы.

Когда мы говорим о самосознании художника в изгнании, то подразумеваем специфический характер связи модели мироотношения с конкретным историко-культурным явлением: русской эмиграцией «первой волны». Относительно России, пережившей в XX веке трагический опыт войн и революций, одно и то же задание духовного самоосуществления личности через переоценку ценностей предстает инвариантом его различных форм как для живущего в своей стране и ощущающего себя в ситуация так называемой внутренней эмиграции интеллектуала, так и для изгнанника — эмигранта, покинувшего родину.

Как и в религиозной мистике, уникальный экзистенциальный опыт диаспоры: одиночества, «покинутости», «униженности», «заброшенности» – рождает пустоту и отчаяние, на смену которым может прийти как бы новое «рождение в духе», но опыт может остаться и безблагодатным.

Оптимальным методологическим способом исследования изгнания представляется сочетание феноменологии с герменевтикой — феноменологическая герменевтика. В. Дильтей определял герменевтику как «искусство понимания письменно фиксированных жизненных проявлений». По его наблюдению, при психологическом подходе к душевной жизни индивидуальности предстают как изолированные миры и их взаимопроникновение невозможно. Поэтому основная проблема герменевтики формулируется Дильтеем следующим образом: как может индивидуальность сделать предметом общезначимого объективного познания чувственно данное проявление чужой индивидуальной

жизни? Исходя из необходимости общезначимости познания, феноменология пошла по пути отрицания психологической трактовки индивидуальности.

Э. Гуссерль выделил в сознании «нетематический горизонт» его интенциональных актов, который дает нам «предварительное знание» о предмете. Горизонты отдельных предметов сливаются в единый «жизненный мир», который делает возможным взаимопонимание. На первый план для нас поэтому выдвигается задача реконструкции «жизненного мира» соответствующей культуры, который позволяет понять ее отдельные явления. Согласно Г.-Г. Гадамеру, беспредпосылочное мышление, о котором писал Гуссерль, невозможно. Оно является фикцией рационализма, не учитывающего историчности человеческого опыта.

Формулируя основные положения феноменологической герменевтики, П. Рикер установил следующие принципы: изучение культуры, исходя из индивидуального бытия ее творцов; понимание человека как символического существа, а символа – как структуры значений; коррелятивность символа и интерпретации. В исследовании явлений культуры Рикер различает регрессивный анализ (археологию) и прогрессивный анализ (телеологию) как экзистенциальные функции субъекта. В качестве элементов герменевтики они взаимодействуют только при условия их сопряженности с эсхатологией, то есть устремленностью человека к священному.

Соединение по принципу взаимного дополнения археологии, телеологии и эсхатологии возможно через поиск онтологических корней понимания и зависимость от существования. Таким образом, субъект культурно-исторического творчества у Рикера оказывается опосредующим началом связи времен прошлого, настоящего и будущего.

В целом принимая методологическую схему Рикера, необходимо дать комментарий. Говоря об археологии, телеологии и эсхатологии, французский философ пытается соединять расходящиеся позиции и способы интерпретации — психоанализ, феноменологию духа и феноменологию религии. Устранение трудностей возможно в случае замены психоанализа при исследовании прошлого феноменологией культуры как праисторией

субъективного духа. Так прошлое мира становится моим настоящим.

Американский филолог X. Блюм, представляющий школу «психодрамы литературы», в 1975 году впервые интерпретировал Каббалу, еврейское мистическое учение, как парадигму поэтического творчества в концепции «запоздалости» в рамках отношений между последователем и предшественником (сведя их к «страху влияния») применительно к исследованию английских и американских поэтических текстов постпросветительской эпохи. По его мнению, как Каббала, так и искусство воплощают стремление быть иным, к окончанию изгнания.

Х. Блюм представил древо сфирот (символический чертеж процесса сотворения мира, еврейский вариант мирового древа) как модель теории поэтического влияния, обнаружив аналогии шести из семи низших сфирот, творящих сил Бога, кроме Малхут (царства) в человеческом творчестве. Однако установление им прямого соответствия между шестью сфирот или бхинот (модификациями сфирот каббалиста XVI века М. Кордоверо, обнаруживающими внутренние аспекты их взаимодействия) и поэтическими тропами выглядит неубедительно. Значительно плодотворнее поэтическая интерпретация Х. Блюмом основных понятий Лурианской каббалы (одной из каббалистических школ, названной по имели ее основателя И. Лурия): «цимцум» как самоограничения, импульса творчества; «швират хакелим» как замещения, переформирования, катарсиса и «тиккун» как репрезентации [2].

Научная гипотеза автора состоит в плодотворности применения теоретической модели интерпретации акта сотворения мира в Лурианской каббале — мистическом учении XVI века (так называемой «иудейской ноты») к исследованию мировоззрения художника младшего поколения «первой волны» русской эмиграции.

Выбор парадигмы исследования изгнания задан социокультурной ситуацией «богооставленности» человека в мире и его стремления к Богу из бездны, когда изгнание осознается им как необходимое условие духовного обретения родины — храма собственной души — путем заслуги.

Катастрофический внутренний опыт русского художника в изгнании — это путь через самоутраты, смыслоутраты, гибель

ценностных ориентаций, экзистенциальные ловушки и западни: одиночество, «покинутость», «заброшенность», переход через пустоту как переход через Ничто. Здесь возникает эстетически организованная трагическая ситуация: изоморфизм самосознания еврея в диаспоре и русского эмигранта, то есть эмпирически наблюдается переакцентировка традиционного христианского миросозерцания. У нас возникает аналогия с мистическим опытом каббалистов Лурианской школы на уровне задаваемых основных экзистенциальных вопросов и обретаемых ценой собственной жизни ответов.

Принимая формулу Б. Спинозы («не смеяться, не плакать, не проклинать, а понимать»), мы исходим априори из двух самоочевидных посылок. Поиск истоков художественного творчества на этапе предварительного понимания текстов обращает нас к мифу о сотворении мира. В Европе еще с эпохи Ренессанса и особенно в эпоху романтизма формируется представление о Боге как о художнике и происходит его перевертывание в представление о художнике как о Боге. Опыт мыслителей XX века также убеждает нас в возможности экстраполяции логической схемы Божественного акта сотворения мира на творческий акт художника.

Мотивировка изгнания в горизонте духа обращает исследователя на этапе предварительного понимания к мифу об изгнании как человеческом уделе вследствие ложного выбора, сделанного Адамом, как отступлении от задачи реализации творения. По аналогии русская интеллигенция в эмиграции пришла к заключению о своей исторической ответственности и виновности в ряде поколений за трагическую судьбу родины в результате отступления от Божьего промысла о России.

Чтобы уловить и выразить парадоксальное мироощущение русских художников в изгнании, мы используем теоретическую модель Каббалы. Аналогии эти на уровне основных экзистенциальных вопросов и ответов на них возникают потому, что православное христианское самосознание, по наблюдениям Н.А. Бердяева, отодвигает мысль о катастрофизме бытия, в то время как иудейское — чрезвычайно чутко к малейшим намекам на катастрофические предвестия. Направленное к «Ничто» иу-

дейское самосознание в качестве доминанты несет в себе трагедийность.

Поэтому моделью самосознания художника в изгнании может быть избрано тайное мистическое учение иудейской Каббалы. Каббала выражает общую для многих интеллектуалов XX века — философов, ученых и художников, — вызванную ощущением своей виновности жажду поиска и единения в общении и слиянии с отсутствующей всемогущей сверхличной силой, становящейся Божественной личностью в процессе творения.

Каббала, выражающая настроение изгнания в молитве, сопровождающейся плачем и стенаниями, является религиозной доктриной, оправдывающей и осмысливающей это захватывающее психическое переживание духовной утраты, становления и роста личности, онтологической трагической сущности бытия.

Философской основой, наиболее адекватной цели и объекту данного исследования, является концепция трагического С. Кьеркегора [3], получившая известность и дальнейшее развитие в XX веке, поскольку, с одной стороны, именно у него прослеживается связь с Ветхим Заветом (иудейским Танахом) и критика с этих позиций современного ему официального христианства, а с другой стороны, вся короткая мученическая жизнь датского мыслителя — внутреннего изгнанника, как и русские эмигранты, — является источником и главным аргументом его экзистенциальной философии.

Кьеркегор определял трагическое как страдающее противоречие, а комическое – как не страдающее противоречие. Он обратил внимание на типологическое различие античного и новоевропейского понимания трагического, заключающееся в несходстве представлений о трагической вине: субъективной невиновности античного героя (виновного объективно) и субъективной виновности современного героя. Человек выбирает себя грешным, виновным перед Богом. Он несет вину и ответственность за происхождение своих грехов.

Выступив против гегелевского примирения противоположностей и шеллингианского их тождества, Кьеркегор обосновал проблему выбора человеком самого себя (или – или), то есть обретения смысла своего существования, через прогрессирующее углубление в свою субъективность, движение духа на жиз-

ненном пути. В акте выбора себя, реализуя божественное предопределение, человек выступает как созидатель умопостигаемого мира, тем самым признавая себя равным Богу и раскаиваясь за свою свободу.

Рассматривая историю с точки зрения детерминации свободы, датский философ указал на взаимное исключение необходимости в истории и личной свободы выбора человека в его душевной жизни. Он выдвинул принципы раскаяния, конституирующего выбор (вместо гегелевского примирения противоположностей), и свободы воли (вместо необходимости). Вина у него тождественна свободе.

Точкой опоры для Кьеркегора явилась ветхозаветная (иудейская) вера в абсурд при условии личного непосредственного контакта человека с Богом — единственного с Единственным — посредством страсти (вместо гегелевского опосредования). Выбор человеком себя он представлял как созерцание им Вечной Силы. Датский философ противопоставлял трагического героя, жертвующего собой ради общего — и одинокого рыцаря веры, жертвующего общим ради своей самости (во имя Бога).

Кьеркегор выделял два типа личности – языческий (цельный) и христианский (раздвоенный). Этическое начало у него выступает вместе с непосредственно-эстетическим, а демонически-религиозное – вместе с демонически-эстетическим. Таким образом, датский философ в рамках эстетики соединяет эстетическое, этическое и религиозное, причем эстетическое принимает у него характер не снимаемого в итоге трагического противоречия.

Художественное творчество русского зарубежья, как и любой диаспоры, пронизано логикой отношений по схеме: Бог — мир — человек (или Бог — земля — народ); творение — спасение — откровение, наиболее ярко раскрывающейся в религиозном сионизме. Логика Торы есть логика «начала», то есть постоянного возвращения к исходному онтологическому мироотношению. Обоснование в иудейской герменевтике сионизма как парадигмы реальной истории позволяет обнаружить на личностном уровне потаенный, скрытый смысл искусства русской эмиграции. Этот искомый смысл, то есть самосознание художника, является концептуальным генотипом художественного творчества.

Возращение к началу, к акту творения, открывает перед художником религиозный смысл красоты или же обращает его к кенотическому образу Иисуса Христа. Отсюда рождается в его душе новая ценностная установка и в процессе творчества про-исходит отнесение к ней. Диалектика «корней и ветвей» выявляет генетическую связь исторического с вечным, «снимает» их противоположность, проясняет соотнесенность земли и народа, почвы и судьбы.

Не случайно тема времени, исходящая из ощущения его иллюзорности, является центральной в искусстве русского зарубежья. В вечной памяти, где все пребывает и откуда все является, — источник творчества. Критик Н.Д. Татищев писал: «...там полнота бытия, где душа соприкасается в неизменно сущем со всем, что было и будет. Там свобода» [4].

Согласно еврейской Каббале, первородный грех привел к изгнанию — рассеянию искр Божественного света в мире, торжеству в нем зла, которое преодолевается человеком через обнаружение и вознесение этих искр к источнику — Богу. Завершение этого процесса предопределяет искупление: воссоединение Израиля со своей невестой — землей обетованной и Бога — с разлученной с Ним в изгнании Его женской ипостасью, сосредоточием соборной души Израиля — Шхиной.

Миссия Российской эмиграции осознавалась ее художниками подобным образом.

Интерпретация акта сотворения мира в иудаизме, особенно в Лурианской каббале, является теоретической моделью самосознания художника в изгнании. С этой целью проведен сравнительный анализ иудаизма и христианства.

Проблема креационизма, происхождения творческого акта — основная проблема творчества — не является существенной для Нового Завета. В иудаизме, в отличие от христианства, концепция сотворения мира «из ничего» является центральной и разработана значительно подробнее. В Каббале Бог как Эн-Соф (бесконечность или «не») творит мир через посредство сфирот (своих творческих сил) и их контаминаций — парцуфим (ликов — персонификаций Творца).

При этом развертывание постоянно длящегося творческого акта Бога как диалектика Его творящих начал представле-

на как непрерывный процесс. Таким образом, в нашем восприятии акт сотворения мира предстает последовательно, без пропусков промежуточных стадий. Логически допустимо перенесение этой диалектики на художника-творца, поскольку предвечный человек Адам ха-Кадмон признается изначальным соучастником сотворения мира.

Диаспора — это основная историческая форма существования Израиля, представляющая уникальный опыт в мировой истории, поэтому теория изгнания оказалась подробно разработанной именно в иудаизме, особенно в Лурианской каббале, где на первый план выдвигается проблематика соотнесения понятий «галут» (изгнание) и «геул» (спасение), тождественность изгнания и призвания (миссии). В Лурианской каббале концепций творения и изгнания совпадают: творение представлено как изгнание.

Речь идет о диалектике трех состояний в процессе сотворения мира: 1) «цимцум» — самоограничения Бога как начального творческого импульса и «удаления присутствия» (самоизгнания в Боге); 2) «швират ха-келим» («разбиения сосудов») — оформления бытия и «отсутствия присутствия» (изгнания из Бога) и 3) «тиккун» — реинтеграции, исправления мира, восстановления его утраченного единства как завершения замысла творения и возобновления присутствия, совпадающего с концом изгнания.

Самодвижение творческого акта художника, как оно предстает в его самосознании (возвращение духа к себе из выходов вовне), есть актуализация ситуации сотворения мира, цикличности Божественного творческого акта — постоянного возобновления удаления и приближения Бога в иудаизме. Все эти доводы убеждают в научной корректности и состоятельности иудейской модели.

Как известно, символика креста в христианстве означает пересечение вертикали пространства (от небес до преисподней) и горизонтали времени (от сотворения мира до его конца) в сердце верующего.

Она была положена О. Розенштоком-Хюсси, пионером «грамматического» метода в изучении общественных наук, в основание предложенной им логической схемы самосознания в виде «креста реальности».

По его мнению, «всякий раз, когда мы говорим, мы утверждаем себя в качестве живых тем, что занимаем центр, из которого глаз смотрит назад, вперед, внутрь и наружу. Говорить – значит находиться в центре креста реальности... Человек, беря слово, занимает свою позицию во времени и пространстве. «Здесь» он говорит в направлении из внутреннего пространства во внешний мир и в направлении из мира, что находится снаружи, в свое собственное сознание. А «теперь» он говорит в промежутке между началом времен и их концом...» [5].

Эта схема, с учетом включенности в орбиту самосознания всего мира, поскольку в концепции иудаизма каждый человек – это целый мир, будучи положенной в основу модели самосознания художника в изгнании, придает ей следующий вид.

Основные проблемы ценностного самоопределения «я» художника относительно прошлого:

- обращенность «я» «внутрь» и «назад»;
- обращенность «я» «вовне» и «назад».

Основные проблемы ценностного самоопределения «я» художника относительно будущего:

- обращенность «я» «внутрь» и «вперед»;
- обращенность «я» «вовне» и «вперед».

В русской диаспоре существовал социокультурный феномен так называемой «иудейской ноты». Действие логики иудаизма — логики Начала, то есть постоянного возвращения к исходному онтологическому мироотношению, в русской эмиграции оказывается заданным, во-первых, творческим актом художника, уподобленного Творцу Вселенной, и, во-вторых, изгнанием как наказанием и призванием. Проявление этих двух аспектов, соединяясь друг с другом, усиливают действие логики Торы, что дает основание поставить вопрос о правомерности теоретической модели истолкования акта сотворения мира в иудейской герменевтике к исследованию мировоззрения художника младшего поколения «первой волны» русской эмиграции в трагической ситуации.

Религиозный выбор личности в диаспоре представляется детерминированным пограничными ситуациями тяжких испытаний преодолением наличного бытия и прорывом в подлинное бытие. Путь к вере «покинутого» в мире эмигранта проходил

обычно через личное обращение к Богу — одинокого к одинокому, по выражению С. Кьеркегора. Аналогично в иудейской герменевтике Бог и Израиль как нуждающиеся друг в друге партнеры диалога связаны общностью судьбы — своим страданием в изгнании.

Обращение человека к Богу зависит от глубины его одиночества, а его самосознание, в конечном итоге, оказывается осознанием веры. Сравнительный анализ иудаизма и христианства в параллельном контексте по совокупности данных выявляет большую значимость и совпадение в Каббале концепций творения и изгнания и убеждает в предпочтительности иудейской модели перед христианской для исследования самосознания художника в изгнании.

В изгнании происходили изменение и переакцентировка христианской проблематики самосознания с усилением в нем иудейских, иудео-христианских интенций. В условиях диаспоры выходил на поверхность глубинный «иудейский» слой самосознания личности художника.

Богоискательское мировоззрение младшего поколения «первой волны» русской эмиграции в трагической ситуации изгнания, не будучи облечено в строгую форму философских дефиниций, подготовило появление феноменологического экзистенциализма Ж.-П. Сартра, его концепцию трагического абсурда, но без радикальных атеистических выводов французского философа о безосновности проекта напрасного выбора отсутствующего Бога.

Как и у Сартра, сами трагические условия свободы человеческого существования побуждают внутренних эмигрантов занимать определенную позицию в мире — позицию личной ответственности за мир и самого себя. Но в акте самоутраты в итоге не происходит обретения искомой духовной сущности — и художник в изгнании, лишенный возможности действовать, остается трагической жертвой собственной свободы.

Сартровская концепция онтологии небытия, разработанная в книге «Бытие и Небытие» (1943), выглядит современным философским оформлением мистических интуиций Каббалы, служащих моделью самосознания художника в диаспоре. Ж.-П. Сартр утверждает данность Небытия как онтологического

истока и основания отрицания, в сердце Бытия. Рассуждая о происхождении Небытия, он начинает с того, что только Бытие может «неантизироваться» (отрицать самое себя). Источником Небытия является Бытие как свое собственное Небытие (в качестве онтологической характеристики Бытия). Возможностью вопроса о способе раскрытия Бытия как Небытия служит вопрошание, при отказе вопрошающего от детерминизма как чистой позитивности Бытия.

Возможность «нет-бытия» заключается в двойном самоотрицании Бытия, в вопрошании вопрошаемого и вопрошающего. Вопрошающий человек, по Сартру, и оказывается тем бытием (точкой бытия), которое заставляет возникнуть в мире Небытие, раскрыть Небытие внутри самого Бытия. Небытие должно прийти в мир через свободу – бытие человека, предшествующую возможность сущности его бытия, внутреннюю структуру его сознания, принцип негативности, отрыв от себя.

Условием «неантизации» служит отношение к себе в ходе временного процесса. Небытие («Ничто») является разрывом психических состояний сознания во времени, отделением прошлого от настоящего, когда прошедшее состояние сознания элиминируется и абсолютизируется настоящее время. Таким образом, свобода, заключает Сартр, — это человеческое бытие, осознанно отделяющее свое прошлое от своего настоящего небытием. Следствием же моей свободы оказывается моя ответственность.

Сартр, как и русские художники в изгнании, заменяет Божественное бытие на овремененное человеческое бытие — сознание, сохраняя логику иудейской космогонии, по которой Бог творил мир из ничего, отделяя его от Себя посредством самоотрицания (по Сартру, «неантизации») и Сам становясь из безличной силы личностью в процессе творения. Поскольку мир свободно творится из ничего, тем самым отсекаются причинноследственные связи, которые делали бы творение зависящим от прошлого. Творение считается незавершенным, продолжающимся, поскольку человек создает новое, доводя мир до совершенства. Первый стих книги Брейшит (Бытия) гласит в точном переводе: «В начале начал творить Бог небо и землю», то есть духовный мир (будущее) и материальный мир (настоящее).

Для самосознания художника младшего поколения «первой волны» русской эмиграции, изоморфного самосознанию иудея в диаспоре, характерна выражающая трагизм одиночества в изгнании и поиск своей подлинной сущности тоска по Богу, основанная на раскаянии в своей виновности за утрату Бога, катастрофу России. Внутренний изгнанник в отчаянии в процессе конструирования свободно выбирает самого себя перед лицом Бога в мире без Бога, признавая тем самым свою личную ответственность.

Его желание веры можно интерпретировать как эстетическое чувство, в рамках эстетической категории «трагическое». Таким образом, «жизненный мир» русского художника-эмигранта в трагической ситуации приобретает общезначимость в нашу ущербную постхристианскую эпоху, как ее назвал К. Левит.

## Примечания

- 1. Бубер М. Проблема человека // Два образа веры. М., 1995. С. 164 165; Бубер М. Два образа веры // Два образа веры. М., 1995. С. 333.
- 2. Bloom H. Kabbalah and Criticism. N.-Y., 1975; Блюм X. Каббала и литературная критика // Таргум: Еврейское наследие в контексте мировой культуры. М., 1990. Вып.1. С. 45 74.
  - 3. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.
- 4. Татищев Н.Д. Среди книг // Опыты. Нью-Йорк, 1956. Кн. 6. С. 69.
- 5. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М.. 1994. С. 55 56.

## СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КРУГ

Гражданская война

© М.В. Новиков

## ДВЕ ГРАЖДАНСКИЕ ВОЙНЫ И ОДИН ГРАЖДАНСКИЙ МИР

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

Гражданские войны, являясь одной из исторически существующих разновидностей войны как социального явления [1], связаны с внутригосударственными антагонистическими противоречиями. Гражданские войны имеют тенденцию интернационализации, и в наш ядерный век они представляют не меньшую опасность для человечества, чем войны межгосударственные, поэтому предотвращение и исключение их из жизни человеческого общества является не менее актуальной задачей, чем предотвращение межгосударственных войн.

Предупреждение последних находится в компетенции Совета Безопасности и Генеральной Ассамблеи ООН, региональных военно-политических организаций, таких как НАТО, Шанхайская организация сотрудничества (ШОС), и заключается в воздействии на возможных участников конфликта, на мотивы их поведения, на военную инфраструктуру, и хотя оно не всегда эффективно, тем не менее наличие международных организаций является сдерживающим фактором для потенциальных агрессоров.

Сложнее обстоит дело с предотвращением гражданских войн, поскольку их причины связаны с внутригосударственными противоречиями, которые существуют в каждом государстве, но не в каждом имеется эффективный механизм их разрешения мирными средствами в рамках правового поля. Современные политологи отмечают, что наименее подвержены риску гражданской войны тоталитарные государства, где физически уничтожена оппозиция и подавляется инакомыслие, и наиболее подвержены страны, находящиеся на начальном этапе развития демократии и демократических институтов.

В XX веке на планете произошло множество гражданских войн, унесших миллионы человеческих жизней, и все они происходили в странах неразвитой демократии и острых социальных, религиозных, этнических противоречий: в Африке, Азии и Латинской Америке (Нигерия, Ангола, Эритрея, Судан, Руанда, Кампучия, Афганистан, Шри-Ланка, Сальвадор, Куба, Никарагуа и др.). Наиболее серьезные гражданские войны состоялись в Европе – прежде всего в России (1918–1920 годы) и Испании (1936–1939 годы).

Эти две гражданские войны можно отнести к разряду классических и имеющих много общего при их рассмотрении с позиций социологии, политологии, психологии и культурологии. И Россия, и Испания того времени относились к числу стран, где только начали формироваться демократические принципы и в самом зачаточном состоянии находились демократические институты. Российское самодержавие под давлением революционных событий 1905-1907 годов было вынуждено пойти на уступки, разрешив в 1905 году деятельность политических партий, в том числе оппозиционных, и учредив выборный орган законодательной государственной власти - Государственную Думу (1906-1917 годы). В Испании в ходе стихийной народной революции 1931 года была ликвидирована монархия и учреждена Испанская республика со всеми внешними атрибутами демократического государства. Пятилетний период до начала гражданской войны 1936-1939 годов показал, однако, слабость испанской демократии и демократических институтов, оказавшихся неспособными разрешить внутренние противоречия, приведшие к гражданской войне.

Российскую и испанскую гражданские войны объединяют также и сущностные характеристики. В каждой из них была главная линия противостояния: в России — большевизм vs антибольшевизм, в Испании — демократия vs авторитаризм. Однако наряду с этой главной линией противостояния в каждой из этих гражданских войн присутствовали второстепенные, выражавшие интересы отдельных социальных и национальных групп, политических объединений, территорий. Так, в России антибольшевистская коалиция состояла из социалистов, буржуазных либералов, монархистов и др., но и лагерь их противников также не

был однородным, в частности, интересы крестьянства существенно отличались от большевистских, что в итоге вылилось в самостоятельное антибольшевистское крестьянское вооруженное движение. В ходе гражданской войны в Испании оба противоборствующих лагеря были коалиционными. Под знаменами генерала Франко воевали монархисты, консервативные республиканцы, армия, испанские фашисты, отсталое в политическом отношении крестьянство. Демократическая коалиция была не менее пестрой, в нее входили мощное движение анархосиндикалистов, левые коммунисты, про-сталинская коммунистическая партия Испании, социалистическая партия и несколько левобуржуазных партий и группировок. Все эти социальные группы и политические объединения в ходе войны преследовали свои цели и сражались прежде всего за них. Так, сформированные коммунистической партией Испании военные подразделения ходили в бой с пением Интернационала, их бойцы полагали, что они сражаются за Испанскую советскую республику рабочих и крестьян. Анархо-синдикалисты пытались в ходе войны реализовать на практике свою идею либертарной революции.

Воюющие стороны и в России, и в Испании продемонстрировали неимоверную жестокость по отношению к своим противникам, причины которой один из специалистов усматривает в следующем: гражданская война, оставаясь войной по существу, то есть коллективным насилием, и грозя смертью и уничтожением врагам, кроме того, остается деянием в высшей степени нервным, ненадежным, всегда полным риска, торопливым, она часто создается из ничтожных ресурсов, живет движением вперед, пылом, большим устрашительным нажимом, часто доходящим до террора [2]. Историки разных стран до сих пор ведут подсчеты расстрелянных и повешенных в ходе гражданских войн в России и Испании, пытаясь таким образом определить, какая воюющая сторона была более, какая менее жестокой в ходе обеих гражданских войн. В советской историографии репрессии Красной армии и ВЧК либо замалчивались, либо оправдывались, зато аналогичные мероприятия сторонников Белого движения преподносились как беспримерное зверство. В современной российской литературе маятник качнулся в другую сторону и теперь уже пишут о преступлениях Красной армии и ВЧК и замалчивают, оправдывают аналогичные действия белогвардейцев. В литературе о гражданской войне в Испании авторы, симпатизирующие сторонникам испанской демократии, обвиняют в жестокостях франкистов, а авторы про-франкистской ориентации, наоборот, винят во всех смертных грехах республиканцев.

Обе гражданские войны, и в России, и в Испании, характеризуются высокой степенью интернационализации [3]. По подсчетам историков, в Красной армии воевало несколько сотен тысяч иностранных добровольцев, общее количество иностранных добровольцев и регулярных войск иностранных государств на стороне Белого движения было примерно таким же. Масштабы гражданской войны в Испании были скромнее российских. тем не менее на стороне Франко воевало около 300 тысяч иностранных добровольцев и солдат регулярных войск Германии и Италии, на стороне республиканцев сражались 50 тысяч добровольцев интернациональных бригад и 4 тысячи советских военных специалистов. Для локализации испанского конфликта вне структуры Лиги Наций - предтечи современной ООН - был создан специальный Комитет по невмещательству, испанская проблема несколько лет была главной для многих европейских политиков, испанскую карту пытались разыграть в своих интересах и Гитлер, и Муссолини, и Сталин, а также руководители Англии и Франции [4].

Гражданские войны в России и Испании объединяет их тотальный характер. Вся территория России и вся территория Испании, равно как и все население обоих государств, были вовлечены в кровавую междоусобицу на протяжении нескольких лет.

Столь схожие по многим характеристикам гражданские войны — в России и в Испании — существенно отличаются по своим последствиям и по отношению к своему антиподу — гражданскому миру. В Испании примерно через 30 лет после окончания гражданской войны и победители франкисты, и побежденные республиканцы признали ее бессмысленность и совместно провозгласили Пакт забвения, предполагавший взаимное прощение и отказ от пропаганды как героизма, так и жестокости. Под Мадридом на месте наиболее ожесточенных боев был сооружен мемориальный комплекс в память обо всех погибших в

той войне - и франкистов, и республиканцев. Испания пережила политические, социальные, психологические и культурные последствия своей гражданской войны, и здесь установлен прочный гражданский мир. Ядро гражданского мира составляет консенсус - согласие по базовым ценностям между основными политическими и социальными группировками, поэтому гражданский мир представляется понятием более широким, чем гражданское согласие [5]. Согласно теории известного испанского политолога Р. Котарелло, формирование прочного гражданского мира возможно при реализации «трех консенсусов»: первый консенсус - согласие относительно прошлого, предполагающее отказ вчерашней оппозиции от «охоты на ведьм», национальное примирение между победителями и побежденными; второй консенсус - установление временных процедур для обсуждения в ходе развертывающейся демократизации норм окончательных (все партии и движения, имеющие платформу действий, проводят диалог для определения «правил игры» в новой политической ситуации, исключение кого-либо может стать фактором дестабилизации); третий консенсус - окончательное определение «правил игры» нового режима (устанавливается гражданское согласие между основными социально-политическими силами по поводу функционирования демократического режима, причем большинство гарантирует защиту прав меньшинства, ибо исходит из того, что меньшинство может в дальнейшем превращаться в большинство и наоборот). Схема «трех консенсусов» полностью реализовалась в Испании, переход которой к демократии стал своего рода эталонным [6].

После окончания гражданской войны в России прошло почти 90 лет, однако долгожданный гражданский мир от этого не стал ближе. С точки зрения теории «трех консенсусов», реализация которых является главным условием установления прочного гражданского мира, приходится с сожалением констатировать, что в современной России ни один из них не сложился [7].

В России отсутствует согласие по поводу прошлого. Профессиональные историки, литераторы, деятели культуры и искусства дают порой диаметрально противоположные оценки одним и тем же событиям из истории своей страны. Оценки дооктябрьского и советского периодов истории, национальных

традиций, роли сталинской диктатуры и особенно политики массовых репрессий превратились в объект острой социальнополитической борьбы, будоражащей общество, разобщающей людей, порождающей недоверие и мстительность. Достижение согласия по поводу прошлого России представляется пока делом отдаленного будущего. Вряд ли этому способствовали такие неуклюжие действия демократической власти, как снос памятников советской эпохи, очередное переименование улиц, отмена государственного праздника по случаю годовщины большевистского переворота и назначение взамен другого праздника, по названию столь необходимого для достижения консенсуса, а на деле непонятного большинству народа и потому им не принятого. Продолжение «охоты на ведьм» бывшими советскими политическими заключенными, их влиятельными родственниками и наследниками также остается одной из болевых точек в оценке отечественной истории и одной из серьезных причин, разделяющих общество по принципу «свой - чужой».

В реализации второго консенсуса - установления «временных правил игры» для обсуждения правил окончательных с участием всех партий и движений, имеющих свою программу действий, - властью пока созданы только внешние формы, которые предстоит наполнить содержанием. Учитывая, что в современной России формирование общественного мнения на 90% связано с телевидением, партия власти фактически узурпировала право на изложение своей точки зрения на происходящее с телевизионных экранов и фактически лишила этого права оппозицию. Это связано с непрочностью ее положения и неотделимо от легитимации нынешнего политического режима. Нелегитимный характер крупной частной собственности в России осознается большинством населения страны, и это является серьезной причиной для партии буржуазии и бюрократии избегать прямого и открытого диалога с оппозицией. В целом Россия остается внутренне расколотой страной. Острая политическая борьба развертывается вокруг принципиальных вопросов общественного устройства, итогов приватизации, соотношения интересов центра и регионов, места и роли России в современном мире, административной и военной реформы, попыток реформирования систем общего и высшего образования и т. д.

Российские политики разделены по вопросу о том, какова должна быть демократия, каким путем идти к рынку — более быстрым или, наоборот, замедленным, велика ли в наших условиях должна быть при этом роль государства, в чем состоят национальные интересы России. Нет даже подобия консенсуса по вопросу о том, должна ли Россия стать частью западного мира, или же сохранить свою специфику [8].

Поскольку третий консенсус — окончательное определение «правил игры» и установление гражданского согласия между основными социально-политическими силами по поводу функционирования демократического режима с гарантией большинством прав меньшинства, так как в дальнейшем меньшинство может стать большинством и наоборот — невозможен без реализации второго, то говорить о нем в современной России пока преждевременно.

На общегосударственном уровне речь идет об устранении существующих серьезных экономических, социальных, политических противоречий, дестабилизирующих общественную и политическую жизнь. Проблемы в экономике, резкий разрыв в уровне и качестве жизни больших социальных групп, неэффективная система управления — все это является серьезным источником крупных и мелких конфликтных ситуаций. Их предупреждение возможно лишь при условии проведения последовательной социально-экономической и культурной политики в интересах всего общества, укрепления законности и правопорядка, повышения духовной культуры населения [9].

Важное значение здесь отводится изменению ценностных ориентаций населения в направлении повышения уважения к человеку, укрепления доверия к нему, уважения чужого мнения. Актуальна настойчивая работа по преодолению «субкультуры насилия», по уважению и защите прав человека, законных интересов личности, привитию народу терпимости и плюрализма мнений [10].

Наряду с разрешением известных противоречий, современной России крайне необходимо планомерное выявление и изучение вновь возникающих конфликтных ситуаций, чему должно способствовать развитие соответствующих обществоведческих, психологических и культурологических исследова-

ний. Анализ и объяснение объективных причин возникновения наиболее распространенных конфликтных ситуаций и последующее обобщение данных могут сыграть важную роль в определении новых серьезных общественных противоречий, нуждающихся в быстром разрешении, — социальных, экономических, политических, культурных [11].

#### Примечания

- 1. См. один из новых подходов к изучению войн: Калинин Б.А., Товстолуцкий О.А. Динамика войны (культурноантропологический аспект): монография. Ставрополь, 2005.
- 2. Снесарев А.Е. Философия войны // Военно-исторический журнал. 2002. № 3. С. 60.
- 3. См.: Арон Р. Мир и война между народами. М., 2000. С. 810 811.
- 4. Подробнее см.: Новиков М.В. СССР, Коминтерн и гражданская война в Испании 1936—1939 гг. Ярославль, 2007.
- 5. Хенкин С. Переходные периоды: слагаемые гражданского мира // Свободная мысль. 1994. № 12. С. 107.
  - 6. Там же. С. 112 113.
  - 7. Там же. С. 115.
  - 8. Там же. С. 115.
- 9. Дмитриев А.В., Залысин И.Ю. Насилие: социо-политический анализ. М., 2000. С. 264 265.
  - 10. Там же. С. 265.
  - 11. Там же.

# Провинция

© Т.С. Злотникова

## ТЕАТР ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, НРАВСТВЕННЫЙ, СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ТРАНСФОРМАЦИЙ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

## Театр времен Антоши Чехонте

Русская *провинциальная ментальность* со времени, к которому относится расцвет особого, не имеющего конкретных примет в пространстве, «театра времен Антоши Чехонте», по определению оказывается сродни дурному театральному провинциализму. Последний же превращает высокие стремления в словесную шелуху, активные поступки — в дурные манеры, иными словами, делает жизнь — абсурдной.

Провинциальный интеллигент не мыслит своей жизни без театра. Чехов сочувствует в письме Жану Щеглову (известному литератору И. Л. Леонтьеву), попавшему в город, где царят комары и «историческая скука»; Чехов вообще достаточно явственно подразделяет города на те, где театр есть (Тула, Воронеж) и где театра нет (Владимир). В его иерархии «театральных» городов высокое место занимает, к примеру, маленький Елец, куда не только в жалком третьем классе с пристающими купцами едет Нина Заречная, но, чуть ли не как в театральную Мекку, стремится, мечтает съездить опытный старик-актер («После бенефиса»).

**Место театра в русской провинции** определилось вполне зримо и явственно и в плане духовном, и в плане пространственном, как и облик его творца.

Казалось бы мелочь. Сапоги «какие бог послал, такие и носит. По бедности... Чистая срамота!» («Сапоги»). Пикейная жилетка, штиблеты с пуговками, тросточка — не по улицам ходить. Без этого, действительно, «в крыловских пьесах нельзя» («После бенефиса»). Знаменитый в чеховское время драматург

В. Крылов не А. Чехов, у него лакей не может быть одет как пародия на хозяина, а парижская мода не в проданном имении будет демонстрироваться. Гастролируя на юге, jeune premier обнаруживает «в свете» свои «красные чулки» («Первый любовник») — видимо, близкие родственники зеленого пояса на розовом платье невесты провинциального интеллигента Андрея Прозорова. Вкус и опрятность этих jeune premiers редкостны: другой «даровитый артист был в прюнелевых сапожках, имел на левой руке перчатку... Но тем не менее сильно напоминал путешественника, заброшенного в страну, где нет ни бань, ни прачек, ни портных» («Актерская гибель»).

Лицо провинциального актера — то тусклое и подслеповатое («Актерская гибель»), то обезображенное тримом, тупое и почти бессмысленное («Калхас»), то помятое и испитое («Юбилей») — это лицо человека, играющего в сарае, для завсегдатаев летних садов и зверинцев. Если же чем-то он отличается от приросших к месту мещан, то, несмотря на все убожество, сохранившейся «своею широкой натурой, беззаботностью и не будничным образом жизни», напоминая этим Чехову, язвительность сменяющему на патетику, «былых богатырей» («Юбилей»).

Образ жизни этого «неоседлого» провинциала, актера, малосущественно изменился со времен Негиной и Несчастливцева до времен хористки Паши и резонера Бабельмандебского. Торговля из-за жалованья в порядке вещей. Антрепренер платит прибавкой в 75 рублей и готов прибавить еще полбенефиса – лишь бы не выгнала полуобнаженная артистка в «лапы» преследующего его ревнивца («Антрепренер под диваном»). Актриса же, которой посулили головокружительное содержание, достаточно легко отказывается от сцены, от «поклонников», стыдивших «покупателя» — «Вы забываете, что здесь не цирк, не оперетка», — и принимает его «цену» в 150 раз выше, чем обычное жалованье («Ненужная победа»).

Впрочем, классическая ситуация «талантов и поклонников» еще брезжит традиционными поворотами, когда у старого чиновника дух замирает при виде трепещущей и волнующейся молодой груди, «когда она читает монологи... Так и пышет, так и пышет!» («Чтение»). Избалованной судьбою представляется ревнивой жене и жалкая хористка, отдающая в возмещение морального ущерба не только «дутый золотой браслет и жидкое колечко с рубином», но и то, что «от других гостей получала... брощку с алмазами, коралловую нитку, несколько колец, браслет... еще золотые часы, портсигар и запонки...» («Хористка»).

Более того, хотя «лошадей у талантов не бывает; хочешь не хочешь, иди пешком» («Открытие»), провинциальная ingenue, спутавшая просьбу о деньгах на выпивку с предложением руки и сердца, готова связать свою судьбу с провинциальным комиком: «Содержание он получает хорошее... Во всяком случае, с ним лучше жить, чем с каким-нибудь оборвышем-капитаном...» («Комик»).

Портрет – духовный и физический – провинциальной актрисы, которую, Бог знает, почему, Чехов смолоду воспринимает едва ли не как символ убогого и аляповатого провинциального быта, несет в себе черты прежде всего Аркадиной с ее стремлением оставаться «цыпочкой» и выглядеть моложе, чем ровесницы ее сына. В глазах Чехова такая актриса – в лучшем случае «психологический курьез... Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит себе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел... Суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа. Она скупа...» («Чайка»). Посвоему проявляя актерские свойства, живет другая, безымянная, которая также «умна, но ум ее недовоспитан... Богата, но не помогает бедным». К тому же эта, другая, «неряшлива... Она пьет... Она невежлива». И, что вовсе убивает ее в глазах Чехова, «она любит рекламу» («Он и она»). Отметим попутно, что силу и значимость рекламы писатель видел вполне адекватно, но, не прощая такое пристрастие другим, да и смущаясь сам, к рекламе обращался: «Попроси, - писал он брату, - поместить в театральной хронике заметку: «А.П. Чеховым написана комедия «Иванов» в 4-х действиях. Читанная в одном из московских литературных кружков (или что-нибудь вроде), она произвела сильнейщее впечатление. Сюжет нов, характеры рельефны и проч.» Это коммерческая заметка. Она набивает цену».

При этом – уже собственно чеховский парадокс – такая актриса все же хоть чуточку лучше своим талантом (который, возможно, в большей искренности только и заключается), чем ее поклонник-спутник. Тот же может быть равнодушен и внутрен-

не глух, как Тригорин. Может изобличать ее «пьяным, едва разборчивым почерком», да еще с орфографическими ошибками («Он и она»). А может и вовсе терять человеческий облик в своем творческом экстазе, доставляя «ей» боль и унижение, и превращаться в другого, порядочного человека, «когда он не стоит во главе оркестра и не глядит на свою партитуру...» («Два скандала»).

Особенностью бытия провинциального театра становится еще и то, что взаимоотношения «талантов» и «поклонников» носят какой-то очень домашний, сугубо приватный характер. Здесь и «душечка» с ее Кукиным, от которого заразилась презрением к публике, предпочитающей «балаган... пошлость» лучшей оперетке, феерии, великолепным куплетистам («Душечка»). Здесь и муж опереточной певицы — когда-то черниговский бухгалтер, ныне автор рассуждений о пользе настоящих пьес, даваемых «по дешевой цене» («Магі d'elle»). Театр, живущий, как семья, поглощает семью, живущую рядом с театром, в самом театре. В провинции все близко, даже тесно — люди свои, без затей...

Остается ли что-нибудь на долю художественных интересов или тем паче свершений? И насколько эти художественные интересы специфичны в провинции?

Чехов в отношении художественности провинциального театра испытывает серьезные сомнения. Трудно не заметить сходство многих его рассказов с театральными фельетонами других авторов: тот же (если не больший) сарказм, те же «говорящие» фамилии, гротесковое нагромождение нелепостей. Трагик Феногенов, игравший в свой бенефис «Князя Серебряного», «трясся всем телом, как в действительности никогда не трясутся, и с шумом задыхался...» («Трагик»). Чехов-прозаик по сути дела еретически пошел против давней традиции, которая и в провинцию-то «спустилась» с высоких столичных подмостков.

Отсюда – явленное Чеховым в его разнообразии и нелепости тесное родство именитых и безымянных, петербургских, самарских и по всей России рассеянных актеров актеровичей. Верхом провинциализма полагал Ап. Григорьев в фельетоне «Гамлет на одном провинциальном театре» прямо «феногеновские» свойства актера, который в Гамлете «считает долгом кривляться не по-человечески». Он иронически отмечал, что Гамлет «неестественно зарычал», потом, оказавшись «в героической позе, ... ревел», текст произносил «с завыванием». А ведь провинциален, по мнению критика, был знаменитый Гамлет Александринской сцены, Каратыгин, провинциален столичный корифей, «столько же похожий на Гамлета, сколько Гамлет на Геркулеса» своими «азиятскими страстями» (кланялся ему «любитель» азиатчины А.П. Чехов!) – столичный корифей, лишенный вкуса, таланта, чувства меры и чувства материала, довольный тем, что возбуждает смех словами, которые должны быть выслушаны, по крайней мере, в молчании».

Театральные реалии, сопоставляемые с условным театром «времен Антоши Чехонте», распространяются во времени и выстраиваются в цепочку доказательств размытости духовного понятия провинции при четкости его географических рамок. Сродни зычному в провинциальном духе Гамлету - Каратыгину оказывается загримированный «зулусом» (излюбленное чеховское «ругательство» в адрес провинциала) «неаполитанец, капитан стрелков», увиденный М. Горьким в Самаре (фельетон «Между прочим»), где сцену украшала «тяжелая каменная стена тюрьмы, которая меланхолично раскачивалась целый акт, как бы думая: упасть или уж не надо?». Именно в этот логический ряд становится «заграничный» художник Франческо-Бутронца из чеховского рассказа «Жены артистов», что «в шляпе a la Vandic и в костюме Петра Амьенского, стоял на табурете, неистово махал муштабелем и гремел», чье «лицо... горело, глаза блестели, эспаньолка дрожала, волосы... стояли дыбом и каждую минуту, казалось, были готовы поднять его шляпу на воздух...».

Своего рода сколком провинциального театра, хрестоматией театральной провинциальности, написанной в истинно фельетонном, предельно ироническом духе, стал рассказ уже вполне опытного писателя «Критик». Здесь есть все:

- и ненависть к столице, в ее стерильно чистом виде, то есть в виде подчеркнутого пиетета (актеров Александринского театра, как убийц искусства, герой рассказа, будь его власть, из Петербурга выслал бы);

- и представление о том, кто в провинции главная фигура на театре (завести, как в «Рязанях да Казанях этакого антрепренера, чтоб... в ежах держать умел», неумеху Давыдова надо бы «хорошему антрепренеру, да пустить в настоящую выучку уж, какой бы актер вышел!..»);
- и понимание уровня репертуара, где к любимцу провинциальных трагиков, «Князю Серебряному», добавляются «Смерть Уголино» Н. Полевого и «Велизарий» Э. Шенка П. Ободовского (вместе с которыми нужно «отжарить какого ни на есть разанафемского Отеллу или раздраконить... «Ограбленную почту» Ф. Бурдина);
- и определение идеала актера, который должен играть не умом, а сердцем, «нервами и поджилками», в отличие от сухого и холодного Свободина, уметь играть не в комедии, как Варламов, а в мелодраме или трагедии, уметь одеться, крикнуть, позу принять, чего не могут Сазонов, Далматов, Петипа и другие, не кричать диким голосом и не махать руками «без пути», как Писарев, которому бы «не людей играть, а ихтиозавров и мамонтов допотопных». Чеховского «критика» не обманет ни «напускная бойкость и игривость» Савиной, ни игра Федотовой и Ермоловой, которые «вкус у публики испортили только», ни «порция фисташкового мороженого... лимонадная водица», которыми угощает публику «талантливая рыба» Горева.

Чехов уже почти заставляет согласиться с нелицеприятной критикой «столичных штучек». И все бы хорошо, все бы истинно, если бы из-под маски «критика», а это — «старый и сгорбленный «благородный отец» с кривым подбородком и малиновым носом» — не выглядывала лукавая физиономия двадцатисемилетнего А. Чехонте, пишущего в отделе «Летучие заметки» «Петербургской газеты».

Совмещая реальные лица и театральные маски, Чехов измышляет (использует?) театральные псевдонимы: Фениксов-Дикобразов («Средство от запоя»), Брама-Глинский («Актерская гибель»), Поджаров («Первый любовник»), Унылов («После бенефиса»), Унылова и Свирепеева («Юбилей»), Тигров («После бенефиса», «Юбилей»).

В провинции сарай служит театром, суфлера дразнят бароном («Барон»). Грим груб настолько, что не скрывает старость, уродство, нелепость, но только подчеркивает их; собственное же лицо имеет лишь тот, чьего лица не видит публика. Кто сказал, что кличка «барон» у Горького в пьесе «На дне» имеет значение сословной характеристики и не носит нарицательного значения, какое звучит в других - «актер», «татарин», по-видимому «клещ»? Тем более, что тот, горьковский, так явственно ощущал свою жизнь как цепь переодеваний, что сродни театральной смене костюмов. Этот, чеховский, «барон» и одетто в обноски, но - великих: широкий для его узкой фигуры сюртук «величайшего из комиков», бархатную жилетку из номера, где жил Сальвини, галстук, скроенный из плаща, в котором Росси играл Макбета. Этот человек чувствует себя истинным хозяином театра, и зря иронизировал В. Соллогуб по поводу того, что по поднятии занавеса «громкий здоровый голос суфлера начал потрясать своды театра».

Что есть русский провинциальный театр без суфлера? Если существует вполне серьезная научная гипотеза произрастания режиссерской профессии — в числе прочих ее корней — из службы (служения!) суфлера, стоит ли удивляться восторгу апологета этого театра: «В Смоленске покойник суфлер Васька по болезни актера взялся герцога Ришелье играть» («Критик»). Так уж и наш «барон» с его минимум двадцатилетним стажем считал своим долгом «спасти Шекспира от поругания», а потому сначала бранил Гамлета с грубым лицом, а «когда ему надоело браниться, он начал учить рыжего актера». Главное же, что он, единственный, видимо, в театре имел «собственную физиономию», над которой, естественно, смеялись, в особенности молодые актеры: «... какая у вас смешная рожица!» («Барон»).

Скромно место, занимаемое театром на улице провинциального города. «Порядочное зданьице», недавно выстроенное кондитером, растрогало в свое время В. Соллогуба (фельетон «Симбирский театр») по контрасту с тремя «холерами», отпугивавшими от театра посетителей: картами, ленью и равнодушием к драматическому искусству. Воздушный замок начинающей актрисы на амплуа «сплошной графини» или постаревшего благородного отца имеет вполне очевидные контуры сарая.

Конечно, чтобы выстроить «сарай» – тоже деньги нужны, и потому найденные в чужом бумажнике пять тысяч становятся дьявольским соблазном («Бумажник»). Легче – приспособить нечто под театр.

Провинциальный театр стоит рядом с острогом и на конце улицы («Месть»). Тем более, если «там есть две улицы прямые, и фонари, и мостовые», — с лермонтовским восторгом перед столичными прелестями Тамбова вполне корреспондирует восторг Соллогуба перед новинками Симбирска, где жители прежде по полгода тонули в грязи или в пыли, а «теперь тротуары благодетельно охраняют симбирское здоровье и симбирскую обувь».

Все провинциальные города, имеющие театры, «счастливы» одинаково, как тот, «маленький», еле видимый городишко», где московские запахи отсутствуют, а в имеющихся двух театрах «бедность таланта соперничает с бедностью балаганной обстановки» («Ярмарка»).

Но вот, неважно, чьими усилиями достигнутый, результат: «Амбар был произведен в театр не за какие-либо заслуги, — замечал Чехов, — а за то, что он самый высокий сарай в городе...» («Месть»). Жалок облик театра, заметного не потому, что он лучше, а потому, что уродливее, потому, что более ничтожен, ничтожностью и уродством и выделяется.

В сознании публики — в частности, в беседах интеллигентных провинциалов — театр занимает место то между погодой и холерой («Ионыч»), то между шведскими спичками и локомотивами («Брак через 10-15 лет»). Но, как ни ревнуй этот интеллигент к славе паршивенькую актриску, известную более, чем инженер-мостостроитель, облагодетельствовавший город («Пассажир 1-го класса»), самоощущение провинциального актера, по всей видимости, соответствует реальному положению дел: «... даже посредственный актер, скромно подвизающийся гденибудь в глуши [читай: в Ельце, как Заречная, а уж тем более, если в Харькове, как Аркадина. — Т. З.], приносит человечеству гораздо больше пользы, чем Струве, строящий мосты, или Яблочков, выдумывающий электрическое освещение». И это — неопрятный, больной, бессемейный «актеришка», который «заставлял дрожать стены тридцати шести театров» («Юбилей»). Сытый барин мог от нечего делать рассуждать о «той пользе, какую приносили бы театры, если бы в них давались пьесы нравственного содержания» («Винт»); чем не мечтание ревнителя старины, московского «мудреца» Крутицкого о том, чтобы исправлять нравственность «в молодом поколении», возобновляя трагедии Вл. Озерова и давая трагедии А. Сумарокова чуть ли не через день! Ярмарочная же публика «почтенная глазеет и заливается» в провинциальном театре чеховского времени с той же наивной грубостью, что и в зверинце.

Правда, не только публику, которая «хохочет плоским остротам» и при том «дает полные сборы на «Отелло» и, слушая оперу «Евгений Онегин», плачет», винит Чехов «в скверности наших театров...». Публика, по его мысли, высказанной от первого лица, в письмах, везде одинакова, и в провинции, и в столице «умна и глупа, сердечна и безжалостна – смотря по настроению». Работать честно и ответственно для публики не грех, а долг. Водевили, например, можно писать дюжинами, поскольку «ими кормится пока вся провинция». Винит писатель скорее профессионалов, работающих на потребу, винит актеров и драматургов столичных или столичного же антрепренера Корша...

Духовное пространство провинциального театра распопагается между своего рода классной комнатой, куда готов был поместить его Андрей Степанович Пересолин из рассказа «Винт»; публичным домом, с которым у завзятого театрала идентифицируется место «службы» девчонки, пустой, капризной, жадной, которую, если «хотели выражаться литературно, называли... актрисой и певицей» («Пассажир 1-го класса»); рестораном, посещение которого вкупе с опереткой в летнем театре может для какого-нибудь провинциала воплотиться в понятие «пожить» в лучшем смысле этого слова («Из воспоминаний идеалиста»); и зверинцем, в который (надо думать, за неимением театра) публика ходит слушать комментарии «с психологией и тенденцией» по поводу замордованных льва, обезьяны, дикой кошки («Циник»).

Имена – псевдонимы – клички. Зданьица – амбары – сараи – балаганы. Суфлеры – актеры. Маски – лица – роли. У Шекспира весь мир равен театру. У Чехова театр равен миру провинции.

## Театр времен миллениума

В чеховские времена города делились на театральные и не-театральные. Елец, куда ехала в окружении пристававших к ней купцов Нина Заречная, был театральным, Владимир — нет. Ярославль, разумеется, был театральным. Считал себя таковым и в последние десятилетия.

Поэтому, когда в начале 1990-х годов была учреждена областная Губернаторская премия за заслуги в сфере культуры, список номинаций открыла премия, разумеется имени Ф.Г. Волкова, за заслуги в области театра.

Ярославль по традиции почитают родиной первого русского театра. Это так - по традиции. И не так - по реальной истории искусства. Так - потому что в конце 1750 года здесь началась подготовка спектаклей частного театра, которым руководил молодой пасынок купца Полушкина Федор Волков, его родственники и друзья, в том числе Иван, получивший от императрицы Елизаветы сценический псевдоним Дмитревский. Повидавший разные зрелища в Москве и Петербурге, Волков в кожевенном амбаре устроил сцену, зрительный зал, и пораженные зрители смотрели первые спектакли, где поднимались и опускались облака, играли музыканты, сцена освещалась плошками. Однако и не так - потому что увезенные эмиссарами императрицы Елизаветы Петровны (в частности, знаменитым драматургом А.П. Сумароковым) в Петербург, ярославские актеры сначала обучались там манерам и наукам в Шляхетном корпусе, а затем играли уже в столицах.

Тем не менее Ярославский академический театр драмы носит имя Ф.Г. Волкова, и именно на его сцене именно в контексте миллениума в 2000 году праздновалось 250-летие основания русского профессионального театра. Театр этот, по моим представлениям, всегда тяготел к традиционной, часто патетической сценической манере, здесь всегда любили бытовые подробности и исторические «полотна». Этот театр в эпоху российской социально-экономической «перестройки», погубившей, по неофициальным данным, более 80 провинциальных театров России, не миновали традиционные муки смены художественного руководства, где безоглядный эгоизм одних сменялся трогательным конформизмом других. Зрители и гости города театр чтят по

традиции, как городскую достопримечательность, в которой подчас не хочется замечать творческие самоповторы, дурновкусие в репертуарной политике, отсутствие определенной художественной программы. К наступлению миллениума «Волковский» — это прежде всего мастера старшего поколения (позволю себе бестактное в театральной публицистике, но необходимое в аналитической статье напоминание — им всем тогда было уже значительно более 70 лет): яркая, элегантная, изобретательная Н. Терентьева, аристократичный и ироничный В. Солопов, размашистый и страстный Ф. Раздьяконов. В иные годы Волковской премии удостаивались и эти мастера, и их младшие, но уже тоже далеко не молодые коллеги.

Для театрального коллектива фактором признания – подчас более значимым, чем «местные» премии – становится гастрольная и фестивальная практика. Для театров, работающих вне столицы, сегодня этот аспект деятельности составляет сложнейшую проблему.

Государственное финансирование осуществляется в соответствии со статусом учредителей театров. Театр имени Волкова формально в этом качестве имеет не только местные власти, но и Министерство культуры России, которое весьма любовно относится к фестивальной практике, осуществляемой в самом Ярославле. Сюда в течение последних трех лет стали привозить спектакли провинциальных театров из разных городов России, награждая их званиями лауреатов некой специальной премии, предназначенной именно провинциалам. Для сравнения можно упомянуть «национальную» театральную премию «Золотая маска», которая в большинстве номинаций ежегодно достается москвичам и отчасти петербуржцам. Не берусь категорически формулировать, что здесь имеет место: дискриминация или повышенное внимание, - но факт жесткого разграничения столицы и провинции на уровне подобных знаков признания налицо.

У театра, носящего имя основателя русского театра, в период миллениума складывались дружеские отношения с режиссерами из дальнего (Чехия, Дания) и ближнего (Белоруссия, Армения) зарубежья. Не обсуждая суммы гонораров для приглашаемых постановщиков, отмечу, что они серьезно превосхо-

дили зарплату «бюджетников» и гонорары российских коллег. Это – один из тех случаев, когда на престижные акции в сфере культуры находились деньги, которые в принципе могли бы иметь и более рациональное, с точки зрения художественных результатов, применение.

Что касается гастролей, в том числе зарубежных, то «волковцы» с помощью местных властей и спонсоров побывали тогда и в Скандинавии, и в Чехии, и во Франции, и в Египте...

В течение всех, кроме последнего, 2009 года, лет присуждения премий по культуре «волковскую» премию получал Ярославский театр юных зрителей и его (до 2002 года) художественный руководитель А. Кузин. Для автора этих строк существует определенная профессионально-этическая проблема в обсуждении достижений театра, работавшего под руководством супруга. Поэтому позволю себе прибегнуть к приему цитирования, поскольку пресса у этого театра достаточно широкая – как в Ярославле, так и в городах, где театр со спектаклями своего художественного лидера участвовал в различных фестивалях.

Итак, несколько цитат. Газета «5 Всероссийский фестиваль искусств для детей и молодежи» (Самара): «Хочется публично признаться в любви к Александру Кузину. Я не первый год смотрю его спектакли и очень уважительно отношусь к творчеству этого человека. Всегда у меня почему-то возникает ассоциация с Шарлем Дюлленом, у которого на театре «Ателье» была нарисована черепаха и написано: «Спешить некуда». Кузин работает, не подвергаясь никаким веяниям моды, что не значит, что он не занимается поиском нового театрального языка. Он работает неспешно, и он идет от себя» (Е. Маркова, С.-Петербург).

«Санкт-Петербургский театральный журнал»: «Имя А. Кузина в последние годы ассоциируется с «уходящей натурой», с тем театром, где строят Дом, не торопятся к успеху, не бегут по грязи за наградами, а работают, разбирают, занимаются действием, стилем» (Е. Дмитриевская).

Газета «Самарские известия»: «Кузина можно назвать режиссером-традиционалистом в высоком понимании этого слова. Можно быть уверенным, что Кузин не из тех режиссеров, кто

будет что-либо ставить по заказу, вопреки собственному позыву» (В. Иванов).

Газета «Коммерсантъ»: «Надо отдатъ должное Кузину. Режиссер напридумал немало остроумных деталей, окружающих одноактные водевильные тексты. «Доктор Чехов» смотрится легко, потому что сделан умно, без лишнего нажима. Местами спектакль гомерически смешон. Усталый автор Чехов оказывается очень податливым, благодарным и нескучным, когда за него берутся люди внимательные и неробкие» (Р. Должанский).

Еженедельник «Экран и сцена»: «Успех двух спектаклей режиссера Кузина на фестивале «Реальный театр» — результат кропотливой, многолетней, несуетной работы» (Е. Дмитриевская, А. Соколянский).

«Независимая газета» (о «Чуме на оба ваши дома» Г. Горина): «Сидя на крыше, мы проникаемся не покидающей нас тревогой, предчувствием трагедии, которые становятся в спектакле Александра Кузина главными мотивами. Сюжет засиял лирической чистотой, чинным достоинством, присущим глубоко трагическим повествованиям, шутки заострились» (П. Руднев).

Газета «Вечерний Ташкент» (о «Датской истории» А. Шапиро): «Интересные актерские работы, необычные режиссерские находки — все это не могло не покорить ташкентскую публику» (И. Якубов).

Газета «Дом актера»: «Ярославский режиссер Александр Кузин берет Островского с его пьесой «На всякого мудреца довольно простоты» (это был спектакль не ТЮЗа, а театра им. Волкова), размышляя над природой современного цинизма. Ярославский Глумов – не карикатура на зло, а вполне обычный и даже обыденный молодой человек, если бы не одно обстоятельство... Здесь что-то новенькое обнаруживает режиссер в российской действительности. Не смену беспокойности пришло холодное, бесстрастное, расчетливое убеждение: да, тварь, но право имею; миру провалиться, а мне чаю попить» (О. Галахова).

Еженедельник «Экран и сцена»: «Театр адекватен в «Последних» Алексею Максимовичу (Горькому). Это театр XX века. На сцене не архаика, я бы сказал, вечная ценность, называемая психологическим театром. Самое главное в философском смыстем.

ле этого спектакля, это то, что сегодня немодно, то, что можно назвать нравственной диалектикой «Последних». Через отношения людей показаны такие важные понятия, как ответственность, вина, нравственный выбор, грех... Я считаю спектакль Ярославского ТЮЗа очень тонкой, умной, подробной работой» (М. Тимашева, Л. Закс).

«Санкт-Петербургский театральный журнал» (о «Последних» М. Горького): «Эти спектакли делаются не за два, не за четыре месяца. На них уходят годы жизни и работы. Впору считать это по нынешним, быстрым временам подвигом — человеческим и профессиональным» (М. Тимашева).

«Обозрение» (Самара): «В театре «СамАРТ» состоялась премьера «На дне» по пьесе Максима Горького в постановке ярославского режиссера Александра Кузина. Этот спектакль, без сомнения, станет крупным событием в театральной жизни города и вызовет множество споров» (В. Гончарова).

«Известия. Самара»: «Три года назад зрителей поразил «Доктор Чехов». Кузин отнесся к водевильным персонажам как к героям больших чеховских пьес, он разглядел в них не только смешное, но драматическое, а иногда даже трагическое. Теперь же Александр Кузин опустил нас на дно. В спектакле между нами и персонажами в прямом и переносном смысле нет дистанции. И эта наша близость и раздражает, и мучает зрителя, но и заставляет задуматься о себе и о своем месте в жизни» (О. Идельсон).

Если иногородняя фестивальная практика ТЮЗа к наступлению миллениума была широка и имела серьезное признание, а его художественный руководитель ставил и продолжает по сей день ставить спектакли и в других театрах – в Москве, Петербурге, Самаре, Новосибирске, Красноярске, а также в Южной Корее, – то проведение фестивалей на базе театра в Ярославле осталось неосуществленной мечтой. Единственный общероссийский фестиваль «Сказка», собравший однажды, к своему 10-летию, детские и юношеские театры России, угас, не получая поддержки местных властей и финансового подкрепления. В отличие от Волковского фестиваля, удачно затеянного впервые к юбилею академического театра и имеющего по сей день продолжение. Хотя, на мой взгляд, дающего городу и его театралам

не очень много: публика, по моим наблюдениям, не всегда различает, чьи спектакли смотрит («своих» или гастролеров), а привозимый материал не всегда представляет реальные художественные достижения как провинции, так и городов, считающих себя столицами (страны или регионов).

Вот существенная и неизбывная особенность провинциального театра: здесь название вида искусства становится синонимом наличия труппы. Поэтому провинция в старину жила именно так, как по сути дела и сегодня живет Ярославль: один город — один театр. Культурный плюрализм — удел столичной жизни; культурная, если угодно, «моногамия» — удел провинции. Здесь не привыкли к слову «театр» добавлять его название или имена лидеров, здесь под этим словом подразумевают только одно учреждение, одно здание, одну традицию.

## Театр другого времени, если оно настанет...

Неуютно в охваченном экономическим кризисом мире, неуютно в театральном пространстве.

В последние годы театры России резко сменили векторы и логику своих поездок. Либо фестивали, желательно подальше и подольше. Впрочем, российской публике, даже если не Авиньон или Сеул, перепадает немного, ибо одним, часто камерным, спектаклем такие города, как Самара, Екатеринбург или Ростовна-Дону, да и поменьше, как Ярославль или Белгород, не накормить. Либо — своего рода «политические» акции, обмены родственных городов или коллективов; престижно, но далеко не всегда радостно в творческом отношении.

На гастроли, как в семейные путешествия у Толстого или Бунина, с няньками и дядьками, в тяжелых дормезах, нынче не ездят. Дорого. Невыгодно. Рискованно. Гастроли как образ жизни, единый для театров и публики, умерли. Кончилась «театральная жизнь», объединявшая людей на колоссальных пространствах бодро разбежавшейся по своим «субъектам» страны. Думаю, нынешнее среднее поколение станет последним, кто к этой жизни был причастен.

Единственным выходом-спасением остаются все те же самые фестивали, о которых шла речь выше. Причем фестивали не только «взрослые», с участием профессиональных театров, но

и «детские» – театральных вузов, студенческих спектаклей. Этакие слеты «молодняка».

Ярославль впервые принял такой фестиваль в 2002 году. Здесь студенты из 11 городов (и 16 вузов) играли в режиме нонстоп, а зрители едва успевали делать короткие перебежки от площади Волкова до площади Юности или до театрального института: шло 3, 4, а то и 5 спектаклей в день. Мои студенты, будущие филологи и культурологи, увидели то, что «не досталось» мне. Надо отдать им должное, восприятие их не страдало ни молодежным эстетическим «экстремизмом», ни отсутствием понимания культурной ценности классики. Короче, оно не было провинциальным.

Одна из характерных, да, впрочем, и обязательных особенностей работы театральных вузов, выпускающих актеров, постановка классических произведений. Гоголь, Достоевский, Сухово-Кобылин, Островский, Горький плотной шеренгой двинулись и на скромные подмостки нашего фестиваля.

Совершенно непохожие театральные школы.

Одна готовит актеров особого «состава крови» - пластичных, склонных к гротеску, готовых энергично включиться в сценическую игру и шутить едва ли не по любому поводу. Это московские щукинцы, из числа которых когда-то вышли А. Миронов, К. Райкин, Н. Гундарева. По мнению одной из студенток, гоголевскую мистическую повесть «Портрет» щукинцы представили в виде комической, где-то фарсовой страшилки с печальным концом. Но страшилки эффектной, блестящей. Я же в спектакле, поставленном В. Поглазовым, увидела всего-навсего волшебную сказку с двумя миниатюрными нестрашными чертенятами, с всклокоченной головой резко высвеченного старика на портрете и простодушным художником Чартковым, который напомнил знаменитого российского «халявщика» Емелю, возмечтавшего получить все блага жизни без труда и страданий. Эти дебютанты достаточно легко двигались по загроможденной сцене, говорили в меру звучно, что радует как свидетельство их профпригодности.

Вторая школа готовит актеров для всех театров и – ни для какого конкретно: это РАТИ, бывший ГИТИС, «главный» московский театральный вуз. Его представители (курс П. Хом-

ского) сыграли два спектакля. На открытии они показали четырехчасовую историю «Братья Карамазовы». Благодаря этому спектаклю студентка-рецензент с огорчением обнаружила, какой Достоевский «скучный и неинтересный автор», особенно если молодые исполнители не находят места своим рукам и глазам, неуместно мимируя и жестикулируя. Не спасли этот спектакль от бегства большинства зрителей откровенно комичные Федор Карамазов и похотливая девица Марья Кондратьевна.

Как резко высказался еще один юный критик, после этого действа требовалась реабилитация, и зрители надеялись увидеть ее в другой постановке ГИТИСа — знаменитой «Трехгрошовой опере» Б. Брехта. Однако и здесь самым сильным впечатлением (так сочли мои студенты) оказалось сцена, заполненная 28 студентами. Девушки причисляют к домашним радостям этот спектакль, где вместо классических зонгов звучали современные «поп» и бардовские песни. Социальный же запал предстал в виде пародии на ОМОН, компьютерные игры, в лучшем случае — в виде КВНовских реприз.

Третья школа знаменита своим великим прошлым - ее основали корифеи МХАТа - и руководителем привезенного на фестиваль курса, худруком МХАТа им. А.П. Чехова, О. Табаковым. Здешние дипломники с завидной оперативностью, всего за два часа, сыграли комедию А. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». В эти же два часа вместились и вставные вокальные номера, взятые из блестящего давнего мюзикла А. Колкера и спетые старательно, но неуверенно, как бы извиняясь. Мне было странно видеть, как в студентах, которым нужно жить своей жизнью, «вырастили» подобие уже известных актеров МХАТа, соратников или учеников О.Табакова. В невысоком резковатом Кречинском я увидела несмываемую белозубость улыбки С. Безрукова; в почти двухметровом Муромском - флегматичную основательность О. Ефремова; в рано располневшем Расплюеве – знаменитое комическое приспособленчество В. Невинного. К сожалению, больше всего смеха в зале вызвали ... незапланированные падения чайного сервиза с шаткого столика, лучше которого у хозяев-ярославцев для гостей фестиваля не нашлось.

Спектакль по горьковской пьесе «Последние» играли третьекурсники мастерской замечательного киноактера и педагога А. Баталова. Думаю, будь мастер в Ярославле во время фестиваля и увидь другие постановки, испытал бы неловкость от снисходительного поощрения его — еще не выпускников, а третьекурсников. Играть отца с наклеенными усами рядом с сыном-ровесником; играть мать девушке с тщательным макияжем и выглядеть «ухоженнее» своих несчастных дочерей, да еще в реалистической пьесе М. Горького — это оказалось неподъемным испытанием для будущих киноактеров.

По мнению студентки-рецензента, семья, представленная курсом ВГИКа, вполне может жить под одной крышей и дальше. На многое закрывая глаза. Многое прощая и существуя, в духе Л. Толстого, между счастливым бытом Ростовых и тягомотиной развода Карениных. В игре же студентов ВГИКа публике увиделась психологическая непроработанность. Ярославскую постановку «Последних» (ЯГТИ, дипломники А. Кузина) тот же критик определил как мастер-класс по русскому психологическому театру. Увидев в этом спектакле свою геометрию каждого героя и взаимодействие смысловых полей, зрители сочли ярославский показ «Последних» кульминацией фестиваля.

Взыскательность ярославской публики и ее достойных представителей — студентов вывела тот фестиваль на неформальный и единодушный результат. Здесь были в полной мере восприняты и оценены (хотя и не увенчаны формальными лаврами) два спектакля: московский и ярославский.

Первый – спектакль еще одной знаменитой театральной школы, московских «щепкинцев», по американской мелодраме «Двое на качелях». Наши молодые зрители плакали над этой простой историей о незадачливых влюбленных, восхищаясь дерзкой экспрессией и тонкой болью. Общение, молчание, лирический диалог, воздушные паузы придали этому спектаклю качество едва ли не более высокое, чем у «хорошо сделанного» американского фильма.

Второй — спектакль ЯГТИ. Петербургские студентытеатроведы, оперативно выпускавшие во время фестиваля весьма профессиональную газету «Отсебятина», восхищались спектаклем по пьесе Н. Коляды «Мурлин Мурло». Как и их ярославские коллеги, отмечали уникальность сценических образов, внутренний свет, видимый вопреки безысходности в этом спектакле, совместившем в себе Островского и Вампилова.

В то же время наши умные и невероятно «зубастые» студенты к постановкам собственно этих двух русских классиков (ибо в прошедшем веке Вампилов стал фигурой уже также классической) отнеслись весьма жестко.

Вампиловская «Утиная охота», антиманифест антиинтеллигента начала 70-х годов XX века, наша студентка расценила как спектакль недостаточно духовный, где манипуляции студентов московского Института современного искусства с воображаемыми предметами получались лучше, чем общение с живыми людьми. Островский же в версии Международного славянского университета, представившего «Праздничный сон до обеда», по восприятию юного ярославца, вовсе походил на самодеятельную инсценировку, где была утеряна логика событий. Наших ревнителей классического наследия русских драматургов весьма изумило то, что великого Островского, которого, казалось бы, «провалить невозможно», все же удалось этим спектаклем «загубить».

В работах актерской молодежи все участники и гости фестиваля прежде всего стремились увидеть воплощение своих надежд на достойное будущее нашего искусства. Даже замечая неубедительность или аляповатость сценического решения, мы радовались вместе с молодым критиком саратовскому «Божьему клоуну» с его наивной попыткой вне танца рассказать о великом танцовщике Нижинском, на которого напяливался шутовской колпак. Но мы огорчались вместе с другим критиком от того, что у молодых и живых актеров из Краснодара в «Рыжей пьесе» К. Драгунской чувства были старые и выдохшиеся, отчего и пьеса получилась не «рыжая», а какая-то серенькая.

В итоге остались двойственные ощущения: оптимизм по поводу идущего несмотря ни на что творческого развития – и недоумение по поводу провинциального «комплекса неполноценности». Гости уехали с убеждением в серьезных достоинствах здешней театральной школы. Жители Ярославля остались с убеждением в явной неравноценности иногородних, прежде всего московских, школ и педагогических исканий. У приезжих ре-

жиссеров нарасхват пошли ярославские дипломники, впрочем, «засватанные» тогда в ярославский же ТЮЗ.

Сегодня вновь делается попытка возродить репутацию провинциального, но страстно желающего позиционировать себя как театральную столицу города. Программа Молодежного фестиваля «Театральное будущее России», проведенного весной 2009 года, отличается, как принято клишированно называть, широтой географического охвата, разнообразием репертуарных исканий и школ.

## Театр другого города, если он существует...

Итоговые размышления продиктованы недавними событиями в театральном мире и серией публикаций журнале «Театральная жизнь» (2009, № 1). Ярославцам описанные там дела, настроения, оценки и позиции могут быть не просто интересны – могут показаться сказкой из не-нашей жизни.

Первый заголовок симптоматичен, не только современен, но и едва ли не вечен: «Театр начинается с города». Автор интервью с префектом Зеленоградского административного округа Москвы (однако мы помним, что Зеленоград с его «электронной» наукой и таким же производством считается хоть и небольшим, но городом) А.Н. Смирновым, главный редактор журнала О. Пивоваров, не скрывает, что для современного бизнесмена и топ-менеджера театр является «игрушкой». Но той, которая «требует очень большой работы души». Эта «игрушка» привлекла внимание профессионального издания, она же упоминается префектом в связи с моральными и экономическими «дивидендами», получаемыми городом в ходе контактов с другими регионами.

Второй заголовок, открывающий рецензию одного из старейших российских театральных критиков, едва ли не единственного из ныне действующих, кто знает жизнь театральной провинции детально, да еще и на протяжении последних сорока лет, Н. Жегина, – «Это был и впрямь успех». Говоря о «тончайшей режиссерской механике» ярославского режиссера и педагога А. Кузина, критик возносит театр «Ведогонь» из города Зеленограда до высот фестивального («Голоса истории», Вологда, 2008 год) признания, уникального не только для относительно

молодого коллектива, но и для всего российского театра. Добавим то, о чем в момент интервью собеседники еще не знали: на фестивале «Золотой витязь» были еще награды и отдельный приз за режиссуру.

Третий заголовок, открывающий интервью Ю. Фридштейна с художественным руководителем театра, актером П. Курочкиным, – «На пути к Монблану». Ни в амбициях, впрочем, вполне оправдываемых ходом работы, ни в понимании миссии, какой наделено искусство независимо от географических параместров его актуализации, участникам беседы не откажешь. Кстати, и здесь, как и в первом интервью, упоминаются финансово-экономические проблемы, упоминается и социальный статус и формат пребывания театра в городе (и – в стране). Без понимания этого искусство сегодня не живет, но понимание этого искусству – в случае с небольшим театром небольшого города – и не мешает. Повод для беседы – успех все того же, ощущаемого как духовный, художественный «Монблан», спектакля «Царь Федор Иоаннович», а ракурсы – традиционные для русского театра с его гипертрофией социально-нравственных интенций: «Мне кажется, – говорит в этом интервью Курочкин, – что театр - это место, где зрителю как-то помогают или, по крайней мере, пытаются помочь». Подчеркнем эту реплику и этот мотив особо.

И четвертый заголовок, данный статье-реплике крупнейшего современного российского литературного и театрального критика Л. Аннинского, — «Что бы то ни было». Ссылаясь на суждение недавно ушедшего из нашего мира Патриарха Московского и всея Руси Алексия II («самое трудное в наше время—возглавлять что бы то ни было»), критик восторгается спектаклем, где на «малогабаритной» площадке удалось «передать сотрясение миров».

А теперь, резюмируя, оставим для дальнейшего решения еще один вопрос: почему спектакль о началах и начале русской истории и государственности, о духовных исканиях и падениях, идет не в Ярославле — старинном, готовящемся к своему 1000-летию, — а в новеньком, лишенном исторических корней, но не лишенном социально-культурных амбиций Зеленограде? Почему смотреть этот спектакль ездят со всей России и из-за ее пре

делов (к примеру, из Англии, из Дании) в Зеленоград, а привезти и показать сам спектакль в Ярославле, для его жителей, не получается?

Найдя ответ на этот вопрос, мы получим своего рода выход в следующий виток рассмотрения проблемы, поставленной в нашем опусе.

Город, среда

© А.А. Маслова

## ПОСТИНДУСТРИАЛЬНАЯ УРБАНИСТИКА В РОССИИ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

Города как важные территориальные центры разного типа формировались со времен палеолита. Свой особый статус по отношению к прочим поселениям они доказывали всем своим существованием, характером городской жизни.

Удовлетворяя противоречивые, сложные потребности общества и человека, город всегда основывается на специфичной для архитектурного (градостроительного) творчества интеграции разнородных начал. Он должен объединить в своих артефактах результаты духовного и материального созидания, чтобы воплотить, овеществить идеальные представления общества о жизнеустройстве. Высокая степень символизма градостроительных форм, исходящих из принципа «умышленности», искусственности, связана с их отчетливо внеприродным характером. Прямоугольный план, решетчатая структура, лежащая в основе идеи регулярного урбанизма, отесанный квадр в кладке стены являются самым эффективным инструментом решения двух основных смысловых задач архитектуры. Архитектура как второй мир, созданный человеком, во-первых, отражает Универсум, воспроизводя представления о глобальной системе мироздания, во-вторых, моделирует Универсум - так как структура построенного и обжитого пространства переносится на мир в целом (Ю.М. Лотман).

Концепт в постклассической научной методологии выступает в качестве средства, организующего способ видения, конструирования, конституирования реальности, задающего понимание целостности объекта, «образа мысли», удерживающего единство проблематики и «вписывающего» знание в культуру. Основа концепта культуры — сублогическая, включающая в себя преломление всех видов знаний о явлении: эмпирических, эмоционально-оценочных, алогичных, рациональных и т.д. В современной теории культуры термин «концепт» имеет специфическое содержание и не отождествляется с «понятием», ибо он не только мыслится, но и переживается.

**Концепт гороо** воспринимается сквозь призму художественных образов, понятий, содержащихся в научных и публицистических работах, идей утопического прогнозирования в архитектурных проектах и философских трактатах об идеальном общественном устройстве, наконец, субъективных социальнопсихологических впечатлений и т.д.

В концепте *город* отразился дух XX века – времени технической революции и промышленного взрыва, социального подавления и социального утопизма.

На протяжении XX века научная урбанистика, изучающая концепты города и пространственной среды, пережила смену нескольких парадигм. Методологически это выразилось в постепенном отходе от традиционной урбанистики (геоурбанистики) — раздела экономической географии, занимающегося комплексным анализом проблем, связанных с функционированием и развитием городских центров. На смену ему приходят принципиально иные подходы, представленные, например, так называемой метагеографией, изучающей «пространство образа и образы пространства» (основоположник — Д.Н. Замятин [1]), и новым краеведением, ориентированным на изучение локуса изнутри, в горизонте его самоидентификации, в своде его локальных мифов (примером может служить концептуальная и содержательная работа Н.В. Осиповой о провинциальном Вятском тексте в культурном контексте [2]).

В настоящее время в российской урбанистике сосуществуют две парадигмы. Согласно технократическому подходу, впервые сформулированному в отечественной социологии еще

А.К. Гастевым, зачинателем идей «социальной инженерии», город есть некая конструкция, которую можно спроектировать и осуществить вплоть до мельчайших деталей организации производства и быта; городской образ жизни есть функция производственных процессов, а развитие города детерминируется вводом новых предприятий, ростом населения, техническим оснащением городской среды [3]. Согласно альтернативному «органическому» подходу (представленному в теориях отечественных последователей Э. Говарда [4]), город – это социокультурный организм, имеющий внутренние закономерности развития, выступающий как саморазвивающееся целое; качество городской жизни обусловлено развитием человека, его удовлетворенностью жизнью и возможностью выстраивать ее в соответствии с ценностями культуры. Именно этот подход перерастает затем в социокультурную парадигму исследования города как субъекта общественной жизни.

## Урбанизация, прогресс, массовое общество

С началом XX века прогресс науки и техники открыл для развитых стран возможность больше производить и больше строить, стимулируя процесс урбанизации — повышения роли городов в развитии общества.

Парадигма, давшая этому основания, возникла из традиции рассмотрения города как «большого завода», в котором можно четко просчитать основные параметры жизнедеятельности и, как следствие, — точно спрогнозировать его развитие.

Для урбанизации в целом характерны приток в города сельского населения и возрастающее так называемое маятниковое движение населения из сельского окружения и ближайших малых городов в крупные города (на работу, по культурнобытовым надобностям и т.д.). Урбанизация идет здесь за счет естественного прироста городского населения, преобразования сельских населенных пунктов в городские, формирования широких пригородных зон и миграции из сельской местности в черту города.

XX век стал временем стремительной урбанизации. Если за все XIX столетие доля жителей Земли, проживавших в городах, возросла лишь на незначительный процент, то к 1950-м го-

дам она выросла вдвое. Причем городское население продолжает расти быстрее, чем население мира в целом.

В первой половине XX века концентрация людских масс создает массовое общество с его специфической ментальностью. В городах разрастается искусственное, преобразованное человеком окружение. «Вторая природа», созданная самим человеком, понуждала его подчиняться новым, продиктованным ею программам деятельности. Так, следствием технизации жизни стало победительное утверждение рационалистического, прагматического мышления. Идеология машин возбудила у человека иллюзии всезнания и всемогущества — уже состоявшегося или ожидаемого. Однако то, что рационализация цивилизации грозит обеднить жизненный мир, обесцененный в своей традиции, ныне признано культурологической аксиомой.

В истории новейшей урбанистики безусловная приверженность города технике будущего рассматривалась многими как главная цель человечества. Но, как отмечал К. Ясперс, техника — всего лишь средство: «Граница техники в том, что она не может быть сама по себе, для себя, но всегда остается средством. Поэтому она двойственна. Поскольку техника сама не ставит перед собой целей, она находится по ту сторону добра и зла или предшествует им. Она может служить во благо или во зло людям» [5]. Ибо техника не оказывает никакой помощи в принятии решений, в выборе целей, так как сущность ее как раз в том и состоит, чтобы находиться в распоряжении человека для достижения выбранных им целей.

Массовое общество формировало свой особый менталитет и свою культуру. Х. Ортега-и-Гассет писал, что «головокружительный рост означает все новые толпы, которые с таким ускорением извергаются на поверхность истории, что не успевают пропитаться традиционной культурой» [6]. Так современный человек в городе массовой культуры лишается культурного контекста своей жизни и должен принимать решения, не имея возможности опереться на ранее уже испытанные образцы. Образцы опирающихся на культуру решений утратили свою естественность, перестали быть чем-то само собой разумеющимся.

#### Идеология и утопия

Отражение утопической мысли в архитектурной деятельности дало первый реальный результат на рубеже XIX-XX веков, когда эстетическая утопия, основанная на идее преобразования мира силами Красоты, послужила началом интернационального стиля модерн. Целью модерна, как известно, было создание стилистически единой эстетизированной среды.

В 1920-е годы архитектурный авангард, побуждаемый волной революций, развернувшихся под утопическими лозунгами всеобщего равенства, дал сильный импульс рационалистическому направлению в архитектуре и градостроительстве. Прежде всего — в гигантском социальном эксперименте в советской России. Русский авангард основывал свои жизнестроительные принципы на уравнительной утопии военного коммунизма. На Западе социал-демократические идеи питали западноевропейский авангард.

В 1930-е годы архитектурный утопизм в условиях становления тоталитарных режимов отбросил прогрессистские установки авангарда. Тоталитаризм всегда стремится к собственной легитимации путем укоренения в классической культуре, дабы представить себя вершиной закономерного исторического пути человечества, используя мифологемы классики, историчности, народности, вневременной вечности.

В тоталитарную эпоху город концептуализируется как пространственная декорация, отвечающая содержанию социальной мифологии и как бы утверждающая ее своей вещественной наглядностью. Суть тоталитаризма состоит в насильственной гармонизации всех сфер жизни. Государство само становится тотальным произведением искусства. А поскольку реальной гармонии в жизни не появляется, возникает необходимость тотальных декораций. Идеологическая конструкция предопределяет архитектурную форму. Городская среда призвана служить утверждению заданных идей, а тем самым и стабилизации некоего порядка. Наиболее впечатляющие образы идеологизированной городской архитектурной среды создавались в первой половине XX столетия — в СССР сталинской эпохи, в муссолиниевской Италии, в гитлеровской Германии, в официальной ар-

хитектуре США и в строительстве американского большого бизнеса [7].

Возвращение к идеалам уравнительной утопии в Советском Союзе послесталинского периода дало жизнь типовому стандартизированному строительству эпохи Хрущева — одному из самых важных, с точки зрения масштабов изменения, преобразований пространства в СССР и странах Восточного блока. И поныне это наследие составляет большую часть современного жилого фонда. Программно обезличенные «хрущевки» были лишены всякого декора не только во имя экономичности. Упрощенность придавала им вневременной характер, чтобы с близящимся, как мнилось тогда, наступлением коммунизма они не выглядели анахронично. Город в рамках этой концепции осмысляется как ряд типовых единиц.

Из всего созданного утопией многое тяжело приспосабливалось к реальности, что-то вообще оказывалось нежизнеспособным, как, например, дома-коммуны 1920-х или американские социальные жилища 1950-х годов типа печально знаменитых окраин-гетто в Сент-Луисе, взорванных в 1972 году отчаявшимся муниципалитетом [8].

Столкновение с городской культурой может быть для человека конфликтным. В российской культурной истории XX века города периода индустриализации также дали почву широкому процессу маргинализации. Огромные массы вчерашнего сельского населения, в одночасье оторванные от привычного образа жизни (раскулаченные, призванные на новые стройки, ушедшие на заработки), так и не смогли ассимилироваться в новой среде. Впоследствии, в условиях, когда свободное возвращение к сельскому образу жизни было практически невозможно, горожане в первом поколении искали приемлемые для себя компромиссные формы хотя бы суррогатного восстановления утраченного контакта с землей (садово-дачное движение).

Вершина урбанизма индустриальной эпохи (и вершина футурологической утопии города) получила количественное и качественное выражение в феномене сверхгородов. Так, современные исследователи обращают внимание на городскую агломерацию — моно- или полицентрическое компактное скопление городов, местами сросшихся, объединенных в сложную много-

Стихийный рост агломераций в наши дни приводит уже к образованию мегалополиса – наиболее крупной формы расселения, образующейся при срастании соседних городских агломераций в единое городское пространство, объединяющее множество разросшихся мелких городов. Это крайне урбанизированная, стихийно складывающаяся форма городского расселения. Среди основных черт мегалополиса обычно называют линейный характер застройки, вытянутой в основном вдоль транспортных магистралей; общую полицентрическую структуру, обусловленную взаимодействием относительно близко расположенных друг к другу крупных городов; нарушение экологического равновесия между деятельностью человека и природной средой.

## Постмодернизм

Последняя четверть XX века дала нам новую утопию – утопию постиндустриального города.

and the second of the property of the second of the second

Когда эра «города-завода» и «человека-титана» завершилась, на смену модернистской пришла постмодернистская интерпретация концепта города. Постмодернизм — апология плюрализма, разнообразия стилей жизни, разнообразных культурных кодов, свободных от обязательств в обосновании в качестве непреложных вечных истин. В практическом плане это выражается в отказе от претензий на полное постижение объекта, в принципиальной полицентричности, в принципе перевода части элементов сложного объекта в разряд автономных субъектов.

Поэтому город эпохи постмодернизма воплощает постнеклассическую картину мира. Соответственно, он признает правомерность идеи многообразия типов реальности в социальной практике, что позволяет отбросить старые представления о пространстве как об инженерной структуре и сформировать но-

вое представление, базирующееся на фрактальной сложности пространственной среды, ее относительности – в зависимости от степени освоения различными субъектами.

Такая интерпретация концепта города востребована в эпоху постиндустриализации. Постиндустриальное общество — общество, в экономике которого в результате научно-технического прогресса и существенного роста доходов населения приоритет перешел от преимущественного промышленного и сельскохозяйственного производства к производству услуг. Общество массового потребления породило сервисную экономику. В ее рамках информация и знания становятся производственным ресурсом. В социальной структуре постиндустриального общества возрастает численность людей, занятых в сфере услуг, и формируются новые элиты: технократы, сциентисты. Научные разработки становятся главной движущей силой экономики. Наиболее ценными качествами являются уровень образования, профессионализм, обучаемость и креативность работника [9].

Сейчас к постиндустриальным странам относят США, страны Евросоюза, Японию и Канаду.

Близки к постиндустриальной теории концепции информационного, постэкономического общества, постмодерна, «общества четвертой формации». Некоторые футурологи считают, что постиндустриализм — это пролог перехода к «постчеловеческой» фазе развития земной цивилизации.

С другой стороны, общепризнанно, что важная черта постиндустриального общества – усиление роли и значения человеческого фактора. Меняется структура трудовых ресурсов: уменьшается доля физического и растет доля умственного высококвалифицированного и творческого труда. Увеличиваются затраты на подготовку рабочей силы: расходы на обучение и образование, повышение квалификации и переквалификацию работников. Ряд исследователей характеризует постиндустриальное общество как «общество профессионалов», где основным классом является «класс интеллектуалов», а власть принадлежит меритократии — интеллектуальной элите (Д. Белл). При этом уже сейчас отчетливо проявляются тенденции имущественного расслоения по признаку образования.

По мнению некоторых исследователей, постиндустриальное общество переходит в постэкономическую фазу, поскольку в перспективе в нем преодолевается господство экономики (производства материальных благ) над людьми и основной формой жизнедеятельности становится развитие человеческих способностей. Уже сейчас в развитых странах материальная мотивация частично уступает место самовыражению в деятельности [10].

Постиндустриальный город служит обеспечению процессов коммуникации и творческой самореализации. Хотя культурологи отмечают, что без существенного содержания коммуникативные средства могут породить лишь псевдокультуру, в которой быстро будет обнаружено отсутствие ценностей.

## Антигород

С самого начала индустриальной урбанизации в европейской и русской культуре наблюдался и обратный процесс. Со второй половины XIX века большой город представлял собой исключительно агрессивную среду. Наряду с апологией города звучали и проклятия. Требовалось найти решение, как спасти город от него самого. Процесс, обратный урбанизации, получил название дезурбанизации. Процесс «превращения» города в село принято называть рурализацией. Типологически эти взаимосвязанные явления можно разделить на реформистские и протестные.

Идея города-сада, предложенная Э. Говардом еще в 1898 году, в эпоху авангарда 1910–1920-х годов стала одной из самых романтизированных утопий нового мира (чему способствовал также ее интернациональный характер — в глазах советских градостроителей, с энтузиазмом воспринявших новацию, это было важное идеологическое преимущество). Суть концепции Говарда заключалась в дезурбанизации, в создании поселения нового типа, которое должно вобрать в себя все плюсы города и села без их недостатков. Большой город разгружался за счет системы городов-спутников. Значительная масса людей, занятая трудом в пределах своего малого города-спутника (местная промышленность и фермерство), освобождалась от необходимости ежедневно следовать на работу и с работы, парализуя транспортные

артерии большого города и пропадая в антигуманной и антиприродной урбанистической среде. Город-сад, схема которого напоминала солнце, рисовался как система озелененных территорий, парков, скверов и зеленых дорог. Он возвращал горожанина к природе. Но концепция Говарда не исчерпывалась планировочным и эстетическим ноу-хау. Основная роль в создании городов-садов отдавалась движению «снизу», кооператорам, действовавшим в рамках местного самоуправления. Поэтому Э. Говарду рисовалась новая социальная структура, потенциально способная произвести демократические социальные реформы мирным, эволюционным путем. В этом коренилась причина, по которой движение городов-садов в нашей стране было насильственно остановлено в 1930-х годах. Понятие города-сада прижилось, правда, уже не как обозначение нового типа урбанистической среды, а только как метафорическая оценка условий жизни.

Пережив волну критики и изменения методологических основ, урбанистика в 60–70 годы XX века пришла к практическому принципу перевода части элементов сложного объекта в разряд автономных субъектов.

Субурбанизацию можно назвать следующим этапам урбанизации. Растущее благосостояние позволяет людям строить дома коттеджного типа в пригородах (англ. suburb), избегая таких проблем больших городов, как шум, загрязнение воздуха, недостаток зелени и т. д. Однако это не означает, что население пригородов становится сельским. Большинство продолжает работать в городе. Субурбанизация невозможна без массового владения автомобилями, поскольку в пригородах практически отсутствует инфраструктура (магазины, школы и др.), а главное – места приложения труда.

В Западной Европе и Северной Америке процесс субурбанизации начался в 50-х годах. В России проявления субурбанизации наблюдаются в первую очередь вокруг крупнейших городов. Однако здесь этот процесс приобрел одну отличительную особенность: многие жители мегаполисов большую часть времени проводят на загородных дачах, не решаясь в то же время отказаться от городской квартиры.

Но процесс субурбанизации не становится панацеей. Жители пригородов зачастую становятся заложниками автомо-

биля, так как общественный транспорт там, как правило, отсутствует. Часовая миграция жителей пригородов в города приводит к заторам на дорогах, что, в свою очередь, ведет к загрязнению воздуха, потере времени и другим проблемам.

В процессе компьютеризации человеческой деятельности в последнее десятилетие отчетливо проявился такой способ или образ жизни, когда происходит отрыв номинального места работы от места фактического: человек за компьютером может выполнять свою работу дистанционно. Транспортная проблема, тормозящая процесс субурбанизации, таким образом ослабляется. Эту ситуацию предвосхитил еще в 1960-х годах М. Маклюэн, предложивший концепцию «всемирной глобальной деревни» — новой коммуникационной и культурной ситуации, которая оформилась в результате распространения в мире электронных средств связи. В итоге информационно и коммуникативно активная часть населения уже не зависит от города, она может рано или поздно переехать в экологически чистые пригороды, и рост городов остановится.

К понятию субурбанизации близко понятие «рурбанизация» (англ. rural — сельский, лат. urbanus — городской) — распространение городских форм и условий жизни на сельские поселения. Рурбанизация может сопровождаться миграцией населения «из города», переносом в сельскую местность форм хозяйственной деятельности, характерных для городов. Это явление наблюдается и в России с начала XXI века. Во многих формально сельских населенных пунктах строятся промышленные предприятия и склады, выводимые из крупных городов, подавляющее большинство населения ведет городской образ жизни, население увеличивается за счет городских переселенцев.

## Постиндустриализация в России

Российская урбанистика сейчас находится в ситуации сбитых ориентиров. Наша страна еще по сути не завершила процесс индустриализации, и урбанизированное пространство в ней пока по-прежнему дефицитно. Однако тупики развития крупных западных городов уже являют собой антипример.

Глобальные изменения в современном российском обществе: экономический, экологический, социокультурный кризисы,

развитие новых информационных технологий, формирование новых социальных связей, возникновение потребностей в иных формах интеграции и взаимодействия между культурами – вызвали обострение противоречий реальных процессов урбанизации (высокая плотность расселения, мультикультурность, субурбанизация и рурализация, противоречия интересов, потребностей и возможностей разных субкультур и групп населения и т.д.).

Моделирование постиндустриальных городов в России сегодня находится на стыке научной урбанистики, социального проектирования и искусства. Показательна одна из новых тенденций — субурбанистическая, ориентированная на создание в городах социально однородной среды.

Среди наиболее известных проектов можно назвать концепцию *города-клуба* Е. Островского, предполагающую инвестиции членствующих в нем 20–40 семей-акционеров, имеющих целью создание максимально комфортной жизненной среды.

А. Карасев разработал проект под названием «город друзей», который должен объединить давно и хорошо знающих друг друга людей с общими представлениями о мире и социальной самореализации, с общими идеалами и интересами, к тому же ориентированных на здоровый, экологичный образ жизни.

И. Задорин предложил идею «интелполисов» – своего рода постиндустриальных разнопрофильных «наукоградов», в которых создается интеллектуально близкая среда для 200–300 семей под девизом: «Жить и работать вместе с друзьями, чтобы расти». По мнению разработчика, такой город может стать высокорентабельным предприятием, где производится информация.

Эти «новые утопии», на наш взгляд, заведомо не решают комплекса проблем современного города и не спасают город от критики. Но от этого они не менее выразительны. По сути, их цель – концептуальная демонстрация того, что город, являясь константой культуры и общества, «раздваивается» в своем бытии — это и реальное социальное образование, и проективный феномен. Его «идея», аккумулирующая ментальные ценности социума на определенных этапах развития, вступает в сложные взаимоотношения с социальной реальностью.

## Примечание

- 1. Замятин Д.Н. Метагеография: пространство образа и образы пространства. М., 2004.
- 2. Осипова Н.В. Вятский провинциальный текст в культурном контексте / http://binokl-vyatka.narod.ru/B16/osip.htm.
  - 3. Гастев А.К. Как надо работать. М., 1972.
- 4. Меерович М.Г. Рождение и смерть советкого городасада: действующие лица и мотивы убийства // Вестник Евразии. - 2007. - № 1. - С. 127.
- 5. Ясперс К. Истоки истории и ее цель // Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 125.
  - 6. Ортега-и-Гассет X. Восстание масс. M., 2008. С. 3.
- 7. Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М., 2006.
  - 8. Глазычев В.Л. Урбанистика. М., 2008. С. 148.
- 9. Иноземцев В.Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. М., 2000.
  - 10. Там же.

Абсурд

© Т.С. Злотникова

# ГОГОЛЬ-АБСУРДИСТ НА РУССКОЙ СЦЕНЕ XX ВЕКА

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

Принципиальный смысл новаторства Гоголя, впервые в России выявившего трагическое в малом и обыденном, с парадоксальной точностью определил Д. Мережковский: «Зло видимо всем в великих нарушениях нравственного закона, в редких и необычайных злодействах, в потрясающих развязках трагедий; Гоголь первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в тупости и плоскости,

пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом».

Новая ревизия «Ревизора» началась в Большом драматическом театре 8 мая 1972 года. Началась с того, что под ленивые удары колокола на киноэкране в большой спокойной луже отразилось серенькое захолустье. Домиков, заборчиков, хилых деревцев — нет. Только чуть рябит мелкая водица, мирно квакают лягушки. И продолжением кваканья откуда-то — «шасть!» — влетает в лужу камень, взбаламучивает водицу вместе со всей ее приставшей ко дну мутью и разрушает серенькое небо и домики. И пока экран уходит вверх, открывая полураздетого городничего с письмом у стоящей на полу свечи, иронически-вкрадчивый голос произносит: «На зеркало неча пенять, — и договаривает, чуть хохотнув, — коли рожа крива».

Никто не видел руки, наверное от скуки швырнувшей камень в лужу; никто не успел даже заметить самого камня – и только растревоженное мелководье наглядно обнаружило, что произошло *нечто*.

Когда в прижатый к авансцене — три шага в длину, шаг в ширину — трактирный нумер, распахнув глаза, переполненные бессмысленной тоской, втиснется Хлестаков — О. Басилашвили, никому и в голову не придет принять его за фигуру, способную хоть как-то обеспокоить или тем более напугать. Ему так плохо, так неуютно и голодно, что он даже не всегда поддерживает давно заведенную с Осипом игру в барина и слугу. Тот, «вежливо» обходя барина (а разойтись в каморке-то негде), может проследовать от двери к вешалке в другой «конец» комнаты прямо по кровати. И не расположенный в этот момент к резвости Хлестаков даже бровью не поведет, хотя потом «распечет» слугу, якобы посмевщего лежать на его постели.

Он будет жалким и голодным, когда по лестнице к его нумеру начнет приближаться городничий. Отступать уже некуда. Уже Осип от отчаянья загородил дверь столом, схватил саквояж, сунул окаменевшему от ужаса Хлестакову шинель — но дверь откроется, и городничий, при полном параде пришедший арестовывать — а как иначе понять его визит? — проезжающего за неуплату, остановится на пороге.

Хлестаков увидит в нем не человека, побледневшего и почти падающего от жутких до дурноты предчувствий, а каменно-непреклонного и угрожающего начальника. И городничий увидит перед собой не длинного белесоватого смазливенького мальчишку, только что визгливо кричавшего так, что на лестнице было слышно, – а ревизора.

И тогда погаснет свет — померкнет в глазах почти теряющего сознание городничего. И в бледных всполохах возникнет на месте «фитюльки» угрожающая фигура — огромного роста, в черной крылатке, в черном цилиндре, в черных квадратных очках. И возгласит слова, которые городничий только что слышал из-за двери Хлестакова, поднимаясь по лестнице: «Как вы смеете?!» И исчезнет с наших глаз, оставаясь, как и прежде, перед глазами городничего, который, уже примирившись со всем происходящим, уже дав взятку, уже пригласив к себе пожить и по городу прокатиться, уже уводя гостя из его нумера, не сможет не оглянуться в тот угол, где встретил его Хлестаков и где до сих пор стоит для него ревизор.

История зарвавшегося микроскопического ничтожества, если в центре стоит оно само по себе, а не условия, рождающие его, остается предметом анекдота, шутки, водевиля, комедии, наконец. Лишь понимание особой социально-исторической окраски меняет жанр спектакля. А окраска эта появляется за счет того, что героем спектакля становится не какое-либо лицо — Хлестаков, как это часто бывало, или городничий, что бывало реже, — а социальное явление. В данном случае — страх обывателей.

Обывательский страх рождает полное смещение реальности в глазах обитателей городка и смещение их восприятия относительно реальности. Наиболее неожиданно эта тема решается ключевым образом спектакля — образом приближающегося настоящего ревизора.

После первой фразы спектакля, рождающейся в жутком полумраке позднего (или чересчур раннего) сборища – «Я пригласил вас господа, чтобы сообщить пренеприятное известие: к нам едет ревизор», – угол сцены под колосниками разверзается светлым пространством, где под звон бубенцов едет в кибитке человек – в крылатке, в цилиндре, в черных квадратных очках. Это видение одинаково дается для зрителей и для персонажей

спектакля. Но уже с момента встречи городничего с Хлестаковым *ревизор* раздваивается. Для городничего и чиновников — он уже здесь, он уже реальность, он уже вопрошает и распекает. Отделив *понятие ревизора* от того, что еще не ведомо, они, в силу своего страха, перенесли это понятие на первое, что подвернулось под руку, — на Хлестакова. А тот, что едет под звон бубенцов, то и дело, когда уж очень заврется Хлестаков или очень успокоятся обитатели городка, становится напоминанием — для зрителей — об обывательской недальновидности всех, кто не ждет приближения истинной опасности.

Никакой реальный повод, тем более связанный с реальным Хлестаковым, не мог родить такую фантасмагорию страха. И только наличие этого страха как такового, независимо от поводов, объясняет его взрыв сейчас.

Страх обывателей нелеп в своих проявлениях. Но нелепо и такое явление, как хлестаковщина, нелепо окончательно и абсолютно, поэтому оно и оправдывает любую другую рядом с ним находящуюся нелепость.

Товстоногов предпринимает в спектакле такой композиционный ход, который фиксирует не только близость, но переплетение и взаимопроникновение хлестаковщины и обывательского страха. Первый и второй акты гоголевской комедии разбиваются режиссером каждый на две части. Непосредственно за первым шоком от известия о ревизоре в доме городничего, ломая постепенность действия, Товстоногов начинает знакомство с Хлестаковым. Только что возникший приступ страха градоправителя и его подчиненных мгновенно и окончательно опровергается как несостоятельный в связи с Хлестаковым. И полным абсурдом выглядят поэтому панические меры приготовления, которые мы застаем в доме городничего, куда тот возвращается после этого первого знакомства. Так вводится в спектакль взаимодействие тем.

Гоголь-сатирик, почти в каждой своей вещи так или иначе описавший «пошлость пошлого человека», звучит в полную силу в спектакле, где пафос мизерности, пафос мелочи, пафос обывательского существования становится причиной рождения всеобщего страха. «Не человек, а человечишка», Хлестаков, с одной стороны, связывает тему страха с темой обывательского ума, воплощенной в городничем и чиновниках, с другой — с темой обывательского бытия. Эта вторая связь рождается в спектакле характерами Осипа и Бобчинского.

Но взгляд на эту связь впервые формулируется именно через Хлестакова.

Заведя разговор о клопах, не дающих в трактире жизни порядочному человеку, Хлестаков наугад, закрыв глаза, тычет пальцем куда-то в стенку — и, конечно, попадает на клопа. Трагически и торжествующе подает его городничему; тот подцепляет тоже на палец, вдумчиво и одновременно с колоссальным негодованием глядит и с таким же, как у Хлестакова, трагическим видом передает Бобчинскому. И лишь тот, низшая инстанция городской иерархии, возмущенно выбрасывает преступное насекомое в окно. Столько деловитости, столько значительности во всех этих, хочется сказать, деяниях, что так расправляться впору было не с клопом. А с идейным противником.

«Скучно жить на этом свете, господа», – жаловался писатель в обывательской империи.

Скучно жить в захолустье, сером и тусклом, где обывательское составляет и сущность, и форму жизни. Скучно жить в мире умных ничтожеств и ничтожных умников. Скучно, наконец, жить в мире, где над всем человеческим, над всем нормальным и добрым властвует страх.

Страх обывателей, у которых всегда рыльце в пушку, которые свои мелкие грешки считают достойными божественной кары, однако постоянно накапливают их, спокойные в своем «авось», которое при случае вывезет. Страх во всем понемногу виноватых и всего всегда понемногу боящихся людишек; страх, мелкий своей привычной повседневностью и трагический своим постоянством; страх отдельных людей, из которых складывается один всеобъемлющий страх их бытия.

Одно из существеннейших мест в творчестве Эфроса занял эволюционировавший в своих наглядных приметах образ обывательской привычности жизни, инерция которой преодолевается либо не преодолевается героем.

Мотив преодоления особенно своеобразно преломился в «Женитьбе» Н. Гоголя. Обретение режиссером гармонической уравновешенности (если иметь в виду зрелость, а не безотносительность взгляда на жизнь — сквозь определенную художественную призму) придало «Женитьбе», несмотря на локальность сюжета, философскую обобщенность. Лишенный буквальной аллюзионности, что бывало прежде, спектакль обращал взгляд на странность бытия, столь явственно ощутимую в странностях быта и погруженных в этот быт людей. Странность эта двояко реализовалась в структуре спектакля — через характеры и атмосферу.

Отраженной в двух под углом друг к другу поставленных зеркалах воспринималась бегущая на заднике фигура, спроецированная в графической стилистике художником В. Левенталем. Два зеркала, словно бы отражающие: одно — вполне респектабельную физиономию чиновника, другое — затылок с рожками и хвост, — два зеркала незримо связывали с спектакле сущность и видимость гоголевских героев.

Как тонко заметил А. Вулис, зеркало по своей эстетической функции сродни метафоре, и потому этот «фантастический предмет» способен рождать гротескные метаморфозы — ибо зеркало заглатывает все больше и больше видимой реальности, приобщая к ней еще и невидимую. Такова и была сценическая метафора Эфроса, выраставшая из обыденности.

Атмосфера нудного и суетливого обывательского быта парадоксально трансформировалась в человечески-нежную, привычка преодолевалась свежим чувством (хотя чувство это все-таки грусть). После изгнания конкурентов начинался лирический по своему театральному звучанию диалог Подколесина — Н. Волкова и Агафьи Тихоновны — О. Яковлевой о днях недели. Он нежно загибал ее пальчики, у нее — слезы стояли в глазах. Элегичность атмосферы и самоуглубленная доброта обоих в этом дуэте напоминали чуть ли не знаменитое чеховское «трамтам-там» из любовного объяснения Маши и Вершинина в «Трех сестрах». Люди преодолевали инерцию равнодушия, алчности, глупости, предрассудков — и как будто сближались. А грусть — незначащие слова в устах незначительных людей — намекала, что это — единственная счастливая минута в жизни мужчины и

женщины, возможная до женитьбы при условии, что после... не будет. Атмосфера сцены становилась квинтэссенцией самоотрицания, заложенного в названии пьесы. Единение людей здесь формально предшествовало, а по сути исчерпывало все психологические возможности того акта, что именуется женитьбой...

Что касается характеров, то Кочкарев — М. Козаков представал своеобразным катализатором действия, демоном, странно и фантастически присутствовавшим там, где, по обычной логике, его не могло быть, все предугадывавшим, внедрявшим, а не просто внушавшим свою волю другим. С парализующей силой, томно переливался его баритон, напоминая инфернальную историю Трильби, когда под его удовлетворенное дирижирование Агафья Тихоновна истерически гнала женихов.

Человеческая драма, однако, присутствовала в любой из невероятных фигур, а в Кочкареве — в первую очередь. Вот только что, упоенный собственным опытом и собственным красноречием, повествовал он Подколесину о женских прелестях: «У них, брат, не только ручки, у них, брат...». И вот оказывается уже, что перед ним едва ли не перевернулся ящик Пандоры. Взгляд его сползал с приятеля, устремлялся в зрительный зал, в глубину зала, он на миг окунался в страшную бездну, о которой обычно не позволяет себе вспоминать... И снова взрезвился, замельтешил.

Драма как оборотная сторона — или «зеркальная» метафора — мелкого, бездуховного существования, превратила жанр спектакля из фарса, каким его не раз играли, в собственно драму. Драма Агафьи Тихоновны — О. Яковлевой — это драма выбора, к которому не готова эта интимно-кокетливая и детски-наивная 27-летняя девица. Она тосковала и с обидой на головную боль и рассудительностью примерного ребенка пила порошок — а все от того, что чувствовала свою ответственность за этих странных господ, вдруг решивших жениться, и боялась этой ответственности, боялась их огорчить, боялась сама огорчиться. Ее драма — сродни драме мейерхольдовской Марьи Антоновны — М. Бабановой — обе странно тонко и человечно воспринимали мир.

Драма Жевакина, едва ли не самого невзрачного из женихов, не утратившего способность надеяться и удивляться после семнадцати одинаково «престранных» случаев несостояв-

шейся женитьбы, — в самой обреченно-веселой готовности терпеть эти странности. Его человеческая суть выступала более цельной и чуть ли не благородной, чем у остальных. И даже логично звучала «шпилька», подпускаемая Подколесину раздосадованной свахой: «У меня жених есть... капитан... Ты ему под плечо не подойдешь!» — это высокому Н. Волкову о маленьком Л. Дурове. «Рост» и полновесность характеру этого суетливого маленького человека придавала удивительная страстность и настойчивость общения с миром.

К сочувствию взывала даже анекдотическая в своем посыле драма Яичницы – Л. Броневого. Этот человек нес свою фамилию, как крест, со смирением и праведным гневом в адрес непонятных новых знакомцев. Он представлялся – «Яичница» – этак с достоинством и сознанием имеющегося животика. И между ним и Жевакиным провисала мертвая, густо наполненная странностью пауза. На жалкие попытки того выпутаться из непонятной игры слов он, наконец, горделиво-обреченно (ну да, хромой, ну да, шесть пальцев, ну да, прядь седая от рождения) выдавал: «Это фамилия моя...».

Анекдот перерастал в драму непонимания и обделенности — это происходило в спектакле с последовательностью вполне четкой, гоголевской: не из анекдота ли родились у самого Гоголя «Шинель» «Мертвые души», «Ревизор»?

Стилистика спектакля строилась на преодолении режиссером представления об экстравагантных одеждах «совершенно невероятного события», как определил жанр пьесы ее автор. Неожиданность обычного и привычность абсурдного — ключ к спектаклю, к существованию людей в нем, к атмосфере.

И вот уже анекдотичность и малозначимость вечно «проходного» эпизода заменялась медленным и едва ли не страшным продвижением к пониманию по-настоящему странного даже не происшествия, а человеческого состояния. Так нагрузил А. Эфрос простенький возглас персонажа в нелепой ситуации.

Деятельная подозрительность почти добившегося своей цели Кочкарева – М. Козакова давала трагический сбой в сцене исчезновения Подколесина. Как и Осип – С. Юрский в товстоноговском «Ревизоре», этот Кочкарев нес в себе демоническое на-

чало, режиссируя поступки аморфного подопечного А тут... «Иван Кузьмич!» — нетерпеливо, а потом безнадежно и формально покрикивал он, заглядывая в поисках немалорослого Подколесина — Н. Волкова под софу, под кресло... Он уже понял: что-то не так. «Иван Кузьмич!» — взгляд его падал на попугая в клетке, единственное живое существо в пустой комнате. И его осеняло: как сказал бы современный автор, А.Шипенко, — «Трупой жив» (это у Л. Толстого потом изощрится человек, прикинувшись мертвым без трупа). Осеняло: вот где Подколесин — попугай! Оборотень! Чуть не с завистью к изобретательности и безнаказанности «оборачивания» продолжал взглядывать Кочкарев на клетку, ни слова не произнося помимо гоголевского текста. И прав был: раз не было понятного и нормального пути, каким мог исчезнуть Подколесин, значит, он здесь, только...

Обернулся — один из многих русских оборотней. Или превратился — только не в насекомое, как позже герой Ф. Кафки, а в любимца русских обывателей, попку-дурака.

## ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ КРУГ

Поведение

© Т.И. Ерохина

# КОНЦЕПТ «ПОВЕДЕНИЕ» В КОНТЕКСТЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПОВСЕДНЕВНОСТИ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

Культурологическая трактовка концепта *поведение*, на наш взгляд, включает в себя соотношение понятий *поведение*/ *повседневность*/ *быт*.

В современных культурологических исследованиях, основанных на семиотическом подходе к культуре как системе текстов, всё больше внимания уделяется изучению поведения субъекта культуры как моделирования и транслирования особой системы культурных кодов (Р. Барт, Ю. Лотман, И. Паперно, З. Минц, И. Утехин, У. Эко).

Собственно поведение людей, по мнению Ю. Лотмана, организуется противопоставлением обычного, каждодневного, бытового, которое воспринимается как «естественное», единственно возможное, нормальное, и торжественного, ритуального, внепрактического, государственного, культового, обрядового, которое воспринимается как имеющее самостоятельное значение.

Изучение семиотики поведения может быть актуализировано в аспекте коммуникации, идентификации, мифологизации личности, а также в аспекте осмысления явлений культуры повседневности.

Для изучения концепта *поведение* мы обозначаем культурологические основания определения бинарной оппозиции *повседневность / быт* в аспекте семиотизации поведения в истории культуры.

Культура повседневности принадлежит к числу наиболее актуальных направлений современного гуманитарного знания. Сформировавшись как самостоятельное культурологическое направление в 70–80-гг. XX века, культура повседневности стала предметом научного интереса философии, социологии, психоло-

гии, истории, литературоведения, искусствоведения и других гуманитарных дисциплин, создав тем самым новое пространство междисциплинарных исследований. В современном гуманитарном знании ещё не выработано единое содержание дефиниции термина *повседневноств* и не определены смысловые границы предмета культуры повседневности.

Методологические подходы к изучению повседневности, а также обозначение ракурсов изучения повседневности появились в гуманитарных науках ещё в XIX веке, а в современной науке сложилась культурологическая традиция изучения повседневности.

Существует значительное количество работ, связанных с теоретико-методологическим определением термина повседневность и обоснованием ее содержательных параметров и сущностных характеристик. Методология изучения повседневности была разработана в европейской науке такими исследователями, как: П. Бергер, Ж. Бодрийяр, Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, Э. Гуссерль, Г. Зиммель, Т. Лукман, Г. Маркузе, М. Хайдеггер, А. Щюц. В отечественных исследованиях методология изучения повседневности представлена в работах М. Бахтина, И. Забелина, Л. Ионина, Н. Костомарова, Г. Кнабе, В. Лелеко, Ю. Лотмана, Б. Маркова.

В настоящий момент сложились определённые научные традиции осмысления феномена повседневности. К наиболее актуальным сферам научных поисков верификации дефиниции повседневность и обоснования её содержательных параметров и сущностных характеристик мы отнесли следующие направления движения мысли.

Во-первых, изучение повседневных практик в конкретных научных дисциплинах: истории (Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, И. Данилевский, Г. Кнабе, Н. Костомаров, А. Ястребицкая и др.), философии (Э. Гуссерль, Г. Зиммель, Н. Новикова, М. Хайдеггер), социологии (П. Бергер, Ж. Бодрийяр, П. Бурдье, Л. Ионин, Т. Лукман, Г. Маркузе, А. Шюц), психологии (И. Гофман), семиотике (Р. Барт, Л. Баткин, Ж. Бодрийяр, С. Бойм, Ф. Бродель, П. Бурдье, А. Гуревич, И. Данилевский, Л. Ионин, Н. Козлова, И. Кондаков, А. Кребер, В. Паперный, И. Утехин, Й. Хёйзинга).

Во-вторых, исследование социокультурных механизмов культуры повседневности (Н. Козлова, В. Лелеко, Ю. Лотман, Б. Успенский).

В-третьих, анализ проблем соотношения обыденного знания, мировоззрения и языка (Е. Золотухина-Аболина, И. Касавин, Л. Насонова, М. Хайдеггер, Н. Чулкина, С. Щавелев, А. Щюц).

В-четвертых, определение эстетических принципов повседневной культуры и ее взаимодействия с художественным пространством (М. Бахтин, В. Зверева, М. Козьякова, Н. Маньковская, С. Махлина, Е. Обатнина, Л. Тихвинская); выявление культурных смыслов феноменов и элементов повседневности (С. Бойм, О. Вайнштейн, Г. Почепцов, И. Утехин, А. Ястребов).

Вместе с этим изучение культуры повседневности попрежнему остаётся не только актуальной, но и недостаточно изученной в культурологическом аспекте научной проблемой. Объясняется подобная ситуация несколькими причинами. Вопервых, практически отсутствуют комплексные культурологические исследования повседневной культуры, поскольку изучение повседневности имеет, как правило, философский, социологический или – и чаще всего – исторический ракурсы. Вовторых, недостаточно изучена повседневность в художественном тексте эпохи, поскольку господствует традиционная точка зрения, что культура повседневности не включает в себя индивидуальных творений великих людей, как это происходит в специализированных формах культуры (философии, науке, искусстве). И хотя последнее время появляются монографии, посвящённые культуре повседневности в контексте художественной культуры (например, Л. Тихвинская), подобные исследования в целом имеют описательный характер.

Подобная ситуация связана прежде всего со спецификой предмета изучения — концепта повседневность. В задачи данной статьи не входит рассмотрение соотношения понятия повседневность с близкими по значению и смыслу понятиями, выработанными философской, социологической и исторической традицией (такими, например, как «чувственное знание» или «жизненный мир»). Важнее отметить, какими именно признаками и

свойствами обладает повседневность, конструируя особое пространство культуры.

«Повседневность, повседневная жизнь – процесс жизнедеятельности индивидов, развертывающийся в привычных общеизвестных ситуациях на базе самоочевидных ожиданий» (Л. Ионин) [1].

Культура повседневности представляет собой образ жизни и мышления людей данной социальной общности и исторической эпохи и складывается из нравов, обычаев, верований, привычек сознания и поведения, способов мировосприятия и картины мира в целом, ставших коллективным достоянием целых классов, сословий, наций на определенном этапе их исторического развития.

Повседневность обладает рядом присущих ей признаков: нерефлективностью, массовым, коллективным характером, непосредственностью переживаний, повторяемостью видов деятельности, оформленностью в виде норм, традиций, стереотипностью поведения и мышления, ориентированностью на практическую сторону жизни, динамичностью.

Сфера повседневности чаще всего рассматривается как сфера утраты человеком своего авторства, модель жизни, необходимая в качестве антитезы иной ценностно-смысловой жизни, иному миру (Н.Новикова) [2]. В философской традиции повседневность противопоставляется досугу и празднику, специализированным формам деятельности, идеалу, остроте переживаний и т.п. (Г.Зиммель) [3]. Поэтому в контексте изучения культуры повседневности значимым становится соотношение нонятий повседневность и быт.

Осмысление бинарности концептов повседневность и быт изначально задаётся спецификой изучения культуры повседневности. Повседневность и быт имеют общие группы источников, к которым относится, прежде всего, система вещей (Ж.Бодрийяр) [4]. Социокультурное пространство повседневности конструируется тремя уровнями (Н.Новикова) [5], первым из которых является пространство быта, предметного мира. Кроме того, в русском языке слово «повседневность» имеет значение «быт», «жизненный уклад».

В контексте осмысления культуры повседневности термин «быт» традиционно воспринимается как если не тождественный, то синонимичный термину «повседневность», или соотносится с ним как частное с общим. Исследователи отмечают, что дифференциация образов жизни закрепляется в предметности обыденных, либо повседневных, отношений. Каждый субъект определяет полноту образа жизни составляющими: обыденное (каждодневное) на уровне быта, семьи, связанное с разнообразными уровнями осмысления, а также повседневное, связанное с профессиональной деятельностью, с повышенным творческим духом, когда обыденное как бы уходит на второй план, заменяется оценочно-сущностными, смысловыми категориями. В данном контексте возникает различие характеристик человека обыденного и человека повседневного: «Первый отличается однообразным набором стереотипов (как в самом поведении, так и в его осмыслении), избранных для решения повторяющихся жизненных проблем. Второго, прежде всего отличает профессиональная этика, принятая в том или ином сообществе, уровень внутренних и постоянно меняющихся внешних взаимоотношений...» (Н. Новикова) [6]. По мнению С. Бойм, «археология повседневности изучает пограничные зоны между бытовым и идеологическим, повседневным и эстетическим» [7].

Но слово «быт» в русском языке имеет и дополнительный смысл, связанный с его этимологией. «Быт» — производное от общеславянского «быти» в значении «становиться, расти, существовать». И именно эта интерпретация слова «быт» становится наиболее значимой для культурологического знания.

Так, С. Бойм, в монографии «Общие места: Мифология повседневной жизни», ссылаясь на статью Р. Якобсона «О поколении, растратившем своих поэтов», отмечает, что понятие быт непереводимо не европейские языки, так как «только в русской культуре существовало противостояние быту, воплощённое в понятие бытие. От философов-символистов до структуралистов русская культура описывалась как культура, основанная на противостоянии быта и бытия, которое в разное время определялось как духовное, поэтическое и революционное» [8].

Ю. Лотман и Б. Успенский писали в своих работах, что в русской культуре отсутствует «промежуточное пространство» –

то самое пространство повседневности. Следовательно, понятие «личной жизни» — все сферы жизни, которые в европейском (французско-английском) контексте были нейтральными, в русском контексте стали ощущаться наигранными, театрализованными и неискренними.

Г. Гачев определяет места, где протекает повседневная жизнь, как «инварианты бытия», отмечая, что специфические локальные пространства включают в себя как сознательные, так и бессознательные элементы, что формирует сложную систему повседневного Бытия [9]. И в таком случае, повседневность становится подсистемой Бытия.

Противопоставление повседневности и быта, повидимому, можно определить как особую черту ментальности русской культуры, нашедшую наиболее яркое выражение в русской художественной культуре (прежде всего – в литературе).

Повседневность в сознании русского писателя противоречива: аморфная и неформальная, она тем не менее создаёт условия для сохранения форм и формальностей, олицетворяя одновременно и спонтанность, и застой.

Повседневность некатастрофична. Она как бы противостоит историческому повествованию о смерти, несчастье и апокалипсисе. Похоже, что у повседневности отсутствует как начало, так и конец. «В быту мы не пишем каждый день романов, а в лучшем случае ведём дневник, который чаще всего путано внеисторичен. В этих дневниках драмы нашей жизни не заканчиваются...» (С. Бойм) [10].

А вот *быт* воспринимается негативно. «Борьба с пошлостью и бытом определяет русский характер. <...> Пошлость видится как профанация самой традиции, превращение общих мест культурной памяти в простые клише. <...> Со времени романтизма повседневность часто видится как «пошлость жизни», застой и повторение, лишённые какого бы то ни было трансцендентного или поэтического смысла. Такова, конечно, повседневность с точки зрения поэтов и интеллигентов, которые часто говорили от имени «маленького человека», но не так часто его слушали» (С. Бойм) [11].

Быт определяется как смерть, отсутствие жизни и творчества: «Жизнь – события, а быт – лишь вечное повторение, ук-

репление, сохранение этих событий в отлитой, неподвижной форме. Быт — кристаллизация жизни» (З. Гиппиус) [12]. В этом аспекте показателен и критический анализ художественных произведений (русской реалистической литературы прежде всего) сквозь призму отношения и восприятия быта. Именно с этих позиций З. Гиппиус обращается к творчеству Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова, утверждая, что у Ф.М. Достоевского вообще нет быта, только события, слишком беспорядочные, неправильные для того, чтобы сформировать определённый быт. А быт А.П. Чехова — настоящий, размеренный, уничтожающий, быт, который А.П. Чехов любил, знал, томился им и ненавидел его. Быт для З. Гиппиус настолько страшен, что приобретает мистическое звучание — он не создаётся людьми, а «рождается сам», из «колеса быта» почти невозможно вырваться, он затягивает и убивает, «затирает личность».

Быт имеет право на существование в русской культуре в двух вариантах своего воплощения. Либо в контексте «отрицания»: утверждение осознанной установки на «безбытность», будь то романтические, декадентские или советские установки на «презирание» быта, отказ от бытового существования во всех его возможных проявлениях ради достижения идеального мира. Либо в контексте утверждения нового быта, противопоставленного прежнему, неистинному, повседневному быту, воплощение чему мы обнаруживаем в тех же культурных проектах, что и ранее: романтизм, символизм, советская культура. В этом случае быт эстетизируется, обретает новые свойства и качества, которые по сути своей ставят под сомнение традиционное наполнение понятия быт, так как приводят к мифологизации повседневности и моделированию быта в контексте жизнетворчества. Культура повседневности обретает дополнительные коммуникативные функции.

Культурное пространство, создаваемое человеком, получает самостоятельное существование. Оно имеет своё строение, функции, динамику. Культурное пространство воплощает образную модель действительности, выступает как модель Вселенной данной культуры. «Погружённый в культурное пространство человек неизбежно создаёт вокруг себя организованную пространственную среду» (Ю. Лотман) [13].

Кроме того, культурное пространство как специфический текст всегда несёт в себе несколько сообщений: воспроизводит глубокие культурные смыслы, раскрывает ценности культуры. И отношение к повседневности и быту наиболее ярко проявляется именно в семиотике поведения личности.

Человек своим поведением в разных его ипостасях создаёт неповторимый текст культурного пространства, который становится текстом культуры повседневности.

## Примечания

- 1. Ионин Л. Повседневность // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб., 1998. С.122–123.
- 2. Новикова Н.Л. Повседневность как феномен культуры. Саранск, 2003.
- 3. Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М., 1996.
- 4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
- 5. Новикова Н.Л. Повседневность как феномен культуры. Саранск, 2003.
  - Там же.
- 7. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.
  - 8. Там же.
- 9. Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1998.
- 10. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М., 2002.
  - 11. Там же.
  - 12. Гиппиус 3. Дневники: в 2 кн. Кн. 1. М., 1999.
- 13. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII начало XIX века). СПб., 1994.

© А.Б. Соколов

# КОНЦЕПТ «ТЕЛО» В СОВРЕМЕННЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

По традиции, сложившейся еще в эпоху «научной революции» XVII – XVIII веков, человеческое *тело* рассматривалось как объект изучения в естественных дисциплинах и медицине. Напротив, в сфере гуманитарных знаний вообще и знаний о прошлом в частности, господствующих со времени Просвещения, было представление о том, что история есть процесс, возникающий в результате духовной и физической деятельности людей, однако последняя представлялась следствием первой. Рационалистический подход подводил к идее о «вторичности» тела. Знаменитое выражение Рене Декарта «Cogito, ergo sum» означало противопоставление «рациональной, думающей души» и тела как сложного механизма. Такое понимание тела до сих пор определяет суть подготовки медика — тело можно ремонтировать, заменять износившиеся части, применяя разные силы: электрические, химические, механические.

В философии человека издавна присутствовал и другой подход, подчеркивающий единство души и тела. Один из создателей христианской философии Августин Блаженный в V веке утверждал: «Способ, которым соединяются души с телами, весьма поразителен и решительно непонятен для человека, а между тем это и есть сам человек». В XVIII веке самый последовательный критик религии Дени Дидро замечал: «Душа весела, печальна, сердита, нежна, лицемерна, сладострастна? Она ничто без тела. Я утверждаю, что ничего нельзя объяснить без тела». Тем не менее материалистический сенсуализм ряда французских просветителей не оказал сколько-нибудь существенного влияния на возникшую в XIX столетии профессиональную историографию. До начала историографической революции в 1970 — 1980-х годах лишь немногие авторы специально обращались к изуче-

нию телесных практик в контексте политической истории и истории народной культуры (М. Блок, М.М. Бахтин, Э. Канторович) [1]. Только во второй половине XX столетия утвердилось понимание: тело — это коммуникативная система, а используемые в языке и изображениях метафоры тела содержат скрытые смыслы. Концепт *тело* подразумевает, что это не только биологическая, но и историческая категория. Все тела находятся в состоянии постоянных изменений, и меняются телесные практики, кроме того, тело — это культурно-ментальный конструкт. Восприятие тела не универсально, а в значительной мере диктуется ценностями, присущими тому или иному обществу. Великий Чаплин, может быть, с известной долей преувеличения однажды заметил: «Покажите мне походку человека, и я скажу, откуда он родом».

Важнейшей предпосылкой для возникновения истории тела стал постмодернизм. Один из классиков этой философии Мишель Фуко обращал внимание на то, что человеческое тело является главным объектом воздействия таких дисциплинарных технологий современного общества, как больница, школа, фабрика и тюрьма. Он полагал, что в классический период (XVII-XVIII веков) произошло «открытие тела как объекта и мищени власти»; тогда «формируется политика принуждений - работы над телом, рассчитанного манипулирования его элементами. жестами, поступками. Человеческое тело вступает в механизмы власти, которые тщательно обрабатывают его, разрушают его порядок и собирают заново. Рождается "политическая анатомия", являющаяся одновременно "механикой власти". Она определяет, как можно подчинить себе тела других, с тем чтобы не только заставить их делать что-то определенное, но действовать определенным образом, с применением определенных техник, с необходимой быстротой и эффективностью. Так дисциплина производит подчиненные и упражняемые тела, "послушные" тела» [2]. Постмодернизм утвердил конструктивистские интерпретации прошлого, в которых телесные образы, воплощенные в словах и изображениях, являются для историков важным средством «расшифровки» смыслов, в них заключенных. Критики не во всем соглашались с Фуко. Например, в литературе указывалось на противоречия дискурсивного анализа: видеть в телах

только символы, метафоры и объекты властного воздействия означает игнорировать роль непосредственного физического опыта «владельцев» тел. Воздействие Фуко на современную историографию огромно: им подняты темы, которые в последние два десятилетия составляют костяк исторических исследований на Западе. Преступность, болезни, сексуальность, повседневность, история семьи, история медицины — вот далеко не полный их перечень. Во многих случаях, когда речь идет о культурно-историческом подходе к их изучению, тело становится ведущей категорией исследований.

В современной историографии историю тела рассматривают и как отдельное направление со свойственными ему признаками. На этот историографический феномен еще в 1991 году обратил внимание известный британский историк Рой Портер. Он прогнозировал, что развитие истории тела как историографического направления будет включать в себя изучение литературы, прежде всего религиозной и философской, по вопросам телесности; этических, юридических и педагогических систем воздействия на тело; языковых и визуальных метафор тела; представлений людей о собственном теле; гендерных аспектов телесности; политики власти по отношению к телу; предметов повседневности, связанных с телом [3].

Эти предположения исследователя в значительной мере оправдались. Мною выделены культурно-исторические, междисциплинарные и историографические предпосылки возникновения истории тела [4]. Это направление в историографии возникло в новом социокультурном контексте, характеризующемся изменениями в отношении к телу. В cultural studies используется понятие современное тело, главный признак которого в неопределенности, в способности к изменению самого себя благодаря генной инженерии, пластической хирургии, спортивной медицине и т.д. Это отражается в потребительской культуре: тело превращается в инструмент для удовлетворения желаний своего владельца. По словам одного из теоретиков феминизма К. Дэвис, в современном обществе тела становятся не показателем приспособления человека к социальному порядку, а способом самовыражения, чертой в собственном проекте идентичности [5]. В междисциплинарном плане большое влияние на историографию оказало обращение к концепту *тело* в некоторых социальных теориях, прежде всего в феминизме, социологии, преимущественно социологии медицины, и психологии.

Сила воздействия метафоры тела на читателя велика, что в полной мере находило отражение в литературе. В качестве единственного примера вспомним о том, что значил нос для Гоголя и как часть его лица, и как постоянная метафора в его произведениях. В исследованиях филологов и фольклористов метафорам тела придается немалое значение [6]. Конечно, до второй половины XIX века, когда история еще не вполне оторвалась от литературы, чтобы провозгласить себя социальной наукой, историки гораздо смелее использовали метафоры тела, чем в более поздние времена, когда закрепились претензии на так называемый научный язык. Достаточно вспомнить таких мастеров старой историографии, как Жюль Мишле или Томас Карлейль.

Наконец, к собственно историографическим предпосылкам истории тела можно отнести труды представителей исторической антропологии. Выше уже назывались историки, поразному предвосхитившие идею телесности в контексте истории уже в первой половине XX века, однако и позднее обращение к повседневности, ставшее одной из ведущих черт историографической революции, привлекало внимание к концепту «тело». Это нашло выражение в ряде работ представителей школы «Анналов». Так, Эммануэль Ле Руа Ладюри в своей знаменитой книге «Монтайю», описывая повседневную жизнь обитателей этой окситанской деревни на рубеже XIII и XIV веков, много раз обращался к «языку тела». Например, в главе «Жест и секс», указав на неполноту данных о жестовой культуре в источниках, он замечал: «Ограничусь, насколько позволяет документация, обращением к немногим естественным или естественным с виду жестам. Прочие, очевидно, в большей степени обусловлены культурой и групповыми стандартами. Некоторые жесты в неизменном виде дошли до нашего времени и остаются обиходными: такая устойчивость свидетельствует о долговечности поведенческих моделей. Иные же исчезли или видоизменились» [7]. В недавней работе Жака Ле Гоффа и Николя Трюона «История тела в средние века» (2003) отмечалось: «В традиционной истории человек не имел телесного воплощения. Ее действующими лицами

были мужчины, иногда она обращала благосклонное внимание на женщин, но почти всегда они были бесплотны, словно жизнь человеческого тела проходила вне времени и пространства, обусловленная лишь биологическим видом, который, как считалось, не меняется <...>. Личность сводилась к одной лишь внешней стороне и лишалась плоти, тела превращались в символы, явления и образы» [8]. Уместно вспомнить: первые новаторские труды по истории тела относились именно к средневековой истории. Ле Гофф и Трюон объясняли это тем, что динамика развития культуры в ту эпоху определялась противоречием, в центре которого находилось тело. С одной стороны, наблюдался упадок телесных практик, а идеология христианства, превратившегося в государственную религию, навязывала подавление тела. С другой стороны, согласно ей, Бог воплотился в тело Христа. Они пишут: «Сексуальность, труд, сон, одежда, война, жест, смех - в Средние века все возбуждало споры вокруг тела. Некоторые из них актуальны и в наши дни» [9].

Чем использование концепта тело может быть полезно историку? Не претендуя на всесторонний и полный ответ на этот вопрос, ограничимся указанием на несколько аспектов, представляющихся актуальными. Во-первых, в свете присущего современной историографии лингвистического поворота требуется новый взгляд на язык историка. Американский историк и теоретик истории Хейден Уайт утверждал, что историческое знание не вытекает из источников, а диктуется выбором, который историки, осознанно или нет, делали между возможностями, предоставляемыми исторической поэтикой. Поэтому нет принципиального отличия между анализом художественных и исторических сочинений. В обоих случаях ключом для понимания позиции автора является теория тропов. Разумеется, историки, как и писатели, не ограничиваются и не могут ограничиться только метафорами тела, которые, тем не менее, занимают немалое место. Сам Уайт разъясняет свою теорию, обратившись, в частности, к метафоре сердца, служащей для символизации определенных приписываемых той или иной личности качеств [10]. Так, Томас Карлейль давал в середине XIX века явно идеализированное описание Кромвеля, который «выступал, ничем не прикрываясь, и схватывался, как гигант, лицом к лицу, сердцем к сердцу [курсив

мой – А. С.]. Таковы, в конце концов, все люди, стоящие чегонибудь. Многие со мной согласятся, что гладковыбритые достопочтенные мужи не стоят собственно ничего». Здесь к метафоре сердца добавляется метафора бороды, явно выражающая какуюто важную для Карлейля актуализацию. Борода, как и сердце, несет у него оттенок искренности. Это тем более любопытно, что на портретах Кромвель выбрит, а Карлейль с бородой! Тезис, что ношению бороды историк может придать особый смысл, подтверждается и примером из историографии XX века. В биографии Бисмарка, написанной одним из видных британских историков Аланом Тейлором, специально отмечается, что великий канцлер вошел через изображения в историю чисто выбритым, хотя и с великолепными усами. Однако на протяжении многих периодов жизни Бисмарк носил бороду, что воспринималось современниками в те времена как влияние романтизма и даже проявление радикализма. По словам Тейлора, «в использовании бритвы, как и в другом, он иногда следовал Меттерниху, а иногда Марксу. Им бывали очарованы цари, королевы и революционные вожди». Так, метафора бороды давала историку основу для конструирования образа Бисмарка-политика.

Внимание к метафорам тела важно как в работе с трудами историков, так и с историческими источниками. Интересным примером служит статья американского автора Дж. Ливси, в которой рассматривается публицистика радикальных республиканцев, пришедших к власти после февральской революции 1848 года в Париже [11]. В ней указывается: вплоть до лета этого года представители этой группировки, используя метафоры тела, пытались создать серию образов для нового распределения ролей в политике, для обоснования необходимости управления без апелляции к патриархальному авторитаризму. Так, о себе они говорили как о голове, носителе разума, без которой народное тело будет искалечено. Риторика тела поначалу казалась более подходящей для их политических интересов, чем метафоры семьи. В условиях «визуального поворота» в современной историографии изображения тела рассматриваются с той же целью, что и словесные метафоры [12]. Так, французский историк А. де Бек, изучая использование метафор тела в эпоху Французской революции, показал: и текст, и изображение в одинаковой степени полезны для понимания революционной ментальности.

Во-вторых, представления о теле занимают важное место в народной культуре и в значительной мере определяют ментальное деление на своих и чужих. Как отмечает О. Белова, «любой этически или конфессионально чужой может быть описан при помощи стандартной схемы. Выделяется ряд ключевых позиций, по которым «опознается» чужой среди своих: внешность, запах, отсутствие души, сверхъестественные свойства (способности к оборотничеству, магии и колдовству, чаще вредоносному), неправильное, с точки зрения носителя местной традиции, поведение (обусловленное «чужими» и, следовательно, неправильными, греховными, демоническими ритуалами и обычаями), язык» [13]. Как отмечает британский историк Питер Берк, одним из архаичных способов конструирования образа «Другого», известным с древности, является наделение его животными или монстрообразными чертами. Еще у древних греков имелись представления о целых народах с песьими головами, о народах без голов, об одноногих, каннибалах, пигмеях, амазонках и т.д., перекочевавшие не только в средневековье, но и в раннее новое время [14]. Конечно, освоение Земли европейцами, рационализация мышления как следствие «научной революции» вели к сомнению и отходу от подобных представлений, но их атавизмы сохранялись столетиями. Таким образом, концепт тело приобретает ключевой смысл в исследовании ряда исключительно популярных в современной историографии тем, например, ведовства и охоты на ведьм в раннее новое время.

Однако и при изучении явлений «высокой культуры» обнаруживается следующее: она часто прибегает к тому же арсеналу средств, что и народное сознание. Это важно учесть при анализе травелогов — документов путешествий, к которым современная историография очень активно обращается. В некоторых случаях придание звероподобия и в XX веке оставалось важным приемом выражения «друговости» (карикатуры). Интересным историографическим примером, относящимся к такой ветви истории тела, как история бороды, и показывающим связь между географическими открытиями и культурной историей, является статья израильского историка Э. Хоровица [15]. Его тезис заклю-

чается в том, что «открытие» Америки привело европейцев к фундаментальной смене образа главного «Другого», что нашло проявление в изменении моды. С первых десятилетий XVI века все «великие» Европы, как это видно на их портретах, отпустили бороды. До начала XVI века, когда главными «Другими» для европейцев были мусульмане и евреи, изображавшиеся с бородами, первые (во всяком случае, те представители верхов, которых изображали на портретах) были безбородыми. После открытия нового континента евреи и турки продолжали оставаться чужими, но Главным «Другим» стал американский индеец, которого считали безбородым то ли от природы, то ли по другим причинам. Иногда это связывалось с последствиями сифилиса, распространившегося в Европе после открытия Колумба, а в ранних сочинениях XVI века объяснялось гомосексуальностью индейцев. Хоровиц подчеркивал: моду на ношение бород на лицах европейцев ни в каком смысле нельзя считать случайностью или прихотью. Портреты как явления «высокой культуры» отразили изменения в ментальности европейцев. Более того, этот историк даже полагал, что борода сыграла определенную роль в том, что способствовала менее демонизированному взгляду на (бородатых) турок, следовательно, сближению Франциска І Французского с Османской империей в 1530-х годах

В-третьих, речь идет об изучении пропаганды, в разные времена применявшей для обоснования господствующей идеологии, используемой властью, метафоры тела. Разделение на здоровое гармоничное тело и тело нездоровое, даже антитело, выполняет функцию идеологического обоснования необходимости очищения, избавления от нечистоты. В этом смысле обращает на себя внимание метафорическое использование риторики тела в пропаганде сталинского террора. Возьмем для примера отрывок из речи Г. Димитрова перед избирателями Костромы 8 декабря 1937 года: «Блок фашистских государств рассчитывал на своих агентов в Советском Союзе. Но фашисты просчитались. Не удалось это благодаря железной воле железных людей нашей партии, Центрального Комитета партии и товарища Сталина. (Бурные аплодисменты). Наемные агенты фашизма, вредившие нашей стране, были разгромлены. Надо сказать прямо, что разгром троцкистско-бухаринских агентов фашизма, шпионов, диверсантов, вредителей в Советской стране является крупнейшим поражением поджигателей войны. Карты спутались, нити порвались, агенты провалились. Ежовые рукавицы товарища Ежова (бурные аплодисменты) сжались во-время [так в тексте — А. С.] и попали в цель. Эти ежовые рукавицы, товарищи, крепки потому, что они опираются на партию, на советский народ, на тех, которые ведут страну вперед, потому, что они выполняют непоколебимую волю советского народа, здорового, крепкого, молодого советского народа (аплодисменты) против гнилых, разложившихся, смердящих трупов агентов фашизма, продавшихся врагу».

В приведенном примере противопоставление здорового, молодого (тела) советского народа, железных людей с железной волей и лично Сталина (человека из стали) разложившимся трупам (врагов) переносит акценты с рационального обоснования того, что и не может быть рационально обосновано, на подсознательные и архаичные стереотипы. Да и (телесные) манипуляции с аплодисментами направлены на утверждение установки на «Своего» и «Чужого». Как видим, конструирование «внутреннего чужого» в пропаганде основывается на использовании в основном тех же ключевых позиций, что и формирование образа культурного «Другого»: внешность, неправильное телесное поведение, запах («смердящие трупы»), сверхъестественные магические способности («оборотни», то есть маскирующиеся враги народа или фашисты в карикатурах военного времени), язык.

В-четвертых, предметом изучения истории тела являются стратегии дисциплинирования, создания, по выражению М. Фуко, «послушных тел». Ключевая роль в этом принадлежит медицине. Обоснование биологических особенностей евреев, цыган и других категорий населения, отличных от арийцев, становилось основой для соответствующей «политики тела», от ограничений в посещении тех или иных мест до «окончательного решения» (еврейского вопроса). То же касается и нацистской политики по отношению к лицам, страдавшим наследственными и психическими заболеваниями. И в этом случае болезнь как проявление телесности служила обоснованием антигуманной политики под лозунгом оздоровления немецкой нации [16]. «Селекция», проводившаяся нацистскими врачами в концентрационных лагерях, тоже может рассматриваться как вариант «политики тела», ис-

ключительный в своей античеловечности [17]. Биометрика во многих случаях давала «научные» основания для легализации дискриминации на основе гендерных, расовых и социальных различий. Различные аспекты «политики тела» в эпоху Французской революции были прослежены в книге американского автора Доринды Оутрам [18]. В контексте гендерной истории обращение к истории тела способствует раскрытию категорий фемининости и маскулинности. Например, в работе Джоанны Берк исследуется мужское тело на войне и восприятие мужского тела, в том числе увечного, в Англии после первой мировой войны. Этот британский автор полагает, что его исследование внесло вклад в давнюю историографическую дискуссию о том, в какой степени эта война повлияла на британское общество межвоенного периода [19].

Представленный в этой статье обзор далеко не исчерпывает развивающихся в историографии тела подходов, однако свидетельствует о многообразии перспектив применения концепта *тело* в исторических исследованиях.

#### Примечания

- 1. Сланичка, С. История тела: новые направления исторических исследований // Ярославский педагогический вестник. 2003. № 3 (36). С. 166–170.
- 2. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999. С. 201.
- 3. Porter R. History of the Body // New Perspectives on Historical Writing / Ed. by P. Burke. Cambridge, 1991. P. 223 226.
- 4. Соколов, А. Б. История тела: предпосылки становления нового направления в историографии // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. 2009. Вып. 26. С. 190-211.
- 5. Embodied Practices. Feminist Perspectives of the Body. L., 1997. C. 2.
- 6. Уайт X. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века [Текст] / X. Уайт. Екатеринбург, 2002.
- 7. Ле Руа Ладюри, Э. Монтайю. Окситанская деревня (1294–1324). Екатеринбург, 2001. С. 163.
- 8. Ле Гофф, Ж., Трюон, Н. История тела в средние века. М., 2008. С. 5 6.

- 9. Там же. С. 30.
- 10. Уайт X. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века / X. Уайт. Екатеринбург, 2002. C. 52 54.
- 11. Livesey J. Speaking the Nation: Radical Republicans and the Failure of Political Communication in 1848 // French Historical Studies. 1997. V. 20.
- 12. Baecque de A. The Body Politic: Corporal Metaphor in Revolutionary France, 1700–1800. Stanford, 1997. P. 14.
- 13. Тело в русской культуре: сборник статей / сост. Г.И. Кабакова, Ф. Конт. М., 2005. С. 147.
- 14. Burke P. Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Sources. L., 2001. P. 126.
- 15. Horowitz E. The New World and the Changing Face of Europe // Sixteenth Century Journal. 1997. № 4.
- 16. Burleigh M. The Racial State: Germany 1933-1945. Cambridge, 1991.
- 17. Lifton R. Nazi Doctors. Medical Killings and Psychology of Genocide. N. Y., 1986.
- 18. Outram D. The Body and the French Revolution. New-Haven, 1989.
- 19. Bourke J. Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War. -1999 ( $1^{st}$  ed. 1996).

## Перформанс

© Ю.В. Кривцова

### КОНЦЕПТ «ПЕРФОРМАНС»: ДЕЙСТВИЕ, ДЕЙСТВЕННОСТЬ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

В своей работе «Что такое философия?» Жиль Делез и Феликс Гваттари метафорично, но предельно точно определяют концепт как «неразделимость конечного числа разнородных со-

ставляющих, пробегаемых некоторой точкой в состоянии абсолютного парения с бесконечной скоростью» [1]. Понятие концепта, сопряженное с множественностью, процессуальностью, разнородностью, динамичностью, шифром, помогает, с одной стороны, обосновать явление современного искусства и, с другой стороны, осознать тот сложный, подвижный диапазон функционирования и понимания перформанса, которое складывалось в культуре XX и XXI веков.

Концепт *перформанс* востребован сегодня в широком поле культурологических, социологических, политологических, философских и искусствоведческих знаний, но выглядит достаточно полемично. Он нуждается в обосновании и одновременно в силу собственной природы избегает его.

В переводе с английского «перформанс» означает 1) исполнение, выполнение, свершение; 2) действие, поступок, подвиг; 3) представление, спектакль. К этому можно добавить разговорное значение «игра на публику» и техническое — «производительность, коэффициент полезного действия», которые могут быть также актуализированы для слова «перформанс».

Первые варианты значения, акцентирующие *действие* вместо традиционного *представления*, более адекватны явлению перформанса: несмотря на кажущуюся театральность перформанса, его интенциональность и формотворчество совсем другого рода; перформанс избегает зрелищного, с оттенком развлекательности понятия *представления* и концентрируется на *действии*.

Перформативный характер перформанса манифестируется и в словах одного из основателей нового художественного явления Джека Баумана: «Действие есть Правда. Ничто из того, что было когда-либо зафиксировано, не является правдой. Ничто из того, что когда-либо произносилось, не является правдой. Кроме самого Действия» [2]. Идеолог нового театра Ежи Гротовский в работе «Перформер» провозглашал перформера как человека, который занимается действием. И даже момент кажущегося бездействия в перформансе может быть действенным моментом — в этом перформанс обнаруживает связь с японским танцем буго, в котором самый простой, непритязательный жест

может стать магнетическим средоточием энергии, личности танцовщика.

Перформативное высказывание перформанса, как удачно сформулировала исследователь концептуализма Екатерина Бобринская, заключает в себе «стремление построить или подстроить такую ситуацию, своего рода ловушку, в которой «заговорила» бы сама действительность» [3]. Перформер находится «здесь», пытаясь найти ответы на вопросы: что есть мое тело в этом пространстве, в этом времени, в присутствии окружающих людей. Перформер ничего не изображает, не выражает, а пытается через собственное тело записать реальность.

Действия перформеров направлены на поиск игрового хода, за которым нарушается привычный, узнаваемый круговорот миропорядка и в цепи событий появляется пространство свободного шага, игры. Игра-импровизация строится на основе моделирования ситуаций, историй, отношений где-то на границе жизни и искусства. При этом idee fixe перформанса всегда является человек, включенный в процесс коммуникации или, напротив, лишенный его. Коммуникация в перформансе оказывается всеобъемлющей, она организует диалог внутри перформеров, между ними, между перформерами и зрителями, между контекстами и языками искусств.

Помимо действий, которыми занят перформер, есть действия, совершение которых возлагается на зрителя. Перформанс исключает возможность неучастия, и если разрешает оставаться наблюдателем, то все равно не вне, а внутри его «бессистемной» системы координат. Быть зрителем, слушателем невозможно, само присутствие — уже акт соучастия. Аллан Капроу, автор первых в истории искусства хэппенингов, признает, что в перформансе происходит «разрушение традиционных различий между художником и наблюдателем», который, «будучи физически вовлеченным в творческий процесс, вносит свой вклад вне зависимости от того, что происходит в перформансе» [4].

Зритель и перформер взаимонеобходимы и взаимоответственны в пространстве создаваемого текста, который приводит в действие законы, легитимирующие свободу и непосредственное, телом осознаваемое пребывание. Человек, чьи движения и ощущения сводятся к набору паттернов, попадая в пространство

перформанса, попадает в зону необходимого раскрепощения и получает возможность проживания разной степени адекватности, но качественно нового опыта.

Причем иногда достаточно незаинтересованным взглядом отследить этот фрагмент странной жизни странных людей, оставаясь прохожим, не занимая позиции зрителя, критика. Перформеры совершают действие-высказывание, но намеренно избегают утверждений. Снова и снова опрокидывая ситуации, предлагают зрителю создавать собственные версии происходящего. Смыслом происходящего здесь будет только то, о чем зритель вскользь успел подумать. Не всегда перформанс деликатен по отношению к зрителю: иногда перформерам важно выбить человека из колеи, заставить остановиться и действовать, совершить поступок, способный перевернуть «замыленное» привычным ходом вещей сознание.

Ключевые понятия в перформансе – поиск, исследование, эксперимент, новация. Поиск собственной идентичности проходит в диапазоне от сосредоточенного на телесном сознании аутентичного движения до рискованного броска в гущу общественных событий и совершения заметного, экстравертного действия. Перформеры исследуют различные коммуникативные пары (от традиционных: человек - человек, мужчина - женщина, человек - предмет, до специфичных: тело и ум, части позвоночника и пальцы рук, реальное и идеальное тело, тело и стихия и т.д.), экспериментируют в области текстовой структуры и разрабатывают новый по отношению к существующему, настоящий в противовес искусственному и «зашоренному», действенный, в смысле способный ухватить реальность и сделать витальное высказывание о современной культуре, язык. Логика художественного миромоделирования перформанса складывается в контексте следующих коммуникативных пар: мир - интертекст, жизнь языковая игра.

Дискурс тела перформера развертывается в сфере современной реальности, ее событийность, предельная, конвульсирующая, становится частью культуры с «нарушенными коммуникационными связями» [5].

В этой ситуации «единственное, что остается художнику, – это быть предельно непредсказуемым и отвратным»

(А. Бренер) [6]. Перформер выступает своего рода диагностом культуры, посредством собственной телесности он создает события, которые, подобно инициации, совершают приобщение человека к самой ткани жизни.

Перформанс выступает синонимом движения, предвосхитившие его культурные традиции (футуристы, дадаисты, сюрреалисты, ОБЕРИУТы, театр абсурда, living art) в авантюрном путешествии «передвигались» по миру, актуализируя в искусстве метод провокации и непрекращающийся эксперимент по созданию тотального языка искусства. Этот язык берет элементы от шумных, провокативных акций итальянских и русских футуристов; коллажа; игры с пространством и предметами немецких, австрийских дадаистов и художников Баухауса; импульсивного телесного сознания французских сюрреалистов; немотивированной случайности жизни участников драмы абсурда; действенной живописи абстрактного экспрессионизма и до вербальных, музыкальных, пластических экспериментов концептуального искусства, в котором перформанс приобретает наименование и статус жанра.

В пространстве перформанса «тело выставляет себя в качестве палимпсеста» (Р. Голдберг), на котором происходит постоянное обновление культурных кодов. Автобиографические, исторические, социальные и культурные коннотации обнаруживают себя в перформансе обостренным образом. В свете главной миссии современного искусства — критике языков современного общества — перформанс транслирует непрекращающийся поток обратной связи на то, что происходит с миром и с человеком.

Питер Брук, размышляя об эффективности хэппенинга, говорит о том, что он «породил вовсе не самые простые, а самые точные формы воздействия на аудиторию» [7]. Следствием этого выступает ситуация рубежа XX—XXI веков, когда «искусство понимается как единственное пространство, где еще возможны эксперименты» [8], а артикулированные перформансом принципы действия оказываются эффективными в сфере массовой культуры в целом. Именно здесь и происходит актуализация технического значения исследуемого понятия: перформанс становится эквивалентом полезного действия, приносящего дивиденды политтехнологам и создателям рекламы.

Ранее действенность тактик современного искусства была осмыслена протестанизмом в Америке, когда «церкви превращали богослужение в род перформанса и использовали современное искусство, чтобы сделать религию более увлекательной» [9].

Арт-критику Екатерине Деготь представляется естественным, что «те, кто делают политические акции, учитывают художественный опыт и традицию авангарда, откуда пришли понятия «перформанса» и «хэппенинга» («Бульдозерный почерк: комментарии»), а современный художник и перформер Анатолий Осмоловский убежден, что «искусство, для того чтобы стать актуальным, должно найти выход в реальный мир мир политики, шоу-бизнеса, музыки», и именно через «взаимную трансгрессию», «когда искусство вторгается в политику», происходит спасение «искусства от искусства и политики от политики», а «мы получаем новый род деятельности» [10].

Действия перформанса строятся на основе провокативного метода и подчеркнутой телесности его участников. Создатели рекламных роликов и видеоклипов часто манипулируют подобными приемами в попытке сделать свою «продукцию» живой, непосредственной. Игра направлена на то, чтобы остановить потребителя, заставить его взглянуть на привычные, надоевшие в повседневном обиходе вещи в новом нетривиальном контексте.

Несмотря на очевидный выход перформанса в сферу действия не художественной практики, знак «равно» здесь неуместен. Играть на публику (разговорное значение английского «регfоrmance» так и не было востребованно жанром) и учитывать при этом ожидания целевой аудитории — сосем другое, нежели с достаточной долей безответственности и самоиронии играть с публикой, сохраняя возможность совершить свободный поступок, мотивированный исключительно в рамках индивидуального художественного жеста.

Не случайно куратор и арт-критик современного искусства В. Мизиано подметил, что «чем больше искусство стремится раствориться в реальности, тем больше реальность уподобляется искусству» [11]. Перформанс смело осваивает новые территории, он открыт, подвижен, содержит колоссальный потенциал

для того, чтобы стать действенным пространством творчества, объединяя не только искусства, но и другие сферы человеческой активности.

Провокативный, непредсказуемый характер перформанса делает его привлекательным для сфер массовой культуры, выводя присущие ему механизмы не просто на территорию жизненной практики (там он уже получил себе прописку), но на территорию, где действуют законы далеко не художественного порядка.

Перформанс — действие, поступок, перформативное высказывание которого складывается в процессе игры в импровизацию и сценарий, эксперимент и повторение, коммуникацию и отчуждение, фрагментарность и тотальность, провокацию и искренность, телесность и ментальность, абсурдность и красоту, естественность и зрелищность, свободу и ограничение, иронию и доверие, неожиданность и предсказуемость, интерактивность и пассивность, буквальность и двусмысленность, простоту и эпатаж, шок и опустошение, погруженность и поверхность — в результате складывается пространство идей и действенных стратегий, продуктивное для политических, рекламных технологий, социальных институций.

Перформанс представляет пространство творческой лаборатории, в которой в процессе поиска и эксперимента осуществляется «действенный процесс культурной и личностной рефлексии» [12]. Художественная, ментально-телесная практика перформанса, существующая на границе между искусством и действительностью, демонстрирует телесные и вербальные коды в коммуникативном пространстве современной культуры, способствует ее самоидентификации, расширяет поле деятельности, мышление и восприятие человека.

#### Примечания

- 1. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб., 1998. С. 32.
- 2. RoseLee Goldberg. Performance Art. From Futurism to the Present. N.Y., 2001. P. 157.
- 3. Концептуализм: новое искусство. XX века / авт.-сост. E.A. Бобринская – М., 1993. – С. 54.

- 4. Цит. по: Мизиано В. «Другой» и разные. М., 2004. С. 49, 43.
  - 5. Ковалев А. Именной указатель. M., 2005. C. 52.
  - 6. Брук П. Пустое пространство. M., 1976. C. 102.
- 7. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. № 58-59. С. 21.
- 8. Андреева Е. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб., 2004. С. 181.
- 9. Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас // Художественный журнал. № 34-35. С. 28.
- 10. Цит. по: Мизиано В. «Другой» и разные. М., 2004. С. 255.
- 11. Marvin Carlson, Performance a critical introduction, London, 2003. P. 216.
  - 12. Там же.

#### Эстетическое воспитание

© Н.И. Киященко

# КОНЦЕПТ И КОНЦЕПЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ

(Статья подготовлена по гранту РГНФ № 09-03-00724)

1. Если исходить из понятия концепта, введенного в философский оборот Абеляром, как самого общего представления о каком-либо предмете или явлении, совокупности явлений, например, разных искусств, составивших сферу внимания ученого исследователя или философа, то можно заключить, что без концепта вообще не может возникнуть никакая теория и никакое представление об изучаемом и исследуемом явлении, невозможно никакое обобщение о взаимодействии и взаимосвязи различных явлений и процессов, ставших объектом внимания того или иного исследователя.

Например, еще в VI веке до нашей эры пифагорейцы начали разрабатывать теорию различных видов искусства, уже существовавших в их время. Пифагор, например, большое внимание уделял музыке как средству врачевания человеческих нравов и страстей, нравственному воспитанию людей, а затем древнегреческий мыслитель Платон много исследовательских сил потратил на разностороннее обоснование эстетики как совокупных представлений о совершенном, гармоничном и действенном для человеческой чувственности и сознания процессе становления разных видов искусства, в дальнейшей истории человечества составивших главный объект внимания мировой эстетической мысли. Он же одним из первых в истории мировой культуры выдвинул и обосновал теорию художественного воспитания уже после разработки им теории различных видов искусства его времени. Но он почему-то обошел вниманием проблему эстетического воспитания, которая уже разрабатывалась Демокритом, для которого не существовало разрыва между красотой и пользой вплоть до эстетики политических отношений человека с миром людей.

Платон, как известно после блестящей работы А.Ф. Лосева «История Античной эстетики», сначала имел самые общие представления об эстетической организации мира и об искусстве как неповторимом явлении осмысления и принципов организации мира как совершенного творения Бога и искусства во всем многообразии его видов как совершенного творения человека, постигающего совершенство божественного творения и вдохновляющего человека на творческое дерзание сотворения столь же совершенного и гармоничного человеческого мира, описываемого им в самых разных видах искусства: словесного, музыкального, пластического, танцевального, вокального и изобразительного творчества человека.

Сопоставление космических и человеческих творений, взаимопереплетение космических и человеком постигнутых звуковых и цветовых, пластических и объемных гармоний, ритмических и архитектонических, обонятельных и артистических, как драматических и трагедийных, ораторских и дифирамбических и прочих взаимодействий и проявлений человека дает Платону возможность теоретически обосновать систему искусств и вы-

двинуть в центр внимания проблему художественного воспитания, гораздо, гораздо позже приведшую к выделению уже ко временам Аристотеля и даже позже проблемы эстетического воспитания как результата теоретического и философского обоснования эстетики и определения ее места в творческой жизни человечества. Хотя эстетическое воспитание уже было выделено, но концептуально не обосновано Демокритом. Хотя художественное воспитание разрабатывалось Платоном, но он так и не выделил как особое явление проблему эстетического воспитания. Позже в его же творчестве уже начинают «работать» вместе космическая, природная и собственно человеческая трудовая и повседневно жизненная эстетика. Так рождается у Платона проблема калокагатии как единства в человеке прекрасных и добрых начал, нацеленная в будущем на возникновение и выделение как самостоятельной проблемы эстетического воспитания, воплощавшего результаты философского обоснования эстетики. По Платону калокагатия представляет собой «гармонию души и тела» [1]. Гораздо, гораздо позже эта гармония души и тела будет обозначена термином «прекрасно-доброе». Вот и воспитание искусствами, названное Платоном художественным воспитанием, в результате дальнейшей разработки эстетики как самостоятельной философской отрасли знания и ее практического использования в процессах формирования подрастающих поколений приведет к обоснованию и формированию теории эстетического воспитания, средствами которого станут не только все уже создаваемые человеком виды искусства и уже осознанные им в калокагатии как единстве явлений прекрасного и доброго, но и явления природы и многие результаты человеческого труда, да и все добродетельные явления человеческой жизни станут эстетически действенными процессами и результатами добродетельного человеческого творчества. Ведь «чистая красота, по Платону, выше даже знания и истины, намного превосходя в этом удовольствие и будучи сродни самому благу» [2].

И еще подступы к теории и практике эстетического воспитания: «Эстетический субъект, по Платону, неотделим от эстетического объекта: то, что есть в объекте в смысле творческого созидания, то есть и в субъекте в смысле творческого порождения, или, как говорит сам Платон, если есть прекрасное и доб-

рое само по себе, то есть и душа, почему мудрость и относится к прекраснейшим вещам» [3]. Благодаря этим началам и воспитание может стать и становится прекрасным. Это и есть уже самый подступ к эстетическому воспитанию как становящемуся новому концепту, который возникает уже во времена сначала Демокрита, а потом и Аристотеля.

Тут дело в том, как говорил Гораций, что «Демокрит полагает, что гениальность счастливее презренного искусства (т. е. техники) и исключает из Геликона здравомыслящих поэтов» [4], а для Платона важнее было разработать эстетику всех существовавших в его время видов искусства. Поэтому понятно, в конце концов, что из философов «не Платон, а Демокрит учит впервые о поэтической «мании» [5]. Иначе говоря, Демокрита интересует в первую очередь жизненно практическое применение эстетических знаний, а Платона - философско-теоретическое их обоснование и последующее их применение в повседневной жизни. Не случайно он обратился к проблеме художественного воспитания только после того, как разработал и эстетико-философски обосновал все виды искусства Древней Греции. Он же в сущности разработал эстетическую и во многом искусствоведческую терминологию, что с достаточной убедительностью и полнотой исследовано А.Ф. Лосевым в шести различных книгах по истории античной эстетики.

2. Что касается концепции эстетического воспитания, то можно с уверенностью утверждать, что она обосновывалась и разрабатывалась всеми выдающимися философами и эстетиками разных стран начиная с древности, особенно Аристотелем в «Политике», и до наших дней. Когда речь заходила о процессах формирования, образования и воспитания новых поколений людей, проблему нельзя стало решать только средствами искусства, но всей совокупностью достижений культурного и духовного развития человечества. В этот процесс включились не только все существовавшие в том или ином социуме виды искусства, опиравшиеся на всю систему знаний и представлений о человеке, его духовном существовании и его творческих дерзаниях. В процессы эстетического воспитания включились все существовавшие в мире религиозные конфессии и религиозные учения, ибо сами храмы и мечети представляли собой подлинно эстети-

ческие сооружения, к возведению, строительству которых привлекались лучшие и наиболее талантливые архитекторы, скульпторы и художники – творцы великолепных скульптур и икон и различных религиозных знаков и символов. Да и сами религиозные службы, обряды и действа все более и более эстетизировались, превращаясь в массовые эстетические явления. Однако в античности особое внимание уделялось музыке как важнейшему средству эстетического воспитания. Именно музыка в «Политике» Аристотеля представлена главнейшим средством воспитания прекрасной души человека.

Поэтому буквально по всему миру философами и наиболее талантливыми и мыслящими художниками стали разрабатываться концепции эстетического воспитания, которые вовлекали в процессы формирования новых поколений людей весь творимый человеком материальный и духовный мир, всю систему общественных отношений, которые в общем виде выглядели так: современный мир и эстетическое развитие личности — это неразрывные начала жизни, потому что человек во всех видах человеческой деятельности и в способах жизнедеятельности все более руководствовался проблемами прекрасного, совершенного и гармонического действия во всех без исключения профессиях и специальностях. Именно с этого времени во всех государствах стали разрабатываться стандарты, как правило, эстетических требований ко всем творимым человеком видам продукции, созданной мастерами всех профессий и специальностей.

В этих условиях уже недостаточно было формировать только профессионалов всех видов человеческого творчества, но профессионалов, добивающихся во всех видах творчества эстетически совершенных и гармонически организованных продуктов. Так что эстетическое развитие абсолютно каждого человека стало насущным требованием жизни. И эра всеобщей эстетизации всех видов человеческой созидательной активности опятьтаки началась в Древней Греции, в Италии и других странах этого региона. Так, гуманист Леон Батиста Альберти писал: «Природа – то есть бог – вложила в человека элемент божественный и небесный, несравненно более прекрасный, чем что-либо смертное. Она придала ему форму и члены, весьма приспособленные к движению. Она дала ему талант, способность к обучению, ра-

зум, свойства божественные, благодаря которым он может исследовать, различать и познавать, чего должно избегать и чему следовать для того, чтобы сохранить себя... Поэтому будь убежден, что человек рождается не для того, чтобы влачить печальное существование и бездействие, но чтобы работать над великим и грандиозным делом» [6].

Именно для творческих дерзаний и следовало готовить человека всеми доступными системам обучения, особенно средствами образования. На следовании этим требованиям и всходила Эпоха Возрождения. Здесь уже нельзя было обойтись только искусством, сколь бы грандиозным ни были его достижения. Если, по мнению гуманистов, «человек не нуждается во внешнем ограничении и какой-нибудь узде, он обладает внутренней гармонией и мерой, и мера эта — мера титанов. <...> Истинно благородный человек, считал Петрарка, не рождается с великой душой, но сам себя делает таковым великолепными своими делами» [7].

Вот здесь и кроется секрет успеха людей эпохи Возрождения: они создали и систему образования, и систему эстетического воспитания, которые, опираясь на все эстетические достижения человечества, эстетически воспитывали новые поколения землян, чему продолжают следовать и сегодня системы образования многих стран, опираясь на достижения собственной сотворенной народами культуры и эстетики, а не убогой, как у нас, образовательной системой, в которой сами составители вопросов для десятиклассников не всегда могут дать четкие и ясные ответы.

В эстетическом, то есть творческом, развитии новых поколений россиян должны использоваться все лучшие достижения российской культуры. Тем более, что ныне российская культура действительно открывает перед каждым человеком возможности включаться в эстетический творческий процесс в любой сфере деятельности и жизнедеятельности. Именно для этого я писал еще в начале 70-х годов книгу «Вопросы формирования системы эстетического воспитания в СССР» [8], а затем писал учебники для 9–11 классов под общим названием «Эстетика жизни» [9], а также разрабатывал «Программу по мировой художественной культуре», 40 тысяч экземпляров которой разосланы по школам страны, издание учебника по которой Министерство образования финансировать отказалось, хотя по программе в школах работают до сих пор.

Я до сих пор убежден, что без культурно-эстетического развития всех без исключения школьников трудно рассчитывать на значительные успехи в подготовке новых поколений россиян к творчеству нового гармонизированного и совершено гуманного мира на всей Руси Великой. Я это проверил на личном опыте, когда в 1991 году прекратил работу со студентами и аспирантами и пошел работать в обыкновенную школу Сокольнического района Москвы, директору которой предложил совершенно новый по тому времени предмет «Эстетика жизни» и начал читать его сначала с 5-го класса, а затем только в 9 - 11 классах. После 3 - х лет изучения этого предмета впервые все выпускники этой школы в 1996 году поступили в вузы Москвы. Я к этому времени уже написал книжки отдельно для 9, 10 и 11 класса и книгу для учителя, которые в 2000 году выпустило в свет издательство «ФОРУМ ИНФРА-М». Знаю, что по этим учебникам учатся в некоторых школах Ярославля, Шадринска, г. Снежного Томской области. Знаю также, что Министерство образования России не рекомендовало этот предмет школам России, потому что не готовило в педагогических университетах педагогов, способных преподавать эстетику как возможный школьный предмет. В 1999 году было дано указание закрыть все кафедры эстетического профиля в педагогических университетах и уволить бывших сотрудников этих кафедр. Так было покончено с эстетикой во всей педагогической системе России. И новые поколения педагогов и учащихся России с этого времени были исключены из процесса эстетического образования, вопреки философов - сотрудников института философии АН СССР, а затем России, Института искусствознания и Научно-исследовательского института Академии художеств.

В России теория эстетического воспитания развивалась довольно успешно. В то время исследователи таких регионов России, как Ленинград (затем Санкт-Петербург) Томск, Ростовна-Дону и других, занимались разработками различных проблем эстетического воспитания, результаты которых внедрялись в практику педагогических университетов и институтов. В по-

следние годы положение с эстетикой в педвузах, а следовательно, и в школах вообще стало катастрофическим.

Однако по-прежнему в исследовательских учреждениях разработки проблем эстетического воспитания продолжаются до сих пор, хотя число их постоянно сокращается за счет роста исследований по проблемам культурологии. Культурологию уже в начале третьего тысячелетия начали изучать в школах, забыв про эстетику вообще.

Тем не менее смею утверждать, что именно в нашей стране концепция эстетического воспитания в теоретическом отношении является наиболее разработанной в современном мире, хотя не столь успешно используемой в педагогической практике.

Чем же сегодня отличается концепция эстетического воспитания от эстетических представлений в педагогическом процессе прошлого? Прежде всего тем, что в теорию и процессы эстетического воспитания, там где они действительно реально осуществляются, включена вся проблематика эстетических представлений современных людей, особенно всех профессионалов практической эстетики и педагогических процессов всех уровней. Ныне в круг эстетических явлений включаются философские проблемы всех видов искусства, технической эстетики, дизайна, научно-исследовательской, конструкторской и инженерной и даже всех видов исполнительской и информационной деятельности современных людей, то есть эстетика стала неотьемлем качеством всех сторон активной созидательно-творческой деятельности современных людей, всех видов творческой активности и созидательного творчества людей.

Уже невозможно представить себе человеческую активность без наличия в ней организующих и совершенствующих ее эстетических начал. Конечно, как и во все времена, эстетическая энергия людей сосредоточена во всех видах искусства, то есть в процессах и результатах художественного творчества людей, сфера которого необычайно расширилась за счет новых разнообразных видов художественной практики, но особенно за счет проникновения эстетических начал во все виды культурнотворческой практики людей и особенно сферы их повседневной жизни. Культура и эстетика повседневности стали сегодня очень

своеобразными сферами художественно-эстетической жизни современного образованного человека. А поскольку в современной жизни во многих странах почти не осталось необразованных людей, можно утверждать, что современная цивилизованная часть человечества есть эстетизированная всеобще культурная среда. Сегодня все сферы человеческой жизни и человеческих отношений обязательно должны исследоваться и представляться как сферы проявления эстетической культуры каждого субъекта человеческой трудовой деятельности.

Когда трудовая деятельность доставляет человеку радость и вызывает у него удовольствие, тогда выполняемый им труд становится для него фактором его эстетического развития, поэтому в нынешних системах общего и профессионального образования формирование потребностей именно в избранной профессиональной деятельности становится фактором эстетического развития субъекта или становится средством эстетического воспитания не просто субъекта трудовой деятельности, а личности, для которой избранная сфера и специальность трудовой деятельности становится средством формирования эстетических способностей и особенно потребностей в данном виде труда. Оттого и радостное состояние и настроение личности становятся неотъемлемой чертой ее характера и способа ее взаимодействия с миром природы и миром людей. А радостно отдающийся любимому и потому творческому труду субъект становится эстетически развитым творцом новой для него и для других эстетической реальности. Только и только в этом случае любой труд становится из необходимой жизненной потребности счастливой и свободной реальностью повседневной жизни.

Поэтому для современной концепции эстетического воспитания в принципе не должно быть неэстетического аспекта окружающей человека реальности, если в нем сформированы эстетические чувства, эстетический вкус и эстетические потребности. Для него все сферы жизне- и мироотношений не могут не быть эстетически и художественно значимыми, хотя в сфере художественной духовной жизни все люди могут отличаться и действительно отличаются необычайной личностной избирательностью и разнообразием. Сколь бы высоко ни были люди эстетически развитыми, они все равно будут различаться между

собой чувственными реакциями и вкусовыми предпочтениями, оттого, естественно, будут отличаться и глубиной переживаний и в эстетических представлениях во всех взаимодействиях и взаимоотношениях с миром природы и миром людей. Естественно, что в силу отличающихся вкусовых представлений они испытывают естественно различные эмоциональные реакции от своих самых разнообразных взаимодействий с миром. Здесь кроме вкуса играют роль еще и степень чувственной отзывчивости личности на самые разнообразные воздействия мира природы и мира людей, все накопленное богатство представлений и знаний о мире.

Современное состояние эстетической науки и уровень развития эстетических исследований в современном социуме дает нам право выдвигать представление о способности современного человечества, хотя пока еще не каждого человека, к разнообразным эстетическим взаимодействиям с миром, то есть о глобальности эстетических взаимодействий современного человечества со всем миром, тем более, что уже и космос стал объектом изучения и практического сотрудничества земного и космического миров. Можно выдвинуть предположение, что уже в недалеком будущем фантазии о красоте космоса станут достоянием всех людей Земли благодаря не только великолепнейшим фантазиям литовского художника Миколаюса Чюрлениса и космонавта Алексея Леонова, но и космическим снимкам будущих космоплавателей и космопутешественников: современная съемочная аппаратура позволяет сделать всеобщим достоянием космическую красоту Вселенной. Логически уже сегодня можно предсказать всеобщую космическую эстетизацию.

#### Примечания

- 1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., «Искусство», 1969. С. 291 292.
  - 2. Там же. С. 287.
  - 3.Там же. С. 288.
- 4. Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 478.
  - 5. Там же. C. 479.

- 6. Цит. по: Корелин М.С. Очерки итальянского Возрождения. М., 1960. С. 164–165.
- 7. Цит. по: «Хрестоматия по зарубежной литературе». Т. 1. М., 1959. С. 14.
- 8. Киященко Н.И. Вопросы формирования системы эстетического воспитания в СССР. М., 1971.
- 9. Киященко Н.И. Эстетика жизни: учебное пособие для  $10–11\ \mathrm{кл.}-\mathrm{M.}, 2000.$

### Сведения об авторах

Азов Андрей Вадимович — доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, заведующий кафедрой философии ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

Ермолин Евгений Анатольевич — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой культурологии и журналистики ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского», заместитель главного редактора журнала «Континент»

Ерохина Татьяна Иосифовна — кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и журналистики ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

Злотникова Татьяна Семеновна — доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки РФ, академик РАЕН, директор научно-образовательного центра и профессор кафедры культурологии и журналистики ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

*Киященко Николай Иванович* – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН

*Кривцова Юлия Витальевна* – кандидат искусствоведения, ведущий специалист Управления культуры мэрии Ярославля, куратор «Регионального агентства творческих инициатив»

Маслова Анастасия Алексеевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры культурологии и журналистики ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Новиков Михаил Васильевич – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой теории и методики профессионального образования, первый проректор ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

Соколов Андрей Борисович – доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой методики преподавания истории и общественных дисциплин, декан исторического факультета ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского»

*Юрьева Татьяна Владимировна* – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и журналистики ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского», председатель общества «Икона» в Ярославле