

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



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

№ 15/09

Scientific journal

Series "Culturology. Art history.  
Museology"

Moscow 2009

В Е С Т Н И К Р Г Г У

№ 15/09

Научный журнал

Серия «Культурология.  
Искусствоведение. Музеология»

Москва 2009

УДК 008.001 (05)  
ББК 71я54

Главный редактор  
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора  
Д.П. Бак

Ответственный секретарь  
Б.Г. Власов

Главный художник  
В.В. Сурков

Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология»

Редакционная коллегия серии:  
А.А. Олейников – отв. редактор  
И.В. Баканова  
Г.И. Зверева  
И.В. Кондаков  
К.Л. Лукичева  
А.Н. Сундиева

ISSN 1998-6769

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2009

## СОДЕРЖАНИЕ

### I. Проблемы истории и теории культуры

#### Концепции и понятия культурологии

---

<i>Ю.А. Асоян</i> «Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру .....	11
<i>Э.Н. Волкова</i> Элементы постмодернизма в концепциях П.А. Флоренского и В.В. Налимова .....	25
<i>О.В. Гавришина</i> Проблема канона в истории фотографии .....	37
<i>О.В. Новиков</i> Модели власти и знания в теории Мишеля Фуко .....	52
<i>Р.Н. Штембульский</i> Систематическое «эстетическое» сообщение: спецеффекты «реальности» .....	61
<i>Г.Н. Савельева</i> О европейских истоках русской культуры: междисциплинарный подход .....	74
<i>А.И. Венгеров</i> Богоискательство, революция и социализм в России: взаимосвязь культурных практик .....	86

#### История религиозной культуры

---

<i>О.Р. Астапова</i> Концепты царственного священства на Древнем Востоке и в раннем христианстве .....	97
<i>Ю.В. Предтеченская</i> Индийская грамматика и ритуалистика как науки: концепция Фрица Сталя .....	109
<i>Н.М. Киреева</i> «Ищите женщину»: к вопросу о безбрачии в Кумране .....	118

<i>С.А. Минин</i>	
«Казус Гвидо»: нарушил ли Бог договор с крестоносцами? .....	131
<i>П.А. Серкова</i>	
Духовно-назидательная литература немецкого протестантизма XVII века: между теологией и благочестием .....	142
<i>И.В. Семенов-Басин</i>	
Современная российская агиография и проблемы культурно-исторической памяти .....	154
<i>Л.Г. Жукова</i>	
«Любимцы Бога»: к вопросу о самоидентификации русских иудействующих (субботников) .....	160

## **II. Вопросы истории искусства и литературы**

---

<i>О.Ю. Самар</i>	
Особенности аттической вазописи позднеархаической эпохи (530–490 гг. до н. э.): историко-культурный контекст .....	170
<i>Е.А. Хрипкова</i>	
Слово и образ: опыт реконструкции иконографической программы западного фасада базилики Сен-Дени .....	179
<i>Е.В. Новичкова</i>	
Сюжеты иллюстраций в средневековой Псалтири: от программы к ее воплощению .....	191
<i>О.Г. Яцук</i>	
Художественный авангард как предтеча компьютерного искусства .....	201
<i>И.В. Баканова</i>	
«Хожения» Павла Лукницкого: жанр и судьба .....	211
<i>А.В. Мартынов</i>	
Творчество Гайто Газданова в зеркале критики русского зарубежья .....	224
<i>А.С. Якобидзе-Гитман</i>	
Зигзаги соцреализма: кинофильм «Убийцы выходят на дорогу» (1942 г.) как исторический источник .....	235
<i>Б.М. Литвин</i>	
Первая ласточка постмейерхольдовской весны: «Добрый человек из Сезуана» Брехта–Любимова и рождение Театра на Таганке .....	243
<i>О.В. Молчанова</i>	
Современный «театр для зрителей» в Москве: две стратегии .....	253

### III. Проблемы музеологии: история и проекты

---

<i>А.А. Рагулина</i> Особенности рельефных изображений на Уваровском саркофаге в Пушкинском музее .....	261
<i>А.В. Короткова</i> «Музеи в движении»: история и функции музеев в книге Эдварда и Мэри Александер .....	267
<i>А.Б. Николашкина</i> Вопросы реставрации живописи на Всероссийском съезде художников 1911–1912 гг. ....	275
<i>Г.Р. Назипова</i> Музейные функции учебно-вспомогательных учреждений Казанского университета (XIX – начало XX в.) .....	283
<i>Н.С. Николаев</i> Изучение коллекции масонских знаков П.И. Пестеля в Музее революции СССР .....	292
<i>Г.Н. Литеровская</i> Музейная утопия академика И.Э. Грабаря: замыслы и реальность .....	301
<i>С.И. Баранова</i> Проект Музея изразца в усадьбе Измайлово .....	311
<i>Т.П. Поляков</i> «Дом Булата Окуджавы» на Арбате: сценарная концепция системы экспозиций культурного центра (Арбат, Плотников переулок, дом 21) .....	316
<i>Л.М. Шляхтина</i> Рецензия: «Словарь актуальных музейных терминов» (Музей. М.: Панорама. 2009. № 5. С. 47–68. Авторы-составители: М.Е. Каулен, А.А. Сундиева, И.В. Чувилова и др.) .....	333
Abstracts .....	335
Сведения об авторах .....	347

## CONTENTS

### I. History and theory of culture

#### Conception and concept of culturology

---

<i>Yu.A. Assoyan</i> “The twilight of enlightenment”: how enlightenment was renamed into culture in Russia .....	11
<i>E.N. Volkova</i> The elements of “postmodernism” in the conception of P.A. Florensky and V.V. Nalimov .....	25
<i>O.V. Gavrishina</i> The problem of canon in the history of photography .....	37
<i>O. V. Novkiov</i> The models of power and knowledge in the theory of Michel Foukolt .....	52
<i>R.N. Shtembulsky</i> The systematized “aesthetic” message: special effects of “reality” .....	61
<i>G.N. Savelyeva</i> About the European sources of Russian culture: interdiscipline approach ....	74
<i>A.I. Vengerov</i> Searching of God, revolution and socialism in Russia: interconnect of the cultural practices .....	86

#### History of religious culture

---

<i>O.R. Astapova</i> The concepts of the kingly priesthood in the Ancient East and Early Christianity .....	97
<i>J.V. Predtechenskaya</i> Indian grammar and ritual as sciences: the concept of Fritz Staal .....	109
<i>N.M. Kireyeva</i> «Cherchez la femme»: the problem of sexual abstinence in Qumran .....	118
<i>S.A. Minin</i> “Casus Guidonis”: did God break the contract with the crusaders? .....	131



<i>P.A. Serkova</i>	
Spiritual-devotional literature of the German Protestantism in the 17th century: between theology and piety .....	142
<i>I.V. Semenenko-Basin</i>	
Modern Russian hagiography and the problem of cultural and historical memory .....	154
<i>L.G. Zhukova</i>	
“Favorites of God”: on the problem of self-identity of Russian judaizers (“subbotniks”) .....	160

## **II. Studies on art and literature history**

---

<i>O.Yu. Samar</i>	
The peculiarities of the Attic vase painting of the late-archaic age (530–490 BC): history-cultural context .....	170
<i>E.A. Khripkova</i>	
Word and Image: the experience of the iconography program reconstruction for the west facade of the Saint-Denis basilica .....	179
<i>E.V. Novichkova</i>	
The plots of illustrations on of medieval Psaltery: from program to it realization .....	191
<i>O.G. Yatsyuk</i>	
Artistic vanguard as the forerunner of the computer art .....	201
<i>I.V. Bakanova</i>	
“Walkings” of Pavel Luknizky: genre and fate .....	211
<i>A.V. Martinov</i>	
The creation of Gajto Gazdanov in a mirror of the Russian abroad criticism .....	224
<i>A.S. Yakobidze-Gitman</i>	
Zigzags of the social realism. Film «Killers come to the road» as historical source .....	235
<i>B.M. Litvin</i>	
The first swallow of post-Meyerhold’s springtime: “The gold person of Szeshwan” of Brecht – Lyubimov and the birth of the Taganka theatre .....	243
<i>O.V. Molchanova</i>	
The modern “theatre for the spectators” in Moscow: two strategies .....	253

### III. The problems of museology: history and projects

---

<i>A.A. Ragulina</i>	
Special feature of the relief images on the Uvarov's sarcophagus in the Pushkin museum .....	261
<i>A.V. Korotkova</i>	
"Museums in motion": the history and functions of museums in the book of Edward and Mary Alexander .....	267
<i>A.B. Nikolashkina</i>	
The problems of painting restoration at the All-Russian congress of painters in 1911–1912 .....	275
<i>G.R. Nazipova</i>	
The museum functions of the educational-auxiliary institutions of the Kazan university (XIX – beginning XXth) .....	283
<i>N.S. Nicolajev</i>	
Researching of the masonic sign collection of P.I. Pestel in the museum of Revolution USSR .....	292
<i>G.N. Liperovskaja</i>	
The museum utopia of academic I.E. Grabar: conception and reality .....	301
<i>S.I. Baranova</i>	
The project of "Museum of tile" in the farmstead Izmajlovo .....	311
<i>T.P. Polyakov</i>	
"The house of Bulat Okudzhava" on Arbate: the scenario concept of the cultural center's expositions system .....	316
Review .....	333
Abstracts .....	335
Information about the authors .....	347

## I. Проблемы истории и теории культуры

---

### Концепции и понятия культурологии

Ю.А. Асоян

#### «СУМЕРКИ ПРОСВЕЩЕНИЯ»: КАК В РОССИИ ПРОСВЕЩЕНИЕ БЫЛО ПЕРЕИМЕНОВАНО В КУЛЬТУРУ

В статье рассматривается соотношение понятий «просвещение», «цивилизация» и «культура» в русской интеллектуальной истории 1840–1890-х годов. В рамках славянофильства понятие «просвещение» становится специфическим выражением культурной уникальности России, и в середине столетия формируется оппозиция *европейской цивилизации* и *русского просвещения*. Вплоть до начала XX в. в России сохранялось сближение понятий «культура» и «просвещение», что способствовало не описательному, а ценностному толкованию концепта «культура».

*Ключевые слова:* концепт, идея культуры, понятие «русское просвещение», термин «европейская цивилизация», идея множественности культур.

Пути развития концепта «культура» в России XIX в. довольно запутанны и множественны. Я попытаюсь «вытянуть» только одну из сложно переплетенных «нитей» его истории. В России идея культуры с самого начала оказалась тесно связанной с понятием «просвещение», выступающим в качестве одной из важнейших и специфических категорий русского философского лексикона. «Сумерки просвещения» – это название статьи Василия Розанова (1893), с которым недвусмысленно перекликаются некоторые наблюдения и выводы нашей работы.

В 1836 г. при подготовке к публикации в журнале «Телескоп» первого из «Философических писем» Чаадаева (написанного на французском языке) все случаи употребления автором слов «civilisation», так же как и формы, производные от «culture», были переведены на русский язык как «просвещение» и «образование» (либо производными от них формами)<sup>1</sup>. С точки зрения принятых ныне терминологических соответствий такой перевод невозможен либо

нуждается в специальных оговорках. Слишком существенно – то ли после «антропологического поворота», случившегося в XX в., то ли после более всеобъемлющих социальных катаклизмов того же столетия – оказались разведены у нас концепты «просвещение»/«образование» и «культура»/«цивилизация». Важно отметить, что эти понятия разошлись не только в России, но и для других европейцев, которые еще совсем недавно вступали в нешуточные споры о соотношении цивилизации, культуры и просвещения. Что можно быть одновременно культурным и непросвещенным, открылось, конечно, не только «антропологически ориентированному» XX веку. Хотя разница между «культурой» и «просвещением» обозначилась еще на рубеже XVIII–XIX вв. (тут и немецкие романтики, и Руссо), русская общественная мысль на протяжении значительной части XIX столетия скорее ставила знак равенства между этими понятиями. Попробуем разобраться в том, как из этого «семантического равенства» позднее возникло специфичное для России неравенство «просвещения» и «культуры» и чем это все обернулось для «культуры», выговариваемой по-русски.

В лексиконе русской общественной мысли 1830–1850-х годов в качестве обобщающих понятий, соответствующих европейским «civilisation» и «culture», обычно выступают «образование» и «просвещение». Отчасти это объясняется неразвитостью русского лексикона философских понятий, на что сетовал уже А.С. Пушкин<sup>2</sup>. Но дело не только в этом, как и не в том, что «культуру» в первой половине позапрошлого века еще слишком часто ограничивали «просвещением». На проблему можно и нужно взглянуть иначе: если семантическое поле культуры или цивилизации в XIX столетии было уже, зато «просвещение» понималось шире, более объемно и значительно. И если потребуются составить русский лексикон культурфилософских понятий середины XIX в., то «просвещение» займет в нем (в отличие от современного концептуального ряда) одну из первых по значимости строк. Поэтому кажущаяся неизменность слова «просвещение», якобы гарантирующая непрерывность и самождественность этого понятия (начиная с середины XIX и на протяжении всего XX столетия), не должна обманывать: в языке русской общественной мысли позапрошлого века «просвещение» выступает как гораздо более «нагруженное» и идейное понятие, нежели идентичный, но изрядно «потрепанный» современный концепт.

Цивилизационное содержание концепта «просвещение» в русском философском лексиконе и общественной мысли первой половины XIX в. подтверждают работы многих авторов. Обобщающая культурфилософская семантика этого понятия сохраняет силу

«Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру

почти вне зависимости от тех или иных идейных установок и контекстов. В этом отношении особенно показательны некоторые места из «Хроники русского» (1827–1845) А.И. Тургенева, который использует концепт «просвещение» для передачи рассуждений европейских корреспондентов о *цивилизации*. Так, сообщая о своих встречах с О. Тьери, русский автор пишет:

Тьери желает знать, в каких именно авторах можно познакомиться с историей и *мирными подвигами* древних славян, коими они содействовали *успехам европейской гражданственности* и, не выдавая себя корифеями *просвещений народов*, принимали участие *во всеобщем развитии сельского домоводства и городской промышленности*<sup>3</sup>.

Характерно, что в том месте, где европейский корреспондент ставит слово «civilisation» во множественном числе, Тургенев производит идентичную операцию со словом «просвещение». Хотя словосочетание «просвещения народов» и не прижилось, все же оно является показательным. Дело в том, что именно во вводимом А. Тургеневым *pluralis'e* и помещается «точка перехода» от *просвещения* и *образования* по-русски к *цивилизации* и *культуре* по-европейски.

Чтобы зафиксировать обобщающую цивилизационную и культурно-историческую семантику «просвещения» в лексиконе русской общественной мысли первой половины XIX в., обратимся к работам И.В. Киреевского «XIX век» (1832) и «О характере просвещения Европы...» (1852). «Просвещение» выступает здесь в качестве эквивалента европейских концептов «культура» и «цивилизация», употребляемых как одно целое. Уже в первой статье, где автор обсуждает, казалось бы, сугубо «образовательные» вопросы, на первый план выходит интегральная культурно-историческая значимость «просвещения». Когда Киреевский говорит о первостепенном значении введения на Руси «образованности европейской», то это понятие у него явственно перекликается с интегральным немецким «Bildung»:

*Просвещение каждого народа измеряется не суммой его познаний, не сожнутым развитием его национальности, не утонченностью той машины, которую называют гражданственностью, но единственно участием в просвещении человечества, тем местом, которое оно занимает в общем ходе человеческого развития...* Просвещение одинокое, китайски отделенное, должно быть и китайски ограниченное: в нем нет того успеха, который добывается совокупными усилиями<sup>4</sup>.

Говоря об измерении просвещения «не суммой познаний», Киреевский, конечно, подразумевает нечто большее, чем только образование на началах науки: речь всюду идет о том, что будет

принято называть *культурой*, притом взятой в интегральном и обобщающем значении.

Вторая, более поздняя, статья Киреевского открывается обращением к Е. Комаровскому:

В последнее свидание мы много беседовали о характере просвещения европейского, об его отличиях от характера просвещения России, того *просвещения*, которое принадлежало ей в древние времена и *которого следы до сих пор еще не только замечаются в нравах, обычаях и образе мыслей простого народа, но проникают, так сказать, всю душу, весь склад ума, весь, если можно так выразиться, внутренний состав русского человека, не переработанный еще западным воспитанием*<sup>5</sup>.

Очевидно, что слово «просвещение» здесь тоже выступает в качестве обозначения *культуры* вообще, а не *образованности* в узком (можно сказать, современном) смысле этого слова. Интересно, что ко времени написания второй статьи взгляды Киреевского претерпели существенные изменения: он признается, что не готов, как прежде, «*уничтожить народную личность, чтобы сродниться с образованностью западную*». Но, несмотря на идейные смещения, неизменным остается его понимание всеобъемлющего характера и исключительного значения просвещения; все контексты, в которых автор употребляет этот термин, выдают в нем понятие, очень близкое культуре.

У И.В. Киреевского просвещение еще не подвергается специальному критическому разбору, этим понятием он пользуется как чем-то самоочевидным. Иначе подходят к нему более поздние авторы (Ю.Ф. Самарин, Н.В. Гоголь). Перемещаясь из разряда определяемого вполне интуитивно (и потому не включенного в философскую рефлексию), просвещение становится концептуальным стержнем славянофильских воззрений. На этом понятии (как и в эпоху Просвещения XVIII в., но теперь под знаком совсем другой идеи) сосредоточивается особое внимание. Больше того, просвещение становится своего рода пробным камнем утверждения славянофильской идеи, в просвещении теперь видят выражение особенного характера русской культуры. В этой связи существенно сдвигаются акценты: противопоставляются не столько русское и европейское «просвещения», как это было, например, у И. Киреевского. Скорее так: *русскому просвещению* (которое все более превозносится и почти сакрализуется) противопоставляется *европейская цивилизация* (как секулярная). Этот, казалось бы, «промежуточный» вариант концептуального сопоставления европейской и русской культуры выглядит даже более выразительным, чем ряд последующих славянофильских положений (когда, на-

«Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру

пример, К.С. Аксаков начнет говорить о специфической «русской цивилизации»).

Слова «культура» и «цивилизация» были заимствованы отечественным лексиконом в 1830-е годы. Некоторое время спустя, в 1860-е годы, пройдя проверку на востребованность, эти понятия становятся обиходными; они входят как в философско-исторический лексикон, так и в сознание русского образованного общества. «Цивилизация» вошла в обиход раньше, чем «культура», хотя с фиксацией этих понятий в русских словарях дело обстояло прямо противоположным образом. О том, что понятие «цивилизация» в общественном сознании закрепилось и упрочилось прежде понятия «культура», можно судить по частоте употребления обоих терминов в литературе середины века. Отчасти это может быть объяснено доминированием в русском образованном обществе французского языка, в котором, при прочих равных условиях, безусловное предпочтение отдавалось концепту «civilisation», а не «culture». Примеры этого предпочтения, особенно в текстах тех русских писателей и публицистов, которые пользовались в основном французским языком, могут быть приведены в избытке. Так, в трактате «La Russie et l'Occident» (1849), рассуждая об отношении Запада и России, Ф.И. Тютчев неоднократно употребляет «civilisation» и ни разу не использует форму «culture»<sup>6</sup>. В философско-исторических работах 1840–1860-х годов А.И. Герцена, подавляющее большинство которых написано во Франции, мы насчитаем десятки употреблений «цивилизации», но термина «культура» практически не встретим.

Предпочтение, отдаваемое «цивилизации» перед «культурой», объясняется не только ориентацией авторов на тот или иной язык (французский, а не немецкий): не менее важную роль играет здесь идейная составляющая. Обращение к «цивилизации» имплицитно ругается или идеалами европейского прогресса вообще, или социальным пафосом гражданственности, который для общественной мысли 1840–1860-х годов имел более существенное значение. Понятие «цивилизация» с его политико-правовыми, гражданственными и прогрессистскими контаминациями было значимее социально нейтральной и «довольно почвенной» «культуры». Как мы уже заметили, для Александра Герцена «цивилизация» – очень важное понятие, а к слову «культура» он прибегает крайне редко. Но даже единичные случаи использования им понятия «культура» показательны: «Человек своей культурой, – пишет Герцен, – развил растительные и животные виды, которые сами собой не развились бы»<sup>7</sup>. «Культура» здесь целиком помещается в сфере сельскохозяйственной и «агропроизводственной» семантики.

Р.А. Будагов как-то заметил, что понятие «культура» не встречается у таких «властителей дум» 1840–1860-х годов, как Добролюбов, Писарев или Чернышевский<sup>8</sup>. Это верное замечание требует дополнения: ведь у них есть «цивилизация». В одной из статей Чернышевский пишет: «Когда-нибудь и допотопные китайцы дойдут до порядочной европейской цивилизации». То, что китайцы – «допотопные», а цивилизация, по определению, «европейская» и «порядочная», вызывало некоторое сомнение и недовольство уже в XIX в.

Особенно резко против введения заемного слова «цивилизация» выступил в начале 1860-х годов Ю.Ф. Самарин: «Давно и искренне желали мы вразуметь, что именно подразумевается под словом “цивилизация”, так недавно вошедшим у нас в моду, так часто повторяемым и почти совершенно вытеснившим из употребления слово “просвещение”». Оба слова, пишет Самарин, выражают понятия до того меж собой близкие, что в обыкновенном языке мы их строго не различаем. Он продолжает: *«Но если мы отбросили одно слово, притом коренное русское, и единодушно, не сговариваясь, усвоили себе для того же употребления другое слово, то надобно полагать, произошло это недаром»*<sup>9</sup>. В истории «модных» терминов, в последовательной замене одних слов другими, полагает Самарин, отражается история общественных понятий. Он связывает вхождение понятия «цивилизация» в русский язык с «привитием европоцентристской формулы» общественного сознания. Самарин пишет:

Хотя о цивилизации и принято говорить в двух смыслах – «об общей, всемирной, сближающей народы и для всех обязательной» и «частной, свойственной каждому историческому народу и, следовательно, для других не обязательной», тем не менее, хитроумные дистинкции «общей» и «частной» цивилизации на самом деле служат лишь прикрытием для утверждения того, что «настоящей цивилизацией», сочетающей в себе требования частного и общего порядка, следует признать ту, которая выработана европейским миром<sup>10</sup>.

Для русского человека, впервые выезжающего за границу, все разговоры о европейской цивилизации, полагает Самарин, «прежде всего запечатлеваются в виде какой-то нестройной совокупности всякого рода условий житейского комфорта», а также накопленных фактических знаний и внешних форм общежития. В России «цивилизационные приобретения обнаруживают неразвитый характер, либо отсутствуют вовсе»; тем не менее «подспудно мы сохраняем убеждение, что... духовное начало русской жизни – *русское просвещение* – обладает высшей ценностью». Самарин заключает:



«Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру

Не от того ли понадобилось нам слово «цивилизация», что мы сохранили какое-то бессознательное уважение к слову «просвещение», и что нам становилось как будто совестно употреблять его по мере того, как понятие мельчало, грубело и пошло<sup>11</sup>.

В отличие от К. Аксакова, сопоставлявшего европейскую и особую, русскую, цивилизацию, Самарин настаивает на существовании иной оппозиции: «цивилизации европейской» у него противопоставлено «русское просвещение».

Выскажем предположение, что результатом последующего «снятия» остроты данной оппозиции как раз и стало утверждение в русском общественном лексиконе понятия «культура» как нейтрального и поэтому больше устраивающего всех. Случилось это в 1860-е годы<sup>12</sup>. Впрочем, этот тезис нуждается в более развернутом обосновании, выходящем за рамки данной статьи.

Славянофилы недаром отдавали предпочтение слово «просвещение»: в этом понятии ими опознавались религиозные контаминации (в отличие от «цивилизации», проникнутой пафосом гражданственности). В своем знаменитом словаре конца XIX в. И.И. Срезневский пишет: «В древнерусском *“просвещать”* – это не только “давать свет”, “освещать”, но и “совершенствовать”, “совершать таинство крещения” и даже просто “крестить”»<sup>13</sup>.

Религиозную семантику концепта «просвещение» отмечали и другие исследователи: страсть к просвещению, готовность к подвигам ради него, почитание его как святого дела воспринимается как одна из особенностей русской духовной жизни. При этом идеи света и святости легко взаимопроникали и дополняли друг друга. В.Н. Топоров отмечал постоянно присутствующую «образность, построенную на игре слов – вплоть до *figura etymologica*, – обозначающих эти два близких круга понятий – святость и сияние» (характерны такие устойчивые обороты, как «сияние святости», «свет святости»). Топоров подчеркивает: «В русской литературе типично описание атмосферы бескорыстного “просвещенческого” энтузиазма, святой жажды просвещения. Страсть к просвещению воспринимается как труженичество во Христе»<sup>14</sup>.

В середине XIX в. на религиозный смысл русского понятия «просвещение» указывал Николай Гоголь, который обращался к Виссариону Белинскому с такими словами:

Вы говорите, что спасение России в европейской цивилизации, но какое это беспредельное и безграничное слово! Хоть бы определили, что нужно подразумевать под именем европейской цивилизации? Тут и фаланстеры и красные всякие и всякие – и все друг друга готовы съесть и все носят такие разрушающие, такие уничтожающие начала, что трепещет

Ю.А. Асоян

в Европе всякая мыслящая голова и спрашивает поневоле: где наша цивилизация?<sup>15</sup>

В отличие от «цивилизации» в определении понятия «просвещение» Гоголь затруднений не испытывает:

Мы повторяем еще бессмысленно слово «просвещение». Даже и не задумались над тем, откуда это слово и что оно значит. *Слова этого нет ни на каком языке, оно только у нас.* Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветить человека, во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. Слово это взято из нашей Церкви, которая уже почти тысячу лет его произносит, несмотря на все мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие. И знает, зачем произносит!<sup>16</sup>

Для славянофильской историософии преимущество «просвещения» перед «цивилизацией» объясняется не только собственно религиозным содержанием концепта. Существо дела в связи с анализом культурно-исторической теории Н. Данилевского ясно сформулировал Владимир Соловьев. В своих статьях для словаря Брокгауза и Ефрона он рассматривал неославянофильскую концепцию культуры главным образом сквозь призму категорий партикулярного и универсального, национального и всечеловеческого. Соображение, которое аккумулирует основные расхождения Соловьева с неославянофилами, приводится при обсуждении им теории культурно-исторических типов Данилевского. Соловьев видит в этой теории откат на позиции неисторического культурного *партикуляризма*, отказ от идеи всемирно-исторического призвания России, и в конечном счете *измену идее Русского Просвещения*. Он пишет:

Основное воззрение автора «России и Европы» резко отличается от образа мыслей славянофилов. Те утверждали, что русский народ имеет всемирно-историческое призвание как истинный носитель всечеловеческого окончательного просвещения: Данилевский, напротив, отрицая общечеловеческую задачу в истории, считает Россию и славянство лишь особым культурным типом<sup>17</sup>.

Соловьев отстаивает правду раннего – «просвещенного» – славянофильства перед культурной узостью его эпигонов.

Во второй половине XIX в. зазор между понятиями «культура» и «просвещение» становится слишком значительным, чтобы можно было оставить его незамеченными. «Культуру» оказалось легче понять в качестве некоего локального образования, как «исторически

«Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру

конкретную цивилизацию», замкнутый в себе «тип». Это понимание вполне отчетливо заявило о себе в Европе, как только концепты «civilisation» и «culture» получили форму множественного числа. Между тем «просвещение» в русском языке плохо согласуется с плюрализмом. С точки зрения русского языка о «просвещениях» говорить не совсем корректно: «просвещение» не предполагает локальных образований, напротив, оно предусматривает более широкую – всечеловеческую – задачу, универсальный характер и окончательную цель. Славянофилы уловили смысловые интенции данного понятия. Если «цивилизации» и «культуры» легко представить как взаимодополнительные образования, соседствующие друг с другом, то «просвещение» не предполагает рядом с собой ничего другого. Оно претендует на абсолютную роль, безусловную доминанту, религиозное значение<sup>18</sup>. Это *Культура* (с большой буквы) – и в единственном числе. Когда речь идет о *русском просвещении*, границы замкнутого мира национальной культуры оказываются разомкнутыми: изливаясь светом Просвещения, эта культура открывает свое высшее предназначение. Данная особенность понятия «просвещение» в точности соответствует установкам славянофильской историософии – ее упованиям на особое место России, русского Просвещения, вселенский характер русской культуры.

Не оборачивалась ли сакрализация просвещения характерной для русского лексикона XIX в. секуляризацией культуры? Показательно, как долго, вплоть до конца столетия, русская мысль отказывалась замечать вполне очевидный (с точки зрения «внутренней формы слова») религиозный смысл *культуры*. И даже обнаруживая его (как это делал, например, Н. Федоров), русские мыслители скорее «играли в оппозицию» *культуры* и *культы* как секулярного и сакрального. В статье «Просвещение» Гоголя недаром помянуты недобрым словом «толкающиеся среди нас светские люди» – носители «секулярной», «срединной» культуры, забывшие о конечных целях и высших задачах «религиозного просвещения». В.В. Розанов одним из первых заговорил о *культовых началах*, религиозных смыслах и истоках, – *но уже не просвещения, а культуры*. Особенно интересна в этом отношении упомянутая в начале моей статьи полемическая работа Розанова «Сумерки просвещения» (1893), посвященная проблемам русской народной школы и образовательной реформы. Ее концептуальный ряд явно шире этих конкретных тем: у Розанова пересматривается соотношение культуры и просвещения, характерное для общественной мысли середины XIX в., – причем пересматривается с очевидным сдвигом «в пользу» культуры. По определению Розанова, «культура есть синтез всего желае-

мого в истории: из нее ничто не исключается, в нее одинаково входят религия, государство, искусство, семья, наконец, весь склад жизни личной и общественной»<sup>19</sup>.

Предметом критики Розанова становится та особенность современного ему образования, которую он связывает с влиянием «межкультурных» книг (с. 18). Пафос Розанова явственно переключается с идеями Ницше в его работе «О пользе и вреде истории для жизни». Розанов утверждает, что и историческое человечество, и отдельный человек в каждый момент своей жизни *«любит что-нибудь одно, перед этим одним преклоняется, его считает величайшей святыней своего сердца и высшим авторитетом для своего ума»*. По словам русского философа, человек «по самой природе своей» может поклоняться только одному Богу, а когда поклоняется двум, то перед обоими лукавит. Розанов пишет:

*Это-то лукавое перед всем преклонение, соединенное с холодной готовностью все предать, и есть истинный результат того синтетического воспитания, через которое проводятся подрастающие поколения Европы. Ни любители они древности, ни истинные христиане, ни самоотверженные искатели истины, – они между всем этим, вне которой либо из культур, то есть не несут на себе более ни одной из них (с. 19).*

Критика представлений о преимуществах и достоинствах европейской цивилизации заменяется здесь критикой европейской же культурной «мягкотелости», которая маркируется как нечто *межкультурное*, готовое отречься от *своего*. Розанов сокрушается о том, что в России семейное и церковное воспитание все более вытесняется воспитанием государственным. По его словам, для церкви воспитанный человек – значит религиозный, для семьи – любящий, преданный. Розанов подчеркивает: «Воспитанный значит *и усвоивший* правила веры, *и знающий* сыновьи обязанности, и, наконец, просто *достаточно обогащенный* разными сведениями». Государство же создает человека, *«ко всему этому индифферентного, во всем этом темного»*. По Розанову, идея государственного воспитания – «создание человека вне духа своей культуры, синтетически собранного из всех элементов цивилизации» (с. 22–23). Внутренний смысл культуры содержится в понятии «культ», раз за разом подчеркивает автор. Впрочем, по его словам, *культурен* тот человек, который не только носит в себе какой-то культ, но и «не однообразен в идеях своих, в чувствах, навыках и всем складе жизни». И так, «культура начинается там, где возникает привязанность, где взгляд человека, *неопределенно блуждавший всюду, на чем-нибудь останавливается и уже не ищет отойти от него»* (с. 30). Поэтому Розанов связывает культуру с «нарастанием в человеке чувств уваже-

«Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру

ния и любви к чему-нибудь» (*своему* или становящемуся *своим*). Простонародное сознание, привязанное к своим ценностям, оценивается Розановым как в «высшей степени культурное». Программе воспитания «из всех культур», которая будто бы все глубже и настойчивей проникает в русскую школу, противопоставлена у Розанова программа «*строгого воспитания в единой* (какой-нибудь одной. – Ю. А.) *культуре*» (с. 42). Последняя задача не исключает сосуществования школ разных типов (например, церковной школы, классической гимназии, реального училища). Но основой всякого понимания *иного* объявляется именно *углубление в свой собственный мир*. Розанов пишет:

*Мы должны исходить из того бесспорного факта, что единой культуры, единого, перед чем преклонился бы человек, нет теперь.* Есть три совершенно разнородных, проникнутых духом антагонизма культы, куда человек хотел бы нести в жертву свои духовные дары: это культ античной цивилизации, христианского спиритуализма и точных внешних познаний человека о себе и природе (с. 50).

Автор уточняет: «Конечно, одну из всех культур мы предпочитаем остальным и думаем, что совпадаем в этом предпочтении с течением истории. Но знаем также, что такого предпочтения нет в образованном обществе Европы, что выйдя из строгих черт какой-либо культуры, оно несет в своих недрах только разбитые осколки всех». Собрать эти осколки ранее бывших культур в нечто целое возможно, но делать это надо так, говорит Розанов, чтобы стараться избежать их любого смешения: «Дика, груба мысль, что нужно их смешивать и тогда выйдет лучшая красота» (с. 51). В. Розанов предлагает такую методику достижения желанной цели: «Впечатления должны быть удлиненными, по возможности менее прерываемыми; они должны быть гармоничны друг другу, т. е. идти **от какой-нибудь одной исторической культуры, а не от разных**» (с. 45).

Мы так подробно остановились на розановском противопоставлении межкультурья и «настоящей» культуры не только потому, что оно представляет собой любопытный пример концептуализации интересующих нас понятий. Дело, конечно же, и не в «современном звучании» заявлений Розанова (например, в связи с разгоревшимися спорами о введении в школе курсов то ли «Закона Божьего», то ли «Основ православной культуры»). Позиция Розанова особенно интересна тем, что в русских практиках означивания культурфилософских понятий она оказывается «на перепутье», между старым и новым, «зиждительно-охранительным» и культурно-релятивным. Даже отрицая последнее, она уже не-

обходимым образом несет его в себе; подобное положение вещей, но только с обратным знаком (когда культурно-релятивное по форме несет в себе охранительное содержание) нередко воспроизводится в наши дни.

Идею Розанова о том, что, только углубляясь в свой мир, мы достигаем и других миров, стоило бы сопоставить с позицией русских символистов (Вяч. Иванова и А. Белого). Суть последней – в недостижимости никакого *своего* без опоры на *другое* (так называемый александрийский синтез культур). Позицию Розанова можно даже прямо противопоставить символистскому взгляду, усматривающему в открытости многообразию *другого* единственное достоинство современного миропонимания. А. Белый утверждал, что существо символистской позиции состоит в порыве «создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний», в попытке «осветить современность цветными лучами многообразных культур»<sup>20</sup>.

Впрочем, такое противопоставление взглядов В. Розанова и русских символистов будет страдать некоторой искусственностью; в интеллектуальных контекстах рубежа веков их позиции выглядят как дополняющие и часто идущие «рука об руку». Ведь каждая из них по-своему продвигает идею множественности культур; это же отчасти делал уже К. Леонтьев, когда заявлял, что культура – «это всегда своеобразное». Правда, в одном случае (у Розанова) акцент ставится на неповторимости смысла каждой отдельной культуры и необходимости быть преданным какой-то одной (именно ввиду их множественности). В другом случае, как у Белого, прокламируется парадоксальное усилие «открыть себя» культурам – всем сразу и одновременно.

Если в русской интеллектуальной истории XIX в., по крайней мере на значительном ее отрезке, оппозиция «просвещение» и «цивилизация/культура» (со всеми упомянутыми выше коннотациями) играла значимую роль, то уже на рубеже веков эта оппозиция размывалась. Прежней понятийной конфигурации не было места. На протяжении едва ли не всего XX в. популярностью пользовалась другая оппозиция – между «цивилизацией» и «культурой». «Просвещение» в эту оппозицию уже не было вписано. Оно, в зависимости от ряда уточнений, могло оказаться и «на стороне» культуры (так бывало в начале века), и «на стороне» цивилизации (рационализм, «просвещенчество», «образованщина»). В конечном счете, уже на исходе XIX в. идея многообразия культур заступила место идеи культуры как Просвещения (так или иначе понятого). Но при этом понятие «просвещение» словно «отдало часть самого себя» понятию и идее «культура»<sup>21</sup>. «Просвещение» семантически

«Сумерки просвещения»: как в России просвещение было переименовано в культуру

«полегчало» и как бы «выветрилось», «культура» же концептуально «уплотнилась», все вобрала в себя, причем не только из просвещения, но и из быта. «Секуляризация» этого понятия в дальнейшем не могла уже отменить высшего (почти сакрального) его значения среди всех других «русских» категорий.

#### Примечания

- 1 Исключение составляет единственный случай, когда «civilisation» так и осталось в русском переводе как «цивилизация», что само по себе явилось событием вполне революционным. Французский оригинал «Философических писем» и первый их русский перевод, выполненный А.С. Норовым и Н.Х. Кетчером (в редакторской правке Н.И. Надеждина), доступны в издании: Чаадаев П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Т. 1. М.: Наука, 1991. С. 86–106, 641–676.
- 2 См.: Пушкин А.С. О причинах, замедливших ход нашей словесности // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: АН СССР, 1964. Т. 7. С. 18; *Он же*. Письмо П.А. Вяземскому от 13 июля 1825 г. // Пушкин А.С. Письма. М.; Л.: Academia, 1926. Т. 1. 1815–1825. С. 140.
- 3 *Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники. М.; Л.: Наука, 1964. С. 262. (Здесь и далее курсив мой. – Ю. А.)
- 4 См.: *Киреевский И.В.* XIX век // Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. С. 89.
- 5 *Киреевский И.В.* О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Там же. С. 248–249.
- 6 *Тютчев Ф.И.* Незавершенный трактат «Россия и Запад» // Литературное наследство. Ф.И. Тютчев. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 201–209.
- 7 *Герцен А.И.* Письма к путешественнику // Герцен А.И. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1986. Т. 2 С. 385.
- 8 *Будагов Р.А.* История слов в истории общества. М.: Просвещение, 1971. С. 128.
- 9 *Самарин Ю.Ф.* По поводу мнения «Русского вестника» о занятиях философией, о народных началах и об их отношении к цивилизации // Самарин Ю.Ф. Избранные произведения. М.: Мысль, 1996. С. 542.
- 10 Там же.
- 11 Там же. С. 545–546.
- 12 Нередко полагают, что утверждение концепта «культура» в русском лексиконе инициировано книгой Э.Б. Тэйлора «Первобытная культура» («Primitive culture»). Ее русский перевод появился в 1872 г., сразу вслед за английским изданием 1871 г. На самом деле топика понятия «культура» в России лежит в плоскости философско-исторической проблематики, историософии, а не антропологии или этнографии, как в Европе. Русская этнография вплоть до второй половины 1880-х годов этим понятием не пользовалась.

Ю.А. Асоян

- 13 См.: *Срезневский И.* Просвещение (словарная статья) // Материалы к словарю древнерусского языка: В 3 т. М., 1893–1895. Т. 3.
- 14 *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Языки русской культуры, 1995. Т. 1. С. 475–476.
- 15 Цит. по: *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа. Критика европейской культуры у русских мыслителей. М.: Республика, 1997. С. 36.
- 16 *Гоголь Н.В.* Избранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. М.: Русская книга, 1994. Т. 6. С. 70. По энергетике, напору и формульности статья Гоголя о просвещении напоминает манифест И. Канта «Ответ на вопрос: что такое просвещение?» (*Кант И.* Сочинения на немецком и русском языках. Т. 1: Трактаты и статьи (1784–1796). М.: Камі, 1994.). Все надежды Кант возлагает «на публику», которая хоть и не скоро, но в состоянии «сама себя просветить». Немецкий философ убежден, что для просвещения не требуется ничего, кроме свободы «публично пользоваться своим разумом» (с. 131) и суда «открытой общественной дискуссии и критики» (с. 133). Насколько подобное понимание просвещения связано с идеей цивилизации и как далеко все это отстоит от идеи религиозного Просвещения у Гоголя, говорить не приходится.
- 17 *Соловьев В.С.* Данилевский // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 2. С. 408. К. Леонтьев в свое время обвинял в изменничестве самого В. Соловьева и даже предлагал «за предательство» выслать его в Европу. Соловьев «возвращает» обвинение в измене ближайшему единомышленнику Леонтьева – Данилевскому.
- 18 О задачах русского просвещения Хомяков пишет: «Внимай ему – и все народы / Обняв любовью своей, / Скажи им таинство свободы, / Сиянье веры им пролей»... (Цит. по: *Жаба С.П.* Русские мыслители о России и человечестве. Антология русской общественной мысли. Париж: ИМКА-пресс, 1954. С. 34).
- 19 *Розанов В.В.* Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. С. 31. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.
- 20 См.: *Белый А.* Эмблематика смысла // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1993.
- 21 Понимание культуры как просвещения с новой силой зазвучало в построениях Вяч. Иванова. См.: *Иванов Вяч., Гершензон М.* Переписка из двух углов // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.





Э.Н. Волкова

ЭЛЕМЕНТЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА  
В КОНЦЕПЦИЯХ П.А. ФЛОРЕНСКОГО  
И В.В. НАЛИМОВА

Статья посвящена анализу концепций двух представителей русской религиозной философии. Автор стремится показать, что в них содержатся элементы представлений, характерных для постмодернизма: культура как язык, текстовая природа личности и всей реальности.

*Ключевые слова:* горизонт незнания, семантическое поле, символ, термин, культура как язык.

Одним из главных признаков интеллектуальной культуры постмодернизма является принципиальная критика западного (новоевропейского) стиля мышления – за его рациональность, позитивизм, веру в универсальные истины и общий прогресс человечества. Мишель Фуко доказывал, что любое знание – это «продукт властных отношений», результат борьбы различных идеологических систем за «власть интерпретаций»; согласно его концепции, владельцы индустрии культуры (прежде всего, СМИ) навязывают обществу определенный язык, а значит, и образ мысли. Жак Деррида также рассматривал традицию толкования любых текстов как попытку овладеть первоисточником, присвоить его, подчинив господствующим стереотипам мышления. Тем самым утонченная форма ницшеанской «воли к власти» была обнаружена в самом главном принципе гуманитарного знания – в его «воле к смыслам».

Между тем еще в начале XX в. великий русский религиозный философ П.А. Флоренский (которого называли русским Леонардо да Винчи) предлагал конструктивную критику господствующего научного мировоззрения, которое в значительной степени оставалось и его собственным. Он создал такой впечатляющий образ науки:

Тощая и безжизненная, как сухая палка, торчит наука над текущими водами жизни, в горделивом самомнении торжествует над потоком. Но жизнь течет мимо нее и размывает ее опоры. <...> Время влачит упрямящуюся Науку. Время разбивает ее о скалы. Время рушит каждое данное осуществление ею своего метода. <...> Признать неправду Науки – значит сказать «**да**» Времени, сказать «**да**» Жизни – ...оживить мысль (здесь и далее в цитатах слова выделены автором)<sup>1</sup>.

По мнению Флоренского, в отличие от науки, философия – это «умная медитация жизни, претворяемой в текущее слово». Метод философии – это «ритм вопросов и ответов», причем никакой ответ не является «погранично-последним». Согласно Флоренскому, «как наука, так и философия... несмотря на свою противоположность друг другу, все же суть, в существе своем, – одно, **язык**» (с. 154).

Близкие мысли (и потому похожие слова) для характеристики природы человеческого познания находил В.В. Налимов<sup>2</sup>:

Незнание – то незнание, контуры которого мы можем обрисовать, провоцирует нас, заставляет нас искать, заставляет удивляться Миру и нашему в нем бытию. В этом удивлении жизнь наполняется смыслом. Исчезает то страшное, что современные психиатры склонны называть экзистенциальной пустотой. <...> В непрерывном расширении горизонта нашего *незнания*... наверное, прежде всего и заключается смысл нашего существования... Высветляя незнание, мы хотим прежде всего сформулировать предельные вопросы. На эти вопросы нет ответа, и в будущем мы можем надеяться не столько на ответы, сколько на углубление самих вопросов<sup>3</sup>.

Что же делает двух авторов подобных высказываний *религиозными философами* (а значит, в высшей степени традиционалистами)?

П.А. Флоренский утверждал, что претензия давать такие формулы и определения, которые осмыслены «сами в себе, вне всякого контекста», является «глубоко противохристианской». По его мнению, единственно христианский – смиренный – путь рассуждений должен быть таким: «Я говорю то, что **сейчас**, в данной комбинации суждений, в данном контексте речи и отношений **истинно**, но ни на что большее не притязаю» (с. 151). В свою очередь, Налимов стремился объединить христианскую и буддийскую модели личности на основе современной трактовки природы языка.

Общим у двух русских мыслителей является стремление синтезировать новейшие научные достижения их времени, использовать язык физики и математики для выражения (и тем самым обновле-

ния, «оживления») некоторых традиционных концепций и религиозного мировидения в целом.

В.В. Налимов считал полезным использовать некоторые математические структуры как образы, потому что все привычные для нас образы уже «исчерпали свой семантический потенциал». При этом он ссылался на формулу основоположника лингвистики Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира».

По мнению В.В. Налимова, представления современных физиков о природных силовых полях напоминают индийскую теорию о тончайшей субстанции, заполняющей пространство Вселенной, которая способна регистрировать все события, каждую человеческую мысль и чувство. Эту единую психическую реальность, по аналогии с физическим полем, Налимов предлагает назвать полем космического сознания или миром метасемантики. В отличие от научного и религиозного канона, это поле характеризуется философом и как упорядоченная, благотворная энергия, и как семантическое поле, несущее в себе все значения, смыслы языка.

Налимов предлагал – вполне постмодернистски – весь воспринимаемый нами эволюционирующий мир рассматривать как множество текстов. С его точки зрения, когда мы говорим о биосфере, то текстами оказываются отдельные особи, виды и другие составляющие биосферы; когда рассматриваем ноосферу, то текстами становятся сознания людей (как в личных, так и в коллективных проявлениях), а если речь идет о смысле мира в целом, необходимо признать его *текстово-языковую* структуру. Ролан Барт тоже писал о том, что культура все больше открывается нам как «символическое поле, обладающее единством»; поэтому можно предвидеть, что вскоре самые различные научные дисциплины будут изучать *культуру как язык*.

Налимов утверждал, что человеческая личность – это такой текст, через который происходит «распаковывание» семантического континуума. При этом каждая культура несет отпечаток своих великих творческих личностей, а следы самих культур сохраняются в «духовном покрывале» (семантическом поле) Земли. Русский философ сближал это понятие с коллективным бессознательным К. Юнга и ноосферой Тейяра де Шардена и В.И. Вернадского. Близкий подход можно обнаружить у выдающегося (но тоже почти забытого) европейского философа XX в. О. Розенштока-Хюсси<sup>4</sup>, который писал:

Язык переживет любого говорящего индивида. Смертные люди, когда говорят, поднимаются до такого уровня, на котором они уже не подвержены забвению: ведь они общались и, значит, нечто оставили от себя в памя-

Э.Н. Волкова

ти друг друга. В человеческой речи навечно записывается все, что происходит во вселенной<sup>5</sup>.

Представление о реальности, наиболее характерное для современной (постмодернистской) культуры, можно выразить словами польского философа Г. Сколимовского:

Не существует *реальности как таковой*, которую сознание посещает и которую обрабатывает. <...> Всегда, когда мы думаем о ней, когда мы созерцаем ее (любым образом), *реальность неизменно предстает перед нами трансформированной нашими когнитивными способностями*<sup>6</sup> (курсив автора).

Сравним этот тезис с текстом П.А. Флоренского:

Мы говорим: «Природа». Но природа не дана нам ведь **вне** нашей жизни с нею, и то, что мы говорим о природе, – сказали тем самым о жизни нашей мысли, о философии. Философия – слово природы, слово тайны мира, слово жизни (с. 149).

Согласно М. Мерло-Понти, человек *лингвизирует* свой мир; человек живет в мире, непрерывно пересотворяемом с помощью его собственного языка. В.В. Налимов тоже подчеркивал, что глубинные смыслы таких «больших текстов», как целые культуры (прошлые и современные), *чтобы они не угнетали, не подавляли человека*, должны все время обновляться в соответствии с меняющейся ситуацией.

Означает ли такая постановка вопроса, что реальность непознаваема? Для обоих русских религиозных философов ответ на этот вопрос был вполне определенным: нет, не означает.

П.А. Флоренский настаивал, что реальность **есть**, как и способ «пробиться» к ней (хотя и весьма непростой):

Именно потому, что нас окружают не призрачные мечты, которые перестраивались бы по нашей прихоти, а реальность, имеющая свою жизнь... она требует с нашей стороны **усилия**, чтобы были завязаны с нею новые связи, чтобы были прорыты в ней новые протоки. Это – **символы**. Они суть органы нашего общения с реальностью. Ими и посредством их мы соприкасаемся с тем, что было отрезано до сих пор от нашего сознания. Изображением мы видим реальность, а именем – слышим ее; символы – это отверстия, пробитые в нашей субъективности (с. 344).

Согласно Флоренскому, символ «дает нашему духу простор еще и еще возвращаться к слову, не наскучив им, не исчерпав его», каждый раз находя в нем «источник новых сил и новых обогащений». Такое «синтетическое слово» открывает возможность «созер-

цания с вершины, которой достигла мысль», оно открывает широкие горизонты. Но путь к подлинной реальности, по его словам, вовсе не является прямой и торной дорогой к *единственной* вершине; на этом пути нас встречают многие «камни преткновения», которые служат необходимой опорой для мысли.

П.А. Флоренский предлагал такое толкование *слова*, которое выглядит одновременно и глубоко религиозным, и почти постмодернистским. Он утверждал, что всякое отдельное слово не существует самостоятельно, но представляет собой *узел живой речи*, в которой только и определяется его значение: «Слово, понимаемое узко, должно рассматривать как свившееся в комок предложение и даже целую речь, а предложение – как распутившееся свободно слово» (с. 208).

Научные термины (технические выражения), согласно Флоренскому, служат синтезу многих слов; они «свивают в себя» сжатое описание реальности. Номенклатура классификаций в минералогии, ботанике, зоологии «есть сгущенный опыт многосотлетней истории мысли, уплотненное созерцание природы».

В качестве примера такого «сгущенного исторического опыта» Флоренский исследовал этимологию слова «термин». Он отмечал, что первоначальное его значение – граница, пограничный знак, борозда, разделяющая земли разных владельцев. Это разделение имело религиозный характер, так как было вызвано страхом задеть чужой культ (почитаемых покойников), нарушить табу. Согласно Флоренскому, в ранних культурах всех индоевропейцев имуществом владели не живые, а «усопшие, сделавшиеся богами»; могилы были их престолами, а дома сынов и внуков – храмами. Каждое поле окружалось необработанной полоской земли (символической оградой), вдоль нее совершались обряды и жертвоприношения установленным камням – термам, выполняющим функцию богоохранителей границ. И потому первично «термин» – страж порога, «хранитель границы культуры: он дает жизни расчлененность и строение ...не допуская всеобщего смешения». Термины обозначают **предел** каждой области культуры, принадлежа к этой культуре, или, выражаясь математически, «есть ее **предельное значение**» (с. 222).

Переходя от этимологии к сущности *слова*, Флоренский предлагал свою особую его интерпретацию. Согласно его концепции, слово – это не только ощущение, усилие артикуляции и слуха (**фонема**). Оно ставится перед нами предметно – «метается пред», как нечто **вне** нас; так образуется **морфема** слова, его внешняя форма. Наконец, это неподвижное тело обретает гибкость, «облекается в душу, в свой смысл» – **семему** и становится индивидуально

значимым. Но значение слова меняется даже в пределах одной речи, иногда – весьма существенно, до противоположности (например, при ироническом или саркастическом словоупотреблении). Философ пишет:

Семема слова непрестанно колыхнется, дышит, переливает всеми цветами, не имея никакого самостоятельного значения, уединенно от **этой** моей речи, вот **сейчас** и **здесь** (с. 236).

Флоренский утверждал, что «мы говорим ради семемы», нам важно высказать именно то, что **мы** хотим высказать. Однако для этого необходимо взаимное понимание тончайших, часто неожиданных оттенков смысла, которое возможно только на фоне уже происходящего «духовного соприкосновения».

Философ подчеркивал, что образование семемы есть «величайшее собирание внимания в одну точку, в одно острие». Пока слово не употребляется, семема пребывает словно мертвой, но как только слово попадает в поток живой речи, его семема оживает и наполняется внутренней силой и значением.

Флоренский отмечал, что опасности угрожают языку с двух сторон: от попыток строить искусственный, «рациональный» язык (вроде эсперанто), но также и от попыток выразить в языке «темное первоощущение мира, – весь океан подсознательного и сверхсознательного, колышущийся за тонкою корою разума» (с. 166). Чайковский писал о даре музыканта среди ночной тишины слышать, будто «земля, несясь по небесному пространству, тянет какую-то низкую, басовую ноту». Звуками ночи, «реющими, сплетающимися, звенящими и порхающими», жили Тютчев и Фет<sup>7</sup>. Флоренский подчеркивал, что хотя поэт *почти поет*, «в том-то и трудность, что хочется не воспеть, а именно **высказать** несказанное» (с. 169).

Флоренский напоминал, что провозглашением свободы индивидуального языкового творчества мы обязаны сначала романтикам, а потом декадентам и футуристам. Он пишет:

Когда речь была понята футуристами как речетворчество, и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели. <...> На хмельной напиток слова слетались подростки и юношество, лучшие его распространители. <...> Интерес скандала, разгоревшегося около футуризма, счастливо содействовал его успеху. <...> Свою правду эти «баячи-будетляне», т. е. поэты будущего, не высказывали, а выкрикивали, облакая дурашливыми парадоксами. <...> Всех поражала оригинальность, смелость, неожиданность, крайность, молодость (с. 172–173).

Не является ли эта оценка языковой ситуации начала XX в. вполне адекватной для характеристики массовой культуры наших дней?

П.А. Флоренский подводил итог своим размышлениям о противоречивости языка такими словами:

Итак, в языке все живет, все течет, все движется (тезис). Язык предстает духу как целое, уже готовое, сразу обозреваемое... (антитезис). Именно противоречивостью этою, в ее предельной остроте, и возможен язык. <...> Нет индивидуального языка, который не был бы вселенским в основе своей; нет вселенского языка, который бы не был в своем явлении – индивидуальным. <...> Слова синтезируют в себе энергии человека и мира<sup>8</sup>.

П.А. Флоренский доказывал, что убеждение в магической силе слова составляет всеобщее достояние разных народов на протяжении веков и тысячелетий, и он сам разделяет это убеждение:

Когда люди ближе были к истокам райской сплошной экстатичности, тогда слово, по признанию новейших лингвистов, не говорилось, а вырывалось из переполненной сверхсознательными переживаниями груди (с. 269–270).

И потому Флоренский тоже часто предпочитал использовать эмоционально насыщенные образы для выражения своих философских постулатов. Например:

Можно сказать, что в слове исходят из меня гены моей личности, гены той личностной генеалогии, к которой принадлежу я. И потому, словом своим входя в иную личность, я *зачинаю* в ней новый личностный процесс (с. 271).

В отличие от Флоренского, В.В. Налимов был убежден, что адекватные представления о процессах человеческого мышления требуют *нового* языка. Он показал, что *смыслы* слов поддаются вероятностному исчислению, а семантика определяется вероятностно задаваемой структурой смыслов. Согласно Налимову, существует «нераспакованный» (непроявленный) семантический континуум (поле), в котором «спрессованы» все смыслы мира, а каждый его «квант» (слово) содержит в себе весь семантический потенциал. При этом *слова* характеризуются смысловой размытостью, а *язык* остается открытым для спонтанной смысловой перестройки. Такой язык свободен от закона исключенного третьего, – соответственно, он свободен от жесткого разграничения истинности и ложности. Именно в семантическом поле происходит порождение творческих импульсов, причем хранящиеся в нем

*архетипы* служат ключами, открывающими путь к интуиции человека; чтобы это произошло, человеческое сознание должно быть открыто по отношению к собственным глубинам.

Понимание текста, по Налимову, – это порождение особых «фильтров» при каждой новой ментальной и жизненной ситуации. Под действием таких фильтров происходит «распаковывание» смыслов, «спрессованных» в его семантическом поле («свившихся в комок», по Флоренскому). Новые тексты и раскрывшиеся через них смыслы создают новые условия бытия человека; здесь Налимов, как отмечает он сам, близко подходит к представлениям М. Хайдеггера. Собственно понимание – это *перепонимание* того, что ранее уже было кем-то понято, т. е. *распаковано* на смысловом континууме, но оставалось еще скрытым (считалось несущественным, «мало весящим»). Понимание возможно только путем порождения такого фильтра, который приближает чужой текст – чужую смысловую ориентацию – к нашей собственной. Поэтому понимание – это способность найти в чужом тексте нечто свое, или «найти самого себя новым в чужом».

По Налимову, классические философские и священные тексты – не просто важные факты истории, а узловые точки человеческой мысли, которые можно и нужно без конца реинтерпретировать (по-новому «распаковывать» их смыслы), так как в них «спрессованы» проявления тысячелетней мудрости. Преобразующие личность тексты несут в себе те смыслы, которые человек смутно ожидал (был подготовлен к их восприятию), но сам не мог найти.

Налимов подчеркивал, что человек способен не только к пониманию, но и к *непониманию*, сопротивлению новому – особенно чужому новому. При этом философ ссылаясь на знаменитый тезис Уайтхеда: «Мир стоит лицом к лицу с тем парадоксом, что он ждет нового и в то же время охвачен ужасом перед потерей прошлого, знакомого и любимого». Именно поэтому «непонимание почти всегда вызывает агрессию, так что степень агрессивности может служить мерой непонимания». Между текстом и возможностью его понимания часто стоят *парадигмы* культуры, защищающей свою смысловую целостность. Новая, достаточно драматическая ситуация иногда порождает более радикально действующий *фильтр*, резко меняющий систему смыслов<sup>9</sup>.

Налимов предлагал исходить из многоуровневой схемы функционирования человеческого сознания, которую можно представить так. Первый (верхний) уровень – это логическое мышление (тот слой сознания, где смыслы подвергаются раскрытию через обычную, формальную логику). Второй уровень – это особое пред-



мышление, иногда именуемое интеллектуальной интуицией; здесь происходит отбор (из всех возможных слов) базовых понятий и раскрываются их смыслы. Третий уровень – это «подвалы сознания», где осуществляется встреча индивидуального сознания с архетипами коллективного бессознательного (по терминологии К.-Г. Юнга). Четвертый, нижний, слой (именно в структуре *сознания!*) представлен *телесностью* человека, которая активно взаимодействует со всеми тремя уровнями, в том числе – с интеллектуальной деятельностью человека. Согласно Налимову, выход в измененные состояния сознания может происходить не только спонтанно, но и при помощи целенаправленного воздействия на тело – через релаксацию, регулирование ритмов дыхания, сердцебиения и т. п. Такую «восточную» практику Налимов называет *самогипнозом*, который позволяет разрушать «семантическую капсулу» индивидуума и отправляться в путешествие по семантическим пространствам.

Философ утверждал, что процесс порождения текста осуществляется в «подвалах сознания», где мы непосредственно взаимодействуем с образами. Пережитое там передается на уровень мышления, где создается обстановка, благоприятная для появления тех или иных фильтров для зарождающихся представлений. Под действием каждого фильтра уже на верхнем (логическом) уровне происходит *редукция* «размытых» слов-образов к их «точечным» (атомарным) значениям. С точки зрения Налимова, редукция – это «серьезное огрубление смыслов», но она необходима для построения изящных и строго логичных концепций. Однако из-за этой редукции мы видим только «надводную часть айсберга сознания», как правило, забывая о его глубинах (и тем самым легко соскальзывая «с ледяной вершины» к догматизму)<sup>10</sup>. По мнению Налимова, этот метод – вовсе не единственно возможный способ осмысления мира; он является наследием античности, закрепленным средневековыми схоластами (отточившими логическую мысль). В качестве примера альтернативного метода философ напоминает о приемах дзен-буддизма, позволяющих раскрывать смысл текста с помощью *коанов*, или *мондо* («бесед огневой скорости»); в этом случае логически структурированная мысль не успевает созреть, и понимание происходит на уровне спонтанно возникающих образов и представлений.

По Налимову, способность человека к пониманию в разных культурах «различным образом распределялась по уровням сознания». Например, западные мыслители тщетно пытались строго логически определить свободное поведение – в отличие от поведения детерминированного; ведь «мы не свободны от смыслов, так как

постоянно стремимся овладеть ими». М. Мерло-Понти выражал эту мысль крайне жестко: «В силу того, что мы находимся в мире, мы *приговорены* к смыслам».

Западная культура породила представление, что «способность порождать нетривиальные фильтры» появляется у человека только в трагических ситуациях (раскрывающих суть его личности). Так, во французском персонализме трагизм рассматривается как изначальная, недоступная рациональному познанию предельность, которая поддерживается нескончаемой озабоченностью будущим. Однако основная устремленность восточной (прежде всего, буддийской) личности – выход из поля страдания, отказ от привязанностей, порождающих трагические противостояния; в этой традиции «только отказавшись от смыслов, мы можем обрести великий покой».

Одной из основных особенностей любого человека Налимов считает его способность к непрекращающемуся внутреннему диалогу с самим собой. Наше сознание изначально двумерно: «дневное сознание» задано парадигмой современной культуры, а «ночное» унаследовало архаические функции воспринимать угрозы, исходящие от окружающего мира, и «предвидеть будущее». По мнению Налимова, именно с «ночной составляющей» личности З. Фрейд пытался установить контакт с помощью психоанализа. О. Розеншток-Хюсси писал:

Мысленно мы как бы разговариваем сами с собой. <...> *Таким образом, мир мысли – удвоение мира речи путем объединения говорящего и слушающего внутри одного сознания.* Свобода говорить с самим собой делает нас подлинными властителями мироздания<sup>11</sup>.

Итак, личность, по Налимову, – это *текст*, интерпретирующий себя самого, способный стать многомерным и вступить в связь с другими личностями-текстами (в том числе – с самим собой как с *другим*). Если согласиться с постмодернистами, что из-за множества интерпретаций всякий текст по существу иллюзорен, человеческая личность тоже оказывается иллюзорной. Ведь личность – это «спонтанно возникающий и самочитаемый текст», который может подключаться к «спонтанным вибрациям вселенской семантики». Если между этими вибрациями и текстом-личностью возникает резонанс, рождается «харизматическая» способность человека слышать то, что не слышат другие; тогда можно говорить о *трансценденции его личности*. Подобный опыт знаком мистикам, поэтам, ученым – всем творческим людям, умеющим спонтанно или целенаправленно возвращаться к детской восприимчивости психики. Взрослея, дети учатся перенаправлять потоки творческой энергии

к верхним уровням сознания, *мысленно* осваивать их, оформлять в слова; это происходит с помощью тех фильтров (*осмысления, интерпретации*), о которых писал Налимов.

Из этой теоретической модели следует, что широта, «многомерность» человеческого сознания состоит в его способности раскрываться, выходить за свои пределы без саморазрушения. Согласно Налимову, мы расширяем свою личность, выходя за границы парадигмы своего времени, вживаясь в культуры прошлого, становясь «гражданами *вневременной* вселенной».

Налимов пишет: «Что есть личность? <...> Это роковой вопрос для человека. Умение выстоять перед этим вопросом, не испугаться его, не уклониться от него, будет определять возможность человека выжить в этом Мире, быстро идущем в непонятное будущее»<sup>12</sup>. Я думаю, что с такой постановкой вопроса могли бы согласиться и П.А. Флоренский, и многие современные приверженцы постмодернизма.

#### Примечания

- 1 *Флоренский П.А.* Мысль и язык // Флоренский П.А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2: У водоразделов мысли. С. 127–128. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- 2 В.В. Налимов – ученый и философ, недостаточно известный и оцененный на родине. Физик по образованию, инженер и математик, он с 1936 г. за свои религиозные убеждения подвергался репрессиям (18 лет провел в тюрьмах, лагерях Колымы и в ссылке). С 1965 г. В.В. Налимов был профессором МГУ, разрабатывал проблемы философской антропологии и «вероятностной модели языка».
- 3 *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. С. 14, 19.
- 4 Ойген Розеншток-Хюсси (1888–1973) был автором нового оригинального метода исследования действительности путем анализа человеческой речи. По словам К. Гарднера, его труды переживают сейчас «второе рождение» в Германии и США.
- 5 *Розеншток-Хюсси О.* Речь и действительность. М.: Лабиринт, 1994. С. 127.
- 6 Цит по: *Налимов В.В.* Указ. соч. С. 41.
- 7 Поэтический образец такого рода творчества предлагает и сам Флоренский: «Солнце, нисходя в свои брачные покои, звучит неизъяснимо торжественною хвалою. И звездные лучи, сталкиваясь в мировых пространствах, звенят, как ломающийся ноябрьский ледок. И молчание храма, древнего наслуженного храма, пропитано осевшими на стенах песнопениями. Все звучит, и все просит об ответном звуке. Но ответный звук... не может воплотиться в слово, и “неиз-

Э.Н. Волкова

реченные глаголы” бьются крылами о стены тюрьмы своей» (Флоренский П.А. Указ соч. С. 167–168).

- 8 Ту же мысль П. Флоренский образно выражал так: «Слово, как посредник между миром внутренним и миром внешним, т. е. будучи амфибией, живущею и там, и тут, устанавливает, очевидно, нити своего рода между тем и другим миром» (Там же. С. 166).
- 9 С.С. Аверинцев выражал готовность понять даже неприемлемое для него стремление революционеров на свой лад овладеть смыслом истории. Его интерпретация выглядит так: «Ницше, звавший прочь от Христа, знал, чем соблазнять – волей к власти, к мощи и опасности, героической позы. Действовал соблазн: была ваша история – будет наша, была ваша слава – будет наша, и мы, мы смотрим на прошлое отечества (как и человечества) сверху вниз. <...> Святые были проданы... прежде всего, за упоительную иллюзию: история – послушная глина под *нашими* руками. Это страшно; но разве это так непонятно?» (Аверинцев С.С. По поводу статьи А. Зубова «Пути России» // Континент. М.; Париж, 1994. Вып. 81. С. 176).
- 10 Любопытную иллюстрацию неприменимости строго логических построений приводит С.С. Аверинцев: «Деликатная категория грамматического лица, которая в определенных контекстах просто безразлична с точки зрения формальной логики, сплошь да рядом определяет корректность или некорректность высказывания внутри христианского дискурса. Мытарь сказал о себе “я грешник”, – и был прав; Фарисей сказал об этом Мытаре: “он грешник”, – и поступил дурно» (Там же. С. 175).
- 11 Розенток-Хюсси О. «Идет дождь», или Язык стоит на голове // Философские науки. № 1–6. 1994.
- 12 Налимов В.В. Указ. соч. С. 24.

О.В. Гавришина

## ПРОБЛЕМА КАНОНА В ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ

В статье обсуждаются три конкурирующие версии канона в фотографии, возникшие в течение короткого периода – с 1900-х по 1930-е годы. Первые две – пикториальная и авангардная – оказались подчинены логике канона, ориентированного на традиционную историю искусств, но с учетом специфики «современного искусства». Особое внимание уделяется структуре и значению книги Б. Ньюхолла, посвященной коллекциям фотографии в Музее современного искусства в Нью-Йорке; книга представляет победившую версию канона. Во второй части статьи рассматриваются тенденции последних десятилетий, когда вновь были востребованы авангардная и пикториальная программы.

*Ключевые слова:* медиум, модернизм, версии канона, пикториалисты, тиражируемость, история фотографии, Музей современного искусства в Нью-Йорке, постановочная фотография.

Фотография как средство создания и тиражирования изображения тесно связана со смысловой структурой современной эпохи. Время возникновения фотографии буквально совпадает с началом социального и культурного режима модерности. В 1839 г. об изобретении фотографического процесса почти одновременно было объявлено во Франции и Великобритании. Это произошло в результате экспериментов по закреплению изображения на светочувствительной поверхности, которые в Европе активно велись с середины 1820-х годов. В то же время изобретение фотографии предполагало опору на новые представления о физиологии зрения и статусе изображения, созданного без посредничества человека. Фотография очень быстро стала массовым способом создания и тиражирования самых разных изображений – от портрета и пейзажа до репортажа и криминалистической фотографии.

Хотя выставки фотографии, публикации книг фотографий, фотографические общества возникли очень рано<sup>1</sup>, все эти формы оценки качества фотографии оставались маргинальными. В XIX в. и речи не было о формировании самостоятельного канона в фотографии. Изначально смысловая структура фотографии связана с настоящим, текущим моментом и в этом качестве противостоит полюсу истории, классики, канона. В таком смысле категория «канон» к фотографии просто неприложима.

Серьезное внимание к специфическим возможностям фотографии как средству изображения в начале XX в. указывает на осознание самостоятельного потенциала настоящего. Складывание канона в области фотографии не означало ее подчинения критериям отбора, заимствованным из других сфер (например, живописи). Напротив, это был динамичный процесс, за которым стояла борьба разных позиций и направлений. Вопрос о формировании фотографического канона по сути является вопросом о культурной рефлексии условий современности.

В 1900–1930-е годы возникли три альтернативные версии канона в фотографии. Наиболее ранней по времени (преобладавшей до 1920-х годов) была версия, сформулированная в русле международного движения пикториалистов. Показательна в этом отношении деятельность американского фотографа Альфреда Стиглица, который был создателем фотографического общества нового типа – «Фотосецессион». С 1903 г. Стиглиц начал издавать журнал «Camera Work», в котором публиковали свои работы как американские, так и европейские фотографы-пикториалисты; он же содержал галерею «291», где выставлялись их работы.

Со временем пикториальная фотография оказалась вписана в утвердившийся канон (который далее будет охарактеризован в качестве третьей версии) как одно из направлений художественной практики, однако при этом подчиненное иным критериям понимания фотографии. Важно рассмотреть критерии фотографического собственно в пикториальной фотографии как критериев независимых и предлагающих альтернативную версию организации фотографического канона.

На первый взгляд, движение пикториалистов очень близко к деятельности многочисленных фотографических обществ и клубов фотолюбителей, распространившихся на рубеже XIX–XX вв. Приближенная к живописной манере стилистика снимков, подчеркнутое внимание к композиции, идеализированные объекты, «возвышенные» сюжеты – все это подвергалось потом жесткой критике со стороны фотографов следующего (авангардного) поколения.

Однако, привлекая живопись и графику в качестве оправдания фотографии, сторонники этого движения одними из первых выдвинули положение об автономности и самодостаточности фотографического изображения. Вопрос о каноне в фотографии предполагает не просто выделение определенной группы фотографий, к которым применим критерий качества, а выработку критерия, который был бы применим *ко всем фотографиям без исключения*. Говоря о пикториальной версии канона, следует куда большее внимание уделять не стилистике снимков, а технике печати, качеству отпечатка, материальным характеристикам снимка; Стиглиц и другие участники движения придавали этому исключительное значение<sup>2</sup>. Именно на этом основании пикториалисты выбирали «предшественников»<sup>3</sup>.

Попытка пикториалистов придать фотографии столь высокий статус нова и радикальна и в этом смысле имеет «модерную» природу. В то же время необходимо подчеркнуть известную архаичность пикториалистов в понимании предмета изображения, что не всегда очевидно сегодня. Пикториальная фотография, являясь фотографией по технике, не является фотографией (в современном понимании) по типу изображения. Характерным примером может служить известный снимок Стиглица 1907 г. «Палуба четвертого класса» («The Steerage»). Зачастую его используют как образчик социальной фотографии, отражающей массовую эмиграцию в США в начале XX в. Однако, не говоря уже о том, что снимок был сделан на пароходе, плывущем из Америки в Европу, а не наоборот, понимание фотографии у Стиглица существенно отличалось от программы документалистов. Позже Стиглиц подробно рассказал о том, как этот снимок был сделан.

Сцена заворожила меня: круглая соломенная шляпа, труба парохода, склоняющаяся влево, лестница, склоняющаяся вправо, белые сходни с цепными перилами; белые перекрещенные на спине подтяжки на мужчине внизу; круглые железные детали механизмов на нижней палубе; мачта, врезающаяся в небо и образующая треугольник. Я стоял не в силах пошевелиться какое-то время. Я видел соотношение форм, а сквозь него проступало новое видение, которое захватило меня: простые люди, ощущение корабля, океана, неба, чувство освобождения, чувство, что я вырвался из толпы, называемой «богатые».

<...> Я направился к главной лестнице парохода, спустился в каюту, схватил свой фотоаппарат «Graflex» и поспешил обратно, не переставая думать о том, не переменял ли позу человек в соломенной шляпе. Случись это, картины, которую я видел, больше бы не существовало.

О.В. Гавришина

<...> Никто не сдвинулся с места. У меня была только одна подготовленная пластина негатива. Удастся ли мне запечатлеть то, что я чувствовал? С замирающим сердцем я открыл затвор фотоаппарата. Если мне удастся задуманное, этот снимок превзойдет все мои прежние работы. Это будет визуальный образ, основанный на соотносящихся друг с другом формах и глубочайших человеческих чувствах, – шаг вперед в моей собственной эволюции, неожиданное открытие<sup>4</sup>.

В этом описании больше всего поражает то, что для Стиглица фотографическое изображение выстраивается как умозрительная конструкция. Даже время здесь предстает как совсем не фотографическое, оно как бы останавливается (к удаче фотографа). Как тип изображения пикториальная фотография стремительно устаревает в 1910-е годы, и зачастую нам трудно не увидеть в этом изображении документальное свидетельство, в соответствии с позднейшей логикой.

Несмотря на позднейшие противоречия, можно проследить общее в пикториальной и авангардной фотографии 1920-х годов<sup>5</sup>: сторонников и той и другой интересует специфика фотографии как медиума, но исходят они из разных оснований. Пикториальная версия построения фотографического канона, предполагающая акцент на материальных характеристиках снимка, оказалась очень мало востребована в XX в.

В конце 1910-х годов в европейском авангарде произошло радикальное переосмысление идеи искусства. Одним из источников его нового понимания стала именно фотография со всеми присущими ей характеристиками – тиражируемостью, случайностью снимка, способностью к фиксации социальной реальности. Фотографическое изображение легитимировалось, причем его связь с реальностью стала считаться не недостатком, а достоинством. Более того, был оценен потенциал фотографии как средства преобразования социальной и политической реальности.

Александр Родченко и Эль Лисицкий в России, Ласло Мохой-Надь и фотографы круга Баухауза в Германии, Мэн Рей и другие сюрреалисты во Франции – все эти фотографы не только экспериментировали с ракурсом, коллажной техникой, двойной экспозицией и т. п., но и создавали новые формы экспонирования и публикации фотографии. Возник новый тип иллюстрированного журнала (например, «СССР на стройке»), представлявшего, по сути, монтажный принцип изображения. Выставка «Film und Foto» в Штутгарте (1929 г.) и другие выставочные проекты этого времени предложили новый вариант осмысления и построения выставочного пространства.



Деятели европейского авангарда выделяли неустранимые социальные и политические коннотации изображения в новой медийной ситуации. Теперь фотография – это не одиночный снимок: напротив, подчеркивается ее серийность, включенность в некое целое, рамки которого должны сознательно устанавливаться. Кроме того, была утрачена значимость индивидуального авторства, и на первый план вышел коллективный характер производства и потребления изображений.

Если о каноне европейского авангарда (в традиционном понимании) говорить трудно, то можно и нужно говорить о его альтернативном подходе к установлению смысловой иерархии (и не только в области фотографии). Современность не нуждается в постоянных, внешних критериях иерархии: любая значимость подвижна, ее эффект возникает из текущей, мгновенной ситуации, которая всегда имеет идеологическое измерение. Это не означало, что авангардных фотографов совершенно не интересовали предшественники. Так, именно сюрреалисты «открыли» французского фотографа XIX – начала XX в. Эжена Атже, при жизни никогда не претендовавшего на статус художника. На выставке в Штутгарте были представлены 11 его фотографий, а снимок «Затмение солнца», помещенный на обложке журнала «Сюрреалистическая революция» (1926 г.), стал хрестоматийным примером. Однако фотография Атже (как и любая случайная фотография) важна для авангардистов только потому, что на уровне изображения она передает идею множественности и смысловой неоднозначности контекста. С точки зрения авангардистов, любая фотография, удовлетворяющая этим требованиям, может войти в канон.

Художественный язык авангарда, в том числе и фотографии, стал языком искусства и культуры второй половины XX в. Однако победила иная, третья, версия канона, исходившая из иной логики понимания природы фотографического изображения. Во многом она была направлена против политической ангажированности авангарда<sup>6</sup>.

Исторически формирование канона в фотографии (его третьей версии) произошло благодаря Музею современного искусства в Нью-Йорке (МоМА)<sup>7</sup>; в частности, велика заслуга кураторов коллекций фотографии – Бомонта Ньюхолла и Джона Жарковски.

В 1937 г. в МоМА прошла масштабная выставка «Фотография, 1839–1937». Здесь впервые были представлены снимки разных эпох и жанров, а иллюстрированный каталог выставки, созданный Б. Ньюхоллом, стал одним из первых обобщающих трудов по истории фотографии; это издание, дополненное и многократно переизданное, до сих пор сохраняет свое значение.

Если внимательно рассмотреть структуру книги Ньюхолла<sup>8</sup>, становится очевидной ее эклектичность: выделение 16 глав основано на разных принципах. В ней не выдержан даже хронологический принцип, так как внутри тематических глав автор вынужден возвращаться к истокам фотографии – к середине XIX в. За экскурсом в историю ранних экспериментов в сфере оптики (начиная с *камеры обскуры*) идет глава о дагерротипе как первом массовом способе фотографирования; следующая глава посвящена другой технике, с которой связано изобретение фотографии, – калотипу. Важно понимать, что дагерротип уже в 1840-е годы был весьма распространенным типом изображения (особенно во Франции и США). При этом каждый дагерротип является уникальным изображением, если не были экспонированы последовательно две пластины. Калотип же, напротив, хотя и относится к негативно-позитивным процессам и, следовательно, подлежит тиражированию, в ранний период был распространен очень мало и использовался чаще всего просвещенными любителями. Так что обе эти главы в значительной мере зависят от уникального, во всяком случае редкого, фотографического материала. Примечательно, что внимание к дагерротипу и калотипу, которые уравниваются по значению в книге Ньюхолла, исторически объяснялось разными причинами. Дагерротип изучался как техническое достижение, калотип пропагандировался в фотографических обществах: ранние калотиписты стали точкой отсчета для выстраивания своей «родословной» в пикториальной фотографии рубежа XIX–XX вв.

В главе, представляющей портретную фотографию, мы сталкиваемся с проблемой случайности подборки снимков. Уникальные, легко узнаваемые портреты французской артистической элиты середины XIX в., выполненные Надаром, соседствуют здесь с массовыми студийными портретами, характеризующими ту или иную их разновидность. Разнородностью материала отличается и глава, посвященная ранней художественной фотографии (было бы интересно рассмотреть, на чем основан и кем впервые провозглашен авторитет и художественный статус каждого из фотографов); однако в этом случае, в отличие от предыдущего, мы всегда имеем дело с авторской фотографией.

Седьмая глава книги Ньюхолла названа «Новая форма коммуникации». Сюжеты ее фотографий включают эпизоды Крымской войны и Гражданской войны в США, представляют сцены строительства железных дорог, грандиозные панорамы американского Запада и альпийские виды. Здесь же – фотографии городов Египта, Японии, лондонских трущоб, индустриальные пейзажи и многое другое. В этой главе авторская фотография вновь соседствует

с анонимной; кроме того, значительное внимание уделяется технике тиражирования снимков (например, стереоскопическим карточкам). В следующей главе, рассказывающей о различных попытках фиксации движения, эклектичность материала еще больше возрастает: фотография, представляющая строгие научные эксперименты, соседствует с ранней любительской и репортажной.

Логика изложения в следующих трех главах приближается к структуре истории искусств: здесь последовательно представлены пикториальная, «буквальная» (straight) и авангардная фотографии. Все снимки – авторские, уделяется внимание стилистическим особенностям работы фотографов, принадлежащих к разным художественным группам и объединениям.

Последние главы (двенадцатая и следующие) посвящены главным образом фотографии XX в. и во многом дополняют издание 1937 г. Здесь говорится о новой (по сравнению с XIX в.) технической характеристике фотографии – *моментальности* снимка, причем представлена как любительская (Ж.-А. Лартиг), так и профессиональная фотография (А. Кертеш, А. Картье-Брессон, Brassai, Л. Модел). Отдельная глава характеризует документальную фотографию – главным образом американскую 1930-х годов (У. Эванс, Д. Ланг, М. Бурк-Уайт). Выделение этого корпуса работ очень важно как один из результатов деятельности МоМА (и лично Ньюхолла), однако, по сути, автор приравнивает его к авангардной или пикториальной фотографии. Так на уровне структуры книги выявляется напряжение между документальной и художественной фотографией.

Представляя фотожурналистику, Ньюхолл широко привлекает материал XIX в., прослеживая развитие техники переноса фотографии в многотиражные периодические издания. 16-я глава называется «Новые тенденции» и посвящена развитию фотографии в контексте художественных практик второй половины XX в.

Мы столь подробно охарактеризовали структуру книги Ньюхолла, чтобы показать, насколько гетерогенным является фотографический материал и насколько сложно его подчинить единым критериям отбора. Однако при всей эклектичности построения в книге Ньюхолла четко прослеживается определенный принцип: единицей анализа для него вновь становится отдельный снимок. Фотографический канон представляется как набор отдельных фотографий, которые по тем или иным основаниям заслуживают внимания. Этот принцип далеко не очевиден и является отголоском ожесточенных споров о природе фотографии в 1910–1920-х годах.

Построение фотографического канона в МоМА было одновременно выражением ученической преданности<sup>9</sup> и резкого неприятия авангарда. Особенно ярко это проявилось в деятельности Джона Жарковски, третьего куратора коллекции фотографии<sup>10</sup>. Конструкция этого канона выглядит архаичной, возвращая традиционные категории «шедевр» и «гений» (гениальный автор, пусть даже анонимный). В отличие от авангардистов, единицей анализа для кураторов МоМА является отдельная фотография, хотя принцип отбора ее авторов существенно отличается от пикториальной программы. В первую очередь и Ньюхолла, и Жарковски привлекают фотографы, в работе которых явно представлена рефлексия (или это качество может быть им вменено), – и в этом их близость к программе авангардистов. Однако для рефлексии требуется дистанция, которая у Ньюхолла и в еще большей степени у Жарковски возвращается как дистанция эстетическая, что означает существенный отход от авангардной позиции.

В этом смысле показательна судьба выставки 1955 г. «Семья людей» («The Family of Man»)<sup>11</sup>, организованной вторым куратором коллекции фотографии МоМА Эдвардом Стайхеном. Взгляды Стайхена на фотографию существенно отличались от позиции его предшественника (Ньюхолла) и его преемника на должности (Жарковски). Выставка была эпической по масштабу и беспрецедентной по количеству посетителей в разных странах. Все фотографии были распределены по следующим темам: романтические отношения, супружество, рождение ребенка, материнство, детские игры, семья, совместная трапеза, труд, познание мира, танцы и музыка, человеческие эмоции, войны и политические потрясения XX в., надежда на возрождение жизни. Снимки перемежались с текстами пословиц разных народов, цитат из Библии и классической литературы.

Парадокс рецепции этой выставки в среде фотографов, кураторов и художественных критиков заключается в том, что их внимание полностью сосредоточилось на содержании фотографий, а не на специфическом способе их представления (который, безусловно, был заявлен)<sup>12</sup>. Между тем, в отличие от других кураторов, Эдвард Стайхен являлся крупнейшим фотографом первой половины XX в. и обладал огромным опытом работы. Он начинал как пикториалист, занимался аэрофотосъемкой, в 1920-е годы стал одним из первых фотографов моды, а во время Второй мировой войны возглавлял фотоотдел ВМФ США. Для того чтобы отобрать 503 фотографии для выставки, Стайхен просмотрел около 2 млн снимков. Визуальное решение экспозиции разработал Герберт Байер – фотограф и дизайнер круга Баухауза, эмигрировавший в США.

Все фотографии были напечатаны для выставки заново, в крупном масштабе (размеры изображения человека часто были сопоставимы с его реальным ростом). Таким образом, пространство выставки может быть уподоблено журнальному развороту, где значение отдельного снимка зависит от расположенных рядом изображений (монтажный принцип). Однако в 1950-е годы авангардный посыл этой выставки совершенно не считывался, сопоставления изображений казались навязчивыми и плоскими. Некогда революционный изобразительный медиум выглядел средством трансляции банальных идей и сентиментальных мотивов<sup>13</sup>.

К концу 1930-х годов потенциал преобразования социальной и политической реальности, которую деятели авангарда приписывали фотографии, оказался исчерпанным. Формальные характеристики медиума были почти полностью подчинены содержанию. Значение «фотографического» сосредоточилось внутри одного снимка: именно такое понимание было заложено в канон фотографии, который окончательно сформировался к 1970-м годам<sup>14</sup>.

Современный подход к пониманию природы фотографического изображения учитывает утвердившийся канон, однако существенно его пересматривает<sup>15</sup>. Показательно, что канон по версии Ньюхолла в целом завершается 1970-ми годами, и это связано не только с датой последнего пересмотра текста. Перечень имен фотографов, упомянутых в последнем издании Ньюхолла, может быть дополнен такими значительными фигурами художественной сцены 80-х, как Синди Шерман, Нэн Голдин, Джефф Уолл. Однако в рамках концепции МоМА их фотографии непротиворечивым образом будут подчиняться логике отдельного произведения как шедевра. Последним значительным изменением принципов отбора материала 1970-х годов стало включение в канон цветной фотографии.

В то время как МоМА продолжает представлять моно- и групповые выставки, основанные на эстетике отдельного отпечатка, возрастает интерес к фотографии в собственно художественных практиках. По точной формулировке Дэвида Кампани, «с 1960-х годов искусство становится фотографическим»<sup>16</sup>. Подчеркнем, что смысловая связь выстраивается именно так: фотография в целом (как медиум) обретает значимость для понимания природы искусства, а не просто появляется возможность причислить какие-то отдельные фотографии к числу художественных произведений. Иными словами, в новых условиях происходит актуализация собственно современной (современной) природы фотографии. Яркое выражение эта тенденция находит в концептуализме 1960–1970-х годов и в тех современных художественных практиках,

где акцент делается на серийности, способности фотографии к документированию, конвенциях различных визуальных жанров, а также на посреднической роли медиа для выстраивания персональной и коллективной идентичности.

В тесной связи с новыми художественными практиками работает новое поколение критиков 1970–1980-х годов, открыто заявляющих о своей приверженности не только эстетической, но и политической программе европейского авангарда. Особенно показательна с этой точки зрения деятельность группы авторов, связанных с журналом «October» (издается с 1976 г. в США).

В эти же годы начинается также пересмотр отношения к книгам, иллюстрированным фотографиями, а также к старинным фотоальбомам в фондах библиотек<sup>17</sup>.

Что касается публикации работ по истории фотографии, изменения последних десятилетий выражаются здесь в первую очередь в учете альтернативных контекстов бытования фотографии (по отношению к музею, галерее и художественному каталогу). Можно упомянуть работы, посвященные, например, фотографии в журналистике, уличной фотографии, естественно-научной фотографии<sup>18</sup>. В этих изданиях существенно расширяется круг рассматриваемого фотографического материала и, что важнее, привносится новый институциональный контекст. Несколько иначе выглядят попытки представить варианты национальных историй фотографии или же «всемирной истории» фотографии. Та или иная национальная история фотографии чаще всего предполагает привнесение элемента своеобразия, экзотики, она представляется своего рода комментарием к основной истории<sup>19</sup>. В то же время «всемирная история» фотографии включает основной канон и дополнения к нему<sup>20</sup>. Само введение фотографического материала в рамки истории (как базовый принцип его структурирования) неизбежно выявляет напряжение между смысловыми конструкциями «история» и «фотография».

Чрезвычайно показательны с этой точки зрения характерные для последнего времени внимание к феномену фотоальбома (photobook). Подобные издания в соответствии с авангардной логикой рассматриваются не как вторичная форма публикации в книге определенного набора оригинальных фотографий. Фотоальбом – это первичная форма, в которой фотографическое изображение только и обретает смысл – в конкретном полиграфическом исполнении, в столкновении с другими снимками и с белым листом, а также благодаря тексту, шрифту, орнаменту.

В начале 2000-х годов почти одновременно выходят в свет два издания, посвященных истории фотоальбома («Открытая книга:

история фотоальбома с 1878 г. по настоящее время» и двухтомник «Фотоальбом: история»). Набор рассматриваемых фотоальбомов в этих двух изданиях во многом совпадает, однако принцип представления материала отличается разительно. Оба автора двухтомной истории фотоальбома<sup>21</sup>, англичанин Мартин Парр и американец Джерри Бэджер, являются замечательными фотографами, и само их внимание к фотоальбому указывает на расширенное понимание природы фотографии. Однако у них история фотоальбома куда ближе к конвенциональной. Фотоальбомы подвергаются примерно такой же классификации, как и отдельные снимки в истории Ньюхолла. При значительном объеме текста, сопровождающем иллюстрации (небольшого размера), читатель сталкивается с довольно жесткой авторской интерпретацией: каждый фотоальбом наделен определенным значением – «документ», «пропаганда», «художественный эксперимент» и т. д.

В отличие от этого издания, в «Открытой книге», подготовленной Эндрю Ротом<sup>22</sup>, основной объем занимают фотоальбомы, представленные в хронологическом порядке (с общей вступительной статьей). Каждому альбому обычно посвящен целый разворот книги: на одной его стороне помещена обложка альбома, на другой – нескольких его характерных разворотов с фотографиями, по качеству воспроизведения близких к факсимиле. Информация о каждом фотоальбоме минимальна – по сути, это его развернутое библиографическое описание. «Историчность» подхода ограничивается использованием хронологического принципа. Читатель оказывается один на один с библиотекой тщательно отобранных фотоальбомов, которые выполняют функцию взаимной интерпретации. Сама «Открытая книга» является не чем иным, как цельным фотоальбомом, и в этом смысле саморефлексивным изданием. Это впечатление усиливается тем, что в «Приложении» к книге на разлинованных листах показаны все стадии подготовки фотоальбома – от станков и команды, работавшей над изданием, до его обложки (все это – на примере работы американского фотографа Роберта Франка<sup>23</sup>). Отсылка к идеям производственной эстетики 1920-х годов, видимо, осуществляется здесь и всерьез, и как ироничный жест.

Подобная стратегия, актуализирующая понимание фотографии в качестве тиражного медиума с подвижным значением, сегодня встречается не так уж редко. Тот же Мартин Парр выпускает альбомы с открытками из своей коллекции, построенные похожим образом. Так, в альбоме «Скучные открытки, США»<sup>24</sup> без всяких пояснений воспроизводятся американские открытки 1950-х годов (с цапинами, стертymi уголками, иногда почтовыми штемпелями).

Перед нами предстают вереницы автомобильных развязок и шоссе- ских дорог, аэропортов, провинциальных банков, торговых центров, мотелей с точным воспроизведением палитры цветной печати тех годов. Только лаконичное указание на последнем листе – «Коллекция Мартина Парра» (и странный эпитет «скучные» в названии альбома) может заронить в неискушенном читателе сомнение в том, что перед ним – случайный набор изображений. Предметом книги становится фотооткрытка как медиум – специфическая банальность ее сюжетов, сочетания цветов, которые обретают характер историчности. Однако вполне можно представить себе наивного «созерцателя» фотоальбома, которого заинтересуют именно аэропорты и мотели 1950-х годов, и он не заметит условности изображения.

Таким образом, понимание природы фотографии, сформулированное в кругах европейского авангарда 1910–1920-х годов, оказывается востребованным в академической и художественной среде начиная с 1970-х годов.

Влияние авангардной программы построения фотографического канона (то почти неосознанное, то открыто провозглашаемое) прослеживается на протяжении всего XX в. Однако в последние десятилетия, особенно в начале XXI в., неожиданно начинает актуализироваться пикториальная программа: растет внимание к физическим характеристикам негатива и отпечатка, к технике печати, материальным свойствам поверхности фотографии. В этом, как представляется, просматривается ранее не осознававшийся потенциал пикториальной фотографии для понимания современности. Не изображение как таковое, а сама техника печати выявляет «модерную» природу фотографии. В практике фотографов это проявляется, с одной стороны, во все возрастающем внимании к так называемым альтернативным фотографическим процессам (по сути, к фотографической технике XIX в.), с другой – в попытках воспроизвести эти процессы при помощи цифровой печати. Кроме того, при публикации фотографий в книгах все чаще становится значимым воспроизведение не только изображения, но и технических характеристик конкретной фотографии, которые приобретают, как мы пытаемся показать, совсем не техническое значение.

Эти тенденции нашли неожиданное подтверждение в политике цен на аукционах фотографии: сенсацией стала сумма в 2928 тыс. долл., заплаченная за фотографию Эдварда Стайхена «Пруд при лунном свете» (1904, платиновый отпечаток)<sup>25</sup>. До этого рекордом считалось приобретение в 1999 г. фотографии Мэн Рея «Стеклянные слезы» более чем за 1 млн долл.<sup>26</sup>



Еще более примечательной является тенденция к переосмыслению значения фотографического в русле пикториализма на уровне изображения. Речь идет о том внимании, которое сегодня уделяется постановочной фотографии, причем не только практике отдельных фотографов (весьма представительной с 1980-х годов), а самому принципу постановочности изображения. Можно говорить о радикальной попытке описать заново природу фотографического изображения, исходя из этого принципа. Так, каталог выставки, организованной в Национальной галерее Канады, можно рассматривать в качестве альтернативной истории фотографии; ее характерное название – «Играя роль. Фотография как театр»<sup>27</sup>. По структуре эта история близка к базовому канону (выстроена по хронологии, охватывает разнородный фотографический материал), однако ее отличает решительный отказ от прежнего понимания специфики фотографического медиума. Теперь документальность фотографии рассматривается как частный случай постановочности, а не наоборот. Такое понимание очевидным образом сближается с позицией пикториалистов (в отношении предмета изображения) и позволяет рассматривать значение фотографии, связанное с современностью, как *локальные*, а не универсальные характеристики медиума.

Итак, складывание канона в области фотографии носило динамический характер и было сопряжено со столкновением разных позиций в отношении статуса и ценности современности. Несмотря на то что некоторым спорам о природе фотографического изображения скоро исполнится 100 лет, они по-прежнему не утратили актуальности.

#### Примечания

- <sup>1</sup> В 1851 г. фотография была представлена на знаменитой выставке в Хрустальном дворце в Лондоне. В 1844 г. один из изобретателей фотографии, Уильям Генри Фокс Тэлбот, издал первую книгу с фотографиями – «The Pencil of Nature» («Карандаш природы»).
- <sup>2</sup> Все выпуски журнала «Camera Work» содержали оригинальные фотогравюры.
- <sup>3</sup> В журнале «Camera Work» 1840-х годов неоднократно публиковались работы Дэвида О. Хилла и Р. Адамса, выполненные в технике калотипа (когда в качестве негатива использовалась бумага). Это обеспечивало особый характер отпечатка, в котором контуры изображения были растушеваны.
- <sup>4</sup> *Stevenson S., Forbes D. A Companion Guide to Photography in the National Galleries of Scotland. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2001. P. 126.*
- <sup>5</sup> В последнем выпуске журнала «Camera Work» были сформулированы принципы так называемой буквальной (straight) фотографии. Профессиональный

- путь многих крупнейших фотографов XX в., особенно в США, начинался с пикториальной фотографии.
- 6 Это не помешало авангардной фотографии, подчиненной иной логике, стать важнейшей составляющей новой версии.
  - 7 Официально отдел фотографии в музее был создан в 1940 г., однако активная экспозиционная деятельность в области фотографии началась в конце 1930-х годов.
  - 8 Мы пользуемся пятым, пересмотренным и дополненным, изданием: *Newhall B. The History of Photography from 1839 to the Present*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1982. 320 p.
  - 9 Не следует упускать из виду институциональный контекст, МоМА – один из первых музеев *современного* искусства.
  - 10 *Szarkowski J. The Photographer's Eye*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1966. 156 p. Эта книга, ставшая очень редкой, была переиздана МоМА в 2007 г. См. также: *Szarkowski J. Looking at Photographs*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1973. 216 p.
  - 11 *The Family of Man / Created by E. Steichen*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1983 [1955]. 192 p.
  - 12 Здесь мы во многом следуем за аргументами Джона Робертса. См.: *Roberts J. The Art of Interruption. Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998. P. 122–127.
  - 13 *Барт Р. Великая семья людей // Барт Р. Мифологии / Пер. с фр. С.Н. Зенкина*. М.: Изд-во им. Сабашиных, 2000 [1957]. С. 215.
  - 14 В 1973 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке прошла выставка, в качестве каталога которой была опубликована книга Жарковски «Looking at Photographs». И фотографии выставки, и книга добрались до России через 30 лет. См.: *Жарковский Дж. Вглядываясь в фотографии. 100 снимков из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке*. Нью-Йорк: Музей современного искусства, 2003. 216 с.
  - 15 См. напр.: *The New History of Photography / Ed. by M. Frizot*. Koeln: Koeneemann, 1998 [1994]. 776 p.
  - 16 *Art and Photography / Ed. by D. Company*. L., 2003. P. 14.
  - 17 *Crimp D. The Museum's Old, the Library's New Subject [1981] // Crimp D. On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993. P. 66–83.
  - 18 *Westerbeck C., Meyerowitz J. Bystander: A History of Street Photography*. Boston, N. Y.; L.: Bulfinch Press, 1994. 446 p.; *Jeffrey I. Revisions: Alternative History of Photography*. L.: Lund Humphries Publishers, 1999. 119 p.
  - 19 См., напр.: *Bennett T. Photography in Japan 1853–1912*. N.Y.: Tuttle Publishing, 2006. 320 p.; *Dutch Eyes: A Critical History of Photography in the Netherlands*. Ostfildem: Hatje Cantz, 2007. 560 p.
  - 20 *Rosenblum N. A World History of Photography*. N.Y.: Abbeville Press, 1997. 712 p.
  - 21 *Parr M., Badger G. Photobook: A History*. N.Y.: Phaidon Press, 2004. Vol. 1. 320 p.; Vol. 2. 336 p.

Проблема канона в истории фотографии

- 22 The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the present. Goeteborg: Hasselblad Center, 2004. 423 p.
- 23 Роберт Франк – особенно примечательный в этом отношении фотограф. Он запретил воспроизведение своих снимков в изданиях, не оформленных с его участием.
- 24 Boring Postcards USA. Collection Martin Parr. L.; N.Y.: Phaidon Press, 2000. 176 p.
- 25 Показательно, что до этого средняя цена на отпечатки такого типа составляла несколько тысяч долларов. См.: *Гольдин М.* Триумф фотографии // Искусство. 2006. № 2. С. 68–71.
- 26 *Badger G.* Collecting Photography. N.Y.: Mitchell Beasley, 2003. P. 131.
- 27 Acting the Part. Photography as Theatre / Ed. by L. Pauli. L.; N.Y.: Merrell, 2006. 176 p.



О.В. Новиков

## МОДЕЛИ ВЛАСТИ И ЗНАНИЯ В ТЕОРИИ МИШЕЛЯ ФУКО

В статье анализируются три основные модели власти, представленные в работе Мишеля Фуко «Надзирать и наказывать» (и в цикле его лекций), а также ключевые понятия данной концепции. Автор показывает, что заинтересованность власти в определенной «объективности» знания не отменяет универсальной схемы взаимодействия власти и знания, разработанной М. Фуко.

*Ключевые слова:* «театр казни», нормализующее наказание, дисциплинарное общество, иерархический надзор, биовласть, расовый дискурс, модель власти, социальная практика.

В своей знаменитой работе «Надзирать и наказывать»<sup>1</sup> М. Фуко подробно рассматривает три основные модели власти: «театр казни» (или «королевская» модель), «дисциплинарная» и «биовласть». Кроме того, и в этой монографии, и в цикле лекций «Нужно защищать общество» (прочитанных в Коллеж де Франс)<sup>2</sup> Фуко уделяет большое внимание своеобразному дискурсу «гуманистических реформ», подготовившему две последние модели власти.

А первую из них, «театр казни», Фуко в основном относит к Средневековью и практикам королевской власти, датируя угасание этого «мрачного карательного празднества» (несмотря на его отдельные яркие вспышки) периодом 1830–1848 гг. [с. 14].

Согласно Фуко, формами преступления против королевской власти становятся оспаривание ее непрерывности и легитимности, отказ от исполнения обязанностей, связанных с налогами, податями, воинской службой. Но автор акцентирует внимание на случаях прямого покушения на жизнь короля (несмотря на их редкость), так как тело короля в рассматриваемой модели власти получает

расширительное толкование – как «тело» самой власти [с. 44]. И потому ответом на подобное преступление могла быть только казнь и пытка – «*ропись Короля на теле преступника*», которая «вписывается в судебный церемониал, призванный произвести, вывести на всеобщее обозрение истину преступления» [с. 50–52]. По мнению Фуко, в данном случае речь идет не о справедливости, а скорее о *месте* короля преступнику (которые как бы уравниваются): «В исполнении обычного наказания, в строжайшем соблюдении юридических форм действуют активные силы мщения» [с. 78].

Однако Фуко вводит еще одно характерное понятие – «терпимая противозаконность» [с. 119] – как важный элемент «микрофизики власти» в условиях несовпадения практической ситуации с идеально-юридической. В некоторых случаях, когда вассал *не желает* исполнять волю сюзерена, а подданный – волю государя, от власти требовалась терпимость, попустительство, чтобы социальное напряжение не оказалось чрезмерным [с. 119–120]. Существовало своего рода «пространство терпимости», использование которого подданные считали своей неотъемлемой привилегией и часто были готовы пойти на бунт, чтобы ее отстоять. При этом «верхи» и «низы» проявляли неожиданную солидарность: землевладельцы поддерживали крестьян, уклонявшихся от уплаты податей в казну, «новые предприниматели» поощряли отказ ремесленников выполнять цеховые правила, и даже контрабанда пользовалась широкой поддержкой населения. Такая ситуация фактически работала на экономическое развитие, но против легитимности королевской власти [с. 121].

Ситуация «театра казни», как и внутренние трения «механики власти» вообще, ярко проявлялась в тех случаях, когда осужденный в глазах народа превращался в героя. Фуко пишет:

Он представлял как борец с законом, богачами, сильными мира сего, судьями, полицией и охранниками, с налогами и их сборщиками, и люди могли отождествить себя с ним. <...> Если осужденный изображался кающимся, признающим приговор, просящим прощения за преступления у Бога и людей, то он претерпевал очищение: он умирал как своего рода святой. Но и неукротимость претендовала на величие: не сдаваясь под пытками, осужденный выказывал силу, которую не могла сломить никакая власть [с. 98].

Таким образом, в самих процедурах, предназначенных для укрепления власти (пытках и казни), создавались предпосылки для ее ослабления. И потому в дополнение к «театру казни» суверенная власть обращалась за помощью к историческим аргументам, чтобы доказать «свое величие и свою непрерывность»; по сло-

вам Фуко, именно эту традиционную функцию выполняла история до XVII в. (и даже позже).

Несмотря на то что в модели «театра казни» правосудие осуществлялось тайно, «при установлении истины надлежало подчиняться определенным правилам»; доказательства варьировались по степени важности и достоверности, причем особое значение придавалось признанию преступника, который в результате начал играть роль «живой истины» [с. 57–58]. Таким образом, безличная, внесубъектная машина правосудия встречает субъекта и даже начинает его «конструировать» (хотя у Фуко этот процесс в полной мере тематизируется при рассмотрении «дисциплинарной» и «гуманистической» моделей власти). Иначе говоря, во внутренне конфликтной системе «театра казни» преступник парадоксальным образом *признается источником легитимации власти*.

Термины «истина» и «знание» вводятся Фуко как социальный эпифеномен власти: «функция дознания с применением пыток – добывание истины», причем этот механизм ассоциируется еще и с «судом Божьим» [с. 59–62].

Недостаточная действенность пытки и казни как инструментов власти привела ряд юристов к пониманию необходимости реформы правосудия. Начало формирования концепции этой реформы Фуко датирует второй половиной XVIII в., ее фактическое становление – рубежом XVIII–XIX вв., а завершение относит к 1840 г. [с. 17, 23–24]. Автор связывает реформу правосудия в Англии с именами Ромильи, Макинтоша и Ф. Бакстона [с. 23], во Франции – с именами Беккариа, Дюпати, Лакретелю, Дюпору, Пасторэ, Тарже, Бергасса и другими [с. 108].

Позицию реформаторов Фуко кратко формулирует так: «Необходимо, чтобы уголовное правосудие прекратило мстить и стало наказывать» [с. 106]. Их главная максима – «*мерой* наказания должна быть *гуманность*» [с. 108]. Оказалось, что повышение уровня жизни сопровождается ростом преступности и изменением ее характера (от «кровавой» к «мошеннической»). Фуко отмечает: «Противозаконность, наиболее характерная для низших классов, посягает на собственность, направлена на насильственное перераспределение собственности» [с. 126].

Реформаторы юридической системы поняли, что «казни не пугают народ», а могут побуждать его к дальнейшим преступлениям; поэтому казни должны быть отменены из-за неэффективности [с. 93–94]. Телесные наказания начинают рассматриваться реформаторами как «признаки варварства» и «доказательство слабого влияния разума и религии на человеческое сознание» [с. 17]. Теперь судей призывают обращать внимание не только на состав

преступления, но и на личность преступника (в том числе его возможное безумие) и на обстоятельства его жизни. В 1832 г. во Франции было введено понятие «смягчающие обстоятельства», которое сделало возможным изменение приговора в зависимости от диагноза подсудимого [с. 31]. По словам Фуко, после этого судят «уже не преступления, а *душу* преступников», а это не значит «вершить правосудие» [с. 29].

Наступление «эры карательной сдержанности», когда начала действовать «дисциплинарная» модель власти, Фуко относит к началу XIX в. [с. 22]. Эту модель автор считает синтезом двух форм власти, описанных выше, и подчеркивает, что теперь основное внимание переносится на прагматически осмысленную дисциплину и воспитание привычки к должному действию. С точки зрения Фуко, метамоделью власти теперь является тюрьма, причем в рамки этой конструкции он включает и такие, казалось бы, совсем не тюремные институции, как школа, больница, производство, торговля и даже семья. Основным действием «дисциплинарной» власти Фуко считает *исправительное и нормализующее наказание*, которое тесно связано с возможностью рационального использования тела преступника (его физической силы, работы). Постепенно проявляется тенденция к «смягчению страданий, лишение их нарочитой зрелищности», а «отвращать от преступления» теперь должна неизбежность наказания [с. 14]. Результатом этой «техники исправления» является воссоздание «покорного субъекта, индивида, подчиненного привычкам, правилам, приказам, власти, которая постоянно отправляется вокруг него и над ним и которой он должен позволить автоматически действовать в себе самом» [с. 189–190]. Способ осуществления контроля подразумевает «непрерывное, постоянное принуждение, озабоченное скорее процессами деятельности, чем ее результатом» [с. 200].

Фуко видит в этой практике предпосылку будущих норм «дисциплинарного» общества, с его специфической атмосферой «войны и соперничества». Он приводит такой пример: «В иезуитских коллежах... работа, учение и классификация осуществлялись в виде состязания, столкновения двух армий» [с. 213]. В процессе действия «дисциплинарной» власти используются эффективные тактики суммирования экономической и технологической значимости [с. 244–245].

Наиболее развитой формой тюрьмы как дисциплинарного института Фуко называет особое «паноптическое устройство» – карцер<sup>3</sup>. Оно расчленяет пространство на сегменты, легко просматриваемые надзирателем (который сам остается невидимым), и заключенный стеснен осознанием постоянного наблюдения

за ним. Это лишает власть индивидуальности и «автоматизирует» ее; в результате подчинение узника является продуктом его собственного состояния и в физическом насилии больше нет нужды. Паноптикон удобен власти еще и тем, что предметом наблюдения может быть не только заключенный, но и приставленный к нему надзиратель [с. 293–299]. Фуко утверждает, что «карцерная система соединяет в одном образе дискурсы и архитектуры, принудительные правила и научные предложения, реальные социальные последствия и непобедимые утопии, программы исправления делинквентов и механизмы, укрепляющие делинквентность» [с. 397]. Однако из-за карцерной ситуации в народе возникает «страх перед темным, тайным сговором между теми, кто отстаивает закон, и теми, кто нарушает его» [с. 416]. Теряет свою силу разделение на законное и противозаконное, которые оказываются органичными частями «карцера».

Распространение в обществе дисциплинарных практик означало воздействие власти «посредством установления новых объективностей» [с. 452]. Согласно теории Фуко, любое знание о человеке конвенционально, зависит от интересов и планов власти, являясь ее инструментом [с. 42]. В частности, *экзамен* выполняет функции «церемонии объективации», связывая дисциплинарное знание с дисциплинарной властью. В результате экзамена создается знание об особенностях индивида, которое может быть зарегистрировано и включено в экономию власти. Комбинируя «иерархический надзор» и «нормализующее наказание», экзамен осуществляет «функции распределения и классификации» [с. 274–282].

В своих лекциях в Коллеж де Франс М. Фуко уделил особое внимание концепции «биовласти» (власти над жизнью), которая сложилась в результате поиска более высокой эффективности управления, чем возможная при предыдущей модели. Автор относит время становления «биовласти» к концу XVIII – началу XIX в., но отмечает, что эта модель переходит в XX в. и сосуществует с дисциплинарными механизмами (с. 263–265).

Фуко говорит о «биовласти» как о «власти принуждения к жизни», или, по крайней мере, о ее «нормативном регулировании». При этом власть направлена не на индивидуума, а на некую «статистическую массу», народонаселение как «единое тело». Фуко специально отмечает, что процесс регулирования «биовласти» не тождественен дисциплинарным репрессиям (с. 38), и для него оказывается недостаточным дискурс «наказание за правонарушения» (адекватный предыдущим моделям власти).

При этом «биовласть» вовсе не манкирует карательными и дисциплинарными функциями, обосновывая свои действия благом



народа, нации. В некоторых случаях термин «мера наказания» заменяется термином «мера пресечения» (наказанию как бы позволено исчезнуть), подчеркивается забота о здоровье и трудоспособности населения. В дискурсе «биовласти» нет виновного и караемого, зато есть экономия – во благо «лучших», более достойных (за счет менее достойных).

На предыдущих этапах объектом власти было тело конкретного человека, а в «гуманистической» модели, как мы видели, еще и его «душа»: судят и карают (либо подвергают дисциплинарным мерам) индивидуума. И только в модели «биовласти» рассматривается «тело массовое, коллективное», в его статистических характеристиках (включая продолжительность жизни и численность популяции). В частности, еще в XIX в. «областью стратегического значения» оказывается сексуальность, которая вписывается в масштабные биологические процессы. По словам Фуко, сексуальность представляет «точку пересечения дисциплины и регуляции, тела и населения» (с. 265). Предметом интереса (контроля) власти является старение населения, его трудоспособность, статистика несчастных случаев в городах (с. 258–259). Соответственно содержанием регламента становится жизнь статистической массы, и «субъектом нарушения» часто признается некое множество, которое может получить название «раса». Фуко связывает разворачивание этого понятия в сфере власти с «трансформацией в биологическом духе» теории постоянной борьбы (с. 77).

При характеристике «биовласти» мы взяли словосочетание «субъект нарушения» в кавычки, поскольку оно подразумевает вину в смысле личной ответственности (нет субъекта – нет вины). В случае же «расового» дискурса речь идет не столько о вине той или иной расы, сколько о ее полноценности. Так формируются *расистские* представления о «высших» и «низших» расах, причем «полноценные» имеют больше права на жизнь, свободу и ресурсы, чем «неполноценные», и власть пренебрегает интересами представителей «низшей» расы (с. 269).

«Биовласть» берет на себя функцию рационального обеспечения оптимальной жизнедеятельности статистического индивида, сталкиваясь при этом со сложностями и парадоксами, связанными с сохранением своих дисциплинарно-карательных функций. «Расовый» дискурс (а затем и «расистский», и «нацистский») является способом преодолеть эти сложности<sup>4</sup>. Испытывая потребность карать, такая «биовласть» использует спекуляцию наукой и общим благом, но прежде всего – спекуляцию благом *своей* нации. Рассуждение, оперирующее идеей избранности одного человеческого сообщества, имеет ряд неоспоримых удобств для власти:

она получает поддержку в деле дискриминации «неполноценных» и одобрение даже болезненного процесса очищения собственной расы (якобы ведущий к ее конечному успеху). Фуко показывает, что готовность так думать укрепляет «мобилизационный ресурс» сообщества, особенно в крайних вариантах «биовласти», приближающихся к нацистской идеологии.

Обеспечивая возможность дискриминации того или иного субъекта при помощи медицины, власть тем самым признается в собственном бессилии (либо нежелании) обеспечить его «жизненные потребности» (с. 266). Это работает до тех пор, пока большинство тоже признает некоего индивидуума «неадекватным» и пока таких субъектов настолько мало, что они не влияют на позиции власти в обществе. Когда же эти условия перестают выполняться, население замечает, «что король голый», и власть (по крайней мере, ее проводники) лишается легитимации.

Мы делаем вывод, что чем больше расхождение между мотивацией, декларируемой властью (действовать во благо большинства), и ее действительной мотивацией, тем выше вероятность распада властных функций. Тем самым мы описываем своего рода механизм саморегуляции модели «биовласти», который срабатывает в случае осознания опасности несовпадения декларации и практики.

Еще одна возможность дисфункции власти сопряжена с войной, которую «биовласть» рассматривает как способ очистки рас (с. 271). Действует установка, согласно которой в живых остаются наиболее жизнеспособные, лучшие, и потому чем больше погибших, тем чище раса. Тем самым расизм в сочетании с войной начинает противоречить главному императиву «биовласти», так как численность собственной расы неизбежно сокращается – вплоть до полного уничтожения. Согласно Фуко, именно такая ситуация явно складывается при нацистских режимах, но она свойственна и войне как таковой с конца XIX в. (с. 272–274).

Функционирование любой из моделей власти существенным образом зависит от того, что думают о ней живущие в эту эпоху люди: государи, чиновники, исследователи, исполнители, правонарушители и бунтовщики. Убежденность подданных в том, что они должны вести себя в определенных рамках, «именно таким образом» – важнейший ресурс легитимности власти. Может быть, его значение даже выше, чем силовые или экономические ресурсы; во всяком случае, он уж точно больше всего интересует самого Фуко. Обеспечить согласие индивидуумов со своей политикой, их готовность к послушанию (добровольному или вынужденному) – одна из самых насущных задач власти при любой ее модели.

Фуко показывает, как именно специфика моделей власти проявляется в их отношениях со знанием, которое производится в рамках определенных практик, общественных институтов (политических и образовательных). Он ставит главный вопрос: каким образом это знание принимает участие в игре власти, сочетая запланированную легитимацию с конструктивной, симулятивной или деконструктивной критикой?

Попробуем кратко сформулировать некоторые выводы из теории «власти и знания» М. Фуко (с. 42–43). Как мы видели, в модели «театра казни» производится знание о теле преступника и его вине; казнь преступника восстанавливается «блеск славы» суверена и утверждается необоримость его власти. Существует и тайное знание, связанное с «терпимой противозаконностью», и юридическое знание о легитимности власти, основанное на праве наследования короны.

В рамках «дисциплинарной» модели власти знание производится динамично и в изобилии; прежде всего, это знание об индивидуе, о том, какими ресурсами он обладает и как их можно использовать. Кроме того, это знание об эффективности ситуации, при которой неизбежная передача этих ресурсов в пользу власти осуществляется как бы сама собой (например, без тирана, отдающего приказ палачу, как в «театре казни»). Это знание контроля и принуждения, но и знание «души», которое появляется в концепции гуманистических реформ.

Знание «биовласти» – это знание медицинское и статистическое, знание о воспроизводстве человека и его способности к производству. В этом отношении «биовласть» сближается с властью «дисциплинарной» и нередко использует ее приемы, в частности в рамках националистического дискурса, который служит оправданием болезненных и нежелательных элементов функционирования «биовласти» (предпринимаемых ею карательных мер). Производится знание о «статистическом индивидуе», от положения которого зависит оценка компетентности власти и успешности «биополитики». Скрытым остается знание о том, что войны, напасти и мобилизации, которые так часто подстерегают общество, могут быть не только следствием внешней агрессии, но и необходимым элементом самой «биовласти». Скрыты также и конвенциональность расистского дискурса, и фиктивность дискурса «чистоты крови».

В своих работах Фуко неоднократно подчеркивает, что знание *производится* властью как в смысле выраженного предпочтения определенного содержания (направленного на ее легитимацию), так и в плане создания и поддержки тех институтов и процедур, которые поставляют знание необходимого типа. Однако власть заин-

тересована и в определенной независимости, «объективности» знания (точнее, в ее видимости), так как именно такое знание способно легитимировать и усилить власть. Тем самым формируется своего рода «круговорот» (знание производится властью и производит его) – тем более эффективный, чем менее корпус знаний детерминирован соображениями соответствия предписанной картине. В свою очередь власть, оказывая знанию и его проводникам социальную поддержку, порождает предпосылки своей успешности. Таким образом, из теории Фуко следует, что власть заинтересована не в том, чтобы полностью предопределить содержание знания, а скорее в том, чтобы побудить (или заставить) знание развиваться в определенном направлении. Но как только определенный дискурс знания придет в конфликт с интересами проводников текущей модели власти, он будет или подавлен различными способами, или востребован представителями власти, конкурирующими с первыми.

Необходимо подчеркнуть, что заинтересованность власти в определенной «объективности» знания не отменяет универсальной схемы Фуко, в рамках которой понимается взаимодействие власти и знания.

#### Примечания

- 1 *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999. 478 с. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы в квадратных скобках.
- 2 *Фуко М.* Нужно защищать общество. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1975/76 учебном году. СПб.: Наука, 2005. С. 83. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в круглых скобках.
- 3 См. описание карцера у Фуко: «По периметру – здание в форме кольца. В центре – башня. В башне – широкие окна, выходящие на внутреннюю сторону кольца. Кольцеобразное здание разделено на камеры, длина которых равна толщине здания. В камере два окна: одно выходит внутрь (против соответствующего окна башни), а другое – наружу (таким образом, вся камера насквозь просматривается). Стало быть, достаточно поместить в центральную башню одного надзирателя, а в каждую камеру посадить по одному умалишенному, больному, осужденному, рабочему или школьнику» (*Фуко М.* Надзирать и наказывать. С. 293).
- 4 *М. Фуко* говорил: «Государства, которые в самой большой степени способны убивать, оказываются в то же время неизбежно расистскими. Конечно, здесь нужно рассмотреть пример нацизма. В конечном счете, нацизм на деле демонстрирует развитие вплоть до пароксизма новых механизмов власти» (*Фуко М.* Нужно защищать общество. С. 273).

Р.Н. Штембульский

## СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ» СООБЩЕНИЕ: СПЕЦЭФФЕКТЫ «РЕАЛЬНОСТИ»

В статье выдвигается гипотеза, что в современных условиях интенсивной информатизации «эстетическое впечатление» от полученного сообщения подменяется спецэффектами красоты. Такое впечатление, как принято считать, привносится автором сообщения, или, по крайней мере, его получателем. Данные спецэффекты появляются в канале «сообщение–адресат», и подмена «инициируется» самой семиотической системой. Она функционирует как особый защитный механизм против множественного (неоднозначного) прочтения. Получатель сообщения увлекается эффектами поверхностной красоты, что блокирует возможность разнообразной его интерпретации.

*Ключевые слова:* эстетическое, эффекты, сообщение, адресат, красота, система, структура, код, технические средства.

### 1

В заключении своей статьи «Эффект реальности» Ролан Барт выдвигает тезис о возможности «радикального пересмотра всей многовековой эстетики “изображения”»<sup>1</sup>. При этом именно *эстетическое* становится причиной, по которой не только слово «изображение», но и слово «реальность» употребляются в тексте Барта в кавычках, указывая таким образом на специфический эффект (спецэффект) реальности. Барт пишет:

Истина этой иллюзии в том, что «реальность», будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, входит в него уже как означаемое коннотативное; стоит только признать, что известного рода детали непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее<sup>2</sup>.

© Штембульский Р.Н., 2009

К такому выводу автор приходит, двигаясь от характерного для реалистической литературы XIX в. подробного описания фрагментов и сцен реальности. Барт ставит вопрос о целесообразности подобных отступлений от основного повествования, что свидетельствует о вполне классическом (в том числе и среди семиотиков) понимании *эстетического* как иррационального и избыточного<sup>3</sup>. При этом автор напоминает, что в одном из важнейших течений западно-европейской культуры – риторике – такое описание «отнюдь не выводилось за рамки смысловых категорий, и ему приписывалась цель, вполне признанная литературой как социальным институтом»<sup>4</sup>. Цель эта – «красота»; на протяжении долгих веков описание выполняло *эстетическую функцию*<sup>5</sup> (здесь и далее курсив мой. – Р. Ш.).

Актуальность проблемы заостряется еще и тем, что с некоторыми уточнениями<sup>6</sup> «сюда же относится и нынешнее развитие *технических средств*, форм и институтов, порожденных постоянной потребностью удостовериться в дополнительной “реальности”»<sup>7</sup>.

2

В свете приведенных цитат складывается основная проблематика данной статьи: спецэффекты, «красота» и *технические средства*, которые выступают своего рода рамкой, ограничивающей выдвигаемые ниже предположения. Интеграция эстетического, цель которого «красота», в семиотическую структуру коммуникативного сообщения наиболее очевидно, как мы считаем, проявляется именно *на фоне* действия современных технических средств интенсивной репрезентации и коммуникации. Речь идет о популярных телеканалах и интернет-сайтах, супермаркетах, о пространстве музеев и центров столиц, о компьютерных программах и т. п. Обнаружение в этом контексте *спецэффектов* и «красоты» позволяет нам выдвинуть следующую гипотезу: «эстетическое впечатление» от полученного сообщения, которое, как принято считать, привносится автором, или, по крайней мере, переживается читателем, подменяется спецэффектами красоты, встроенными в канал «сообщение–адресат». Такая подмена, как мы считаем, инициируется самой *семиотической системой*, чьи коды встроены в данное сообщение. Система формирует своего рода защитную реакцию на разнообразные и непрогнозируемые прочтения сообщения. Получатель сообщения увлекается этими спецэффектами, что блокирует для него возможность множественных прочтений сообщения.

Здесь проявляется достаточно известная коллизия двух «источников» – сообщения/системы и автора. Однако читатель ока-

зывается также в интересной и парадоксальной ситуации. Здесь мы будем опираться на работу Умберто Эко «Отсутствующая структура»<sup>8</sup>. Рассмотрим, как формируются условия этой парадоксальной ситуации с точки зрения семиотической трактовки эстетического сообщения.

Наибольший интерес для нас будет представлять трансформация канала «сообщение–адресат» как стратегия, направленная на самосохранение системы и блокирование ее модернизации (реструктуризации). Это может быть система групповой идентичности, существующие культурные порядки или «язык Соссюра» (langage). Далее мы постараемся несколько расширить перспективу семиотического рассмотрения, обращаясь к модели «структура – слово – событие», разработанной Полем Рикёром как раз в полемике с семиотикой и структурализмом<sup>9</sup>. После необходимых терминологических уточнений мы увидим, что модель Рикёра включает не только фазу порождения сообщения, на чем в основном сосредоточен Эко, но также крайне важное для нас *возвратное движение* сообщения. Перспектива и возможность такого движения от получателя к семиотической системе и должны, как мы считаем, «мотивировать» систему к производству защитных эффектов.

### 3

Научная карьера Умберто Эко, как известно, начиналась с исследований средневековой эстетики, а первое увлечение остается навсегда (это отмечает сам автор в своих известных рекомендациях к написанию дипломной работы). Судя по последним публикациям Эко («История красоты» и «История уродства»), это действительно так. По существу, именно опора на *эстетическое* в одной из ключевых работ Эко позволяет ему обнаружить Отсутствующую Структуру. Раздел «Эстетическое сообщение»<sup>10</sup> уже в самом начале «Отсутствующей структуры», по существу, приводит автора к основным выводам его работы, которые он лишь подкрепляет «появившимися тогда исследованиями Деррида и Фуко (Делёз еще не опубликовал своего “Различия и повторения”»)<sup>11</sup>.

Раздел «Эстетическое сообщение» Эко начинает с обращения к «известной классификации функций сообщения, предложенной Р.О. Якобсоном и принятой среди семиотиков». Там же Эко пишет:

Сообщение обретает эстетическую функцию, когда оно построено так, что оказывается *неоднозначным и направлено на самое себя*, т. е. стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено<sup>12</sup>.

Если неоднозначность сообщения угрожает трансформировать его в шум, то самонаправленность («авторрефлексивность сообщения», по терминологии Эко), по-видимому, гарантирует внимание адресата к еще неясному, но уже интересному сообщению. Эко не учитывает тем не менее ситуацию «безразличного восприятия», когда адресату достаточно лишь факта получения сообщения, привлекательного своей «красивостью» (грубо говоря, «непонятно, но приятно»). Важно подчеркнуть, что такая привлекательность не имеет какой-либо рациональной или прагматической обусловленности: по существу, мы имеем дело с кантовским «незаинтересованным созерцанием». С методологической точки зрения дополнительная информация, как предполагается, изначально заложенная в эстетическом сообщении, просматривается *на всех его уровнях* – от физических носителей до идеологических ожиданий<sup>13</sup>. По существу, это то, что в классической эстетике называют «целостностью произведения», когда все составляющие, от замысла до формальных элементов, объединяются единой линией композиционно-смыслового решения<sup>14</sup>. В семиологическом ракурсе такая конструкция сообщения трактуется как «что-то вроде сети изоморфных соответствий, которая и *составляет специфический код данного произведения*»<sup>15</sup>.

Появление такого кода имеет принципиальное значение еще и потому, что он оказывается некоей *сетью-ловушкой*, оплетающей сообщение (произведение) и удерживающей его от мозаичных нагромождений, распада. В эстетическом сообщении наряду с общим кодом конвенциональной системы «вырисовывается» еще и особый, неповторимый код – авторский «идиолект»<sup>16</sup>, который не улавливается в конфигурациях основного кода (терминология Эко). Естественно, что авторский идиолект мы не знаем заранее, а потому имеем дело с ситуацией, постоянно открытой для интерпретаций и перепрочтений (к чему и призывает нас Эко в работе «Шесть прогулок в литературных лесах»).

Здесь, таким образом, помимо известных проблем ограничения интерпретаций или «смерти автора», следовало бы еще задаться вопросом о том, как соотносятся авторский и основной коды, существующие в одном сообщении? Должно ли это «раздвоение» (своеобразная семиотическая шизофрения) непременно приводить к противостоянию кодов?

В «Отсутствующей структуре» мы найдем лишь тезис, что художественная критика связывает эстетическое сообщение с «нарушениями норм». Эко прямо указывает на «дестабилизирующее» действие авторских идиолектов, что непременно должно работать на «создание ситуации неоднозначности»<sup>17</sup>. Однако вряд ли



авторский код способен целиком перекрыть (сокрыть) основной: скорее мы имеем дело с функциональным конфликтом. Вспомним хотя бы о том, что называется «структуралистским бессознательным»<sup>18</sup> и что должно говорить нам о закрытости и недостижимости кодов – как общего, так и авторского. Противостояние двух кодов, вероятно, реализуется в гибких и амбивалентных формах, иначе мы имели бы дело или с чем-то крайне оригинальным (понятным лишь самому автору), или крайне тривиальным (относящимся к рутинной повседневности).

«Всякое произведение искусства, – пишет Эко, – *ставит под вопрос код, тем самым его возрождая*»<sup>19</sup>. Действительно, любое сомнение выявляет именно то, в чем сомневаются, и это есть не только сомнение, но и определенное утверждение. История культуры дает нам многие образцы того, как авторский идиолект, первоначально вызывающий сомнения и подозрения, с течением времени превращается во что-то очень знакомое и близкое. При этом «опасный» идиолект вызывает всевозможные имитации и подражания, а иногда и институализируется, приходя к «*систематическому состоянию*». С другой стороны, первоначальное нарушение основного кода способно «воссоздавать его целостность», реконструируя его через выявление «невообразимых ходов, о которых и не подозревали»<sup>20</sup>.

Теперь, когда прояснились принципиальные моменты в отношениях между двумя кодами, мы должны ввести позицию адресата, который, ничего не подозревая о кодах, все еще *остается увлеченным привлекательностью эстетического сообщения*. Здесь и обнаруживается парадокс ситуации. Адресат, оставаясь «привязанным» (привлеченным) к полученному сообщению, вместе с тем не перестает испытывать подозрения по отношению к нему. По существу, именно такое состояние описывает в своей недавней работе «Под подозрением» Борис Гройс<sup>21</sup>.

Скорее всего, наилучший способ разрешения затруднительного положения, в котором оказывается получатель сообщения с эстетической функцией, следует искать в самой этой функции, или, точнее, в том, что называется «красота»; приведенные в начале статьи слова Ролана Барта указывают и на это. В таком случае мы должны ограничить поле нашего рассмотрения такими сообщениями, цель которых – производство «красивого» (с ощущением «эстетического»).

Такое ограничение (сужение) разрешает затруднительное положение адресата тем, что для него теперь нет необходимости – в отличие от семиолога Умберто Эко – «разбираться в том, как устроено полученное сообщение». Понятно, что речь здесь идет

об известном тезисе насчет «снижения активности» субъекта<sup>22</sup>. В имплицитной форме подобный тезис просматривается и в «Отсутствующей структуре» Эко – например, через указания на различные идеологические подоплеку кодов<sup>23</sup>. Тем не менее задачи, на которые указывает сам автор, имеют все же методологический характер и касаются формирующейся на наших глазах новой семиологической дисциплины. Более отчетливо конфигурацию стратегии по ограничению *эстетическим* канала «сообщение–адресат» можно увидеть в известной работе Поля Рикёра «Конфликт интерпретаций»<sup>24</sup>.

4

Здесь, разумеется, следует сделать краткие терминологические пояснения. «Событие» – это акт, в котором осуществляется сообщение (Рикёр говорит о фразе). Сам акт при этом оказывается актом дискурса<sup>25</sup>. «Структура» суть то, что со времен Соссюра называется языком (*langage*, словарь плюс учебник грамматики). «Слово» – инициатор акта перехода (дискурса) от структуры к событию; это знак, переходящий из потенциального «словарного» состояния в употребление во фразе (событие). В модели «структура – слово – событие» различие между «структурой» и «системой» не принципиально<sup>26</sup>. При экстраполяции этой модели на отношения «сообщение – адресат» «событием» будет получение адресатом сообщения, а «фразой» – само сообщение, которое составлено из «слов» (знаков), актуализированных из «системы». Аналогом «системы» Рикёра является «основной код» У. Эко (конвенциональная система культуры<sup>27</sup>), «противостоящий» авторскому идиолекту как компоненту персональной, личной культуры.

Для Рикёра ключевым моментом является переход от структуры к событию, однако не менее интересным представляется движение в обратном направлении – от события к структуре (точнее, процесс возврата слова-знака в систему, язык, культуру). Рикёр неустанно повторяет: «Употребление, или использование [знака], находится на пересечении языка и речи». Согласно его концепции, слово (взятое как знак речи) значительно больше и одновременно значительно меньше фразы: «...слово – это название, в то время как фраза – это говорение, причем слово... позиционирует себя во фразе». Непрерывная жизнь слова обеспечивается его уникальной способностью: «Обретая новое употребление – как бы незначительно оно ни было, – слово возвращается в систему»<sup>28</sup>.

Таким образом, слово (знак) одной стороной обращено к своему словарному истоку, «сохраняя след» того, откуда оно вышло и куда непременно должно возвратиться (оказываясь частичкой структуры, укорененной в сообщении); другой своей стороной слово обращено к будущему событию, собственной актуализации в сообщении. Непрерывающаяся жизнь слова обеспечивается, как было только что сказано, его уникальной способностью возвращаться обратно в систему.

Каждый случай такого возврата Рикёр называет «проекцией полисемии»<sup>29</sup>. «Фрагмент реальности», который слово затягивает обратно в систему, и есть то новое значение, с которым возвращается старое слово. Так, выкристаллизовывая эту «инородную частичку» в своих «структурных решетках», система архивирует и накапливает<sup>30</sup>. И этот обмен действительно стоит эпитета: Рикёр употребляет выражение «чудесное явление», которое предстает как процесс «соперничества двух различных факторов – *экспансионистского* фактора и фактора *перегрузки*»<sup>31</sup>.

Таким образом, система проявляет способности *масштабироваться*, принимая все новые и новые значения. Подобная стратегия со стороны системы, по всей видимости, выступает как определенная компенсация или контрнаступление против «экспансионистских устремлений (желаний)» слова, несущих угрозу перегрузки (перезагрузки?) и модернизации системы. Здесь, как и в случае двух кодов, мы снова должны поставить вопрос о противостоянии. Действительно ли экспансия слова противостоит экспансии системы?

По всей видимости, в нормальных (традиционно-повседневных) ситуациях проблема противостояния никогда не проявляется полностью. Иначе это привело бы или к разрушению «структурной решетки» системы от перегрузки смысловой проекцией знака, или к стагнации дискурсивных пространств из-за тотальной гегемонии структурных порядков, устремленных к нормализации и архивированию. Рикёр пишет: «Экспансия и, соответственно, перегрузка прерываются взаимным ограничением знаков внутри системы»<sup>32</sup>. Эту ограничивающую деятельность Рикёр и называет упорядоченной полисемией.

Так, противостояние трансформируется в «*желание расширяться*», которое одновременно возникает в двух «противоположных» лагерях («слово» и «система»), но при этом оно скрывается за *употреблением, использованием, актуализацией* знака. Здесь мы должны исключить трактовку «желания системы» в духе всевозможных конспирологий и теорий заговора, хотя бы кратко указав на соответствующие контексты. Это позволит нам также проявить

крайне интересную и важную взаимосвязь, возникающую между «желанием» и референциальной отсылкой, с которой мы начинали статью.

В «Конфликте интерпретаций» Поля Рикёра понятия «система», «реальность» и «желание» действительно тесно связаны, но здесь мы встречаемся с известными трудностями перевода. Дело в том, что немецкое слово «Bedeutung» (в работе Готлоба Фреге «Ueber Sinn und Bedeutung», «Смысл и соотнесенность») Рикёр связывает с английским «reference», ссылаясь на специальное исследование Питера Гича и Макса Блэка<sup>33</sup>. Поэтому у Рикёра мы читаем: «Соотнесенность – Bedeutung – укореняет наши слова и наши фразы в реальности»<sup>34</sup>. Дэвид МакФадьен<sup>35</sup> в частной беседе с нами утверждал, что английское слово «reference» имеет важный оттенок *неосознанного желания*<sup>36</sup>. При этом семиотическая отсылка, как известно, является указанием на предмет, который отсутствует в момент использования знака, замещающего этот предмет. Именно этот смысл, как мы полагаем, несет в себе французское «désir» («желание»), употребляемое Полем Рикёром<sup>37</sup>.

Значит, важно не только имеющееся у системы «желание расширяться», но и определенная *«технологическая бессознательность»* системных операций. Напомним в этой связи, что «структуралистское бессознательное» Поль Рикёр иронически обозначает как «кантовское категориальное, комбинаторное бессознательное; конечный порядок – или конечность порядка, который сам этого не осознает»<sup>38</sup>.

Можем ли мы теперь сказать, что система и знак, система и сообщение, закодированное – хотя и частично – по правилам данной семиотической системы, действуют сообща? Если знак (который в процессе его употребления следует рассматривать как дискурс) развивается по правилам системы, значит, он выступает своеобразным агентом, поставляющим новые значения для системы. Вероятно, именно это и позволят системе реализовать свои экспансионистские «замыслы» по превращению пространства реальности в собственные символические провинции. Конечно, система при этом всегда рискует лопнуть от перегрузки, если слово спроецирует чрезмерно масштабные или новые «смыслы». Но ведь как раз для такого случая вырабатываются *более технологичные, более гибкие виды памяти и форматы записи в архивы*, что действительно дает возможность системе масштабироваться, эффективно усваивая все новые и новые проекции смыслов. При этом меняются не только технологии (например, дискета, CD, DVD, «флешка»), но также значительно повышается эффективность порождения и трансляции (репрезентации) дискурса (сотовая связь, гипер-

маркеты и т. п.). Здесь впору вернуться к высказанному нами выше предположению о снятии (разрешении) – через эстетизацию – подозрений в отношении полученного сообщения, а также отметить и освобождение адресата от необходимости разбираться в устройстве такого сообщения (У. Эко).

5

Итак, сообщение с эстетической функцией в силу своей *неоднозначности* (авторский «идиолект») действительно представляет определенную угрозу для системы конвенциональных установлений. Однако, как было показано, высокотехнологичная система способна сквозь актуализацию знаков укорениться в сообщении и его контролировать. В таком случае автореференциальность сообщения, выступающая с точки зрения получателя как эстетическая привлекательность, и есть тот компонент, который привносится уже не кодами авторского идиолекта (как полагает Эко), но кодами основными, конвенционально разделяемыми.

Однако при переходе структуры в событие (когда слово становится фразой в акте дискурса) системность знаков, казалось бы, должна утрачиваться, и если это так, то система оказывается уже не способной оказывать какое-либо влияние на получателя, поскольку фраза просто оказывается несистемной. Тем не менее, поскольку слово после каждого употребления во фразе возвращается обратно в систему, канал «структура – слово – событие» *остается открытым в оба направления*.

Такая открытость, во многом обусловленная «технологизированным желанием» системы расширяться, действительно может приводить к тому, что Ролан Барт называет референциальной [referense] иллюзией, исключаящей реальность из денотативного уровня высказывания и переводящей ее на уровень коннотаций. Означаемое как бы замещается референтом, который напрямую смыкается с означающим – возникает «эффект реальности». При этом происходит явный семиотический сбой: дискурс включает «высказывания, гарантированные одним лишь референтом»<sup>39</sup>. Интересно, что Умберто Эко обнаруживает подобные «эффекты реальности» в сообщениях с эстетической функцией: «Мы склонны считать, что все, что мы *видим* в произведении, в нем *действительно есть*»<sup>40</sup>.

Такое замещение буквально прямым (индексным) указанием на объект, по существу, приводит лишь к *прочтению того, что лежит на поверхности*. Примечательно, что оба автора, характеризую

механику референциальных подмен внутри символических конструкций, используют сходные метафоры: Ролан Барт говорит о «непрерывно вращающемся турникете»<sup>41</sup>, Умберто Эко – о «веере коннотаций»<sup>42</sup>. Обе метафоры явно указывают на некую мерцающую (динамическую) иллюзорность – «слепое» механическое (технологическое) вращение, которое создает иллюзию движения, но проецирует на поверхности лишь траекторию окружности.

В условиях технологически повышенной репрезентации, сталкиваясь с неоднозначным, но при этом авторефлексивным сообщением, мы не можем от него отделаться, а потому и обращаемся ко всему, что в нем видим. Понятно тогда нежелание адресата разбираться в только что полученном «красивом» сообщении, но смотреть лишь на то, что видно невооруженным глазом, увлекаясь «красивыми» *спецеффектами*.

Так «эстетическое» в сообщении (произведении) парадоксальным образом играет и против самого автора произведения, наивно желающего вложить в него нечто возвышенное. Современное искусство это хорошо понимает, но понимают это и медиа, технологически ассимилировавшие то, что за ненадобностью оставило искусство.

#### Примечания

- 1 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. Косиков Г.К. М.: Прогресс; Универс, 1994. С. 400.
- 2 Там же.
- 3 См., напр.: *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. С. 197–201, 207.
- 4 *Барт Р.* Указ. соч. С. 393–394.
- 5 Там же.
- 6 Уточнение касается вводного «предположим» (Esto), что, как пишет Барт, всегда подразумевается «в зачине всякого классического текста (то есть подчиненного правдоподобию в его древнем смысле)». Там же. С. 399.
- 7 Там же. С. 398. Слова Барта относятся к фотографии; сегодня мы скажем о «телевидении высокой четкости» (HD TV).
- 8 *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.
- 9 Этот контекст узаконивает и одновременно ограничивает переход от семиотических установок Умберто Эко к философии Поля Рикёра. Интересно также и то, что сам Эко в «Отсутствующей структуре» значительное внимание уделяет критике онтологического структурализма Леви-Строса.
- 10 См. соответствующую главу в работе У. Эко.

- 11 Там же. С. 9.
- 12 Там же. С. 98.
- 13 Там же. С. 104.
- 14 Отсюда и возможность реставрации: «Когда эстетика утверждает, что целостный облик произведения искусства можно угадать даже в том случае, когда оно неполно, разрушено, попорчено временем, это объясняется тем, что код сохранившихся слоев произведения позволяет восстанавливать код отсутствующих частей, провидя их» (Там же. С. 106). В свете этого положения особенно интересно выглядит трактовка Юргеном Хабермасом идей Жака Деррида о «письме», хранящем следы прошлого: «В катастрофическом контексте перегруженности субстрат письменного знака – единственное, что не поддается распаду. Написанный текст обеспечивает слову, которое мимолетно, переходящее в слабой передаче голосом, долговечность; истолкование должно предшествовать расшифровке. Часто текст до такой степени поврежден и разорван, что интерпретаторам последующих поколений совершенно закрыт доступ к его содержанию. Но и от непонятого текста остается обозначение, остается знак – *материя остается жить как след исчезнувшего духа*». См.: Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне*. М.: Весь мир, 2003. С. 176.
- 15 Эко У. Указ. Соч. С. 105. Курсив Эко.
- 16 Там же. С. 106.
- 17 Там же, сноска 63.
- 18 Следует обратить внимание на следующую, вполне программную, методологическую установку Эко: «Как только язык начинают понимать как некую силу, действующую за спиной человека, как “сигнификативную цепь”, которая строится в соответствии с собственными вероятностными закономерностями, онтологический структурализм (уже не структурализм) перестает быть методологией изучения культуры и превращается в философию природы» (Там же. С. 32).
- 19 Там же. С. 118. Здесь все же следует указать, что сообщение с эстетической функцией – это не только произведение искусства. Эстетическое вовсе не обязательно проявляется лишь в таких произведениях, как специально подчеркивает Эко (Там же. Гл. 1. 5). Об этом же говорит и Моль, отмечая, что Оскар Уайльд несколько «...упрощал вопрос, сводя эстетическую информацию лишь к искусству в собственном смысле слова». См.: Моль А. *Теория информации...* С. 204.
- 20 Эко У. Указ. соч. С. 118.
- 21 Гройс говорит о «темном субмедиальном пространстве», которое как бы незримо просвечивает сквозь видимую медиаальную поверхность, но которое никогда не означено и в этом смысле всегда «под подозрением» (см.: Гройс Б. *Под подозрением. Феноменология медиа*. М.: Художественный журнал, 2006. 200 с.). Потому здесь и встает вопрос и о доверии к эстетическому, и о подозрении: от простого «что-то здесь не так!» и «излишней» многословности и/или эмоциональности до «субмедиального подозрения» Гройса.

- 22 Борис Дубин связывает эту тенденцию с выходом литературы на рынок массового потребления (см.: *Дубин Б.В.* Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры. М.: Новое издательство, 2004. С. 29). Е.В. Волкова отмечает: «Речь может идти об особом психологическом эффекте, при котором *признаки активности остаются за границами ее осознанности для воспринимающего субъекта*» (см.: *Волкова Е.В.* Произведение искусства в сфере художественной культуры. М.: Искусство, 1979. С. 181).
- 23 Умберто Эко пишет: «В мире знаков семиология раскрывает мир идеологий, нашедших свое выражение в уже устоявшихся способах общения» (см.: *Эко У.* Указ. Соч. С. 38).
- 24 См. раздел «Структура – слово – событие» в кн.: *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2002. 624 с.
- 25 См. раздел «Речь как дискурс» в той же работе.
- 26 О разъяснениях Рикёра относительно терминов «структура» и «система» см.: Там же. С. 124–125.
- 27 Эко пишет: «...В тот миг, когда семиология устанавливает факт наличия кода, значение уже не есть психологическая, онтологическая или социологическая данность: *это факт культуры, который описывается с помощью системы отношений, устанавливаемой кодом и усваиваемой данным сообществом в данное время*» (*Эко У.* Указ. Соч. С. 79, курсив Эко).
- 28 Там же. С. 136.
- 29 Там же. С. 137.
- 30 В том случае, если мы рассматриваем отношение «структура–событие» как движение информационных сообщений, тезис о том, что информация – это единственный ресурс, который увеличивается от его использования, оказывается вполне оправданным.
- 31 Там же.
- 32 Там же.
- 33 «Термины “bedeuten” (нем. “значить, означать”, “иметь значение”) и “bedeutung” (нем. “значение”) обычно употребляются как “mean” (англ. “значить, означать”) или “meaning” (англ. “значение”). Такое употребление распространено в немецких работах, которые цитирует Фреге, и сам он, указывая на цитаты, употребляет эти термины в том же самом значении. Однако в английском языке принято употреблять “meaning” в значении, которое у Фреге соответствует “Sinn” (нем. “смысл”), а не “Bedeutung”. Расселовские “indicate” (англ. “показывать, указывать”) и “indication” (англ. “указание, признак”) не подходят, т. к. “indicate” предпочтительнее употреблять для “andeuten” (нем. “намекать, давать понять”; “предвещать”). То употребление, которое мы здесь приводим, достаточно верно отражает мысль самого Фреге. Философская же терминология, такая как “referent” (терм. “референт”), “denotation” (терм. “денотат”) или “nominatum” (лат. “называть”), могла бы дать неверное представление о стиле Фреге» (перевод мой. – *Р. III.* Приводится по изданию: *Geach P., Black M.*



Систематическое «эстетическое» сообщение: спецэффекты «реальности»

- Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege. N. Y.: Philosophical Library, 1952. IX, Glossary). См. также разъяснения терминологических затруднений с “reference”: *Эко У.* Указ. соч. С. 62–65; *Рикёр П.* Указ. Соч. С. 107; *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Уральский университет, 1999. С. 375 (комментарий издателей), а также работу *С.К. Ogden, I.A. Richards* “The Meaning of Meaning”.
- 34 *Рикёр П.* Указ. Соч. С. 136.
- 35 David MacFadyen – доктор филологических наук, профессор и заведующий кафедрой славянских языков Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе (UCLA).
- 36 Жак Деррида в работе «Голос и феномен» переводит немецкое «bedeutung» на французский язык как «vouloir-dire» (буквально – «хотеть сказать»). В.И. Молчанов анализирует полемику, возникшую вокруг этого перевода, в работе: *Молчанов В.И.* Одиночество сознания и коммуникативность знака // *Логос.* 1997. № 9. С. 5–24.
- 37 См., напр.: *Ricoeur P.* Philosophie de la volonté. Le volontaire et l'involontaire. Aubier, 1963. P. 95.
- 38 *Рикёр П.* Указ. соч. С. 65. Интересно, что именно на этот тезис Рикёра будет ссылаться Эко, проводя обширную критику идей Клода Леви-Строса (см.: *Эко У.* Указ. соч., гл. 3. III).
- 39 *Барт Р.* Указ. соч. С. 399.
- 40 *Эко У.* Указ. Соч. С. 118.
- 41 Ролан Барт пишет: «Никогда не надо забывать о том, что миф – это двойная система... Можно сказать, что значение мифа представляет собой некий непрерывно вращающийся турникет» (*Барт Р.* Указ. соч. С. 88).
- 42 *Эко У.* Указ. Соч. С. 107.



Г.Н. Савельева

О ЕВРОПЕЙСКИХ ИСТОКАХ  
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ:  
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД

В статье обсуждаются актуальные проблемы русской культуры, которые рассматриваются в контексте общеевропейской истории. Методологической базой исследования послужил междисциплинарный анализ археологических, этнолингвистических и литературных материалов.

*Ключевые слова:* европейское единство, диалектный континуум, индоевропейцы, славяне, Древняя Русь, культурные контакты.

Главное теоретическое положение, которое мы попытаемся доказать на основании анализа археологических, этнолингвистических и литературных источников, состоит в следующем: современная Россия – это европейская страна, ее культура (традиции, язык, литература) сложилась в ходе единой истории Европы. Самобытность русской культуры, ее своеобразие – это то качество, которым обладает и любая другая европейская культура<sup>1</sup>.

Европейское единство формировалось разными путями. Первое его проявление – общие закономерности развития материальной культуры и образа жизни европейцев, засвидетельствованные археологией<sup>2</sup>.

Уже в нижнем палеолите в Восточной Европе археологи выделяют две разные традиции обработки камня<sup>3</sup>. Большинство исследователей объясняет это тем, что существовало два основных потока продвижения древнейших людей на эту территорию – с юга (из ранее заселенных регионов Кавказа и Малой Азии) и с запада, из Центральной Европы. А.А. Формозов отмечает, что «эти два направления в расселении людей нижнего палеолита... надолго определили своеобразие путей развития палеолитической культуры на Русской равнине, тяготевшей к Центральной Европе, и на Кавказе, тяготевшем к Передней Азии»<sup>4</sup>.

---

© Савельева Г.Н., 2009

Наиболее явные черты сходства археологических культур Западной и Восточной Европы наметились с верхнего палеолита, когда в этой части света появился человек современного вида (кроманьонец). Переход к верхнепалеолитической технологии и образу жизни у всех европейцев произошел 35–37 тыс. лет назад независимо от влияний из Азии. Найденные на их стоянках каменные, а затем и костяные орудия охоты и труда постепенно становятся все более сложными и тонкими, в поздних культурах появляются зооморфные и антропоморфные статуэтки, различные украшения<sup>5</sup>.

На европейской территории России археологи выделяют шесть географических областей, где верхнепалеолитические культуры имеют ряд местных особенностей. Самые древние стоянки, имеющие черты сходства с западноевропейскими, обнаружены в бассейне Днестра, в верховьях Дона (возле современных сел Костенка и Боршево), а также на Клязьме (стоянка Сунгирь). Найденные здесь орудия, домашний инвентарь и украшения сближают эти культуры с Виллендорфской, Ориньякской и Солютрейской западноевропейскими культурами. Знаменитая Капова пещера в Приуралье славится многоцветными рисунками того же типа и возраста, как изображения на стенах пещер южной Франции и Испании<sup>6</sup>.

Чем моложе возраст археологических культур, тем сложнее картина их распространения и тем больше расходятся их датировки для Западной и Восточной Европы. В эпоху неолита, меди и бронзы (IV тыс. до н. э. – VII в. до н. э.) на территории всей Европы происходил постепенный переход к производящему хозяйству (земледелию и скотоводству), формировались первые культурно-исторические общности. В Западной и Центральной Европе в начале III тыс. до н. э. возникло пахотное земледелие, распространявшееся с юга на север и от центра к окраинам. На юге Восточной Европы (в Крыму, Причерноморье) эта технология появилась даже раньше (в IV тыс. до н. э.), но в ее лесной зоне, на северо-востоке – только в VI–V вв. до н. э.; до этого здесь преобладало примитивное подсечно-огневое земледелие и лесное скотоводство.

Собственная металлургия пришла в Западную Европу из юго-западной Азии через Трою, Балканы и Северное Причерноморье. Сплавы меди с мышьяком и оловом известны здесь с XVIII в. до н. э., а «настоящий» (средний) бронзовый век начался с XV в. до н. э. В эпоху поздней бронзы (XII–VII вв. до н. э.) всюду появились щиты и шлемы воинов, ножи, различные инструменты из этого металла; были найдены даже груженные бронзой затонувшие корабли. В тот же период в Западной Европе возникли каменоломни, шахты и соляные копи, появились ткани из льна и шерсти,

была изобретена упряжь для лошадей, начало использоваться колесо (в боевых и погребальных колесницах, а затем и в простых повозках). Появились большие корабли, изображения которых сохранились на скалах Скандинавии и в Пиренеях. Возникли первые протоденежные средства обмена – свинцовые топоры, янтарь, стеклянные бусы. Изучение погребений этого времени свидетельствует о появлении социального расслоения в связи с возникновением племенных союзов и протогосударственных образований<sup>7</sup>.

Археологические культуры раннего бронзового века Восточной Европы (III тыс. до н. э.) – Майкопская на Кубани, Трипольская в долине Днепра, Древнеямная (распространенная от Урала и Прикаспия до Днестра) – связаны с центрально-европейскими культурами *Шнуровой керамики* и *Боевых топоров*<sup>8</sup>. Поздний бронзовый век (XIX–XVIII вв. до н. э.) характеризуется расширением Приднепровской контактной зоны с Балкано-Дунайским регионом. В степях Восточной Европы формируется *Срубная* культурная территория, а в ее лесной зоне появляются вооруженные всадники<sup>9</sup>.

Начиная с III тыс. до н. э. по всей территории Европы постепенно распространяются однотипные технологии и похоронные ритуалы, оружие и орудия труда, предметы бытовой культуры. В одних случаях это свидетельствует о возникновении культурных и экономических связей между различными регионами Европы, в других – о массовых миграциях носителей различных культур.

В поисках соответствий между каждой археологической культурой и ее носителем (этносом, который эту культуру создал) можно использовать метод ретроспекции. Он позволяет продвигаться в глубь веков как бы по ступеням – например, от культур, достоверно славянских (относящихся к раннему Средневековью), к тем древностям, с которыми славяне имели только генетические связи (прямые или косвенные). Предполагаемая цепочка этой ретроспекции выглядит так: русские – восточные славяне – протославяне – балто-славянская языковая общность – древнеевропейская диалектная общность – индоевропейцы. Поэтому нам придется начать анализ с лингвистических концепций, «ныряющих на максимальную глубину» истории – именно к индоевропейцам.

Современные представления (и дискуссии) относительно структуры, времени и места образования семьи индоевропейских языков представлены, в частности, работами Дж.П. Мэллори<sup>10</sup>, В.В. Седова<sup>11</sup>, В.В. Мартынова<sup>12</sup> и О.Н. Трубачева<sup>13</sup>. Попробуем представить общую для этих исследователей картину формирования славянского (а затем и русского) языка и этноса.

Начало распространения по территории Евразии носителей языков индоевропейской семьи (и начало ее дивергенции) относится к периоду V–III тыс. до н. э., а отдельные индоевропейские языки формировались с II тыс. до н. э. Основные пути миграции индоевропейцев в Центральную Европу (несколькими волнами) пролегали через среднеазиатские степи, Нижнее Поволжье и Северное Причерноморье. Среди них были воинственные кочевники-скотоводы, которые использовали лошадей, строили укрепления на холмах, хоронили умерших под курганами и постепенно ассимилировали неиндоевропейские земледельческие сообщества «старой Европы».

Судя по гидронимам, в степях Евразии от индоевропейцев отделилась древнеевропейская диалектная общность, сначала слабо расчлененная. Она окончательно оформилась в течение III тыс. до н. э. в средневропейских областях – к северу от Альп. Это тот диалектный континуум, в пределах которого была возможна нормальная языковая коммуникация. Длительность непрерывной эволюции индоевропейских языков и этносов предполагает древность их диалектных различий, но не отменяет их единства. Образование отдельных групп индоевропейской языковой семьи происходило и благодаря интеграционным процессам изначального диалектного членения, и благодаря дивергенции языков.

Существовала «временная пограничная зона», отделявшая протобалтийское (балто-славянское) языковое состояние от протославянского, имевшего дочерний характер; это период между мирным внедрением италийского этноса (XII в. до н. э.) и скифским нашествием (VI–V вв. до н. э.). Согласно В.В. Мартынову, проникновение италийских элементов в праславянский язык частично вытеснило балтийские (или изменило их семантику). После того как скифы заняли большую часть протославянской территории, сформировался иранский ингредиент праславянской лексики, в том числе сакрального характера.

Итак, самостоятельный праславянский язык, который начал развиваться обособленно со второй половины I тыс. до н. э., имел в своем составе три ингредиента: балтийский, италийский и иранский. Ареал носителей праславянского языка на Дунае охватывал Венгерскую низменность, часть Трансильвании, нижней Австрии и полосу позднейших южнославянских территорий.

Кроме интеграции и дивергенции, происходил и вторичный процесс сближения уже оформившихся языков (их конвергенция) в результате интенсивного взаимодействия в контактных зонах. Длительные конвергентные языковые отношения между славянскими и германскими языками существовали с V в. до н. э.

и продолжались в историческое время, но особо выделяются два периода: прагерманский (V–III вв. до н. э., бассейн Одера) и готский (I–IV вв. н. э., бассейны Вислы, Припяти и Днепра). Менее изученные славяно-кельтские языковые контакты происходили на западной периферии ареала распространения древнеевропейских языков.

Самая древняя археологическая культура, имеющая отношение к будущему рождению славянского этноса, – это культура *Курганных могил* (XV–XII вв. до н. э.), распространенная на территориях от верховьев Рейна до Тисы. Ее носители говорили на диалектах древнеевропейской языковой общности, вели земледельческо-скотоводческое хозяйство, имели развитую бронзовую металлургию. Постепенно на ее основе сформировалась средневропейская культура *Полей погребальных урн* (XIII–VII вв. до н. э.). Здесь существовало плужное земледелие, появились общины специалистов-ремесленников, укрепленные поселения. Похоронный обряд включал кремацию умерших и захоронение их останков в урнах на бескурганных могильниках. Широкое распространение получили не только бронзовые орудия труда и оружие, но и сосуды, и различные украшения. *Лужицкая* культура, представлявшая собой одну из локальных групп этой общности, занимала бассейны Вислы, Одера и часть правобережья Эльбы.

На поздней стадии развития культуры *Полей погребальных урн* начались массовые миграции ее носителей в разных направлениях: в глубь Франции (до Атлантического побережья), северные районы Испании, Нидерланды, на Британские острова, в Италию и бассейн Дуная. К началу железного века в Европе (VIII–VII вв. до н. э.) эта археологическая культура перестала существовать как единое целое, так как ее широко расселившиеся носители активно взаимодействовали с различными доиндоевропейскими племенами.

*Лужицкая* культура продолжала существовать и в начале железного века, причем ее территория к этому времени расширилась на восток до водораздела Вислы с Днестром и Днестром. Лужицкое население, наряду с племенами культуры *Шнуровой керамики*, принимало участие в этногенезе и протославян и протобалтов.

На основе *Лужицкой* культуры в IV–I вв. до н. э. возникла новая – *Подклёшевых погребений*, которая постепенно расширялась от бассейна Вислы и Одера до Волыни и Припятского Полесья. Носители этой новой культуры говорили на праславянском языке, а ближайшими их соседями были германские племена (создавшие *Ясторфскую* культуру), что способствовало древнейшему взаимопроникновению лексики германского и славянского языков. Именно эти германцы перенесли древнеевропейский этноним «венеты/

венеды» на своих славянских соседей; значительно позже возник и этноним «славяне» (от *слыть, слову/слыву* в значении «слышаться, быть понятным»). Кроме того, со II в. до н. э. развивалось славяно-кельтское взаимодействие в бассейне Вислы, где позже сложилась *Пражско-Корчакская* культура, считающаяся уже «достоверно праславянской»<sup>14</sup>.

В последние века до нашей эры обширные пространства Северного Причерноморья были заселены ираноязычными племенами скифов и сарматов, а северные области Восточноевропейской равнины принадлежали племенам балтской группы. Во II в. н. э. в Верхнем и Киевском Поднепровье, а также на Волини и в верховьях Южного Буга уже доминировал славянский этнос.

В конце II – начале III в. на территории Румынии и Молдавии, в низовьях Дуная и Днестра расселились германоязычные готы. Их соседом в Причерноморье было население *Черняховской* культуры, которая в III–IV вв. простиралась от низовьев Дуная до Северского Донца. Еще в первые века нашей эры здесь произошла славянизация ираноязычного населения, возник славяно-иранский симбиоз. Первое заселение славянами Среднего Подунавья и Балкан в конце IV столетия произошло уже после того, как славянское население испытало иранское воздействие (на юге России сохранилось множество гидронимов иранского происхождения). У скифов и сарматов славяне заимствовали имена божеств – Хорс и Семаргл, переработали элементы иранской солярной мифологии. Слово «анты» также имеет иранское происхождение и означает «крайний, находящийся в конце, позади»; вначале этот этноним относился к племенной группе скифо-сарматского населения, а затем был перенесен на всех славян данного региона. Среди разнородного славянизированного населения региона были и загадочные «русы»: это слово на иранских языках означает «светлый, белый, блестящий». Однако готы по-прежнему называли всех своих славянских соседей общим для всего германского мира именем славян – венедями.

Во второй половине I тыс. славяне широко распространились по территории Европы – от Балтийского моря до Пелопоннеса и от Эльбы до среднего течения Волги; они постепенно включали в свой состав разные этносы аборигенного населения этих территорий.

В IV в. племена гуннов из Средней Азии (вместе с аланами и уграми Приуралья и Прикаспия) стали продвигаться к Юго-Восточной Европе. Гуннским нашествием был razoren весь ареал *Черняховской* культуры, затем они «огнем и мечом» прошли по Фракии и вторглись в пределы Римской империи. На рубеже V–VI вв. началось переселение славянских племен из Центральной Европы

в северном направлении (под давлением вторгшихся на эти территории аваров). В результате на побережье Балтийского моря, к востоку от реки Одер, возникла культура *Суков-Шелижи*, в Чехии – *Пражская*. На рубеже VI–VII вв. славяне создали *Фельдбергскую* культуру (в районе Мекленбурга) и культуру *Торнау* (в Нижней Силезии и к западу от Одера и Нейсе). Другие славянские племена двинулись на юг, к Дунаю, завоевав и часть византийских провинций на Балканском полуострове. А славяне, оставшиеся на территории современной Словакии, Богемии и Моравии, создали здесь свое племенное политическое объединение («королевство Само»), которое на короткое время сумело отстоять свою независимость. Все это активно влияло на этногенетические процессы Центральной Европе<sup>15</sup>.

В период VII–X вв. отток различных групп славянского населения из Дунайского региона происходил многократно. Этому способствовала активизация здесь романоязычных волохов («влахов» русских летописей), а в X в. – разгром венграми Великой Моравии (державы западных славян).

Славяне, расселившиеся к X в. на Восточноевропейской равнине, стали основой образования древнерусской народности, язык которой лингвисты также именуют древнерусским. В состав этой народности входили многие финские и балтские племена, к этому времени вполне обрусевшие. В течение нескольких столетий, даже в период феодальной раздробленности Древней Руси, понятие «Русская земля» относилось ко всей стране, населенной восточными славянами.

С X в. сформировалось единое древнерусское дружинное сословие, культура которого имела и славянские, и скандинавские, и финские, и степные (хазарско-венгерские) элементы. Традиции дружинников значительно отличались от культур окружающего земледельческого населения. Зарождающееся купеческое сословие формировалось из представителей разных племенных образований, что также способствовало созданию единой этноязыковой среды Древней Руси<sup>16</sup>.

Как полагает О.Н. Трубачев, уже дописьменный древнерусский язык имел сложный лексический состав и включал «высокую лексику» (понятия *Бог, вера, душа, рай, святой, грех* и т. п.), что обеспечивало возможность адекватного перевода религиозной терминологии с греческого языка. Древнерусский язык «не поддавался» романизации не потому, что был архаичнее других европейских языков, а благодаря «выбору веры» Древней Руси через союз с Византией.



\* \* \*

Необходимо признать дискуссионность, спорность многих положений, представленных выше. Чтобы проверить их на степень достоверности, обратимся к литературным источникам.

Образ Восточной Европы, созданный античными авторами<sup>17</sup>, содержит многочисленные мифологические элементы. С началом греческой колонизации Северного Причерноморья реалистичные сведения о жизни и быте его населения переплетаются с их явной идеализацией. Геродот в своей «Истории» уже приводит несколько версий одних и тех же событий, что некоторые современные исследователи считают началом научной критики источников. Фантастичность античных «периплов» сохраняется вплоть до эпохи эллинизма. Греки могли называть скифами или сарматами всех врагов античной цивилизации – славянские, финно-угорские, тюркские племена.

Римская «Певтингерова карта» содержит ряд топонимов и этнонимов, которые позволяют сторонникам теории «Дунайской прародины славян» (таким, как О.Н. Трубачев) считать их славянскими названиями. Но как называли славян античные источники? Иордан (VI в. н. э.) утверждал, что имя «венеды» относится и к славянам, живущим на Дунае, и к антам Причерноморья. Значит, анты – это не славяне (возможно, скифы и сарматы?). Однако ряд других древних авторов отождествляет славян и антов.

Византийские источники<sup>18</sup> насыщены литературными штампами и подражаниями античным образцам. Современные источниковеды спорят о том, когда в них впервые упоминаются росы и кто это такие. Византийский император Константин Багрянородный отличает росов (как он называет *дружинников* киевского князя) от славян, которых он считает *данниками* князя и росов. Одна из версий этимологии слова «рос» – от древнескандинавского «гребцы»; тогда получается, что «росы» – это самоназвание варягов. Однако, согласно Михаилу Пселлу (XI в.), в войнах Византии принимали участие дружины и варягов, и росов. Во многих византийских источниках образ страны Руси близок античной Скифии, причем ее население именуется по-разному – скифами, меотами, хазарами, галатами.

Судя по официальным византийским документам (договорам, императорским актам), в XII в. русско-византийские политические и культурные связи ослабли; судя по житийной литературе, речам риториков, наоборот расширились и укрепились.

Западноевропейские источники<sup>19</sup> создают не менее противоречивую картину. Так, в «Бертинских анналах» Пруденция (конец IX в.) в составе византийского посольства к королю франков

названы представители «народа Рос», в которых почему-то заподозрили разведчиков «из народа шведов» (норманнов).

Сама датировка ряда источников оказывается спорной: большинство историков относит «Баварский географ» к XI–XII вв., но гипотеза о его датировке 2-й половиной IX в. позволяет дать оригинальную интерпретацию содержания этого источника (как содержащего сведения о подготовке миссии Кирилла и Мефодия). В таможенных уставах начала X в. упомянуты «руги», в аналогичных документах XII в. – «рузарии»; некоторым исследователям это дает повод считать и тех и других «русскими купцами», имеющими торговые поселения в местах переправы через Дунай.

Западноевропейские источники в значительной степени ставят под сомнение привычные образы древнерусских князей, а также традиционную картину «выбора веры» и христианизации Руси. Если доверять этим источникам, то окажется, что еще в середине X в. княгиня Ольга вела политику «активного лавирования» между Западной и Восточной церквями. Кроме того, на Руси действовало множество безвестных немецких миссионеров, деятельность которых была приписана св. Бонифацию (в его житиях). Со второй половины XII в. в Новгороде, Смоленске и Киеве существовали немецкие подворья, где строились католические (латинские) церкви, жили монахи-ирландцы; при нападении татар всех киевских католиков взял под свою защиту Папа римский. С начала XIII в. авторитетные посольства неоднократно призывали русских князей признать авторитет папства. Папа Григорий IX ставил условием своей поддержки их в борьбе с татаро-монголами принятие греко-католической унии их подданными.

Судя по «Хроникам» Титмара Магдебургского (начало XI в.), Владимир Святой – «великий и жестокий распутник», который принял христианскую веру только по настоянию своей жены-гречанки. Еще одна новость: убийца святых Бориса и Глеба – не Святополк Окаянный (как мы привыкли думать), а его брат Ярослав Мудрый, возвеличенный древнерусской литературой.

Скандинавские источники<sup>20</sup> тоже рисуют негативный образ этого князя: он выглядит слабовольным, нерешительным, скупым (по отношению к своим дружинникам-норманнам). Кроме того, эти источники позволяют уточнить образ Древней Руси, представленный в «Повести временных лет». Однако необходимо учитывать, что в скандинавских сагах XII–XIII вв. сведения о реальных событиях переплетаются с фантастическими сюжетами древнегерманской мифологии и эпоса. Многие имена «конунгов» Руси легендарны, но встречаются и реальные персонажи; неизвестно, идентичен ли князю Игорю (сыну варяга Рюрика) «конунг

Ингвар», упоминаемый во многих сагах. В скандинавской среде зародился и сюжет о смерти героя «от коня своего», который в «Повести временных лет» отнесен к киевскому князю Олегу. В сагах часто используются сюжеты западноевропейской куртуазной литературы, образы сказаний о нибелунгах, французских романов о Тристане и Изольде.

Традиционная версия о том, что «Гардарики» (название Руси в скандинавских источниках) означает «Страна городов», может быть поставлена под сомнение. Ведь «гардр» у норманнов – это усадьба, хутор, небольшое поселение; именно они встречались на пути по Волхову к Ладожскому озеру, раньше всего освоенному варягами. Постепенно этот топоним распространился на всю территорию Древней Руси, вовсе не свидетельствуя о множестве ее процветающих городов.

Тексты саг о службе викингов в других странах подчинены литературным стереотипам и не могут служить прямыми историческими источниками. И все же некоторые исследователи обнаруживают в них ценные сведения о торговых связях Древней Руси со скандинавскими странами. В одних сагах Русь предстает как языческий мир (с волшебниками, колдунами и прорицателями), в других – это вполне христианская страна, крещенная византийским епископом (которого доставили на Русь герои саг).

Сопоставлять сведения различных источников, критически анализируя, «деконструируя» их тексты – бесконечно сложная, но увлекательная задача. Она становится еще интереснее, если постоянно принимать во внимание те образы Древней Руси, которые возникают на страницах ее литературных памятников. Эти образы представлены в работах И.Н. Данилевского<sup>21</sup>, М.С. Киселевой<sup>22</sup>, В.М. Истрина<sup>23</sup> и О.В. Творогова<sup>24</sup>.

Тем не менее можно утверждать, что древнерусская культура и культура средневековой Европы, так плохо понимающие друг друга, судя по ряду источников, вновь и вновь встречаются и активно взаимодействуют, обнаруживая множество сходных черт. Сопоставив литературные произведения одного жанра – «Поучения» древнерусского князя Владимира Мономаха и «Поучения» Людовика 1X Святого<sup>25</sup>, мы найдем в них новые подтверждения единства всей европейской культуры (включая русскую), что вовсе не отменяет своеобразия отдельных культур.

Научные представления о русском летописании данного периода представлены, в частности, работами Д.С. Лихачева, Т.В. Гимона и А.А. Гиппиуса<sup>26</sup>. Авторы обращают внимание на сходство формы и внутренней организации ирландских, английских, франкских, западославянских анналов и русских летописей.

Во всех этих литературных памятниках погодные статьи не образуют связного повествования, текст отличается дискретностью. И к анналам, и к летописям вполне применима характеристика Д.С. Лихачева: «Каждая запись до известной степени самостоятельна, но между ними чувствуется все же пропущенная связь, возможность других записей о других событиях»<sup>27</sup>.

В западной раннесредневековой письменности историки литературы находят прямые аналогии с русской Начальной летописью: к ней близки по структуре «История франков» Григория Турского, «История готв, вандалов и севов» Исидора Севильского, «Церковная история народа англов» Беда Досточтимого и другие литературные памятники. Яркие параллели с «Повестью временных лет» можно обнаружить также в скандинавской историографии, в польской Хронике Галла Анонима, чешской Хронике Козьмы Пражского.

По целому ряду социокультурных параметров Киевская Русь X–XI вв. сближается не с Византией, а с молодыми христианскими государствами Средней Европы – Чехией, Венгрией, Польшей, скандинавскими странами. По мнению Д.С. Лихачева, до начала противостояния православной Руси и католического Запада ситуация «благоприятствовала их общим культурным переживаниям и взаимному влиянию»<sup>28</sup>. Обнаруженная Т.В. Гимон и А.А. Гиппиус «общность анналистического принципа европейской и русской исторических традиций»<sup>29</sup> может объясняться как их типологическим сходством, так и влиянием одной традиции на другую. В условиях интенсивных церковных и династических контактов Руси с Западом было вполне возможно общее знакомство русских книжников с европейской практикой ведения погодных записей.

Таким образом, рассмотренные литературные источники различного типа, как и археологические, и этнолингвистические данные, подтверждают общий вывод: культура России – древняя и современная – всегда была и остается неотъемлемой частью культуры Европы.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Сахаров А.Н. История России – органическая часть истории человечества // История человечества: В 8 т. М.: ЮНЕСКО; Магистр-пресс. 2003. Т. 1. С. 3–6.
- <sup>2</sup> Седов В.В. Славяне. Историко-археологическое исследование. М.: Языки славянской культуры, 2002. 624 с.
- <sup>3</sup> Петрухин В.Я., Раевский Д.С. Очерки истории народов России в древности и раннем Средневековье. М.: Языки славянской культуры, 2004. 416 с.

- 4 Там же. С. 30.
- 5 *Отт М.* Европа в период верхнего палеолита и мезолита // История человечества. С. 233–239.
- 6 *Алексеев В.П.* Верхний палеолит на территории бывшего СССР // Там же. С. 250–254.
- 7 *Мюэн Ж.-П.* Введение (к т. 2) // Там же. С. 331–334.
- 8 *Мерперт М.Я.* Европейская часть бывшего СССР в эпоху неолита и халколита // Там же. С. 588–592.
- 9 *Мерперт М.Я.* Восточная Европа в эпоху меди и бронзы // Там же. С. 370–371.
- 10 *Мэллори Дж.П.* Индоевропейский феномен: лингвистика и археология // Там же. С. 82–92.
- 11 *Седов В.В.* Указ. соч.
- 12 *Мартынов В.В.* Язык в пространстве и времени. К проблеме глоттогенеза славян. М.: Эдиториал, 2004. 110 с.
- 13 *Трубачев О.Н.* Этногенез и культура древнейших славян. Лингвистические исследования. М.: Наука, 2003. 489 с.
- 14 *Седов В.В.* Указ. соч. С. 48.
- 15 *Херрманн Й.* Славяне, авары и королевство Мервингов // История человечества. С. 229–232.
- 16 *Седов В.В.* Указ соч. С. 96.
- 17 *Подосинов А.В.* Античные источники // Древняя Русь в свете зарубежных источников. М.: Логос-Пресс, 2003. С. 59–70.
- 18 *Бибииков М.В.* Византийские источники // Там же. С. 73–148.
- 19 *Назаренко А.В.* Западноевропейские источники // Там же. С. 280–295.
- 20 *Глазырина Г.В., Джаксон Т.Н., Мельникова Е.А.* Скандинавские источники // Там же. С. 425–557.
- 21 *Данилевский И.Н.* Древняя Русь глазами современников и потомков (IX–XIII вв.). М.: Аспект-Пресс, 2003. 388 с.
- 22 *Киселева М.С.* Учение книжное: текст и контекст древнерусской книжности. М.: Индрик, 2000. 256 с.
- 23 *Истрин В.М.* Очерк истории древнерусской литературы домонгольского периода (XI–XIII вв.). М.: АСАДЕМ, 2003. 384 с.
- 24 *Творогов О.В.* Произведения Владимира Мономаха // История русской литературы XI–XVII вв. М.: Просвящение, 1985. 462 с.
- 25 *Ле Гофф Ж.* Людовик IX Святой. М.: Ладомир, 2001. С. 21.
- 26 *Гимон Т.В., Гитциус А.А.* Русское летописание в свете типологических параллелей // Жанры и формы в письменной культуре Средневековья. М.: ИМЛИ РАН, 2005. 272 с.
- 27 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 261.
- 28 Там же. С. 261.
- 29 *Гимон Т.В., Гитциус А.А.* Указ соч. С. 186.



А.И. Венгеров

БОГОИСКАТЕЛЬСТВО,  
РЕВОЛЮЦИЯ И СОЦИАЛИЗМ В РОССИИ:  
ВЗАИМОСВЯЗЬ КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК

В статье рассматриваются противоречивые процессы в русской культуре конца XIX – начала XX в., связанные с творческим подъемом Серебряного века, революционным движением и религиозными исканиями русской интеллигенции. Она обнаружила трагический разрыв между Идеалом и Действительностью, верила в необходимость радикальных перемен. Автор доказывает, что представителей богоискательства и богостроительства объединяло желание найти ответы на самые важные вопросы истории и жизни, преобразовать, обустроить все сферы жизни общества на религиозной основе.

*Ключевые слова:* Серебряный век, богоискательство, богостроительство, плюрализм эстетических систем, Религиозно-философские общества.

Культуру России конца XIX – начала XX в. сегодня принято называть Серебряным веком, или русским культурным Ренессансом. Несмотря на различные оценки правомерности этих терминов, они довольно часто служат обозначением времени, отличающегося небывалым многообразием ярких культурных феноменов.

Именно в этот период истории, непростой в социальном и политическом отношении, в России сложилась особая атмосфера творческого подъема. Чувство приближающихся перемен мирового значения толкало художников на поиски новых форм искусства, способствующих преобразованию действительности.

По-новому осмыслялась роль личности в художественном процессе: произведение искусства приравнивалось к поступку, исторической деятельности. Процесс художественного творчества оказывался соположенным творчеству жизни, что придавало художнику

черты бога-демиурга. По выражению Л. Долгополова, «художник открывал какую-то истину людям и самому себе – она неизбежно носила не только отвлеченно-философский, но и конкретно-исторический характер»<sup>1</sup>.

На рубеже веков, во многом под влиянием В.С. Соловьева, складывается оригинальная русская философия, появляется новая музыка С. Прокофьева, А. Скрябина, И. Стравинского, литературная жизнь достигает высочайшей степени полифоничности и сложности. На литературной арене конца XIX – начала XX в. активно проявляют себя такие разные по своим философским и художественным принципам писатели, как Д. Мережковский и Л. Толстой, А. Блок и А. Чехов, Ф. Сологуб и И. Бунин, А. Белый и М. Горький.

Плюрализм эстетических систем и философских концепций – важная черта культуры порубежной эпохи. При этом возрастающая роль творческого субъекта и самобытности его произведений сосуществовала с тягой художников и мыслителей к построению универсальных концепций, к решению общемировых вопросов. В этом заключается своеобразный парадокс культуры Серебряного века.

С конца XIX в. общество переживало новую волну увлечения религией. По словам Н. Бердяева, «пробудилось религиозное волнение внутри русской культуры»<sup>2</sup>. А.Н. Бенуа позже вспоминал: «Мы все были в те годы мучительно заинтересованы загадкой бытия и искали разгадку ее в религии и в общении с людьми, посвятившими себя подобным же поискам»<sup>3</sup>.

Многообразие творческих концепций переходило в многообразии концепций религиозных, выходящих за конфессиональные и богословские пределы. Остро осознавался приход эры религиозного модернизма, понимаемого как необходимое условие прогресса человечества. В одном из писем к Р.В. Иванову-Разумнику А. Белый вспоминал, что однажды, сидя за чашкой чая, М. Горький «с величайшей серьезностью» предложил ему «написать благовестие От Ондreja БелогО, утверждая, что в этом нет ничего странного, что человек вступил в такую пору, что может (каждый!) написать благовестие от себя»<sup>4</sup>.

Несмотря на насыщенность творческой жизни, культурный и социальный мир представлялся мыслителям того времени расколотым и противоречивым, существование человека в нем – трагическим. Тоска по синкретичному мировоззрению и единению людей направляла творческую активность интеллигенции к поиску ответов на самые жгучие вопросы современности именно в религии, что традиционно называют *богоискательством*. Стремление

же к самостоятельному построению новой религии получило обозначение *богостроительства*. К последнему направлению обычно относят А.В. Луначарского, В.А. Базарова и М. Горького.

Однако и богоискателей, и богостроителей объединяло желание найти ответы на самые важные вопросы истории и жизни при помощи религиозного дискурса. Недаром Д. Мережковский писал о М. Горьком: «Русских интеллигентных “богоискателей” ненавидит он и презирает, а сам приближается к ним как никто»<sup>5</sup>. Общим для представителей обоих направлений был «дух поиска», стремление отыскать не столько Бога, сколько «божественный ответ» на противоречия бытия. Поэтому термин «богоискательство» употребляется и в широком смысле, включающем «богостроительские» мотивы.

Сама эпоха была, по существу, «богоискательской». К этому направлению относят идеи «Нового религиозного сознания» (Д. Мережковского, З. Гиппиус и Н. Бердяева), деятельность Религиозно-философских обществ в Санкт-Петербурге, Москве и Киеве, православную философию С. Булгакова, творчество В. Розанова, интуитивизм Н. Лосского, критику А. Вольнского, философию всеединства В. Соловьева и античную метафизику Вяч. Иванова. Кроме того, термин «богоискательство» не без основания применяется к творчеству Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Подобное разнообразие философских концепций и эстетических феноменов позволяет утверждать, что богоискательство – это целый пласт культуры, дух времени, ориентация культурного самосознания. Сами богоискатели были склонны соотносить свое творчество прежде всего с духовными традициями русской литературы. Н. Бердяев писал по этому поводу:

Великое томление, неустанное богоискание заложено в русской душе, и сказалось оно на протяжении целого столетия. Богоискатели отражали наш мятежный, враждебный всякому мещанству дух. Вся почти русская литература, великая русская литература, есть жизненный документ, свидетельствующий об этом богоискании, о неутоленной духовной жажде<sup>6</sup>.

Бердяев особо подчеркивал, что богоискательство характерно не только для русской интеллигенции, но и для всей русской культуры – как смыслового единства:

В народе всегда была такая религиозная жажда, в низах народной жизни, в русском сектантстве, и в народном православном благочестии было то же богоискание и богопокорство, что и в верхах народного организма, у богоискателей мыслителей, художников и пророков<sup>7</sup>.



Литературный критик А. Волынский тоже утверждал:

На всем своем протяжении русская литература искала Бога. Ее еще не коснулись томления современной души, она еще цвела первой юностью, а в центре ее уже стоял религиозный вопрос, в широком и притом свободном истолковании<sup>8</sup>.

Итак, о богоискательстве следует говорить как о духовном феномене русской культуры в целом или, по крайней мере, как о традиции русской литературы классического периода (хотя принцип «искания Бога» стал доминирующим именно на рубеже столетий).

Еще в начале XIX в. образованными слоями русского общества была осознана проблема несоответствия христианского идеала и существующей официальной Православной церкви. Административное подчинение церкви государству, использование церкви в целях государственной пропаганды, полицейское преследование за «отпадение от веры» – все это способствовало снижению значения исторической церкви в религиозном опыте культурной элиты. А.С. Пушкин писал о представителях духовного сословия его времени:

Бедность и невежество этих людей, необходимых в государстве, их унижает и отнимает у них самую возможность заниматься важною своею должностию. От сего происходит в нашем народе презрение к попам и равнодушные к отечественной религии<sup>9</sup>.

Неудовлетворенные государственной церковью, многие образованные люди России в поисках новых религиозных идеалов обрацались к католицизму, масонству, идеализированному «народному православию» или к западной философской традиции. А. Пушкин и Н. Карамзин, В. Жуковский и П. Чаадаев, А. Грибоедов и А. Дельвиг, как и многие другие, были членами различных масонских лож. Лев Толстой выделял несколько типов отношения к религии в русском обществе:

В моей молодости были три или, вернее, четыре категории, на которые можно было разделить в этом отношении общество: первая – очень небольшая группа – *люди очень религиозные, бывшие еще раньше масонами, иногда шедшие в монахи* (здесь и далее курсив мой. – А. В.); вторая – процентов семьдесят – *люди, исполнявшие по привычке церковные обряды*, но в душе совершенно равнодушные к религиозным вопросам. Третья группа – люди неверующие, официально исполнявшие обряды в случае необходимости, и, наконец, четвертая – вольтерьянцы, люди неверующие и открыто, смело высказывающие свое неверие. Таких было мало, процента два-три<sup>10</sup>.

А.И. Венгеров

В своей записке для Религиозно-философских собраний (которые проходили по инициативе интеллигенции с 1901 г. до их запрещения Священным Синодом в 1903 г.) В. Розанов с горечью констатировал:

«Нет религиозной жизни», жалуются... Да взгляните: религиозная-то жизнь в обществе есть, и даже горяча, но она стала личной, внутренней, комнатной, а не храмовой, потому что в храме, как и всяком не моем месте, я чувствую себя чуждым и ненужным<sup>11</sup>.

На рубеже столетий соединение «людей культуры» и церкви осознавалось уже как невозможное. Зинаида Гиппиус вспоминала:

В октябре тысяча восемьсот девяносто девятого года, в селе Орлине, когда я была занята писанием разговора о Евангелии, а именно о плоти и крови в этой книге, ко мне пришел неожиданно Дмитрий Сергеевич Мережковский и сказал: «Нет, нужна новая Церковь». Мы после того долго об этом говорили, и выяснилось для нас следующее: Церковь нужна как лик религии евангельской, христианской, религии Плоты и Крови. *Существующая Церковь не может от строения своего удовлетворить ни нас, ни людей, нам близких по времени*<sup>12</sup>.

Но поиски нового Идеала русской интеллигенцией никогда не замыкались исключительно областью богословия и религии: у многих богоискателей социальные проблемы даже первенствовали над религиозными.

Уже стало общим местом утверждение, что в центре внимания русской литературы XIX в. была социальная несправедливость, страдания «маленького человека». «Русская литература, – писал В.В. Розанов, – есть сплошной гимн униженному и оскорбленному»<sup>13</sup>.

Проблемы преодоления многообразных противоречий русской жизни стояли и перед литературной критикой (Белинский, Писарев, Чернышевский и многие другие), философией (западники и славянофилы), искусством (критический реализм передвижников).

Раскол между социальными чаяниями и действительностью воспринимался русскими мыслителями катастрофически. Аким Волынский обратил внимание на одну важную черту образа Ивана Карамазова, помогающую понять социальную специфику богоискательства:

Уже бывало, что люди, на верхах своего рационалистического мышления, не «принимали» идеи Бога, но еще не бывало в этой именно умствен-

ной сфере, среди европейской рационалистической образованности, в ее смелейших подъемах, чтобы люди не принимали идеи мира, от него уходили с сатанинским негодованием. Одни уходили от мира к Богу, другие от Бога к миру, но не было таких, которые уходили бы и от Бога, и от мира<sup>14</sup>.

Нужно заметить, что Иван не просто уходит «и от Бога, и от мира», он уходит от Бога *из-за мира*, причем, не отрицая самой *идеи Бога*. «Ну, представь же себе, может быть, и я принимаю бога, – засмеялся Иван, – для тебя это неожиданно, а?»<sup>15</sup> – говорит он Алеше.

Г. Флоровский утверждал, что весь смысл религиозных исканий определяется одним основным вопросом: «Как сделать христианство вновь влиятельным в жизни?»<sup>16</sup> Э. Гиппиус писала: «Мы хотим религии, которая бы оправдала, осветила, приняла жизнь»<sup>17</sup>. Открывая заседания Религиозно-философских собраний, В.А. Тернавцев (чиновник особых поручений при обер-прокуроре Синода), мессиански провозглашал:

*Возрождение России может совершиться на религиозной почве.* Религиозно-общественное возрождение России – к нему как к единственному и непостыдному своему исходу должны сойтись все недоумения нашего времени, завершительного в истории не только России, но и всего рода человеческого<sup>18</sup>.

Таким образом, основная интенция богоискательства в русской культуре заключается в том, что и религиозный, и социальный раскол между идеалом и действительностью должны быть преодолены в новом, едином религиозно-общественном Идеале. Богоискательство не мыслит обновления общества отдельно от религии – и наоборот, религиозного модернизма без модернизма общественного. Политический кризис и нарастающая революционная активность нагнетали обстановку, готовя не только социальный, но и культурный взрыв.

Богоискательство стремилось обосновать необходимость наступления Царства Божьего на земле, обретения Града Небесного, нового золотого века гармонии и единения. Д. Мережковский называет эти мотивы едва ли не главным стержнем всей русской культуры:

За что посажен в Шлиссельбургскую крепость Новиков, только помысливший о Царстве Божиим; за что повешены декабристы, впервые сказавшие: «да будет всем один Царь на земле и на небе – Христос»; за что объявлен сумасшедшим Чаадаев, который только и делал, что говорил

А.И. Венгеров

«да придет Царство Твое»; за что погиб Гоголь, бежавший из мертвого царства мертвых душ, – то самое сказано и в этом предсмертном завете Достоевского: «Церковь есть воистину царство и определена царствовать, и в конце своем должна явиться, как царство на всей земле»<sup>19</sup>.

Важно отметить, что на рубеже столетий надежда на близкое пришествие Тысячелетнего Царства была характерна не только для религиозно настроенной интеллигенции, но распространялась и в народной среде (особенно у сектантов). Корни их искренней веры уходили в глубокий мифологический пласт русской культуры – с его ощущением разрыва между Богом и миром.

Проследим этот аспект русского богоискательства на примере двух писателей, которых принято считать антагонистами: творчество Ф. Достоевского приходится на расцвет этого направления, М. Горького – на самый его конец. Герой рассказа Достоевского «Сон смешного человека» рассказывает о жителях фантастической планеты:

У них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих, и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с целым вселенной<sup>20</sup>.

Сходный мотив необходимости для каждого человека будущего «единения со всей вселенной» присутствует и у М. Горького, – но уже как социалистический идеал единения с народными массами:

*Мне кажется, что социализм должен переродиться в культ, что его основной стержень – сознание человеком своей связи с массой – окрепнет лишь тогда, когда избыток опыта жизненного, излишек доказательств в пользу исторической, логической необходимости осуществления социализма, когда этот избыток и излишек образует жизнерадостное, активное чувство родства всех и каждого со всеми<sup>21</sup>.*

Собственно говоря, процесс глобальной «социализации» (т. е. слияния всех в единый народ) М. Горький и называет богостроительством:

Когда народ разбился на рабов и владык, на части и куски, когда он разорвал свою мысль и волю, – бог погиб, бог – разрушился. <...> Будет время – вся воля народа вновь сольется в одной точке; тогда в ней должна возникнуть необоримая и чудесная сила, и – воскреснет бог!<sup>22</sup>

Итак, богоискательство (в широком смысле) – это попытка изменить, преобразовать, обустроить на религиозной основе все сферы жизни общества, в том числе и социально-политическую. И хотя многие русские социалисты и марксисты нарочито объявляли себя материалистами и атеистами, их творчество часто обнаруживало глубокое проникновение религиозных идей и образов. Важно подчеркнуть, что в самой языковой практике мыслителей разного толка прослеживалась та «религиозная энергия русской души», о которой говорил Н. Бердяев<sup>23</sup>.

Известный американский исследователь русской культуры Дж. Х. Биллингтон предостерегал своих коллег от применения западных моделей познания к анализу русской общественной мысли:

Отличительной характеристикой российской культуры с 1840-х до начала 1880-х гг. была чрезвычайная озабоченность особого рода, которую русские называют «общественной мыслью». В западной культуре для этой разновидности мысли точного эквивалента нет. Она столь прихотлива и литературна, что не поддается дискуссии в терминах традиционной нравственной философии или новейшей социологии. Устремления ее не были в первую очередь политическими и выразимы скорее на языке психологии или религии<sup>24</sup>.

О трудности взаимопонимания России и Европы говорил Д. Мережковский: «Русская революция – не только политика, но и религия, – вот что всего труднее понять Европе, для которой и сама религия давно уже только политика»<sup>25</sup>.

Таким образом, даже объявляя себя учением, враждебным всякой религии, социализм подспудно питался религиозными идеалами и архетипами. В свою очередь, расширенное понимание религии (как процесса обустройства жизни человечества в соответствии с Высшими Принципами) давало повод открыто отождествлять социалистическое учение с религиозным. «Социализм, – писал А.В. Луначарский, – это организованная борьба человечества с природой для полного ее подчинения разуму: в надежде на победу, в стремлении, напряжении сил – новая религия»<sup>26</sup>.

Социально-философские концепции богоискателей-христиан и богостроителей-марксистов объединяет стремление преодолеть разломы русской культуры, но они подходят к этой проблеме с двух разных сторон. Однако в сложное переплетение их мыслей вторгалась практика революционного действия, вступающая в тонкое взаимодействие с теорией на многих уровнях. Даже сейчас, с позиций исторической ретроспективы, практически невозможно провести четкую границу между богоискательством, социализмом

и революционным учением, которое в России объявляло себя «новой религией». Легко представить себе схему, в которой понятия «богоискательство», «социальная рефлексия» и «революционная активность» соединены двусторонними стрелками, обозначающими взаимосвязи и взаимовлияния этих трех культурных практик (в плане теории и в плане действия).

Действительно, основная интенция богоискательства – обновление религии и социального устройства в новом синтетическом единстве. Чем же могло быть богоискательство, как не революционной активностью в сфере религии? Но ведь основной пафос богоискательства в том, что обновление должно затронуть не только церковь, но и всю жизнь, от начала и до конца. Не вызывает сомнения, что нельзя отождествлять революционную практику и творческую активность, но необходимо отметить их нелинейную связь – и на общекультурном уровне, и на уровне метатекстуальных смыслов.

Для демонстрации такой связи рассмотрим пример богоискательства Льва Толстого. Конечно, этот классик русской литературы не социалист и не революционер, он не принимает насилия и проповедует любовь. Но одновременно с этим Толстой пишет разгромные статьи в адрес официальной Православной церкви, он – враг государства и враг культуры. Великий старец из Ясной Поляны идеализирует мужика, народную культуру и испытывает отвращение к культуре «высокой» (элитарной). Лев Толстой хочет основать «практическую религию», и на уровне концептуальных интенций его творчество имеет революционную направленность.

Философская и жизненная трагедия Толстого коренится в его интенсивном переживании разрыва между Идеалом и Действительностью. Принимая безусловную правоту Евангельской Истины, писатель с ужасом видел, что общество практически живет вовсе не по евангельскому закону, и настойчиво искал путь к изменению этой ситуации.

Хотя ключевыми фигурами богоискательства конца XIX – начала XX в. в России считались Ф. Достоевский и В. Соловьев, Лев Толстой во многом задавал тон духовной жизни образованного общества. Н. Бердяев называл творчество Толстого «сильным катализатором» богоискательства:

Всеми признается, что зачинателем религиозного брожения в России является Л. Толстой, он пробил брешь в религиозном индифферентизме русской интеллигенции, и запросы религиозного сознания поставил в центре внимания<sup>27</sup>.

Несколько заседаний Религиозно-философских собраний сопровождались жаркими дискуссиями по вопросу об отлучении Льва Толстого от Русской Православной Церкви.

Итак, богоискательство как целостный дискурс русской культуры имеет как социальную, так и революционную составляющую, находясь с ними в одном историко-культурном пространстве. Переплетаясь на уровне мифологических систем, эти три практики вполне могли переходить (и переходили) одна в другую в плане поступка, конкретного действия.

В своей фундаментальной работе по проблемам взаимосвязи русского религиозного сознания, революции и коммунистического режима Н. Бердяев выявил их общую мифологическую компоненту. Выводы этой работы принципиально важны для понимания общекультурного значения богоискательства:

Русский коммунизм, если взглянуть на него глубже, в свете русской исторической судьбы, есть деформация русской идеи, русского мессианства и универсализма, русского искания царства правды, русской идеи, принявшей в атмосфере войны и разложения уродливые формы. Но русский коммунизм более связан с русскими традициями, чем это обычно о нем думают, традициями не только хорошими, но и очень плохими<sup>28</sup>.

Таким образом, богоискательский пласт культуры, помимо огромного влияния на теоретическую мысль и искусство России, оказал существенное влияние на всю историческую динамику и судьбы страны.

Сложное переплетение богоискательской, социальной и революционной сфер культуры в XIX – начале XX в. имели первостепенное значение и для формирования новых мифологических систем мысли уже в другой, советский, период истории России.

#### Примечания

- 1 Долгополов Л. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 13.
- 2 Цит. по: Флоровский Г. Пути русского богословия. М.: Харвест, 2006. С. 481.
- 3 Бенуа А.А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 2. С. 290–291.
- 4 Белый А., Иванов-Разумник: Переписка. СПб.: Феникс, 1998. С. 288.
- 5 Мережковский Д.С. Не святая Русь. Религия Горького // Максим Горький: pro et contra. СПб.: РГХИ, 1997. С. 849.
- 6 Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. М.: Канон+, 1998. С. 36.
- 7 Там же. С. 41.

А.И. Венгеров

- 8 *Вольнский А.* Достоевский. СПб.: ДНК, 2007. С. 55.
- 9 *Пушкин А.С.* Заметки по русской истории XVIII в. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 8. С. 91.
- 10 Цит. по: *Гольденвейзер А.И.* Вблизи Толстого. М.: Худож. лит., 1959. С. 122–123.
- 11 Записки петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903 гг.). М.: Республика, 2005. С. 41.
- 12 *Гиппиус З.* О Бывшем (1899–1914) // Гиппиус З. Дневники: В 2 кн. М: НПК «Интелвак», 1999. Кн. 1. С. 89.
- 13 *Розанов В.В.* Возле «Русской идеи» // Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей. М.: Айрис-пресс, 2004. С. 286.
- 14 *Вольнский А.* Указ. соч. С. 234.
- 15 *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1984. Т. 14. С. 214.
- 16 *Флоровский Г.* Указ. соч. С. 461.
- 17 *Гиппиус З.Н.* Указ соч. С. 197.
- 18 Записки петербургских Религиозно-философских собраний. С. 6.
- 19 *Мережковский Д.* Революция и религия // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция. М.: ОГИ, 1999. С. 156.
- 20 *Достоевский Ф.М.* Сон смешного человека // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 25. М.: Наука, 1982. С. 112–114.
- 21 *Горький М.* Письмо к Г.А. Алексинскому. Цит. по: *Никитин Е.Н.* «Исповедь» М. Горького: Новое прочтение. М.: Наследие, 2000. С. 60.
- 22 *Горький М.* Исповедь // Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 9. С. 60.
- 23 *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М.: АСТ, 2006. С. 237.
- 24 *Биллингтон Дж. Х.* Икона и Топор. Опыт истолкования истории русской культуры. М.: Рудомино, 2001. С. 441.
- 25 *Мережковский Д.С.* Предисловие // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Указ. соч. С. 60.
- 26 *Луначарский А.В.* Религия и Социализм. СПб.: Шиповник, 1908. Т. 1. С. 48–49.
- 27 *Бердяев Н.А.* Политический смысл религиозного брожения в России (1903) // Бердяев Н.А. Sub specie aeternitatis. СПб.: Изд-во М.В. Пирожкова, 1907. С. 137.
- 28 *Бердяев Н.А.* Истоки и смысл... С. 407.



### КОНЦЕПТЫ ЦАРСТВЕННОГО СВЯЩЕНСТВА НА ДРЕВНЕМ ВОСТОКЕ И В РАННЕМ ХРИСТИАНСТВЕ

Предлагаемая статья акцентирует внимание на образе Иисуса Христа как царя-священника «по чину Мелхиседека» в раннехристианском богословии. Ближневосточные представления о царственном священстве могут пролить свет на особенности формирования этого образа.

*Ключевые слова:* царь-священник, божественность власти, мифология Древнего Египта и Месопотамии, священный брак, левиты, преодоление смерти.

Автор *Послания к евреям*<sup>1</sup> утверждает, что Иисус Христос «наречен от Бога Первосвященником по чину Мелхиседека» (Евр. 5: 10) – в противоположность левитскому священству. Что же могло быть известно о Мелхиседеке той аудитории, которой адресовано Послание?

В первой книге Ветхого Завета о нем говорится как о «царе Салимском» и «священнике Бога Всевышнего», который вышел на встречу патриарху Аврааму и благословил его хлебом и вином (Быт. 14: 17–19). Это значит, что Мелхиседек, один из ханаанских правителей, совмещал царские и жреческие функции. С древнейших времен через Ханаан осуществлялись связи между Египтом и Междуречьем, а в эпоху Нового царства эта территория считалась провинцией Египта. Религиозная культура Ханаана не была самостоятельной, причем она зависела и от шумеро-аккадской, и от египетской. Поэтому для понимания, что такое «священство по чину Мелхиседека», стоит обратиться к рассмотрению традиций двух этих великих цивилизаций.

Начнем с традиционного представления о «божественной царственности». Древнейшее египетское свидетельство о нем относится

к первой половине IV тыс. до н. э.: на фрагменте сосуда из Нагады изображена корона, напоминающая красную корону царей Нижнего Египта династической эпохи, которая символизировала божественность их власти<sup>2</sup>. Это подтверждается многочисленными древнеегипетскими эпиграфическими источниками, в которых генеалогия царей недвусмысленно возводится к Богу.

Египтяне видели в монархии, существующей в историческом времени и пространстве, воспроизведение ситуации «начала мира», когда его единственным, безраздельно властвующим царем был сам Бог. Согласно религиозным взглядам египтян, до того, как Бог-Творец воцарился на земле, Он пребывал в состоянии пассивности, передаваемом словом *nty*<sup>3</sup>. Производное от него понятие, Нун, было связано с образом *предвечной водной Бездны* как «божественности самой по себе» (вне идеи творения). Один из текстов, описывающих переход Божества от состояния пассивности к воцарению, гласит: «Был Я Атумом, когда один пребывал в Нуне. Был Я Ра в Его славных явлениях, когда начал Он править тем, что сотворил»<sup>4</sup>. Имя Атума, Создателя и Владыки мира, содержит коннотации с полнотой и целостностью, но в то же время означает «небытие», точнее – «инобытие» как нечто противоположное «частичному эмпирическому бытию»<sup>5</sup>. Имя Ра, напротив, выражает идею *проявления* трансцендентного Божества. Таким образом, под *воцарением* Бога на земле египтяне понимали проявление Его сил.

Представления древних шумеров о генезисе царской власти имели много общего со взглядами египтян. Шумеры верили, что «во время оно, когда на земле еще никто не носил ни тиары, ни короны, ни скипетра, усыпанного ляпис-лазурью», небесные врата были заперты Семеркой богов. Тогда инсигнии власти лежали перед небесным престолом Ана (главы шумерского пантеона), который впоследствии спустил их на землю и передал земным властителям<sup>6</sup>. Поскольку Месопотамия традиционно состояла из независимых городов-государств, «царственность» (*nam-lugal*), спущенная с Небес (т. е. из «божественного мира»), непрерывно переходила из города в город, от династии к династии. Небесный престол божественного Владыки и атрибуты Его мощи и власти являлись для шумеров «первообразами» символов власти всякого легитимного земного царя. Правители Египта и Месопотамии считались носителями божественной власти на земле, тем самым скрепляя связь Небес и Земли.

Древние египтяне верили, что владычество Бога создает совершенный порядок мира, гарантирует торжество в нем Правды и Справедливости (Маат). Считалось, что принцип Маат «вписан» Создателем в творение, что он проявляется в жизни природы,

общества и в личной жизни каждого человека. Маат именовалась любимым творением Ра, Его возлюбленной супругой и дочерью, исшедшей из тела Ра.

Как справедливо отмечал Х. Ринггрен, обитателям Междуречья также была известна идея божественного порядка, который должен быть реализован в делах человеческих. Этот же автор подчеркивает: «Предполагалось, что государственные законы соответствуют богоустановленному миропорядку и выражают его»<sup>7</sup>. Строгая регламентация всех сторон жизни составляла, как известно, специфику месопотамской культуры с древнейших времен.

Однако и древние египтяне, и шумеры отчетливо сознавали, что живут они в мире несовершенном, где творится неправда, ведутся войны, порождаются смуты, а, стало быть, Бог не является его полновластным Царем. Судя по историческим источникам, в Месопотамии постепенно утвердилось представление, что Верховный Бог Ан правит исключительно на Небесах, власть же Его на земле является скорее номинальной; фактически Ан превращается в *deus otiosus* («отдыхающего бога», которого не принято беспокоить ни просьбами, ни хвалебными гимнами). А Богом, который почитался шумерами как царствующий на земле, стал Энлиль (сын Ана), который впоследствии был отождествлен с вавилонским Белом (Мардуком) и ассирийским Ашшуром. Текст *О Гильгамеше, Энкиду и Подземном мире* гласит: «После того, как Небо отделилось от Земли, Ан себе Небо унес, а Энлиль себе Землю забрал»<sup>8</sup>.

Древнеегипетские тексты, относящиеся к заупокойному культу, изобилуют намеками на причины несоответствия нынешнего состояния мироздания его первоначальному совершенству. Согласно мифологии, известной по многочисленным аллюзиям в *Текстах пирамид*, ряду позднейших египетских текстов и трактату Плутарха «Об Исиде и Осирисе», недолжное состояние мироздания обусловлено разладом (егип. «хенену»<sup>9</sup>) между членами божественной Девятерицы. В Гелиопольской космогонии девятку богов составляли Атум, Шу и Тefнунт, Геб и Нут, Осирис, Исида, Сет и Нефтида (Pug. 1655a-b)<sup>10</sup>. Разлад, порожденный убийством Осириса Сетом, положил начало времени, в котором владычествует смерть. В последующей схватке между Сетом и Хором (сыном Исиды, рожденным ею от мертвого Осириса) Око Хора было «вырвано, попрано, расчленено, опустошено». Но Хор – это еще и Превечный Владыка Небес, и его Око может быть отождествлено с Оком Ра – «органом творения».

Образом божественного Ока с древнейших времен было солнце: как оно согревает землю и сообщает жизненные энергии всему существу, так и божественное Око наделяет все существа жизнью,

которую имеет внутри Себя Тот, Кому это Око принадлежит. Колоссальная животворящая сила Ока на челе Ра одновременно является всепожирающим огнем для врагов Божьих на земле и для нарушителей Маат за порогом смерти. Попрание божественного Ока приводит к тому, что Владыка Небес становится отделенным, отчужденным от мира, не способным более в нем царствовать. При этом земной мир, отторгнутый от мира божественного, обречен на неминуемый распад и смерть.

Шумерская традиция также доносит до нас, хотя и не столь отчетливо, отголоски древних преданий об искажении изначального строя мироздания. В шумерском предании говорится об удалении божественной царственности на Небеса, о разрыве связи между Небом и Землей. Свирепый потоп, обрушившийся на землю, стал для древних обитателей Междуречья парадигмой всевозможных бедствий; разрушение своего города (или потерю его независимости) шумеры и аккадцы объясняли так же, как и сам потоп: «нас покинула небесная царственность». Символом этого горестного события была передача статуи божественного покровителя города в руки победителей.

Отстранение от активного участия в земных делах Творца мира и человека (часто именуемого Отцом) – сюжет мифологии и преданий многих народов<sup>11</sup>. Как правило, этому событию придается огромное значение: считается, что оно положило конец первоначальному этапу истории мира и поставило человека перед выбором дальнейшей «стратегии жизни». В результате этого выбора каждый народ оказывается по ту или иную сторону от грани, разделяющей религиозную и магическую культуры: первая ищет пути исправления мира, возвращения золотого века всевластия Небесного Владыки, вторая – способы выживания в мире, где правит не Творец, а иные боги. В эпоху зарождения государственности на юге Междуречья и в долине Нила обе великие культуры выбрали религиозный вариант отношений между Богом и человеком.

В Египте миссия восстановления Бога в правах Царя возлагалась на правителя, который почитался как земное воплощение Хора (Бога Вышнего), как образ Божества. Царская генеалогия в Египте возводилась к Богу, с V династии эпитет «сын Ра» стал постоянным элементом пышных царских титулов. В сценах теогамии, запечатленных в храмах Нового царства и рукописях (например, на папирусе Весткар), акцентируется внимание на непосредственном участии Божества в зачатии будущих правителей. Тутмос III вещает: «Он (Амон-Ра. – О. А.) – Отец мой; я – сын Его, которому Он повелел пребывать на престоле Своем, когда был я (еще) в гнезде; зачал Он меня из полноты сердца (Своего)»<sup>12</sup>.

Царь считался *единственным владыкой ритуала*<sup>13</sup>, делегирующим свои священнические функции другим жрецам. В древнеегипетском комплексе представлений о царе-священнике, упраздняющем разлаженность мира, ему вменялось в обязанность восстановление и хранение Маат. Царь земной, получивший «престол Хора на миллионы лет», был призван, подобно своему Владыке, заботиться о благе всякой твари, о торжестве правды, справедливости, милосердия. Эта идея нашла выражение в египетской символике: наиболее раннее иероглифическое обозначение Маат напоминает основание царского престола, который, в свою очередь, можно представить как стилизованный образ первоначального холма<sup>14</sup>.

В Шумере правитель почитался земным представителем Энлиля, носителем исполнительной власти в Его царстве, которое, в принципе, должно распространяться на весь земной мир. Правитель носил жреческие титулы *эн* и *санга*, он должен был совершать ритуал священного брака с богиней Инанной – «владычицей Небес». Согласно шумерскому преданию, этой богине переданы все силы Ана, его *Ме*<sup>15</sup>, так что Инанна является своего рода «женским аспектом» Ана, обращенным к миру дольному<sup>16</sup>. Именно священный брак, с древнейших времен известный в Междуречье, был в этом регионе основным методом приобщения к божественному<sup>17</sup>.

Во все времена месопотамские правители, подобно египетским монархам, заявляли о своем божественном происхождении, о том, что они вскормлены молоком богини. В одной из *Победных реляций* правитель Лагаша Эаннатум прославляется так: «названный по имени богом Энлилем, одаренный властью богом Нингирсу, избранный сердцем богини Нанше, вскормленный святым молоком богини Нинхурсаг, названный добрым именем богиней Инанной, одаренный премудростью богом Энки, любимец бога Думузи-Абзу»<sup>18</sup>. Саргон Древний намекал на свое божественное происхождение в таких выражениях: «Я – Шаррукен, царь могучий, царь Аккада, мать моя – жрица, отца я не ведал. Брат моего отца в горах обитает...»<sup>19</sup>

Итак, и в Древнем Египте, и в Междуречье основным служением *царя-священника* являлось восстановление правильного миропорядка – каким он был в «момент начала», когда Сам Творец был единственным Владыкой над всем миром. Ясно прочитываемый на Древнем Востоке принцип царя-священника, переводящего своих подданных в более совершенную бытийную ситуацию, используется автором *Послания к евреям* для выражения христологии в терминах жреческого служения.

Утверждая высокий статус «царственного священства», автор *Послания* ссылается на книгу *Бытия* и напоминает о величии того необычного священника, которому патриарх Авраам «дал десятину из лучших добыч своих» (Евр. 7: 4). В *Послании* говорится, что первосвященник в Иерусалимском храме – смертный и немощный человек, который должен приносить жертвы за грехи «как за народ, так и за себя» (Евр. 5: 3); кроме того, все ритуалы священников-левитов относятся только к «жизни под Законом». И потому наступает время, когда «восстает» священник *иной*, «по подобию Мелхиседека» – священник «не по закону заповеди плотской, но по силе жизни непрестающей» (Евр. 7: 15–16). Таким образом, в *Послании* отчетливо просматривается антитеза: левитское священство служит Закону и потому несовершенно, а священством по чину Мелхиседека «вводится лучшая надежда, посредством которой мы приближаемся к Богу» (Евр. 7: 19).

«Инаковость» нового священника (по отношению к левитам) обосновывается тем, что Мелхиседек – это «царь Салима, т. е. царь мира, без отца, без матери, без родословия<sup>20</sup>, не имеющий ни начала дней, ни конца жизни, уподобляясь Сыну Божию, пребывает священником навсегда» (Евр. 7: 2–3).

Как было показано выше, претензия на божественное (сверхъестественное) происхождение правителей была характерна для традиционных культур Ближнего Востока. По мысли автора *Послания*, род «нашего Первосвященника», Иисуса, восходит к Небесному Царю, и поэтому Он превосходит даже ангелов (Евр. 1: 4), а не только священников-левитов; он является «святым, непричастным злу, непорочным, отделенным от грешников и превознесенным выше небес» (Евр. 7: 26).

В *Послании* речь идет именно о царском священстве Мелхиседека-Иисуса (Евр. 5: 5–6), о чем свидетельствует, в частности, интерпретация его имени. Мелхиседек – «царь *правды*» и «царь *мира*» (Евр. 7: 2): в Египте и в Месопотамии это титулы идеального царя, а в Израиле приобрело мессианские коннотации.

Соединяя священство и царство, автор *Послания* решительно порывает с ветхозаветной традицией, где эти служения были строго разграничены. Достаточно вспомнить царя Озию, пораженного Господом проказой за намерение воскурить фимиам в Храме, так как это – «дело священников, сынов Аароновых, посвященных для каждения» (2 Пар. 26: 18–20). Однако Иисус соединяет в Себе небесное и земное и называет христиан *детьми*, «которых дал Мне Бог» (Евр. 2: 13). А поскольку эти дети «причастны плоти и крови, то и Он также воспринял оные, дабы... избавить тех, которые от страха смерти чрез всю жизнь были подвержены рабству»

(Евр. 2: 14–15). Именно в упразднении смерти в полной мере реализуется священническое служение истинного Царя – и в раннехристианской, и в ближневосточной традиции.

Действительно, культ умершего царя в Древнем Египте предполагал не только будущее воскресение его самого, но и спасение от «смерти вторичной» всех его верноподданных – как «членов плоти его». В додинастическую эпоху заупокойный культ совершался сыном любого умершего человека<sup>21</sup>, но затем эта функция была передана «божественному царю» возникшего государства как единственному достойному посреднику в деле спасения многих.

Со времени царя III династии Джосера доминирующим элементом царского погребального комплекса становится гигантская пирамида, воздвигаемая над погребальной камерой, а основной темой ее настенных изображений – жертвоприношения царю, восседающему перед жертвенником. Вокруг царских усыпальниц возникали «припирамидные города», воздвигались гробницы вельмож и располагались погребения рядовых горожан.

Согласно *Текстам пирамид*, вместе с царем на восточную часть Неба<sup>22</sup> (от смерти к жизни) переправляются и его подданные: «спасает Унас этот людей (своих) как члены плоти своей» (Руг. 371a). Царь уподобляется пастырям, помещающим своих тельцов «внутрь рук своих», т. е. заключающим их в свои объятия (Руг. 1533a-b). В Древнем Египте это означало акт передачи *Ka*, что иероглифически изображалось парой воздетых рук<sup>23</sup>. Р. Кларк отмечает: «Заключение другого в свои объятия означало для древних передачу ему своей жизненной сущности. Поэтому *Ka* является символом передачи жизненной энергии от богов к людям»<sup>24</sup>.

Вера в царя – победителя смерти – была сильна и в Междуречье, по крайней мере в раннединастическую эпоху. Царские погребения в некрополе Ура, датирующиеся 3-м этапом раннединастического периода, окружены тысячами могил простых горожан. Особенностью погребений царей и знати в этом некрополе является множество человеческих жертв, судя по всему, добровольных. Есть основания полагать, что царские подданные желали совершить переход из смерти в жизнь, обретая вместе со своим владыкой божественность и неподвластность смерти.

По древнеегипетским представлениям, царское сотерическое служение не распространялось лишь на тех, кто при жизни был врагом Бога и царя; они считались «людьми, не имеющими имени»<sup>25</sup>, для которых закрыты врата Небес. Такая судьба более всего страшила благочестивых египтян, всегда подчеркивающих свою лояльность по отношению к царю. А благоволение царя к своему подданному выражалось в даровании ему тех или иных предметов

заупокойного культа, места погребения, гробницы или в учреждении жертвоприношений после его смерти.

Опасность «не войти в покой», не пройти «путем новым и живым» сохраняется и для христиан, ради которых Сын Божий стал Священником по чину Мелхиседека. Автор *Послания* предупреждает: «Смотрите, братья, чтобы не было в ком из вас сердца лукавого и неверного, дабы вам не отступить от Бога живого. <...> Ибо мы сделали причастниками Христу, если только начатую жизнь твердо сохраним до конца» (Евр. 3: 12, 14).

Этот аспект священнического служения Иисуса (как посредника в спасении людей от смерти), вполне органичный для ближневосточной традиции, не был характерен для иудаизма. В основе последнего лежит убеждение, что, несмотря на безусловную трансцендентность Бога, Он доступен для личного и непосредственного общения: «Ибо так говорит Высокий и Превознесенный, вечно Живущий, – Святой имя Его: Я живу на высоте небес и во святилище, и также с сокрушенными и смиренными духом, чтоб оживлять дух смиренных и оживлять сердца сокрушенных» (Ис. 57: 15).

Начиная с *Посланий* апостола Павла, в христианской традиции была выработана концепция первородного греха, положившего начало смерти и фатально изменившего характер отношений Бога и человека<sup>26</sup>. Согласно учению апостола, «Писание всех заключило под грехом» (Гал. 3: 22), но Иисус Христос исправляет состояние падшести, примиряет человечество с Богом, земное с небесным (Кол. 1: 20), являясь Посредником между ними (1 Тим. 2: 5). Эта же логика характерна для религиозных культур Древнего Египта и Междуречья: порядок мироздания искажен (по сравнению с тем, что было «в начале»), но его испорченность, смертность может быть устранена через царя – посредника между божественным и земным мирами.

Интересно, что проблематика «жизни после смерти», столь значимая для окружающих Израиль народов, долгое время (вплоть до II–I вв. до н. э.) оставалась чуждой библейской традиции, ориентированной на исполнение божественной воли здесь и сейчас<sup>27</sup>. Лишь в книге пророка Даниила (12: 1–3) появляется первое достоверное свидетельство о вере в грядущее воскресение. Идея Посредника, упраздняющего испорченность мира и человека, всегда оставалась чуждой иудаизму. Согласно М. Буберу, в иудаистском богословии нельзя говорить об изменении отношений между Богом и человечеством в целом, но Бог может простить грех конкретного человека. Человек грешит *по образу* Адама, а не потому, что Адам согрешил: «...непосредственность отношения к Богу –



союз, установленный при сотворении человека, союз, который не отменялся и не отменится»<sup>28</sup>.

Вследствие отсутствия идеи посреднической и сотерической миссии царя, в иудейской традиции образ Мелхиседека всегда оставался недопонятым. В Таргуме на 109-й псалом интерпретация обетования царю Давиду сводится к тому, что он будет князем в будущем мире, о его священстве же ничего не говорится<sup>29</sup>. В Вавилонском Талмуде в связи с этим же текстом сказано, что чин священника отнят Богом у Мелхиседека и передан Аврааму<sup>30</sup>.

В «межзаветный» период (в одном из кумранских мидрашей) Мелхиседек уже оказывается главой сонма ангелов, эсхатологическим судьей, благовестником спасения людей и искупителем их грехов; он явится в последние времена, чтобы спасти «сынов света» – избранных Божьих<sup>31</sup>. Таким образом, хотя Мелхиседек и предстает здесь посредником, его совершенство не превосходит ангельское<sup>32</sup>. Тогда же возникли представления о двух мессиях – жреческом и светском, т. е. о «мессиях от Аарона и от Израиля»<sup>33</sup>. При этом наметилась тенденция утверждать превосходство жречества<sup>34</sup>, что свидетельствует о неудовлетворенности образом такого царя-мессии, который решает лишь политические задачи.

Итак, новозаветное богословие сближается скорее с ближневосточной традицией, чем с иудейской, принимающей только идею об «эпизодическом посредничестве» между иерархиями земными и небесными<sup>35</sup>. В исследовательской литературе *Послание к евреям* характеризуется как текст, содержащий явную полемику с иудаизмом и нацеленный на размежевание с ним христианского сообщества<sup>36</sup>.

И, в Древнем Египте, и в Междуречье роль царя-священника с течением времени все более формализовывалась. После падения III династии Ура религиозная составляющая царской власти в Междуречье постепенно уступала место политической, использующей религию лишь для своей легитимации. Вавилонский царь допускался в целлу Мардука лишь раз в год, резиденция правителя отделилась от храмового комплекса<sup>37</sup>. Древний ритуал священного брака в вавилонский период находит уже мало отражения в текстах; после правления Хаммурапи он превращается в священную проституцию, столь красноречиво описанную Геродотом (I, 199).

По всей вероятности, в Египте вера в царя-спасителя надломилась еще в эпоху Древнего царства, вызвав религиозный и социальный кризис: слишком велик был зазор между высоким призванием царя и реальным воплощением идеала. Необходимость совершенного Посредника между Богом и людьми – идея, с которой Египет

вошел в историю, – уступила место представлению, что только *личная праведность* открывает врата Небес и позволяет человеку наследовать вечность.

Однако надежда на царя-богочеловека вовсе не покинула ближневосточный ареал, став впоследствии частью культуры греко-римского мира. Сознание несовершенства земного миропорядка и собственной греховности побуждало многих людей продолжать поиски Посредника. По вере христиан, им и стал Иисус Христос – Сын Божий «вовек совершенный» (Евр. 7: 28) и Царь Израилев (Ин. 1: 49). В Его образе исполнилось древнее пророчество о спасительном царственном священстве «по чину Мелхиседека».

#### Примечания

- <sup>1</sup> Как известно, православная традиция уверенно приписывает авторство *Послания к евреям* апостолу Павлу, но текстологические исследования заставляют усомниться в этом. Большинство современных комментаторов придерживается взгляда, что Послание появилось в среде, близкой к апостолу, но написано другим лицом (см., напр.: Библия. Синодальный перевод. 4-е изд. Брюссель, 1989).
- <sup>2</sup> См.: *Baines J.* Origins of Egyptian Kingship // *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden; N. Y.: Brill, 1995. P. 96.
- <sup>3</sup> Nny означает «быть вялым, расслабленным, неспособным к действию». См.: *Faulkner R.O.* A Concise Dictionary of Middle Egyptian. Oxford, 1991. P. 134.
- <sup>4</sup> BD (The Book of the Dead). 17, 5–6. Цит. по: *Faulkner R.O.* The Ancient Egyptian Book of the Dead. L.: British Museum, 1985. P. 44.
- <sup>5</sup> *Павлова О.И., Zubov A.B.* Реальность падшести и парадигма совершенства // Совершенный человек. Теология и философия образа. М.: Институт Востоковедения РАН, 1997. С. 182.
- <sup>6</sup> О нисхождении небесной царственности на землю говорится в шумерском *Предании о потопе*, в *Предании о происхождении Эриду*, в аккадской *Легенде об Этане*. Эта тема находит отражение и в шумерском *Царском списке*, составленном в XXI в. до н. э.
- <sup>7</sup> *Ringgren H.* Religions of the Ancient Near East. L.: Westminster Press, 1973. P. 43.
- <sup>8</sup> См.: *Black J.A., Cunningham G., Ebeling J. et al.* The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature (далее – ETCSL). 1.8.1.4. Oxford: Faculty of Oriental Studies, University of Oxford, 1998–2006. URL: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/> (дата обращения: 3.04.09).
- <sup>9</sup> Хенену означает «смута, беспорядок, раздор». См.: *Faulkner R.O.* A Concise Dictionary... P. 203.
- <sup>10</sup> *Pyr.* – Тексты пирамид. Публ.: *Sethe K.* Die altägyptische Pyramidentexte. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1908–1922.

- 11 Представление о «боге отдыхающем», отстраненном от власти в мире, известно хеттам, грекам, ханаанеям, африканским народам, австралийцам. См.: *Eliade M., Sullivan L.E.* Deus Otiosus // Encyclopedia of Religion. Second Edition / Editor in chief L. Jones. Vol. 4. Detroit: Macmillan Reference USA, 2005. P. 2309–2313.
- 12 Из надписи на стене постройки Карнакского храмового комплекса Амона-Ра в Фивах. Перевод дается по изданию: *Sethe K.* Urkunden der 18. Dynastie III. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1906. S. 156.17–157.4, 161.9.
- 13 О титуле царя, известном уже со времени V–VI династий, см.: *Демидчик А.Е.* Безымянная пирамида. Государственная доктрина древнеегипетской Гераклеопольской монархии. СПб.: Алетея, 2005. С. 23.
- 14 *Morenz S.* Egyptian Religion. Ithaca; N. Y.: Cornell University Press, 1996. P. 113.
- 15 Ме (Сути) – важнейшая категория шумерской религии, означающая средоточие внутренних сил, присущих всему живому, энергию всякого действия, источник любой активности.
- 16 Инанна и Ан. ETCSL, 1.3.5.
- 17 См.: *Wakeman M.K.* Sacred Marriage // Journal for the Study of the Old Testament. 1982. Vol. 22. P. 25; *Павлова О.И., Зубов А.Б.* Указ. соч. С. 178.
- 18 Ассиро-вавилонский эпос. СПб.: Наука, 2007. С. 8.
- 19 Повесть о Саргоне. 1–5. Цит. по: Когда Ану сотворил небо. Литература древней Месопотамии / Пер. с аккад., сост. В.К. Афанасьевой и И.М. Дьяконова. М.: Алетея, 2000. С. 297.
- 20 Основанием для такой интерпретации послужило молчание библейского текста о родословии Мелхиседека – по контрасту с пространными левитскими генеалогиями.
- 21 *Shafer B.E.* Temples, Priests and Rituals: An Overview // Temples of Ancient Egypt. Ithaca: Cornell University Press, 1997. P. 12–13.
- 22 Символика солнца, «умирающего» на западе и «восстающего» на востоке (побеждая мрак ночи), с доисторических времен использовалась разными народами для выражения чаяний победы над смертью.
- 23 См.: *Зубов А.Б.* Человек – образ и подобие Божие в религиозных воззрениях египтян // Древний Восток: общность и своеобразие культурных традиций. М.: Институт Востоковедения РАН. С. 66.
- 24 *Clark R.T.R.* Myth and Symbol in Ancient Egypt. L.: Thames & Hudson, 1959. P. 231.
- 25 См.: Руг. 604с-d, ср.: 655b, 876b, 1726b.
- 26 См., напр.: Рим. 5: 14–19, где преступление Адама рассматривается как причина греха и смерти всех людей.
- 27 См.: *Segal A.* Life After Death: The Social Sources // The Resurrection. An Interdisciplinary Symposium on the Resurrection of Jesus. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 91–102.
- 28 *Бубер М.* Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 331.

О.Р. Астапова

- 29 *McNamara M.* Melchizedek: Gen 14, 17–20 in the Targums, in Rabbinic and Early Christian Literature. 81 // *Biblica*. 2000. P. 21.
- 30 *Orlov A.* Melchizedek Legend of 2 (Slavonic) Enoch // *Journal for the Study of Judaism*. 2000. № 31. P. 23–38.
- 31 *Ibid.* P. 298–303.
- 32 Обращение к фигуре Мелхиседека в кумранском мидраше, по всей вероятности, обусловлено ситуацией, сложившейся к концу эпохи Второго Храма. Поиск «идеального» священства привел к представлению о долевитской жреческой традиции, восходящей к Ною или Еноху. Согласно преданию, отраженному в славяно-русской версии книги Еноха, Мелхиседек является племянником Ноя (сыном его брата Нира). Восхищенный на небеса архангелом Михаилом, Мелхиседек получает божественную санкцию на вечное и совершеннейшее священство. См.: *Orlov A.* *Op. cit.*
- 33 *Collins J.J.* What was Distinctive about Messianic Expectation at Qumran // *The Dead Sea Scrolls and the Qumran Community*. Waco, Texas: Baylor University Press, 2006; *The Bible and the Dead Sea Scrolls: The Princeton Symposium on the Dead Sea Scroll: 3 Vols.* / Ed. by James H. Charlesworth. Vol. 2. P. 85.
- 34 См., напр.: Заветы двенадцати патриархов, сыновей Иакова // *Книга Еноха: Апокрифы* / Пер. прот. А. Смирнова. М.: Азбука-классика, 2003. С. 236. В Храмовом свитке (11Q19 58.18–21) также утверждается высший статус священства сравнительно с царством. См.: *Collins J.J.* *Op. cit.* P. 84.
- 35 *Бубер М.* Указ. соч. С. 326.
- 36 См.: *Haber S.* From Priestly Torah to Christ Cultus: The Re-Vision of Covenant and Cult in Hebrew // *Journal for the Study of the New Testament*. 2005. Vol. 28. № 1. P. 123–124.
- 37 *Оппенгейм А.Л.* Древняя Месопотамия. Портрет погибшей цивилизации. М.: Наука, 1990. С. 105.

Ю.В. Предтеченская

## ИНДИЙСКАЯ ГРАММАТИКА И РИТУАЛИСТИКА КАК НАУКИ: КОНЦЕПЦИЯ ФРИЦА СТАЛЯ

Статья посвящена концепции современного американского ученого Фрица Сталя. Этот автор пытается доказать, что противопоставление науки и религии не всегда оправданно. Работы Сталя показывают, что основные характеристики науки как точного знания могут быть с успехом применены по крайней мере к двум дисциплинам Древней Индии – грамматике и ритуалистике, которые тесно связаны с ведической религиозной традицией.

*Ключевые слова:* наука, индийская грамматика, ритуалистика, шраутасутра, бхашья, шастра, веданга, видха.

Большинство историков культуры уверено в том, что наука возникла в Европе. Долгое время греческую «теоретическую науку» противопоставляли практическим знаниям других древних народов<sup>1</sup>. Однако в свете ряда современных исследований становится очевидным, что ранние научные достижения вовсе не ограничиваются Европой. Еще в 1915 г. появилась работа Б. Сила «Точная наука древних индусов»<sup>2</sup>. В настоящее время работы по истории науки в Индии регулярно публикуются, например, в изданиях Департамента математики и астрономии университета Лакнау, а также Национального института науки, коммуникации и информационных ресурсов в Нью-Дели<sup>3</sup>.

Книга «Краткая история науки в Индии» (1971)<sup>4</sup> посвящена истории индийской науки – астрономии, математики, медицины, химии, агрономии, ботаники, зоологии, ветеринарии, пиротехники, хирургии. Авторы этого коллективного труда ссылаются на археологические исследования, ведическую литературу, веданги (включающие тексты по фонетике, ритуалистике, грамматике, этимоло-

гии, метрике, астрономии), сутры и бхашьи (комментарии), философские тексты и многие другие источники, в том числе персидские и арабские. Знания индийцев во всех этих областях авторы называют научными, не задаваясь вопросом о том, что значит этот термин.

Однако уже в работе на ту же тему 1973 г.<sup>5</sup> приводятся размышления ее авторов о недостатках науки в Индии: отмечено отсутствие в ней квантификации знания (использования математических методов), слабость экспериментальной техники, оборудования и аппаратуры. По их мнению, именно это мешает индийцам использовать западные достижения<sup>6</sup>.

Д. Чаттопадхья в своей книге «Наука и общество в древней Индии» (1986)<sup>7</sup> подчеркивает, что только индийскую медицину (аюрведу) можно назвать наукой в современном понимании этого слова. Все остальные знания индуистской ортодоксии, по его мнению, связаны с магией и религией. К числу таких знаний автор относит фонетику (*шикша*), грамматику (*вьякарана*), этимологию (*нирукта*), метрику (*чандас*), календарную астрономию (*джьотиша*). Д. Чаттопадхья утверждает: «Священники заинтересованы в супранатурализме и мистификации природы»<sup>8</sup>. По его словам, традиционные понятия о карме, реинкарнации, освобождении и т. п. насильственно внедрялись в научную парадигму.

На фоне подобных позитивистских воззрений выделяется новаторская концепция Фрица Сталя<sup>9</sup>, который относит к числу самых ранних наук в Индии грамматику и ритуал. В своей знаменитой статье<sup>10</sup> автор предлагает собственное гибкое толкование понятия «наука», выделяя такие ее характеристики.

1. Эмпирическое соответствие. Наука частично состоит из утверждений, правил, теорем или теорий, которые направлены на правдивое описание и анализ некоторой части мира. Должна существовать мера оценки эмпирической адекватности этих утверждений, которая может быть установлена с помощью тестов, сверок (прямо или косвенно), однако не обязательно для всех.

2. Обобщение и абстракция. В дополнение к этой эмпирической адекватности существуют абстрактные положения, обобщающие известные факты, но выходящие за их рамки. Эти обобщения могут быть гипотетическими, предположительными или спекулятивными, могут включать в себя предсказания и основываться на чем угодно (например, на мечтах и интуиции ученого).

3. Логическая связность. Вся эта система взглядов с описаниями и обобщениями должна быть до некоторой степени взаимосогласованной. В частности, противоречивые утверждения не могут рассматриваться как окончательно установленные. Однако в боль-

шинстве случаев далеко не просто определить, являются ли непротиворечивыми некие два утверждения, даже если они вполне эксплицитны.

4. Методология. Существует система аргументации для согласования различных точек зрения и высказываний, которые работают с постоянно сдвигающимися опциями для достижения приемлемого заключения. При этом иногда достигаются обобщения, упомянутые во втором пункте. Логические выводы в рамках теории могут рассматриваться как формализованные образцы такой аргументации<sup>11</sup>.

Ф. Сталь признает, что его характеристики науки отличаются некоторой расплывчатостью и избыточностью, причем они не подходят, например, для математики. Тем не менее исследователь считает их достаточными для решения поставленной им задачи. Он обсуждает еще одну характеристику науки – ее строго теоретическую природу, которой восхищались еще греческие философы (по Аристотелю, теория – это «незаинтересованное созерцание»). Важно отметить, что Сталь не включает в свой перечень такой популярный признак науки, как практическая значимость: автор относит его только к прикладной науке – в отличие от теоретической.

Второй раздел своей статьи Сталь посвящает принципам взаимодействия ритуала и грамматики, которые в Древней Индии именовались шастрами. Этот термин обычно переводится как «традиционная дисциплина» или «традиционная наука», однако Сталь уточняет, что не все индийские шастры можно рассматривать в качестве науки. В более ранний период формирования ритуала и грамматики они дополняли друг друга и считались ведангами (т. е. дисциплинами, вспомогательными к Ведам). Грамматика व्याкарана имела своим предметом язык. В знаменитом «Восьмикнижии» («Аштадхьяйя») индийского грамматиста Панини (V в. до н. э.) язык представлен *чхандас* (метрическими частями Вед), *мантрами* (ведийскими гимнами) и *бхашей* (разговорной речью). Термин «ритуал» относится как к самому ритуальному действию, так и к изучающей его дисциплине (ритуалистике). Выделяются два типа ритуалов: *грихья*, или *домашние ритуалы* – обряды жизненного цикла (рождение, инициация, женитьба, уход в отшельники, смерть), и *шраута* – торжественные ритуалы (или ритуалы общественного значения).

Как отмечает Ф. Сталь, *взаимодополнительность* ритуала и грамматики объясняется с помощью своего рода метафизики. Со времен «Ригведы» в Индии верили в то, что наиболее эффективна ритуальная деятельность, сопровождаемая речью – особого рода декламацией, рецитацией. Верно и обратное: наиболее эффективна

речь, которая сопровождается ритуальной деятельностью<sup>12</sup>. В «Ригведе» подобные отношения выражаются, например, так: «Невыдавленная Сома никогда не опьянит Индру, так же как и выдавленные соки, которые не сопровождаются священными гимнами»<sup>13</sup>.

В качестве самой ранней литературы по ритуалистике Сталь рассматривает *брахманы* (одну из частей Вед) и *шраута-сутры*, которые описывают ритуалы, соответствующие этим брахманам. Например, древнейшая «Шраута-сутра Баудхаяны» (примерно VIII в. до н. э.) связана с «Тайттирия брахманой». Главными чертами жанра сутр Ф. Сталь считает их выразительность, ясность и сжатость. Для кодификации форм устной передачи ведийских текстов сложилась особая дисциплина – *пратишакья*. В ней рассматриваются две формы рецитации ведийских текстов – *паднапатха* (каждое слово произносится отдельно) и *самхитипатха* (некоторые группы слов произносятся слитно). Ф. Сталь подчеркивает, что жанр сутр прекрасно подходит для передачи обобщенных высказываний, а такая их разновидность, как парибхаша (своего рода «метаправила»), объясняет, как следует использовать другие сутры. По его словам, в результате создается «в высшей степени искусственная и формальная система, понятная только специалистам»<sup>14</sup>. Современные исследования подтвердили гипотезу Ф. Сталь о том, что в Индии грамматика возникла в рамках ритуалистики и развивала ее методы<sup>15</sup>.

В заключительном разделе статьи Ф. Сталь рассматривает вопрос о том, насколько основные признаки науки, сформулированные им во введении, соответствуют индийской ритуалистике и грамматике.

1. Эмпирическое соответствие. Древнеиндийский грамматист Патанджали (II в. до н. э.) в своей «Махабхашье» («Великом комментарии» к сутрам Панини) формулирует «принцип гончара»: «Если вам нужны горшки, вы идете к гончару, но если вам нужны слова, вы не идете к грамматисту». Как разъясняет этот принцип Ф. Сталь, «за словами» следует идти в мир – в любое место, где люди общаются с помощью языка (например, на рынок); грамматисты не создают слова, как горшечники свои горшки, а занимаются выведением правильных грамматических форм. Парадокс заключается в том, что людям, знающим язык, эти правильные формы уже и так известны; в случае расхождения мнений грамматистов и носителей языка решающее слово остается за последними. Поэтому можно сказать, что грамматика направлена именно на достижение *эмпирического соответствия* между своими правилами и реальной практикой языка. Ф. Сталь утверждает, что физика (идеал совре-



менной науки), как и грамматика, пытается объяснить уже знакомые нам эмпирические факты, например, что яблоки падают. По мнению автора, «индийская ритуалистика делает то же самое» – она трактует об уже известном. Ни положения грамматики, ни руководства по ритуалам не являются обучающими: они описывают, а не предписывают, и потому могут быть поняты только теми людьми, которые уже знакомы с их предметом. Однако, хотя грамматика Панини изначально описывала ученых мужей, идеально говорящих на санскрите, со временем эти описания стали правилами и внесли свой вклад в фиксацию этого языка. Подобным образом и ритуалистические сутры становились предписывающими: некоторые современные индийские ритуалы стараются строго следовать определенной шраута-сутре. Однако в Индии можно обнаружить и сопротивление этой тенденции: например, секта ортодоксальных брахманов из Кералы – Намбудури<sup>16</sup> придерживается собственной ритуалистической традиции, не принимая во внимание ее авторитетные описания.

Согласно Ф. Сталю, переход от описания к предписаниям означает догматизм, противоречащий самому духу науки. Поэтому индийская ритуалистика и грамматика на позднем этапе их развития уже не могут считаться науками. Процесс догматизации этих дисциплин Сталь сравнивает с эволюцией западной мысли от греческой науки до средневековой схоластики.

И все же ритуалистика и грамматика, по мнению Ф. Сталя, сохраняют научный характер благодаря их акценту на форму, что вообще свойственно индийской цивилизации. Автор утверждает, что даже ведийские мантры (гимны) лишены собственного смысла и могут быть поняты только в ритуальном контексте<sup>17</sup>. В грамматике Панини «правильные слова» выводятся, прежде всего, на основе их формы; шраута-сутры не указывают на какой-либо смысл ритуалов, форму которых они описывают.

2. Обобщение и абстракция. Ф. Сталь делает любопытное замечание: если бы европейская физика, индийская грамматика и ритуалистика объясняли лишь то, что нам уже известно, этого было бы явно недостаточно. По мнению автора, во всех этих дисциплинах особую значимость приобретают обобщения (в грамматических текстах – метаправила). Во введении к «Махабхашье» Патанджали подчеркивает, что формы языка бесконечны и не могут быть перечислены, поэтому необходимо учитывать лишь общие правила и исключения. Согласно метаправилу Панини, каждое грамматическое положение необходимо сокращать (хотя бы на один слог); обычно это трактуется как научный принцип экономии, хотя далеко не все современные исследователи согласны с этой оценкой.

3. Логическая связность. Ф. Сталь подчеркивает, что признак научности – главное требование к любому описанию или теории. В индийской грамматике существует строгое метаправило: если возникает противоречие между двумя правилами, применяется последнее из них. Вопрос о внутренней логической связности «Аштадхьяйя» активно обсуждается современными исследователями. Для выявления логичности этого текста они предлагают внести в него различные поправки и вставки, выделить разные слои, разбить на части. Ф. Сталь отмечает, что все эти стратегии могут быть плодотворными именно потому, что изначально данный текст был выстроен как логически связный.

По мнению Сталя, в сфере индийской ритуалистики вообще не возникают противоречия, поскольку всегда есть возможность трактовать ее положения как относящиеся к разным традициям. Шраута-сутры не обосновывают выбор какого-либо из альтернативных ритуалов, а описывают лишь свою собственную традицию. Ф. Сталь считает, что шраута-сутры не следуют предписаниям Вед (видхам), требующим соответствия ритуалов определенным целям. Видхи упоминаются только как часть «декларации намерения», которую заказчик жертвоприношения формулирует перед началом ритуального действия. Поэтому различные варианты ритуалов прекрасно сочетаются между собой (в отличие от религиозных убеждений или философских доктрин).

4. Следующий признак научности – методологию – Ф. Сталь обнаруживает в индийской грамматике и ритуалистике как сумму своих аргументов для трех предыдущих пунктов.

Все эти соображения должны подвести нас к заключению, что описания ритуалов в шраута-сутрах и грамматический анализ «Аштадхьяйи» (а возможно, и других ранних работ по грамматике) должны оцениваться как научные труды. Степень их научности и эффективности может варьироваться, но это, по мнению Ф. Сталя, справедливо для любых дисциплин, в том числе для современных научных. В заключение своей статьи автор утверждает:

Не существует современного специалиста в области ритуала, – будь то студент, изучающий религии, светский ученый или психолог – кто был бы так же мало подвержен влиянию своих убеждений в исследованиях, как авторы шраута-сутр<sup>18</sup>.

В отличие от некоторых современных индийских авторов, Ф. Сталь не утверждает, что точная наука (*positive science*) возникла в древней Индии. Автор признает, что там были отличные математики и астрономы, развивались химия, медицина и другие естественные науки, но в этом плане Индия не отличалась от дру-

гих ранних цивилизаций. Однако Ф. Сталь считает «выдающимся и даже уникальным» вклад Индии в науку о человеке (хотя, по его словам, в современном мире именно этой наукой больше всего пренебрегают). Сталь утверждает, что западные гуманитарные науки запутались в дискуссиях о методологии, автономии, релевантности знания и других метафизических проблемах. По его мнению, «лучшее из того, что некоторые из них сумели сделать», – это собрать обширный фактический материал, в то время как теоретические суждения редки и случайны. Дело дошло до утверждения, что науки о человеке вообще быть не может, поскольку человек не может быть объективным, когда речь идет о нем самом.

Сталь полагает, что только современной лингвистике удалось избежать бихевиористского уклона и остаться научной дисциплиной, причем в последние годы были обнаружены ее важные параллели с индийской наукой о языке (вьякараной). И все же, с точки зрения автора, в современных исследованиях «нет ничего столь же значительного, как научные достижения шраута-сутр», так как люди западной культуры перестали проводить ритуалы. Для Ф. Сталя ритуалистика древней Индии – это не просто интересный феномен, позволяющий лучше понять ее культуру. По его мнению, шраута-сутры являются единственной доступной для нашего изучения ритуалистикой, которая «вполне может послужить нам воодушевляющим примером».

Сталь признает, что ритуалистику невозможно включить в современный реестр академических дисциплин о человеке, так как она уделяет больше внимания не людям, а животным (основным объектам жертвоприношения). К естественным и социальным наукам ритуалистика также не может быть причислена, так как ритуалы часто исполняются одиночками и не включены в социальный контекст. Для Сталя все это служит аргументом для критики современной классификации наук (в особенности – их деления на естественные и гуманитарные).

Если в данной статье Сталь намеренно не дает общего определения науки, то в другой своей работе он утверждает, что наука – это «непротиворечивое и исчерпывающее описание правил, лежащих в основе человеческой деятельности»<sup>19</sup>. Здесь же автор приводит дефиницию, характерную для западной методологии: «Наука в целом собирает данные и изобретает гипотезы, объясняющие эти данные». Сталь отмечает, что в Индии тоже накапливались данные о ритуальной и языковой деятельности, которые осуществляются в соответствии с некоторой системой правил.

Критикуя данную концепцию, историк науки Дэвид Пингри утверждает, что Ф. Сталь просто «играет словами», когда пытается

отыскать общий фундамент естественных наук и интеллектуальных традиций Индии. Критик пишет:

Сталь смешивает систему, предназначенную изобретать новые или улучшенные гипотезы путем постоянной перепроверки данных, с другой системой, предназначенной лишь для разработки свода правил, производящих определенные паттерны поведения<sup>20</sup>.

С точки зрения Пингри, фиксированная природа этих сводов правил отменяет какую-либо проверку данных. В этом случае научный интерес представляют только поведенческие схемы, выработанные правилами. Этот автор отмечает, что для большей части индийской науки (в отличие от ритуалистики и грамматики) шрути не имеют существенной значимости, и вменяет Сталю в вину упущение данного факта.

И все же работы Ф. Сталя ценны тем, что они обращают наше внимание на ряд современных критериев научности, расширяя границы их применимости. Как бы мы ни относились к утверждению Сталя, что индийские ритуалистика и грамматика по своей сути являются науками, эта гипотеза, несомненно, заслуживает нашего внимания и дальнейших исследований<sup>21</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Для иллюстрации обычно ссылаются на тот факт, что и египтяне, и греки умели строить правильный угол с помощью треугольника со сторонами 3, 4, 5 единиц измерения, однако для греков это было выводом из теоремы, а для египтян – инструкцией для плотников.
- <sup>2</sup> Seal B. *The Positive Science of the Ancient Hindus*. Delhi: Motilal Banarsidass. 1958. 295 p.
- <sup>3</sup> Английское название – National Institute of Science, Communication and Information Resources (NISCAIR).
- <sup>4</sup> Bose D.M., Sen S.N., Subbarayappa B.V. *A Concise History Of Science in India*. New Delhi: Indian National Science Academy, 1971. 689 p.
- <sup>5</sup> Rahman A., Bhargava R.N., Qureshi M.A., Pruthi S. *Science and Technology in India* // Indian Council For Cultural Relations. New Delhi, 1973. 236 p.
- <sup>6</sup> Ibid. P. 13.
- <sup>7</sup> Chattopadhyaya D. *Science and Society in Ancient India* // Research India Publications, sole distributors K.P. Bagchi. Calcutta, 1977. 441 p.
- <sup>8</sup> Ibid. P. 4.
- <sup>9</sup> Фриц Сталь родился в Голландии, окончил Амстердамский университет, преподавал в Голландии, Англии, США, несколько лет провел в Индии. URL: // <http://fritsstaal.googlepages.com> (дата обращения 12.12.2008).

- 10 *Staal F.* Ritual, Grammar, and the Origin of Science in India // *Journal of Indian Philosophy*. 10 (1982). P. 3–35.
- 11 *Ibid.* P. 5–6.
- 12 См.: *Маламуд Ш.* Испечь мир. Ритуал и мысль в древней Индии. М.: Восточная литература, 2005. 349 с.
- 13 Цит. по: *Staal F.* *Op. cit.* P. 6.
- 14 *Ibid.* P. 18.
- 15 *Renou L.* Connexions entre le rituel et la grammaire en Sanskrit // *Journal asiatique* 233: 105–165. 1941–1942.
- 16 Исследованию этой традиции Фриц Сталь посвятил свою монографию: *Staal F.* *AGNI: The Vedic Ritual of Fire Altar.* Berkeley: Asian Humanities Press, 1983. 104 p.
- 17 Эту мысль автор развивает в другой своей работе: *Staal F.* *Rules without Meaning, Ritual, Mantras and the Human Sciences.* N. Y.: Peter Lang, 1989. P. 35.
- 18 *Staal F.* *Rules without Meaning...* P. 30.
- 19 *Staal F.* *The Fidelity of Oral Tradition and the Origins of Science* // *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie von Wetenschappen.* 1986. P. 5.
- 20 *Pingree D.* Review of *The Fidelity of Oral Tradition and the Origins of Science* / By Frits Staal // *Journal of the American Oriental Society.* 108.4, 1988. P. 637–638.
- 21 Кроме проанализированных выше работ, у Сталя имеются и другие публикации, посвященные данной тематике: *Staal F.* *The Science of Ritual.* Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1982. 101 p.; *Staal F.* *Concepts of Science in Europe and Asia.* Leiden: International Institute of Asian Studies, 1993, 1994.

Н.М. Киреева

«ИЩИТЕ ЖЕНЩИНУ»:  
К ВОПРОСУ О БЕЗБРАЧИИ В КУМРАНЕ<sup>1</sup>

Статья посвящена анализу роли женщины в Кумранской общине. Согласно «кумрано-ессейской» теории в общине не было женщин. Однако анализ текстов общины указывает на то, что брак был не только важной темой «галахических» дискуссий, но и частью повседневной жизни членов общины, которые жили за пределами Кумрана. На этом основании можно сделать вывод о том, что воздержание в Кумране могло быть временным: возможно, подобным более поздней практике «Талмуд Торы».

*Ключевые слова:* Кумранская община, рукописи Мертвого моря, ессеи, безбрачие, раввинистическая традиция, экзегетика.

В 1947 г. на северо-западном берегу Мертвого моря (современный Израиль) в пещерах были найдены рукописи так называемой Кумранской общины. С этих пор начались многолетние археологические раскопки в местности Хирбет-Кумран, где было найдено поселение, в котором, по мнению многих археологов, жила община, создавшая свитки. Принято соотносить образ жизни Кумранской общины с другими течениями иудаизма эпохи Второго храма (518 г. до н. э. – 70 г. н. э.). Многие исследователи традиционно полагают, что в районе Мертвого моря проживала группа *есеев*<sup>2</sup>. Об этой «философской школе» (как одной из трех) упоминают Иосиф Флавий<sup>3</sup>, Плиний Старший и Филон Александрийский. Согласно свидетельствам этих историков, в общине существовала строгая иерархия, общность имущества и безбрачие, практиковалась сложная процедура приема в общину, совместные трапезы и ночное изучение Закона. Иосиф Флавий, описывая ессеев, указывает на существование двух ветвей этой религиозной группы,

---

© Киреева Н.М., 2009

одна из которых была безбрачна, а другая жила с женами, – но лишь ради продолжения рода<sup>4</sup>.

Однако за 50 лет существования кумранистики родилось множество гипотез, расходящихся с есеейской: кумранскую общину идентифицировали с караимами (Я. Цейтлин), саддукеями (Л. Шиффман), зелотами (Дж. Драйвер, С. Рот). В поселении видели укрепленный форт (Н. Голб), сельскохозяйственную колонию (Й. Хиршфилд), остановку на караванном пути (А. Краун, Л. Кансдайл), место производства папирусов (С. Шапиро)<sup>5</sup>.

Неразрешенным остается и основной вопрос нашего исследования – о безбрачии той части ессеев, которые проживали в Кумране. Монах-доминиканец Р. де Во<sup>6</sup>, руководивший раскопками, видел в поселении первый монастырь, что повлияло на интерпретацию находок. Так, до сих пор не существует общепринятого заключения по вопросу о половой идентификации останков, найденных на кладбище в местности Хирбет-Кумран<sup>7</sup>.

При невозможности доказать или опровергнуть отсутствие женщин в общине археологическими источниками следует особенно внимательно анализировать тексты общины, чтобы попытаться понять роль женщин и брака у ессеев.

Методологической базой исследования является теория взаимодействия сакрального и профанного, чистого и нечистого, предложенная библеистом Дж. Мильгромом. В основе теории – разнесение сакрального / профанного и чистого / нечистого в виде параллельных, но не совпадающих в своих границах пространств. Это позволяет при анализе текстов разделять предметы и людей, упомянутых в них, на три категории: сакральное чистое, профанное чистое, профанное нечистое. По Дж. Мильгрому, к категории «профанное чистое» (важной для нашей темы) относятся люди и предметы, находящиеся в состоянии ритуальной чистоты, но не настолько святы, чтобы быть приобщенными к сфере сакрального<sup>8</sup>.

Само упоминание о женщинах и браке в текстах предположительно безбрачной общины может показаться странной. Однако для библейского и раввинистического иудаизма брак – законодательная проблема: важно определить место семейной жизни и женщины в биполярной картине мира.

Начнем анализ Кумранских текстов с Дамасского документа (CD)<sup>9</sup> и его параллелей с Храмовым свитком<sup>10</sup> (11 QT). Затем рассмотрим текст Двух колонок<sup>11</sup> и документ 4Q 502, который иногда понимается как описание брачного ритуала.

Обратимся к одному из законов о женщинах и браке в Дамасском документе (CD 4: 20-5: 2)<sup>12</sup>:

Н.М. Киреева

Они лоятся двумя: блудом, беря двух жен при жизни, тогда как основа творения: «мужчиной и женщиной сотворил их» [Быт. 1: 27]. И вошедшие в ковчег «по парам вошли в ковчег» [Быт. 7: 9]. И о царе написано: «Чтобы не умножал себе жен» [Втор. 17: 17].

В этом отрывке мы находим критику многоженства, но в нем нет запрета на брак; более того, библейские отсылки указывают на положительные коннотации брачных отношений и тенденцию к устрожению брачного законодательства. Существует несколько вариантов интерпретации слов «при жизни» в данном отрывке. Возможно их толкование как «во все дни жизни жены» – значит, *пока жива одна жена, не следует брать другую*. Однако этот текст может быть понят и как запрет повторного брака<sup>13</sup>: *вдовец не может жениться*.

В Храмовом свитке мы встречаем аналогичный закон о браке и многоженстве, но относящийся только к царю Израиля (11 QT 57: 17–19):

И не возьмет он [царь. – Н. К.] себе другой жены, потому что лишь она будет с ним во все дни жизни его. И если она умрет, он возьмет себе другую из рода его отца, из его клана.

Этот отрывок может позволить нам понять темное место из CD 4: 21 как запрет на многоженство, а не на повторный брак (ведь Храмовый свиток уточняет, что в случае смерти жены царь берет себе другую жену). Формально между двумя процитированными текстами можно найти противоречие: то устрожение брачного законодательства, которое в CD казалось общим для всех, в 11 QT относится лишь к царю. Однако Дж. Баумгартен<sup>14</sup> полагает, что царь, которому по статусу положено соблюдать наиболее строгие законы, выступает в роли своеобразной модели морального поведения для остальных членов общины ессеев (которые сознательно устражили собственное брачное законодательство). Замечание Дж. Баумгартена разрешает противоречие между двумя текстами: получается, что оба они повествуют о строгих правилах брака, которые призваны поставить человека, их соблюдающего, на более высокую ступень «моральной чистоты». Э. Регев доказывает на материале 4Q ММТ<sup>15</sup>, что одной из причин разногласий между Кумранской общиной и Иерусалимом был как раз вопрос моральной чистоты, который волновал их даже больше, чем вопрос о чистоте ритуальной<sup>16</sup>.

Источник запрета на многоженство для царя находится в Пятикнижии: «И чтобы не умножал себе жен, дабы не развратилось сердце его» (Втор. 17: 17). Данный текст цитируется в CD, но там



упоминание о царе кажется странным. Храмовый свиток поясняет этот закон и укрепляет нас в мысли о том, что Кумранская община явно стремилась к устрожению брачного законодательства.

В следующем отрывке из CD (5: 6–8) описываются два типа запрещенной сексуальной связи. Мы будем сравнивать эти законы с запретами Торы, чтобы продолжить рассмотрение темы устрожения брачного законодательства в Кумране:

А также оскверняют они святилище – те, которые не разделяют согласно Торе (Закону), и возлежат с видящей кровь истечений, и берут дочь своего брата или дочь своей сестры<sup>17</sup>.

Текст разбирает две проблемы: вопрос о связи с женщиной в период ее нечистоты и вопрос о браке между дядей и племянницей. Первый случай, в котором говорится о «спящем с видящей кровь выделений», имеет дело с законом о периодической нечистоте женщин. Он повторяет закон Торы: «И к жене во время очищения нечистот ее не приближайся, чтобы открыть наготу ее» (Лев. 18: 19). В той же главе говорится о запрете на брак между близкими родственниками, однако случай брака между дядей и племянницей отдельно не упоминается, зато присутствует обратный вариант (Лев. 18: 13): «Наготы сестры матери твоей не открывай, ибо она единокровная матери твоей» (Лев. 18: 13). Таким образом, здесь, как и в предыдущем примере, присутствует устрожение закона через его толкование.

Мы не можем утверждать, что происходило сознательное реформирование брачного законодательства. Основой экзегетического метода Кумранской общины (названного Дж. Мильгромом методом гомогенизации<sup>18</sup>) была такая логика: «Если запрещено А, то запрещено и Б, похожее на него по родовым и видовым характеристикам». Поэтому, если существует запрет на брачные отношения между племянником и тетей, значит, также запрещена связь между дядей и племянницей<sup>19</sup>. Данная логика становится важной и для раввинистического метода, который формируется в более поздний период. Это позволяет предположить, что общее экзегетическое начало послужило основой и ессеической, и раввинистической традиций<sup>20</sup>.

Исследователи полагают, что кумраниты требовали соблюдения гораздо более строгих правил в отношении ритуальной чистоты, чем принятые в то время. Л. Шиффман полагает, что это стало причиной их ухода в пустыню<sup>21</sup>. Рассмотрим закон из CD (12: 1–2), в котором проблема ритуальной чистоты обсуждается в связи с браком:

Н.М. Киреева

Да не возляжет мужчина с женщиной в городе Святилища, дабы не осквернить города Святилища своей нечистотой<sup>22</sup>.

Сначала необходимо пояснить, что общее разделение на «город Святилища» и «обычный город» характерно для Храмового свитка. Дж. Мильгром<sup>23</sup> доказывает, что почти все кумраниты жили в «обычном городе», а чаяния о «городе Святилища» (с гораздо более строгими законами чистоты) были включены в эсхатологическую программу секты. Таким образом, данный закон из CD реально не действовал на территории Кумрана: он относился только к членам общины Мертвого моря, живущим в Иерусалиме, и должен был вступить в силу повсеместно в эсхатологическое время.

Безусловно, подобная формулировка может быть интерпретирована как указание на «нечистоту» брака как такового<sup>24</sup>. Однако, на наш взгляд, проблема более сложна, чем может показаться: ведь такое понимание идет вразрез с библейским представлением о высоком достоинстве брачных отношений (заповедь о них дается людям уже в первой главе Бытия). Чтобы понять роль брака в традициях Кумранской общины, необходимо коснуться вопроса о соотношении сакрального и профанного, чистого и нечистого. При соблюдении необходимых ограничений (о некоторых из них мы уже упоминали) брак является «чистым» и даже может быть «относительно сакральным». Так, в Талмуде трактат о браке назван Kiddushin: в состав корня этого слова входит часть со значением святости. Однако в свете текстов о «городе Святилища» и его законах мы склонны считать, что в Кумране брак относился к категории «чистое профанное». Поэтому все критические замечания о браке могли касаться только случаев загрязнения данного «чистого профанного» или его проникновения на сакральную территорию.

Единственным в Дамаском документе текстом, открыто говорящим о существовании в общине брачных отношений (но не указывающим на место, где живут ее женатые члены), является CD 7: 6–9:

И если они живут станами по уставу земли и берут жен и рожают детей, то поступают по слову Торы [...] и по закону отверженных, как сказано: «Между мужем и женою его, между отцом и сыном его»<sup>25</sup>.

Этот фрагмент вызвал ряд споров<sup>26</sup>, так как если текст понимать буквально, то, согласно некоему «уставу земли», брак – совершенно нормальное явление, и вопрос о celibате может быть снят. С другой стороны,стораживает условная конструкция начала отрывка.

Еще одной важной темой Дамасского документа является вопрос о том, может ли муж разрешить обет, взятый на себя женой. Этот вопрос фактически связан с проблемой статуса женщины в обществе и позволяет судить о степени ее самостоятельности и ответственности за взятые обеты. В CD 16: 10–12 читаем:

[О] клятве женщины, как сказ[ал]: «Мужу ее следует запретить клятву ее»<sup>27</sup>. Пусть муж не запрещает клятвы, о которой не знал, следует ли ей состояться или следует запретить ее. Если надо нарушить Завет [ради нее. – *Н. К.*] – запретит и не состоится она [клятва. – *Н. К.*]<sup>28</sup>.

Тема клятвы часто встречается в текстах Кумрана<sup>29</sup>. Общее отношение к клятве в иудаизме можно назвать скорее негативным – прежде всего потому, что у любого обета есть опасность быть неисполненным<sup>30</sup>. Основные законы, связанные с обетами, приводятся в Торе, где говорится, что муж может разрешать обет жены, просто услышав его (Числ. 30: 13–14). Не так в CD: муж может отменить обет жены лишь в том случае, если это нарушает закон. Мы можем предположить, что Кумранская община давала женщине больше свободы и самостоятельности (в религиозном смысле), чем закон Торы: она вольна сама решать вопрос об обетах и нести за них ответственность. Кроме того, в данном отрывке вновь упоминаются брачные отношения, что еще раз свидетельствует о традиционном отношении к браку в Кумранских текстах.

Однако в Храмовом свитке (54: 2–4), как и в Торе, говорится, что муж может разрешить любой обет жены – независимо от его свойств; очевидно, можно считать, что существовали две традиции в отношении к женским обетам в Кумране и, следовательно, две концепции религиозного статуса замужней женщины.

Эта же тема нашла отражение в тексте Двух колонок (1Q Sa), к анализу которого мы и переходим. Уже в самой первой части документа встречается упоминание о женщинах и детях:

По приходе они соберут всех вступающих от малых детей до женщин и прочтут им в[слух] в[се] законы Завета с тем, чтоб вразумить их во всех их законах, дабы не заблуждались в забл[уждениях] их (1Q Sa 1: 4–5).

Учитывая эсхатологическую направленность данного текста, не вполне ясно, идет ли здесь речь о женщинах и детях как части реальной общины или же перед нами ее описание в последние времена<sup>31</sup>.

Важную роль в документе играет перечисление различных стадий жизни члена Кумранской общины. О браке говорится (1Q Sa 1: 9–11):

Он не [должен приближаться] к женщине, чтобы познать ее, вступив с ней в половые сношения, до исполнения ему двад[цати] лет, когда он<sup>32</sup> знает [добро] и зло. И так она сможет свидетельствовать о нем законы Торы и пред[ст]оять в слушании законов.

Данный фрагмент определяет не только возраст вступления в брак мужчины, но и статус семейной женщины в общине. Вероятнее всего, выражение «предстоять в слушании законов» обозначает включенность женщины в религиозную жизнь общины, ее участие в собраниях<sup>33</sup>. Кроме того, отрывок повествует о том, что жена может свидетельствовать о муже.

Сравним сначала возраст вступления в брак мужчины, определенный в данном документе, с постановлениями Талмуда. В ВТ (Киддушин 29б)<sup>34</sup> сказано: «Согласно школе Р. Ишмаэля, Всевышний ждет до двадцати лет, но после двадцати лет – грех лежит на том человеке, который не нашел себе жены». В Кумранской общине – все наоборот: сначала учеба (до двадцати лет молодой человек должен изучать законы), затем женитьба. Добавим, что с возраста в 25 лет он может стать воином.

Наиболее непонятно упоминание в документе о том, что после свадьбы женщина может свидетельствовать о муже. Можно предположить, что в текст вкрались ошибки, и тогда всю фразу следует перевести так: «Он сможет свидетельствовать согласно законам Торы»<sup>35</sup>. Однако если исходить из того, что текст не изменен, то мы неминуемо приходим к следующему выводу: женщины в Кумране имели особый статус в религиозной жизни (по крайней мере, на каком-то этапе существования общины либо в эсхатологическое время)<sup>36</sup>. В этой связи следует отметить, что сфера сексуальных отношений наиболее недоступна для общинного контроля, и, возможно, жена должна была свидетельствовать о низменных сторонах поведения мужа. В том же ключе может быть интерпретирован другой текст: «И если приблизится к своей жене с блудом противозаконным, уйдет и не вернется снова» (4Q 270 VII, 1: 12–13). В Кумране наказание изгнанием полагалось только за самые тяжелые преступления: хуление старших или Устава общины, произнесение проклятья во время чтения священного текста (1QS VII). «Блуд противозаконный» – это проявление внутренней порочности при внешней благонаправленности; с другой стороны, жена может свидетельствовать и о праведности мужа, скрытой от посторонних глаз.

В данном тексте, в отличие от рассмотренных выше, мы впервые встречаем ясные указания на существование брака в Кумранской общине, а также на участие женщины в религиозных ритуа-

лах. Однако нас заставляют быть осторожными в выводах такие факты: отсутствие в иных текстах Кумрана подобных свидетельств, неопределенность в формулировках, а также вероятность того, что все это – закон для последнего времени.

Важно также то, что Устав общины (1QS), текст Двух колонок (1QSa, Эсхатологический устав), а также так называемый Список Благословений (1QSb) изначально были частями одного свитка. Можно предположить, что переписчик этих текстов был знаком одновременно как с Уставом (в котором женщины не упоминаются), так и с текстом Двух колонок (для которого брак является нормой). Подобные разночтения подтверждают свидетельство Иосифа Флавия о том, что две ветви ессеев – соблюдавшая и не соблюдавшая целибат – не спорили, а дополняли друг друга.

В числе свидетельств в пользу существования брака в Кумране обычно называют текст 4Q 502, но он дошел до нас в очень плохом состоянии (большая его часть – отдельные сочетания букв), что существенно затрудняет перевод и тем более его понимание. Маркус Байе<sup>37</sup>, опубликовавший в 1982 г. этот текст, предположил на основании 17 строчек, сохранившихся лучше других, что это описание ритуала брака. В тексте 4Q 502 действительно встречаются следующие словосочетания: «человек и его жена» (1–3:3), «создавать потомство (семя)» (1–3:4), «дочь правды» (1–3:6), «его подруга» (1–3:7), «плод чрева» (20:3), «сыновья и дочери» (14–15:6), «семя благословенное, старики и старухи, девственники и девственницы, юноши и девушки» (19: 2–3). Исследователи обращают внимание на большое количество действующих лиц, упомянутых в тексте, что может указывать на ритуальный характер документа.

В таком случае участниками этого ритуала оказываются различные возрастные группы – и мужчины, и женщины. Однако фрагментарность текста не позволяет утверждать, что речь в нем идет о брачном ритуале<sup>38</sup>. Напротив, чаще всего в нем упоминаются «старики и старухи», встречаются благословения в адрес пожилых членов общины. На этом основании Дж. Баумгартен<sup>39</sup> сделал вывод, что перед нами – описание не ритуала заключения брака, а церемонии чествования стариков. «Семя» же, о котором говорится в тексте, – это «духовное наследие». Исследователь также находит параллели между упомянутой церемонией и практикой Терапевтов<sup>40</sup>, в сообщество которых входили и девы, и пожилые женщины.

Текст 4Q 502 важен, прежде всего, своими косвенными указаниями на социальный состав Кумранской общины. В отличие от документа 1QSa, мы не встречаем в нем ни упоминаний о сексуальных отношениях, ни о браке как таковом.

Итак, в рассмотренных нами текстах Кумрана не только встречаются упоминания о браке, но и формулируются специальные законы о нем – подчас более строгие, нежели в Пятикнижии. Ни в одном из текстов не говорится о необходимости отказываться от сексуальных отношений или расторгать брак при вступлении в общину (как и о греховности супружеских отношений). Как же все это совместимо с утвердившейся теорией о безбрачии кумранитов?

К многочисленным объяснениям этого парадокса позволим себе добавить еще одно как возможное. В поздний раввинистический период существования иудаизма (в связи с необходимостью приспособиться к новым условиям после разрушения Храма<sup>41</sup>) формируется так называемая практика Талмуд Торы. Согласно раввинистическим источникам<sup>42</sup>, эта практика предполагала длительное отстранение мужчины от семьи ради углубленного изучения Закона<sup>43</sup>. Д. Боярин сравнивает особое положение такого мужчины с положением «женатого монаха», так как воздержание в случае практики Талмуд Торы было временным<sup>44</sup>.

В Кумранской общине, как явственно следует из ее текстов, толкованию Торы отводилась особенно важная роль. В Уставе общины (1QS 6: 6–8) подчеркивается, что треть всех ночей должна посвящаться ночным бдениям над Законом. Основания для этого закона типологически близки к условиям формирования раввинистической литературы: отсутствие связей с Храмом, невозможность проводить «правильные» ритуалы, соблюдать чистоту и сакральность культа вызывают повышенный интерес к изучению Закона. Можно предположить, что Кумран был тем местом, куда семейные ессеи уходили изучать Тору; именно поэтому в их поселении найдено так мало женских артефактов (веретен, украшений, расчесок и т. д.). Эта концепция может объяснить также отсутствие (или малочисленность) женских захоронений: женщины могли появляться здесь временно, с религиозными целями, но не в качестве жен. Косвенным доказательством этого предположения может служить сама форма рассмотренных текстов: брак предстает в них галахической проблемой, оставаясь, по-видимому, естественной частью жизни общины кумранитов.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Исследование стало возможным благодаря финансовой поддержке русско-французской лаборатории Понселе (Laboratoire J.-V. Poncelet).

- 2 Эта точка зрения появилась на заре кумранистики и активно поддерживается наиболее авторитетными исследователями: Э. Сукеником, о. Р. де Во, М. Броши, Х. Эшелем, Э. Эшель, Дж. Магнес и другими.
- 3 *Иосиф Флавий*. Иудейская война. М.: Гешарим, 2008. Кн. 2, гл. 8, § 2.
- 4 Там же. § 13.
- 5 См. подробнее: *Broshi M., Eshel H.* Qumran and the Dead Sea Scrolls: The contention of twelve theories // *Religion and Society in Roman Palestine: Old questions, new approaches* / Ed. by D.R. Edwards. N. Y.; L.: Routledge, 2004. P. 162–169.
- 6 *De Vaux R.* Archaeology and the Dead Sea Scrolls. Oxford: Oxford University Press, 1973. P. 196.
- 7 См., напр.: *Zias J.E.* The cemeteries of Qumran and Celibacy: Confusion laid to Rest? // *Dead Sea Discoveries*. Leiden: Brill, 2000. Vol. 7. No. 2. P. 220–253; *Bennett Elder L.* The Woman Question and Female Ascetics among Essenes // *Biblical Archeologist*. Atlanta, 1994. P. 226–227; *Sheridan S.G.* Scholars, Soldiers, Craftsmen, Elites?: Analysis of French Collection of Human Remains from Qumran // *Dead Sea Discoveries*. Leiden: Brill, 2002. Vol. 9. No. 2. P. 199–248.
- 8 *Milgrom J.* Leviticus. N. Y.: Bantam Doubleday Dell, 1991. Vol. 1. P. 1184; *Harrington H.* The Impurity Systems of Qumran and the Rabbis. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1993. P. 313.
- 9 Дамасский документ был обнаружен задолго до Кумранских находок – в конце XIX в. в Каирской генизе. Долгое время текст связывался с общиной саддукеев, и только фрагменты этого документа, обнаруженные в 4, 5 и 6-й пещерах, позволили соотнести его с ессеями. Документ обозначается маркировкой CD (Codex Damascus) и является важным источником о правилах жизни в общине.
- 10 В Храмовом свитке (11 QT) разбираются вопросы устройства Храма, праздников, ритуальной чистоты и нечистоты. Это так называемая пересказанная Тора, которая является важным источником для изучения традиции толкования Закона в Кумране.
- 11 Этот документ состоит из двух столбцов; он регламентирует процесс воспитания в общине, много внимания уделяя воинской службе. Другое название документа – «Эсхатологический устав», так как его связывают с законами для «последних времен».
- 12 Здесь и далее перевод Свитков наш, библейские цитаты даются в Синодальном переводе.
- 13 Подробнее об этом см.: *Schiffman L.* Reclaiming the Dead Sea Scrolls. Philadelphia; Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1994. P. 130.
- 14 *Baumgarten J.* The Qumran-Essene restraints on Marriage // *Archaeology and History in the Dead Sea Scrolls*. Sheffield: Continuum International Publishing Group, 1990. P. 13–24.
- 15 Имеется в виду так называемое Галахическое письмо, в котором перечисляются претензии общины к иерусалимскому священству и их варианту храмового культа.

- 16 См.: *Regev E.* Abominated Temple and a Holy Community // *Dead Sea Discoveries*. Leiden: Brill, 2003. Vol. 10 (2). P. 243–278.
- 17 См. также: 11 QT 66: 15–17.
- 18 *Milgrom J.* The Qumran Cult: its Exegetical Principles // *Temple Scrolls Studies* / Ed. by G.B. Brooke. Sheffield: Continuum International Publishing Group, 1989. P. 165–180. Согласно Дж. Мильгрому, статус интерпретации Торы был для кумранитов равноценен самому Писанию. В отличие от них, раввинистические комментаторы оценивали законы, выведенные посредством метода аналогий, как *derabbanan*, т. е. не имеющие авторитетности Писания (P. 178).
- 19 О галахических особенностях в Кумране см. также: *Baumgarten J.* Halakhic Polemics in New Fragments from Qumran Cave 4 // *Biblical Archaeology Today: Proceedings of the International Congress on Biblical Archaeology (Jerusalem. April 1984)* / Ed. by Amitai J. Jerusalem: Israel Exploration Society, 1985. P. 390–399; *Qimron E., Strugnell J.* An Unpublished Halakhic Letter from Qumran // *Biblical Archaeology Today: Proceedings of the International Congress on Biblical Archaeology. Jerusalem. April 1984* / Ed. by Amitai J. Jerusalem: Israel Exploration Society, 1985. P. 400–407; *Fishbane M.* Use, Authority and Interpretation of Mikra at Qumran // *Mikra: Text, Translation, Reading and Interpretation of the Hebrew Bible in Ancient Judaism and Early Christianity* / Ed. M.J. Mulder. Minneapolis: Fortress Press, 1990. P. 339–379.
- 20 *Sarason R.S.* The «Intersections» of Qumran and Rabbinic Judaism: The Case of Prayer Texts and Liturgies // *Dead Sea Discoveries*. Leiden: Brill, 2001. Vol. 8. No 2. Qumran and Rabbinic Judaism. P. 169–181. Автор пишет: «Можно утверждать, что сходства между двумя этими группами источников (эссеями и раввинистическими. – Н. К.) указывают не только на библейские модели, общие для двух традиций, но и общий культурный фон» (P. 177).
- 21 *Schiffman L.* Origin and early history of the Qumran sect // *Biblical archeologist*. Atlanta, 1995. Vol. 58. No 1. P. 37–48.
- 22 «Нечистота» здесь обозначается словом, связанным с нарушениями именно в половой сфере.
- 23 *Milgrom J.* *Leviticus*. N. Y.: Bantam Doubleday Dell, 1991. Vol. 1. P. 968–971.
- 24 *Davies P.R.* Who Can Join the “Damascus Covenant”? // *Journal of Jewish studies*. Oxford, 1995. Vol. 46. No 1/2. P. 134–142. Дэвис полагает, что «секта Дамасского документа» воспринимала сексуальные отношения исключительно в связи с идеей продолжения рода, но не как святой акт» (P. 141). Следует учесть, что этот автор отделяет «секту», для которой основным текстом которой был «Дамасский документ», от Кумранской общины.
- 25 Это измененная цитата: «Вот уставы, которые Господь заповедал Моисею об отношении между мужем и женою его, между отцом и дочерью его в юности ее, в доме отца ее» (Числ. 30: 17). В CD заменена лишь одна буква, и «дочь» становится «сыном».
- 26 *Baumgarten J.* The Qumran-Essene restraints on Marriage // *Archaeology and History in the Dead Sea Scrolls*. Sheffield: Continuum International Publishing



- Group, 1990. P. 13–24; *Davies P.R.* Op. cit. Спор между этими исследователями касался вопроса о том, можно ли считать, что Дамасский документ принадлежит Кумранской общине.
- 27 Дословного совпадения с законами Торы здесь нет: в Числах (30: 7–9) этот закон формулируется в других выражениях.
- 28 Параллельное место – 4Q271 f4, II: 11–12.
- 29 См., напр.: 1QS 5: 8, 4Q 438 f5: 1, 5Q 13 f2: 11, 11Q 11 1: 3, 11Q T 53: 14 и др.
- 30 «Когда даешь обет Богу, то не медли исполнить его, потому что Он не благоволит к глупым: что обещал, исполни. Лучше тебе не обещать, нежели обещать и не исполнить» (Еккл 5: 3–4). В Храмовом свитке мы встречаем похожее высказывание: «Если ты удержишься и не дашь обета, не будет на тебе греха» (11QT 53: 9).
- 31 Л. Шиффман предлагает сопоставить этот текст с Втор. 29, где Моисей наставляет всю общину, стоящую перед ним. См.: *Schiffman L.* Reclaiming the Dead Sea Scrolls. Philadelphia Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1994. P. 133.
- 32 Линда Беннет-Элдер читает здесь: «она знает добро и зло». Непонятно, чем руководствуется исследовательница, так как в оригинале род деятеля передается через притяжательный суффикс мужского рода. См.: *Bennett Elder L.* The Woman Question and Female Ascetics among Essenes // *Biblical Archeologist.* Atlanta, 1994. P. 227.
- 33 Участие женщины в религиозной жизни отдельных групп было достаточно активным. Так, согласно раввинистическим источникам, женщины могли входить в фарисейскую хавуру – сообщество, живущее по особым законам ритуальной чистоты (см.: Тосефта Демай, 2).
- 34 Раввины также спорят о том, когда молодому человеку следует вступать в брак – до или после учебы. Некоторые из них полагают, что сначала следует учиться, а потом жениться (известен афоризм Р. Иоханана: «Учиться Торе с ярмом на шее!»). Галлаха, наоборот, гласит: сначала свадебный балдахин – затем учеба.
- 35 См.: *Schiffman L.* Reclaiming the Dead Sea Scrolls. P. 135.
- 36 *Bennett Elder L.* Op. cit. P. 227; *Barthelemy D., Milik J.T.* Qumran Cave 1 // *Discoveries in the Judean Desert, I.* Oxford: Clarendon, 1955. P. 113.
- 37 *Baillet M.* Qumran Grotte 4, 502. Rituel de Mariage // *Discoveries in the Judean Desert, 7.* Oxford: Clarendon, 1982. P. 88–105.
- 38 Анализ текста как брачного ритуала см. также: *Bennett Elder L.* Op. cit. P. 232.
- 39 *Baumgarten J.M.* 4Q 502, Marriage or Golden Age Ritual? // *Journal of Jewish Studies.* Oxford, 1983. 34 (2). P. 266–276.
- 40 «Терапевты» – аскетическое сообщество, сведения о котором крайне скудны. Предположительно, они жили у берегов Мареотидского озера в районе Александрии (Египет) в I в. н. э. Основным источником наших знаний о них служат труды Филона Александрийского.

Н.М. Киреева

- <sup>41</sup> Подробнее см.: *Cohen J.D.* From the Maccabees to the Mishna. Philadelphia: Westminster John Knox Press; 2nd edition, 2006. P. 272; *Шифрман Л.* От текста к традиции. История иудаизма в эпоху Второго Храма и период Мишны и Талмуда. М.: Гешарим, 2001. С. 304.
- <sup>42</sup> См., напр: ВТ Кетубот 62б, ВТ Кетубот 63а, ВТ Йевамот 64б.
- <sup>43</sup> См.: *Киреева Н.М.* Аскетизм в раввинистическом иудаизме: целибат Моше и практика Талмуд Торы // Вестник РГГУ. М., 2007. Вып. 10. С. 62–78.
- <sup>44</sup> *Boyarin D.* Internal Opposition in Talmudic Literature: The Case of the Married Monk // Representations. No. 36. Berkeley, CA, 1991. P. 87–113.

С.А. Минин

## «КАЗУС ГВИДО»: НАРУШИЛ ЛИ БОГ ДОГОВОР С КРЕСТОНОСЦАМИ?

Автор рассматривает договор между Богом и человеком в качестве «объясняющей модели» осмысления средневековым обществом беспрецедентного события – Первого крестового похода. В статье анализируется эпизод, в котором герой похода Гвидо, получив известие о гибели крестоносцев под Антиохией, отказывается от почитания Бога. Автор выдвигает гипотезу о ритуальном характере подобных «наказаний» и обвинений Бога и святых, что в Средние века было регулярной практикой (магической или «театральной»); они использовались для поддержания действующего пакта между общиной и сакральным миром.

*Ключевые слова:* крестовый поход, средневековые хроники, нарратив, упреки святым, договор между Богом и общиной.

Британский историк Дж. Райли-Смит назвал свою монографию, опубликованную в 1977 г., так: «Чем были крестовые походы?». По сути, это основной вопрос, на который пытаются ответить историки крестовых походов начиная с 1940-х годов. Они не ограничиваются поиском фактов, но стремятся понять, каким образом средневековая культура смогла переварить экстраординарные военные экспедиции XI–XIII вв. Каким был статус крестоносца в обществе рубежа XI–XII вв.? Как называли такой поход до того, как общепотребительным стало слово «croisade» («crusade»)? Была ли идея крестового похода своего рода синтезом моделей паломничества и священной войны, доминирующих в современной культурной истории крестовых походов?

Историк, препарирующий средневековый текст (в частности, хронику крестовых походов), незаслуженно оставляет без внимания довольно содержательные фрагменты нарратива и вместе

с ними – значимые культурные паттерны. Один из таких фрагментов мы будем называть «казусом Гвидо». Он встречается в текстах пяти хроник Первого крестового похода, но редко обращает на себя внимание исследователей<sup>1</sup>.

Анонимный автор хроники «Деяния франков и других иерусалимцев» («Gesta Francorum»), который предположительно был рыцарем или клириком из числа сицилийских норманнов, рассказывает такую историю. Граф Шартрский Стефан бежит из лагеря крестоносцев под Антиохией и оказывается в лагере константинопольского императора Алексия I под городом Филомена. Граф сообщает Гвидо (родному брату герцога Боэмунда Тарентского), что крестоносцы окружены турками и, должно быть, уже погибли. Вот как Аноним описывает реакцию Гвидо:

Когда достойнейший рыцарь Видо об этом услышал, то тут же принялся рыдать вместе со всеми и издавать отчаянный вопль; все в один голос говорили: «О, Боже истинный, триединный, почему Ты допустил, чтобы сие случилось? Почему Ты допустил, что народ, следовавший за Тобой, попал в руки врагов? Почему так скоро оставил Ты тех, кто желал освободить путь к Гробу Твоему? Если правда то, что мы слышали от этих нечестивцев, то мы и другие христиане оставим Тебя и не будем Тебя вспоминать, и никто из нас в будущем не осмелится призывать имя Твое». Столь опечалено было этой речью все войско, что никто, ни епископ, ни аббат, ни священник, ни мирянин не решались произносить имя Христа на протяжении многих дней<sup>2</sup>.

Петр Тудебод, священник из городка Сиврея в Пуатье, фактически дублирует нарратив «Gesta Francorum», изменив лишь несколько слов: так, у Анонима имя Христа много дней не произносит «никто из них» (*nullus illorum*), у Тудебоды – «никто из наших» (*nullus nostrorum*)<sup>3</sup>.

Монах Роберт из монастыря Св. Ремигия в Реймской епархии, переписывая анонимную хронику в порядке послушания, предписанного аббатом, попытался внести в описание плача Гвидо «эффект реальности»: у него рыцарь падает наземь «будто мертвый», а придя в сознание, рыдает, «раздирая ногтями щеки и вырывая руками волосы». Он кричит Богу:

Если Ты всемогущ, как же Ты допустил, чтобы сие случилось? Разве не были они Твоими рыцарями и паломниками? Какой же правитель, император или могущественный господин вот так позволял убить своих людей [*familiam suam*], если как-то мог им помочь? Кто же теперь станет рыцарем Твоим и паломником?<sup>4</sup>

«Казус Гвидо»: нарушил ли Бог договор с крестоносцами?

Роберт Монах не пишет об угрозах непоминания Христа, но архиепископ Бодри (глава Дольской епархии в Бретани и известный средневековый поэт) упоминает о том, что «епископы, аббаты и священники *почти на три дня* прекратили возносить молитвы и хвалу Богу»<sup>5</sup>. В хронике Бодри убитый горем Гвидо говорит, что крестоносцы стали «насмешкой для народов» («*improregium gentium*»). Архиепископ Дольский отчасти смягчает тон и несколько трансформирует высказывания Гвидо. В частности, у него рыцарь возопил: «О, Боже, почему Ты так рассудил? Почему Ты так возненавидел свой народ?»<sup>6</sup>

Сохранил этот эпизод и Гвибер, аббат монастыря Св. Девы Марии в пикардийском Ножане (автор «Деяний Бога через франков»):

В войске, которым командовал этот властитель, почти никто из епископов, аббатов, священников, мирян, поглощенных чрезмерным оцепенением, *несколько дней* не решался призывать Бога<sup>7</sup>.

Поведение Гвидо и его людей аббат Гвибер находит аффективным: они «набрались дерзости [*sumpta audacia*] для брани, которую считали заслуженной» и произнесли речи, полные «страха и неистового отчаяния»<sup>8</sup>. Эти речи у Гвибера обрастают новыми деталями:

Почему Ты бросил без своей помощи и предал мечам вражеского племени людей, которые оставили родителей, жен, детей, величайшие почести, родную землю и, кроме того, по Твоей просьбе подвергли себя каждодневным мучениям и смерти? Если верно то, что их постигла смерть от рук нечестивых, то отыщешь ли Ты после этого желающего повиниться Твоим приказам, когда отныне все будут вынуждены считать Тебя неспособным защитить своих людей? Но пусть будет так. Ты пожелал, чтобы за Тебя они были убиты, Ты покроешь их честью и славой. Но даже если бы Ты воздал им стократ, все равно человека, верного Тебе [*fidei tuae hominem*], Ты превратил бы в вечную насмешку для народов, и люди лишь качали бы головами. Весь христианский мир Ты бросил в бездну крайнего отчаяния и неверия, нечестивым же навсегда придал неотразимую дерзость в противостоянии Твоим {людям}. И не будет впредь такого, кто столь надеялся бы на Тебя и кто больше всех среди смертных стремился бы следовать за Тобой, когда {они} увидят, какой недостойный конец их ожидает<sup>9</sup>.

Дж. Райли-Смит отмечал, что в Реймсе, Доле и Ножане анонимная хроника «Деяния франков» подверглась «богословской очистке». По мнению этого автора, французские клирики концентрировались на богословском смысле крестового похода и стреми-

лись более четко обозначить божественное присутствие в событиях, описанных Анонимом<sup>10</sup>. Хронисты фактически переписали его текст, собрали дополнительные свидетельства, прибегли к другим письменным источникам. Труды все того же Гвибера Ножанского показывают, что хронистам не была чужда и критика свидетельств, противоречащих их концепции. При этом они не просто сохранили эпизод с «упреком божеству» (казалось бы, довольно сомнительный с богословской точки зрения), но и трансформировали, дополнили гневную речь Гвидо в соответствии с собственными представлениями о том, какой она *должна быть*. Частичное купирование нарратива у Роберта Монаха (не встречающееся в других текстах), пожалуй, не стоит списывать на «идеологическую установку»; вероятно, речь идет о выпавшем элементе в схеме «обвинение – наказание», вполне знакомой читателю или слушателю.

Почему клирики-хронисты сочли «казус Гвидо» достойным внимания и обработки?

Схожие мотивы «упрека» Богу или святым можно обнаружить в других нарративных текстах раннего и высокого средневековья, авторы которых – духовные лица. Речь идет о хорошо знакомой медиевистам практике угрозы, прямого или символического насилия в отношении святых<sup>11</sup>. Так, Григорий Турский (540–594 гг.) в «Восьми книгах о чудесах» рассказывает: после того как король Хильдерик отнял у церкви виллу в провансальском Эксе, местный епископ Франко пришел ко гробу св. Митрия, упал ниц, молился, лежа на полу, а затем обратился к святому с такими словами: «Пока ты, преславный святой, не отомстишь врагам своих слуг и не вернешь святой церкви то, что было отнято у тебя силой, здесь не будет зажигаться свет и не будет стройного пения псалмов [psalmodium modolatio]». Затем Франко повесил на гроб терновые колючки, запер двери в храм и точно так же поступил с мощами других святых<sup>12</sup>. Епископу Льву из города Агде в Лангедоке Григорий Турский вкладывает в уста такие слова: «Пока Бог не отмстит врагам и не вернет своему дому собственность, здесь не будет зажигаться свет»<sup>13</sup>. А женщина, положившая мертвого ребенка у алтаря церкви св. Мартина в Туре, говорит:

Преславный святой, явится сила твоя, если, согласно нашей вере, ты воскресишь это дитя. Если же ты этого не сделаешь, то впредь мы здесь не будем преклонять шею, зажигать свет и оказывать тебе какие-либо почести<sup>14</sup>.

Послушник монастыря Флёри Рауль из Туртье рассказывает в 8-й книге «Чудес св. Бенедикта» о некоей женщине из Арникура: обиженная местным кастеляном, она прибегает в церковь, срывает

«Казус Гвидо»: нарушил ли Бог договор с крестоносцами?

с алтаря льняное покрывало и начинает хлестать алтарь кнутом, приговаривая: «Дряхлый Бенедикт, лентяй и соня [piger, lethargice], что же ты делаешь? Неужто спишь? Почему ты подвергаешь своих слуг таким несправедливостям?»<sup>15</sup> Похожий рассказ встречается в «Чудесах св. Калэ»: нормандские крестьяне, притесняемые кастеляном, отправляются к гробу Калэ; в церкви они ложатся возле алтаря на пол, плачут и молятся, затем двое из них поднимаются и принимаются лупить по алтарю палками, адресуя святому такие слова: «Почему же ты нас не защищаешь, пресвятой господин? Почему же ты спишь, а о нас забыл? Почему не освободишь слуг своих [famulos tui juris] от их великого врага?»<sup>16</sup> Монахи из монастыря Миси возле Орлеана обрушиваются на св. Максимиана из-за притеснений со стороны нового аббата<sup>17</sup>.

Несколько любопытных примеров унижения святых приводит П. Гири. Так, в монастыре Клюни перед алтарем клали кусок грубой ткани, напоминавшей власяницу, и помещали на нее распятие, Евангелие и мощи святых<sup>18</sup>. После того как граф Анжуйский Фульк Черный ворвался в монастырь Св. Мартина в Туре и нанес ущерб дому казначея, монахи положили на пол мощи святых и распятие, покрыли гроб Мартина и других святых колючками, закрыли все двери и пускали в церковь лишь паломников<sup>19</sup>. Во Фландрии в 1152 г. монахи обители Св. Армана в ответ на имущественные притязания местной знати положили на пол перед алтарем мощи святых Стефана, Армана и Кирина<sup>20</sup>. Как отмечает П. Гири, это было не просто символическое *унижение*, но и *наказание* святых. В Клюни лежание на полу было наказанием за тяжкое прегрешение, власяница считалась символом не только страдания, но и греха, а колючки эффективно ограничивали доступ верующих к мощам святых<sup>21</sup>.

Во всех перечисленных рассказах святой, претерпев упрёки и наказание, неизменно совершает те действия, которых от него добиваются. Человека, бросающего на пол распятие и мощи, обличающего святого, закрывающего двери в церковь, бьющего по алтарю палкой или кнутом (т. е. чинящего явное святотатство), не постигает кара, – напротив, его требования де-факто признаются обоснованными. То же самое происходит в хрониках Первого крестового похода: за «плачем Гвидо» следует подробный рассказ о том, как крестоносцам с Божьей помощью все же удалось взять Антиохию.

Современные медиевисты, историки ментальностей видят в рассказах о «наказании святых» отблеск «неофициальной» религиозности неграмотных, слышат в них голос «безмолвствующего большинства» (термин А.Я. Гуревича). Однако эти сюжеты дошли до нас в текстах, составленных грамотными, порой даже высоко-

образованными людьми, писавшими для своих современников, а вовсе не для историков XXI в., испытывающих нехватку информации о минувшем. Остается открытым вопрос: если «наказание святых» – практика профанов, то почему образованные клирики не дистанцируются от нее и не осуждают ее?

На этот вопрос возможны два ответа. Первый: «наказание святых» – практика, отражающая особую «некнижную» ментальность, характерную как для средневековых профанов, так и для высокообразованных клириков<sup>22</sup>. Второй: «наказание святых» скорее следует рассматривать не как практику, в которой грамотный клир солидаризируется с профанами, а как литературный и даже дидактический топос. Стоит отметить, что мы узнали обо всех случаях «святотатства вне критики» из письменных сообщений людей, не являвшихся свидетелями описываемых событий. Даже Аноним, на текст которого ориентировались другие хронисты Первого крестового похода, не был свидетелем «плача Гвидо», находясь под стенами Антиохии.

Первый ответ представляется нам справедливым, но недостаточным. Б. Смэлли, анализируя структуру «Деяний франков», сделал вывод, что хроника могла быть рассчитана на чтение во время богослужений<sup>23</sup>, т. е. на широкий круг адресатов. В этой ситуации присутствие в тексте «народных» мотивов оправдано требованиями общего языка коммуникации. Приняв во внимание общность некоторых аспектов «некнижной» ментальности, можно понять, каким образом сюжет с «наказанием Бога» мог переключаться в монастырские рукописи, рассчитанные на образованную аудиторию. Однако в этом случае мы поймем, *каким образом*, но не поймем зачем, т. е. проигнорируем саму структуру источников и нарративные стратегии их авторов.

Разумеется, угрозы в адрес святого или даже самого Господа Бога становятся возможными, если человек и общество рассматривают свои отношения с носителем сакрального в соответствии с универсальной культурной формулой «do ut des» («даю, чтобы и ты дал»)<sup>24</sup>. Обмен дарами в средневековом обществе был залогом коммуникации<sup>25</sup>, поведенческой нормой считался ответ на добровольное дарение<sup>26</sup>. Давать и заранее ожидать отдачи – интегральная часть эффективной патронажной стратегии в обществе XI–XII вв.<sup>27</sup> Человек, поступающий *ненормально* (т. е. отказывающийся возмещать дар), становился изгоем, лишался одной из главных ценностей средневекового общества – коммуникации.

По тому же принципу человек Средневековья выстраивал и свои отношения с персонифицированным сакральным миром. И отношения между общиной и святым (Девой Марией, Иисусом



Христом) не были для него понятны без практики обмена дарами-ресурсами – например, обмена службы на защиту. Т. Хэд называет эти отношения «contract» («договором»), который должны были выполнять обе стороны<sup>28</sup>. Порой такого рода сделки фиксировались на пергаменте, и от имени святого выступал один из монахов или аббат монастыря. Так, в архивах монастыря Флёри сохранился шаблон «контракта», в котором «мужику или девке» монастырь гарантирует защиту святого в обмен на «службу св. Бенедикту»<sup>29</sup>. Более того, сами монахи и каноники, по словам Т. Хэда, присягая служить своим патронам, вступали с ними в те же отношения<sup>30</sup>.

«Человек хочет сделать Бога своим должником [deum debitorem facere]», – писал св. Григорий Великий, слова которого цитирует Б. Юссен<sup>31</sup>. По мнению Л. Кухенбуха, средневековое общество в отношениях с сакральным миром «переходит к системе взаимных наград, которая ближе к бухучету, нежели к обмену дарами»; всякое дело, будь то покаяние, милостыня или молитва, совершается не «от сердца», а в перспективе вознаграждения<sup>32</sup>. Святому или Богу напоминали о его долге и наказывали за «неуплату» ограничением или полным лишением коммуникации. Согласно схеме, предложенной Р. Якобсоном<sup>33</sup>, носителю сакрального (*адресату*) перекрывают канал связи (терниями на гробах, заколоченной дверью) и не посылают ему привычно закодированных *контативных сообщений* (молитвы, хвалы, почитания его имени).

Все это так. Однако не стоит забывать, что хроника – это не репортаж в режиме online, а нарративный текст – рассказ «о том, что было», составленный post factum. В момент коммуникации (чтения, слушания) нарратор в большей степени информирован о рассказываемых событиях, нежели читатель или слушатель. Другими словами, нарратор *знает*, чем закончится то, что происходит на глазах у читателя. Он знает, что св. Мартин воскресит мертвого ребенка, «дряхлый» Бенедикт поможет отчаявшейся женщине, а Бог не позволит крестоносцам попасть в турецкий плен. Задача нарратора – ответить на вопрос, *как* и *почему* с неким X (в нашем случае с крестоносцами) произошла некая перемена; элементы нарратива не могут быть нейтральными по отношению к этой задаче. Медиевисты, культурологи, исследователи «народной религиозности» (что вполне объясняется спецификой стоящих перед ними задач) трактуют автора житий или средневекового хрониста как «этнографа поневоле», игнорируя его функцию рассказчика и роль сюжетов в авторском замысле.

Что же хочет сказать автор, *знающий*, что Бог не оставит крестоносцев в беде, и тем не менее включающий в свое повествование сюжет с упреками в Его адрес и даже с Его «наказанием»?

П. Бурдьё отмечал, что этнографическая формула «do ut des» предельно схематизирует социальную игру обмена, вносит в ситуацию обмена дарами несвойственный ей элемент автоматизма: в реальности ответный дар непременно должен быть «отсроченным и иным»<sup>34</sup>. Однако то, что отсутствует в аналитической схеме, присутствует в ритуале с его драматизмом, разыгрываемой непредсказуемостью, последовательностью жестов. В культуре Средневековья сознание легитимирует действительность через ритуал и жест: так, король «предстает королем в полном смысле слова только тогда, когда публично являет свое королевское величество, верша правый суд либо торжественно въезжая в город»<sup>35</sup>. По всей видимости, подобные практики «узнавания» эксплуатировались и средневековыми нарраторами; они использовали ритуал как схему, через которую можно было подать и воспринять тот или иной message.

Нам представляется, что «казус Гвидо» (с его упреками в адрес Бога, плачем, угрозами и трехдневным «непоминанием») ритуален. Хронисты через текстуальную демонстрацию ритуального сомнения и через последующую демонстрацию безосновательности этого сомнения де-факто фиксируют наличие **действующего контракта, договора между человеком и Богом, который регулирует ход крестового похода**. Для того чтобы утверждать, что такой ритуальный акт действительно имел место под городом Филомена в лагере константинопольского императора, у нас недостаточно информации. Однако мы вполне можем высказать предположение, что подобные ритуалы действительно совершались в Средние века, более того, были достаточно регулярными практиками. Это могли быть как магические действия, рассчитанные на достижение некоего результата, так и «театрализованные» представления, подчеркивающие действительность договора между общиной и носителем сакрального. Обе интерпретации представляются нам возможными, так как источники не обеспечивают однозначной трактовки.

Напомним, что Гвибер Ножанский дает действиям Гвидо и его людей некое подобие оценки: «неистовое отчаяние», «набрались дерзости», «считали брань заслуженной»<sup>36</sup>. Можно ли считать, что Гвибер, интеллектуал высокого средневековья, в отличие от пяти других хронистов, решился отстраниться от «профанных» практик и категорий, сочтя их несовместимыми с «религией книг»? Для этого у нас нет достаточных оснований, хотя Гвибер посвятил целый трактат критике «отдельных случаев» почитания реликвий<sup>37</sup>. Мы не можем утверждать, что Гвибер считает модель «кредитор – должник» неприменимой к отношениям человека и Бога. Речь идет не о критике категорий, описывающих эти отношения, а о том, что

для Гвибера недопустима мысль о Боге как о нарушителе контракта, злостном неплательщике по счетам.

Суммируя, сделаем вывод: хронисты, работавшие с текстом «Gesta Francorum», вовсе не случайно (и не из любви к примечательным фактам и казусам) сохранили и развили эпизод с Гвидо. «Казус Гвидо» обозначает одну из моделей восприятия средневековой культурой беспрецедентного события: Первый крестовый поход позиционируется как совместное предприятие человека и Бога, залогом успеха которого стал контракт и регулярный обмен ресурсами. Бог выполнил условия договора. С крестоносцами же, судя по нарративам хроник, бывало по-всякому; впрочем, это уже тема для отдельного разговора.

#### Примечания

- 1 «Казус Гвидо» вкратце затрагивает в своей статье «Deus vult. Насилие и страдание как средства спасения в ходе Первого крестового похода» финский историк С. Кангас (*Kangas S.* Deus Vult. Violence and Suffering as a Means of Salvation during the First Crusade // *Medieval History Writing and Crusading Ideology* / Ed. T. Lehtonen and K. Villads Jensen). Helsinki: Finnish Literature Society, 2005. P. 163–174.
- 2 *Gesta Francorum et aliorum Hierosolymitanorum* / Ed. L. Hill. L., Nelson, 1962. P. 64–65.
- 3 *Petrus Tudebodus. Petri Tudebodi Sacerdotis Siuracensis Historia de Hierosolymitano Itinere* // Migne J.-P. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. T. CLV. P. 763–822, col. 798–799.
- 4 *Robertus Monachus. Roberti Monachi S. Remigii in diocesi Remensi Historia Hierosolymitana* // *Ibid.* P. 667–758, col. 722.
- 5 *Baldricus Doliensis. Baldrici archiepiscopi Dolensis Historia Hierosolymitana* // *Ibid.* T. CLXVI. P. 1061–1152, col. 1120.
- 6 *Ibid.*
- 7 *Guibertus Novigentis. Guiberti abbatis S. Mariae de Novigento Gesta ei per Francos sive Historia Hierosolymitana* // *Ibid.* T. CLVI. P. 683–838, col. 767.
- 8 *Ibid.* Col. 767–768.
- 9 *Ibid.* Col. 767.
- 10 См.: *Riley-Smith J.* The First Crusade and the Idea of Crusading. L.: Athlone press, 1986. P. 138–139.
- 11 См.: *Hermann-Mascard N.* Les reliques des saints: formation coutumière d'un droit. P.; Klincksieck, 1975. P. 226–228; *Fichtenau H.* Zum Reliquienwesen im früheren Mittelalter // *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, 60 (1952). S. 68; *Geary P.J.* L'humiliation des saints // *Annales, E.S.C.*, 34 (1979). № 1. P. 27–42; *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры //

- Гуревич А.Я.* Избранные труды. Культура средневековой Европы. СПб.: СПб. ГУ, 2007. С. 67–74; *Уайт С.Д.* Переосмыслить насилие // Средние век. № 65 (2004). С. 45–60; *Head T.* Hagiography and the Cult of Saints: the Diocese of Orléans, 800–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 190–192; *Wood I.* How Popular Was Early Medieval Devotion? // Essays in Medieval Studies, 14 (1997). P. 1–20; *Карсавин Л.П.* Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках. СПб.: Алетейя, 1997. С. 58.
- 12 *Gregorii Turonensis Liber in gloria confessorum, 70* // MGH SS rer. Merov., 1.2. S. 789.
- 13 *Gregorii Turonensis Liber in gloria martyrum, 78* // Ibid. S. 540.
- 14 *Gregorii Turonensis Liber III de virtibus sancti Martini* // Ibid. S. 634.
- 15 *Miraculorum sancti Benedicti Liber octavus auctore Radulfo Tortario monacho Floriacensi, cap. VI* // Les miracles de saint Benoît [Texte imprimé]. P., 1858. P. 283.
- 16 *Miracula sancti Carilefi ad ipsius sepulcrum facta* // Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti. Saec. I. P. 651.
- 17 *Liber Miraculorum sancti Maximini abbatis Miciacensis auctore Letaldo monacho Miciacensi* // Ibid. P. 603.
- 18 *Geary P.J.* Op. cit.
- 19 Ibid. P. 34.
- 20 Ibid. P. 35.
- 21 Ibid. P. 33.
- 22 Так, в частности, полагал А.Я. Гуревич (см.: *Гуревич А.Я.* Избранные труды. С. 67).
- 23 *Smalley B.* Historians in the Middle Ages. L.: Thames and Hudson, 1974. P. 133.
- 24 *Мосс М.* Очерк о даре // Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература, 1996. С. 101.
- 25 *Kuchenbuch L.* Porcus Donativus: Language Use and Gifting in Seigniorial Records Between the 8<sup>th</sup> and the 12<sup>th</sup> Centuries // Negotiating the Gift: Pre-Modern Figurations of Exchange. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. P. 213.
- 26 Ibid. P. 229. Примечательно, что сам Мосс считал обмен дарами характерной чертой примитивных обществ. М. Салинз, развивая его мысли, пишет об обмене дарами как о «разновидности общественного соглашения» архаических обществ (см.: *Салинз М.* Экономика каменного века. М.: ОГИ, 2000. С. 142–170). Между тем многие ученые сходятся на том, что такого рода практики распространяются и на общества товарного и товарно-денежного обмена, в том числе на средневековое общество. См.: *Гуревич А.Я.* Дары. Обмен дарами // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2003. С. 129–134; *Дэвис Н.* Дары, рынок и исторические перемены: Франция, век XVI // Одиссей. Человек в истории. 1992. М., 1994; *Geary P.J.* Gift Exchange and Social Science Modeling. The Limitations of a Construct // Negotiating the Gift: Pre-Modern Figurations of Exchange. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. P. 129–140.
- 27 *White S.D.* Service for Fiefs or Fiefs for Service. The Politics of Reciprocity // Ibid. P. 84–85.
- 28 *Head T.* Hagiography and the Cult of Saints... P. 187–188.

«Казус Гвидо»: нарушил ли Бог договор с крестоносцами?

- 29 Ibid. P. 190.
- 30 Ibid. P. 187–188.
- 31 *Jussen B.* Religious Discourses of the Gift in the Middle Ages. Semantic Evidences (Second to Twelfth Centuries) // *Negotiating the Gift...* P. 175.
- 32 *Kuchenbuch L.* Op. cit. P. 213.
- 33 *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–203.
- 34 *Бурдые П.* Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. С. 206.
- 35 *Шмитт Ж.-К.* Ритуал // Словарь средневековой культуры. М.: РОССПЭН, 2003. С. 408.
- 36 *Guibertus Novigentis.* Op. cit. Col. 767–768.
- 37 Имеется в виду сочинение Гвибера Ножанского «*De pignoribus sanctorum*».

П.А. Серкова

ДУХОВНО-НАЗИДАТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
НЕМЕЦКОГО ПРОТЕСТАНТИЗМА XVII века:  
МЕЖДУ ТЕОЛОГИЕЙ И БЛАГОЧЕСТИЕМ

Статья посвящена религиозной литературе немецкого протестантизма XVII в. Эта эпоха ознаменовалась появлением движения Нового благочестия, возросшим углублением и эмансипацией религиозного чувства от института церкви. Прослеживается преемственность между позднесредневековыми сочинениями и духовно-назидательной литературой XVII в. Анализируются темы и язык некоторых выдающихся произведений этой литературы.

*Ключевые слова:* духовно-назидательная литература, немецкий протестантизм, практическое благочестие, ортодоксия, мистика, назидание.

В протестантских землях Германии XVII в. в ассортименте книжных издательств и личных библиотек всех слоев населения в значительном количестве имелись религиозные сочинения. При этом Библия была редкостью<sup>1</sup>, ученые теологические сочинения составляли лишь небольшую часть книг, а преобладали молитвенники, песенники, сборники проповедей и утешений. Совокупность текстов этого рода, названная исследователями духовно-назидательной литературой<sup>2</sup>, занимала огромное место в повседневных практиках средних слоев населения. Это свидетельствует о феномене «домашнего благочестия» – индивидуализации религиозного чувства, эмансипации его от церкви как института. Чтение назидательной литературы считалось наиболее достойным времяпрепровождением и благочестивым развлечением в отличие, например, от прогулок<sup>3</sup>. Эти книги были необыкновенно популярны в XVII – начале XVIII в. и составляли примерно четверть всей книжной продукции<sup>4</sup>.

---

© Серкова П.А., 2009

Разнообразие форм и функций духовно-назидательной литературы заставляет исследователей прибегать к негативному способу определения, отличая ее корпус и от догматических сочинений, и от явлений народной религиозности<sup>5</sup>. Можно также утверждать, что духовно-назидательные сочинения находятся между теологией и благочестием, сочетая в себе и то и другое. Рудольф Мор пишет:

Духовно-назидательная литература, направленная на благочестие как совокупность религиозного образа действий как внутри общины, так и в личной сфере, содержит, с одной стороны, исходящие от теологии импульсы, формирующие благочестие, а с другой стороны, моменты критики теологии и являются тем самым аффективным и эмоциональным противовесом ей<sup>6</sup>.

Жанр духовно-назидательной литературы существовал в течение всей истории христианства (от патристики до наших дней), но его «классической эпохой», по выражению Вольфганга Зоммера, стал именно XVII в.<sup>7</sup>

Прежде всего необходимо проследить историю самого понятия «духовное назидание» и определить его место в немецком протестантизме XVII в.

В основе понятия «назидание» лежит архитектурная метафора. Немецкое слово «Erbauung», употребляемое в XVII в., – это калька с латинского «aedificatio» (строить, сооружать, создавать, возводить, устраивать, насаждать), которое в свою очередь является переводом греческого «oikodomeo». Впервые слово «aedificatio» встречается в латинском переводе Ветхого Завета (Вульгате). В книге пророка Иеремии оно употребляется как противоположность понятий «сносить», «ломать» и синонимично понятию «насаждать», которое относится к народу Израиля: «И обращу на них очи Мои во благо им и возвращу их в землю сию, и устрою их, а не разорю, и насажду их, а не искореню» (Иер. 24: 6). Подобно тому как в Ветхом Завете Бог созидает («насаждает») свой народ, так в Новом Завете речь идет о созидании («назидании») церкви – «aedificatio ecclesiae», что вполне соответствует характеру средневековой культуры. Филипп Фильхауэр отмечает, что в христианстве это понятие получило еще и личностный нюанс (отсутствующий в Ветхом Завете):

Назидание отдельного человека не является противоположностью созиданию общности. Христианская община – не аморфная масса. К ней принадлежат отдельные члены, которые все же при этом тесно связаны друг с другом и составляют единство<sup>8</sup>.

Основную массу назидательной литературы в Средние века составляли руководства для монашеской жизни, молитвенники,

наставления в молитве, правила аскезы, жития святых и истории мучеников.

Девиз «*Legere Scripturam ad aedificationem vitae suae*» («Читай Писание для возведения жизни своей») уже в Средневековье был связан с библейской метафорой «возделывания пашни сердца и засеивания ее семенами учения, возвращая на ней плодов веры». Названия многих книг того времени напоминают о разнообразных садах: «Пальмовый сад», «Цветник», «Сад наслаждений», «Сад любви», «Райский сад» (*Palm-, Blumen-, Lust-, Liebes- Paradiesgarten*)<sup>9</sup>. В позднесредневековой экзегезе «aedificatio» было связано с темой понимания священного текста: понятие «*Aedificium spirituale*» порождало толкование: «возведение дома Священного Писания в сердце читающего»<sup>10</sup>. Чтение назидательной литературы должно было служить нескольким целям: укреплению добродетели (*corroboratio*), улучшению (*melioratio*), утешению (*consolatio*), просветлению (*illuminatio*), а в конечном счете – спасению (*salus*) души.

В мистической традиции, идущей от Бернарда Клервосского, понятие «*Aedificatio*» стало истолковываться как акт соединения души с Христом, что можно считать новой вехой в истории духовно-назидательной литературы. Теперь на первый план выходит личное отношение каждого верующего к Христу, который знает о человеческих страданиях на своем опыте. Близость и доверие к Нему верующей души уподобляются отношению невесты к жениху в Песни Песней. В «Проповедях на Песнь песней» Бернарда Клервосского (1135–1153) в качестве основного принципа отношения с Христом провозглашается любовь, причем именно плотское человеческое сердце тяготеет к воплотившемуся Христу<sup>11</sup>. Бернард утверждает, что Бог направляет все чувства (*affectiones*) плотского человека сначала на целительную любовь к Христовой плоти, а затем постепенно приводит его к духовной любви.

Курт Ру считает, что бернардинская мистика, связанная с потребностью в глубокой личной вере, стала центром нового благочестия не только для монахов, но затронула и мирян; ее важность для барочной теологии (а впоследствии и для теологии XVII в.) трудно переоценить.

Однако духовно-назидательные сочинения достигли, по словам Рудольфа Мора, «ранга мировой литературы» только после появления в 1427 г. знаменитого сочинения «О подражании Христу» («*De imitatione Christi*»), которое быстро стало самой читаемой книгой после Библии. Его автором считается Фома Кемпийский (1379–1471)<sup>12</sup> – одна из ключевых фигур нидерландского позднесредневекового движения Нового благочестия (*devotio moderna*).



Сохранилось более 770 списков этого сочинения (как на латинском, так и на национальных языках), а книгопечатание значительно увеличило его популярность.

«Подражание Христу», требующее глубокого смирения и отказа от мирских удовольствий, имело большое значение и для протестантского благочестия и теологии XVII в. По мнению Йозефа Судбрака, основанием успеха этого сочинения была его концентрация на образе Бога<sup>13</sup>; одновременно подчеркивалась важность «глубин души» человека, что предполагало его невиданную раньше внутреннюю свободу. Давая верующему надежную путеводную нить, четкий ориентир, «Подражание Христу» еще и утешало человека, побуждало его стойко переносить невзгоды земной жизни ради жизни вечной. Служа наставлением в практическом благочестии, книга предлагала человеку простую модель идентификации: земная жизнь Иисуса – образец для христианина.

Нельзя сказать, что Реформация совершила *качественную* революцию в духовно-назидательной литературе, которая по большей части развивала темы, уже намеченные в Средневековье. Однако по отношению к *количеству* назидательных книг как раз можно говорить о своеобразной «революции», в которой важную роль сыграл печатный станок. На протяжении всего XVI в. число духовно-назидательных сочинений неуклонно росло, но именно в XVII в. этот процесс достиг своего пика: их издание приобрело огромные по тем временам масштабы.

Несмотря на опустошения Тридцатилетней войны, в этот период наблюдался общий значительный рост книгопечатания и книготорговли. Появились новые книгоиздательские центры во многих европейских городах, которые соперничали с богатыми южногерманскими городами, и к началу XVIII в. книги печатались в 370 местах<sup>14</sup>. Издательство братьев Штерн в Люнебурге, как и многие другие, сделало лютеранскую духовно-назидательную литературу своим профильным направлением. Печатались не только сочинения современников и соотечественников, но и средневековые книги, которые стали доступнее, чем в предшествующую эпоху<sup>15</sup>. Книжная культура стала медиумом протестантского Нового благочестия – направления, сформировавшегося на рубеже XVI–XVII вв.

Эту сложную эпоху можно считать временем окончательного оформления протестантской доктрины, ее «конфессионализации» (E.W. Zeeden). Речь идет о подведении итогов реформационного столетия, кодификации учения, стремлении отграничить его от других конфессий. Догматика и полемика – «два кита», на которых стояла протестантская теология, отныне носящая имя ортодоксии.

С другой стороны, это было время взлета народного благочестия, сопоставимого по масштабу с поздним Средневековьем.

Такие разнонаправленные импульсы создавали настолько сильные напряжения, что это позволило исследователям говорить о кризисе XVII в. в религиозной сфере, проявившемся в расхождении, отпадении друг от друга теологии и благочестия<sup>16</sup>. Оказалось, что теология уже не помогает отвечать на вопросы, которые возникали от все усложнявшейся внутренней жизни личности. Этот «антропологический поворот» был поворотом к практической религиозности, к формированию нового образа жизни человека. Своеобразие Нового благочестия XVII в., его главное отличие от средневековых форм заключается в том, что теперь в «одомашненных» индивидуальных религиозных практиках огромную роль стала играть книжная духовно-назидательная литература.

Первые признаки Нового благочестия можно наблюдать еще на исходе XVI в. Выдающийся исследователь этой темы Винфрид Целлер начинает историю этого движения внутри лютеранской ортодоксии с Филиппа Николаи (1556–1608)<sup>17</sup>. Этот пастор издал книгу «Радостное зеркало вечной жизни» («Frewdenspiegel des ewigen Lebens», 1599). Написанная во время эпидемии чумы (охватившей средненемецкие земли в 90-х гг. XVI в. и унесшей тысячи жизней), эта книга может служить классическим примером *утешительного* сочинения. На языке актуализированной мистики автор повествует о «блаженном возвращении усопшего христианина... в вечную жизнь»<sup>18</sup>. Его язык характеризуется экспрессией, стремлением к наглядной передаче содержания веры, апелляцией к аффективно-чувственному переживанию читателя. Николаи не акцентирует внимания на греховности человека, а верит в возможность его перерождения и постепенного уподобления Богу – как в Эдеме до грехопадения. Согласно Николаи, кульминация этого процесса приходится на момент смерти, когда происходит прорыв христианина к небесному блаженству, вечной радости. Это является основной интенцией книги, хотя в ней находят отражение и настроения *vanitas, memento mori*, описания горестей земной юдоли. Однако Николаи утверждает, что земные страдания, печаль, меланхолия – суетны, они отдаляют человека от Бога, направляя его внимание на себя, тогда как радость, наоборот, может вернуть его к восприятию божественной благодати. Составной частью книги Николаи являются две песни, выражающие личностное отношение к Христу: «Проснитесь, голос нас сзывает» и «Как прекрасно сияет утренняя звезда»; они до сих пор входят во все песенники евангелической церкви.

Программным текстом Нового благочестия считается сочинение Иоганна Арндта (1555–1621) под названием «Четыре книги об истинном христианстве». Эта работа была очень популярна и имела огромное влияние на протестантское благочестие XVII в. Между 1605 и 1740 гг. книга выдержала 123 издания (почти по одному в год)<sup>19</sup>. Рольф Энгельзинг называет ее «самым массовым чтением в XVII в.»<sup>20</sup>. Эдмунд Вебер пишет:

Изданий этой книги только в немецкоязычной областях насчитывается легион. Однако сочинения Арндта вышли за пределы национальных границ и распространились по всей Европе и Северной Америке<sup>21</sup>.

Достаточно посмотреть на географию немецких изданий книги Арндта, чтобы составить себе представление о ее влиянии, хотя в этом вопросе мы можем опираться только на свидетельства ее современников. Так, Филипп Якоб Шпенер (конец XVII в.) констатирует, что книга Арндта издавалась «почти неисчислимое количество раз, во многих местах и чаще, чем какие-либо другие теологические сочинения»<sup>22</sup>. Иоганн Якоб Рамбах в предисловии к очередному изданию (1739 г.) книги Арндта перечисляет места, где она неоднократно печаталась при его жизни: Магдебург, Йена, Страсбург, Момпельгард и др. После смерти автора таких мест стало еще больше: Люнебург, Нюрнберг, Гослар, Амстердам, Рига, Франкфурт, Лейпциг, Штаде, Минден, Берлин, Гиссен, Вернигероде, Нордхаузен, Хальберштадт, Хале, Лемго, Бремен, Грац, Базель, Гамбург, Шиффбек, Герлиц, Цюллихау, Эрфурт, Шмалькальден, Альтдорф. Этот перечень поистине впечатляет, причем, по словам Рамбаха, сосчитать все экземпляры книг Арндта в Германии «не представляется возможным». А Иоганн Генрих Май пишет, что книги Арндта в Гисене «можно встретить почти в каждом доме»<sup>23</sup>.

Примерно в середине XVII в. лютеранский теолог Иоганн Конрад Даннхауэр предостерегал свою паству в Страсбурге от чрезмерного увлечения книгами Арндта в ущерб чтению Библии<sup>24</sup>. Валльманн констатирует, что Арндт является влиятельнейшей фигурой лютеранства, его учение воплощает в себе дух протестантизма того времени<sup>25</sup>. Учениками Арндта называли себя Иоганн Валентин Андрэа, Ян Амос Коменский, Филипп Якоб Шпенер, Август Герман Франке, Николай Людвиг граф фон Цинцендорф<sup>26</sup>. На Арндта ссылались как пиетисты, так и их противники – ортодоксальные лютеране. Почему же книга Арндта была так популярна и органична для немецкого протестантизма того времени?

Во «Введении» к своей книге Арндт формулирует ее главную идею: «Многие считают, что теология есть лишь наука и плетение словес, тогда как она есть живой опыт и практика»<sup>27</sup>. Тем самым

П.А. Серкова

постулируется неразрывность двух составляющих «истинного христианства» – внутреннего опыта и внешней практики. Апелляция к «глубине души» и «живому опыту» сопряжена с призывом к «христианскому образу жизни». Здесь нет противоречия с реформационным принципом *Sola fide* («личной веры»). По убеждению автора, добрые дела, благочестивая жизнь органично вытекают из веры, они – не что иное, как «подражание Христу» («*imitatio Christi*»). Этот принцип стал необычайно популярен в XVII в., он важен и для Арндта, который в конце предисловия пишет:

Ибо именно Его священный живой пример есть истинное правило и путеводная нить нашей жизни, он есть высшая мудрость и искусство, так что уместно будет сказать: *Omnia nos Christi vita docere potest*, что означает: жизнь Христова может научить нас всему<sup>28</sup>.

С помощью актуализированной концепции «*imitatio Christi*» в рамках Нового благочестия формируется новая практическая теология, призванная преодолеть пропасть между учением и жизнью. Арндт первым предпринял такую попытку, четко сформулировав свою позицию в 1606 г. (в предисловии к изданию «Немецкой теологии»):

В этой книжице ты не найдешь много ненужного шума, диспутов, споров или некоторых человеческих аффектов или колких речей. <...> Много доселе диспутировали, спорили и писали о христианском учении, но мало о христианской жизни<sup>29</sup>.

По словам Арндта, истинному христианину «недостаточно знать слово Божие, но нужно практически претворять его в свою жизнь и деяния»<sup>30</sup>. Для этого он должен видеть пример для себя в жизни и деяниях Христа, прилагать к себе сказанное в Новом Завете:

Ибо истинное христианство – не в словах или во внешней видимости, но в живой вере, из которой, как из самого Христа, произрастают истинные плоды и всевозможные христианские добродетели<sup>31</sup>.

Это углубление во внутреннюю жизнь человека составляет основной пафос книги Арндта, противопоставляющего истинное «христианство жизни» той теологии, которая в пылу доктринальных споров забыла о нуждах верующего индивида. Бросается в глаза явный (а не латентный, как у Фомы Кемпийского) «антропоцентризм» книги Арндта, который утверждает: «В человеке вся Библия стекается в один центр, средоточие»<sup>32</sup>. Новый Завет, по словам автора, находится внутри человека, библейское слово направлено на внутренне обновление и перерождение человека:

Ибо весь Новый Завет должен всецело быть в нас... потому что Царствие Божие внутри нас, Лк. 17, 21. Ибо подобно тому, как Христос был посредством Святого Духа в вере телесно зачат и рожден Марией, так же и в нас должен Он быть духовно зачат и рожден, Он должен в нас духовно возрастать и развиваться<sup>33</sup>.

Эти идеи нельзя назвать новыми. Их можно встретить у Фомы Кемпийского, Таулера, Майстера Экхарда и других авторов. Историческое значение сочинений Арндта заключается не в их оригинальности, а в том, что из-за необычайной популярности они способствовали актуализации в XVII в. этого богатого литературного наследия. Однако необходимо отметить, что Арндт не просто заимствовал идеи из сочинений предшествующей (католической) эпохи, но активно перерабатывал их, «подгоняя» под лютеранское учение. В результате проповеди Таулера, сочинения Фомы Кемпийского и Бернарда Клервосского получили под пером Арндта новое, «протестантское», лицо<sup>34</sup>.

Итак, в сочинениях Арндта отразилась потребность его эпохи в непосредственном, личном религиозном опыте, причем ему удалось ввести эти тенденции в официальное лютеранское учение. Вальманн называет Арндта «проводником мистического благочестия»<sup>35</sup>, который актуализировал и сделал доступным язык и образы, характерные для мистического спиритуализма. Вильгельм Кепп говорит о мистическом опыте самого Арндта, но большинство исследователей придерживается другой точки зрения, которая может быть выражена словами Йоханнеса Вальманна: «Арндт не был мистиком, он был любителем мистики»<sup>36</sup>. Этот же автор сравнивает сочинения Арндта «с трубой, через которую поток средневековой мистики, прерванный со времен Реформации, опять возвращается в лютеранство»<sup>37</sup>. Арндт цитирует тексты мистиков для обоснования идей Нового благочестия как теолог, необычайно чуткий к потребностям эпохи. Язык его сочинений отличается сравнительной простотой (но не сухостью), он не перегружен метафорами и эмоциональной лексикой, в нем чувствуется дыхание немецкой мистической традиции. Назидания Арндта обращены как будто к каждому читателю, и его книга целиком и полностью принадлежит лютеранской ортодоксии.

Еще одним значительным представителем Нового благочестия является Иоганн Герхард; в 22-летнем возрасте он пережил опыт смерти и стал автором сочинения под названием «*Meditationes sacrae*» («Священные размышления», 1606). Среди своих предшественников Герхард называет Августина, св. Бернарда, Ансельма, Таулера и других авторов. На фоне объемистых, перегруженных

цитатами трудов того времени текст Герхарда воспринимается как свежее веяние, понятное для любого человека, знакомого с латынью и основами протестантизма. Здесь говорит не просто ученый, а верующий, который опирается прежде всего на опыт собственной души. Отсюда – его острое осознание своей греховности и жажда спасения, отрицание всех мирских радостей, размышления о быстротечности жизни и близости смерти, о царствии небесном и вечном проклятии<sup>38</sup>. Герхард восхваляет Божественное *оправдание*, совершающееся «одной милостью» (*sola gratia*); сотериология стоит в центре его христологии и теологии.

Достойный продолжатель этой традиции – Иоахим Люткеманн (1608–1655), суперинтендант и проповедник при дворе герцога Брауншвайг-Вольфенбюттельского Августа. В те времена его двор был центром культурной жизни в северонемецких землях, где собирались ученые, теологи, музыканты, поэты – достаточно назвать имена Юстуса Георга Шоттеля, Иоганна Валентина Андреса, Генриха Щютца.

Только в связи с атмосферой, созданной этими людьми и герцогским семейством, можно понять особенности сочинения Люткеманна «Предвкушение Божьего благоволения» («*Der Vorschmack göttlicher Güte*», 1653). Во вступительной молитве, которая одновременно является посвящением, автор предается созерцанию собственных грехов, которые отягощают его совесть в преддверии Страшного суда; в то же время он надеется на чудесное избавление от грехов благодаря Божьей милости. В центре внимания Люткеманна – великое деяние Бога по спасению грешника, он воздает хвалу разным проявлениям Божьего благоволения (в первую очередь – на примере собственной жизни). Автор рассматривает свое призвание ко двору герцога в качестве проповедника как проявление сокровенной благосклонности Бога к нему лично, как побуждение к духовному сочинительству ради назидания других христиан.

Надо заметить, что книга Люткеманна (так же как «Истинное христианство» Арндта) предназначена для тех, кто уже сведущ в вопросах теологии. Ее цель – не миссионерство, а углубление и интериоризация веры, моральная поддержка грешников, надеющихся на Божью милость<sup>39</sup>.

В ключевом понятии названия книги Люткеманна – «предвкушение» – чувствуется влияние Арндта. В нем содержится намек на «вкушение» (ощущение), но оно означает для Люткеманна *внутреннее познание* милостивой благосклонности Бога, которая должна быть глубоко прочувствована человеком. Автор, как и Филипп Николаи, апеллирует к воображению читателей:

Кто вкушает великую милость Божию, имеет в этой милости все, и настоящее предвкушение вечной жизни, ничего иного не жаждет, и ничего не страшится. <...> Где сие живое познание, там предвкушение вечной жизни, и чем больше познание увеличивается, тем больше становится в нас вечная жизнь<sup>40</sup>.

Итак, «вкушение» Божьей милости как «предвкушение вечной жизни» проходит красной нитью через всю книгу Люткеманна, который опирается на характерное для эпохи желание конца этого мира и пришествия нового, божественного мира.

Ученик Люткеманна – Генрих Мюллер (1631–1675), один из самых известных и плодовитых проповедников своего времени, сочинения которого можно было найти почти в каждой домашней библиотеке. Он стал автором духовно-назидательной книги «Небесный поцелуй любви» («Himmlischer Liebeskuß», 1659), в центре внимания которой тема любви Божьей. Не менее яркие и говорящие названия имеют сборники проповедей Мюллера: «Апостольская цепь» («Apostolische Schlußkette», 1663), «Школа креста, покаяния и молитвы» («Kreuz-, Buß- und Betschule», 1661), «Уроки духовной отрады» («Geistliche Erquickungsstunden», 1664–1666). Характерны и названия песенников Мюллера: «Духовная музыка души» («Geistliche Seelenmusik», 1659), «Небесное пламя любви» («Himmlische Liebesflammen», 1660).

Язык Мюллера типичен для барочной проповеди: он отличается экспрессивностью, яркими чувственными образами – подчас эротическими. В его сочинениях огромную роль играет тема отказа от мира и тема смерти:

Но как долго может продолжаться жизнь человеческая? Сегодня мы цветем как пунцовая роза, а завтра – болеем и умираем. Наша жизнь проходит, подобно протекающему мимо потоку. Кто может хотя бы на миг остановить текущий поток? Помните об этом, сердца мои, и усердствуйте в благих деяниях. Цель далека. Ах, как далеки вы еще от совершенства, о котором вы должны радеть. То здесь, то там находятся препоны, удерживающие вас. Время кратко. Кто знает, доколе еще будет сиять нам свет милости Божией? Кто знает, доколе будет гореть свет нашей жизни? Может быть, уже сегодня погасит его смерть. Ах, сегодня, сегодня! Час пробил<sup>41</sup>.

Рассмотренные примеры – лишь единицы в потоке духовно-назидательной литературы, захлестнувшем Европу в XVII в., который поистине заслуживает названия «классической эпохи» в ее истории. Ни до, ни после XVII в. мы не встретим такого количества и такого разнообразия жанров этой литературы. Сочинения на стыке теологии и благочестия сочетали в себе функции утешения

П.А. Серкова

и назидания, поучения и развлечения. Эти книги были призваны сопровождать по жизни верующего человека в печали и в радости, способствуя его самоидентификации.

#### Примечания

---

- 1 *Engelsing R.* Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800. Stuttgart: Metzler, 1974.
- 2 В германоязычной литературе употребляется термин «Erbauungsliteratur», в англоязычной «devotional literature», что можно перевести как «благочестивая литература». Русскоязычный термин «духовно-назидательная литература» кажется нам более адекватным (см. ниже о понятии Erbauung).
- 3 *Wallmann J.* Zwischen Herzgebet und Gebetbuch: Zur protestantischen deutschen Gebetsliteratur im 17. Jahrhundert // Gebetsliteratur der frühen Neuzeit als Hausfrömmigkeit: Funktionen und Formen in Deutschland / Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Cornelia N. Moore. Wiesbaden: Harrasowitz, 2001. S. 31.
- 4 *Lehmann H.* Das Zeitalter des Absolutismus. Stuttgart: Kohlhammer, 1980. 114f.
- 5 *Brückner W.* Thesen zur literarischen. Struktur des sogenannt Erbaulichen // Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland. Wiesbaden: Harrasowitz, 1982. S. 500.
- 6 *Mohr R.* Art. «Erbauungsliteratur II» // Theologische Realenzyklopädie. Bd. X. Berlin; N. Y.: de Gruyter, 1982. S. 43.
- 7 *Sommer W.* Johann Arndt und Joachim Lütke mann – zwei Klassiker der lutherischen Erbauungsliteratur // Politik, Theologie und Frömmigkeit im Luthertum der Frühen Neuzeit. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1999. S. 263.
- 8 *Vielhauer Ph.* Oikodome. Das Bild vom Bau in der christlichen Literatur von Neuen Testament bis Clemens Alexandrinus. München, 1939. Цит. по: *Mohr R.* Op. cit. S. 19.
- 9 *Brückner W.* Op. cit. S. 501.
- 10 Ibid.
- 11 *Ruh K.* Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. I. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchtheologie. München: C.H. Beck, 1990. S. 235.
- 12 *Mohr R.* Op. cit. S. 49.
- 13 *Sudbrack J.* Personale Meditationen. Die vier Bücher von der Nachfolge Christi – neu betrachtet. Düsseldorf, 1973.
- 14 *Funke F.* Buchkunde. Ein überblick über die Geschichte des Buches. München; L.; N. Y.; P.: K.G. Saur, 1992. S. 155.
- 15 *Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. С. 212.
- 16 Ср. *Wallmann J.* Theologie und Frömmigkeit in Zeitalter des Barock. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebek), 1995; *Zeller W.* Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts // Klassiker des Protestantismus. Bd. 5. Bremen: Schünemann, 1962.



- 17 Ibid. S. XXII.
- 18 *Richter M.* Zur Geschichte der «Ars moriendi» und der Trostliteratur // Gerhard J. Enchiridion consolatorium (1611) lateinisch-deutsch / Hrsg. von M. Richter. Stuttgart-Bad Cannstadt: frommann-holzboog, 2002. S. 348.
- 19 *Lehmann. H.* Op. cit. S. 114.
- 20 *Engelsing R.* Analphabetentum und Lektüre. Stuttgart: Metzler, 1973. S. 43.
- 21 *Weber E.* Johann Arndts Vier Bücher vom Wahren Christentum als Beitrag zur protestantischen Irenik des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkritische Untersuchung. Marburg: Elwert, 1969. S. 178.
- 22 *Spener Ph. J.* Predigten über des deelen Johann Arndts Geistreiche Bücher vom wahren Christentum. Frankfurt a/M., 1711. S. 5. Цит. по: *Wallmann J.* Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur rezeption der Mittelalterlichen Mystik im Luthertum. S. 3.
- 23 *Rambach J.J.* Historische Vorrede von des sel. Arndts gesammelten kleinen Schriften // Arndt J. Geistreiche schriften und Werke. Züllichau, 1739. S. 14.
- 24 *Wallmann J.* Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit... S. 4.
- 25 Ibid. S. 5.
- 26 Ibid.
- 27 *Arndt J.* Vier Bücher vom wahren Christentum. Berlin 1860. S. 6.
- 28 Ibid.
- 29 Цит. по: *Ingen Ferdinand van.* Die Wiederaufnahme der Devotio Moderna bei Johann Arndt und Philipp von Zesen // Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Teil 2. Wiesbaden: Harrasowitz, 1995. S. 472.
- 30 *Arndt J.* Op. cit. S. 6.
- 31 Ibid.
- 32 Ibid. S. 26.
- 33 Ibid.
- 34 *Wallmann J.* Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit... S. 17.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid. S. 19.
- 37 Ibid. S. 12.
- 38 *Mohr R.* Op. cit. S. 59.
- 39 *Klahr D.* Joachim Lütkemanns «Harfe von Zehn Saiten». Ein lutherisches Erbauungsbuch aus der Mitte des 17. Jahrhunderts // Praxis pietatis. Beiträge zur Theologie und Frömmigkeit in der Frühen Neuzeit / Hrsg. von H.-J. Niden, M. Niden. Stuttgart; Berlin; Köln: Kohlhammer, 1997. S. 207.
- 40 *Lütkemann J.* Der Vorschmack Göttlicher Güte [...]. Wolfenbüttel 1653. S. 4. Zit. nach: *Sommer W.* Johann Arndt und Joachim Lütkemann – zwei Klassiker der lutherischen Erbauungsliteratur. S. 279.
- 41 *Müller H.* Apostolische Schlußkette und Kraftkern, oder gründliche Auslegung der gewöhnlichen Sonn- und Festtagsepisteln [...] / Hrsg. von Dr. Bittcher. Halle, 1844. S. 7.



И.В. Семененко-Басин

## СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ АГИОГРАФИЯ И ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Почитание святых – традиционный элемент христианской религиозной культуры. В последней четверти XX в. происходили канонизации жертв коммунистического режима в Советской России. В 1981–2000 гг. новомученики были канонизированы Русской православной церковью. Институционализация культов новомучеников выявила ряд проблем исторической памяти современного российского общества. Статья посвящена трем из них: семантике мученичества в актуальном культурном сознании, феномену «секулярной святости», культу императора Николая II.

*Ключевые слова:* Агиография, святой, культурное сознание.

Сегодня феномен почитания святых – традиционный элемент христианской культуры – изучается в рамках исторических, религиоведческих и культурологических дисциплин. Исследование, выполненное в Центре изучения религии РГГУ, показало, что канонизация святых Русской православной церковью адекватно отражает динамику культурных процессов в российском обществе и в русской диаспоре. Перемены в ментальности общества или отдельных его групп, возникновение новых стереотипов и установок самым непосредственным образом сказывались на функционировании института канонизации святых<sup>1</sup>. Церковная институционализация культов новомучеников выявила ряд проблем исторической памяти современного российского общества. Остановлюсь на трех из них: семантике мученичества в актуальном культурном сознании, феномене «секулярной святости» и культе императора Николая II.

С последней четверти XX в. и вплоть до наших дней происходила канонизация новомучеников – жертв коммунистического

---

© Семененко-Басин И.В., 2009

режима в Советской России. Еще в 1981 г. они были канонизированы епископами Русской православной церкви за границей (РПЦЗ), в 1990-х годах церковные прославления новомучеников начались и в Русской православной церкви Московского патриархата (РПЦ-МП). Ее собором 2000 г. была канонизирована большая группа мучеников XX в., список которой теперь продолжает пополняться административными решениями Синода РПЦ-МП. В журнале его заседаний 17–19 июля 2006 г. поименно названы 1701 человек, включенных в «Собор новомучеников и исповедников Российских XX века». При этом в 1989 г. был канонизирован 1 человек, в 1992 – 7, в 1994 – 2, в 1997 – 3, а собором 2000 г. – сразу 1097 человек. В период с 27 декабря 2000 г. по 17 июля 2006 г. решениями Синода этот список пополнился 591 именем, а к концу 2007 г. – еще 56-ю; всего упомянуты 1757 имен и «множество безымянных мучеников»<sup>2</sup>. В 1992 г. Православный Свято-Тихоновский богословский институт (с 2004 г. – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет) создал постоянно пополняющуюся электронную базу данных под названием «Новомученики и Исповедники Русской Православной Церкви XX века»<sup>3</sup>. Сегодня это наиболее полная и авторитетная сводка информации о жертвах антицерковных репрессий в СССР. Создатели базы считают, что еще есть надежда отыскать имена 100 000 жертв.

Казалось бы, термины «новомученики» и «исповедники» (в церковных документах и литургике) упоминаются не в том порядке. На первый взгляд, в подвиге новых святых прежде всего важно *исповедничество*, апология веры в обстановке страданий и опасности, независимо от того, были ли они убиты своими противниками, а невинные жертвы революции и террора должны быть названы на втором месте. Но в церковных текстах, посвященных канонизации святых, в фокусе внимания оказывается не вера и благодать, а страдание как таковое (тем самым и насилие, и кровопролитие).

Известно, что коммунистический режим редко допускал публичное «раскаяние» для представителей классов, объявленных враждебными. Поэтому в СССР, кроме мучеников в традиционном смысле слова, были и такие жертвы, которым никто не предлагал сохранить жизнь и гражданскую дееспособность ценой отречения от религиозной веры. Впрочем, сказанное относится не только к Советской России, но и к Испании времен республики, к Мексике, коммунистическому Китаю. В частности, в начале 1920-х годов процессы по делам о фальсификации мощей, о сокрытии церковных ценностей формально не касались сути христианства. Такой опыт страдания, при отсутствии у жертвы выбора, значительно корректирует знакомый нам по древнехристианским житиям образ *свидетеля веры*.

В XX в. в России верующий человек свидетельствовал о Христе не только словом, но и своей человеческой природой и присутствием в истории<sup>4</sup>. Мне близок подход А.И. Шмаиной-Великановой, которая пишет:

Святой XX века – это живой человек, которого власти не удалось расчеловечить, и она его насмерть замучила. Безбожная власть хочет развоплотить этот мир, а страдалец выражает предельную воплощенность – терзаемую плоть; поэтому святой и человек в данном понимании – одно<sup>5</sup>.

Филипп Бубаер обратил внимание на феномен «секулярной святости»: любимые народные герои, мудрецы, поэты, «харизматические личности» в России нередко обретают высочайший моральный статус, ореол безусловной нравственной правоты, воплощения *совести*. Более того, их судьба может быть избрана образцом для подражания. По мнению Бубаера, в XX в. «секулярная святость» лишила моральной легитимности советскую власть с ее антигуманной революционной этикой<sup>6</sup>.

В годы перестройки воплощением совести и правды являлись академик А.Д. Сахаров, писатель А.И. Солженицын, актер и поэт В.С. Высоцкий, некоторые другие. В 1990 г. Иосиф Бродский, которому еще предстояло пополнить пантеон «секулярных святых» России, давал интервью корреспонденту газеты «Неделя»:

*Вопрос:* Вы сказали, что судьба и жизнь Андрея Дмитриевича Сахарова таковы, что на месте Русской Православной Церкви Вы бы попытались канонизировать великого ученого и мыслителя. Но, по-моему, мы только и делаем, что канонизируем наших мертвых – Высоцкого, Тарковского...

*Ответ И. Бродского:* Я говорю не о нас, а о Русской Церкви. Я думаю, что она могла бы это сделать, хотя, возможно, и существуют формально какие-то препятствия. Я повторяю: смерть Сахарова – колоссальная утрата для страны...<sup>7</sup>

Архетипы святости формируются в России под сильным влиянием литературы, и здесь сказывается роль языка, транслирующего базовые религиозно-философские категории. На рубеже 1980–1990-х годов возник вопрос об отношении традиционного, церковного христианства к феномену «секулярных святых». Однако за годы, прошедшие после крушения советской идеологии, внятного отклика официальной Церкви на эту проблему не появилось. Можно, конечно, предположить, что прославление мучеников и было актом «воцерковления» человеческой *внутренней правды*, противостоявшей в XX в. революционной этике. И все-таки хранительницей целого ряда специфических черт русской «секулярной святости»

по-прежнему остается литература XIX в., зачастую знакомая нашим современникам только по телевизионным экранизациям.

В массовом сознании российского общества ореолом святости окружены фигуры последнего российского императора Николая II, его супруги, наследника, четырех дочерей. Учитывая традиционный сакральный статус *православного царя*, в этом случае приходится говорить о преломлении идеи священного сана в неких культурных проекциях, не полностью артикулированных.

В 2000 г. царь и августейшее семейство были канонизированы как *страстотерпцы* – с отсылкой к старинному восточнославянскому культу Бориса и Глеба. Как известно, сыновья великого князя Владимира пали в 1015 г. жертвой политического заговора, отказавшись от вооруженного выступления против родного брата. Вероятно, при подготовке документов собора 2000 г. было учтено наличие в русской традиции особого чина святости – страстотерпчества, отличающегося от *мученичества*: страстотерпец принимает смерть не в связи с исповеданием веры (об этом феномене писал Г.П. Федотов<sup>8</sup>). Между тем Б.А. Успенский отмечает<sup>9</sup>, что понятия «мученичество» и «страстотерпчество» в старинной Греко-славянской православной лексике (в частности, в памятниках Борисоглебского цикла) являются синонимами. Жесткое разделение между мучениками и страстотерпцами произошло в Новое время в результате трансформации христианской ментальности в пользу рациональных интеллектуальных моделей. Таким образом, утверждение культа святого царя-страстотерпца представляется продуктом современного культурного сознания.

Локальное почитание последнего российского императора и его семейства практиковалось на протяжении XX в. в кругах, сохранивших верность монархической идее. Еще в 1950 г. в память о Николае II и всех жертвах революции в Брюсселе была построена и освящена мемориальная церковь<sup>10</sup>. В 1970 г. Синод РПЦЗ в своем послании президенту США выразил протест по поводу празднования столетия со дня рождения В.И. Ленина, отмечавшегося тогда коммунистическими партиями в различных странах мира. Кроме того, Синод издал указ духовенству РПЦЗ, согласно которому в третье воскресенье великого поста во всех храмах священники должны прочитать послание патриарха Тихона (от 1 февраля 1918 г.) об отлучении от Церкви повинных в кровавых расправах. В тот же день духовенство РПЦЗ должно было провозгласить анафему Ленину и другим гонителям Церкви, «вечную память» – царю-мученику и убиенным вместе с ним, а также патриарху Тихону, казненным священнослужителям и мирянам<sup>11</sup>. В 1981 г. собор РПЦЗ канонизировал в лике новомучеников все

царское семейство, вместе с помощниками и слугами, расстрелянными в Екатеринбурге.

В России 1990-х годов в церковной среде возникли жаркие споры между сторонниками и противниками такой канонизации<sup>12</sup>. В 2000 г. на соборе РПЦ-МП царь Николай II и члены его семьи были прославлены в лике новомучеников, но погибшие вместе с ними помощники и слуги не были канонизированы; возможно, из-за того, что лакей Алоиз Трупп был католиком, а гофлектрисса Екатерина Шнейдер – лютеранкой. А. Трупп был расстрелян вместе с царской семьей, Е. Шнейдер перевезли в Пермь, где она также была расстреляна.

На мой взгляд, удачная оценка спорных моментов, связанных с культом Николая II, содержится в работе А. Десницкого<sup>13</sup>. Вслед за этим автором назовем проблемы, требующие самого тщательного осмысления. Чем принципиально отличается семья последнего императора от всех прочих жертв коммунистического режима? Как оценить отречение Николая от престола, повлекшее за собой упразднение монархии в России? Значит ли это отречение, что после изменения статуса императорской семьи речь идет о канонизации простых мирян? Какова была роль императора Николая II в Церкви? Чем была революция 1917 г. – результатом внешнего влияния, измены народа своему государю или недальновидной политики Николая II? Вероятно, дискуссии по этим вопросам закончатся еще не скоро.

Проблематичность новейших канонизаций святых в Русской православной церкви отражает внутренние конфликты культурного сознания общества, недостаточно ясную артикуляцию образов прошлого, «недодуманность» многих вопросов. Поэтому в проблемном поле современной российской агиографии на наших глазах появляются самые причудливые, экзотические феномены, привлекающие внимание религиоведов<sup>14</sup>. Сегодня, как и 20 лет назад, Русская православная церковь не обладает более актуальными символами, чем образы новомучеников, и эта тема по-прежнему значима для очищения нашей исторической памяти.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Семенов-Басин И.В.* Канонизация святых в Русской православной церкви в контексте эволюции советской и постсоветской культуры (1917–2000 гг.). Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.: РГГУ, 2002. 20 с.
- <sup>2</sup> Официальный портал Московской Патриархии: URL: <http://www.patriarchia.ru> (дата обращения: 22.01.2008).

- 3 Новомученики и Исповедники Русской Православной Церкви XX века: URL: <http://kuzl.pstbi.ccas.ru> (дата обращения: 29.03.2009).
- 4 См.: *Шмаина-Великанова А.* О новых мучениках // Страницы: Богословие. Культура. Образование. 1998. Т. 3. Вып. 4. С. 504–509; *Семенов-Басин И.* Свидетельство российских новомучеников // Там же. 2000. Т. 5. Вып. 1. С. 66–76.
- 5 *Шмаина-Великанова А.* Указ. соч. С. 508–509.
- 6 *Bobbyer Ph.* Conscience, Dissent and Reform in Soviet Russia (The Library of peasant studies). L.; N. Y.: Routledge, 2005. 237 p.
- 7 *Бродский И.* Большая книга интервью 2-е изд. М.: Захаров, 2000. С. 470.
- 8 *Федотов Г.* Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990. С. 50–51.
- 9 *Успенский Б.А.* Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 12–13, 63–64.
- 10 Храм-памятник в Брюсселе / Сост. А.М. Хитров, О.Л. Соломина. М.: Паломник, 2005. 464 с.
- 11 Указ Архиерейского синода Русской Православной Церкви За границей // Православная Русь. 1970. № 4 (933). С. 4–5.
- 12 См.: Канонизация царской семьи: за и против // Церковь и время. 1998. № 4 (7). С. 192–219.
- 13 *Десницкий А.* Священство и Царство в российском общественном сознании (из истории одного архетипа) // Континент. 2000. № 2 (104). С. 248–278.
- 14 *Фирсов С.Л.* Псевдоправославная мифология в России (к постановке проблемы) // XVII ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. М., 2007. Т. 1. С. 313–320.



Л.Г. Жукова

## «ЛЮБИМЦЫ БОГА»: К ВОПРОСУ О САМОИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКИХ ИУДЕЙСТВУЮЩИХ (СУББОТНИКОВ)

Автор рассматривает историю и современное положение русских иудействующих (субботников) – религиозного движения, возникшего в России в XVIII столетии. Многие аспекты жизни субботников являются уникальным синтезом русских и еврейских традиций. Долгое время субботники идентифицировали себя с евреями, однако в настоящее время религиозные авторитеты Израиля оспаривают их принадлежность к иудаизму. В результате у субботников сформировалась особая, отрицательная, идентичность, основанная на противопоставлении себя как русским, так и евреям.

*Ключевые слова:* субботники, иудействующие, религиозный синкретизм, религиозная и этническая идентичность, обряды жизненного цикла.

История русских субботников (или иудействующих) восходит к XVIII в. – интереснейшему периоду в истории религиозной жизни России. В то время ее относительное однообразие, заданное политикой государственной православной церкви, было нарушено появлением новых религиозных групп. Большая их часть оставалась в рамках христианства, но при этом «вольнодумцы» разного толка стремились согласовать свою веру с доводами разума, в том числе на основании самостоятельного чтения Священного Писания – вопреки традициям, установившимся в Православии:

Не всякому позволяется без руководства читать некоторые части Писания, особенно Ветхозаветного. Без разбору позволять неисккусным чтение Священного Писания то же значит, то и младенцам предложить употребление крепкой пищи<sup>1</sup>.

---

© Жукова Л.Г., 2009



Опасения православных деятелей были не лишены оснований, поскольку одной из причин появления в России XVIII в. так называемых *духоборов, молокан, хлыстов, скопцов* и *субботников* стало именно пристальное чтение Священного Писания. Некоторые принципы, провозглашенные этими религиозными движениями, имеют очевидное сходство с основными идеями Реформации. Так, молокане и духоборы, подобно протестантам, отказались от института священства, поклонения иконам, почитания святых, совершения таинств. Самой радикальной из перечисленных религиозных групп оказались субботники (иудействующие), которые отвергли не только посредничество Церкви в своих взаимоотношениях с Богом, но и само христианство.

По-видимому, центром, откуда движение субботников распространилось по России, были села Воронежской губернии Мечетки, Гвазда и Пузево. Именно здесь впервые появились документальные свидетельства об этих сектантах, причем упомянутые в XIX–XXI вв. фамилии были в дальнейшем зафиксированы практически во всех известных общинах иудействующих<sup>2</sup>.

По официальным данным на конец XIX в. численность субботников в России составляла около 20 тыс. человек, а в начале XX в. – около 30 тыс. Однако эти цифры не стоит принимать на веру: субботники, как и другие сектанты, далеко не всегда афишировали свои религиозные взгляды, опасаясь репрессий. Правительство стремилось изолировать субботников (а также молокан и духоборов) от православных, опасаясь их миссионерской активности. По обвинению в пропаганде своих взглядов их ссылали в Сибирь, а в царствование Николая I (1825–1855) субботников подвергли массовой высылке из европейской части России, так что их поселения появились на Северном Кавказе, в Закавказье и Сибири. При императоре Александре II отношение к субботникам стало более терпимым, и все же они неизменно получали отказ Министерства внутренних дел на просьбу разрешить им «исполнять обряды по своей вере». После отмены крепостного права (1861) субботники стали чаще открыто заявлять о себе: они отказывались посещать церкви, выносили из дома иконы. Дело в том, что изданный царем манифест в народе называли «Манифестом о воле», толкуя его весьма расширительно. Так, согласно архивным документам, крестьянка из Тамбовской губернии субботница Федосья Машечкова перестала носить крест и ходить в церковь, решив, что дарованная народу воля влечет за собой и свободу вероисповедания<sup>3</sup>.

Реальную возможность открыто исповедовать свою веру субботники, как и многие другие религиозные меньшинства, получили лишь после царского манифеста от 17 октября 1905 г., провоз-

гласившего свободу совести. Однако после установления советской власти религиозная свобода стала фикцией. Борьба государства с любыми формами религии привела к тому, что число субботников сильно сократилось, а в 1970-е годы начался процесс их эмиграции из СССР в Израиль, медленными темпами продолжающийся по сей день.

По самым приблизительным подсчетам, сейчас на всем постсоветском пространстве количество субботников составляет около 10 тыс. человек<sup>4</sup>. Они проживают в России – в Воронежской и Астраханской областях, Ставропольском крае и Сибири, а также в Армении и Азербайджане.

Генезис религиозного движения субботников до сих пор остается непроясненным. Из архивных источников и литературы XIX в. мы узнаем о самых невероятных предположениях на этот счет. Так, в 1867 г. командир роты пехотного Кольванского полка, обнаружив среди своих солдат субботника, писал в рапорте командиру батальона:

Переход крестьянского мальчика из Православной Веры к Еврейскому закону – небывалый еще случай в православном крестьянском быту. Я нахожу это открытие весьма важным... и подозреваю, не кроется ли тут какого-нибудь **тайного общества**, действующего на наших легковых и необразованных крестьян с целью отречения их от православной веры, для перехода к Еврейскому закону<sup>5</sup>.

Некоторые авторы связывают возникновение движения иудействующих с непосредственным влиянием евреев на русских крестьян. Однако это маловероятно прежде всего потому, что иудаизм – не миссионерская религия. Кроме того, евреи в Российской империи были поражены в правах и ограничены в выборе мест проживания «чертой оседлости», а основные регионы распространения субботников расположены за ее пределами<sup>6</sup>. По имеющимся у нас данным, именно обратившиеся в иудаизм русские крестьяне были инициаторами контактов со своими новыми единоверцами. Бывали случаи, когда столкновение с «живым» (а не книжным) иудаизмом разочаровывало неопита и приводило к его возвращению в православие.

Современные субботники, как правило, не имеют представления об истоках своей веры. Однако наши информанты, живущие в Лиманском районе Астраханской области, принадлежат к третьему поколению субботников. Они хорошо помнят основателя местной субботнической общины, своего деда Филиппа Федоровича Перепеченова (умер в 1950-х гг.) и смогли рассказать нам о мотивах, побудивших его радикально изменить свою жизнь. В начале

XX в. именно этот человек разочаровался в православии и заинтересовался другими религиями. Представим рассказ наших информантов об этой ситуации «выбора веры», сохраняя здесь и далее характерный стиль их речи:

Он все прошел, и татар, и... ну, в общем, какие были там мечети, какие дома моленные были, я [Ф.Ф. Перепеченов. – Л. Ж.], говорит, всех прошел. У одних там на это молятся, у одних – на это молятся, а вот мы на Иисуса Христа молимся, а он – еврей. Да че ж мы на него молимся, когда надо Богу молиться?! Да и вот, – он говорит, – я в еврейскую пришел, в молельню, мне всех лучше понравилось, потому что там ни на кого не молятся, а просят Бога.

Будучи уже немолодым человеком, он совершил обряд обрезания и уговорил последовать своему примеру несколько десятков односельчан разного возраста. Потом в их селе Михайловка появилась синагога (которую субботники называют моленной) и миква – бассейн для ритуальных омовений. Налаживая религиозную жизнь, Филипп Перепеченов обращался за помощью и консультацией в еврейские общины. По-видимому, в результате одного из таких обращений в сельской моленной появился сторож-еврей, который разъяснял субботникам особенности их новой веры.

Одним из главных маркеров особой религиозности не только для субботников, но и для молокан является отказ от иконопочитания<sup>7</sup>. Та огромная роль, которая отводится поклонению святым изображениям в православии, с точки зрения сектантов, вступала в противоречие с библейской заповедью «не сотвори себе кумира» (Исх. 20: 4; Втор. 5: 8). До манифеста 1905 г. астраханские субботники все же держали дома иконы, опасаясь преследований. Нам рассказывали:

Когда у Николая Второго родился сын (у него четыре дочери было, и вдруг – сын!), тогда было опубликовано в газетах: «Все веры не воспрещаются». Вот здесь наши все иконы собрали и отнесли в церковь. До того времени дома были иконы, из-за преследований. А потом все отнесли иконы.

Интересно, что на уровне некоторых обрядов и праздников субботники, не отдавая себе в этом отчета, все же сохраняют связь с народными православными традициями. Так, отмечая еврейский праздник Шавуот, примерно совпадающий по времени с православной Пятидесятницей, субботники бросали в воду венки с песней «Со вьюном я хожу». На Пурим (или Масленицу) субботники пекли блины и устраивали широкие «масляничные» гулянья, а на Пасху их дети, как и дети православных, катали вареные яйца, наблюдая, чье яйцо разобьется раньше других. Кроме того, у астра-

ханских субботников распространена практика (которую нам удалось наблюдать) посещения кладбища в день 9 ава по еврейскому календарю. Информанты вспоминали, что их родители устраивали в этот день поминальную трапезу на кладбище, что противоречит традициям иудаизма, так как 9 ава евреи постятся в память о разрушении Иерусалимского Храма. В настоящее время у астраханских субботников сохранилась традиция раскладывать на могилах яблоки, но они уже не едят на кладбище, поскольку узнали, что «в еврейском календаре написано, что этот день приравнивается к Судному дню<sup>8</sup>, есть нельзя». Обычай раскладывать яблоки на могилах, очевидно, возник под влиянием русской традиции – оставлять их «на помин души» в праздник Преображения Господня (именуемый в народе яблочным спасом). Однако наши информанты уверены, что зависимость обратная:

Есть праздник такой – поминание, вот когда с яблоками обязательно идут на кладбище. Яблочный пост называется, он и у православных есть. Православные ведь многое позаимствовали у евреев.

Несмотря на описанный синкретизм, субботники обнаруживают глубокое знание еврейских законов и традиций, обрядов жизненного цикла. Особое внимание они уделяли похоронному обряду, объясняя это так: «Мы к старости идем... Как хоронят, интересно». Более того, похороны часто остаются последней сферой религиозной жизни, в которой актуализируется религиозная идентичность субботников. Зачастую это проявляется исключительно в форме отрицания обрядов «чужой религии» – православия. Так, одна из информанток с гордостью рассказывала нам, что ее необрезанный, женатый на православной женщине сын сорвал крест с гроба своей дочери. Отойдя от религиозной жизни (или даже крестившись), субботники на пороге смерти все же стремятся приобщиться к религии предков и просят похоронить их в соответствии с исконными традициями. Один из наших информантов говорил:

Вот кто не обрезной, за них и душа не болит, а которые обрезные, они могут даже праздники не справлять, а как умер человек, тут уже у всех родственников заболела душа, куда же эта душа-то пойдет? Значит, мы начинаем искать к тебе, ко мне, к тебе, к этой, кто хоть что-нибудь молитвы прочитает.

До недавнего времени строго соблюдался обычай хоронить женщин и мужчин отдельно – на кладбищах выделялись женские и мужские ряды. В последнее время мужья и жены все чаще выражают желание быть похороненными вместе, стремясь облегчить

уход за могилой живущим в городе детям. Однако эта новая тенденция вызывает у некоторых субботников сомнения, подкрепляемые «вещами» снами<sup>9</sup>. Так, одна из наших информанток, похоронившая мать и отца в одной могиле, увидела сон, в котором все умершие родственники и знакомые в белых одеждах сидели за столом. Не найдя среди них своей мамы, она стала расспрашивать о ней, но умершие ответили, что среди них ее нет. Этот сон, многократно пересказанный субботниками, породил смятение среди вдов, намеревавшихся быть похороненными в одной ограде со своими мужьями. Но, несмотря на эти колебания, внешние обстоятельства все чаще заставляют субботников отступать от старых обычаев.

Пограничная ситуация, в которой оказались субботники, – между двух религиозных и культурных традиций – повлияла на формирование их идентичности. В отличие от традиционного иудаизма, в котором религиозная и этническая идентичность совпадают, у современных субботников возник конфликт между этими составляющими их самосознания. Исследователи отмечают, что «первичной и доминантной формой самоидентификации для русского крестьянского населения было отождествление с конфессией»<sup>10</sup>. Поэтому можно было бы ожидать, что субботники будут просто считать себя евреями (иудеями), но эти русские крестьяне отчетливо проводят границу между собой и «братьями по вере»: они называют себя субботниками, или герами (*ивр.* «пришелец»), не претендуя на происхождение от «избранного народа» даже на уровне мифологии<sup>11</sup>.

Название «субботники» (со временем ставшее одним из самоназваний) связано с тем, что одной из главных, бросающихся в глаза особенностей крестьян, уклонившихся от православия, было празднование ими субботы, а не воскресенья. Другое самоназвание – «геры» – информанты упоминают довольно редко; можно предположить, что это слово было привнесено в их лексикон недавно, после того как субботниками заинтересовались различные еврейские организации. Интересно отметить, что в дискурсе наших информантов геры (в качестве прозелитов) могут возвышаться над евреями. Так, одна из субботниц, у которой мы брали интервью в феврале 2007 г., заявила: «А я вот слышала, что Бог больше любит прозелитов, потому что они *выстрадали* Закон, а евреи просто родились такими»<sup>12</sup>. Интересно, что православные миссионеры, действовавшие в этом регионе в середине XIX в., отмечали веру местных субботников в то, что «Мессия поставит их еще выше, чем природных евреев, так как они не участвовали в грехах последних»<sup>13</sup>.

Православные соседи субботников использовали и пейоративное их именование – «жиды». Один из наших информантов рассказывал: «Дядя наш Степан Филиппыч пострадал только из-за религии. У него собирались, молились. А вокруг говорили: жиды такие-сякие». Неприязнь православных к евреям всегда вызывала у субботников искреннее недоумение, но, будучи не в состоянии ее преодолеть, они пытались скрывать свою веру от окружающих. Так, одна из наших собеседниц призналась, что она строго соблюдает субботний покой, предписанный еврейской традицией, но в воскресенье тоже не работает, чтобы не вызывать раздражение у православных соседей.

В перестроечное время субботники столкнулись с новой реальностью, когда их идентичность, до сих пор не вступавшая в конфликт с восприятием их «внешними», столкнулась с необходимостью верификации со стороны нормативного иудаизма. Дело в том, что согласно израильскому Закону о возвращении<sup>14</sup>, люди любой национальности, исповедующие иудаизм, имеют право на репатриацию. Однако, изучив особенности религиозной традиции субботников, еврейские религиозные инстанции отнеслись к ним более скептически, чем русские соседи, для которых соблюдение субботы, обрезание и отказ от свинины были достаточным основанием для отождествления субботников с евреями.

В ситуации непризнания со стороны еврейских религиозных авторитетов идентичность астраханских субботников стала формироваться на основании выделения двух «чужих» традиций – внешней (православной) и внутренней (еврейской). По сути, речь идет о формировании негативной идентичности, основанной на осознании своей инаковости по отношению к обеим традициям. В последнее время астраханские субботники все чаще противопоставляют себя не только русским соседям (как последователям «ложной религии»), но и евреям, как «плохим последователям» религии истинной. Так, рассказывая о визите к ним представителей одной из еврейских организаций, наши информанты с обидой отметили:

Они у нас не ели, боялись за стол садиться. Думали, мы свинину едим. Но мы соблюдаем больше, чем евреи! Вот у нас Пиндрусы жили (Господи, помяни их ко дню, но не к ночи), свинину ели.

А жалуясь на раввина, активно противодействующего их участию в религиозной жизни еврейской общины, наши собеседницы не преминули отметить:

«Мы в синагогу придем – молимся. А ихние еврейки болтают, книжку в руки не берут».

Несмотря на описанные выше тенденции, астраханские субботники хотели бы формально закрепить свою принадлежность к еврейскому народу, но не ради немедленной репатриации в Израиль, а в связи с особенностями своих эсхатологических ожиданий. Во время всероссийской переписи населения представительница молодого поколения субботников, оказавшаяся в числе переписчиков, восприняла эту работу как своего рода миссию. Она призвала своих единоверцев записываться евреями, так как с наступлением эсхатологических времен все, кто записан евреями, будут переселены в Израиль, «а кто будет записан русским – тех через Интернет проверят и не пустят».

Религиозная идентичность у субботников безусловно преобладает над этнической<sup>15</sup>. Отсутствие у человека какой-либо религиозной «маркировки» воспринимается ими как наихудшее из зол. Сочувствуя своим некрещеным и необрезанным внукам, они, в частности, говорят: «Ну и кто они? Ни те, ни эти. Были бы уже либо эти, либо те».

Судьба субботников в разных российских регионах сложилась по-разному. Так, воронежские субботники получили возможность эмигрировать в Израиль, астраханские до сих пор ее лишены. Однако столкновение с «незамутненной» религиозной традицией привело и тех и других к некоторому переосмыслению своей идентичности. С одной стороны, субботники подчеркивают свою безоговорочную преданность религии в трудные советские времена, когда большинство евреев отошло от религии. С другой стороны, среди воронежских субботников, оказавшихся в Израиле, отчетливо проявилась тенденция к «исправлению своей традиции» через отказ от практик, неправильных с точки зрения нормативного иудаизма. Более того, воронежские субботники, ныне живущие в Израиле, высказывали предположение, что среди их предков все же были этнические евреи. По-видимому, это свидетельствует о стремлении субботников-израильтян («пришельцев») стереть грань, отделяющую их от евреев-израильтян. Что касается официальной позиции религиозных институтов Израиля, то она не так давно была озвучена главным сефардским раввином. По его словам, субботники глубоко связаны с иудаизмом, однако, чтобы стать евреями, они все же должны пройти гиюр (инициационный обряд в иудаизме), хотя и в упрощенной форме.

Феномен субботничества уходит в небытие на наших глазах. Эмиграция в Израиль ведет к полной ассимиляции субботников с этническими евреями. Пожилые люди по мере возможности еще сохраняют традиции, чего нельзя сказать об их детях и внуках, стремящихся полностью интегрироваться в израильское общество.

В России же затухание этой религиозной традиции связано прежде всего с оттоком сельского населения в города, где поддержание общинной жизни практически невозможно. Субботники либо вливаются в местные еврейские общины, либо совсем отходят от религии. Одна из наших собеседниц печально констатировала:

Все-таки очень трудно исполнять все эти заповеди еврейские. Да и они, евреи, сейчас наполовину побросали все... Евреи отказываются, а русскому что делать?

#### Примечания

- 1 См.: Догматические послания православных иерархов XVII–XIX вв. о православной вере. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. С. 184.
- 2 См.: Львов А. Простонародное движение иудействующих в России XVIII–XX вв. Дис. ... канд. ист. наук (рукопись). СПб., 2007. С. 53.
- 3 Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 1431. Оп. 1. Д. 3537. Л. 248–274.
- 4 Freund M. Save the Subbotniks! // Jerusalem Post. 2005. Feb 17. P. 15.
- 5 РГАДА. Ф. 1431. Оп. 1. Д. 3537. Л. 72.
- 6 За пределами черты оседлости могли проживать только евреи, получившее высшее образование, отслужившие в царской армии, купцы первой гильдии, крещеные евреи, а также проститутки, состоявшие на учете в полиции.
- 7 Придя в 2007 г. на богослужение в московскую общину молокан, я беседовала с ее лидером. Рассказ о своей религиозной традиции он начал с фразы: «Как видите, у нас нет никаких икон».
- 8 Судный день (*ивр.* Йом Киппур) – в иудаизме день покаяния, сопровождающийся строгим постом.
- 9 О роли снов в традиции субботников см.: Панченко А. Субботники и их сны // Свой или чужой? Евреи и славяне глазами друг друга. М., 2003. С. 288–319.
- 10 Гагазова Л.С. Кристаллизация этнической идентичности в процессе массовых этнофобий в Российской империи (вторая половина XIX в.) // Религия и идентичность в России. М.: Восточная литература, 2003. С. 83.
- 11 Возведение своего происхождения к этническим евреям характерно для большинства этнокофессиональных групп внутри иудаизма (эфиопские евреи, йеменские евреи и др.), а также для некоторых субботнических групп.
- 12 Подобное отношение к прозелитам в целом вполне характерно для еврейской религиозной традиции. Так, в средневековой еврейской антологии комментариев к Библии прозелит уподобляется оленю, замешавшемуся в стадо овец, и пастух говорит о нем: «Сколько сил я положил ради моих овец, выводя их утром и приводя вечером, пока они не выросли, а этот, что вырос в пустынях и лесах, пришел сам в мое стадо, поэтому я и люблю его» (Ялкупт Шимони, 12.112).



«Любимцы Бога»: к вопросу о самоидентификации русских иудействующих (субботников)

- 13 Астраханские епархиальные ведомости. 1888. № 12. С. 27.
- 14 Закон о возвращении, принятый в 1950 г., определяет категории лиц, на которых распространяется право репатрироваться в Израиль.
- 15 С. Штырков пришел к таким же выводам в результате исследования общины субботников в Ставропольском крае. См.: *Штырков С.* Стратегии построения групповой идентичности: община сектантов-субботников в станице Новопривольная Ставропольского края // Свой или чужой? Евреи и славяне глазами друг друга. М., 2003. С. 266–287.

## II. Вопросы истории искусства и литературы

---

О.Ю. Самар

### ОСОБЕННОСТИ АТТИЧЕСКОЙ ВАЗОПИСИ ПОЗДНЕАРХАИЧЕСКОЙ ЭПОХИ (530–490 гг. до н. э.): ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Статья посвящена особенностям развития аттической вазописи в историческом контексте последних десятилетий VI в. до н. э. и первого десятилетия V в. до н. э. Это было время существенных перемен в политической и культурной жизни Афин, время подготовки греческого искусства к новой классической эпохе. В истории вазописи это этап сосуществования и взаимовлияния двух техник – чернофигурной и краснофигурной росписи. Автор рассматривает развитие этих техник как единый процесс, выделяя два его периода: до революции (520–510 гг. до н. э.) и после нее (510–490 гг. до н. э.).

*Ключевые слова:* позднеархаическая эпоха, Писистрат, аттическая вазопись, чернофигурная роспись, краснофигурная роспись.

Позднеархаический период в истории развития греческой вазописи является одним из самых сложных и интересных. Это время главенства аттической школы, время экспериментов и подготовки греческого искусства к новой классической эпохе. Одним из таких экспериментов было появление краснофигурной техники росписи ваз. С последней четверти VI в. до н. э. мы видим ее последовательное становление, а к началу V в. до н. э., когда она определяется как стиль, уже и ее ведущую роль.

Это период одновременного существования в Аттике поздней чернофигурной и ранней краснофигурной вазописи, развитие которых происходило в общем русле и взаимосвязи. Ведь краснофигурная вазопись была открыта мастерами старой техники и сначала оставалась близкой поздним проявлениям чернофигурного направления. Несмотря на их технические различия, мы все-таки

исходим из единства художественного процесса, выделяя общие этапы развития аттической вазописи в позднеархаическую эпоху.

Многие особенности этого процесса были подготовлены историко-культурными событиями предшествующего периода, связанного с правлением тирана Писистрата (примерно с 560 по 520-е гг. до н. э.). В текстах античных историков и философов Писистрат предстает как яркая личность, чья активная деятельность распространялась на все сферы жизни Афин и способствовала процветанию города<sup>1</sup>. Сохранились свидетельства о его остроумных высказываниях и поступках, например в «Моралиях» и «Изречениях» Плутарха<sup>2</sup>. Более того, согласно Диогену Лаэртскому, Писистрата включали в число семи мудрецов<sup>3</sup>.

Можно говорить об идеологической программе Писистрата и его продуманной культурной политике, которая привела к необыкновенному расцвету изобразительного искусства в Афинах (в частности, благодаря заказам Писистрата художникам)<sup>4</sup>. Это доказывается активным строительством, обилием произведений скульптуры, найденной в «персидском мусоре» на Акрополе Афин, и высочайшими достижениями аттической школы вазописи, практически завоевавшей с этого времени весь греческий рынок. Интересно, что в последние тридцать лет VI в. до н. э. на Акрополе появляются многочисленные посвященные дары от гончаров и вазописцев, это подтверждает рост их благосостояния<sup>5</sup>. При старшей тирании расширились торговые и культурные связи Аттики, что обеспечивало широкий обмен товарами и художественными идеями с Малой Азией, Великой Грецией и Причерноморьем.

Именно в середине VI в. до н. э. закладываются новые принципы аттического искусства, особое значение приобретает интерес к личности человека. Поклонение эпическим героям, с которыми сравнивал себя Писистрат, предопределяло особое отношение к их судьбам и жизненному выбору между земным счастьем и вечной славой. Это центральная тема гомеровских поэм, редакция которых, вероятно, произошла при Писистрате<sup>6</sup>. В рамках развивающейся трагедии образ совершенного и доблестного человека постепенно приобретает характерные черты, особое отношение к жизни. При этом и в театре, и в вазописи происходит разделение на главное и периферийное действия. Выдающийся трагик Феспид (который впервые поставил свою трагедию на Великих Дионисиях в 534 г. до н. э.<sup>7</sup>) вводит в театральное действие актера, тогда как ранее представление давалось одним хором<sup>8</sup>. Подобно театральному действию, в вазописных композициях выделяется группа главных героев, фланкированная фигурами «зрителей»<sup>9</sup>. В обоих случаях актер и хор находятся в состоянии взаимодействия, диалога<sup>10</sup>.

Это особенно интересно на фоне внутриваполитической жизни Афин и так называемого политического театра Писистрата<sup>11</sup>.

Важным показателем нового этапа в развитии вазописи с середины VI в. до н. э. являются не только сами изображения, но и надписи на вазах. С этого времени они стали передавать речь персонажей, изображенных мастером, а не «голос вещи» (самого сосуда), как раньше<sup>12</sup>. Герои росписей становятся более самостоятельными, а сюжеты – более драматичными. Этот же процесс происходит в аттической скульптуре, где он выражен особенно отчетливо: мастера стремятся подражать природе, передавать характер героя и даже его внутреннее состояние<sup>13</sup>. Например, до середины VI в. до н. э. курсы отличались условными формами, застывшими и напряженными, – с гипертрофированными мышцами ног, резко выделенной диафрагмой и суставами. Теперь же они стали изображаться гораздо более пропорциональными, стройными, с менее акцентированными частями тела. Более естественной и упругой становится трактовка их мышц, более свободной – поза, передача шага. Подобный переход от эпических монументальных образов к более естественным, легким и подвижным наблюдается и в произведениях аттической вазописи – в особенности на протяжении последней трети VI в. до н. э. Некоторые исследователи напрямую связывают появление новой краснофигурной вазописной техники в Афинах этого времени с влиянием скульптурных памятников<sup>14</sup>. И в этом есть доля истины, поскольку вазописное искусство отчасти имеет отправной идеей более сложные монументальные композиции.

В период правления Писистрата вазопись проходит сложный путь развития от этапа, определяемого произведениями Клития, до шедевров Евфрония. В мастерских ведущих вазописцев Эксекия, Никосфена, Лидоса, Амасиса сложился классический канон чернофигурной вазописи, своим строгим и выразительным языком близкий к эпосу. Но одновременно возникла тенденция к дальнейшему развитию стиля, так как вазописцы проявляли интерес к характеру и эмоциям своих героев, фигуры которых обрели небывалую ранее пластичность и подвижность. Некоторые мастера вплотную подошли к решению ракурсов и более объемному изображению, вписывая человеческие фигуры в элементы ордерной архитектуры и пейзажа.

Неслучайно краснофигурная техника впервые появилась в мастерской ученика Эксекия – мастера Андокида. Можно сказать, что акцентированная фигура героя была закономерным проявлением нарастающего интереса к более сложному, повествовательному изображению. Новая техника вазописи позволяла показать

человеческую фигуру гораздо более объемной, пластичной, яркой – на темном фоне лаковой поверхности.

Мастер Андокид пытался адаптировать некоторые более ранние темы и приемы своего учителя для работы в новой технике. В его росписях – и чернофигурных и краснофигурных – с течением времени нарастал интерес к передаче эмоций героев, драматических ситуаций и конфликтов. Мастер Андокид стремился к созданию плотных многофигурных композиций, в которых, однако, за разнообразием внешнего действия все больше скрывался внутренний смысл. Он продемонстрировал возможности и преимущества каждой из двух техник, но с этой двойственностью в вазописи началось движение к кризису архаического стиля.

Новый период в политической жизни Афин приходится на 520–510 гг. до н. э. и связан с деятельностью сыновей Писистрата. Специализация мастеров аттической вазописи в разных техниках подталкивала их к соревновательности. Среди мастеров чернофигурной вазописи этого периода особенно выделяются такие фигуры, как мастер Антимена, Псиакс и круг их учеников. Среди мастеров краснофигурной вазописи – группа Пионеров. Все они стремились к совершенствованию выразительных средств. В результате росписи стали более сложными в трактовке сюжетов и в художественных решениях.

Каждое из этих направлений вазописи выбирает свой путь. Старая техника росписи оказалась наиболее продуктивной для создания пейзажной среды, повествовательных сцен, новая сосредоточила внимание художников на развитии пластической трактовки человеческих фигур. На этом этапе мастера чернофигурной вазописи практически подошли к открытию перспективы, Пионеры – к разработке самых необыкновенных поз и ракурсов. В чернофигурных росписях целое важнее частного, что в сочетании с магическим воздействием черных силуэтов способствовало особой метафоричности и поэтичности их языка. В краснофигурной технике, напротив, оказалось больше конкретности, деталей, возник приоритет частного над общим. Здесь фигуры героев имеют тенденцию к самостоятельности и разобщенности, они укрупняются и выходят на первый план (который, как правило, оказывается единственным). Это существенно отличается от манеры мастеров чернофигурной техники с их многоплановыми построениями пространства и взаимным наложением фигур героев. Мастера краснофигурной вазописи изоцряются в создании необычных и сложных поз своих персонажей, их изображения окружаются надписями и подписями, в которых художники выражают свое отношение к миру, к другим мастерам. Предполагается, что именно в этот

период в краснофигурной вазописи появляются даже автопортреты художников<sup>15</sup>.

Скульптурная пластика, стремление передать объем фигур привлекли вазописцев, но оказалось, что при этом трудно сохранить художественную и смысловую целостность композиции. И потому в среде мастеров краснофигурной вазописи последней четверти VI в. до н. э. начался творческий поиск других, совсем новых приемов и решений. Искусство Пионеров весьма разнообразно: оно представлено и яркими экспериментальными росписями Евфрония, и более «спокойным» вариантом произведений Евфимида. Впитав предшествующую традицию чернофигурных росписей, мастера группы Пионеров в итоге разработали и развили свой собственный выразительный художественный язык.

После свержения тирании в Афинах наибольшее значение имели реформы Клисфена, направленные на укрепление демократического порядка. Важно заметить, что афинская демократия отличалась нетерпимым отношением к любому возвышению личности над коллективом, подозревая в этом претензию на тираническую власть. Подобная смена идеологии отразилась и на трактовке сюжетов и образов героев в произведениях искусства: в вазописи прослеживается постепенный отказ от индивидуализации персонажей, к рубежу веков трактовка их лиц, одежды становится однотипной. Наряду с традиционными эпическими и мифологическими сюжетами появляются бытовые сцены, повествующие о повседневной жизни людей, образы которых утрачивают былую изысканность. Популярным становится также изображение битв, в искусстве усиливается драматическая, экспрессивная нота.

В трактовке образа героев появляется некоторая строгость, даже суровость, что характерно и для скульптуры этого периода – например, для знаменитой коры Евтидика<sup>16</sup>. Она развивает художественные особенности коры Антенора: тяготение к некоторой геометризации, регулярному графичному решению драпировок. В развитии аттического рельефа этого времени выделяются рельефы метоп сокровищницы афинян в Дельфах. Основная их тема – подвиги Тесея и Геракла. В композициях метоп утверждается образ нового героя демократических Афин – Тесея. В очень ярких объемных рельефах появляется такая характерная черта, как размещение движущейся фигуры вдоль плоскости. Это отчетливо видно в метопах с Гераклом и оленем, с Тесеем и быком, с Тесеем и амазонкой, где торс героя подчеркнута фронтален, а голова показана в профиль. Подобная недифференцированность в изображении героев при виртуозном пластичном исполнении показательна и для аттической вазописи данного времени, что отражает стрем-

ление ее мастеров к восстановлению целостности художественного поля.

Время 510–490 гг. до н. э. отмечено постепенным угасанием чернофигурной техники росписи ваз, которая уже не могла соперничать с краснофигурной вазописью, заняв скорее подчиненное положение. Предположительно именно в этот период лидер Пионеров Евфроний перестает работать как вазописец, и первенство переходит к Евфимиду. В своих росписях Евфимид преодолел изощренность произведений своего предшественника и театральную условность чернофигурных росписей. Он отказался от дробных деталей в рисунке, от элементов пейзажа и сложных пространственных или многослойных построений, приблизился к воспроизведению естественного состояния вещей. Это новое, живое восприятие природы оказалось настолько сильным, что заложило основу нового направления в искусстве вазописи – и краснофигурной, и чернофигурной. В целом краснофигурные росписи художников нового поколения становятся все более реалистичными, в них утрачиваются или сводятся к минимуму элементы игры и фантазии.

Одновременно появляется целая плеяда вазописцев, использующих новую технику, таких как Берлинский мастер и мастер Клеофрада, Онесим, мастер Брига. К этому же времени относится и ранняя часть творческого наследия Дуриса. Рисунок краснофигурных росписей отличается большей линейностью (но не упрощенностью), он становится более лаконичным, точным и строгим. В работах вазописцев нового поколения почти исчезают накладные краски, становится меньше анатомических деталей, зато растет интерес к постановке фигуры и ее целостности. Некоторые мастера уже используют прием «направленного взгляда» своих персонажей, что усиливает впечатление реалистичности изображений. В отличие от чернофигурных росписей, краснофигурные, как и раньше, остались без передачи среды. Это направление получило свое развитие, что особенно заметно в штудиях Берлинского мастера. Он изображал своих героев на фоне черного лака безо всякого окружения и конкретной точки отсчета. В итоге он сделал и пространство, и среду совершенно абстрактными.

Произведения группы Леагра отражают состояние чернофигурной вазописи в данный период. Для них характерно динамичное действие, их персонажи ведут оживленные диалоги, активно используют жесты. В этих росписях сцены становятся особенно выразительными, приобретают театральную остроту; мастера подчеркивают стремительность, быстротечность происходящего (почти в режиме реального времени). Пространство выстраивается по-новому с помощью кулис, что позволяет его расширить и органичнее

вписать в изобразительное поле вазы. Тем самым мастера возвращаются к идее гармонического единства вазы и вазописи, которая отошла на второй план в экспериментах мастеров предыдущих двадцати лет. Они постепенно отказываются от красивого и декоративного изображения в пользу экспрессивного и динамичного; уменьшается доля его стилизации, условности – в стремлении показать жизнь такой, как она есть. Это становится основой вазописного искусства первой четверти V в. до н. э. – искусства уже классического периода.

Таким образом, особенности вазописи последнего десятилетия VI в. до н. э. и первого десятилетия V в. до н. э. связаны со стилем предыдущего периода «натурализма». Однако на новом этапе развития этого искусства мастера обеих техник отказываются от пространственных прорывов, сложных ракурсов, обильной гравировки и применения накладных красок; тонкие волнистые росчерки сменяются более прямыми и четкими линиями. Так сложился новый лаконичный, линейный вариант вазописи, открывший дорогу «строгому» стилю ранней классики.

Исследуя памятники искусства позднеархаического периода, мы наблюдаем общую картину его развития, обнаруживаем логику смены основных художественных направлений. Следует подчеркнуть сложность, многоплановость и многослойность материала аттической вазописи этой эпохи. Одновременно работают много мастеров в разной живописной технике, и каждый из них по-своему реагирует на эксперименты современников. Таким образом, происходит сложный процесс творческих поисков, который приводит к рождению особого художественного языка. Формирование новых принципов в античном искусстве было необходимо для более полного воплощения мировоззрения демократического периода в жизни Афин.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Her. V, 72; Ath. Pol. VIII, 20, 3; Arist. Resp. 16; Plato. Hipparch, 229 b; Plut. Mor. 613 E-F; Mor. 189, 1–5; Arist. Resp. 16; Plato. Hipparch, 229 b. Нельзя отрицать, правда, и некоторых негативных замечаний, например, у Афиней – Athen. XII. 533c.
- <sup>2</sup> Plut. Mor. 613 E-F; Mor. 189, 1–5.
- <sup>3</sup> Diog. Laert. Prooem. 13, хотя это единственное подобное упоминание. См.: *Скржинская М.В.* Устная традиция о Писистрате // ВДИ. 1969. № 4. С. 94–95.
- <sup>4</sup> *Туманс Х.* Идеологические аспекты власти Писистрата // Там же. 2001. № 4. С. 12–45; *Суриков И.Е.* Античная Греция: политики в контексте эпохи. Архаика и ранняя классика. М.: Наука, 2005. С. 151–210.



- 5 *Raubitschek A.E.* Dedications from the Athenian Acropolis. Cambridge.: Archaeological Institute of America, 1949; *Boardman J.* Some Attic Fragments: Pot, Plaque, and Dithyramb // JHS. 1956. 76. P. 20–22.
- 6 Paus. VII 26, 6; Cic. De orat. III 34 et 137; Elian. VH XIII, 14; Liban. Decl. I, 1, 73; Diog. Laert. I 57; Suid. s. Ὀμηρος (Plut. Thes. 20, 2). Согласно Ф.А. Вольфу, это утверждение – «общий голос древних» (*Wolf F.A.* Prolegomena ad Homerum. Halis Saxorum: Libraria Orphanotropei, 1859. P. 85). Однако по этому поводу есть некоторые сомнения. Р. Пфейфер полагает, что это сообщение появилось в гораздо более позднюю эпоху, что историки дополнили им рассказ по аналогии с реалиями эллинистического периода. См.: *Pfeiffer R.* History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford: University Press, 1968. P. 6–8. Действительно, некоторые исследователи не находят в «Илиаде» существенного влияния аттического диалекта, считая изображение в ней афинян «слабым»; по их мнению, свидетельства о редакции Писистрата более поздние, а устойчивый текст гомеровских поэм существовал уже в ранний период (см., напр.: *Nagy G.* Homeric Questions. Austin: University of Texas Press, 1996. 180 p.). Самые известные александрийские филологи-редакторы Гомера – Зенодот, Аристарх, Аристофан – работали с IV в. до н. э., и после их деятельности можно говорить об окончательном становлении текста поэм. Есть вариант, приписывающий ведущую роль в этом процессе Гиппарху (см.: Plato. Hipparch. 228 c-d).
- 7 Плутарх сообщает, что Феспид начал ставить свои трагедии еще при жизни Солона (Plut. Sol. 29). Первая постановка трагедии на Великих Дионисиях датируется Паросским Мрамором 534 г. до н. э. (FGrHist. 239). См.: *Kinzl K.* Zur Vor- und Frühgeschichte der attischen Tragodie: Einige historische Überlegungen // Klio. 1980. Bd 62. S. 179–180.
- 8 Diog. Laert. III, 56.
- 9 Статичные фигуры «зрителей» («spectators», «onlookers», «Zuschauer») были популярны в аттической вазописи последних двух третей VI в. до н. э. Джон Бизли одним из первых определил их пассивную роль в развитии действия, аналогичную персонажам второго плана в трагедиях Шекспира (*Beazley J.D.* Amasea // JHS 1931. 51. P. 259). Наиболее полным исследованием на эту тему можно назвать работу М. Стансбюри-О’Доннелл, в которой раскрываются все возможные функции «зрителей». См.: *Stansbury-O’Donnell M.D.* Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens. Cambridge University Press, 2006. 330 p.
- 10 А.И. Янковский пишет: «Действие трагедии требует двух противоборствующих начал, которые на сцене могут быть воплощены различным образом. В нашем случае это – хор и актер, вступивший с ним в диалог, как Аристотель говорит о Тесписе (Poet., 1449a). Отсюда греческое название актера – “отвечающий”. Отметим оттенок значения этого слова, подчеркивающий выражение человеком собственного мнения, что говорит о появлении в дионисийских празднествах нового качества: “отвечающий” хору способен принимать его

О.Ю. Самар

вызов, направлять происходящее в неожиданную сторону и двигать сценическое представление вперед» (*Янковский А.И.* Раннегреческая тирания и возникновение трагедии // *Античный мир. Проблемы истории и культуры.* СПб.: СПб., ГУ, 1998. С. 109–117).

- 11 Этот термин вводит В.Р. Гуцин. См.: *Гуцин В.Р.* Политический театр Писистрата // *Античность и средневековье Европы.* Пермь: Пермский университет, 1994. С. 31–38.
- 12 Н.В. Брагинская пишет: «Простой и очевидный факт исчезновения во второй половине VI века целых разрядов надписей от лица вещи показывает, что именно в это время происходит существенный, хотя и локальный, сдвиг в художественном мышлении» (*Брагинская Н.В.* Надпись и изображение в греческой вазописи // *Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции.* М.: Советский художник, 1980. С. 59).
- 13 Б.Р. Виппер отметил: «Главное отличие аттической школы следует видеть в индивидуальной, выразительной характеристике и в драматизме рассказа. Обобщая еще шире, можно сказать, что из всех произведений архаической скульптуры аттические статуи наиболее богаты духовной жизнью» (*Виппер Б.Р.* Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 108–109).
- 14 См., напр.: *Thompson H.A.* The Athenian Vase-Painters and Their Neighbors / Pots and Potters. UCLA Institute of Archaeology. Monograph 24. 1984. P. 14. Автор предполагает, что появление новой краснофигурной техники вазописи связано с переходом скульпторов архаических фронтонов от использования порося (тогда фигуры ярко раскрашивались, а фон оставался нейтральным), к мрамору, когда фигуры оставались в цвете камня, а фон тонировался.
- 15 См., напр.: *Neer R.T.* Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530–460. B.C.E. Cambridge: University Press, 2002. 306 p.
- 16 Асг. 686, 609. Около 490 г. до н. э.

Е.А. Хрипкова

## СЛОВО И ОБРАЗ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ ЗАПАДНОГО ФАСАДА БАЗИЛИКИ СЕН-ДЕНИ

Статья посвящена проблеме реконструкции иконографической программы скульптурного ансамбля западного фасада базилики Сен-Дени – первого памятника готической эпохи. Эта программа была задумана и реализована в 40-е годы XII в. аббатом Сугерием. Автор статьи предлагает новую интерпретацию иконографии памятника на основании фрагмента текста Сугерия «De Consecratione», где использована метафора апостола Павла: «Иисус Христос – краеугольный камень».

*Ключевые слова:* базилика Сен-Дени, аббат Сугерий, иконография, готическая архитектура.

Аббатство Сен-Дени всегда привлекало внимание историков как важнейший политический, религиозный и культурный центр французского государства, а внимание историков искусства – как место появления первого памятника готического стиля. Именно базилика Сен-Дени, которая возникла в результате перестройки старой каролингской церкви в 40-е годы XII столетия, постоянно привлекает внимание всех, кто интересуется историей и духовным наследием западной средневековой христианской цивилизации. Эта перестройка была задумана и осуществлена знаменитым аббатом Сугерием, который известен как одна из ключевых фигур Ренессанса XII в. Несмотря на то что базилика Сен-Дени исследуется уже долгие годы, вряд ли можно назвать этот памятник вполне изученным.

Археологические исследования Ж. Формиже<sup>1</sup> и С.М. Кросби<sup>2</sup> дали бесценный фактологический материал; розыском, атрибуцией и описанием витражей базилики около тридцати лет занимался Л. Гродецкий<sup>3</sup> и другие ученые. Состояние скульптуры порталов

западного фасада было детально изучено С.М. Кросби и П. Блам<sup>4</sup>, однако иконографическая программа западного фасада все еще оставляет неразрешенные вопросы. Для реконструкции этой программы необходимо понять замысел ее автора, найти тексты, на которые он опирался, и выявить особенности их визуализации. Объектом исследования при этом становятся дошедшие до нас вербальные источники: прежде всего собственные произведения Сугерия<sup>5</sup> и воспоминания его секретаря-биографа Гийома<sup>6</sup>, а также тексты Священного Писания, труды св. Августина, трактат Псевдо-Дионисия Ареопагита<sup>7</sup> «О небесной иерархии», труды И.С. Эриугены, сделавшего перевод этого трактата на латинский язык, «Мистагогия» Максима Исповедника и другие средневековые экзегетические тексты. Кроме того, на аббата Сугерия и создание его программы могли оказывать влияние космологические идеи школы Шартра, изоощренные символические конструкции парижского аббатства Сен-Виктор и авторитет св. Бернара Клервосского.

Из материальных частей базилики Сугерия до наших дней дошли следующие фрагменты: две части нартекса, видоизмененный западный фасад и скульптура его порталов (после реконструкций и реставраций), а также нижняя часть восточного окончания храма, включающая деамбулаторий, капеллы, частично крипту<sup>8</sup> и отдельные панели сугериевских витражей. Кроме того, ко времени Сугерия относят и барельеф апостолов – каменную плиту, напоминающую саркофаг; она была обнаружена С.М. Кросби в 1947 г.<sup>9</sup> Тема апостольского диалога, которую иллюстрирует этот барельеф, повторяется в тимпане центрального портала западного фасада, что демонстрирует стремление Сугерия «выразить гармонию и взаимосвязанность в своей церкви»<sup>10</sup>.

Иконография и состояние скульптуры боковых порталов западного фасада были подробно изучены в работе П. Блам<sup>11</sup>. Она выдвинула предположение, что мозаика, которая находилась в тимпане левого портала во времена Сугерия, содержала сцену Коронавания, или Триумфа, Девы. В верхней части второго архивольта, где сохранилась иконография XII в., представлены Моисей и Аарон, принимающие от Господа скрижали и жезл; нижние части того же архивольта П. Блам интерпретирует как сцены до и после крещения неопита. Основываясь на преобладании среди статуи-колонн этого портала коронованных персонажей, символизирующих царственность, а также на присутствии в нем знаков зодиака, принадлежащих к небесной сфере, она приходит к выводу, что в левом тимпане было представлено Царство Небесное. Хотя сюжет утраченной мозаики тимпана остается нам неизвестен, в целом можно согласиться, что в левом портале доминирует символика

трансцендентной сферы Небес. В правом портале мы видим сцену Евхаристии – главного церковного таинства, ведущего христианина к Богу. Обращение к темам Крещения и Евхаристии приобретает здесь особое значение в свете предания о том, что св. Дионисий был обращен в христианство апостолом Павлом, а последнее причастие он получил из рук самого Христа. События, составляющие сюжет тимпана правого портала, происходят в земной жизни; это относится даже к сцене причастия св. Дионисия в тюрьме, куда спускается Христос. Доминирование нижней, материальной, сферы подтверждается отсутствием коронованных персонажей среди статуй-колонн<sup>12</sup> этого портала, а также изображениями годового цикла крестьянских работ. Кроме того, следует отметить, что иконографическая программа обоих боковых порталов отражает идею, постоянно звучащую в текстах Сугерия, – о связи и взаимодействии царства земного и Царства Небесного, о непосредственном участии десницы Божией в делах земных.

Весьма показательным примером такого миропонимания может служить фрагмент отчета Сугерия, посвященный описанию «украшений церкви, которыми *Десница Божия, во время нашей администрации* украсила Свою церковь (курсив мой. – Е. Х.)»<sup>13</sup>. В левом портале западного фасада реконструированной базилики эта идея прослеживается в верхней части наружного архивольта. В основе сцены вручения скрижалей Закона Моисею лежат тексты из Книги Исхода (24: 12–18; 31: 18; 34: 1–5). В архивольте изображается момент, когда Моисей по повелению Господа, поднимается на вершину горы Синай (Исх. 34: 2–3); тем самым акцентируется идея восхождения от земного мира к высшим, трансцендентным сферам. В тимпане правого портала представлена противоположная тенденция: сам Господь на облаках спускается в тюрьму, и мы видим, как Десница Божия протягивает облатку св. Дионисию.

Иконографическое изучение центрального портала базируется на результатах исследований С.М. Кросби и П. Блам<sup>14</sup>, которые внесли ясность в вопросы датировки и сохранности его скульптуры. Общепризнанная трактовка иконографии этого портала состоит в том, что здесь мы видим сцену Страшного суда, хотя все исследователи отмечают необычность этой иконографии. Особую проблему составляла интерпретация образа Христа, сидящего на странном невидимом троне в полумандорле, и повторение Его образа (в виде бюста) в архивольте – сразу над Христом тимпана. В работе П. Джерсон<sup>15</sup>, посвященной подробному рассмотрению иконографии центрального портала, было предложено интерпретировать его визуальные образы на основании Евангелия от Матфея. Истоки загадочного образа Христа в полумандорле Джерсон

ищет в трактате св. Августина «О Троице», а старцы архивольгов отождествляются ею с соответствующими образами Апокалипсиса. По мнению этого автора, в основе иконографии центрального портала лежит также текст, повествующий об истории обращения св. Дионисия под воздействием проповеди апостола Павла в Ареопаге (Деян. 17: 22–34). Однако полной ясности в интерпретации образов центрального портала не возникает, что отмечает и К. Рудольф в работе 1990 г.<sup>16</sup> Элизабет Браун<sup>17</sup>, описывая иконографию центрального портала, тоже признает в нем доминирующую тему Страшного суда; она предполагает, однако, что в тимпане изображен момент перед началом самого Суда. Вслед за П. Джерсон, Э. Браун рассматривает визуальные образы центрального портала (Троицу, сцены Судного дня и воскресения мертвых) в контексте истории обращения св. Дионисия, где речь идет об этих догматах веры. Она связывает данную трактовку также с молитвой Сугерия, обращенной к св. Дионисию, в которой Сугерий просит святого патрона помочь ему получить место в раю. Образ св. патрона аббатства был представлен ранее на трюмо центрального портала, а надпись с этой молитвой (ныне утрачена), как отмечает сам Сугерий в «De Administratione», была высечена на западном фасаде медными позолоченными буквами. К евангельской теме Доброго Пастыря (Ин. 10: 7–18), указанной Джерсон, Э. Браун предлагает ветхозаветную параллель: фрагмент текста псалмов, где евреи, исходящие из Египта, сравниваются со стадом овец, которыми управляет Бог<sup>18</sup>. Она соглашается с П. Джерсон, что образ Иисуса в тимпане можно интерпретировать на основе трактата св. Августина «О Троице»<sup>19</sup>. Кроме того, для объяснения сцены Суда Э. Браун предлагает дополнительно привлечь тезис Евангелия: верующие во Христа после воскресения сразу обретут место в раю, где будут созерцать славу Господа, а те, кто не внял Его слову, восстанут для Суда (Ин. 3: 18; 5: 24–29)<sup>20</sup>. Изображение в архивольте Христа, принимающего две души, и ангела, несущего связанную женщину, Э. Браун интерпретирует на основе письма св. Дионисия к Демофиле; его содержание пересказано аббатом Ильдуином в тексте «Страстей св. Дионисия» («Post beata ac salutiferam», или «Aeopagitica»), составленном им по поручению Людовика Благочестивого.

В 2007 г. нами было предложено интерпретировать образ Господа в тимпане центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени на основе ветхозаветного текста пророчества Исаяи<sup>21</sup>, что позволило прояснить ряд непонятных фрагментов иконографии портала. В недавно опубликованной работе<sup>22</sup> мы детально рассмотрели ступени выстраивания типологической иконографии

и показали, что в программе тимпана единое изобразительное поле становится носителем двух взаимосвязанных текстов: «дно» Ветхого Завета просвечивает сквозь «воды» Нового. Ветхозаветные и новозаветные темы репрезентируются здесь в полном соответствии с высказыванием св. Августина: «В Ветхом завете Новый сокрыт, в Новом – Ветхий проявлен»; сам аббат Сугерий выражает это так: «Что Моисей скрывает, учение Христа разоблачает»<sup>23</sup>. При этом ключом к ветхозаветной части иконографии тимпана (и к объяснению особенностей образа Христа в полумандорле) становится текст: «Небо – престол Мой, а земля – подножие ног Моих» (Ис. 66: 1)<sup>24</sup>. Следует отметить, что эти слова пророка Исаяи цитируются и в Евангелии от Матфея (Мф. 5: 34–35); по мнению П. Джерсон, на основании данного текста интерпретируется мотив Страшного суда в том же портале. Текст Исаяи описывает Бога, сотворившего Небо и Землю, восседающего на небесном троне, руки которого распростерли Небеса, точно «свиток книжный»<sup>25</sup>; именно этот образ мы видим в поле тимпана. В нашей работе 2008 г.<sup>26</sup> были выявлены новые связи между визуальными образами портала и текстами Нового и Ветхого Заветов. Более того, было показано, что строго упорядоченная иконографическая программа портала составлена в первую очередь на основе текстов Священного Писания, и лишь следующие уровни ее интерпретации следует искать в экзегетических текстах. Стало очевидным, что Страшный суд не является единственной и доминирующей темой в иконографической программе портала, а представляет собой лишь одну из ее линий. Кроме того, нами была выявлена специфика применения Сугерием типологического принципа в структуре центрального портала: одной визуальной системе образов ставятся в соответствие, по крайней мере, две вербальные системы: ветхозаветные и новозаветные тексты. Важно отметить, что образ Господа в тимпане центрального портала структурируется этими двумя типами источников одинаково, что отражает стремление аббата Сугерия визуализировать идею единства Отца и Сына. Такое представление образа Господа находится в полном соответствии с другим текстом, очень важным для создателя иконографической программы: словами Господа, переданными как пророком Исаяей (41: 4; 44: 6; 48: 12), так и Иоанном Богословом: «Я есмь Альфа и Омега, Начало и Конец, Первый и Последний» (Откр. 22: 13). Эту цитату использует сам аббат Сугерий, когда просит, чтобы «Он, который есть Единый, начало и конец, Альфа и Омега», не оставлял его как в процессе строительства храма, так и при написании его текста<sup>27</sup>. Очень существенно, что некоторые высказывания Сугерия (например, «Воспоминание прошлого есть обещание будущего»)<sup>28</sup>

буквально соответствуют тому, что мы видим в тимпане центрального портала базилики. В нем находят отражение вся священная история – от Сотворения мира до его Последнего дня; она представлена образами Бога-Творца, распятого на кресте Спасителя и Судии конца времен.

Хорошо известно, что в своих текстах аббат Сугерий подробно описывает (иногда даже в стихотворной форме) ряд важных элементов своей программы: витражи хора, золотой алтарь, бронзовые двери и др. Несправедливость истории и забывчивость потомков постоянно занимают его мысли, и он пытается пояснить и запечатлеть свой замысел для будущих времен. Однако принято считать, что ни один из письменных источников, принадлежащих его перу, не проливает свет на иконографию скульптуры западного фасада. И все же в отчетах Сугерия можно обнаружить текстовые фрагменты, указывающие на замысел и способы визуализации его программы. Для этого нужно учитывать не только конкретные иконографические сюжеты, объясненные аббатом в «*De Administratione*», но и достаточно общие идеи, которые постоянно проводятся в его текстах. Например, идея Сугерия о гармоничном соединении нового и старого проявляется в его постоянной заботе о «выравнивании» нового хора и старого нефа храма. Как отмечает Э. Браун, эти части здания выстроены по одной оси, размеры колонн сугериевского хора вдохновлены древними опорами, и для его постройки вновь использованы шесть мерovingских колонн. Идея соединения прошлого и будущего проявляется и в других особенностях здания: в тимпан северного портала введена мозаика (как было принято в раннехристианской традиции), в то время как в южном портале мы видим современную Сугерию скульптурную декорацию; в северном портале использованы двери от старого здания базилики, а для южного портала заказаны новые двери<sup>29</sup>.

Дж. Гэйдж обнаружил<sup>30</sup>, что задуманная Сугерием перестройка во многом повторяет строительные преобразования, описанные в рукописи раннехристианского епископа Павлина из Нолы (V в.). Эта рукопись хранилась в библиотеке аббатства Клуни, к которой Сугерий, как указывает Гэйдж, имел прямой доступ в период 1130–1140 гг. Из-за того что мозаика была размещена Сугерием в тимпане только одного из боковых порталов западного фасада, весь ансамбль приобрел подчеркнутую асимметричность. Очевидно, что для этого необычного решения необходимо было смысловое обоснование. Возможно, введение мозаики (которую Сугерий видел в храмах Италии) должно было вызывать ассоциации с раннехристианскими базиликами Рима или напоминать о его визите в аббатство Монте-Кассино.



Однако, скорей всего, это не единственная и не главная роль мозаики в проекте Сугерия, где каждый элемент имел свое символическое значение. Важно, что мозаика была использована именно в том тимпане портала, где, по гипотезе П. Блам, было представлено Царство Небесное и тема Коронования, или Триумфа, Девы. При этом сам материал мозаики воспринимался как имитация драгоценных камней, которыми, согласно Откровению Иоанна, будут выложены стены Небесного Иерусалима (Откр. 21: 19–20). Как пишет Сугерий, во время закладки первого камня хора он личным примером побуждал всех присутствующих жертвовать драгоценные украшения; при этом исполнялся гимн «Стены твои из драгоценных камней»<sup>31</sup>, текст которого как бы материализовался буквально. По всей видимости, мозаичная декорация была специально введена Сугерием для акцентирования темы Небес в левом портале. Использование таких разнородных элементов в декорации фасада, как камень скульптуры (из недр земных) и сияющая неземным светом мозаика, должно было демонстрировать силу божественной гармонии, соединяющей Землю и Небеса, «материальное с нематериальным, телесное с духовным, человеческое с божественным»<sup>32</sup>. Это единство «монархической и теологической сфер в литургической церемонии»<sup>33</sup> Сугерий уподобляет «космической симфонии»<sup>34</sup>. Соединение «земного» и «небесного» в его тексте – не метафора, а буквальное миропонимание, характерное для менталитета той эпохи. При этом сам процесс возведения храма способствует «consecratione» – освящению и просвещению его строителей благодаря непрерывному духовному водительству и божественной помощи<sup>35</sup>.

Обращение к раннехристианским традициям не ограничивается введением мозаики в структуру западного фасада и параллелями со строительной программой Павлина Ноланского. Основные темы, которые репрезентируются в программе западного фасада базилики Сен-Дени, восходят к истокам христианских представлений о символическом значении и образе храма<sup>36</sup>. Такова роль «краеугольного камня», который становится одним из ключевых представлений – сначала о построении Церкви как сообщества верующих, затем – храма христианской Души и, наконец, церкви как материального здания. Напомним метафоры Ветхого Завета: «Так говорит господь Бог: вот, я полагаю в основание на Сионе камень, камень испытанный, краеугольный, драгоценный, крепко утвержденный» (Ис. 28: 16); «камень, который отвергли строители, соделался главою угла» (Пс. 117: 22). Символ краеугольного камня неоднократно используется и варьируется в Новом Завете (Мф. 16: 18, 21: 42; Мк. 12: 10; Лк. 20: 17; Деян. 4: 11; 1 Петр. 2: 6–7; 1 Кор. 10: 4).

В связи с нашей темой наиболее важны слова апостола Павла: «Итак, вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу, бывши утверждены на основании Апостолов и пророков, имея Самого Иисуса Христа краеугольным *камнем*, на котором все здание, слагаясь стройно, возрастает в святой храм в Господе» (Еф. 2: 19–21).

Те же метафоры находят продолжение в текстах раннехристианских писателей. Так, в третьем видении святого Германа (II в. н. э.) Церковь представлена в виде квадратной башни, сложенной из гладких и ровных камней, где каждый камень символизирует христианина, члена сообщества верующих; при этом «камни так плотно примыкали один к другому, что соединения их нельзя было заметить, и башня казалась возведенной из единого камня»<sup>37</sup>. В этом же тексте говорится, что с окончанием строительства башни должен наступить конец земного мира, так что сам процесс постройки символизирует бытие Церкви во времени. Евсевий Памфил (или Евсевий Кесарийский, 263–340 гг.) в своей «Церковной истории» сравнивает здание храма с душой человека, а также со всем церковным сообществом<sup>38</sup>.

Очевидно, что в своей иконографической программе Сугерий опирается также на общепринятую в его время храмовую символику. Так, в пятой главе «De Consecratione» (где речь идет о завершении строительства хора) Сугерий комментирует приведенную выше цитату из Послания к Ефессянам (2: 19–22), придавая ей новый смысл. Он поясняет, что Иисус Христос как краеугольный камень «одну стену соединяет с другой», так что «*все строение* – духовно ли или материально – *возрастает в святой храм в Господе*»<sup>39</sup>. Отто фон Симсон отмечает, что метафора апостола Павла, использованная Сугерием, находит непосредственную реализацию в архитектуре восточного окончания базилики Сен-Дени<sup>40</sup>, а Франсуаза Гаспарри видит отражение этого текста в самой процедуре закладки первого камня хора<sup>41</sup>. Однако, поскольку «Начало» в понимании Сугерия неразрывно связано с «Концом»<sup>42</sup>, фрагмент из его «De Consecratione»<sup>43</sup>, на наш взгляд, указывает также на замысел программы западного фасада и базилики в целом. Аббат настойчиво подчеркивает, что Христос (как тот же краеугольный камень) «могущественно и милостиво... соединяет нас и природу ангелов, Небес и земли в единое государство»<sup>44</sup>. Текст апостола Павла находит вполне конкретное визуальное выражение: подобно камню, соединяющему противоположные стороны арки, изображение Христа (с распростертыми на кресте руками) соединяет в единое целое Землю и Небеса, лево и право, верх и низ, и весь ансамбль западного фасада по горизонтали и по вертикали. Скорее всего, именно

с этим текстом связана еще одна деталь иконографии центрального портала Сен-Дени: фигура Христа проходит через все ярусы тимпана, включая ланто с изображением воскрешения мертвых. Наряду с другими особенностями<sup>45</sup>, это отличает представление Страшного суда в Сен-Дени от репрезентации этой темы в Отэне, Конке и Больё.

Как отмечает Э. Браун, расположение знаков зодиака в левом портале и медальонов с работами месяцев – в правом демонстрирует их встречное движение<sup>46</sup>. Уточним: вокруг дверей южного портала календарные изображения начинаются внизу справа, продолжают вверх и затем опускаются вниз слева; в северном портале знаки зодиака начинают движение снизу вверх на левой опоре арки и продолжают его сверху вниз вдоль опоры арки правой стороны. Таким образом, календарь небесный и календарь земной сходятся с обеих сторон к центральному portalу, демонстрируя взаимосвязь земных работ и движения звезд, что символизирует постоянное влияние Небес на дела человеческие. В центральном же портале одновременно представлены Земля и Небеса, «устрояемые» раскинутыми руками Господа; они уравновешены и соединены в единое целое телом Иисуса, пронзающим по вертикали все поле тимпана.

Очень важно, что Сугерий открывает и завершает свой текст «De Consecratione» видением божественной гармонии, которая всех примиряет и устанавливает согласие среди противоречивых вещей<sup>47</sup>. Соединяя в одном визуальном поле фрагменты ветхозаветного и новозаветного источников – Пророчества Исаяи и Послания апостола Павла к Ефессянам, Сугерий демонстрирует возможность их воплощения в символике христианского храма. Интерпретации этих текстов раннехристианскими авторами также отражают изменения в отношении христиан к самой идее храма: от утверждения невозможности построения дома для Господа<sup>48</sup> до создания символического образа Церкви, сложенной из «живых камней» и представляющей сообщество верующих; от храма души, растущей в непрерывной духовной работе, до постройки храмового здания, сияющая красота и роскошное убранство которого символизируют могущество Господа и совершенство Небесного Града. Все эти представления оказываются гармонично соединенными как в тексте Сугерия, так и в построенной им базилике. Теперь христианский храм сам становится носителем многочисленных сакральных смыслов, отражая красоту, ясность, порядок и единство Универсума, представляя образ Божий и всеми доступными средствами выражая идею Божественного присутствия.

- <sup>1</sup> *Formige J.* L'Abbaye royale de Saint-Denis // *Recherches nouvelles* par Jules Formige. P., 1960. P. 234–278.
- <sup>2</sup> *Crosby S. McK.* The Royal Abbey of St-Denis: From Its Beginnings to the Death of Suger, 475–1151 / Ed. and completed by Blum Pamela Z. New Haven, 1987. 324 p.
- <sup>3</sup> *Grodecki L.* Les Vitraux de Saint-Denis, étude sur le vitrail au XII siècle (Corpus Vitrearum Medii Aevi). France «Etudes». P., 1976. 228 p.
- <sup>4</sup> *Crosby S. McK., Blum P.Z.* Le Portail central de la façade occidentale de Saint-Denis // *Bulletin Monumental*. 1973, 131. P. 209–266; *Blum P.Z.* The Lateral Portals of the west Façade of the Abbey Church of Saint-Denis. Archeological and iconographical considerations // *Abbot Suger and Saint-Denis. A Simposium* / Ed. P.L. Gerson. The Metropolitan Museum of Art. N. Y., 1986. Second printing, 1987. P. 199–227.
- <sup>5</sup> *Suger.* Œuvres. T. 1, 2 (texte établi, traduit et commenté par Françoise Gasparri). P., 1996; *Suger.* Liber de rebus in administratione sua gestis (De Administratione), Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii (De Consecratione) и Ordinatio (1140–1141) / Ed. E. Panofsky *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*. Princeton; New Jersey, 1979. A. Lecoy de la Marche. Œuvres Complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits. P., 1865. Тексты аббата Сугерия включают в себя произведения, посвященные процессу строительства и украшения базилики Сен-Дени, его письма, завещание, исторические сочинения и документы аббатства.
- <sup>6</sup> *Guillaume De Saint-Denis.* Sugerii Vita / Ed. A. Lecoy de la Marche. Œuvres Complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits. P., 1865. P. 375–404.
- <sup>7</sup> Псевдо-Дионисий Ареопагит – неизвестный автор сочинения «Corpus areopagiticum», созданного в V в. на Востоке; его рукопись в IX в. попала во Францию и хранилась в аббатстве Сен-Дени. В XII в. Псевдо-Дионисий отождествлялся еще с двумя личностями: учеником апостола Павла Дионисием Ареопагитом и патроном аббатства Сен-Дени, «апостолом всей Галлии» св. Дионисием Парижским (III в.). Объединил этих трех персонажей в IX в. аббат Хильдуин. См.: *Hilduinus abbas s. Dionysii. Areopagita sive Sancti Dionysii vita*. P.L. 106, cols. 13–24. По поводу развития легенды о св. Дионисии см.: *Crosby S. McK.* Op. cit. P. 4–5, 453–456, n. 5–17, 18–25; *Loenertz R.J.* La légende parisienne de S. Denys l'Areopagite, sa genèse et son premier témoin. *Analecta Bollandiana*. 1951, 69. P. 217–237.
- <sup>8</sup> Крипта была перестроена Сугерием и частично сохранила скульптуру капителей, однако из-за последующих перестроек датировка элементов крипты неоднозначна. См.: *Brown E.A.R.* Saint-Denis, la basilique. *Zodiaque*, 2001. P. 220–226.
- <sup>9</sup> *Crosby S. McK.* The apostle Bas-Relief at Saint-Denis // *Yale Publications in the History of Art*, 21. New Haven, Yale University Press, 1972.
- <sup>10</sup> *Brown E.A.R.* Op. cit. P. 234.

- 11 *Blum P.Z.* The Lateral Portals...
- 12 Согласно гравюрам, опубликованным Б. Монфоконом (*Les Monuments de la monarchie française I. P., 1729. Pl. XVIII*) по рисункам Antoine Benoist, по крайней мере пять (из шести) сохранившихся до его времени статуй-колонн этого портала не были увенчаны коронами.
- 13 *Suger. De Administratione / Ed. Panofsky. P. 52–53.*
- 14 *Crosby S. McK, Blum P.Z.* Le Portail central... 1972.
- 15 *Gerson P.L.* Suger as Iconographer: The Central Portal of the west Fasade of Saint-Denis // A Simposium. 1987. P. 183–198.
- 16 *Rudolph C.* Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art. Princeton; New Jersey, 1990. P. 37.
- 17 *Brown E.A.R.* Op. cit. P. 91–103.
- 18 Возможно, имеются в виду следующие тексты: «Как стадо, вел Ты народ Твой рукою Моисея и Аарона» (Пс. 76: 21); «...И повел народ Свой, как овец, и вел их, как стадо, пустынею» (Пс. 77: 52).
- 19 *Августин Аврелий.* О Троице. Кн. 1, гл. 13 / Пер. А. Тащиана. Краснодар, 2004.
- 20 Развитию этой темы посвящены также следующие фрагменты Евангелия от Иоанна: 3: 36; 5: 24–29; 6: 47, 54; 10: 27–28; 12: 47–48.
- 21 *Хрипкова Е.А.* Авторское право и создание иконографических программ. Анализ некоторых аспектов его использования // Интеллектуальная собственность. Авторское право и смежные права. 2007. № 12. С. 32–41.
- 22 *Лукичева К.Л., Хрипкова Е.А.* Новый подход к интерпретации образов центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени // Труды ученых МГПУ. 2008. Вып. 5. С. 229–246.
- 23 *Suger. De Administratione, 34 / Ed. Panofsky. P. 74–75.*
- 24 Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета (Синодальный перевод 1876 г. сверен с еврейским текстом Ветхого Завета и греческим текстом Нового Завета). М., 2002.
- 25 «Он распростер небеса, как тонкую ткань, и раскинул их, как шатер для жилья» (Ис. 40: 22); «Мои руки распростерли небеса, и всему воинству их дал закон Я» (Ис. 45: 12); «И небеса свернутся, как свиток книжный» (Ис. 34: 4).
- 26 *Лукичева К.Л., Хрипкова Е.А.* Указ. соч.
- 27 *Suger. De Administratione, 25 / Ed. Panofsky. P. 44–45.*
- 28 *Ibid.* P. 52–53.
- 29 *Brown E.A.R.* Op. cit. P. 221.
- 30 *Gage J.* Gothic Glass: Two aspects of a Dionysian aesthetic // Art History. 1982. V. 5. № 1. P. 36–58.
- 31 *Suger. De Consecratione, V / Ed. Panofsky. P. 102–103.*
- 32 *Ibid.* P. 121.
- 33 *Simson O. von.* The gothic cathedral. Origins of Gothic architecture and the medieval concept of order. L., 1989. P. 139–140.
- 34 *Suger. De Consecratione, VI / Ed. Panofsky. P. 111, а также VII. P. 115.*

Е.А. Хрипкова

- 35 См. об этом предисловие Леклерка во французском издании «De Consecratione»: *Leclercq J. Suger, grand bâtisseur // Suger. Comment fut construit Saint-Denis / Ed. J. Leclercq P., 1945. P. 5–26.*
- 36 *Емельянова Л.С.* Развитие символики раннехристианских храмов. URL: <http://bibleist.ru>; Библиотека «РусАрх», 2008. URL: <http://rusarh.ru/emelianova1.htm> (дата обращения: 12.04.09).
- 37 Пастырь Гермы // Апокрифические тексты. М.: Логос, 1997. С. 125–186. См. также: URL: <http://aleteia.narod.ru/erm/erm.htm> (дата обращения: 12.04.09)
- 38 *Евсевий Памфил.* Церковная история. М., 2001. С. 435–436. Евсевий Памфил здесь приводит цитаты из Послания апостола Павла к Ефессянам (2: 19–22), которые также любил цитировать аббат Сугерий.
- 39 *Suger. De Consecratione, II / Ed. Panofsky. P. 104–105.* Курсивом Сугерий выделяет слова апостола Павла из Послания к Ефессянам (2: 19–22).
- 40 *Simson O. von.* Op. cit. P. 130–131.
- 41 *Gasparri F.* Le programme iconographique de l'abbaye de Saint-Denis au XII siècle // L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge. Actes du Colloque organisé à l'Institut de France le Vendredi 2 décembre 2005 / Ed. par M. Lemoine. Brepols, 2006. P. 115–133.
- 42 *Suger. De Administratione, 29 / Ed. E. Panofsky P. 52–53.*
- 43 Ibid. P. 104–105.
- 44 Ibid. P. 121.
- 45 Сцена Страшного суда в Сен-Дени отличается от традиционного представления этого сюжета отсутствием сцены взвешивания душ, жестов осуждения или прощения; кроме того, здесь Христос – Судия не грозный, а страдающий.
- 46 *Brown E.A.R.* Op. cit. P. 105.
- 47 *Suger. De Consecratione, VII / Ed. Panofsky. P. 121; Simson O. von.* Op. cit. P. 131.
- 48 Следует отметить, что Кирилл Александрийский (376–444) использует слова пророка Исаии (66: 1) для подтверждения раннехристианских представлений о невозможности создания храма, достойного Господа (*Кирилл Александрийский.* Творения. Книга первая. М., 2000. С. 448).

Е.В. Новичкова

## СЮЖЕТЫ ИЛЛЮСТРАЦИЙ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ПСАЛТИРИ: ОТ ПРОГРАММЫ К ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЮ

Статья посвящена проблеме взаимодействия текста и образа на примере средневековых иллюстрированных манускриптов. Автор прослеживает путь от программы миниатюр к ее воплощению для французской Псалтири первой половины XIII в. На каждом этапе этого пути происходили значительные трансформации, связанные с различной степенью образованности многих действующих лиц – автора программы, копиистов, художников.

*Ключевые слова:* книжная миниатюра, средневековые манускрипты, иллюстративная программа, Псалтирь, бестиарий.

В изобразительном искусстве любой, даже самый сложный смысл ищет выражения в визуальной форме и устойчивой формуле, которая редуцирует и трансформирует этот смысл, а иногда и обогащает его. Когда текст и образ сосуществуют в едином пространстве, как это происходит в случае с книжной миниатюрой, проблема их взаимодействия становится особенно интригующей и сложной.

Попробуем проследить путь от текста к изображению на примере иллюстраций французской Псалтири первой половины XIII в. (Лат. Q.v.I 67) из собрания Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге (далее – РНБ). Иллюстративная программа этого манускрипта близка к пяти другим рукописям XIII в., хранящимся в Манчестере, Филадельфии, Кембридже и Париже<sup>1</sup>, а также в частной коллекции, ранее принадлежавшей маркизу Бьюту. Все эти манускрипты относятся к числу так называемых полностью иллюстрированных псалтирей<sup>2</sup>. Иллюстрации ко всем 150 псалмам размещены в открывающих псалмы инициалах, кото-

рые в четырех рукописях имеют подписи на латинском (Манчестер, Филадельфия) и старофранцузском (Кембридж, Париж) языках. Это короткие надписи, как правило, состоящие из одного предложения, которые называют изображенные сюжеты. Они располагаются на полях возле инициалов в манускриптах из Манчестера, Филадельфии<sup>3</sup> и Парижа, а в псалтири из Кембриджа собраны вместе на отдельном листе. Наиболее вероятно, что именно таким образом – в виде списка сюжетов – программа распространялась и копировалась в разных французских мастерских на протяжении всего XIII в.<sup>4</sup> Подписи позволяют понять, какими были программы иллюстрирования манускриптов на уровне замысла.

В рукописи из РНБ подписей к инициалам или списка сюжетов нет, но иконография и стиль исполнения большей части ее иллюстраций очень близка к манускрипту из Манчестера. Это позволяет считать, что петербургская и манчестерская рукописи были созданы в одной мастерской<sup>5</sup>.

Прежде всего, необходимо схематично описать процесс трансформации слова в изображение и назвать его участников. Первым из них является *автор первоначальной программы*, к которой восходят программы всех шести манускриптов. Автор программы придумал сюжеты иллюстраций к каждому из псалмов (видимо, в соответствии с заказом). Это было совсем не просто. Теоретически, чтобы максимально соответствовать тексту, иллюстрация должна четко отображать упомянутое в псалме событие или персонаж. Однако в тексте Псалтири (в силу его гимнографической природы) довольно редко упоминаются исторические события, а изображение молящегося Давида в инициалах каждого из 150 псалмов сделало бы иллюстративные программы манускриптов исключительно однообразными. Первый способ решения этой проблемы – использование сюжетов, взятых из книг Ветхого и Нового заветов, а также из светских текстов. Второй путь – подбор изображений, связанных с отдельными словами и фразами самой Псалтири, без соотнесения их с традиционными сюжетами. Автор исходной программы данной группы рукописей использовал обе возможности и проявил большую изобретательность. В целом он предстает как человек весьма образованный, хотя его глубокое знакомство с экзегезой и последовательная ориентация на нее вызывают серьезные сомнения<sup>6</sup>.

Программы манускриптов группы имеют расхождения, появившиеся в результате деятельности *копиистов*. Переписывая поступивший в его распоряжение список сюжетов (и почти неизбежно трансформируя его), копиист выступал соавтором программы конкретной рукописи. В тех случаях, когда сохранились подписи



к инициалам или списки сюжетов, результаты работы копииста можно увидеть непосредственно. В разных манускриптах подписи к иллюстрациям одного и того же псалма иногда отличаются именами действующих лиц или степенью конкретизации сюжета. Как убедительно доказывает в своей работе Э. Петерсон, никакие из рукописей группы не соотносятся по принципу «модель–копия»<sup>7</sup>, и потому сложно установить, какой вариант подписи ближе к исходному. И все же анализ расхождений в подписях позволяет выделить ядро сюжета, присутствовавшее, вероятно, в первоначальной программе.

Кем мог быть копиист программы? Возможно, главой мастерской, вносившим сознательные или случайные коррективы в иллюстративную программу создававшегося под его руководством манускрипта. Сходство подавляющего числа подписей позволяет считать, что исходная программа видоизменялась не так уж сильно. Однако в некоторых случаях ошибка или умолчание копииста могли стать решающими, так как результаты его работы поступали к третьему участнику творческого процесса – *художнику*.

И тут происходил второй слом: художник выбирал средства воплощения сюжета, трансформируя программу, созданную, в свою очередь, путем трансформации текста Псалтири. В некоторых случаях это не представляло никакой сложности. Если, например, автор программы предлагал в качестве иллюстрации псалма сцену Рождества Христова, художник изображал Деву Марию, ясли с младенцем Христом, осла и вола, т. е. представлял сюжет в иконографии, свойственной его времени. Но в случае с Псалтирью из РНБ и рукописями ее группы дело не ограничивалось такими привычными и понятными сюжетами. Автор программы часто ставил перед художником нелегкую задачу поиска средств для визуального воплощения сюжетов редких и даже уникальных. В этой ситуации художник обращался к имеющемуся у него «банку данных» – запасу известных ему образов и сцен, формируя на их основе новые композиции.

Если замысел автора первоначальной программы можно реконструировать на основе вторичных программ копиистов, то уровень воплощения представлен непосредственно в миниатюрах сохранившихся рукописей. Например, их программы включают несколько сцен, заимствованных из бестиариев – книг, содержащих описания различных животных, птиц, насекомых и минералов (как реальных, так и фантастических). При всей популярности бестиарных легенд в Европе XII–XIII вв. выбор подобных сюжетов для иллюстрирования Псалтири можно назвать редким и незаурядным явлением<sup>8</sup>. Ведь автор программы не ограничился одной-двумя

бестиарными сценами, а использовал 7 сюжетов, в том числе и такие, которые даже в самих бестиариях иллюстрировались редко. Некоторые из сюжетов включены в программу потому, что упоминания о животных и птицах содержатся в самом тексте Псалтири и совершенно корректно связаны с легендами о них. Например, упоминание об орле влечет за собой предписание проиллюстрировать псалом изображением орла, который сидит над источником и точит свой клюв; упоминание о птенцах ворона вызывает в памяти автора программы легенду о том, что они питаются каплями дождя, и т. д.

Сюжеты других миниатюр не инспирированы непосредственно текстом псалма, что еще более любопытно. Например, в инициале 65-го псалма помещено изображение льва, который дыханием оживляет припавшего к земле детеныша<sup>9</sup>, хотя в псалме львы не упоминаются. Легенда о льве попала в средневековые бестиарии из текста «Физиолога», где говорится: «Когда львица рождает детеныша, мертвым рождает его, и охраняет детеныша, пока не придет отец на третий день и не дунет в лицо ему и не пробудит его». Там же приводится комментарий: как лев оживляет львенка на третий день, «так и Бог Вседержитель, Отец всего, на третий день пробудил рожденного прежде всей твари Сына, Господа нашего Иисуса Христа, из мертвых, чтобы он спас заблудший род человеческий». Я полагаю, что именно идея воскрешения является связующим звеном между иллюстрацией, изображающей оживление львенка, и текстом 65-го псалма, который имеет заголовок «In finem canticum psalmi resurrectionis» («В конец песнь псалма воскресения»), интерпретированный отцами Церкв в связи с Воскресением Христа<sup>10</sup>.

Еще более тонкое понимание буквы и духа бестиария демонстрирует выбор изображения голубя, смотрящего в воду<sup>11</sup>, в качестве иллюстрации к части Samech 118-го псалма<sup>12</sup>. Этот текст представляет собой мольбу Давида защитить его, любящего закон Божий, от его врагов, отступающих от уставов Господних (не упоминаются ни голубь, ни вода). Между тем в бестиариях<sup>13</sup> голубю приписывается такое свойство: он располагается на отдых над текущей водой, чтобы увидеть в ее зеркале тень приближающегося ястреба и вовремя укрыться от нападения. Комментарий бестиария таков: подобно этому голубю, человек, изучающий Писание, избегает козней дьявола, который появляется без предупреждения. Смысл, заключенный в этом рассказе, сообразен словам Давида, который молит Господа о защите от врагов: «Поддержи меня, и спасусь; и в уставы Твои буду вникать непрестанно». И псалом, и комментарий к бестиарной легенде говорят об изучении закона

Божьего как спасительном средстве от происков дьявола. В этом случае изображение появляется в качестве отражения *смысла* строфы псалма, которая у автора программы вызвала ассоциацию со смыслом легенды. На основании подобного смыслового соотнесения текстов Псалтири и bestiария подобран также сюжет к части Res 118-го псалма: изображение человека, убивающего змею.

Итак, автор программы превосходно знал bestiарий, в том числе не самые популярные его легенды. Его выбор, не всегда очевидный, но всегда корректный, единогласно поддерживается копиистами: расхождения в подписях нигде не посягают на смысл сцен, избранных автором программы.

Но когда в дело вступает художник, оказывается, что это третье действующее лицо далеко не так же хорошо, как автор программы, знаком с легендами bestiария. Наиболее очевидный пример смыслового искажения, привнесенного художником, – изображение аспида в рукописи из РНБ. Оно иллюстрирует слова 6-й строфы 57-го псалма: «Яд у них – как яд змеи, как глухого аспида, который затыкает уши свои и не слышит голоса заклинателя, самого искусного в заклинаниях». Здесь сам текст Псалтири формирует легенду, причем во вполне законченном виде; в комментарии св. Августина на псалом впервые встречается перешедшее в bestiарий описание того, как именно аспид затыкает уши: делает он это хвостом<sup>14</sup>. В рукописях из Манчестера и Парижа аспид изображается в соответствии с этой легендой, однако в псалтири из РНБ хвост аспида не затыкает его ухо. Художник мог располагать такой же подписью, как в рукописи из Манчестера: «Incantator incantat aspidem» («Чародей заговаривает аспида»). Он мог не знать легенды bestiария или просто пренебречь деталью, упомянутой в подписи парижской рукописи: «Un encanteur dessous et dezo .i. aspis qui tient se queue a dens» («Чародей сверху и внизу аспид держит свой хвост внутри»). В любом случае художник явно не понимал, почему аспид глух, и потому не стал отображать этот мотив, принципиально важный по смыслу.

Подобного же рода ошибка, демонстрирующая непонимание художником сути легенды, обнаруживается в изображении вороненка в инициале 146-го псалма. Сцена иллюстрирует его 8-ю и 9-ю строфы: «Он покрывает небо облаками, приготовляет для земли дождь, произращает на горах траву; дает скоту пищу его и птенцам ворона, взывающим к Нему». В «Этимологиях» Исидора Севильского и некоторых bestiариях<sup>15</sup> говорится: «Птица ворон совершенно не кормит вылупившихся из яиц птенцов, пока на них не появятся черные перья, схожие по цвету с ее собственными. Только увидев на них четыре черных пера, она признает птенцов

своими и обильно их кормит»<sup>16</sup>. Встречается также указание на то, что птенцы питаются каплями дождя<sup>17</sup>, и потому автор программы вполне корректно выбирает сюжет «Птенцы ворона питаются росой небесной»<sup>18</sup>. Однако художник Псалтири из РНБ представляет вороненка черным, хотя по легенде птенцы ворона лишены заботы родителей как раз потому, что они сначала имеют белую окраску, а не черную. Кроме того, рядом с гнездом художник изображает большого ворона, что вообще лишает сцену всякого смысла.

Псалтирь из РНБ и рукописи ее группы позволяют увидеть, сколь большим был разрыв между уровнем познаний автора программы и художника. Даже в тех случаях, когда «сюжет в программе» максимально близок к тексту Псалтири, на уровне художника он может значительно трансформироваться. Инструкцию «голубь смотрит на воду» художник выполнил точно, хотя это очень редкий сюжет, и с текстом Псалтири он связан весьма опосредованно. А вот в сценах, инспирированных непосредственно Псалтирью, художник сделал ошибки – то ли из-за недостаточности инструкции, то ли потому, что он не счел важными некоторые ее подробности.

Один из любопытнейших примеров рождения иллюстрации в результате двойной трансформации можно видеть в рукописи из РНБ на миниатюре 47-го псалма. В открывающей его инициал помещена очень редкая сцена из легенды о трех царях-волхвах и Ироде Великом. Легенда гласит, что, поскольку волхвы не вернулись к Ироду после поклонения Христу, Ирод преследовал их и в гневе сжег корабли жителей города Фарсиса, которые помогли волхвам перебраться через море. Выбранное автором программы в качестве иллюстрации изображение Ирода, разбивающего корабли, соотносится с 8-й строфой псалма: «Восточным ветром Ты сокрушил Фарсийские корабли». Но эти слова – обращение к Богу, в то время как иллюстрирующая их сцена в качестве действующего лица представляет Ирода. Получается, что из текста псалма насильственно вырываются три слова («сокрушил Фарсийские корабли»), и уже этот отрывок художнику предлагается иллюстрировать соответствующей (смыслу отрывка, но не смыслу строфы) сценой. Так происходит первая трансформация – из строфы псалма в сюжет программы, причем в данном случае она связана с сильным искажением смысла текста.

В свою очередь художник вынужден решать непростую задачу, так как данный редкий сюжет не имеет собственной иконографии. Миниатюра Псалтири из РНБ противоречит тексту легенды<sup>19</sup> в том, *каким образом* были разрушены корабли жителей Фарсиса. На миниатюре Ирод разрушает их топором, а в тексте – сжигает, что кажется гораздо более логичным. Возможно, существовал вариант

легенды, соответствующий изображению, но более вероятно, что изображение топора показалось художнику более сообразным глаголу псалма «contero» («разбить», «искрошить»), чем изображение пламени, сжигающего корабль. Предназначавшиеся для иллюстратора инструкции не содержали, по всей видимости, указания на то, каким именно образом корабль были разрушены<sup>20</sup>, а значит, решение должен был принимать сам художник (вполне возможно, не знакомый с подробностями легенды). Вероятно, для изображения столь редкой сцены он адаптировал иконографию другого сюжета (включающую изображения и корабля, и человека, держащего топор) – строительства Ноева ковчега<sup>21</sup>. Так на уровне художника произошла вторая трансформация, отдаляющая изображение не только от текста Псалтири, но и от источника, из которого взят сюжет программы. В результате связь между изображением и текстом истончается до предела, и только благодаря наличию подписей в рукописях той же группы сюжет иллюстрации может быть идентифицирован как имеющий отношение к легенде об Ироде.

Возможен и другой сценарий. Миниатюра рукописи из РНБ (в инициале части Не 118-го псалма) представляет мужчину, который смотрит на женщину, держащую в руках сноп. Этот сюжет обычно трактуется исследователями как изображение Руфи, собирающей колосья<sup>22</sup>. Но в псалме никаких упоминаний о Руфи нет. В других рукописях группы сцены имеют иную иконографию, не ветхозаветную по происхождению, а главное, сюжет обозначен в подписях как «Девушка держит цветок» (Манчестер) и «Женщина стоит и мужчина поворачивает лицо» (Кембридж, Париж).

Эти два варианта подписи демонстрируют разницу выбора, осуществленного копиистами программ рукописей. Возможно, в первоначальном своем виде подпись содержала указания и на цветок в руках женщины, и на то, что мужчина отворачивается от нее. Последнее явно соотносится с 37-й строфой псалма: «Отврати очи мои, чтобы не видеть суеты». Эти слова в комментариях отцов Церкви трактуются как призыв избегать мирских удовольствий и не смотреть с вожделием на женщин<sup>23</sup>. Можно предположить, что изначально сцена должна была изображать «суету» (в виде держащей цветы девушки), от которой отворачивается мужчина<sup>24</sup>. Получается, что автор программы выбрал для иллюстрации сюжет, основанный на дословном воспроизведении текста, но художник Псалтири из РНБ предпочел ветхозаветную сцену, иконография которой была ему знакома и казалась вполне уместной в данном случае. Ведь история Руфи и Вооза как раз предполагает изображение женщины, держащей растения, и стоящего перед ней мужчины. Правда, женщина держит колосья, а не цветок,

а мужчина не отворачивается, а приветствует ее, но эти подробности могли показаться не слишком важными художнику. В результате он изобразил сцену, настолько далекую от текста псалма, что попытки напрямую связать их обречены на провал.

Приведенные примеры трансформации конкретных сюжетов демонстрируют пути, которыми мог идти процесс переложения текста в миниатюру инициала. Каждый из сценариев использовался многократно, и велико разнообразие возможных вариантов. Можно выделить как минимум два решающих момента возможной трансформации: выбор автора программы и выбор художника. Смысловый сдвиг мог происходить также при копировании программы в конкретной мастерской. Кроме того, над рукописью работал не один, а несколько художников, которые руководствовались как собственными соображениями, так и решением своего руководителя, определявшего, как именно нужно воплощать перечисленные в списке сюжеты. Но и это еще не все. Некоторые инициалы рукописи из РНБ позволяют увидеть, что нанесению красок предшествовал рисунок-набросок, причем неизвестно, исполнял ли его мастер, наносивший краски, или же другой человек (что при разделении функций в мастерской вполне возможно). Если эти работы производились разными лицами, то процесс иллюстрирования манускрипта дробится еще больше, точки бифуркации множатся. В результате финальные сцены предстают все менее заданными не только текстом Псалтири, но даже текстом первоначальной программы.

Таким образом, создание иллюстраций представляло собой сложный и многоступенчатый процесс, в который были активно вовлечены различные действующие лица, их интеллектуальный уровень мог играть решающую роль. Конечно, когда речь шла о «стандартно» иллюстрированной рукописи, художник не нуждался в том, чтобы для него составлялись специальные указания. Однако в случае создания сложных иллюстративных программ, подобных рукописи из РНБ и манускриптам ее группы, изображения появлялись в результате последовательных трансформаций. И чем больше было участников процесса, тем шире поле возможных ошибок. Разрыв между текстом и сопровождающей его иллюстрацией в некоторых случаях настолько велик, что кажется почти невозможным понять, почему выбран тот или иной сюжет.

Почти, но не совсем. Степень трансформации все-таки не переходит тех границ, за которыми связи между изображением и текстом совсем разрываются. В истории западноевропейской миниатюры XIII век – это время, когда «память смысла» еще жива, но уже функционирует с перебоями. Во многих случаях она отступает перед желанием максимального разнообразия, перед возмож-

Сюжеты иллюстраций в средневековой Псалтири: от программы к ее воплощению

ностью использования самых разных сюжетов. И в этом – особый интерес «иллюстрированных полностью» псалтирей: по их миниатюрам и программам можно проследить удивительные приключения слова, превращаемого в образ.

#### Примечания

- 1 Manchester. John Rylands Libr. 22; Philadelphia. Free Library, Lewis collection, E. Ms 185; Cambridge. Univ. Libr. El IV 24; Paris. Bibliotheque Nationale, latin ms 10435.
- 2 См.: *Haseloff G.* Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden. Kiel, 1938. P. 33–39.
- 3 Подписи манускрипта из Филадельфии рассматриваться в данной статье не будут, поскольку по форме и содержанию они отличаются от остальных: вместо кратких описаний сюжетов здесь около инициалов помещены цитаты из комментария на Псалтирь Петра Ломбардского.
- 4 Э. Петерсон подробно рассматривает вопросы, связанные с процессом производства «иллюстрированных полностью» псалтирей. Исследователь убедительно доказывает, что при иллюстрировании рукописей данной группы основой служили текстовые модели – вероятно, списки сюжетов, которые переписывались и видоизменялись при передаче из мастерской в мастерскую (см.: *Peterson E.A.* Iconography of the Historiated Psalm Initials in the Thirteenth-Century French Fully-Illustrated Psalter Group. Ph. D. diss. University of Pittsburgh, 1991. P. 72–85).
- 5 *Haussherr R.* Ein Pariser martyrologischer Kalender aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts // Festschrift Matthias Zender: Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte, II. Bonn, 1972. P. 1076–1103; *Peterson E.A.* Op. cit. P. 18.
- 6 *Новичкова Е.В.* Новозаветные иллюстрации в латинских псалтирях IX–XIII вв.: Дипломная работа. М., 2005. С. 116.
- 7 *Peterson E.A.* Op. cit. P. 80.
- 8 Почерпнутые из bestiaries сюжеты крайне редко появлялись на страницах иллюстрированных латинских псалтирей IX–XIII вв. Фигурки зверей и птиц зачастую помещались в инициалы, но использовались в чисто декоративных целях, без связи с текстом псалмов. Гораздо реже в греческих и латинских псалтирях изображались животные, упомянутые в тексте, и совсем уж редки случаи, когда в иллюстрациях псалтирей отображались легенды из bestiaries (только такие сцены я называю bestiary scenes). Две подобные сцены встречаются, например, в Сент-Олбанской псалтири XII в. (Hildesheim, St Godehardkirche).
- 9 Сюжет обозначен в подписях: *Манчестер* – «Leo sus citat filios suos», *Кембридж* – «Li lions resuscite ses filz» («Лев оживляет своих сыновей»); *Париж* – «Li lions resucite ses faons» («Лев оживляет своих детенышей»).

Е.В. Новичкова

- 10 *Petrus Lombardus*. Commentaria in Psalmos // Patrologia Latina. Vol. 191, col. 589.
- 11 Сюжет обозначен в подписях: *Манчестер* – «Columbe respiciunt aquam», *Кембридж* – «Les columbes regardent liaue», *Париж* – «Les colunbes regardent liaue» («Голуби смотрят на воду»).
- 12 118-й псалом традиционно делится на 22 части, называемые по буквам еврейского алфавита. Во всех манускриптах группы историзованные инициалы открывают каждую из частей этого псалма.
- 13 Например, в Абердинском bestiarii, «Bestiarii любви» Ришара де Фурниваля и др.
- 14 Согласно св. Августину, аспид «любит свою тьму», и чтобы не слышать слов заклинателя, который хочет вывести его на свет, «он прижимает одно ухо к земле, а с помощью хвоста затыкает другое». Комментарий: «Подобно этому Святой Дух говорит с некоторыми людьми, не слышащими слова Божьего, и не только не слышащими, но совершенно отказывающимися слышать» (St. Augustin. Exposition on the Book of Psalms. N. Y.: Christian Literature Publishing Co., 1886).
- 15 В Абердинском bestiarii, «Bestiarii любви» Ришара де Фурниваля и др.
- 16 *Исидор Севильский*. Этимологии, или Начала (публ. Е.М. Леменовой) // Одиссей. М., 1998. С. 340.
- 17 *St. Jerome*. The Homilies of Saint Jerome. Vol. 1. Washington, 1964. P. 404–405.
- 18 Сюжет обозначен в подписях: *Манчестер* – «Pulli coruorum uiuunt de rore celi»; *Кембридж* – «Li routin uiuent de la rosee del ciel».
- 19 *Иоанн Хильдесхаймский*. Легенда о трех святых царях. М.: Алетейя; Энигма, 1998. С. 80.
- 20 Сюжет обозначен в подписях: *Кембридж*: «Herodes freit les nes» – «Ирод разбивает корабли»; *Париж*: «Herodes frenist sen nes» – «Ирод разбивает свой нос».
- 21 Подобные изображения можно видеть во многих французских манускриптах XIII в., например в Библии кардинала Мацишевского (New York. Pierpont Morgan Library MS 638, f. 2v).
- 22 *Мокрецова И.П., Романова В.Л.* Французская книжная миниатюра XVIII века в советских собраниях, 1200–1270. М.: Искусство, 1983. С. 113; *Peterson E.A.* Op. cit. P. 578; *Киселева Л.И.* Латинские рукописи XIII в.: Описание рукописей Российской национальной библиотеки. СПб.: Дм. Буланин, 2005. С. 127.
- 23 *St. Ambrose*. Expositio Psalmi CXVIII // Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 62. Section V. Vienna, 1999. Para 28, 29.
- 24 Подобным образом – в виде женщины с цветком – «суета» была изображена и художником Сент-Олбанской псалтири (Hildesheim, St Godehardkirche. P. 315).



О.Г. Яцюк

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД КАК ПРЕДТЕЧА КОМПЬЮТЕРНОГО ИСКУССТВА

Анализ художественного мышления начала XX в. показывает, что оно выходило за пределы традиционного эстетического контекста. Абстрактное искусство ломало форму, расчленило цвет на базовые элементы. Научный и технологический прогресс второй половины века позволил ввести компьютер в современные арт-практики, но почву для этого подготовили «протокомпьютерные» концепции авангарда.

*Ключевые слова:* художественный авангард, электронная визуализация, виртуальная реальность, компьютерные арт-технологии, графические редакторы.

Интеграция искусства и вычислительных технологий – парадоксальное, на первый взгляд, явление – имеет глубокие корни. Техника открывает логические законы мироздания, искусство пытается выразить гармонию мира, уловить сущность жизни путем ее имитации. Однако во все времена искусство активно привлекало научные и инструментальные достижения своей эпохи, а естественные науки и технологии получали импульс развития от искусства.

Во второй половине XX в. компьютер перестал быть сугубо техническим инструментом и начал влиять на смещение эстетических акцентов. Теперь зрительные образы стали таким же средством передачи информации, как тексты; мультимедийные формы начали доминировать над вербальными, сблизилась «высокая» и «массовая» культуры. Компьютер позволил увидеть неожиданные аспекты в графике, объемном моделировании, фотографии, кино. С. Серов пишет:

Постмодернистское восприятие утверждает, что компьютер вовсе не инструмент, а если и инструмент, то такой, роль которого можно сравнить

с ролью типографского станка при изобретении книгопечатания. То есть инструмент, активно перестраивающий весь менталитет, порождающий новый язык, открывающий, по существу, новую культурную эпоху<sup>1</sup>.

В чем причина такого стремительного вовлечения компьютера в художественную сферу? Только ли в его технических возможностях? Почему компьютерная эстетика так быстро завоевала признание современного сообщества?

Вряд ли создатели первых ЭВМ предполагали, что создают новый инструмент художника, однако именно они смогли разработать математический аппарат, позволивший преодолеть рубеж между искусством и техникой. Первыми компьютерными художниками, пытавшимися создать графические изображения программными средствами, стали американские инженеры, профессиональная деятельность которых была весьма далека от арт-практики. В 1962 г. доктор электротехники М. Нолл попытался использовать графопостроитель для получения абстрактных декоративных рисунков. Эта идея не была связана с каким-либо исследовательским проектом. Созданные инженером изображения оказались технически виртуозными, но лишенными смысла как образы. Нолл назвал их просто «узоры», так как он не решился определить результаты своего визуального эксперимента как искусство и пытался избежать их оценочных характеристик. В 1965 г. компьютерные картины были выставлены в галерее Ховарда Вайза (Howard Wise Gallery) в Нью-Йорке. В рецензии журнала «Times» было сказано:

Это должно было случиться. Два ученых, Б. Джулез и М. Нолл, придумали способ создавать «искусство» с помощью компьютера. Они создали программу визуализации точек, которые были «нарисованы» с помощью микрофильмирующего устройства, потом сфотографированы. Полученный результат назвали «картинами». Многие из них похожи на дырявые узоры, которые можно встретить в перфокартах, и примерно столь же привлекательны<sup>2</sup>.

А газета «Sunday Times» писала об этом же событии так:

Как значительное явление следует рассматривать то, что волна из будущего обрушилась на галерею Ховарда Вайза, в которой были выставлены картины, задуманные двумя учеными – Б. Джулезом и М. Ноллом и выполненные на ЭВМ IBM\*7094 при помощи микрофильмирующего плоттера SC-4020. Пока сами средства выполнения интереснее конечного результата, это революционное сотрудничество породило унылые, очень сложные геометрические рисунки, исключаящие малейшую долю причастности руки художника<sup>3</sup>.

Очевидно, что первые опыты компьютерного формообразования продемонстрировали чисто технический подход к решению художественной задачи. Это была робкая попытка «научить» компьютер рисовать, т. е. вложить в «электронные мозги» программу, воспроизводящую художественную графику. К тому времени компьютер уже строил чертежи, но в данном случае речь шла именно о создании эстетичного изображения. По сути, это означало, что самому человеку нужно научиться кодировать свои «мыслеформы» и передавать их компьютеру. А для этого необходимо было структурировать выразительные приемы, разложить их на элементы, а потом написать программу так, чтобы компьютер смог доступными ему средствами визуализировать художественный образ.

В 1961 г., почти одновременно с Ноллом и Джулезом, «учившими» компьютер создавать рисунки программным способом, Иван Сазерлэнд (Ivan Sutherland) предложил «более естественные» методы, которые остались основой компьютерной графики до наших дней. Программа Сазерлэнда под названием Sketchpad позволяла при помощи «светового пера» рисовать фигуры на экране монитора и сохранять их для последующего использования. При этом компьютер мог редактировать форму фигур: нарисованная от руки окружность принимала правильную форму, намеченный четырехугольник преобразовывался машиной в прямоугольник. Важная особенность программы Sketchpad (принятая разработчиками графических пакетов в качестве стандарта) состояла в том, что единый рисунок мог сохраняться в виде набора простых элементов – базовых точек, линий, правильных геометрических фигур.

Упрощенные композиционные средства определили эстетику первых экранных изображений. Лаконичные формальные композиции – это первое, что стали создавать профессиональные художники и дизайнеры, когда, преодолев психологический барьер, они сели перед экранами мониторов и попытались использовать методы компьютерной графики.

Просматривается явная параллель между приемами создания компьютерных изображений и экспериментами художников начала XX в. с отвлеченными абстрактными формами. Именно тогда искусство впервые пошло на интенсивное сближение с научно-технической деятельностью: мастера русского авангарда мечтали о создании учебных лабораторий, где проводились бы опыты над цветом, формой, фактурой. А.Н. Лаврентьев так оценивает специфику культуры той эпохи:

Само творчество рассматривалось как опыт... Искусство представлялось областью науки, настолько точный и универсальный характер носили

художественные системы. Наука же становилась видом творчества, поскольку все в ней оказывалось относительным, гибким, подвижным. Искусство и наука оказались близки для художников по своим методам познания<sup>4</sup>.

В формализации изображения авангардисты видели «сходство с геометрической точностью техники, позволяющее легко приспособить его для отражения динамики современной жизни»<sup>5</sup>. Эти идеи положили начало радикальным изменениям самого понятия искусства, а предвидения художников авангарда реализовались спустя столетия в компьютерных технологиях. Тот же А.Н. Лаврентьев отмечает:

Многие работы в области структурного формообразования уже имеют в своей основе алгоритмы и программы, позволяющие перевести их в компьютерную графику. Поддаются программированию чертежные графические композиции Родченко. В живописных работах Малевича и его архитекторах есть целый ряд математических закономерностей образования форм<sup>6</sup>.

Примечательно, что один из основоположников геометрического абстрагирования художественных форм, теоретик дизайна Йоханес Иттен имел и художественное, и техническое образование (помимо Школы изящных искусств он окончил естественно-математический факультет Бернского университета).

Казимир Малевич пророчески увидел в формальном методе символический смысл. «Супрематизм – начало новой культуры», – писал он в своей программной брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму»<sup>7</sup>. Время подтвердило справедливость его слов. Формально-эстетические поиски создали импульсы для стилистических изменений в искусстве. Удивительно точными кажутся сегодня слова «Декларации» Малевича, помещенной в каталоге выставки «0, 10» (1915 г.):

Культура старых веков нашего сознания летит в гибель. Само сознание сбрасывает засохшую скорлупу вчерашних дней. <...> Да будет новая симметрия в искусстве. <...> Да будет новая система вещей. <...> Смещаются точки, установившие реальность вещи. <...> Мир вещей исчезнет. И цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму, явят фактуру, на которой чистый, легкий бег ляжет в бесконечности явлением *новых реальностей*<sup>8</sup>.

Виртуальная реальность, создаваемая сейчас на базе компьютерной графики, начала свое проникновение в сферу искусства с приемов в стиле супрематизма: простые геометрические плоскости

здесь тоже сочетаются с белым фоном как символом пространства. М. Маклюэн замечает: «Абстрактная живопись представляет собой прямое проявление творческих мыслительных процессов, как они могли бы проявиться в компьютерном проектировании»<sup>9</sup>.

Еще более близкой компьютерному искусству была эстетика Пита Мондриана: его неопластицизм, является примером строгой, бескомпромиссной геометрической абстракции. Как и другие родоначальники авангарда, Мондриан считал, что в основе видимого мира лежит не реальность, а абстрактные идеи (преимущественно геометрического типа). И неопластицизм Мондриана, и супрематизм Малевича, и «духовное искусство» Кандинского стремились уйти в область отвлеченных форм, создать на их основе другой, идеальный мир. Мондриан считал живопись инструментом воплощения абсолюта, растворения индивидуальности в Универсуме: «Как только мы почувствуем себя частью всего и все – частью себя, мы перестанем видеть вещи под одним-единственным углом зрения: новая красота – красота связей»<sup>10</sup>. В соответствии с этой концепцией Мондриан сознательно ограничивал выразительные средства искусства, отказываясь от малейших намеков на сюжет или пространственную глубину.

Прослеживается еще одна параллель: плоскости картин Мондриана окрашены тремя основными цветами (красным, синим и желтым), которые подчеркиваются цветами нейтральными – белым, серым и черным; все многообразие компьютерной палитры тоже создается тремя хроматическими цветами, излучаемыми монитором (красным, синим и зеленым). Теория неопластицизма наполняла композиции Мондриана глубоким содержанием: эстетическая программа созданной им группы «De stijl» отражала идеи функциональности, характерные для индустриального общества. Художники группы воспринимали чистую абстракцию и строгий геометрический порядок как выражение сущности этого общества. При этом они полагали, что идеальные художественные формы помогут придать всем сторонам общественной жизни порядок и гармонию, независимые от природы.

Изображая пересечение вертикали и горизонтали, Мондриан придавал им смысл извечных бинарных оппозиций, пронизывающих все мироздание: мужского и женского, света и тьмы, добра и зла. Утрированная схематичность композиций Мондриана в значительной степени была обусловлена тем, что на его родине, в Голландии, в 1920-е годы процветал культ машинного производства. Пытаясь выразить Абсолют, Мондриан довел до логического предела стремление избежать какого-либо подражания природе, что в результате обернулось своей противоположностью. Символ пре-

вратился в схему, философская идея зафиксировалась в сознании большинства в виде чистого «декоративизма»: «механистическое искусство» было реализовано в дизайне мебели (Геррит Ритвелд), в архитектуре (Яклбус Питер Оуд, Тео Ван Дусбург, Геррит Ритвелд), в построении выставочных экспозиций (Эль Лисицкий).

В супрематизме Малевича современники тоже не увидели новой эстетики, художественно-стилистической системы преобразования мира. Стилистика графического дизайна была растиражирована в виде геометрического декора – на плакатах, ткани, посуде и т. д. Эксперименты авангардистов начала XX в., направленные на поиск новой выразительности формы и цвета, были миметически не связаны с реальностью. Родоначальники этого течения интуитивно чувствовали необходимость нового, более адекватного инструментария. Малевич говорил об этом так: «Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живопись»<sup>11</sup>. В другой его работе читаем: «О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, а сам художник – предрассудок прошлого»<sup>12</sup>. О новых методах и инструментах художников пишет и Родченко:

Беспредметность отрешилась от старого выражения живописи, она ввела совершенно новые способы письма, более целесообразные для ее форм – геометрически простых, ясных и четких – письмо туповкой, покраской, валиком, рессовкой и т. д. Кисть уступила место новым инструментам, которыми удобно, просто и более целесообразно обрабатывать плоскость. Кисть, такая необходимая в живописи передачи предмета и тонкостей его, стала недостаточным и неточным инструментом в новой беспредметной живописи, и ее вытеснил пресс, валик, рейсфедер, циркуль и т. д.<sup>13</sup>

Анализируя работы Мондриана спустя десятилетия, Виктор Папанек акцентировал внимание на тех их особенностях, которые важны для нашей темы:

Квадратные белые полотна Пита Мондриана, разлинованные тонкими черными полосками с двумя-тремя окрашенными в основные цвета квадратами или прямоугольниками, динамично сбалансированными, вполне могли быть продуктом машинного производства. В самом деле, компьютеры в Базеле, Швейцарии, делали полотна а-ля Мондриан. Если бы он дожил и увидел графические программы компьютеров, то счел бы их очаровательной новой игрушкой. Судя по следам на его белых незаконченных полотнах, мы можем отметить, что Мондриан сам следовал модели компьютерного поведения, а творческий процесс заключался в принятии решения на эстетическом уровне. <...> Пит Мондриан... писал картины так, будто сам был компьютером, делал эту работу с чувством юмора и азартом<sup>14</sup>.

Во второй половине XX в., когда абстракционизм, зародившийся в Европе, обрел второе дыхание в Америке, приобрели популярность концепции, анализирующие сам процесс творчества и нивелирующие роль содержания произведений искусства. Неоавангард, истоки которого лежат в экспрессивном абстракционизме Кандинского, супрематизме Малевича, формализме Мондриана, фовизме Матисса, подчеркнуто дистанцировался от метафизики, символики, многозначительности. Появившаяся новая когорта художников-абстракционистов уже не ставила себе задачу открыть новый мир. Геометрическая абстракция свела выразительные средства живописи к ее основам – цвету, форме, поверхности. В.С. Турчин отмечает:

С середины 60-х годов распространяется искусство первичных структур. <...> [Оно] представляет «чистые» беспредметные образы – абсолютные, безвременные, негативные, является эквивалентом «систематической живописи». Однако оно решительно выходит за рамки станкового искусства, окончательно разрушает иллюзию безусловной причастности абстрактного искусства к искусству традиционному и откровенно демонстрирует свою абстрактную концепцию<sup>15</sup>.

Крупнейший теоретик живописи Клемент Гринберг писал:

Художники приходят к абстрактному искусству в поисках абсолютного. Авангардист пытается подражать Богу, создавая нечто имеющее смысл только на своих собственных условиях. <...> Однако ценности, во имя которых авангард взывает к Абсолюту, – относительны, поэтому оказывается, что он подражает не Богу, а самой дисциплине (искусству), его процессам. <...> Отворачиваясь от смысла работы, художник приходит к средствам своего ремесла. Средства живописи становятся ее содержанием<sup>16</sup>.

В работах Ньюмана, Мартина, Олицкого, Ноленда, Кедди, Раймана, Стелы средствами выразительности становятся геометрия и цвет. Раскладывая живопись на атомы, новые абстракционисты пытались высвободить энергию искусства, выявить специфическое пространство, принадлежащее только живописи. Между формой и содержанием ставится знак равенства. По словам Раймана, не существует вопроса, *что* изображать. Есть только вопрос – *как*. Вот это «как» абстрактной живописи середины XX в. и было ее образом.

Спустя 20 лет компьютер решил проблему «как». Компьютерной интерпретацией идей неоавангарда стало параметрическое программирование изображения. Разработчик графической программы может вовсе не думать об образе: набор его команд формирует из графических элементов «картинку», затем компьютер на основе заданных параметров генерирует различные варианты

изображения. В данном случае важен и интересен не образ, а сам процесс его визуализации. Разумеется, человек подбирает такие цветовые и геометрические параметры программы, чтобы получаемое изображение было гармоничным, поэтому среди множества компьютерных вариантов могут оказаться и вполне эстетически приемлемые. Новый инструмент и его возможности вновь подняли вопрос о значимости геометрической абстракции. Одна из работ Нолла, опубликованная в журнале «Psychological Record», имеет характерное название: «Субъективное сравнение “Композиции с линиями” Пита Мондриана (1917) и картины, созданной компьютером».

Не менее близким к компьютерным технологиям оказалось течение оп-арт<sup>17</sup>, в котором средствами абстрактной живописи создавались визуальные эффекты движения и трансформации статичных форм. Геометрический абстракционизм и конструктивизм – предшественники оп-арта, который является искусством иллюзии и основан на эффекте «антиформы», т. е. отсутствующего образа. В основе техники оп-арта лежало исследование физиологии и психологии зрительного восприятия. Основоположник этого направления Виктор Вазарели еще в 1930-х годах начал поиски в области кинетического искусства; позже он пытался создавать образы пространства, материи и энергии, зависящие от сенсорного восприятия. В 1955 г. Вазарели стал автором серии картин, составленных из повторяющихся линий, которые менялись в зависимости от положения зрителя<sup>18</sup>. «Чистый цвет и чистая форма могут вместить в себя весь мир», – считал Вазарели. В своих абстрактных геометрических работах он средствами живописи добивался невероятных пространственных иллюзий и оптических эффектов. В эти же 1950-е годы Вазарели пришел к идее создания универсального набора матриц, или «пластических единиц» (как их называл сам художник), – геометрических форм и цветов, которые можно комбинировать до бесконечности. Это был уже явный прообраз базы данных для компьютерной программы графического моделирования. Подобным моделированием мог заниматься любой, поэтому Вазарели набрал штат помощников для такой работы.

Вазарели принадлежит высказывание: «Моя цель – внедрить пластическое сознание в повседневную жизнь». Эта цель была достигнута. Принцип оп-арта получил широкое признание в сфере дизайна, его приемы стали использоваться в рекламной графике, в тканях, мебели, одежде. Вазарели умер в 1997 г., дожив до воплощения своих идей в компьютерной графике, когда новые программные технологии позволили фиксировать и воспроизводить промежуточные состояния при переходе одной формы в другую,



множественно повторять изображение с разными его нюансами, создавать плавные цветовые переходы и т. д. В результате подобных преобразований стало возможным создавать изображения с визуальным «секретом», оптическими иллюзиями. Таким образом, параметрическое программирование оказалось оптимальным средством для искусства оп-арт.

Сравнительный анализ развития абстрактного искусства и цифровой графики показывает, что компьютер стал инструментом, позволяющим моделировать и расширять технику и приемы абстракционизма – практически любого его направления. Упрощенные композиционные средства и предельный лаконизм форм, отказ от изображения реальных предметов нашли отражение в эстетике первых художественных экранных изображений. Особенность базовых концепций абстрактного искусства, по словам С.О. Хан-Магомедова, состоит в том, что «в их стилиобразующем ядре остались лишь такие элементы и закономерности их сочетания, которые лежали как бы на уровне праязыка пространственных видов искусств»<sup>19</sup>. Этот «праязык» абсолютно логично лег в основу компьютерной визуализации.

Подводя итог, подчеркнем еще раз, что огромную роль в эстетическом освоении компьютера сыграл опыт художественного авангарда, накопленный в XX в. Абстрактное искусство было «предчувствием» и предвосхищением нового инструмента, способного развить эстетические концепции искусства неонклассики. Проблема в том, что поиски основоположников абстракционизма были результатом всплеска духовной активности, а компьютерное искусство пока воспринимается только как «мультимедийный феномен». Метафизические концепции компьютерного искусства, их гуманистическое начало ждут своего выявления и развития. По мере того как восстанавливается и укрепляется междисциплинарная связь художественной культуры, науки и технологий, должна расширяться способность человека к комплексному пониманию мира, к постижению сложных объектов и отношений.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Серов С. Опыт высшей академической школы графического дизайна // «как». 2001. № 3 (17). С. 55.
- <sup>2</sup> Noll A.M. The Beginnings of Computer Art in the United States: A Memoir Leonardo. Vol. 27, no. 1 (1994). P. 39–44.
- <sup>3</sup> Ibid. P. 58.
- <sup>4</sup> Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грандь, 2000. С. 8.

О.Г. Яцок

- 5 Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб.: Икар, 1996. С. 423.
- 6 Лаврентьев А.Н. Эксперимент в дизайне // Хрестоматия по дизайну. Тюмень: Институт дизайна, 2005. С. 870.
- 7 Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Критический очерк. М., 1916. С. 27.
- 8 Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. С. 46.
- 9 Маклюэн М. Понимание МЕДИА. М.: Кучково поле, 2007. С. 10.
- 10 Цит по: *Seiphor M. Piet Mondrian. Life and Work.* L., 1957. С. 222.
- 11 Малевич К. О новых системах в искусстве. М., 1919. С. 13.
- 12 Малевич К. Бог не скинут. Витебск, 1920. С. 10.
- 13 Родченко А. Опыты для будущего / Сост. А. Лаврентьев. М.: Грандь, 1996. С. 96.
- 14 Папанек В. Дизайн для реального мира. М.: Д. Аронов, 2004. С. 77–79. [0]
- 15 Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993. С. 138–139.
- 16 Обухова А., Орлова М. Живопись без границ. От поп-арта к концептуализму. М.: Галарт, 2001. С. 18.
- 17 Оп-арт (op art, сокращ. от «optical art», оптическое искусство) – неоавангардистское течение в изобразительном искусстве, одна из поздних модификаций абстрактного искусства.
- 18 Энциклопедия живописи. М.: АСТ, 1997. С. 105.
- 19 Хан-Магомедов С.О. Указ. соч. С. 49.

И.В. Баканова

## «ХОЖЕНИЯ» ПАВЛА ЛУКНИЦКОГО: ЖАНР И СУДЬБА

Статья посвящена творческой биографии П.Н. Лукницкого (1900–1973) – поэта и писателя, путешественника, биографа Николая Гумилева, участника Великой Отечественной войны, пережившего Ленинградскую блокаду. Определив жанр большинства произведений Лукницкого как традиционные «хождения», автор статьи подробно рассказывает о жизни писателя и о собранных им ценных материалах по истории русской культуры (начиная с Серебряного века и вплоть до послевоенной эпохи СССР).

*Ключевые слова:* жанр «хожений», писательские путешествия, свидетельство эпохи, военные дневники, архив П.Н. Лукницкого, Ахматова, Гумилев, Серебряный век, ленинградская блокада.

Жанр «хождений», а вернее «хожений», как было принято говорить и писать изначально, имеет в русской литературе особенное значение. Этот синтетический жанр может явить читателю непосредственные впечатления путешественника (в виде незамысловатого дневника-путеводителя или дневника с комментариями, философскими размышления по любому поводу). И этот же жанр может быть исповедью и покаянием, политическим памфлетом и концептуальной картинкой своей эпохи (иногда представленной в диалогах).

От самых первых известных в Древней Руси паломнических «хожений» игумена Даниила в Святую землю до писательских путешествий наших дней – за несколько веков – накопился внушительный свод литературных памятников, который давно стал предметом анализа исследователей. Вспомним некоторые знаменитые примеры: «Хождение за три моря» купца Афанасия Никитина,

«Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Письма русского путешественника» Карамзина, «Фрегат “Паллада”» Гончарова, «Москва–Петушки» Венички Ерофеева, «Записки русского путешественника» Евгения Гришковца. Этот перечень призван обозначить пути трансформации и жанра «хождений», и самого автора-путешественника – участника или свидетеля событий.

Художественный результат «хожений» Павла Николаевича Лукницкого (12.10.1900 – 22.06.1973) складывается из сочинений разных жанров. Однако в каждом из них документальность возводится в творческий принцип, во главу угла ставится личное свидетельство, художественный образ вырастает из точного знания природы края, где происходит каждое событие. Кроме того, П.Н. Лукницкий – писатель и путешественник особого рода: отечественная словесность отнюдь не изобилует примерами, когда писатель является действительным членом Русского географического общества, известен своими исследованиями и открытиями на Памире, в Мончегундре, в Сибири. В самой первой книжке прозы писатель предлагает такую классификацию сочинений путешественников:

У всякого путешествия три лица. Первое – это представление путешественника, еще не тронувшегося в путь. Второе – воспоминанья его по возвращении домой. Оба эти лица странны, экзотичны и пафосны. Третье лицо – это момент свершения, это настоящее время, это то, что совершается в пути, в каждую данную минуту, это неповторимый ритм каждого переживаемого мгновения. Только это, третье лицо путешествия, простое, будничное, – настоящее, как сама жизнь, как радость существования<sup>1</sup>.

Для самого Лукницкого в центре внимания всегда был характер самой жизни, энергия тех преобразований, в которых он стремился лично участвовать – и запечатлеть в своем литературном творчестве.

Симптоматично, что даже при разговоре о построении своей книги писатель использует терминологию путешествия (в данном случае – морского). Например: «...Пришлось бы так перегрузить эту главу, что композиция моей книги несомненно опрокинулась бы **вверх килем**» (здесь и далее выделено мною. – *И. Б.*)<sup>2</sup>. А вот – первые строчки стихотворения Лукницкого «Испытание»:

Породы Памира с породой поэтов  
Еще не роднились. Но я не о том!..  
Замысловатей любого **сюжета**  
Был **путь** мой **развернут** кашгарским **конем**.

Этот мотив явно перекликается с позицией Лукницкого-путешественника, выраженной в прозаической форме:

Дело, на которое я иду, интересней моих стихов, и потому стихи сейчас надо забыть. И я их крепко забыл, забыл на полгода, и когда они, как нищие, являлись мне в путешествии, я гнал их от себя безжалостно и сурово<sup>3</sup>.

Мы видим, что литературный сюжет, отступающий перед сюжетом жизни, сравнивается писателем с путем-дорогой...

П.Н. Лукницкий – автор более 50 книг. Он начинал как поэт, и сборники его стихов «Волчец» и «Переход» стали библиографической редкостью. С начала организации первых творческих союзов Лукницкий становится их членом: 17 декабря 1924 г. – членом Всероссийского союза поэтов, в 1925 г. – Всероссийского союза писателей, а с 10 июня 1934 г. – членом Союза писателей СССР (выданный ему в этот день билет был подписан Максимом Горьким). Мировую известность Лукницкому принес роман «Ниссо», переведенный на 34 языка.

И все же определяющими в творчестве писателя становятся хроника, дневники, документальная эпопея. По свидетельству В.К. Лукницкой (вдовы писателя, его публикатора и биографа)<sup>4</sup>, все начиналось с дневников, которые Павел Николаевич вел с 11 лет, так что ко времени написания дипломного сочинения в Петроградском университете Лукницкий уже имел детско-юношеский «летописный» опыт. Свое первое исследование (1923 г.) он посвящает любимому поэту – Николаю Гумилеву, расстрелянному в 1921 г. В первое десятилетие советская власть еще допускала подобные послабления: в 1922 г. была опубликована статья о Гумилеве Ю. Айхенвальда<sup>5</sup>, в 1925-м – Ю. Верховского<sup>6</sup>, и даже в 1927 г. имя Гумилева было упомянуто в легальной печати В. Ермаиловым<sup>7</sup>. Но тогда же, в 1927 г., Лукницкого арестовали, припомнив ему и работу о Гумилеве, и дворянское происхождение, и учебу в Пажеском, а потом Кадетском корпусах. Но – редкий случай – обвинение ему так и не было предъявлено, и Павел Николаевич вскоре оказался на свободе: видно, репрессивная машина тогда еще не набрала обороты.

Однако мы забежали вперед. Еще 8 декабря 1924 г., собирая материал о Гумилеве, Лукницкий пришел знакомиться с Анной Андреевной Ахматовой<sup>8</sup>. С этого момента он становится биографом не только Гумилева, но и Ахматовой, назвав эту часть своего архива «Acumiana» (по домашнему имени Акума, придуманному Пуниным). Первая жена и главная любовь Гумилева поначалу была интересна Лукницкому в основном как источник информации о расстрелянном поэте. Но очень скоро Анна Ахматова станет верным помощником, музой, а потом возлюбленной Лукницкого (об этом

известно из последней книги В.К. Лукницкой<sup>9</sup>). Их близкие отношения продлятся несколько лет, но помнить друг о друге они будут каждый до своего смертного часа. Этому есть документальные свидетельства, которые я уже приводила ранее<sup>10</sup>.

Работа над биографией любимого поэта надолго превратилась в цель и смысл жизни П.Н. Лукницкого. Основным источником информации для него были воспоминания Ахматовой, которые он сопоставлял с другими мемуарами, с текстами самого Гумилева – его черновиками, надписями в альбомах. Это было важно для уточнения датировок разных событий в жизни поэта, времени создания его стихотворений. Лукницкий вспоминает:

Стал показывать АА черновики стихотворений, разобранных мной. Никаких поправок не сделала: «Точнее разобрать нельзя», – сказала. Затем диктовала мне биографию Н.С. от 1915 г. до конца. После биографии я стал читать ей выдержки из моего литературного дневника, попросив ее указывать, какие сведения о Н.С. правильны, какие нет...<sup>11</sup>

Кроме А.А. Ахматовой, Павел Николаевич встречался с О.Э. Мандельштамом, К.И. Чуковским, М.Л. Лозинским, В.К. Шилейко, Вс.А. Рождественским, Н.С. Тихоновым, А.И. Ходасевич, Ал.Н. Толстым, М.А. Кузминым, Срезневскими... Это только часть петроградского списка, составленного Ахматовой для Лукницкого. А в московском списке один из главных адресатов – Л.В. Горнунг. Анна Ахматова настоятельно просит его помочь Лукницкому, и Горнунг отвечает, что собирание материалов о Николае Степановиче – для него дело жизни, и он будет счастлив работать с любым, на кого укажет Анна Андреевна. Другие примеры: жена писателя С.А. Колбасьева через Тихонова передает Лукницкому рассказ Гумилева «Черный генерал»; Ахматова обращается к вдове Брюсова с просьбой разрешить скопировать письма Гумилева к Брюсову и т. д.

Копирует Лукницкий довольно много материалов. Например, Кузьмины-Караваевы (родственники Гумилева) предоставляют ему для копирования свои альбомы с неопубликованными стихами Гумилева, Ахматовой, других поэтов. Художественные способности Лукницкого позволяют ему практически точно воспроизводить любой почерк и рисунок: когда ему не удастся приобрести оригиналы рисунков Гумилева, он копирует их – с сохранением цвета, техники и других параметров.

А с оригиналами соглашаются расстаться далеко не все. В эту эпоху собирание автографов становится популярным: известными их коллекционерами были К.И. Чуковский, Артур Лурье, Мария Шкапская и другие. Константин Вагинов в своих эксперименталь-

ных романах представил литературное сообщество Петрограда в пародийном ключе: одному из героев он приписал страсть к собирательству конфетных этикеток и папиросных коробок (добавив еще и увлечение порнографическими открытками и надписями в общественных туалетах). В другом герое романа Вагинова – собирателе сведений о недавно скончавшемся поэте Заэфратском – современники узнали П.Н. Лукницкого («Козлиная песнь», 1927). Однако эта насмешка по адресу Лукницкого сыграла положительную роль в жизни скромного молодого человека: он невольно приобрел популярность, и перед ним открылись многие двери. К тому же сама Ахматова не скрывала интереса и уважительного отношения к работе Лукницкого, иногда отношения ревнивого:

Конечно, иногда Вам придется говорить и не только об Н.С. – просто для освещения эпохи... Но не будьте нашим общим биографом!.. Конечно, попутно у Вас могут быть всякие статьи... Но это – другое дело<sup>12</sup>.

В дневниках Лукницкого можно найти много примеров того, как Анна Андреевна корректировала списки его собеседников. Так, есть запись ее разговора с М.Л. Лозинским (с мнением которого Ахматова весьма считалась):

Таким образом, я отвожу Нарбута и Ларису Рейснер. Вы согласны со мной? М.Л.: «Нарбут? Нет, отчего? Я от Мандельштама слышал о нем, и то, что слышал – почтенно. Это очень странный человек – без руки, без ноги, но это искренний человек. А вот Лариса Рейснер – завиральный человек. Это Ноздрев в юбке...<sup>13</sup>

У Кузьминых-Караваевых Лукницкий встречается с А.С. Сверчковой, родной сестрой Гумилева. Ахматова подробно инструктирует Лукницкого, как построить разговор с нею. Довольно быстро Лукницкий знакомится со второй женой Гумилева (А.Н. Энгельгардт-Гумилевой), а также с матерью Гумилева Анной Ивановной, с его сыном Левушкой; последний много лет спустя с благодарностью вспомнит о том, какое участие в его детской жизни принял Лукницкий. Но еще до встречи с матерью Николая Гумилева Лукницкий пошлет ей в письме анкету с вопросами о поэте, составив такие же анкеты и для других своих информаторов, в частности для М. Кузмина.

Итогом «хожений» Лукницкого по Петрограду (к А.А. Ахматовой и к рекомендованным ею знакомцам) стал уникальный архив и два тома под названием «Труды и дни Н. Гумилева». По сути дела, эта монография – не только биография поэта, но и своеобразный путеводитель по Серебряному веку русской культуры, заверченный в 1929 г. Работа Лукницкого, не опубликованная в Советском

Союзе (так как имя репрессированного поэта находилось под запретом до эпохи перестройки), была известна и активно использовалась на Западе. Один переплетенный машинописный экземпляр «Трудов и дней» был передан Лукницким А.А. Ахматовой и через нее стал известен за границей, – однако, как правило, без ссылок на автора.

Официально на Лукницкого стали ссылаться после издания вашингтонского четырехтомного собрания сочинений Н.С. Гумилева (1962–1968), а потом и парижской публикации «Неизданные стихи и письма» (1980). В СССР стихотворения и поэмы Гумилева впервые увидели свет в Ленинграде в 1988 г., а в тбилисском издании 1989 г. были опубликованы гумилевские биографические материалы из собрания Лукницкого. Но только в 1990 г. в Ленинграде была напечатана уже упомянутая книга – «Н. Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких».

К 100-летию Гумилева в Париже появилась еще одна книга – «Николай Гумилев. Неизданное и несобранное» (составление, редакция и комментарии М. Баскер и Ш. Греем. Paris: YMCA-PRESS, 1986. 297 с.). Издание было посвящено памяти Глеба Петровича Струве (под редакцией которого и вышел вашингтонский четырехтомник), но стоит обратить внимание на некоторые его особенности, важные для нашей темы. Во-первых, портрет в книге – не Гумилева (!), хотя он подписан – «Н.С. Гумилев, ок. 1920, из собрания Гордона Мак-Вэя». Это сразу же обнаружила В.К. Лукницкая, написавшая в своем экземпляре (дважды, карандашом и ручкой): «Это не Гумилев!». Позже она же приписала сверху черной ручкой: «Садовский». Биографический очерк Н.С. Гумилева в этом издании (с. 153–156) следует тексту: «ГБЛ, ф. 218, собр. Отдела рукописей, к. 1072, ед. хр. 1, машинопись. 20 июля 1926 г. П. Лукницкий (его личная подпись)». Далее составители отмечают: «Биографический очерк о Гумилеве в кн.: Писатели современной эпохи, т. 1, под ред. Б.П. Козьмина, М., 1928, с. 109–111, во многом походит на очерк Лукницкого и, наверное, написан им же». Это лишний раз подтверждает факт анонимного использования работы Лукницкого, который был первым биографом Н.С. Гумилева.

В 1991 г. в Париже в издательстве YMCA-PRESS был выпущен двухтомник «П.Н. Лукницкий. Asutiana. Встречи с Анной Ахматовой». В своем предисловии к этому изданию Н. Струве отмечает, что Лукницкий вел свою летописную работу фотографически-скрупулезно, фиксируя и важные, и, казалось бы, незначительные события (что стало большой удачей для исследователей творчества Гумилева и Ахматовой).



Известный ученый и общественный деятель Д.С. Лихачев связывает особенности работы Лукницкого с его личностью:

Сам биограф – писатель Павел Лукницкий своей подвижнической жизнью заслужил искреннее уважение и современников, и сегодняшнего поколения. Я считаю за честь, что учился с Павлом Николаевичем на одном факультете Петроградского университета. Черты его натуры: аккуратность, точность, добросовестность, чутье истинных духовных ценностей, его органическая потребность фиксировать в своих дневниках все, что он видит, знает и чем живет, – известны не только в литературной среде<sup>14</sup>.

Лихачев в числе первых отметил усилия Лукницкого по реабилитации Н.С. Гумилева. Обращение П.Н. Лукницкого в Генеральную прокуратуру СССР в 1968 г., его «хожения» по другим официальным инстанциям было логическим продолжением работы исследователя-летописца. О завершении этого дела рассказал в своей книге сын П.Н. Лукницкого писатель и юрист С.П. Лукницкий (1954–2008)<sup>15</sup>.

Сегодня Н.С. Гумилев издается и переиздается в разных поэтических сериях, с комментариями и без них. Наконец его стихи были включены в «Круг чтения» школьников, причем это учебное издание было подготовлено поэтом, переводчиком, литературоведом Л.О. Озеровым, который в своей вступительной статье писал:

Иногда вижу жизнь моих друзей и свою от ранних юношеских лет до нынешнего дня как хронику медленной, изнурительной, изощренной в своем коварстве, жесткой и жестокой эпохи, в которую шла борьба за Гумилева и за других незаслуженно подвергнутых остракизму поэтов. <...> Первым по праву надо назвать писателя П.Н. Лукницкого. После гибели поэта Павел Николаевич начал собирать архив и писать его биографию. Эти высокой ценности труды только сейчас получают огласку. Их ценность возрастает еще и в силу того, что собеседницей и советчицей Лукницкого в его засекреченном в ту пору труде была Анна Ахматова<sup>16</sup>.

В наше время практически каждое исследование, посвященное Н. Гумилеву или А. Ахматовой, не обходятся без ссылок на «Труды и дни» Лукницкого, который еще в возрасте 30 лет предвидел значение собранных им материалов:

Уезжая на Памир, я пишу это потому, что на Памире могут быть всякие случайности, и человек, вступающий в такое серьезное путешествие, не может быть уверенным, что вернется живым и здоровым... Апрель 1930 года, Ленинград<sup>17</sup>.

Лукницкий оказался провидцем: участники первой памирской экспедиции попали в плен к басмачам, сам писатель бежал, чудом

спасся и рассказал о своих приключениях в книжке, написанной по горячим следам<sup>18</sup>.

Я уже писала о своем ощущении сходства биографий Н. Гумилева и П. Лукницкого, который как будто «редактирует» свою жизнь под образец, заданный его любимым поэтом<sup>19</sup>. Даты-перевертыши – тоже особый знак связи их судеб: Гумилев в **1913** г. в качестве начальника экспедиции Академии наук уезжает на полгода в Африку (это вторая его поездка); Лукницкий в **1931** г. в должности заместителя начальника экспедиции едет в Среднюю Азию – и это тоже вторая его экспедиция. Гумилев идет добровольцем на войну **1914** г.; Лукницкий тоже стал добровольцем в первый же день войны **1941** г. И того и другого дальние путешествия (с их трудными переходами и опасностями) приближали к главному – познанию самого себя. В книге «У подножия смерти» Лукницкий пишет:

Откровенно говоря, я втайне всегда хотел встретить ее лицом к лицу на своем пути. Не потому, что я люблю ее. Нет. Для другого. Для того, чтоб узнать и проверить себя. Знание мое о себе было бы неполным без этой встречи. Что чувствовал бы я? Как бы я вел себя? Кто, не солгав, может предсказать себе свое поведение в те, всегда неожиданные минуты, которыми кончается все? Она – опасность – непосредственная и смертельная... Я рад, что проверил себя. Все было ясно и просто. Очень ясно и очень просто. Так просто, что об этом нельзя рассказать<sup>20</sup>.

И Лукницкий рассказывает об этих своих приключениях почти буднично (чтобы не выглядеть героем), хотя вся остальная его проза 1930–1940 гг. полна романтической риторики.

Трудно представить, как сложилась бы жизнь Гумилева в Советской России, если бы он не был казнен так рано. Вряд ли Гумилев, с его убежденностью в том, что государствами должны управлять поэты, мог бы выжить в суровые тридцатые годы. В отличие от него (и от значительной части русской интеллигенции), Лукницкий с чистым сердцем принял идею революционного переустройства мира. Уже в зрелые годы он свидетельствовал о настроении своей семьи:

«Николашку сбросили, теперь Россией будет править народ, вот и трудись ему на славу!» – сказал мне отец, военный инженер, строитель крепостей и мостов, будущий строитель Волховстроя и Свирьстроя. И стал я в том, 1917 году работать грузчиком в революционном Петрограде на Охтенском пороховом заводе. В следующие четыре года работал на строительствах военно-оперативных железных дорог Красной Армии, был кочегаром паровоза и старшим рабочим, и десятником. Там, в лесах

Весъегонска, Овинищей, Суды, в заволжских новоузенских степях, на ташкентских стройках, начал писать стихи...<sup>21</sup>

Тема университетского диплома определила структуру «хождений» Лукницкого, причем он вполне мог бы подписаться под словами Гумилева (в его письме к В.Е. Арнс от 1 июля 1908 г.): «Разве не хорошо сотворить свою жизнь, как художник творит картину, как поэт создает поэму? Правда, материал очень неподатлив, но разве не из твердого мрамора высекаются самые дивные статуи?»<sup>22</sup> Это гумилевское отношение к биографии как к продолжению творчества (и к творчеству как продолжению биографии) Вяч.Вс. Иванов обнаружил также у В. Маяковского и С. Есенина<sup>23</sup>.

П. Лукницкий, «открывая новые земли» на Памире, дает им имена, дорогие его сердцу: горный массив Шатер (по названию книги Гумилева), гора Ак-Мо (в честь Ахматовой), пик Маяковского (более 6000 м). Советские альпинисты назвали в честь Лукницкого (уже после его смерти) вновь открытую памирскую вершину (5886 м), и она сохранила свое имя даже после распада Советского Союза.

В своих экспедициях Лукницкий изучал не только новые территории, но и живущие там народы, с их историей и обычаями. Писатель признается: «Литературный материал я собирал только попутно с моей основной, научной и административной работой, но этот собранный мною материал громаден»<sup>24</sup>. Этот материал представлен во многих книгах Лукницкого: «У подножия смерти», «Всадники и пешеходы», «Безумец Марод Али», «Мойра», «Земля молодости», «Ниссо», «Путешествия по Памиру», «Таджикистан», стихи и пьесы.

Творческая рефлексия русских писателей на «восточную» тему исторически связана с осознанием проблемы приятия культуры «другого», необходимости диалога Восток–Запад. Как мы видели, творческая индивидуальность Павла Лукницкого развивалась под сильным влиянием художественной практики Н.С. Гумилева, египетские мотивы которого особым образом трансформировались в произведениях его биографа, посвященных таджикскому Памиру.

В самых отдаленных горных кишлаках местное население оценило деликатность Лукницкого, его необычайную открытость, дружелюбие и любознательность. Для таджиков он стал не сторонним наблюдателем, а своим человеком, к которому во время войны они обратились с просьбой – рассказать в печати о том, как сражаются за Ленинград бойцы-таджики. Так возник очерк Лукницкого «На Невском пятачке»: рассказ о том, как два таджика (Тэшабой

и Абдували) – вдвоем! – в течение ночи удерживали небольшой клочок отвоеванной у врагов земли, даже после того как погибли все их товарищи...

Этот эпизод – из «хожений» особого рода: для военного корреспондента Павла Лукницкого они начались 22 июня 1941 г., протянулись через 900 дней блокадного Ленинграда – до Праги 1945-го.

11–28 мая 2005 г. в Музейном центре РГГУ прошла выставка (куратором которой была я. – *И. Б.*) на тему «Военные дневники писателя Павла Лукницкого: фотографии и фронтовые корреспонденции из семейного архива». Экспозиция – визуальное свидетельство его военных «хожений» – представляла несколько десятков уникальных фотографий, рукописные и машинописные оригиналы фронтовых дневников, письма, газеты военных лет с репортажами, статьями, очерками военкора ТАСС Павла Лукницкого, его личные вещи. Выставочные материалы – из легендарного архива Лукницкого<sup>25</sup>, в составе которого около 10 тыс. писем, более 90 тыс. дневниковых страниц и около 100 тыс. фотокадров.

С фотоаппаратом (который Павел Лукницкий получил от отца в 14 лет), как и с записной книжкой, он не расставался всю жизнь. Первые его фотографии – это кадры, посвященные революции и голоду в Петрограде. Война на его снимках – это впечатления непосредственного участника сражений, но еще и документалиста, и художника.

22 июня 1941 г. Павел Лукницкий сообщает в Союз писателей о своем желании быть мобилизованным и немедленно ехать на фронт. А уже 25 июня газета «Правда» опубликовала первую корреспонденцию Лукницкого – «На боевых постах». Направленный в Петрозаводскую газету «Во славу Родины», он присылает в редакцию столько военных репортажей, что «иные из них опубликованы под псевдонимами или даже без подписи» (из дневниковой записи Лукницкого от 12 августа 1941 г.). Вскоре Лукницкий был вызван в Политуправление фронта за новым назначением – специальным военным корреспондентом Ленинградского отделения ТАСС. На Ленинградском фронте Лукницкий воевал до конца блокады. После освобождения Ленинградской, Новгородской, Псковской областей с войсками 2-го и 3-го Украинских фронтов он прошел весь победный путь Советской армии через Польшу, Болгарию, Югославию, Румынию, Австрию, Чехословакию; в Праге для майора Лукницкого война закончилась.

Жители блокадного Ленинграда, горящие дворцы Пушкина, Павловска, Гатчины, уличные бои и партизанский быт, победные шествия и колонны военнопленных – вот лишь некоторые темы

экспозиции. Небольшая по объему, она отличалась особой выразительностью именно благодаря эффекту присутствия военкора Лукницкого в каждом сделанном кадре (при танковом сражении, взрыве самолета и т. д.). Фотографии иллюстрируют дневниковые записи и репортажи, которые, в свою очередь, служат комментариями к снимкам.

В экспозицию Музейного центра РГГУ были включены некоторые экспонаты из Литературно-краеведческого музея г. Кировска Ленинградской области, так как Павел Лукницкий участвовал в кровопролитных боях на Невском пятачке, где погибли сотни тысяч солдат. Сегодня часть постоянной экспозиции Кировского музея посвящена Лукницкому, который, по свидетельствам очевидцев, был человеком беспримерного мужества. В блокаду он дошел до второй степени истощения, страдал от приступов малярии, но как только смог стоять на ногах, ушел из госпиталя на передовую...

После войны П.Н. Лукницкий возвращается непосредственно к письменному столу, а главным итогом этого его жизненного путешествия становится трехтомная эпопея «Ленинград действует». Она получила высокую оценку и тех, кто был рядом с Лукницким в осажденном городе, и его собратьев по перу. Николай Тихонов утверждал:

Писатели будущих лет, возвращаясь к теме девятистодневной битвы за Ленинград, несомненно, будут обращаться к этой трилогии как к документу большого значения и большой патриотической силы<sup>26</sup>.

В блокадных дневниках Лукницкого впечатляет спокойное, даже стоическое отношение писателя ко всему, что касается его личных невзгод. Так, мы узнаем, что бомбой разрушена его квартира, но он счастлив, что в целости остался ахматовско-гумилевский архив. Павел Николаевич почти теряет сознание от голода, но убеждает себя, что продержится «запасами» родительской квартиры – обоями, которые он сдирает со стен, чтобы сварить, кожаными обрезками (они пойдут в то же варево), лекарствами матери, умершей за год до начала войны... И все же Лукницкий – не просто солдат, не просто военкор, не просто летописец: он размышляет о том, как советский народ-победитель будет жить после войны, как ему удастся восстановить из руин памятники искусства и культуры. На страницах ленинградской эпопеи Лукницкий вспоминает о своих знаменательных встречах – с Анной Ахматовой (перед ее эвакуацией в Ташкент), с Лозинским, Тихоновым, Брауном...

Вызванный с фронта в Москву для получения очередного назначения, Лукницкий вырывается в Большой зал консерватории,

чтобы услышать Седьмую симфонию Шостаковича. Он делится своими впечатлениями:

...На фронте и в Ленинграде я часто думал о том, как эта война будет претворена когда-нибудь в художественных образах? И спасибо Шостаковичу – я узнал это еще до окончания войны! Свидетелю, очевидцу, современнику кипящей сейчас войны, Седьмая была мне так близка, так понятна! Будто я заскочил на десять лет вперед и погрузился в образы уже легендарного времени!<sup>27</sup>

В своих литературно-летописных «хождениях» П.Л. Лукницкий «заскочил» вперед не на десять лет, а на гораздо больший срок – в наши дни. Н. Струве упоминает о том, что в 1962 г. в Комарове Анна Ахматова, по ее словам, сама обратилась к Лукницкому «в поисках своего прошлого». Перефразируя ее, можно сказать и так: к творчеству Лукницкого и к его архиву будет обращаться не одно поколение исследователей – в поисках не только прошлого, но и самоидентификации, которая невозможна без знания истории и культуры своего народа.

#### Примечания

- 1 *Лукницкий П.* У подножия смерти. Л.; М.: Госиздат художественной литературы, 1931. С. 7.
- 2 Там же. С. 12.
- 3 Там же. С. 8.
- 4 *Лукницкая В.К.* Перед тобой земля. Л., 1988. 342 с.
- 5 *Айхенвальд Ю.И.* Гумилев // Поэты и поэтессы. М., 1922.
- 6 *Верховский Ю.Н.* Путь поэта // Современная литература. М., 1925. Анна Ахматова негативно отнеслась к этой публикации, причем ее особенно возмутило цитирование автором слов Вяч. Иванова: «Гумилев всю жизнь отряхивался от этого...»
- 7 *Ермилов В.В.* Гумилев // На литературном посту. 1927. № 10.
- 8 *Лукницкая В.К.* Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990. С. 7.
- 9 *Лукницкая В.К.* Любовник, рыцарь, летописец. Еще три сенсации из Серебряного века. СПб., 2005. 342 с.
- 10 *Баканова И.В.* Литература как поведение // Литература. М., 2003. № 29 (500).
- 11 *Лукницкий П.Н.* Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 1. Р.: УМСА-Press, 1991. С. 10.
- 12 Там же. С. 68.
- 13 Там же. С. 28.
- 14 См. предисловие к книге: *Лукницкая В.К.* Николай Гумилев... С. 3.

- 15 *Лукницкий С.П.* Есть много способов убить поэта... (Социально-правовое исследование). М., 2002. 142 с.
- 16 *Гумилев Н.С.* «Когда я был влюблен...» // Гумилев Н.С. Стихотворения. Поэмы. Пьесы в стихах. Переводы. Избранная проза / Сост., вступ. ст. Л.А. Озерова. М., 1994 (Серия «Круг чтения: Школьная программа». Тираж – 50 000 экз.). 623 с.
- 17 Цит. по: *Лукницкая В.К.* Николай Гумилев... С. 11.
- 18 *Лукницкий П.* У подножия смерти. В домашней библиотеке сохранилась книга с трогательной надписью автора: «Дорогой маме, чтоб знала, что и из такой истории я сумел ловко выкрутиться, и поэтому чтоб была спокойна, когда я странствую по Памиру. Самое хорошее в думах о родных, когда путешествуешь, – это уверенность в их спокойствии. С нежной любовью и с горячими пожеланиями хорошего здоровья – Павлик. 4 декабря 1931 г. Ленинград».
- 19 *Баканова И.* От озера Чад к Памирской гряде // Огонек. М., 2003. № 11 (4790). С. 48–49.
- 20 *Лукницкий П.* У подножия смерти... С. 21–22.
- 21 См.: Послесловие «О себе» // *Лукницкий П.* Ниссо (роман). Душанбе, 1966. С. 509.
- 22 Неизвестные письма Н.С. Гумилева / Публикация Р.Д. Тименчика // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1987. Т. 46. № 1. С. 10.
- 23 *Гумилев Н.* Стихи. Письма о русской поэзии / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М., 1989. С. 14.
- 24 *Лукницкий П.* Всадники и пешеходы. Л., 1933. С. 8.
- 25 В июне 1997 г. в Санкт-Петербурге вдова и сын П.Н. Лукницкого передали его архив в Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Вещи из таджикской коллекции Лукницкого находятся в фондах Музея этнографии в Санкт-Петербурге (там же, где африканская коллекция Н.С. Гумилева). В 2006 г. (за год до своей кончины) В.К. Лукницкая передала часть военных фотографий и дневников П.Н. Лукницкого в Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (на Поклонной горе в г. Москве).
- 26 *Лукницкий П.* Избранное. М.: Худ. лит., 1971. С. 4.
- 27 *Лукницкий П.Л.* Ленинград действует... Фронтовой дневник. М., 1971. С. 320.

А.В. Мартынов

## ТВОРЧЕСТВО ГАЙТО ГАЗДАНОВА В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Статья посвящена оценке прозы Гайто Газданова известными писателями, журналистами и критиками русского зарубежья. Автор анализирует причины негативного отношения к личности и творчеству Газданова со стороны ряда представителей русской эмиграции.

*Ключевые слова:* самоидентификация, диаспора, «незамеченное поколение», Марсель Пруст, воспоминания как искусство.

В контексте сложного процесса самоидентификации культуры русского зарубежья представляют интерес критические отклики на прозу писателя «младшего» поколения первой волны эмиграции Гайто (Георгия Ивановича) Газданова (1903–1971). В его творчестве нашли удачный синтез и европейское философское наследие, и русские литературные традиции, и некоторые советские инновации. Исследования прозы Газданова, выполненные русскими писателями-эмигрантами, дают ценный материал по проблеме диалога культуры диаспоры и метрополии.

Первый серьезный разбор раннего творчества Газданова представил его первый издатель и друг, журналист Марк Слоним. Анализируя рассказы «Гостиница грядущего» (1926) и «Повесть о трех неудачах» (1927), Слоним отметил основные особенности газдановского творчества: четкость стиля и особый мир писателя – «с внутренними законами логики и правды, пожалуй, весьма отдаленный от действительности»<sup>1</sup>.

Одним из первых дал печатный отзыв о знаменитом романе Газданова «Вечер у Клэр» (1929) другой его друг – беллетрист Михаил Осоргин, который «открыл» или во всяком случае помог «открыться» литературному дарованию писателя<sup>2</sup>. В своей рецензии



Осоргин обращал внимание на «искусное кружево рассказа» и делал вывод: «Художественные возможности Гайто Газданова исключительны»<sup>3</sup>.

Поэт Николай Оцуп тоже назвал роман Газданова замечательным и отметил, что его автор «уже сейчас показал себя наблюдательным, умным и, что важнее всего, *настоящим* писателем»<sup>4</sup>.

Реэмигрант журналист и писатель Бронислав (Владимир) Соинский писал в сербской прессе:

«Вечер у Клэр» – явление не одной молодой эмигрантской, а вообще всей русской художественной литературы. Роман интересен с точки зрения обратной композиции, сюжет представлен через ретроспекции-воспоминания. <...> Смело отображены жизнь в кадетском корпусе и начало гражданской войны. Автору удалось оригинальные типы эпохи революции»<sup>5</sup>.

Другой публицист, Кирилл Зайцев (будущий архимандрит Константин), тоже признавал значительность романа Газданова: «Его книга есть литературный факт, с которым нельзя не считаться». Но об отчаянии главного героя, переживающего экзистенциальное отчуждение, Зайцев отозвался так: «Бог судья его безрадостной и бессмысленной жизненной философии»<sup>6</sup>.

«Вечер у Клэр» был единственным произведением Газданова, которое не вызвало резкой критики, но оно не принесло автору и известности. Согласно статистике Тургеневской библиотеки в Париже, за период январь–март 1931 г. пришло только 14 заказов на прозу Газданова (за это же время произведения Л. Толстого, Ф. Достоевского и А. Амфитеатрова были затребованы соответственно 114, 104 и 103 раза)<sup>7</sup>. Следует отметить, что именно довоенный период был наиболее удачным для книжного рынка русского зарубежья. Прозаик Марк Алданов весной 1953 г. вспоминал это «золотое время продажи книг»<sup>8</sup>.

Историк культуры и литературовед Владимир Вейдле первым сравнил творчество Газданова и Набокова, назвав их общей чертой следование европейской литературной традиции (в частности, представленной произведениями Марселя Пруста). По мнению Вейдле, хотя у Газданова автобиографический элемент «перевесил литературный замысел», писателю-эмигранту, как и Прусту, удалось «превратить воспоминание в искусство»<sup>9</sup>.

Тему сравнения Газданова с Набоковым и другими писателями зарубежья развивал и поэт Борис Поплавский:

Слишком долго русская литература говорила о жалости – от Достоевского до Чехова, и, может быть, вот, наконец, родилось христианское

поколение. <...> Мистическая жалость к человеку – вот новая нота. И не она ли нераздельно звучит в «Вечере у Клэр», в описании гибели вундеркинда Лужина, в сбитых с толку «Мальчишках и девочках» Болдырева?<sup>10</sup>

Высоко оценил творчество Газданова критик и переводчик русской литературы Лев Захаров:

Газданову абсолютно чужда атмосфера литературной традиционности и «академизма», свойственных произведениям крупнейших представителей русской литературы в эмиграции: Бунина, Шмелева, Зайцева, Куприна и др. Его произведения резко отличаются от этого направления. Газданов писатель, глубоко прочувствовавший нервный и трепетный ритм военных и послевоенных лет. Он не унаследовал литературную дисциплину двух-трех предыдущих десятилетий, что произошло с известными представителями литературы вне России<sup>11</sup>.

В дальнейшем отзывы о книгах Газданова стали более сдержанными, появились рассуждения о бессмысленности его беллетристики. Касаясь «бесспорно талантливой» рассказа «Третья жизнь» (1932), критик Георгий Адамович выразился так: «Плохо только то, что через несколько часов по прочтении невозможно вспомнить, о чем же в “Третьей жизни” говорится. Замысел рассеивается как мираж»<sup>12</sup>. Похоже писал и Вейдле по поводу романа «История одного путешествия» (1934): «Нельзя не заметить относительную пустоту, что открывается у него позади слов»<sup>13</sup>. Вскоре оценка Адамовича стала *terminus a quo* большинства рецензентов. Например, во многом антагонист Адамовича, поэт и литературный критик Владислав Ходасевич отмечал отсутствие в этой книге «прочно построенной, логически развернутой фабулы». По его словам, литературная «вещь должна иметь некий объединяющий, спаивающий “подтекст”, *внутренний смысл, который может обойтись и без стройной фабулы*» (курсив мой. – А. М.), а роман Газданова как раз полностью лишен каких-либо внутренних смыслов. И Ходасевич сожалел, что при несомненном изобразительном даре Газданова, «прочтя его вещь, всякий раз задаешься вопросом, стоило ли ее писать, и приходишь к выводу, что не стоило»<sup>14</sup>.

Однако Лев Захаров возражал парижским критикам:

В «Истории одного путешествия» действие и фабула именно как бы сознательно пренебрегаются и у читателя складывается мнение, что этот роман выходит за рамки своего жанра. События Газданов трактует и представляет как нечто случайное, произвольно навязанное. Ему нравится описывать людей статичных, вне событий и жизненной борьбы. <...> С таким подходом можно спорить, но и в этом плане Газданов, несомненно, дал нам ценное произведение<sup>15</sup>.

По мнению рецензента, Газданов написал именно «эмигрантский роман», но в нем не ставятся какие-либо проблемы именно русской диаспоры, не отражены ее устремления, сомнения и обиды. Обрисовывая судьбы нескольких русских изгнанников, сплетенные с судьбами француженки и англичанина, писатель «остаётся тонким, пронизательным и несколько разочарованным наблюдателем, не особенно любящим действие и уделяющим ему мало внимания»<sup>16</sup>.

Бронислав Сосинский относил творчество Газданова к литературе «незамеченного поколения» и оценивал его вполне положительно:

Газданов уже определился как писатель. Он остроумен, мастерски «делает» рассказы – занимателен в фабуле и смел, неожидан в смысле стиля. Состоит под сильным влиянием французской литературы (заметно воздействие М. Пруста)<sup>17</sup>.

Постоянный рецензент писателя Георгий Адамович возражал ему, доказывая, что Гайто Газданов не оправдал тех надежд, которые на него возлагались после появления романа «Вечер у Клэр». Оценивая рассказ Газданова «Бомбей» (1938), критик писал: «У автора нет темы... Он с одинаковым искусством описывает все попадающее ему под руку»; создается впечатление, «что он обречен остаться наблюдателем происходящего на поверхности, не имея доступа в глубь жизни»<sup>18</sup>.

Владислав Ходасевич, разбирая тот же рассказ Газданова, сравнивал его с прозой Чехова:

В «Бомбее» фабулы вовсе нет – бесфабульные рассказы Чехова рядом с «Бомбеем» могут показаться чуть ли не авантюрными. <...> У Чехова фабула заменена, лучше сказать – вытеснена очень напряженным *внутренним лиризмом*, составляющим суть вещи. У Газданова *этого лиризма нет* – и, следовательно, нет никакой сути (курсив мой. – А. М.)<sup>19</sup>.

Рецензируя рассказ Газданова «Счастье» (1932), Адамович назвал автора «очень способным беллетристом», хотя его персонажи «чуть-чуть тронуты той схематичностью, которую скрыть нельзя». Критику показался также «слегка надуманным» и конец рассказа, где жизнерадостный французский делец теряет зрение и в слепоте находит новое, чистое счастье. Одновременно Адамович поднимает вопрос, который часто обсуждался в эмигрантской периодике: зачем Газданов вводит в русские диалоги фразы на французском языке, хотя ясно, что его герои (французы) только по-французски и говорят? Рецензент предполагает:

Дело, по видимому, в том, что автор ощущает «приблизительность» своей передачи, бессознательно воспринимает ее как фальшь и кое-где, большею частью даже невпопад, старается эту легчайшую, тончайшую, но неустранимую фальшь исправить<sup>20</sup>.

Следует отметить, что использование «французских» сюжетов и галлицизмов нередко ставилось писателю в вину. Выход после войны романа «Ночные дороги» (1941), изобилующего галлицизмами, заставил недоброжелателей говорить (правда, не в печати), что Газданов в совершенстве владеет лишь языком французского «дна». Можно предположить, что проблема заключается не в лингвистических недостатках писателя, а в том, что часть эмигрантов воспринимала его «французские» сюжеты как измену «миссии эмиграции», призванной культивировать литературное наследие России. Ведь наличие галлицизмов в романе Бориса Зайцева «Дом в Пасси» (1933) осталось незамеченным критикой.

Количество рецензий на послевоенное творчество Газданова сократилось, а такие крупные его произведения, как «Пилигримы» (1950) и «Пробуждение» (1964), остались вообще не замеченными критиками.

Когда в «Новом журнале» начал печататься роман Газданова «Призрак Александра Вольфа» (1947), журналист Григорий Аронсон написал в своей рецензии, что это является «крупным литературным событием». По его словам, «Газданов превосходный, талантливый выдумщик. Он мастерски лепит образы людей. <...> Но самое существенное – это словесная ткань романа, это стройное, логическое, отчетливое развитие повествования, которое читатель пьет, как будто тяжелое, густое вино». Однако когда роман был полностью опубликован, Аронсон изменил свое мнение:

Окончание рассказа (Sic! – А. М.) Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа»... к сожалению, не дает возможности подвести благоприятные итоги новому произведению талантливого писателя. Очень много внимания уделено Газдановым отступлениям, как художественного, так и философско-психологического характера, только условно и отдаленно связанным с центральной магистралью рассказа. <...> Сцена развязки недостаточно мотивирована, в целом же заинтересованный началом читатель охладевает чем дальше, тем больше<sup>21</sup>.

Писатель и журналист Яков Горбов увидел в герое-французе рассказа Газданова «Нищий» (1962) образчик «русской святости» – тягу к бунту, а через него к свободе. Горбов пишет:

Не будь Газданов так одарен, так внимателен и так проникателен – его попытка «пересадки» русской души во французское тело могла бы пока-

заться натяжкой. Простота и художественная правдивость подбора образов, языка, сочетание и последовательность выбранных точек зрения придают тексту большую рельефность<sup>22</sup>.

Еще при жизни Гайто Газданова его творчество стало предметом академического исследования. В 1933 г. профессор Николай Андреев разработал цикл лекций «Пути русской литературы после революции», в которых имя Газданова упоминалось наряду с именами Блока, Замятина, Пастернака, Фадеева, Сельвинского, Безыменского, Gladкова, Алданова, Зайцева<sup>23</sup>.

В 1956 г. Глеб Струве посвятил Газданову отдельный параграф своей монографии «Русская литература в изгнании». Автор отмечал, что творчество Газданова развивается в направлении «широкого русла европейского романа, все более тяготеющего к исповеди или документу». Однако Струве не соглашался с теми критиками, которые в авторе «Вечера у Клэр» увидели последователя западноевропейского модернизма, в частности канонов «нового романа» (Д. Джойс, М. Пруст)<sup>24</sup>. Относительно стилистических особенностей прозы Газданова Струве пишет:

Критика почти всегда лестно отзывалась о словесной ткани писаний Газданова, об их языке, но надо сказать, что ему в этом отношении далеко не только до виртуозного блеска Набокова, но и до выразительной точности Берберовой. Его длинные, небрежно построенные периоды часто раздражают, его язык как-то лишен костяка<sup>25</sup>.

Струве указывал на элементарное незнание писателем русской грамматики, обилие ничем не оправданных повторов в предложениях и грубый натурализм; по словам критика, это нормально для прозы второй половины XIX в., но после появления символизма и модернизма кажется непонятной архаикой<sup>26</sup>.

Писатель и литературный критик Владимир Варшавский в книге «Незамеченное поколение» (1956) уделил несколько страниц и Газданову. По его мнению, для Газданова, как и для многих молодых писателей-эмигрантов, характерно бегство от мира, «сводящего с ума головокружением пустоты», а также интерес к «душевному подполью» как выходу в инобытие<sup>27</sup>.

Кажется, последним мемуарным свидетельством о Газданове со стороны представителей первой волны эмиграции стал очерк поэта Игоря Чиннова «О “Числах” и числовцах» (1994):

Он владел бойким французским (скорее простонародным) языком. Был весьма самоуверен. Владимир Васильевич Вейдле как-то с улыбкой сказал мне: «Георгий Иванович мнит себя Сент-Бевом». Но беллетрист он был неплохой. <...> Атмосфера чаще всего одна и та же: ночь, снег,

в темноте далекая музыка. Подчеркнутый цинизм, скепсис, сарказмы, не первоклассные остроты Газданова многих, естественно, раздражали. <...> Бедой Газданова было существование в литературе Набокова. Георгий Иванович с горечью чувствовал свою второстепенность и свое плебейство. Снобизм ему и помогал жить, и мешал. Очень его помню: низкорослый, коренастый, с вечной сардонической улыбкой на очень морщинистом лице<sup>28</sup>.

Оценка творчества Газданова критиками второй волны русской эмиграции также была неоднозначной. Журналист Аркадий Слизской дал достаточно резкий отзыв о романе «Ночные дороги». По его мнению, Газданов в нем почти с протокольной точностью описывает «все, что можно увидеть из оконца шоферской кабинки», обращая внимание в основном на «отбросы веселящегося Парижа». Как и его предшественники, Слизской отмечал, что «сюжета в книге нет: перед глазами читателя мелькают обрывки чужих драм»<sup>29</sup>.

Основная претензия рецензента – отсутствие у писателя этической позиции:

Газданов с пристальным, холодным и безразличным вниманием наблюдает этот своеобразный мир, но ни сострадания, ни сочувствия к своим героям не может, вернее, не хочет вызвать в душе читателя. <...> Это занятие без любви и сострадания легко переходит в нездоровое любопытство, особенно неприятное в те моменты, когда Газданов не столько «пытается понять», что делается на дне болота, сколько пытается разглядеть в нем, подобно некоему Нарциссу, свое чистое и непорочное отражение<sup>30</sup>.

Его коллега В. Арсеньев (А. Поремский) вполне соглашается с этой оценкой «Ночных дорог». По его словам, они «оставляют какое-то неприятное чувство, как от прикосновения к чему-то холодному и склизкому»<sup>31</sup>.

В отличие от этих двух журналистов, писатель и литературовед Леонид Ржевский характеризовал прозу Газданова весьма положительно, назвав ее «медитативной». Он полагает, что «внутренний лиризм» творчества Газданова является «неоспоримо русским» и идет, быть может, «от Лермонтова»<sup>32</sup>.

Третья волна русской эмиграции в целом обошла Газданова своим вниманием. Во-первых, его имя было мало известно в СССР (Газданов работал на радиостанции «Свобода» под псевдонимом Георгий Черкасов). Во-вторых, для новой русской диаспоры представители предшествующих волн эмиграции были «иностранцами», и до начала перестройки они продолжали идентифицировать себя с «советской литературой»<sup>33</sup>. Писатель Зиновий Зиник (один из немногих упомянувший Газданова) призывал своих собратьев по цеху следовать «совету Ходасевича, ... избегая влияния вне-

эстетических категорий»; по его словам, этот достойный путь в их среде избирают только «исключения вроде Набокова или Газданова»<sup>34</sup>.

Двойственные оценки личности и творчества Газданова содержались и в эпистолярном наследии русского зарубежья.

Михаил Осоргин в письме Максиму Горькому характеризовал Газданова как «по-настоящему даровитого» писателя и хотел заручиться поддержкой автора «Дела Артамоновых» в издании «Вечера у Клэр» в Советском Союзе; на это надеялся и сам Газданов<sup>35</sup>.

Горький в письме к своему молодому коллеге сообщал, что в целом творчество писателя оставило у него хорошее впечатление – благодаря «органичному сочетанию разума, интуиции и инстинкта». И Горький заключал: «Вы кажетесь художником гармоничным»<sup>36</sup>.

В отличие от него, Надежда Тэффи в своем письме к Ивану Бунину (от 1 марта 1948 г.) с сожалением отмечала «многословность» Газданова, добавляя: «Ясно – прустовская школа»<sup>37</sup>. И позже Тэффи признавалась Бунину, что Газданов ее «раздражает, как зубная боль, когда человек хватает что попало – йод, спирт, керосин, лишь бы унять. А он все зудит и зудит»<sup>38</sup>.

И. Бунин испытывал искренние симпатии к Газданову, хотя вполне реалистично оценивал его творчество. В письме к своему другу Марку Алданову (от 2 сентября 1947 г.) Бунин писал: «Вообще Г[азданов] молодец – наострился писать порядочно, но удивительно мертво, литературно, усыпительно-гладко-текуче и всегда похоже на перевод»<sup>39</sup>.

В отличие от Надежды Тэффи, Марк Алданов ценил творчество Газданова и по мере возможности помогал ему. В частности, он содействовал переводу и изданию его романа «Призрак Александра Вольфа»<sup>40</sup>.

Поэт Дмитрий Кленовский в письме к филологу Владимиру Маркову (от 26 апреля 1955 г.) воспринимал Газданова как «своего рода “гримасу эмиграции” – офранцузившегося осетина с пестрыми кавказско-парижскими чертами характера»<sup>41</sup>.

Бронислав Сосинский писал 25 октября 1972 г. Борису Слуцкому о своем «школьном товарище» Газданове – «самом талантливом молодом прозаике эмиграции» (наряду с Набоковым)<sup>42</sup>.

Осоргин отмечал, что Газданов «очень независимый во взглядах своих человек», которого «немного боятся и не очень любят», хотя он «человек скромный, без заносчивости и прилипчивости»<sup>43</sup>.

По мнению Адамовича, такой имидж Газданова скрывал его природную доброжелательность, хотя в довоенный период Газданов «держался вызывающе, в особенности на публичных соб-

раниях... никаких авторитетов не признавал»<sup>44</sup>. Мемуарист Александр Бахрах, подружившийся с Газдановым в годы совместной работы на радиостанции «Свобода», был уверен, что это «приятный в обхождении, вежливый, по природе своей застенчивый человек». И если в общении с писателями он «подчас с иронией относился к иным собратьям, то ирония его была незлобива, она скорее сводилась к передразниванию; имитатор он был превосходный»<sup>45</sup>.

Причины некоторой изоляции Газданова в эмигрантской среде кроются не в его личности, а идейной позиции писателя. Дело в том, что значительная часть эмигрантов была ориентирована на традиционную русскую прозу с ее религиозной направленностью и профетическим, апокалиптическим пафосом. После Февральского и Октябрьского переворотов Газданов попытался найти замену традиционным ценностям русской литературы в западной философской и религиозной мысли. Непонимание философских кодов прозы Газданова обусловлено наличием в ней формальных и содержательных инноваций, которые воспринимались эмигрантами как отказ от русских литературных традиций.

Впрочем, Газданова не понимала и часть тех писателей, которые, как и он, признавали необходимость синтеза русской и европейской литературных традиций. Такие поэты и литературные критики, как В. Ходасевич и В. Вейдле, при всем их европеизме были приверженцами традиционных представлений. А Никита Струве сожалел, что Газданов «совсем лишен метафизики», что он – «совершенно невоцерковленный человек»<sup>46</sup>. Так сложилось мнение, что книги Газданова «не были значительным вкладом в художественную литературу». В качестве причины непонимания и изоляции Газданова стоит упомянуть также расслоение русского зарубежья на несколько групп, и его успешную ассимиляцию в европейских странах, особенно после Второй мировой войны<sup>47</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Слоним М.* Литературный дневник. Молодые писатели за рубежом // Воля России. Прага, 1929. Т. 10/11. С. 116–117.
- <sup>2</sup> *Вишняк М.В.* Современные записки. Воспоминания редактора. СПб.; Дюссельдорф: Logos; Голубой всадник, 1993. С. 138.
- <sup>3</sup> *Осоргин М.* Вечер у Клэр // Последние новости. Париж. 06.02.30.
- <sup>4</sup> *Оцун Н.* Гайто Газданов. Вечер у Клэр // Числа. Париж. 1930. Т. 1. С. 232–233.
- <sup>5</sup> Неизвестные рецензии на произведения Гайто Газданова в сербской периодике. URL: [http://www.darial-online.ru/2006\\_4/nechiporenko.shtml](http://www.darial-online.ru/2006_4/nechiporenko.shtml) (дата обращения: 08.05.2009).



- 6 *Зайцев К.* «Вечер у Клэр» Гайто Газданова // Россия и славянство. Белград. 22.03.30.
- 7 *Кнорринг Н.* Что читают в эмиграции // Последние новости. 30.04.31.
- 8 *Алданов М.* Письмо Вере Александровой от 11.04.53 // Культурный центр «Дом-музей Марины Цветаевой». Архив русского зарубежья. Фонд М.А. Алданова Оп. 2. КП-735/31.
- 9 *Вейдле В.* Русская литература в эмиграции // Возрождение. Париж. 19.06.30.
- 10 *Поплавский Б.* О смерти и жалости в числах // Поплавский Б. Неизданное. М.: Христианское издательство, 1996. С. 203.
- 11 *Пауноквич З., Арсеньев А.* Неизвестные рецензии на произведения Гайто Газданова в сербской периодике. URL: // [http://www.darial-online.ru/2006\\_4/nechiporenko.shtml](http://www.darial-online.ru/2006_4/nechiporenko.shtml) (дата обращения: 08.05.2009).
- 12 *Адамович Г.* Современные записки // Адамович Г. Литературные заметки: Собр. соч. Кн. 2. СПб.: Алетейя, 2007. С. 137–138.
- 13 *Вейдле В. Г.* Газданов. История одного путешествия // Русские записки. Париж, 1939. Т. 14. С. 200–201.
- 14 *Ходасевич В.* Книги и люди // Возрождение. 23.12.38.
- 15 Неизвестные рецензии на произведения Гайто Газданова в сербской периодике // URL:[http://www.darial-online.ru/2006\\_4/nechiporenko.shtml](http://www.darial-online.ru/2006_4/nechiporenko.shtml) (дата обращения: 08.05.2009).
- 16 Там же.
- 17 Там же.
- 18 *Адамович Г.* Русские записки. Часть литературная // Последние новости. 23.06.38.
- 19 *Ходасевич В.* Указ. соч.
- 20 *Адамович Г.* Указ. соч. С. 97–99.
- 21 *Аронсон Г.* Новый журнал. Кн. 18: Литература // Новое русское слово. 30.05.48.
- 22 *Горбов Я.Н.* Литературные заметки // Возрождение. Париж, 1962. Т. 129. С. 150.
- 23 См. объявление о лекциях профессора Андреева в газете «Таллинский русский голос» за 4 ноября 1933 г.
- 24 *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press, 1984. С. 293.
- 25 Там же. С. 294.
- 26 См., напр.: *Газданов Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 418.
- 27 *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1956. С. 186, 200.
- 28 *Чиннов И.* О «Числах» и числовцах // Чиннов И. Письма запрещенных людей. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 236.
- 29 *Слизской А.* Из новейшей художественной литературы // Возрождение. 1953. Т. 29. С. 179.
- 30 Там же. С. 180.
- 31 *Арсеньев В.* Сухими глазами // Грани. Франкфурт н/Майне, 1952. Т. 16. С. 177–178.

А.В. Маргынов

- 32 *Ржевский Л.* Встречи с русскими писателями. Гайто Газданов // Грани. Т. 157. Франкфурт н/Майне: Посев. 1990. С. 127.
- 33 Письмо Сергея Довлатова Игорю Ефимову (декабрь 1984 г.) // Ефимов И. Эпистолярный роман. URL: <http://www.sergeidovlatov.com/books/efimov-12.html>. (дата обращения: 07.05.2009).
- 34 *Зиник Э.* Двухязыкое меньшинство // Синтаксис. Париж, 1988. Т. 22. С. 194.
- 35 Цит. по: *Примочкина Н.Н.* Горький и писатели русского зарубежья. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 303.
- 36 Там же. С. 305.
- 37 Переписка Тэффи с И.А. и В.Н. Буниными. 1939–1948 // Диаспора. Т. 2. СПб.: Феникс, 2001. С. 574.
- 38 Там же. С. 579.
- 39 Переписка И. Бунина с М. Алдановым // Новый журнал. 1982. Т. 152. С. 185.
- 40 Подробнее об отношениях Г. Газданова и М. Алданова см.: *Мартынов А.* Литературно-философские проблемы русской эмиграции. М.: Посев, 2005. С. 217–232.
- 41 Письма Д.И. Кленовского В.Ф. Маркову 1952–1962 гг. // Диаспора. Т. 2. С. 622.
- 42 Журнал «Воля России» в письмах В.Б. Сосинского Б.А. Слущкому // Встречи с прошлым. Т. 10. М.: РОССПЭН, 2004. С. 378.
- 43 *Примочкина Н.Н.* Указ. соч. С. 303.
- 44 *Адамович Г.* Памяти Газданова // НРС. 11.12.71. В отличие от Адамовича, Зинаида Шаховская писала о Газданове как о «держателем несколько особенном умном писателе, человеке не по-кавказски сдержанном» (*Шаховская Э.* В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 148).
- 45 *Бахрах А.* Газданов // Русская мысль. Париж. 24.01.80.
- 46 Интервью с Никитой Струве. (Личный архив автора.)
- 47 *Raeff M.* Russia Abroad. Cultural History of the Russian emigration 1919–1939. L., P. 6.

А.С. Якобидзе-Гитман

ЗИГЗАГИ СОЦРЕАЛИЗМА: КИНОФИЛЬМ  
«УБИЙЦЫ ВЫХОДЯТ НА ДОРОГУ» (1942 г.)  
КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

В статье обсуждается советский фильм 1942 года, экранизирующий пьесу Б. Брехта «Страх и отчаяние в Третей империи». Хотя фильм планировался как антифашистский, он непроизвольно обернулся в качестве антисоветского, был запрещен и никогда не вышел на экраны. Сопоставляются теоретические взгляды Б. Брехта и режиссера фильма В. Пудовкина.

*Ключевые слова:* киноманипуляции, эпический театр, пьеса-обозрение, вживание в образ, авангардистская парадигма, социалистический реализм.

Вплоть до сравнительно недавнего времени историческая наука имела дело преимущественно с письменными источниками<sup>1</sup>. Визуальные источники иногда использовались как иллюстрации, но сами по себе редко служили объектами критического анализа. Между тем оказалось, что документальная реальность может быть инсценирована перед камерой, что фотограф или кинооператор искажают действительность уже самой *процедурой отбора* материала для фиксации на пленку. В эстетике 1920-х годов – как в Советском Союзе, так и в Западной Европе – модными лозунгами были отказ от выдуманной истории, «поставленного» сюжета (ситуации) и замена их документом, протокольно фиксирующим факты.

Судя по всему, игровой фильм стал рассматриваться как потенциальный исторический источник лишь после так называемого визуального поворота в современных гуманитарных науках. Произошел сдвиг от «большой истории» (событий, изменивших ход развития человечества, биографий знаменитостей, статистических данных и т. д.) к истории повседневности (1970–1980-е гг.). Игровым кино заинтересовались новые научные дисциплины – историческая культурология, социальная антропология и другие<sup>2</sup>.

Анализируя кинофильм как исторический источник, необходимо принимать во внимание множество пластов культурного контекста: намерения авторов, их творческую (а порой и личную) биографию, условия кинопроизводства, реакцию на фильм чиновников, критиков и зрителей, прокатную судьбу фильма. Недостаток необходимых документов может в какой-то степени компенсироваться воспоминаниями современников.

Свидетельствами исторической реальности могут служить, казалось бы, «нерепрезентативные» детали быта, попавшие в поле зрения камеры, неотрефлексированные режиссером, «просочившиеся» сквозь идеологические фильгры. То, что некогда было искусственно создано кинематографистами в манипулятивных целях, может отражать действительные общественные практики. В последнее время в связи с распространением так называемой киноантропологии в центр внимания многих исследователей попали телесные практики в игровых фильмах: еда, питье, рукопожатия, гигиена, совместное времяпрепровождение, одежда, осанка, походка, курение и т. д.<sup>3</sup> За физическими действиями персонажей важно увидеть не только средство выявления их личных качеств, но и информацию о времени и социальной среде, в которой разворачиваются сцены фильма. Советское кино при корректном прочтении может служить ценнейшим источником для гендерных исследований, так как в нем находят отражение представления общества о взаимоотношении полов (в том числе не замеченные кинематографистами).

Кинофильм «Убийцы выходят на дорогу»<sup>4</sup> как исторический источник интересен во многих отношениях. Эта единственная (до 1985 г.) отечественная экранизация Бертольта Брехта<sup>5</sup> (не считая короткометражного фильма Игоря Савченко) так никогда и не вышла на экраны. В отличие, скажем, от «Боярского заговора» (второй серии «Ивана Грозного») С. Эйзенштейна, «Убийцы выходят на дорогу» не были выпущены и во времена «оттепели». В печати фильм впервые был упомянут лишь в 1968 г., хотя он полностью сохранился в отличном состоянии до сегодняшнего дня<sup>6</sup>. Вероятная причина запрета в том, что некоторые новеллы фильма, несмотря на пафосную антифашистскую риторику, создают впечатление сознательных аллюзий на советскую действительность (в ее неприглядных аспектах). Это тем более интересно, что главный режиссер В. Пудовкин, по свидетельству современников, всегда был лоялен к советской власти.

В фильме прослеживаются причудливые переплетения трудносовместимых эстетических установок, так как творческий почерк и драматурга, и режиссера формировался культурой авангарда, а снимался фильм в условиях всевластия социалистического реа-

лизма. Б. Брехт придумал и теоретически обосновал концепцию «эпического театра» и «эффекта очуждения», а В. Пудовкин предложил свой вариант системы Станиславского, приспособленный к специфике кинематографа. Интересно посмотреть (хотя бы бегло), как в этой экранизации пересеклись творческие кредо двух художников. В условиях жесткого идеологического давления и активного участия в политических играх (как вольного, так и невольного) оба теоретика совершенно по-разному трактовали одни и те же термины, такие как «социалистический реализм», «вживание в образ», «типическое» и др.

Хотя Б. Брехт (1898–1956) был почти ровесником кинематографа, его взаимоотношения с киноискусством складывались весьма непросто. Молодость Брехта пришлось на кратковременный расцвет немецкого экспрессионистского кино, и его первые творческие опыты, помимо стихов, – это киносценарии. И все же с 1923 г. он полностью переключился на театр, а общение с кинематографом приобрело конфликтный характер: в 1930 г. Брехт, недовольный экранизацией его «Трехгрошовой оперы», судился с киностудией «УФА». Во время войны Брехт жил в США и пытался работать в Голливуде, но так и не нашел общий язык с его продюсерами<sup>7</sup>.

Несмотря на все это, влияние кинематографа на театральную деятельность Брехта трудно переоценить. Во многих его пьесах предполагается использование киноэкрана как вспомогательного средства, а главное, Брехт стремился найти новые художественные средства театра, притягательные для массового зрителя, но кинематографу недоступные. Это приводит Брехта к отказу от реализма как магистральной линии театральной эстетики и от «вживания» в образ героя – как со стороны зрителя, так и со стороны актера<sup>8</sup>.

Влияние кинематографа на «эпический театр» Брехта сказывается и в его тяготении к документальности и фрагментарности. Брехт изобрел новый жанр – «пьесу-обозрение», состоящую из отдельных коротеньких сценок, «монтажно» сцепляющихся друг с другом, в отличие от традиционной линейной драматургии<sup>9</sup>. Идя в ногу со временем, Брехт использовал новейшие технические средства, например специальный таблоид, на котором высвечивались статистические данные.

Формирование творческих принципов Всеволода Пудовкина также происходило в интенсивном диалоге с театром. Свою деятельность в кино он начал в мастерской Льва Кулешова, который в своих знаменитых экспериментах стремился к полному искоренению «тлетворного» влияния театра на новое «седьмое искусство». Кулешов провозгласил безоговорочный приоритет монтажа как главного (и единственного) средства кино, не имеющего аналогов в

других видах искусства. Он настаивал на замене актера кинонатурщиком и выработал специальную методику его обучения мастерству. Как и «эпический театр» Брехта, «монтажный кинематограф» Кулешова, очевидно, лежал в русле авангардистской парадигмы.

К середине 1920-х годов Пудовкин начал самостоятельную режиссерскую карьеру поиском своего собственного места в кино. Как это ни парадоксально, специфические трудности кинопроизводства привели Пудовкина к системе Станиславского. Это связано с тем, что при киносъемке от актеров требуется исполнение лишь коротких фрагментов, превращающихся в логическую последовательность лишь на монтажном столе; зачастую начало и продолжение сцены снимается через большой промежуток времени. Пудовкин столкнулся с тем, что актерам очень трудно вспоминать свое прежнее состояние, так как в театре они привыкли не только играть, но и репетировать длительными фрагментами<sup>10</sup>.

С другой стороны, Пудовкин горячо выступал за использование живой природы вместо павильонных декораций. Он говорил:

Дело в том, что я считаю главной опасностью для человека, снимающегося для фильма, так называемую «актерскую игру». Я хочу работать только с реальным материалом – это мой принцип. Я утверждаю, что показывать рядом с настоящей водой, с настоящим деревом и травой приклеенную бороду, нарисованные морщины и театральную игру невозможно, это противоречит самому элементарному представлению о стиле<sup>11</sup>.

В этом отношении Пудовкин во многом предвосхитил магистральное направление послевоенной киноэстетики, которое можно назвать «реабилитацией физической реальности» (термин Зигфрида Кракауэра). Поклонение монтажу было дискредитировано из-за злоупотребления им в пропагандистских целях, из-за его способности исказить и выворачивать наизнанку смысл документального материала<sup>12</sup>.

Таким образом, Пудовкин постепенно отошел от авангардистского радикализма и пришел к «диалектическому синтезу» совершенно различных художественных направлений. Однако это не значит, что он превратился в режиссера «большого стиля», адаптируясь к нарождавшейся эстетике социалистического реализма.

С приходом в кино звука в начале 1930-х годов Пудовкин занял жесткую позицию против начинавшейся «театральщины» и «говорильни», против регресса кино к уже почти изжитым театральным условностям. В его творческих поисках сохраняется авангардистская жажда нового киноязыка. Однако после съемок экспериментального фильма «Дезертир» (1934) заявки Пудовкина на новые киноленты отклоняют одну за другой, навязывая поста-

новки исторических колоссов («Минин и Пожарский», «Адмирал Нахимов» и др.). Так, не был поставлен фильм об обороне Москвы по его сценарию (во многом новаторскому), созданному на основе военных дневников К. Симонова<sup>13</sup>.

Пьеса «Страх и нищета в Третьей империи» была написана Брехтом в 1934–1938 гг., когда он уже находился в эмиграции – в Дании<sup>14</sup>. Она представляет собой 26 отдельных сценок из первых лет жизни Германии после прихода к власти нацистов. Персонажи этих сцен не повторяются, и пьеса почти никогда не исполнялась целиком (для каждой постановки выбирались отдельные ее фрагменты). На премьере в Париже 21 мая 1938 г. было поставлено 8 сцен на немецком языке (режиссер Златан Дудов), которые имели большой успех, как и многочисленные последующие постановки.

В творчестве Брехта эта пьеса стоит немного особняком: здесь он кое в чем отошел от эстетических принципов своего «эпического театра». В «Страхе и нищете» нет ни «зонгов», ни хоров, ни ритмизованных монологов. Практически единственным маркером новаторства Брехта, помимо фрагментарной структуры, остались стихотворные монологи, произносимые чтецом и проникнутые политическим пафосом. Пьеса изображает то, что позднее М. Ромм назвал обыкновенным фашизмом: поведение обывателей в обстановке тоталитаризма, отмеченное постоянным страхом, подозрительностью, недоверием даже к самым близким людям.

Русский перевод 14 сцен пьесы Брехта вышел уже в 1941 г. (сразу после начала войны), а полный перевод пьесы и постановка ее на сцене отечественных театров относятся к 1950-м годам. Но уже в конце 1941 г. Всеволод Пудовкин и Мануэль Большинцов приняли за киносценарий на основе пьесы Брехта, предполагая дать своему фильму название «Школа подлости».

Сразу после начала войны почти весь персонал и техническое оборудование студий «Мосфильм» и «Ленфильм» были эвакуированы в Алма-Ату, где начала работать новая Центральная объединенная киностудия (ЦОКС) под руководством Ф. Эрмлера. Все эти передрыги и катаклизмы привели к тому, что централизованный контроль над производством всех советских фильмов пошатнулся. Почувствовав, что пафосная ура-пропаганда вступила в некоторый диссонанс с настроениями зрителей, кинематографисты пытались отходить от «большого стиля» в пользу лирики, показа любви и дружбы в условиях войны («Два бойца» Л. Лукова, «Жди меня» А. Столпера). В то время у многих пробудилась надежда на смягчение сталинского режима после победы в войне с фашизмом.

Подробные сведения о работе над фильмом получить практически невозможно<sup>15</sup>, однако очевидно, что он имел минимальный бюджет: почти все сцены были сняты в павильоне с дешевыми декорациями. Преимуществом малобюджетного кино всегда была большая независимость и свобода постановщиков, однако впечатление «антисоветчины», скорее всего, возникло произвольно. Основную лепту в такое прочтение фильма внесли не сценаристы и режиссеры, а актеры: они привыкли создавать образы, отталкиваясь от реальных прототипов, ориентируясь на собственные впечатления. Изображая жителей гитлеровской Германии, никогда ими не виденных, и особенно сотрудников гестапо, актеры в целях правдоподобия подражали известным им типажам – сотрудникам НКВД<sup>16</sup> (тем более что некоторые из актеров незадолго до войны побывали в застенках этих органов власти).

Еще одной причиной запрета фильма могло стать то, что он вызывал сочувствие к простым немцам, «втянутым подлым Гитлером в кровавую бойню», а изображение даже таких немцев как жертв, очевидно, расходилось с генеральной линией пропаганды<sup>17</sup>.

Автору этих строк удалось выяснить из устных источников<sup>18</sup>, что Бертольт Брехт во время одного из визитов в СССР смотрел «Убийц» и остался недоволен фильмом (правда, документов, подтверждающих эти сведения, разыскать не удалось). Вряд ли причиной недовольства Брехта стало то, что сценаристы выбрали для фильма всего четыре сцены (из 26-ти), приписав две свои, в которых речь идет уже о войне с Советским Союзом<sup>19</sup>. Гораздо вероятнее, что немецкому драматургу пришлось не по вкусу эстетика «вживания в образ», с которой он так усиленно боролся.

Хотя принципы игры артистов в «Убийцах» действительно имеют мало общего с «эпическим театром» Брехта, политический пафос пьесы от этого несколько не проигрывает. Вопреки критическим нападкам Брехта, даже при исполнении роли «по Станиславскому зритель не сочувствует персонажам пьесы, поскольку артисты используют иные, небрехтовские способы «очуждения».

Так или иначе, судьба фильма «Убийцы выходят на дорогу» лишней раз подтверждает ту точку зрения, что фашизм и сталинизм – это глубоко родственные явления. Фильм подтверждает и концепцию Бориса Гройса, согласно которой социалистический реализм последовательно воплощает в жизнь установки авангарда. Восприятие кинофильма в качестве исторического источника позволяет показать, что далеко не все в нем является реализацией личной воли кинематографистов. «Послание», которое получает зритель, порой имеет мало общего с сознательными намерениями авторов.



- 1 См.: *Разлогов К.* Специфика игрового кино как исторического источника // История страны. История кино. М.: Знак, 2004. С. 25.
- 2 *Усманова А.* Визуальный поворот и гендерная история // Гендерные исследования. Харьков, 2000. № 4. С. 149–176.
- 3 *Булгакова О.* Фабрика жеста. М.: НЛО, 2005. 304 с.
- 4 Режиссеры фильма – Всеволод Пудовкин, Юрий Танич; сценаристы – Всеволод Пудовкин, Мануэль Большинцов. Актеры – Ада Войцик, Михаил Астангов, Софья Магарилл, Борис Блинов, А. Виолинов, Ольга Жизнева, Олег Жаков, Георгий Светлани, Александра Данилова. Производство ЦОКС, 1942 г.
- 5 По сценам пьесы-обозрения Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи».
- 6 Исходные материалы фильмов, подвергшихся уничтожающей критике высшего руководства, не «смывались», а направлялись на хранение в Госфильмофонд, поскольку кинематографические чиновники могли опасаться, что через какое-то время мнение руководства изменится, и за уничтоженный фильм им придется держать ответ. Не исключен и другой мотив – сохранять «вредный» фильм в качестве компрометирующего его создателей материала. См.: *Малышев В.С.* Госфильмофонд: земляничная поляна. М.: Пашков дом РГБ, 2005. С. 113–114.
- 7 *Туровская М.И.* На границе искусств: Брехт и кино. М.: Искусство, 1984. 255 с.
- 8 Б. Брехт пишет: «Трезвое, критическое, отталкивающееся от реальных жизненных трудностей восприятие зрителя не является основой для катарсиса. Наша драматургия вынуждена пойти на временный отказ от вживания, так как она не имеет права смягчать классовую борьбу... Своим упадком вживание несомненно обязано общему упадку и загниванию капиталистического строя, и пережить этот последний вживанию не дано». См.: *Брехт Б.* Собр. соч. Т. 5 (Театр). М.: Искусство, 1965. С. 79.
- 9 В СССР похожими экспериментами занимался В.Э. Мейерхольд.
- 10 В. Пудовкин утверждал: «Именно для этих условий работы, условий, гораздо более жестких, чем в театре, практическая часть системы Станиславского незаменима и драгоценна. Любую вещь можно разбить и восстановить, если известен план и принцип, по которому вещь эта создавалась». См.: *Пудовкин В.* Реализм, натурализм и система Станиславского (1939 г.) // Пудовкин В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 245.
- 11 *Пудовкин В.* Натурщик вместо актёра // Там же. С. 182.
- 12 См.: *Vazin A.* (1918–1958.) Qu'est-ce que le cinéma? / P.: Les éd. du Cerf, 1990. 372 с.; *Кракауэр З.* Природа фильма. М.: Искусство, 1974. 387 с.
- 13 Пудовкин выступил против линейной драматургии и ее штампов, во многом опередив свое время. Сценарий был забракован, но Пудовкин настойчиво обращался в разные инстанции с ходатайствами о разрешении на его постановку, категорически отказываясь идти на компромисс и ставить обычную соцреали-

- стическую военную мелодраму. Однако все оказалось тщетным. См.: *Караганов А.В.* Всеволод Пудовкин. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1983. 273 с.
- 14 Тем более курьезными выглядят вступительные титры «Убийц»: «Сейчас, товарищи, перед вами пройдут отдельные сцены из жизни фашистской Германии. Эту жизнь видел и наблюдал германский писатель Бертольд Брехт. Он описал ее в своих книгах с точностью фотографии и достоверностью документа. Он ничего не прибавил и не убавил, рассказал все как есть и было в действительности. За правду, рассказанную честно, Гитлер сжег книги Брехта. Сам Брехт бежал из Германии от смертной казни, к которой был приговорен. Правду, обнаруженную Брехтом, мы передали в своей картине. Мы тоже ничего не изменили в его рассказах. Перед вами только факты!»
  - 15 Большая часть архива Алма-Атинской студии ЦОКС была утрачена, а весь архив Пудовкина сгорел в 1944 г. (см.: *Марголит Е.Я., Шмыров В.Ю.* Изъятые кино. 1923–1954, М.: Дубль-Д, 1995). О фильме не было никакого упоминания в печати вплоть до 1968 г. (см.: *Ханютин Ю.* Предупреждения из прошлого. М., 1968). В трехтомнике собрания сочинений Пудовкина фильм также не упомянут.
  - 16 Интересно, что Михаил Астангов, исполнивший роль рабочего Франца в новелле «Меловой крест», в дальнейшем как раз прославился исполнением ролей фашистских начальников («Третий удар», «Сталинградская битва»). Борис Блинов, сыгравший штурмовика Тео, наоборот, был олицетворением честного положительного советского героя (Фурманов в «Чапаеве»); после «Убийц» он сыграл свою последнюю роль в фильме «Жди меня».
  - 17 Хотя в самом начале войны пропаганда, наоборот, настойчиво разделяла «хороших немцев» и «плохих фашистов».
  - 18 Речь идет о беседах автора статьи с историками киноискусства Е. Марголитом и П. Багровым.
  - 19 Вспомним фразу из вступительных титров фильма: «Мы ничего не изменили в его рассказах».

Б.М. Литвин

ПЕРВАЯ ЛАСТОЧКА  
ПОСТМЕЙЕРХОЛЬДОВСКОЙ ВЕСНЫ:  
«ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ СЕЗУАНА»  
БРЕХТА–ЛЮБИМОВА И РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА  
НА ТАГАНКЕ

Цель статьи – проанализировать развитие режиссерских поисков Мейерхоolda в спектакле Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана», заложившем основы творчества Театра на Таганке. Его новые приемы и выразительные средства обогатили театральное искусство, став лабораторией и первым опытом постмодернистской режиссуры.

*Ключевые слова:* постмодернистская тенденция, нон-селекция, зонг, карнавал, симулякр.

В фойе Театра на Таганке – портреты мастеров, которых Юрий Петрович Любимов считает своими учителями: К. Станиславский, Е. Вахтангов, Вс. Мейерхоold, Б. Брехт.

Хотя прошло уже 40 лет, рождение спектакля «Добрый человек из Сезуана» (пьеса Б. Брехта, режиссер Ю. Любимов) до сих пор остается загадкой. Известно, что он был задуман как дипломная работа на выпускном курсе Щукинского училища; студенты начали готовить его на третьем курсе, чтобы успеть поиграть пьесу, выполняя все требования своего наставника, на последнем году обучения.

Но откуда взялось именно такое решение пьесы Бертольда Брехта? Туман рассеивается благодаря тому, что сам Ю. Любимов осмысливает историю этой работы в книге «Рассказы старого трепача»:

Мы развиваемся по трем направлениям. Собственно ствол один, но побеги окрепли, они заметны. Первое направление – «театр улиц», площадей, карнавальнй театр. Если угодно, народный. Это – «Добрый человек из Сезуана», «Десять дней, которые потрясли мир», «Мать», «Что делать?», «А зори здесь тихие», «Живой» Можяева. Это балаган, ярмарка,

скоморохи. Второе направление – освоение классики: «Тартюф» Мольера, «Гамлет» Шекспира, «Бенефис» по пьесам Островского. <...> А третья наша линия – целая цепь поэтических представлений, начатая «Антимирами». Тут – «Берегите лица», «Павшие и живые», «Послушайте» по Маяковскому, «Пугачев» Есенина, спектакль на стихи Евтушенко и вот – «Товарищ, верь...»<sup>1</sup>.

Перечисляя свои спектакли, Любимов не упомянул еще такие шедевры, как «Мастер и Маргарита», «Борис Годунов», «Владимир Высоцкий» и многие другие, вышедшие позднее (и те, что создаются сейчас). Все они составили целую эпоху в истории русского театра. Многие спектакли были запрещены, сняты со сцены. Сам Юрий Петрович был вынужден покинуть СССР в период выпуска «Бориса Годунова», и этот спектакль был восстановлен Любимовым только через шесть лет, когда режиссер вернулся. История Театра на Таганке прошла такой же путь, как и вся наша страна, – с отделениями, разделениями и другими творческими и политическими коллизиями.

Нас интересует развитие Ю.П. Любимовым режиссерских принципов Мейерхольда, Вахтангова, Брехта, освоение его театром постмодернистских приемов – в русле общего движения мировой художественной культуры.

История превращения студенческого спектакля в яркое явление русского театрального искусства многократно описана и исследована как театроведами, так и самими участниками этой истории – актерами и режиссерами. По их мнению, решающую роль в рождении нового театра сыграло общественное мнение и заступничество Константина Симонова, который в газете «Правда» по поводу «Доброго человека из Сезуана» писал:

Молодой коллектив выпускников театрального училища под руководством Ю. Любимова создал спектакль высокий, поэтический, талантливый по актерскому исполнению и великолепно ритмический, сделанный в этом смысле в лучших традициях вахтанговцев<sup>2</sup>.

Шквал отзывов, рецензий, споров захватил театральное сообщество. А. Аникст, К. Рудницкий, Н. Крымова – все без исключения отмечали необычность, яркость, театральную и политическую выразительность этого спектакля.

Одной из причин такой реакции, вероятно, была общая неудовлетворенность тем состоянием, в котором пребывал наш театр в 1950–1960-е годы, – даже такой благополучный, как театр им. Евг. Вахтангова, где актер Юрий Любимов исполнял роли многих героев в пьесах советских драматургов.

В беседе с Б. Зингерманом и В. Клитиним Юрий Петрович откровенно признавался, что ему надоело играть одно и то же в спектаклях А. Корнейчука, В. Кочетова, Н. Вирты. По его словам, именно тогда, гримируясь, крася губы, выступая на сцене среди пыльных половиков, изображающих лужайки (с кустами из папьемаше), он стал задумываться об искусстве более ярком, праздничном, правдивом. Начались конфликты с Р.Н. Симоновым, Ю. Любимов меньше выступал как актер, став преподавателем Щукинского училища. А спустя 10 лет, размышляя о причинах своего тогдашнего «бунта», он напишет:

Дело, наверное, не в гриме и бутафории, а в том, что мне стало очевидно: нужна метафора, а не подделка, образ, а не копия. Короче говоря, в театре, чтобы говорить правду, надо уметь выдумывать. Человек не занимается передразниванием, подобно обезьяне; его отношение к миру – не отношение копииста, а отношение деятеля, преобразователя, творца<sup>3</sup>.

Так приоткрывается завеса над тем поворотом к современной режиссуре, который начался с «Доброго человека из Сезуана». Большинство критиков сразу ощутили родство этого студенческого спектакля с вахтанговской традицией и принципами Мейерхольда. Н. Крымова подробно проанализировала не только само представление, но и свои впечатления от разных его элементов:

Пустая сцена. Только по краям небольшие станки-возвышения, похожие на уличные тротуары. Вместо задника натянута старая серо-белая материя. Может быть, она изображает сцену дома. Или просто ограничивает пространство сцены. <...> Спектакль прямо так и начинается с жизни улицы. Выбежал водонос с большой бутылью и кружкой на веревке... какие-то прохожие заходили взад и вперед по тротуарам, выглянула из своего дома проститутка. Однако это была совсем не такая жизнь улицы, какой ее изображают неореалисты. Актеры будто решили передразнить тех, кого играли. <...> Актер не изображал водоноса – он разыгрывал перед нами сценки, будто он сейчас – водонос, немножко кривлялся, немножко шутил, иногда вдруг говорил серьезно, смешно жестикулировал и вертел головой в такт музыке. Прохожие тоже не старались делать вид, что они настоящие прохожие, – не скрывали, что им только сейчас положено изображать прохожих: вот как выглядят прохожие в Сезуане, когда торопятся по своим делам<sup>4</sup>.

Уже из этой обширной цитаты видно, что Ю. Любимов предпочел откровенное отсутствие декораций и занавеса, – это одно из условий Брехта, так что никакой иллюзорной «правды», натурализма в оформлении спектакля не было. Этот же принцип исповедовал Вс. Мейерхольд еще до Брехта – в 1920–1930-х годах.

Но самое главное в требованиях режиссера Любимова – не психологическая правда существования персонажа, а гражданская и человеческая правда существования самого актера. И только намек на правду жизни персонажа. Вход и выход из роли – свободная игра с образом персонажа и отношение к предлагаемым обстоятельствам через ритм, музыку, танец. Именно это воспитывал в своих актерах Мейерхольд, этого же добивался Вахтангов в работе над «Принцессой Турандот».

А. Аникст еще в 1965 г. очень точно уловил особенности постановки Ю. Любимова, которая была «полюемически заострена против театра переживания». Рецензент писал:

Он полностью и без компромиссов стал на позиции театра представления, того самого, который был многократно отвергнут, осужден, обруган и охаян. Ю. Любимов не требовал, чтобы исполнители «Доброго человека из Сезуана» переживали. Они должны были показывать зрителю знаки переживания. Достаточно было того, чтобы публика знала, какая реакция предполагается, – актеры были актерами, и Шен Те не надо было перевоплощаться в Шуи Та. Достаточно было чисто внешних признаков, чтобы мы понимали, кто из них перед нами<sup>5</sup>.

Возвращаясь к описанию Н. Крымовой спектакля, приведу еще одну важную цитату из ее рецензии:

Водонос принялся отплясывать танец отчаяния. Он показывал нам в этом танце, что ему стыдно за горожан. Отбежав в глубь сцены к грязносерой стене, он в такт музыке вскидывал руки вверх и делал странные движения всем телом, будто бился головой о стену от стыда и отчаяния.

И, что бы вы думали, – у нас перехватило горло от волнения.

Водонос не бился головой о стену, а только делал вид, что бьется, женщина выглянула не из окна, а из-за портрета Брехта, и голова ее была растрепана чересчур не натурально, на тротуаре сидели шуточные боги, и всех этих персонажей играли не какие-нибудь выдающиеся артисты, а обыкновенные студенты театрального училища, – горло же перехватило на самом деле, в этом не было никакого сомнения.

Это произошло от знакомства с каким-то особенным, неожиданным и непривычным искусством, и от того, что, несмотря на эту непривычность – или благодаря ей, нас стали с удивительной редкой на театре силой одолевать серьезные мысли<sup>6</sup>.

Конечно же, это мейерхольдовский принцип – игра актера с образом персонажа, которая разворачивается в целую пантомиму. Многие театроведы и в наши дни пишут о связи способа мышления Ю. Любимова с мейерхольдовскими принципами. Но когда В. Колязин в 1991 г. задал режиссеру вопрос о том, насколько

сознательно он следовал этим принципам, Юрий Петрович откровенно признался: «Я ведь теорией как-то мало занимался». Но этот его ответ вполне объясним, так как многие важные идеи сохраняются (передаются через годы и через расстояния) каким-то неведомым науке путем; в этих случаях чаще всего срабатывает интуиция творца, отвечающая на потребности практики.

Любимов и сам анализировал рождение выразительных средств в этом первом спектакле Театра на Таганке:

В «Добром человеке...» пластика родилась так: мне казалось, что пьеса чересчур назидательна, что наша публика не подготовлена и что я ее не возьму. Поэтому я начал ее сокращать и выражать это в пантомимах, в движении. Брехт иногда любит быть повторно дидактичным, потому что ему нужно вдолбить какую-то определенную сентенцию<sup>7</sup>.

Здесь Любимов следовал и развивал приемы Мейерхольда, заменяя прямолинейность и назидательность текста игрой, пантомимой и пластическими элементами, музыкальной эксцентрикой. Но главным для режиссера – тем, что выводило театр на новый уровень, – являлось **разрушение канона и правил игры по законам психологического реализма**, а вернее, разрушение окостеневавшего натурализма «под МХАТ», характерного для советского театрального искусства. К. Рудницкий писал:

Театр Станиславского давал «картину жизни». Действие замыкалось на сцене, отделенной от зрительного зала воображаемой «четвертой стеной». Театр Мейерхольда, напротив, все время перебрасывался через границу рампы в зрительный зал, искал сочувствия и соучастия публики. Занавес, как правило, отменялся, часто в зрительном зале давался полный свет. Представление разыгрывалось не только на сценической площадке: сплошь да рядом актеры выходили на сцену из зала, или спускались в зрительный зал, некоторые фрагменты спектаклей переносились в ложи или в оркестровую яму<sup>8</sup>.

Отмена занавеса и декораций, откровенное и прямое обращение актеров (персонажей и исполнителей) к зрителю, откровенно исполняемые зонги на актуальные моральные и политические проблемы – все это было разрушением канонов советского театра 1950–1960-х годов. А нарушение установившихся правил, как известно, – один из основных принципов постмодернистского искусства.

В работе над «Добрый человек...» Любимов не только следует принципам Вс. Мейерхольда и Е. Вахтангова, – он развивает их, соединяя с основами эпического театра Б. Брехта.

Приемы «отчуждения» брехтовского театра, собственно, и служат той правде, которая на мгновение рождается в актерском

исполнении почти всех ролей, но эта правда тут же подвергается иронической, а иногда и уничижительной оценке самого актера. Это особенно удавалось И. Петрову (в роли Шу Фу – цирюльника), И. Ульяновой (Ми Тци – домовладелице) да и многим другим актерам. То, что у них были моменты психологической правды, – несомненно (иначе и быть не могло): ведь в училище им. Щукина были сильны традиции школы Станиславского, в которой обучение актерской профессии начинается с уподобления себя другому, с поисков «сценической правды» («я» в предлагаемых обстоятельствах).

Игра актеров в спектакле Любимова была окрашена иронией, сарказмом... – и сочувствием. Персонажи пьесы злились, обманывали друг друга, и в то же время драматург давал возможность режиссеру и актерам сразу вовлечь зрителя в игру и оценку поступков героев, как бы говоря: «Ну и как вы это оцениваете? Да не судите их строго – они не сами по себе плохие, их жизнь заставляет быть такими». А ирония как средство сценической выразительности – одно из главных отличий постмодернистской режиссуры.

Другим отличительным свойством спектакля было отношение режиссера к тексту Брехта. А. Аникст писал:

Если в нем [тексте] не было никаких указаний, то режиссер позволял себе фантазировать. Он придумывал действующим лицам походку, жестикуляцию, манеру речи. В них не было никакой характерности, была чистая театральность, и персонаж обретал для нас определенность своей сценической причудливостью, как, например, поклонник Шен Те – парикмахер с его кривляющейся походкой<sup>9</sup>.

Именно походка Шу Фу была формой выражения иронии и заменой текста, объясняющего сущность цирюльника.

Развитие постмодернистских принципов и приемов в спектакле Ю. Любимова, несомненно, связано с возрождением традиций Мейерхольда. К. Рудницкий подчеркивал:

Новый этап приближения к Брехту наступил тогда, когда на службу современным целям искусства были мобилизованы традиции искусства Мейерхольда. Вся система политического театра Брехта, без сомнения, связана с русской мейерхольдовской традицией, с опытами и исканиями Мейерхольда. А потому возвращение Брехта к Мейерхольду заранее сулило много заманчивого. Тем более что речь шла не о простой реставрации мейерхольдовских приемов, а о новом их осмыслении в советском театре, уже хорошо усвоившем режиссерские уроки Станиславского<sup>10</sup>.



Первая ласточка постмейерхольдовской весны: «Добрый человек из Сезуана»...

С высоты сегодняшнего понимания теории режиссуры и ее практических наработок ясно, что и ирония, и разрушение канонов, и нон-селекция, и маргинальность, и симулякризация – все эти признаки постмодернистского искусства впервые родились в спектакле Ю. Любимова «Добрый человек из Сезуана».

Считаю необходимым подчеркнуть, что проблема истоков постмодернистских тенденций в послевоенном русском театре – в таком контексте и в таком разрезе – **никогда не ставилась и не рассматривалась**. Но именно этот аспект требует своей разработки, так как развитие теории режиссуры вплотную подошло к необходимости разобраться с основными тенденциями в театральном искусстве 90-х годов XX – начала XXI в.

По мнению не только критики, но и тогдашнего театрального общества, именно спектакль Таганки в 1964 г. вывел театр в новое измерение. На 25-летнем юбилее этого события Б. Зингерман говорил о «Добром человеке из Сезуана»:

По прозрачности и тщательности новаторской формы, но наивной и совершенной гармонии этот долго готовившийся и юный спектакль, быть может, и не был никогда превзойден – как «Чайка» в Художественном театре или «Принцесса Турандот» в театре Вахтангова. «Добрый человек» был открытием эстетики «бедного театра»<sup>11</sup>.

Действительно, персонажи пьесы Б. Брехта – представители самых бедных слоев общества: это водонос, проститутка, разорившиеся торговцы табаком, живущие в убогом предместье условного города Сезуана. Здесь и нищие, и безработные, и рабочие табачной фабрики, открытой на деньги Шен Те ее вымышленным братом. Это самые настоящие люмпены, но именно среди них «боги», ищущие доброго человека, находят его в лице проститутки Шен Те. А узнает в пришельцах богов и помогает им найти ночлег водонос Ванг, который тоже «добрый человек». К. Рудницкий пишет: «Охватывающая всю брехтовскую пьесу широкая метафора показывала, что там, где счастье зависит от денег и деньгами защищается, добрые и благородные поступки несут человеку беду, а зло, фальшь и жестокость дают ему возможность жить». Этот же критик подчеркивает, что метафора «в режиссерской партитуре Ю. Любимова развертывалась с чисто мейерхольдовской свободой фантазии, с характерным для Мейерхольда использованием приемов площадного народного театра – балагана, но – неизменно оригинального и самобытного»<sup>12</sup>.

Маргинальность персонажей спектакля давала им право обличать самих себя, а актерам – бросать в лицо зрителям свои зонги, используя такую, например, метафору:

Идут бараны в ряд  
Бьют барабаны  
Кожу на них дают  
Сами бараны.

В спектакле Ю. Любимова и актеры, и сам режиссер, организующий события на сцене, не создают подобия, а только обозначают их. Выходит, в общем-то, что они творят «симулякр», как сказали бы постмодернисты. Таково первое впечатление тех театральных критиков, которые способны уловить эти тонкости. Но... есть одно «но», которое все ставит на свое место. Ирония актера выражает авторское отношение к изображаемому персонажу, предлагаемому обстоятельству или событию. Такой перевертыш делает этот прием искусством высокой пробы, причем именно постмодернистским искусством. И в этом случае ни у кого не повернется язык принять данное определение как синоним ругательной, оскорбительной и пренебрежительно-уничижительной критики.

Когда водонос Ванг (актер В. Золотухин) после неудачных попыток пристроить на ночлег трех богов стыдил себя и своих сограждан, он в истерике бился головой о стену и так искренне возмущался, что зритель ему чуть не поверил, и даже сочувствовал и жалел. Но в какой-то миг Золотухин останавливался и украдкой бросал лукавый взгляд на зрителей, как бы спрашивая их: «Здорово я переживал, убедительно бился головой о стену?» И тогда в зале рождался смех, понимание, что это только игра. Рождался «образ образа» – не водоноса, а актера, изображающего водоноса; рождался и способ этого изображения – правдивое и логичное проживание актером образа водоноса, а также мастерский выход из образа и демонстрация личного (золотухинского) отношения к своему персонажу. Да, это вроде бы можно назвать симулякром, но рожденным не из кича, а из психологической правды – и из иронии по отношению к ней. Это не кич, так как сам Золотухин наслаждался созданием двойного перевертыша: себя в роли водоноса – и себя, иронизирующего над Брехтом и водоносом; при этом актер искренне восхищается честностью и искренностью водоноса и мастерством Брехта – Любимова.

Таким образом, в спектакле, как и в лучших образцах современного постмодернистского искусства, «правда о лжи» – это правда, рожденная намеком на кич, но ироническим отношением и к себе, и к происходящему на сцене.

Другой постмодернистский принцип, проявившийся более четко и полно в спектакле Любимова, чем в пьесе Брехта, – это принцип **нон-селекции**. В спектакле щукинцев (а затем и на Таганке)

негостеприимно встреченные боги продолжают искать хоть одного доброго человека в трущобах Сезуана. И актриса З. Славина излучает такую отзывчивость и сердечность, что они просто не могут пройти мимо этой любвеобильной девушки. В спектакле на равных правах сосуществуют бедность и благородство, жестокость и доброта, равнодушие и сердечность, стремление любой ценой вырвать, выпросить что-то для себя и в это же время – стремление помочь неимущим, одарить других своим душевным теплом. Эти противоположные человеческие качества и стремления живут в одном культурном и сценическом пространстве – и даже в одном и том же персонаже. Например, на суде богов выясняется, что Шен Те и Шуи Та – это, по сути, две стороны одного человека; дополняют друг друга также водонос и летчик Янг Сун.

По признанию Н. Крымовой, «Добрый человек...» поражал воображение зрителей, держал их в радостном изумлении своей особой театральностью:

С удивительной легкостью сочетались как будто не сочетаемые элементы – пантомима, выкрики в зал, почти балаганное кривляние и при этом аскетическая суровость и жесткость красок, костюмов, лиц без грима, самой сцены без декораций и бутафории. В грубости переходов – артистизм, а в артистическом изяществе – никакой салонности. Наконец, музыка, совсем необычное участие, можно сказать ее игра в спектакле<sup>13</sup>.

Итак, даже опытного и искушенного критика удивили признаки какого-то карнавала, вовлекающего зрителей в яркую театрализованную совместную игру. Об этой особой игровой стихии спектакля пишет и К. Рудницкий, восхищенный его музыкальным оформлением:

Кроме брехтовских «зонгов», в спектакль вводились и новые музыкальные номера – старинный «Жестокий романс» в сцене неудавшейся свадьбы, горькая песня на слова Марины Цветаевой, суровый марш на слова Бориса Слуцкого. Как некогда у Мейерхольда, спектакль насыщен был музыкой, пантомимическими сценами, номерами – представление возникало в полном смысле слова синтетическое<sup>14</sup>.

Все эти высказывания свидетельствуют о том, что напористая эмоциональная атака, направленная на зрителя энергетика спектакля рождала особое карнавальное мироощущение «народной стихии» (по М. Бахтину). О том, что Ю. Любимов хорошо знал эту теорию и сознательно стремился к «карнавальному» эффекту своего спектакля, свидетельствуют как мемуары режиссера, так и его интервью. Например:

Б.М. Литвин

Вопрос, что понимать под карнавальным ощущением, а об этом наиболее ярко написано у Бахтина, который в этом видит еще большую демократичность и истинную народность. Именно в карнавале стерты грани общественной иерархии<sup>15</sup>.

Режиссер Р. Стуруа, считающий самого автора пьесы Бертольда Брехта «удивительным ренессансным человеком», писал о «простодушии» и «самонасмехании» в спектакле Любимова<sup>16</sup>. А именно эти признаки карнавальности являются важными элементами постмодернистского искусства.

Таким образом, можно сказать, что в спектакле «Добрый человек из Сезуана» Юрию Петровичу Любимову удалось, не погрешив против ни одного из требований Станиславского, не нарушив заветов Вахтангова, восстановить и продолжить традиции Вс. Мейерхольда. На материале эпической притчи Б. Брехта были заложены основы нового этапа в развитии русского театрального искусства, которое оказалось включенным в общий контекст развития мировой культуры эпохи постмодерна.

#### Примечания

- 1 Любимов Ю.П. Рассказы старого трепача. М.: Новости, 2001. С. 351.
- 2 Симонов К. Вдохновение юности // Правда. 1963. 12 августа. С. 3.
- 3 Любимов Ю. В защиту профессии и профессионалов // Театр. 1973. № 11. С. 32.
- 4 Крымова Н. Брехт на улице Вахтангова // Там же. 1969. № 3. С. 42.
- 5 Аникст А. Зрелище необычайнейшее // Там же. 1965. № 7. С. 29.
- 6 Крымова Н. Указ. соч. С. 43.
- 7 Русский ключ к Брехту. С Ю. Любимовым беседуют Б. Зингерман и В. Колязин // Театральная жизнь. 1991. № 4. С. 10.
- 8 Рудницкий К. Уроки Брехта. Спектакли разных лет. М.: Искусство, 1974. С. 294.
- 9 Аникст А. Указ. соч. С. 29.
- 10 Рудницкий К. Указ. соч. С. 292.
- 11 Зингерман Б. Эстетика гражданственности // Мир искусств. Альманах. М.: ГИТИС; ВНИИ искусствознания, 1991. С. 11.
- 12 Рудницкий К. Указ. соч. С. 296.
- 13 Крымова Н. Указ. соч. С. 45.
- 14 Рудницкий К. Указ. соч.
- 15 Любимов Ю.П. Таганка и брехтовская традиция (Беседы Б. Зингермана и В. Колязина с Ю. Любимовым 1 мая 1990 г.) // Брехт – классик XX века. М.: ВНИИ искусствознания, 1990. С. 207.
- 16 См.: Колязин В. Брехтовский театр в СССР на волне восьмидесятых (Попытка обзора) // Там же. С. 37–77.

О.В. Молчанова

## СОВРЕМЕННЫЙ «ТЕАТР ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ» В МОСКВЕ: ДВЕ СТРАТЕГИИ

Статья посвящена различным стратегиям, которые используются театрами-студиями Москвы для конструирования образа «своего» зрителя. В центре внимания автора оказываются Театр на Юго-Западе и Мастерская П. Фоменко, для которых и сегодня характерна атмосфера элитарности. Их эксперименты с пространством служат оформлению конвенций между желаниями и возможностями интерпретации понятия «театр для зрителей».

*Ключевые слова:* театр на окраине, атмосфера элитарности, «инициация» зрителя, эксперименты с пространством, текст-удовольствие и текст-наслаждение.

Театр выполняет важнейшую функцию: он обеспечивает диалог между человеком и обществом, влияет на индивидуальный опыт человека<sup>1</sup>. Для общения со зрителем театр использует сценические и внесценические коды, позволяющие посредством особого языка намечать «непредставимое» – атмосферу, ауру театра<sup>2</sup>.

Театр – событие, которое уже на уровне физического пространства (архитектуры, интерьера) «проговаривает» свои социальные смыслы. Само местоположение, оформление здания театра превращают его во фрагмент городской культуры повседневности, а внутреннее убранство предполагает дальнейшее развертывание коммуникации со зрителем. Особая театральная аура создается и стратегией выбора спектаклей, и их сценической репрезентацией, однако самое первое впечатление возникает у зрителей от обстановки вне сцены, отражающей эстетику и этику театра. Она позволяет угадывать язык, мифологию театра, которая выводит зрителя за грани личного опыта, задает вектор его становления как «своего».

Можно заметить, что новое поколение зрителей, воспитанное в условиях тотальной зрелищности современной культуры, весьма искушено в восприятии различных визуальных образов. В то же время поведение современного человека парадоксальным образом отсылает к некоторым сценариям традиционного общества, в частности к поискам групповой солидарности. Поэтому и сегодня зритель готов поверить в разнообразные формы знаковости, при условии, что сценический продукт театра неотделим от кода его пространства. Главным мифом современного театрального космоса можно считать миф «театра для зрителей». Фактически любая театральная труппа разными способами конструирует образ своего зрителя, причем процесс физического приобщения начинается с момента его появления в здании театра.

Московское театральное пространство представлено как «старожилами», успешно существующими уже больше века, так и временными, антрепризными коллективами. С 1970-х годов в Москве появились так называемые малые сцены, имеющие в своем репертуаре и вполне классические спектакли, и экспериментальные авангардистские постановки<sup>3</sup>. К таким новаторам относятся Московский театр на Юго-Западе и Мастерская Петра Фоменко.

Эти «театры на окраине», в отличие от пышных театральных дворцов центра Москвы, завораживают посетителей своей камерностью. Их аура элитарности формировалась естественным образом, так как изначально обе сценические площадки были известны лишь немногим «посвященным». При попадании в число зрителей они проходили своеобразную «инициацию» и создавали устойчивую мифологию об уникальности этих театров. Так возникло дискурсивное поле обмена опытом, идентификации интересов и ценностных ориентиров «избранного» театрального сообщества.

Впрочем, продуцируемый театром миф далеко не всегда соответствует ожиданиям современного зрителя. Нередко его вниманием начинают манипулировать, вовлекая не в диалог, а в условную коммуникацию в рамках «логики легенды»<sup>4</sup>. Вместо комфорта посетители театра, жаждущие стать «своими», вынуждены испытывать физические неудобства, которые выглядят как своеобразные ритуалы. Именно так действует Московский театр на Юго-Западе (на арго знатоков – ЮЗ).

Этот театр возник еще в советское время, в 1977 г., как экспериментальный театр-студия Валерия Беляковича. Он занимал цокольный этаж жилого дома, где раньше находился стандартный овощной магазин. Стать зрителем ЮЗа было равносильно приобщению к микрогруппе единомышленников (по содружеству, со-творчеству, со-чувствию). Прямая дорога к театру от метро,

занимающая не менее десяти минут, уже задавала его образ как цель, кульминацию пути. На билетах и сейчас значится: «метро Юго-Западная, далее пешком», что явно адресовано зрителю, который уже знает, куда идти. Пространственный код театра достался ему в наследство от магазина советских времен. Единственное, что напоминает посетителям о современных реалиях – это металлоискатель, который отделяет пространство «инициации» от территории, доступной профанам. Сразу за ним – гардероб в виде школьной раздевалки, потом – неудобный коридор, который разветвляется сетью узких проходов, напоминающих о коммунальных квартирах. Все это поддерживает код «советского», который живет ощущением единства, слитности (в данном случае – зрителя и актеров); маленький зал на 130 мест имеет сцену без возвышения, которая не отделена ни оркестровой ямой, ни занавесом, ни декорационными конструкциями. Черный цвет стен и потолка, обилие зеркал создают ореол таинственности. Зритель ЮЗа является полноценным участником театральной мистерии: двигаясь по лабиринту коридоров, он постоянно оказывается перед зеркалами, жестяными листами, странными забитыми дверями, никуда не ведущими. Через эту выстроенную систему пространства театр постоянно «смотрит» на своего зрителя, не оставляя его наедине с собой, погружая в привычную домашнюю обстановку коммуналки.

Отсутствие помпезности и торжественности отсылает человека к его культуре повседневности как социальному капиталу. Кредо Театра на Юго-Западе, сформулированное В. Беляковичем еще 30 лет назад, но до сих пор актуальное – «нужно, чтобы зрители не жили, а *доживали* до следующего спектакля». Хотя состав его труппы почти полностью обновился, включив профессиональных актеров, этот театр и сегодня продолжает продуцировать «студийный дух», динамичность и ирреальность авангарда. Впрочем, необычайно тесные отношения актеров, режиссера и зрителей ЮЗа, как и его старые спектакли, уже превратились в легенду<sup>5</sup>. Не случайно из названия театра исчезло слово «студия», а в 1997 г. на месте его разрушенного здания было построено новое, уже с другими масштабами зала и сцены, с другой акустикой и освещением. Ушел «тот ЮЗ», который объединял зрителей, уставших от театральной помпезности и замкнутости собственных кухонь.

Теперь посещение ЮЗа уже не становится глотком новых ощущений, приобщением к пространству, где можно обо всем говорить открыто. Зрители, сохранившие привязанность к театру, жадно «пролистывают» куски его текста, не замечая элементов симуляции, копирования авангардного пространства бывшего подвала<sup>6</sup>. Зрители, как и раньше, торжественно проходят по дороге к театру,

совершают все те действия, которые 30 лет назад делали их «своими», но их ожидания не оправдываются. Теперь и необычность постановок, и сложность «выживания» в театральном пространстве, и налет элитарности уже не представляются уникальными: этим же путем идут почти все московские театральные площадки, которые стремятся обеспечить себе конкурентоспособность.

ЮЗ хочет оставаться «театром для зрителя», сохранить атмосферу камерности при авангардно подаваемом материале, что когда-то было его визитной карточкой. Однако уже изменились и театр, и зритель. Сегодня по-прежнему существуют устойчивые микрогруппы поклонников (чаще всего студентов), которые считают «подходящими для себя» только те театры, которые похожи на старый ЮЗ. Но молодые зрители предпочитают обмениваться впечатлениями не в самом театре, а в виртуальных сетях, используя их для объединения в группы театралов-единомышленников. Так возникли «Юго-западные записки»<sup>7</sup> – сообщество в Живом Журнале; это своеобразная летопись, которую ведут и зрители, и работники ЮЗа. Группа «Театр на Юго-Западе» в социальной сети «ВКонтакте»<sup>8</sup> создана завсегдатаями этого театра, которые приглашают присоединиться к ним всех его любителей.

Участие в подобных сообществах дает неофитам, уже не заставшим легендарного состава театра, возможность познакомиться с частными фотоархивами, видеоотрывками старых спектаклей<sup>9</sup>. Постановка пьес скандально известных авторов (например, В.Г. Сорокина, чьи «Ши» и «Dostoevsky-trip» идут с 1999 г.), маргинальность выбираемых тем по-прежнему делает этот театр заманчивым для современной молодежи. Кроме того, любителям современного ЮЗа импонирует камерность театра, сама возможность выйти в центр сакрального пространства сцены, чтобы подарить актеру цветы.

Ранее бывший «дерзким, прикольным, вечно юным», ЮЗ учитывает настроения своей аудитории, но создает лишь видимость эксперимента, сохраняя его внешние признаки. Авангардистский космос театра старательно воссоздается, однако сближение всех участников внесценической коммуникации напоминает регулярно повторяемый ритуал, но не выстраивает своеобразного видения реальности. Ощущение «элитарности» театра поддерживается бесконечным кружением вокруг хорошо продаваемых ретроэкспериментов<sup>10</sup>.

Используя терминологию Ролана Барта, можно сказать, что ЮЗ уже не представляет «нечитаемый» модернистский *текст-наслаждение*, но вернулся к легко усваиваемому классическому *тексту-удовольствию*<sup>11</sup>. Традиционная практика комфортного



чтения предполагает путешествие по рассказу (спектаклю) от завязки через кульминацию к развязке. При этом читатель *потребляет* текст, глотая целые фрагменты без размышления над многослойностью языка, смысловыми перспективами, и ему вовсе не угрожает рефлексия, ощущение неустойчивости собственного «Я». В современном Театре на Юго-Западе как тексты пространства, так и тексты постановок задают такую оптику, которая формирует у зрителя иллюзию полного понимания, оправдывает его ожидания. *Удовольствие* зрителя, тиражируемое через знакомые штампы, закрепляет его привычные вкусы, ценности, воспоминания. Центром мифотворчества ЮЗа является человек ностальгирующий, которому театр предлагает путешествие во времени, в свою молодость.

Московский театр «Мастерская П. Фоменко» формирует свою аудиторию иным путем, не опираясь на ее готовый опыт. Открытие множественности и подвижности интерпретаций формирует у зрителя представление о «слоистости» акта означивания; в этом случае классический репертуар может начать новую жизнь, даря наслаждение как результат эксперимента.

«Фоменковцы» выстраивают свои отношения со зрителями, обращаясь именно к таким новым способам коммуникации. Театр продолжает ставить классику и в своем новом, модернистски устроенном здании. Знаковые для него классические спектакли (например, «Волки и овцы» А.Н. Островского) соседствуют с экспериментальными: в феврале 2009 г. на сцене театра стали играть спектакль Евгения Каменьковича «Улисс» по роману Дж. Джойса.

«Театр для зрителя» по-фоменковски означает эксперименты не столько с литературным материалом, сколько с моделями поведения посетителя. Здесь происходит перенастройка зрителя – под стиль театра и его режиссера; в этом и состоит *наслаждение*, организованное для зрителя с его собственной помощью.

Театр П. Фоменко долго не имел собственной площадки. Первые четыре года существования труппы ее репетиционной и сценической базой оставались помещения МХАТа, «Моссовета» и «Новой Оперы». В 1997 г. постановлением Правительства Москвы театр получил в свое распоряжение здание кинотеатра «Киев» на Кутузовском проспекте. После ремонта и реконструкции, 13 января 2000 г., состоялось его торжественное открытие, но два маленьких зала с мощной колоннадой и подвалом, переоборудованным под буфет, не смогли вместить ни всех готовых спектаклей, ни всех своих зрителей. Администрации театра пришлось ввести предварительную запись желающих попасть на некоторые спектакли – такие, как «Безумная из Шайо», «Волки и овцы». Несмотря на то

что сегодня ситуация несколько смягчилась, огромные очереди за билетами в кассы театра поддерживают миф о его «недосягаемости». В самом деле, если не обращаться к перекупщикам билетов, бессовестно завышающим цены, то шансы попасть в «Мастерскую» невысоки. Поэтому «свой» зритель для этого театра – подвижный человек, с гибким графиком жизни, готовый идти на любой спектакль, если на него подойдет очередь в списках, или же способный неоднократно отстаивать очереди в кассе.

Классические спектакли, поставленные П. Фоменко в разные годы (по произведениям Толстого, Островского, Ибсена, Шоу), длятся до четырех часов (новый спектакль «Улисс» идет 5 часов 50 минут), создавая атмосферу интимного внимания ко всем деталям. В отличие от ЮЗа здесь не подвергают зрителя физическим испытаниям, но не дают ему возможности оставаться пассивным. «Театр для зрителя» в данном случае реализуется как способ научения зрителя процедурам участия в новых формах коммуникации. В результате сотрудничества архитектурной мастерской Сергея Гнедовского и Петра Фоменко сцены его театра разворачиваются и сворачиваются, фрагментируются и «запечатлевают» себя в разных положениях по воле режиссера. Большой позолоченный зал на 450 мест соответствует традициям классического русского театра (точнее, театра итальянского барокко): он имеет партер, амфитеатр и ложи. Однако «весьма авангардно» (но и функционально) этот зал расположен на глубине 7,5 м под землей и способен перестраиваться, как трансформер. Первые три ряда легко удаляются и опускаются, и тогда между зрителями и актерами возникает обычная оркестровая яма; эта же площадка может быть поднята, и тогда расширенная сцена смыкается с залом, продолжаясь до амфитеатра. В этом случае зрительское пространство существенно сжимается, зато сценическое разрастается «практически бесконечно». Малый зал (на 100–150 мест), предназначенный для камерных постановок, оформлен как «блэк-бокс» («черный ящик») <sup>12</sup>: панорамное окно и зона амфитеатра отгорожены с помощью подвижных стен-щитов, которые меняют границы затемненной комнаты. В зависимости от положения этих щитов, зрители оказываются на первом или на втором ярусе зала, меняется и положение сцены. Эксперименты с их размещением могут продолжаться: при объединении Малого зала с фойе (оборудованным сценическими фонарями, штанкеттами и мостиками) зрители сидят на мраморных ступенях с подушками, а актеры играют как бы в «античном амфитеатре» <sup>13</sup>.

Благодаря подобной подвижности пространств, театр кажется кубиком Рубика, головоломкой, созданной режиссером. Именно он

перемешивает декорации и сцены, зрителей и актеров, античный мрамор и конструктивистские стекло и сталь. Весь мир сужается до театра, концентрация темпоральности и пространственности достигает состояния своеобразной «энергетической сингулярности».

Кажется, что здание театра не способно вмещать такое количество разнообразных сценариев пространства, и ни один зритель не может прочесть все эти тексты сразу. Но человек, который приходит в «Мастерскую П. Фоменко», не должен оставаться в рамках привычного, линейного восприятия пространства и времени. Этот театр принимает как «своего» только такого зрителя, который способен выдержать чувство потерянности, неизбежно возникающее в позолоченных или затененных клетках-залах. Он должен быть психологически гибким человеком, умеющим не только приспосабливаться к неудобствам, но, главное, – понимать язык, которым с ним говорят данное место и время. Смакуя подробности, детали театрального действия и трансформации его пространства, зритель испытывает *наслаждение*, отказываясь от привычных практик и привычек.

«Приручив» текучие формы пространства, режиссер фактически преобразует «театр для зрителя» в своего рода локальный миф<sup>14</sup>, в тот Центр, от которого распространяется Космос. Театр П. Фоменко процессуален: он вечно гастролирует, его декорации постоянно находятся *в движении*, сцены *перемещаются*, спектакли подчиняются принципу *постоянной метаморфозы*. «Мастерская П. Фоменко» как новый вариант «театра для зрителя» предлагает специфическую оптику, которая дает ему возможность обрести новый опыт смыслопорождения<sup>15</sup>.

Итак, два элитарных московских театра экспериментируют с пространством по-разному: один предлагает посетителям ритуальное линейное перемещение, другой – динамичные игры с физическим и символическим плюрализмом его конфигураций. В обоих вариантах зритель проходит своеобразную инициацию либо погружаясь в ностальгическое путешествие «назад в будущее», либо включаясь в фрагментированность повседневности. Сам миф «театра для зрителей» есть лишь внешнее его описание, тогда как выбор – *получать удовольствие* или *испытывать наслаждение* – предполагает консенсус зрителей и труппы относительно их желаний и обязательств<sup>16</sup>.

- 1 *Дмитриевский В.Н.* Основы социологии театра: История, теория, практика. М.: ГИТИС, 2004. С. 16.
- 2 *Лиотар Ж.-Ф.* Постмодерн в изложении для детей: Письма 1982–1985 / Пер. А. Гараджи, В. Лапицкого. М.: РГГУ, 2008. С. 29.
- 3 *Дмитриевский В.Н.* Указ. соч. С. 20.
- 4 *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: РУДОМИНО, 2001. С. 181.
- 5 См. подробнее: Легенда о Юго-Западе или «назад в подвал, и чтобы все стало, как было»: URL: // <http://ugozapad.ru/about.html> (дата обращения: 07.05.2009).
- 6 Так, в конце 1983 г. Театр на Юго-Западе поставил спектакль «Носороги» по пьесе Эжена Ионеско – одного из родоначальников «театра абсурда». Сразу после премьеры театр был закрыт, и лишь в 1987 г. труппе удалось возобновить этот спектакль, который сейчас числится в архиве театра. См.: *Мовчан Е.* Дерзкий, прикольный, вечно юный «Юго-Запад» // Планета красоты. 2006. № 11–12; URL: // <http://www.teatr-uz.ru/press.php?art=104> (дата обращения: 07.05.2009).
- 7 См.: Юго-западные записки. LiveJournal: URL: // [http://community.livejournal.com/teatr\\_uz](http://community.livejournal.com/teatr_uz) (дата обращения: 07.05.2009).
- 8 См.: Театр на Юго-Западе. URL: // <http://vkontakte.ru/club266472> (дата обращения: 07.05.2009).
- 9 Так, в сообществе социальной сети ВКонтакте «Театр на Юго-Западе» представлено более 30 видеофрагментов и альбомов с фотографиями актеров. URL: // <http://vkontakte.ru/club266472> (дата обращения: 07.05.2009).
- 10 В театре до сих пор с аншлагами идет спектакль «Мастер и Маргарита», поставленный в 1993 г. Оформление сцены за 15 лет не изменилось: жестяные щиты, подчеркивая декорационный минимализм, при каждом прикосновении к ним наполняют звуками пространство, как бы расширяя его. См.: *Казьмина Н.* Самоубийство // Общая газета. 1993. № 6/8; URL: // <http://www.teatr-uz.ru/spekt/index.php?spekt=master> (дата обращения: 07.05.2009).
- 11 *Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 462–471.
- 12 О феномене «блэк-бокс» см.: *Ксенофонтова Е.* Фоменко-сити // Огонек. 2008. № 3; URL: // <http://www.ogoniok.com/5030/25/> (дата обращения: 07.05.2009).
- 13 *Власова Н.* Еще не театр, а только дом // Литературная Россия. 2008. № 06; URL: // <http://fomenko.theatre.ru/staff/now/vorobiev/11688/> (дата обращения: 07.05.2009).
- 14 *Замятин Д.* Локальные мифы: модерн и географическое воображение; URL: <http://vestnik.rsuhr.ru/article.html?id=60235> (дата обращения: 07.05.2009).
- 15 *Кнабе Г.С.* Семиотика культуры. М.: РГГУ, 2005. С. 17.
- 16 *Лиотар Ж.-Ф.* Указ. соч. С. 22.

### III. Проблемы музеологии: история и проекты

---

А.А. Рагулина

#### ОСОБЕННОСТИ РЕЛЬЕФНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ НА УВАРОВСКОМ САРКОФАГЕ В ПУШКИНСКОМ МУЗЕЕ

Статья посвящена некоторым особенностям рельефных изображений на саркофаге римского времени в собрании Государственного музея им. А.С. Пушкина. Автор приводит примеры удачного использования пространства рельефа как уникального памятника скульптурного искусства.

*Ключевые слова:* кольцевой принцип построения, Дионис, Ариадна, Геракл, Силен, Пан, сатиры, вакханки, саркофаг, рельеф.

С первого взгляда на рельефы Уваровского саркофага<sup>1</sup> в собрании Государственного музея истории искусства (ГМИИ) им. А.С. Пушкина становится очевидной их высокая художественная ценность. Весьма существенно, что все четыре стороны саркофага – две продольные и две боковые скругленные – занимает пояс непрерывного рельефа, а композиция продольных и боковых сторон образует единство повествования<sup>2</sup>. Эта особенность нетрадиционна для подобных памятников.

Для восприятия рельефа как единого произведения искусства зритель должен обойти вокруг саркофага. Единство композиции рельефа одновременно упрощает и усложняет его трактовку. Рельефы читаются как по кольцевому принципу<sup>3</sup>, так и «насквозь» – через внутреннее пространство саркофага.

Рельефы Уваровского саркофага отличаются некоторыми характерными особенностями от большинства памятников, близких им иконографически и стилистически (например, от дионисийского саркофага из Галереи Уолтерс Арт в Балтиморе). Прежде всего, в рисунке Уваровского рельефа сознательно используется подчеркнутое взаимное касание некоторых фигур – в отличие от других, нарочито удаленных друг от друга (тогда как на рельефах известных нам римских саркофагов расположение фигур хаотично).

Сюжеты, представленные в скульптурных рельефах Уваровского саркофага, связаны с мифом о Дионисе: на его передней продольной стороне изображена сцена встречи (Дионис находит Ариадну); на задней стороне – сцена триумфа Диониса (опьяненный Геракл); на боковых сторонах представлен обрядовый вакхический танец. Во всех сценах принимают участие традиционные спутники Диониса – вакханки, сатиры, паны, эроты, старый Силен, а композиционной осью обоих сюжетов на продольных сторонах саркофага является сам Дионис. Хотя подобный акцент на срединной фигуре изображений изредка можно встретить, композиционная выстроенность рельефов Уваровского саркофага уникальна.

Все четыре его стороны исполнены в технике высокого рельефа и очень живописны, порой воспринимаются как круглая скульптура. Продольные рельефы многоплановы: мы видим как горельефные фигуры (в сценах первого плана), так и фигуры в нижнем рельефе, изображающие второстепенных персонажей. На боковых (скругленных) сторонах саркофага второй план отсутствует, все фигуры объемны.

Благодаря глубокой игре теней, сцены обретают ажурность и воздушность, хотя сами фигуры на всех сторонах саркофага достаточно мощны, зачастую даже тяжеловесны и несколько удлинены. Обоим Дионисам, сатирам, танцующим вакханкам явно не хватает высоты рельефа для того, чтобы выпрямиться по-настоящему. Это характерно для римских многофигурных рельефов, так как размер саркофагов был почти строго нормирован, ограничивая возможное пространство размещения персонажей и целых сцен. Не всем хватало места, и потому в подобных композициях у многих персонажей отсутствует то нога, то рука, а то и вся нижняя часть туловища. Проблема размещения фигур на рельефах решалась по-разному: чаще всего (при так называемом иерархическом размещении) основные персонажи помещались в центре, а второстепенные по краям. Но встречаются и исключения, когда главный герой помещен на самом краю сцены; по нашему предположению, это должно наводить на мысль о его пребывании в потустороннем, подземном мире.

Сцена встречи – одна из вариаций на тему мифа об Ариадне: Дионис находит свою возлюбленную, покинутую Тезеем<sup>4</sup>. Ариадна изображена спящей, окончившей свое путешествие с Тезеем (и в каком-то смысле окончившей свой земной путь). Ее руки закинуты вверх (левая подпирает голову), и, по точному выражению М.П. Леонтьева, «нега разлита по всей ее фигуре»<sup>5</sup>. Лицо Ариадны осталось не проработанным мастером, но намечен его поворот

в сторону Диониса. Мы считаем, что у этой женской фигуры был реальный прототип – заказчица саркофага, причем предполагалось портретное сходство с нею<sup>6</sup>. Спящая Ариадна упирается головой в гриву льва, а маленький сатир с хвостиком (взобравшийся на уступ скалы) стаскивает с нее покрывало. Пан с флейтой и амур с горящим факелом призывными жестами обращают внимание Диониса на Ариадну, как бы предвосхищая их встречу и священный брак<sup>7</sup>. Здесь Ариадна еще не пробуждена к новому бытию, что символически подчеркнуто ее «неприкасаемостью»: рука Пана идет параллельно изгибу ее тела, Дионис стоит в сантиметре от Ариадны, почти демонстративно не касаясь ее ноги.

Сон Ариадны здесь выступает метафорой смерти, а пещера, в которой она находится, – эквивалентом загробного мира. По мнению Л.И. Акимовой, вся эта сцена предвосхищает восстание Ариадны от сна/смерти, знаменуя ее возрождение/бессмертие<sup>8</sup>.

Казалось бы, композиция сцены встречи не предполагает никакого движения: главный герой остановился перед спящей Ариадной в момент ее узнавания. Но здесь нет статики: лицо Диониса повернуто к Ариадне, а корпус – еще нет; сатиры, Пан, Эрот, Гипнос (Наксос) активно жестикулируют; пантера движется против направления сатира и Диониса, повышая живописность картины. Вся эта активность персонажей усилена мастером с помощью глубокого применения бурава при тщательной проработке деталей; по контрасту с ними торсы отличаются превосходной полировкой мрамора.

Сцена триумфа вызывает больше вопросов. В ее центре – Дионис-триумфатор с разбуженной Ариадной и обессиленным Гераклом. Мы поддерживаем предположение Л.И. Акимовой о том, что заказчики саркофага (муж и жена) видели себя в роли Геракла и Ариадны<sup>9</sup>.

Фигуры Ариадны, Диониса и Геракла, вписанные в один треугольник, находятся в центре рельефа, на первом плане; они видны полностью – с ног до головы; второстепенные персонажи скрыты за ними: видны только их торсы, служащие некой подложкой, фоном. Просматривается и третий план – в виде барельефа, где две прорисованные головы помещены в оставшиеся промежутки<sup>10</sup>. Дионис снова в центре композиции, причем теперь он облачен в парадные одежды<sup>11</sup>: на нем длинный хитон с рукавами, поверх наброшена шкура пантеры. Вопреки силе притяжения, одежды Диониса свисают строго параллельно его руке. Его пояс украшен аканфом – орнаментом, связанным с представлениями о божестве природы, вечно умирающей и воскресающей. Дионис обут в сандалии (в отличие от сцены встречи, где он босоног), в его волосах –

венки из виноградных листьев, на ушах висит виноград. В левой руке Дионис держит тирс<sup>12</sup>, причем необычным способом: его основание бог установил между своих ступней, придерживая пальцами левой руки на изгибе локтя. Благодаря этому тирс не касается Геракла (еще не возродившегося), зато сатир ритуально касается тирса пальцами, причем его фигура (справа от Диониса) как будто почтительно склоняется перед святыней.

Слева от Диониса на земле сидит Ариадна – спиной к зрителю, повернув голову так, что виден ее профиль; с ее плеча спускается покрывало. Она протянула руку к Дионису, еще не успевшему ответить от нее канфар (надгробный сосуд)<sup>13</sup>, но Дионис направляется не к ней, а в сторону обнаженного Геракла, который полулежит справа на ложе, покрытом львиной шкурой. В то же время Дионис и смотрит, и шагает куда-то вдаль, за пределы рельефа. Геракл выронил свою палицу<sup>14</sup>, в его волосах – венки из листьев плюща и священная повязка. Рядом с ним (за женской фигурой) стоит Силлен с трагической маской на лице и опущенным тимпаном в руках; за ним виден смеющийся сатир (с усами и бородой), держащий цевницу. Пан, на лице которого тоже гримаса смеха<sup>15</sup>, поддерживает Геракла, не давая ему упасть.

У каждого персонажа, кроме Диониса, через плечо переброшены верхние одеяния<sup>16</sup>. Как и на рельефе «встреча», здесь Дионис представлен в двух своих ипостасях – юноши и бородатого мужа. Эффект удваивания усиливается еще и тем, что выражение лиц каждой пары персонажей отражается зеркально: трагическое лицо Силена подобно лицу Геракла, а смеющиеся лица сатиров и Пана – лицу Диониса.

В рельефах Уваровского саркофага исключительно важна не только мифологическая тематика представленных сцен, но и способ, каким они доносят свой смысл до зрителя. Максимально использовано варьирование высоты рельефа, что создает особое настроение, повышая либо сдерживая драматизм повествования. Многофигурность рельефов Уваровского саркофага не означает бессистемности и случайного присутствия персонажей (как это встречается практически во всех других случаях). Появление каждой фигуры на определенном месте рельефа оправдано смыслом сцены, причем сохраняется его четкая симметрия.

#### Примечания

---

<sup>1</sup> Имеется в виду саркофаг из коллекции графа С.С. Уварова в ГМИИ им. А.С. Пушкина (инв. № П 1 а 231).



- 2 *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина // Музей 7: Художественные собрания СССР. М.: Сов. художник, 1987. С. 112.
- 3 Все четыре стороны саркофага взаимосвязаны: «точкой отсчета» является передняя продольная сторона, «заключительным аккордом» – задняя продольная; сцены на боковых сторонах подчеркивают общий характер происходящего.
- 4 Эта тема начинает распространяться на саркофагах с конца II в. По одной из ранних версий мифа, Ариадна не просто спала, а была убита Артемидой по указу Диониса и, таким образом, посвящена ему. См.: *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 112.
- 5 *Леонтьев П.М.* Бакхический памятник графа С.С. Уварова // Пропилеи. Сборник статей по классической древности, изданный П. Леонтьевым. Кн. 1. М., 1851. С. 138.
- 6 *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 114. *Г.И.* О методе изготовления саркофагов *Г.И. Соколов* пишет: «Мастера, заранее изготовив рельефы саркофага во всех деталях, оставляли незаконченными головы для того, чтобы передать портретность черт лишь тогда, когда появится заказчик и будет известно, какое лицо нужно будет представить» (*Соколов Г.И.* Римский скульптурный портрет III века. М.: Искусство, 1983. С. 46). Однако высококачественное исполнение Уваровского саркофага позволяет предполагать, что лицо женщины на его рельефе – это скульптурный портрет умершей заказчицы, заранее известной.
- 7 *О. Фрейденберг* отмечала, что «похоронная процессия и свадебная процессия одинаковы», и «брачная постель уподоблена смертному ложу». См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
- 8 *Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. С. 113.
- 9 Там же. С. 116.
- 10 *П.М. Леонтьев* описывает голову между сатиром и Дионисом как «женскую, в чепце и с козлиными бакхическими ушами», а другую (между Силеном и львиной маской) – как голову сатира (*Леонтьев П.М.* Указ. соч. С. 139).
- 11 *Л.И. Акимова* называет одеяние Диониса «пышным театральным костюмом», а граф Уваров сравнивает его с мантиями жрецов, а самого Диониса – с первосвященником. См.: *Уваров С.С.* О древне-классическом памятнике, перевезенном из Рима в Поречье // Пропилеи. Сборник статей по классической древности. Кн. 3. М., 1853. С. 191.
- 12 Интересно, что тирс у Диониса теперь в левой руке, а не в правой, как на рельефе «встреча».
- 13 *Л.И. Акимова* отмечала, что надгробные сосуды «выступают посредниками между живыми и мертвыми, между миром земным и потусторонним... сосуд становится подобием алтаря» (*Акимова Л.И.* Античный мир: вещь и миф // Вопросы искусствознания. 1994. № 2–3).

А.А. Рагулина

- 14 В.Б. Мириманов пишет: «Встреча со смертью изображается как прекращение движения, когда вещи становятся грузными, ниспадают, оплывают...» См.: *Мириманов В.Б.* Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти: Смерть/Вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения. М.: РГГУ, 2002. 133 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 32. С. 64).
- 15 О. Фрейденберг отмечала, что смех сатиров и Пана – обрядовый, это символ и метафора воскресения; сатиры – шуты при своем царе, Дионисе. Л.В. Карасев пишет: «Причиняя боль, смех дает нам шанс на перерождение... Смех предвосхищает, радостно пред-осмеивает грядущее рождение, без смерти просто невозможное» (Цит. по: *Карасев Л.В.* Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. С. 39, 53).
- 16 Л.И. Акимова замечает, что необычное облачение вакхантов подчеркивает «особую важность происходящего с Гераклом акта смерти-посвящения в мистерии Диониса» (*Акимова Л.И.* Саркофаг с дионисийскими сценами... С. 114).

А.В. Короткова

«МУЗЕИ В ДВИЖЕНИИ»: ИСТОРИЯ  
И ФУНКЦИИ МУЗЕЕВ  
В КНИГЕ ЭДВАРДА И МЭРИ АЛЕКСАНДЕР

Статья впервые знакомит читателей с новой ценной монографией по истории музейного дела, не переведенной на русский язык. Приводятся основные сведения об авторах книги, ее структуре и содержании.

*Ключевые слова:* социальные функции музеев, отношение к посетителям, «золотой век» музеев, «эталоны» музеев.

Эдвард П. Александер (1907–2003) – американский историк, один из крупнейших исследователей в области музейного дела последней четверти XX в. Доктор Александер возглавлял Нью-Йоркское государственное историческое общество (1934–1941), был директором Исторического общества Висконсина (1941–1946), руководителем исследовательских проектов в Колониальном Ульямсбурге (1946–1972). Он был также разработчиком и первым куратором программы по музеологии в университете Делавэр (1972–1978), президентом Американской ассоциации музеев, членом Рочестерского музея искусств и науки. Эдвард Александер – автор нескольких монографий, посвященных истории и теории музейного дела. В его последней книге собраны двенадцать биографических очерков видных деятелей этой научной области. Среди них – Артур Хазелиус, Ханс Слоун, Оскар фон Миллер, Чарльз Уилсон Пил, Доминик Виван Денон, Генри Коул, Джон Коттон Дана и другие<sup>1</sup>.

Самая известная работа Э. Александера – «Музеи в движении: введение в историю и функции музеев»; изданная впервые в 1979 г., она была признана ценным и необходимым дополнением к музейной литературе того времени. В книге представлен огромный фактический материал и обширная библиография, дано теоре-

тическое осмысление ряда музеологических проблем. Уже три десятилетия книга «Музеи в движении» входит в списки обязательной литературы большинства музейных учебных программ мира. В 2007 г. по инициативе дочери Эдварда, Мэри Александер<sup>2</sup>, вышло новое, пересмотренное и дополненное издание этого «классического» текста под названием «Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums»<sup>3</sup>. Книга, в которой учтены новые тенденции в музеологии, была прекрасно встречена и специалистами, и общественностью. По словам Алдона Сендикаса (профессора истории и музеологии университета Западного Онтарио), это «долгожданное дополнение к литературе по музеологии и истории музеев мира».

Монография «Музеи в движении» никогда не публиковалась на русском языке и малоизвестна в России, поэтому представляется важным познакомить наших читателей с ее содержанием.

Центральные темы монографии – функции и роль музея в современном обществе, изменение отношения к посетителю музея во второй половине XX в. Авторы рассматривают историю американских музеев отдельно от европейских, считая, что их развитие происходило разными путями. Так, европейские музеи постепенно вырастали из закрытых собраний монархов и частных лиц, а в США первые общедоступные музеи были созданы при научных и исторических обществах, учебных заведениях, причем многие из них в дальнейшем трансформировались в общественные институты.

Книга отличается строгой последовательностью изложения. Первая ее часть посвящена истории музеев мира и крупным коллекциям, а также биографиям их создателей. Становление музейных учреждений авторы связывают с развитием отдельных наук и деятельностью музейных энтузиастов и коллекционеров. Во второй части книги рассматриваются основные социальные функции музея, его роль в современном обществе.

В первой главе отражено широкое толкование понятия «художественный музей». По мнению авторов, некоторые современные крупные музеи (Лувр, Музей Метрополитен), которые традиционно относят к художественным, правильнее классифицировать как универсальные, так как их коллекции включают разные предметы – «от картин до египетских мумий».

В истории становления музеев выделяются четыре периода: художественные коллекции европейских монархов и покровителей искусств; первые музеи XVII–XVIII вв.; европейские музеи после наполеоновских войн; «золотой век» художественных музеев – XIX в., когда начинается процесс превращения закрытых собраний в публичные учреждения. Излагая историю крупнейших музеев

мира, авторы подчеркивают: «Коллекционер являлся той движущей силой, которая сделала возможным возникновение художественного музея. Как правило, принц, аристократ, архиерей церкви, богатый промышленник или банкир приобретал, собирал живопись, скульптуру и другие произведения искусства. Когда собрание становилось достаточно большим, знаточество, собрание становилось его страстью» [с. 24].

В США первые художественные собрания создавались историческими обществами (в частности, Нью-Йоркским историческим обществом, возникшим в 1804 г.). Такие собрания включали, прежде всего, «портреты исторических деятелей и исторических событий»; функцией этих портретов было образование общества. Авторы считают значительным событием создание Музея Метрополитен (1870) и Музея изящных искусств в Бостоне (1870), которые стали эталонами для других художественных музеев Америки. «В течение десяти лет после их образования были открыты для публики Художественная галерея Коркорана в Вашингтоне (1874), Музей изящных искусств в Пенсильвании (1895) и Художественный институт в Чикаго (1893)» [с. 37]. Следующим этапом истории музейного дела в США стало создание Музея современного искусства в Нью-Йорке (МОМА, 1929), Музея Соломона Гуггенхайма (1939) и Музея американского искусства Уитни (1930). В XXI в. «большинство музеев современного искусства определяют как художественные центры, где представлены не только живопись, видеопроекты и скульптура, но и перформенсы с музыкальным сопровождением» [с. 40].

Авторы ставят вопрос: в чем секрет популярности и «долговечности» художественных музеев? Приводятся высказывания на эту тему директоров крупных американских музеев. Бенджамен Ивс Джилман, возглавлявший Бостонский музей в период 1893–1925 гг., настаивал на том, что посещение художественного музея дает возможность соприкоснуться с прекрасным, получить эстетическое удовольствие; главная цель – «искусство ради спасения прекрасного» [с. 23]. Джон Коттон Дана, основатель музея в городе Ньюарк (Нью-Джерси, 1909), говорил о значении искусства и культуры в повседневной жизни людей; он называл музей «инструментом усовершенствования и объединения общества» [с. 42]. Авторы отмечают, что дискуссии о назначении художественного музея продолжаются и сегодня.

Следующая глава посвящена естественно-научным и антропологическим музеям, впервые появившимся в Британии в XVII и XVIII вв. Первый английский публичный музей, созданный с научно-образовательными целями, был открыт в 1683 г. в Окс-

фордском университете (Музей Ашмола). Британский музей (1753) стал «первым национальным музеем в мире» и представлял собой «крупнейшее собрание, включавшее коллекции древностей, естественно-научные и этнографические коллекции» [с. 58].

Первые американские музейные собрания тоже были универсальными и напоминали европейские «кабинеты редкостей». Они включали и образцы природы, и небольшие художественные коллекции, и научные инструменты, и этнографические материалы. Так выглядели, например, Музей библиотечного общества в Чарльстоне (1773), Филадельфийский музей (1782). Большое влияние на развитие музейного дела в Америке, по мнению авторов, оказало образование Смитсоновского института в 1846 г., ставшего крупнейшим научно-исследовательским центром США; созданный при Институте музей является сегодня «мировым лидером в своей области». Целью создания музеев в Америке изначально являлось народное образование, поэтому уже в конце XVIII в. Филадельфийский естественно-научный музей предлагал посетителям «лекции, демонстрационные опыты в области химии и физики» [с. 61].

В заключительной части главы говорится о том, что антропологические музеи сегодня теряют свое первоначальное значение в университетском образовании. В качестве удачных примеров авторы приводят культурно-образовательные программы Национального музея этнологии в Лейдене, Музея человека в Париже и Национального музея антропологии в Мехико, предлагающие новые формы работы с посетителями, активное участие в интернет-проектах. При этом Национальный музей антропологии в Мехико стал для этого города главным «научным и художественным центром» [с. 74].

В главе «Музеи науки и техники» говорится о том, что большинство европейских и американских музеев этого типа были образованы на основе коллекций, собранных для всемирных промышленных выставок. Во второй половине XIX в. и в XX в. Музей искусств и ремесел в Париже, Музей науки Института Франклина в Филадельфии выполняли важную роль в образовании и просвещении общества. Авторы ставят вопрос о том, способны ли такие музеи представить публике полную картину научных знаний и технического прогресса в XXI в. По их мнению, после выхода из музея у человека создается впечатление, что наука дает на все ясные и точные ответы, а это вовсе не так.

В главе «Исторические музеи» приводятся высказывания многих авторов, согласно которым такие музеи являются самыми распространенными и успешными. Некоторые из них имеют огромные коллекции государственного значения, другие – небольшие

местные мемориальные собрания. Авторы пишут: «Исторические музеи возникли в XVIII в., выделившись из музеев натуральной истории; они фокусировались на коллекциях, которые отражали стремление человека к управлению и конструированию окружающей среды» [с. 114]. В XIX в. исторические музеи приспособили для своих целей стиль экспонирования художественных музеев. Сегодня они собирают и хранят приметы прошлого, используя их для интерпретации быта прошлых столетий. Такие музеи могут включать самые разнообразные учреждения: исторические общества, мемориальные дома, библиотеки, исторические места, музеи на открытом воздухе. Все они сегодня ищут путь к «служению» обществу, иногда так меняя свои названия, чтобы обозначить свою открытость новым веяниям и новой аудитории.

В 6-й главе монографии рассматривается функционирование самых известных ботанических садов и зоопарков мира, которые тоже подходят под определение, сформулированное Американской ассоциацией музеев. Согласно этому определению, музеи – это «постоянные некоммерческие организации с постоянным штатом профессиональных сотрудников, основными функциями которых являются воспитательно-образовательная и эстетическая; они сохраняют и изучают свои коллекции, регулярно экспонируя их для публики» [с. 128]. Единственная разница между зоопарками, садами и обычными музеями в том, что их «музейные предметы» живые. С началом XXI в., как отмечает Мэри Александер, каждый из этих институтов прилагает усилия для привлечения внимания посетителей к экологическим проблемам современного общества, к важности сохранения биологического многообразия Земли. «Современные ботанические сады являются мировыми сокровищницами в эпоху экологического кризиса» [с. 139].

Последняя глава этого раздела посвящена детским музеям, которые впервые возникли в США (Бруклинский детский музей, 1899 г.). Сегодня детские музеи распространены по всему миру (их примерно 500), однако большая их часть по-прежнему сосредоточена в США. Само название «детский музей» определяет их специфику, особый подход к аудитории. Постоянные собрания таких музеев могут включать и природные «редкости», и живые экспонаты, которые полезны для обучения детей, способны их привлекать, заинтересовывать и инструктировать. Детские музеи «организуют экскурсии, музыкальные выступления, танцы, костюмированные представления, кружки рисования, показ лучших работ, занятия в планетарии и центрах природы» [с. 168]. Как отмечают авторы, деятельность детских музеев имеет огромное образовательное и воспитательное значение.

Во второй части книги рассматриваются основные социальные функции музея и процесс их изменений в XXI в. Авторы выделяют такие основные функции: комплектование и хранение, консервация предметов культурного и исторического значения, их экспонирование, выставочная и культурно-образовательная деятельность. Каждой из этих функций посвящена отдельная глава.

Анализируя музейную функцию комплектования и хранения, авторы раскрывают общие принципы работы с музейными коллекциями. Они пишут: «Как только предмет художественного, научного или исторического значения поступил в музей, он должен быть атрибутирован и зарегистрирован» [с. 169]. Необходимы следующие данные: «информация о классификации и систематизации предметов, физическое описание предметов и определение значения коллекции (художественного, исторического или научного)». В процессе комплектования своих фондов музеи должны четко фиксировать источник поступления каждого предмета или коллекции, гарантируя согласованность этой деятельности «с законами, защищающими национальное достояние каждой страны» [с. 202].

Авторы приводят слова Ст. Миллера: «Музеи существуют для того, чтобы сохранять объекты культурного и природного наследия. Эта функция делает их уникальными институтами. Это пронизывает каждый аспект их деятельности: от коллекционирования до научной и выставочной деятельности» [с. 187].

Как отмечает Мэри Александер, с началом XXI в. произошло изменение отношения к этой функции, ранее считавшейся самой важной и основной. Снизилось значение музейных коллекций и для проведения научных исследований, и для обучения студентов; поэтому перед специалистами встал вопрос о том, как сделать полезными музейные коллекции даже в условиях «расширения информационного доступа».

В главе «Консервация» авторы приводят обобщенный список профессиональных проблем и задач, так как «все музейные объекты подвержены разрушению». Роль консервации в музее изменилась после того, как акцент в его работе сместился с коллекционирования на различные общественные программы. Кроме того, музеи вынуждены функционировать как бизнес-учреждения, центры развлечения и отдыха. По мнению авторов, один из возможных путей привлечения внимания общества к проблемам сохранения культурного наследия – это демонстрация в музеях основных результатов консерваторской и реставрационной работы [с. 231].

В главах, посвященных выставочной и экспозиционной деятельности, авторы анализируют методы, с помощью которых «музеи передают свою основную идею посетителям» [с. 236].



Подчеркивается возросшая роль музейного специалиста в формировании экспозиционного и выставочного пространства. В последние годы в США активно обсуждались «место» куратора в построении экспозиции, проблемы авторства в ее формировании. В XXI в. кураторы стремятся представить различные интерпретации темы выставки, чтобы «подвинуть посетителя к размышлению о воспринятом и познанном». Музей со своими экспозициями предстает как некий культурный текст, требующий прочтения и комментариев.

Для современного человека стала особенно важна «атмосфера» музея: он хочет видеть вокруг себя ухоженное и удобное пространство, доброжелательное по отношению к посетителям. Интерактивность как одна из основных черт современного музейного учреждения предполагает право посетителя на проявление свободы и творчества. Типичный музей XIX в. авторы называют статичным, даже отталкивающим местом: «Там стояла мертвая тишина, и могло пахнуть плесенью; посетители стеснялись разговаривать в этой неуютной обстановке» [с. 281]. В XX в., с развитием разнообразных образовательных и пояснительных программ, ситуация изменилась: «В музеи стали приходить толпы посетителей, многие из которых – молодые и веселые. Музейные сотрудники стали уделять столько же внимания посетителям музея, как и музейным предметам» [с. 282]. Некоторые музеи стали общественными и культурными центрами, адаптируя свои художественные, исторические и естественно-научные коллекции к восприятию посетителей.

Авторы приводят прогноз, сделанный одним из музеологов еще в 1994 г.: «Через двадцать пять лет музеи перестанут быть такими, какими мы знаем их сегодня. Многие из этих учреждений будут соединять в себе атрибуты, ассоциируемые с организациями, которые сейчас далеки от музеев... Идущий процесс изменений выглядит постепенным и неизбежным» [с. 281].

Функция «служения обществу» (культурно-образовательная, наиболее динамично развивающаяся) анализируется авторами прежде всего на основе опыта американских музеев. В 1920-е годы музейные деятели США уже задумывались о возможности воздействия на посетителя. «Хороший музей», по их мнению, должен развивать любознательность посетителя, вызывать у него вопросы, стимулировать к получению новых знаний. Важным шагом стало создание Американской ассоциации музеев по изучению посетителей, действующей с 1930-х годов [с. 272].

В 1960-х годах музей привлек внимание американского общества как открытый, демократичный центр образования и воспитания

различных слоев населения. Томас П.Ф. Ховинг и С. Диллон Риплей выразили мнение, что музей обладает огромным потенциалом «как стабилизирующая и возрождающая сила общества», которая может стать «источником энергии» его развития [с. 273]. В начале 1970-х американские музеи активно разрабатывали специальные образовательные программы для школьников и студентов, а в середине 1980-х акцент сместился на консолидирующую функцию музея в обществе. По мнению Марка Лиллы (1985), назначение музея состоит в том, чтобы «помочь людям оценить достижения своей культуры, ее уникальность и значимость» [с. 276].

Как отмечает Мэри Александер, в наши дни музей стал рассматриваться как многофункциональный институт, назначение которого – не только сохранять и изучать национальное наследие, но и создавать условия для национальной самоидентификации. Музейные учреждения должны активно проводить образовательные программы, но одновременно стать местом приятного времяпрепровождения и развлечения. В заключение приводится высказывание американского исследователя Джеймса Клиффорда о том, что современные музеи должны стать «центрами преодоления культурных и политических противоречий, неравенства в обществе – с помощью диалога и образования посетителей» [с. 192].

Таким образом, в книге «Музеи в движении» представлена картина постепенных изменений понимания роли музея в культуре общества. По мнению Эдварда и Мэри Александер, музей как социальный институт обладает огромным потенциалом для решения актуальных проблем. В своих суждениях о трансформации социальных функций музея авторы монографии опираются, прежде всего, на опыт американских музеев, который значительно отличается от европейских и российских традиций. И все же многие вопросы, поставленные отцом и дочерью Александер, делают эту книгу популярной и востребованной, в том числе и в России.

#### Примечания

---

- 1 Museum masters: The Museums and Their Influence. N. Y., 1979.
- 2 Мэри Александер – музейный педагог и руководитель образовательных программ в музеях Вашингтона (США); она является соавтором и редактором ряда монографий по проблемам музейного образования.
- 3 *Alexander E.P., Alexander M.* Museum in motion: an introduction to the history and functions of museums (second edition). N. Y., 2008. P. 24. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.

А.Б. Николашкина

## ВОПРОСЫ РЕСТАВРАЦИИ ЖИВОПИСИ НА ВСЕРОССИЙСКОМ СЪЕЗДЕ ХУДОЖНИКОВ 1911–1912 гг.

В статье рассматриваются различные методологические позиции по отношению к вопросам реставрации произведений искусства. Участники съезда художников 1911–1912 гг. обсуждали проблемы допустимого вмешательства в состояние памятников искусства. Их предложения заложили основы научной реставрации XX в.

*Ключевые слова:* реставрационные технологии, поновление живописи, консервация памятников, документирование реставрации, кадры реставраторов.

Для истории реставрации особый интерес представляют материалы Всероссийского съезда художников, который состоялся в Петербурге в декабре 1911 – январе 1912 г. Содержание докладов и документов, принятых на этом съезде, позволяет по-новому взглянуть на проблемы охраны и реставрации памятников того времени. Можно утверждать, что тогда в России уже оформились три основные методологические позиции.

Первая из них – это традиционная *радикальная* точка зрения, характерная для двух предшествующих столетий: необходимо тотальное живописное поновление, конечная цель которого – любыми средствами придать экспозиционный вид реставрируемому памятнику. Эта позиция предполагала такие технологические операции, как перевод живописи на новое основание, тотальную расчистку и удаление разновременных записей, несмотря на то что эти записи часто имели самостоятельную художественную и историческую ценность. При этом приемы работы реставраторов-практиков были покрыты флером алхимической таинственности: они постоянно искали собственный «философский камень» – универсальный реставрационный состав, особые материалы.

Яркий пример такого подхода можно найти в докладе на съезде реставратора А.А. Мутти<sup>1</sup>. Он поделился опытом использования изобретенного им состава, который «чудесным образом» возрождает колорит живописи, укрепляет и консервирует красочный слой. Известный в то время исследователь технологии живописи Д.И. Киплик потребовал от Мутти раскрыть рецептуру его состава, чтобы оценить долговременные последствия воздействия компонентов состава на живопись. Участники съезда поддержали это требование и вынесли постановление о необходимости открытых отчетов обо всех применяемых реставраторами материалах перед компетентными специалистами и комиссиями.

Вторую *реставрационную* концепцию на съезде представил Д.Ф. Богословский, который тоже был сторонником активного реставрационного вмешательства, но «только при наличии объективных к тому показателей»<sup>2</sup>. В его докладе содержалась передовая для того времени идея, что каждая картина, каждый ее фрагмент требуют индивидуального подхода и специфических реставрационных материалов. И все же можно сказать, что Д.Ф. Богословский придерживался преимущественно радикальной позиции, так как консервационные мероприятия отодвигались им на второй план – в пользу живописной, «художественной» реставрации. Докладчик предложил организовать реставрационные учебные заведения, которые должны были готовить художников, знающих основы химии, свойства красок, лаков и других материалов, а также историю технологий живописи. Все участники съезда горячо поддержали идею подготовки новых научных кадров, но концепция активной живописной реставрации (пусть даже просвещенной и ограниченной) была подвергнута критике. Выступившие в прениях Г.А. Магула, П.С. Афанасьев, И.Е. Вершинин подчеркивали, что «самое просвещенное» мнение отдельных реставраторов относительно объема необходимого вмешательства всегда носит субъективный характер, поскольку их работа не контролируется компетентными организациями.

На съезде 1911–1912 гг. впервые была озвучена и третья *методологическая* концепция, которой предстояло стать основой всей реставрационной практики XX в., – концепция превалирования консервационных мероприятий над реставрационными. Так, А.Ф. Афанасьев утверждал: «Реставрации есть помощь, но чаще всего она является злом»<sup>3</sup>. Выступавшие приводили множество конкретных примеров неудачной реставрации живописи даже в ведущих музеях страны (картин Рубенса, Рембрандта, Ван-Дейка, Левицкого, Орлова). Они подчеркивали, что активное реставрационное вмешательство часто вызвано вовсе не плачевным состоянием памятников

искусства, а желанием придать им более эффектный экспозиционный вид. Участники съезда предложили разработать инструкции по проведению реставрационных работ и постановление о том, что в каждой картинной галерее должны работать специалисты, которые следили бы за состоянием произведений искусства и создавали для них «наиболее благоприятные условия».

В большом концептуальном докладе А.Я. Боравского<sup>4</sup> особое внимание уделялось вопросам реставрационной терминологии, причем докладчик подчеркивал сходство задач реставраторов и консерваторов. Приведем две цитаты из этого доклада:

1. Реставраторы должны постоянно наблюдать за состоянием произведений искусства, отмечать малейшие в них изменения и операторские приемы пускать в ход лишь в случаях крайней необходимости.
2. Консерваторы должны уподобиться тем китайским врачам, задачей которых является не победа над болезнью, но поддержание здоровья пациента, обращая постоянно внимание на условия жизни и влияя на объект через внешнюю обстановку<sup>5</sup>.

Новой для его времени была мысль Боравского о том, что правильно поставленная работа по консервации позволит избежать сложных и рискованных реставрационных операций. По мнению докладчика, консервация не может оставаться поверхностной и эпизодической, она должна стать строго научной и систематической дисциплиной. Боравский четко сформулировал общий вывод: «Область применения реставрационных приемов должна быть сужена, а некоторые из них совсем заброшены». Он добавил, что даже проверенные и наиболее щадящие методы реставрации требуют гласности и неусыпного контроля, поэтому каждый реставрационный процесс необходимо документировать от начала до конца, подробно описывая каждый его шаг.

Так было положено начало современной научной реставрационной документации, тем более что именно Боравский предложил фиксировать в ней историко-художественные сведения о памятнике. Докладчик поделился своим собственным опытом наблюдения за 208 картинами из собрания Эрмитажа. По его словам, 39% этих произведений «варварски переписаны», остальные же находятся в плачевном состоянии из-за непродуманной «хранительской политики» музея – это полотна Рафаэля, Тициана, Джорджоне, Кранаха, Риберы, Леонардо да Винчи, Мурильо, Караччи, Корреджо, Рейсдаля, Хальса и других великих живописцев. Боравский горестно заключил: «Гибнут музейные произведения, гибнет чудная живопись храмов, переполнены частные собрания обезображенными произведениями»<sup>6</sup>.

Ко времени съезда в России уже сложилась плодотворная практика архитектурной реставрации под контролем художественной общественности. А.Я. Боравский предложил основать специальный журнал, предназначенный для художников, коллекционеров и меценатов, посвященный реставрации и консервации, что позволило бы популяризовать новые подходы в методологии и практике музейного дела. Среди этих подходов докладчик назвал принцип аутентичности – сохранение в реставрируемом произведении всех его тончайших авторских особенностей.

Предложения А.Я. Боравского получили горячую поддержку в развернувшейся после его доклада дискуссии. Особое внимание привлекли идеи технологического образования художников, обеспечивающего их знакомство с новыми приемами и материалами реставрации. А.В. Маковский поставил вопрос о реставрационной школе, другие участники съезда предложили создать в Академии художеств общедоступную кафедру, которая пропагандировала бы передовые реставрационные технологии. В мастерской Д.И. Киплика (при Академии) с 1909 г. существовала первая специализированная химическая лаборатория<sup>7</sup>, задачей которой было изучение техники и технологии живописи. Неудовлетворительное качество фабричных материалов заставляло реставраторов искать новые способы создания художественных красок, которые существенно не менялись бы в течение столетий. Производство таких красок должно было опираться на эксперименты и научные сведения, почерпнутые из литературных источников. Д.И. Киплик и его сотрудники пытались разработать научно-обоснованные рекомендации по использованию и новых, и традиционных материалов в живописи и реставрации. В их «Записке» сказано:

Художнику должны быть известны все способы реставрации, которые приносят пользу искусству, а вред приносят, главным образом, незнание и непонимание. Если необходимо знание средств для исполнения новых произведений, то одновременно необходимо, конечно, и знание средств для восстановления старых<sup>8</sup>.

Кроме обсуждения методологических и технических проблем реставрации, результатом работы съезда явился целый ряд документов. Был принят проект закона «Об охране древностей» – на основе докладов А.А. Ростиславова<sup>9</sup> и Н.П. Кондакова<sup>10</sup>. Эти документы во многом определили историю отечественной реставрации XX в. в плане организации и финансирования соответствующих учреждений и служб.

В конце своего доклада А.А. Ростиславов обратил внимание участников съезда на расплывчатость понятия «художественная

реставрация», которое используется как в положительном смысле (для обозначения высокопрофессиональной реставрации живописи), так и для обозначения необоснованной «поновительской» практики. Докладчик говорил:

Одна только ученая реставрация часто тем и ужасна, что она не художественная, что она считается только с буквой, а не с духом, предпочитая живой красоте сохранившихся остатков старины мертвую цельность и подлинность восковых фигур<sup>11</sup>.

На съезде выяснилось, что необходима работа по уточнению и самого основного понятия – «реставрация». Оно могло быть истолковано многозначно – как «поновление», «восстановление», «закрепление», «фиксирование», «поддержание», «ремонт». Поэтому, по словам Ростиславова, «не раз уже возникала мысль о воспрещении каких бы то ни было реставраций вообще». А ведь деятельность специалистов, направленная на сохранение памятников культуры, в начале XX в. уже претендовала на статус научной дисциплины и не могла мириться с подобным положением. К сожалению, дать точное определение термина «реставрация» съезду не удалось, но его участники договорились считать «научную реставрацию» частью более широкого понятия – «сохранение художественного наследия».

В период после съезда (и под его влиянием) в реставрационной практике усиливаются тенденции к отказу от радикального вмешательства, нарушающего облик памятника искусства. В печати появляются статьи, авторы которых пытаются обобщить опыт практической реставрации, уточняя и дополняя разработанные съездом теоретические положения. Например, П.П. Покрышкин рекомендует ограничиваться «лишь простым осторожным ремонтом»<sup>12</sup>, предохраняющим памятник от разрушения. По мнению этого автора, даже расчистку памятника от позднейших наслоений следует производить лишь в тех редких случаях, «когда ею ничего интересного не уничтожается»<sup>13</sup>. А при реставрации икон Покрышкин предлагает производить расчистку от поздних записей «лишь до первоначальной олифы, которая служит удостоверением добросовестной реставрации». Он пишет:

В освобожденных от поздних записей иконах надлежит оставлять все изображения, фоны и надписи в открывшемся виде, отнюдь не поправляя их. Если же в таких изображениях окажутся отдельные части совершенно выпавшие, или утраты существенных частей изображений, то такие места могут быть покрываемы иконописью в стиле и в общем тоне иконы и в степени общей сохранности ее, так чтобы поправки не выделялись резкими пятнами и отнюдь не прикрывали сохранившиеся, хотя бы и малые части

древней иконописи: между поправками и древней иконописью должна оставаться тонкая полоска, не затронутая кистью реставратора<sup>14</sup>.

Методологические установки, выработанные в процессе работы съезда, оказали огромное влияние на программу научных исследований проблем реставрации. Археологические изыскания уступили место исследованиям причин и видов разрушений произведений искусства, а также технологических свойств красок, химических реагентов и клеев<sup>15</sup>.

Однако, несмотря на положительные сдвиги в реставрационной теории, поддержанные передовыми художниками, хранителями, историками, реальная картина реставрационной практики оставалась безрадостной даже в ведущих музеях страны, в том числе в Эрмитаже<sup>16</sup>. Так, А.Н. Бенуа пишет:

Дело в том, что мания реставрировать картины, которой одержаны наши хранители, все растет, и эта мания может привести, в конце концов, к тому, что ни единая картина не останется целой, и вместо шедевров великих гениев прошлого придется любоваться одними следами отмытки и ретуши<sup>17</sup>.

Этот же автор отмечает, что даже ведущий реставратор Эрмитажа Д.Ф. Богословский с энтузиазмом применяет активное поновление живописи, опираясь на опыт, полученный им во время стажировки за рубежом. Александр Бенуа приводит скорбный список произведений, которые были загублены в результате «тотального энтузиазма» реставраторов представить картину такой, какой она была при жизни автора. В результате портрет кардинала Паллавиничи (приписываемый Себастьяну дель Пьембо) под руками отечественных реставраторов настолько утратил свою индивидуальность, что его разумнее было бы «перенести в раздел русской живописи». А стремление выявить первоначальную яркость и свежесть картины «Положение во гроб» Джорджоне привело к утрате тончайших лессировок, составляющих самобытность и прелесть произведения.

Призыв А.Н. Бенуа к повсеместному внедрению новой щадящей реставрационной методологии горячо поддержал В.А. Щавинский (химик-технолог, знаток искусства). Он привлек внимание общественности к необходимости запретить «столярам-дублировщикам»<sup>18</sup> полноправно распоряжаться «картинами мирового значения». В.А. Щавинский утверждал, что сейчас нет людей, которые соответствовали бы новым принципам реставрации, и потому пока картины «лучше не реставрировать вовсе»<sup>19</sup>.



Дискуссия по вопросам реставрации, поднятая в прессе, дала положительные результаты. Было проведено заседание комиссии при Эрмитаже по вопросам практической реставрации<sup>20</sup>, причем реставратор и хранитель С. Яремичь высказался против поновительской практики<sup>21</sup>. Все это способствовало перестройке реставрационной практики не только Эрмитаже, но и в музее Александра III, в Третьяковской галерее. Вопрос о мере допустимости реставрационного вмешательства в ткань художественного произведения был настолько злободневным, что он нашел отражение в публикациях ряда популярных журналов – «Золотое руно», «Аполлон», «Старые годы».

Таким образом, значение Всероссийского съезда художников, прошедшего в Петербурге в 1911–1912 гг., трудно переоценить. Его методологические установки и практические рекомендации послужили краеугольным камнем всей отечественной реставрации XX в.; они востребованы и в наши дни – пусть в дополненном и переработанном виде. Главная реставрационная концепция современности, декларирующая предпочтение консервационных работ перед восстановлением памятников в первоначальном виде, имеет свои истоки в материалах именно этого съезда. В 1914–1917 гг. Археологическая комиссия и Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины формируют новый взгляд на решение практических реставрационных проблем. Создаются специализированные научные учреждения – такие, как реставрационный центр им. И.Э. Грабаря и Государственный научно-исследовательский институт реставрации.

#### Примечания

- 1 Мутти А.А. Консервация живописи // Труды Всероссийского съезда художников 1911–1912 гг. СПб., 1912. Т. 2. С. 31–35.
- 2 Богословский Д.Ф. О реставрации картин // Там же. С. 32.
- 3 Там же. С. 35.
- 4 Боравский А.Я. Охрана произведений искусства // Там же. С. 174–183.
- 5 Там же. С. 175.
- 6 Там же. С. 176.
- 7 Записка по делу об учреждении при императорской Академии художеств лаборатории для испытания материалов живописи и мастерской техники декоративной и другой живописи с периодическими лекциями. СПб., 1909. С. 61.
- 8 Там же. С. 180.
- 9 Ростиславов А.А. О правительственном законопроекте об охране древностей // Труды Всероссийского съезда 1911–1912 гг. С. 118–122.

А.Б. Николашкина

- 10 *Кондаков Н.П.* По вопросу о правительственном законопроекте об охране древностей. Охрана произведений искусства // Там же. С. 122–123.
- 11 *Ростиславов А.А.* Указ соч. С. 121.
- 12 *Покрышкин П.П.* Краткие советы по вопросам старины и ремонта памятников старины и искусства. Псков, 1916. С. 3.
- 13 Там же. С. 4.
- 14 Там же. С. 31–32.
- 15 См. напр.: *Симони П.К.* К истории обихода книгописца, переплетчика, иконописца при книжном и иконном строении // Материалы для истории техники книжного дела и иконописи, извлеченные из русских и сербских рукописей XV–XVIII вв. Вып 1. СПб., 1905; *Селиванов Н.Ф.* Очерки русского иконописания. СПб., 1909; *Степанов К.* О значении технических приемов в живописи. Наши иконописцы // Вестник Всероссийского съезда художников. СПб., 1911–1912. № 2–3. С. 36–38; *Гинц Г.* В мастерской Д.И. Киплика // Архитектурно-художественный еженедельник. 1915. № 7. С. 78–79; *Беляев В.В.* Мону-ментальная живопись // Там же. 1916. № 45. С. 436–439; *Грбарь И.Э.* Для чего надо охранить и собирать сокровища искусства и старины. М., 1919.
- 16 *Щавинский В.А.* По поводу реставрации эрмитажных картин // Старые годы. 1915. № 11. С. 48–54.
- 17 *Бенуа А.* О наших музейных делах // Речь. 1915. 20 октября.
- 18 Имеются в виду мастера технической реставрации братья Николай, Ефим и Александр Сидоровы, которые во второй половине XIX в. переводили картины с дерева на холст.
- 19 *Щавинский В.* О реставрации эрмитажных картин // Речь. 1915. 3 ноября.
- 20 Хроника // Аполлон. 1916. № 2. С. 39.
- 21 *Яремичь С.* О реставрации картин // Биржевые ведомости. 1915. 26 октября.

Г.Р. Назипова

МУЗЕЙНЫЕ ФУНКЦИИ  
УЧЕБНО-ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ  
КАЗАНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
(XIX – начало XX в.)

На основе множества литературных источников и документов автор впервые рассматривает комплекс учебно-вспомогательных учреждений Казанского университета в качестве музеев. В статье проанализирована их роль в собирании, сохранении и популяризации историко-культурного наследия Поволжья и Приуралья.

*Ключевые слова:* камера, кабинет редкостей, книжные раритеты, анатомический театр, обсерватория, класс архитектуры, кабинет экспериментальной фонетики.

Казанский императорский университет был основан в 1804 г. как учебное и научное учреждение; постепенно сформировались его кабинеты, клиники, лаборатории, обсерватории, библиотеки. Однако первый на востоке обширной Российской империи университет изначально выполнял и просветительские функции, став активным собирателем и хранителем историко-культурного наследия своего региона.

Рассмотрение университетских учреждений в таком – музейном – ракурсе ранее не предпринималось, хотя этот подход позволяет уточнить сложившиеся представления о роли Казанского университета в истории науки и культуры России.

Истории самого университета и его отдельных учреждений посвящено немало работ. Первые публикации на эту тему стали появляться в печати во второй половине XIX – начале XX в., и количество их постепенно нарастало. Эти работы позволяют проследить процесс становления университетских коллекций, выявить роль отдельных ученых в истории кабинетов и музеев<sup>1</sup>.

Впервые слово «музей» появляется в документах Казанского университета в 1830-х годах и впоследствии упоминается нечасто; только с 1880-х годов создаются учреждения, в названии которых присутствует определение «музей». Несмотря на это, многие учебно-вспомогательные учреждения университета рассматриваемого периода можно с полным основанием отнести к музеям.

Как известно, в ходе истории само понятие «музей» значительно менялось<sup>2</sup>, однако все его дефиниции отмечали основные функции музея – отбор, сохранение и репрезентация предметных коллекций.

Возникшие в начале XIX в. в Казанском университете учебно-вспомогательные учреждения в большинстве своем назывались кабинетами или камерами – так же, как Кунсткамера Петра I или Камора при Московском университете. Т.Ю. Юренева приводит интересные сведения о происхождении термина «кабинет» в среде европейских коллекционеров эпохи Возрождения. Она пишет:

Изначально кабинетом называли ларец или шкафчик с множеством маленьких выдвижных ящичков, в которых было удобно держать документы, украшения, драгоценности. <...> В дальнейшем и сама комната, обставленная этим типом мебели, стала называться кабинетом<sup>3</sup>.

В источниках конца XVIII – XIX в. мы часто встречаем понятия «кабинет» и «музей» как синонимы для обозначения одного и того учреждения, например «кабинет естественной истории» и «музей естественной истории», «кабинет редкостей» и «музей редкостей». Понятием «музей» зачастую пользуются для обозначения части учебных кабинетов, его коллекций: музей кабинета естественной истории. Так, зоологический кабинет Казанского университета включал в себя музей, лабораторию, аудиторию для студентов, мастерскую чучельника<sup>4</sup>. В данном случае под словом «музей» понималась коллекция, специально выставленная для общего обозрения, а под словом «кабинет» – весь комплекс учебно-вспомогательных учреждений университета, относящихся к зоологии. Большинство учебных кабинетов одновременно собирали научные коллекции, описывали и изучали их, выставляли на всеобщее обозрение и, следовательно, представляли собой музеи.

Нет сомнения, что в рассматриваемый период в Казанском университете крупными и довольно известными музеями по существу были натуральный, зоологический, ботанический, минералогический, геологический кабинеты, кабинет редкостей и др. Здесь собирались уникальные естественно-научные и исторические коллекции. Музейные функции выполняли также ряд лабораторий, обсерватория, анатомический театр, ботанический сад и оранжерея.

Нельзя обойти вниманием и такое важное учебно-вспомогательное учреждение при университете, как библиотека. Возникшая еще в составе Казанской гимназии в конце XVIII в., она вскоре стала крупнейшим книгохранилищем региона, выполняя важнейшую социальную функцию – просветительскую. Н.П. Загоскин утверждал, что в начале XIX в. именно в библиотеку поступали на хранение «разные редкости и достопримечательности», из которых позже образовались университетские кабинеты – натуральный, минералогический и кабинет редкостей<sup>5</sup>.

Библиотеку Казанского университета можно рассматривать в качестве музея еще и потому, что со дня основания в ней начали собираться, кроме обычных учебных и научных книг, еще и древние, раритетные рукописи и печатные издания. Эти коллекции тщательно изучались и демонстрировались, а это уже чисто музейная деятельность. Здесь был сформирован ценнейший фонд книжных раритетов и редких документов, относящихся как к западноевропейской, так и к восточной культуре. Один из первых библиотекарей профессор П.С. Кондырев писал: «Университету Казанскому пред другими надлежит стараться о собирании книг на восточных языках, как из европейских государств, так азиатских и в самой России»<sup>6</sup>.

Университетская библиотека собирала вещи, имеющие историко-краеведческую ценность – «редкости, для местного края диковинные»; в частности, при библиотеке возник нумизматический кабинет. Как и музеи университета, библиотека открывала свои двери для посторонних посетителей, которые имели возможность не только читать книги, но и осматривать ее коллекции. Первым заговорил о необходимости такой просветительской деятельности Н.И. Лобачевский, который в 1826 г. подготовил «предположения об открытии университетской библиотеки для публики»<sup>7</sup>.

В первой половине XIX в. читальные залы открывались для посторонних посетителей лишь два раза в неделю, а библиотечные коллекции редких книг, монет и «диковинных предметов» – еще и в воскресные, а также в праздничные дни. Однако со второй половины XIX в. музейные функции библиотеки постепенно сокращались (хотя и не исчезли): в отличие от книжных, вещевые коллекции перестали пополняться, уменьшился поток посетителей<sup>8</sup>.

Помимо библиотеки, на рубеже XIX–XX вв. музейной деятельностью занимались и некоторые университетские лаборатории, например химическая (созданная еще в 1806 г.). Для нее в университетском дворе было построено специальное трехэтажное здание, что позволяло использовать лабораторию не только для учебного процесса и научных исследований, но и для приема посторонних посетителей. Помимо коллекций различных химикатов, химичес-

кой посуды и прочих специфических предметов, иногда здесь демонстрировались и чисто музейные экспонаты. Из газетной публикации можно было узнать:

В химической лаборатории Императорского университета теперь обращает на себя внимание всех любителей старины одна древняя татарская кольчуга, переданная в лабораторию для очистки владельцем ее г. майором Казанского батальона военных кантонистов Ф.К. Пекеном<sup>9</sup>.

В 1863 г. на базе этой лаборатории А.М. Бутлеров заложил основы музея казанской химической школы (хотя в документах того времени этот музей не значится как особое учреждение). Все работавшие здесь ученые заботились о сохранности интерьера музея, оборудования и уникальных химических препаратов. Этот великолепный памятник истории науки до сих пор пользуется популярностью у жителей и гостей Казани<sup>10</sup>.

Довольно многочисленную группу учебно-вспомогательных учреждений университета составляли кабинеты, музеи и клиники медицинского факультета. Некоторые из них, наряду со своими узкопрофессиональными функциями, выполняли и функции музеев. Прежде всего это относится к анатомическому театру, возникшему в первые годы университетской истории. В 1838 г. он получил отдельное здание в глубине университетского двора, где находился и музей физиологической анатомии с его интереснейшими коллекциями. А. Артемьев в своих «Прогулках по Казани» красочно описал причины отказа некоторых людей от посещения этого музея:

Им страшно и неприятно было видеть человека, своего собрата, униженным, поруганным... думать, что и эти люди, чьи кости выставлены на позорище в театре, так же жили, как живут и все<sup>11</sup>.

Несмотря на эти страхи, анатомический театр был довольно посещаемым музеем, играя важную роль в просвещении широких слоев населения. Их вниманию здесь было представлено «собрание препаратов костяных, сухих, сохраняющихся в спирту, восковых и проч.»; эти препараты служили учебными пособиями по физиологии и патологии человека и постоянно пополнялись<sup>12</sup>. Многие предметы коллекции выписывались из-за границы, однако в первой половине XIX в. в университет поступали так называемые уродцы – из Вятки, Уфы, Екатеринбурга и других мест, «чтобы сии сверхъестественные произведения природы были полезны в ученых изысканиях»<sup>13</sup>. В 1843 г. был создан кабинет сравнительной анатомии, расположившийся в здании анатомического театра. Этот кабинет также собирал и хранил интересные экспонаты и вызывал повышенный интерес публики. К 1915 г. анатомический

театр стал уже одним из крупнейших и посещаемых медицинских музеев в России<sup>14</sup>.

В Казанском университете были созданы также музей физиологической анатомии, музей кожных сифилитических болезней, музей при лаборатории гигиены. Они формировали и экспонировали специфические коллекции, принимали посетителей по специальным заявкам. Кроме того, некоторые кабинеты и лаборатории, в названии которых нет слова «музей», тоже занимались просветительской деятельностью. Сохранился документ, относящийся к 1886 г., в котором перечислены «кабинеты» – университетские учреждения медицинского профиля, готовые принять посторонних посетителей. Их собирательская работа позволила иметь в Казани уникальные коллекции по физиологии человека, истории медицины и другим направлениям; многие из этих коллекций не потеряли своей ценности до настоящего времени.

Одним из важнейших учреждений университета, занимавшихся просветительской деятельностью, в рассматриваемый период стала астрономическая обсерватория, постоянно принимавшая посторонних посетителей. В «Спутнике по Казани», изданном в 1895 г., можно прочитать: «Доступ в обсерваторию весьма любезно предоставляется интересующимся ее директором профессором Д.И. Дубяго, жительствоющим в самом здании обсерватории».

В университете существовал целый ряд кабинетов и классов, которые сыграли существенную роль в сохранении уникальных материалов и популяризации научных знаний. С одной стороны, они формировали эстетические вкусы студентов, с другой – входили в число мест, подлежащих осмотру почетными гостями города. Среди таких учреждений можно назвать «класс архитектуры», который был сформирован в 1839 г. и просуществовал до 1863 г.<sup>15</sup> Здесь собирались, хранились и использовались в учебных и просветительских целях архитектурные чертежи и планы, разнообразные модели печей, колонн, орнаментов, образцы строительных материалов. Здесь же можно было увидеть макеты университетских строений 1830-х годов. Когда этот класс (вместе с кафедрой архитектуры) был упразднен, многие предметы его коллекции хранились в университетском музее изящных искусств, созданном в 1886 г.

Нельзя не упомянуть и такое уникальное учреждение Казанского университета, как кабинет экспериментальной фонетики. Созданный профессором В.А. Богородицким на историко-филологическом факультете в начале XX в., он был оборудован по последнему слову техники того времени. Здесь были действующие приборы: фонограф, микроскоп, спирометр, «доска для гармонического

анализатора инженера Мадера» и т. д. Все эти приборы были призваны решать задачи обучения и изучения экспериментальной фонетики. Многие факты доказывают, что и этот кабинет выполнял ряд функций, свойственных музеям. Интересна запись в отчете о работе кабинета за 1915 г.:

Ассистент М.И. Берг... занималась переложением на ноты ранее напетых на фонографе татарских и мордовских песен, благодаря чему последние будут сохранены в случае порчи восковых валиков фонографа, вообще легко стирающихся при повторных воспроизведениях<sup>16</sup>.

При кабинете экспериментальной фонетики существовал архив фонограмм, фиксировавших мелодии и речь местного населения разных национальностей.

Таким образом, многие учреждения Казанского университета действительно были своеобразными музеями: их коллекции служили наглядным демонстрационным материалом в образовательном процессе, использовались для того, чтобы привить профессиональные умения и навыки студентам, служили лабораториями для проведения различных научных исследований. Все это способствовало тому, что Казанский университет стал крупным центром подготовки квалифицированных кадров, крупных научных открытий в области математики, химии, физики, биологии, медицины.

Сбор коллекций университетских музеев происходил разными путями: использовались и покупки, и дары от частных лиц и учреждений, и обмен коллекциями, и целенаправленные экспедиции ученых. Благодаря этому в музеях Казанского университета были собраны уникальные зоологические, ботанические, минералогические, этнографические, археологические, антропологические, нумизматические коллекции. К сбору краеведческих материалов было привлечено и население Поволжья и Урала, в университет поступали отдельные предметы и целые коллекции, характеризующие природу, историю и культуру региона.

Специфика любых университетских музеев предопределяет некоторую их замкнутость и подчиненность учебному процессу, но в то же время их преимуществом является возможность вести работу на высоком научном уровне. В Казанском университете учебно-вспомогательные учреждения, выполнявшие музейные функции, всегда возглавляли видные ученые и профессора. Подъемы и спады в деятельности этих учреждений часто зависели от личности их руководителей. Большой вклад в развитие университетского музейного дела в разные годы внесли такие знаменитые ученые, как О.М. Ковалевский, Э.И. Эйхвальд, Ф.И. Эрдман, Э.А. Эверсман, Н.М. Мельников, А.А. Остроумов, Б.Ф. Адлер и другие. Многие



заведующие кафедрами стали основателями соответствующих кабинетов, лабораторий, обсерваторий и музеев, определяли основные направления их деятельности. Должность заведующего была выборной (тайным голосованием членов совета университета), а в помощь ему определялись хранители кабинетов и музеев, лаборанты, ассистенты, прозекторы. К этим помощникам предъявлялись высокие требования: прежде всего, они должны были иметь университетское образование и «особенные познания в каждом предмете». Обязанностей у них было множество: наблюдение за чистотой и порядком в кабинетах и музеях, ведение всех так называемых шнуровых книг (описей всех поступающих предметов)<sup>17</sup>.

Университетские музеи являлись центром приобщения студенческой молодежи к серьезным научным исследованиям: зачастую именно с работы в кабинете и начинался путь многих ученых. Занимаясь разборкой коллекций, составлением каталогов, студенты овладевали азами музейной профессии и со временем могли прийти на смену своим руководителям. Такую школу прошли многие «даровитые молодые люди» – бывшие студенты Казанского университета, ставшие со временем исследователями, преподавателями, организаторами науки и образования. Среди них – В. Тимьянский, Ф. Флавицкий, Н. Головкинский, Д. Корсаков, Н. Булич, П. Кротов, М. Рuzский, Б. Кротов и многие другие.

При музеях и кабинетах работали и совсем простые служители – сторожа, некоторые из которых становились подлинными знатоками своих коллекций. А. Артемьев с восхищением называет имена сторожей зоологического кабинета, которые знали наизусть названия всех его экспонатов и были способны давать объяснения посетителям. С.В. Смоленский тоже вспоминает служителя-татарина при анатомическом театре и «памятного Файзуллу» у физика Больцани, характеризуя их так: «Первый знал отлично даже косточки правого и левого запястья, что понятно медикам; второй владел машинами... и оба были неграмотны!»<sup>18</sup>

В течение всей истории Казанского университета его кабинеты и музеи создавались и работали в соответствии с самыми строгими научными требованиями: тщательно велись «порядочные описи» предметов, составлялись «документальные каталоги» коллекций. Для этих целей еще в начале XIX в. всем учебно-вспомогательным учреждениям были выданы замечательные книги – большие, в красном сафьяновом переплете, прошнурованные и закрепленные сургучной печатью университета, с названием учреждения, тисненным золотом.

Содержание большого количества музеев, обеспечение их бесперебойного функционирования требовало значительных средств.

Министерство народного просвещения специально для учебно-вспомогательных учреждений ежегодно выделяло некоторые суммы, которые расходовались на поддержание коллекций и на их пополнение. Кроме того, из бюджета университета выделялись средства на жалование служащих таких учреждений – штатных и внештатных. Значительные суммы университету приходилось расходовать на музейные помещения, которых требовалось все больше и больше из-за разрастания коллекций. Университетская территория постепенно расширялась за счет строительства новых зданий и пристроек к ним, за счет приобретения соседних домов.

Учебно-вспомогательные учреждения были неотъемлемой частью университетской жизни. Они не только составляли материальную базу учебно-педагогической и научной деятельности, но и превратили университет в важный просветительский центр. Многие из них стали настоящими музеями и внесли значительный вклад в развитие музейного дела в регионе.

#### Примечания

- 1 См., напр.: *Киттары М.Я.* Технологический кабинет. Казань, 1852; *Штукенберг А.А.* Материалы для истории минералогического и геологического кабинетов Императорского Казанского университета (1805–1865). Казань, 1901; *Остроумов А.А.* К истории зоологического кабинета Казанского университета // Ученые записки КГУ. Т. 86, кн. 1. Казань, 1926. С. 12–21; Краткие путеводители по университету. Этнографический музей. Казань, 1957; По музеям университета. Казань, 2002; *Вишленкова Е.А., Мальшева С.Ю., Сальникова А.А.* Terra Universitatis: Два века университетской культуры в Казани. Казань, 2005.
- 2 См.: Российская музейная энциклопедия. Т. 1. М., 2001. С. 395.
- 3 *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М., 2003. С. 86.
- 4 Труды комиссии физико-математического факультета Императорского Казанского университета по выяснению нужд учебно-вспомогательных учреждений. Казань, 1898. С. 35–36.
- 5 *Загоскин Н.П.* История Императорского Казанского университета. Т. 3. Казань, 1904. С. 25.
- 6 Там же. С. 34.
- 7 Материалы для истории кафедр и учреждений Императорского Казанского университета (1804–1826 гг.). Казань, 1899.
- 8 В настоящее время книжный фонд библиотеки насчитывает около 4 млн единиц хранения, из них рукописей – более 23 тыс. К сожалению, доступ в библиотеку для осмотра ее раритетов ограничен и возможен лишь по специальным заявкам.

Музейные функции учебно-вспомогательных учреждений Казанского университета

- 9 Казанские губернские ведомости. 1846. № 46 (часть неофициальная). Стлб. 559–561.
- 10 Музей Казанской химической школы. Казань, 2002.
- 11 Казанские губернские ведомости. 1849 г. № 23. С. 230.
- 12 Там же. С. 231.
- 13 НА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 4012, 4020 и др.
- 14 Анатомический театр в настоящее время имеет свой музей, но и сам является интереснейшим музейным объектом, входя в состав Казанского медицинского университета.
- 15 Заведующими класса архитектуры были известные казанские архитекторы, выпускники Академии художеств Михаил Петрович Коринфский (1788–1851) и профессор Павел Семенович Гесс (1817–1863).
- 16 Цит. по: Годичный отчет о состоянии Императорского Казанского университета за 1915 год. Казань, 1915. С. 54.
- 17 НА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 4634. Л. 1–2об.
- 18 *Смоленский С.* Из воспоминаний о Казани и Казанском университете в 60-х и 70-х годах. СПб., 1904. С. 35.

Н.С. Николаев

## ИЗУЧЕНИЕ КОЛЛЕКЦИИ МАСОНСКИХ ЗНАКОВ П.И. ПЕСТЕЛЯ В МУЗЕЕ РЕВОЛЮЦИИ СССР

Статья посвящена результатам изучения коллекции масонских знаков П.И. Пестеля, которая хранилась в Музее революции СССР. Автор опирается на исследования, предпринятые в 1920-х годах Н.М. Дружининым, который доказал, что Пестель был мастером одной из лож шотландского масонства и использовал это для организации тайного общества.

*Ключевые слова:* подлинность коллекции, масонский патент, ступени посвящения, тайные ложи, Союз спасения.

В середине 1920-х годов директор Музея революции СССР С.И. Мицкевич отмечал: «Работа музея подчинена главной задаче – политическому просвещению широких масс рабочих, крестьян и учащихся»<sup>1</sup>. Однако в процессе создания экспозиций стала очевидна необходимость серьезной научно-исследовательской и научно-методической работы – как в области изучения революционного прошлого, так и в области музееведения.

На должность ученого секретаря музея в 1926 г. С.И. Мицкевич пригласил участника революционного движения и профессионального историка Н.М. Дружинина, которому за один год удалось разработать стройную систему учета и описания историко-революционных памятников, представив доклад об этой системе на совещании музейных работников<sup>2</sup>.

Составление научной карточки для каждого музейного предмета требовало серьезного предварительного исследования. Примером подобной работы, которая и сегодня представляется образцовой, являются составленные Н.М. Дружининым карточки на коллекцию масонских знаков декабриста П.И. Пестеля<sup>3</sup>.

Эта коллекция была передана Музею революции СССР 25 ноября 1925 г. по распоряжению Коллегии Центрархива РСФСР для экспозиции, посвященной столетнему юбилею восстания декабристов. До этого не было ни описания коллекции, ни исследований связи ее составных частей с движением декабристов. По словам Н.М. Дружинина, необходимо было «вскрыть его овещенное содержание»<sup>4</sup>.

При изучении масонских знаков П.И. Пестеля ученый стремился понять их в контексте той эпохи – как символы скрытых общественных отношений, как свидетельство участия П.И. Пестеля в масонских организациях.

Внимательное изучение архивных документов (записей Н.М. Дружинина, конспектов его доклада, прочитанного в Музее революции 24 мая 1928 г.) позволяет реконструировать ход этой исследовательской работы. На полях его конспекта есть такая запись: «Постановка задачи – оживление вещи, как символа скрытых общественных отношений... недостаток знаний о масонстве»<sup>5</sup>. Для решения этой задачи Н.М. Дружинин в течение 1927–1928 гг. изучал не только обширную научную литературу о декабристах, но и материалы Центрархива, Архива Октябрьской революции (далее – АОР), Рукописного отделения Ленинской библиотеки, Военно-исторического архива, Архива Исторического музея. При этом исследователь опирался на знания, полученные им в Московском университете, подчеркивая значение работ Т.О. Соколовской и И.М. Хераскова.

Но прежде всего Н.М. Дружинин проследил историю хранения коллекции масонских знаков Пестеля, чтобы подтвердить ее подлинность. Выяснилось, что эти знаки, как и служебные бумаги, были найдены и изъяты в квартире П.И. Пестеля в с. Линцы Киевской губернии; обыск был произведен 13 декабря 1825 г. генерал-адъютантом А.И. Чернышевым и начальником штаба 2-й армии П.Д. Киселевым<sup>6</sup>. Масонские знаки, патенты и подозрительные бумаги были запечатаны и представлены командующему 2-й армией П.Х. Витгенштейну при рапорте от 20 декабря 1825 г., а затем отправлены в Петербург (в распоряжение Тайного следственного комитета) и приобщены к делу П.И. Пестеля. Позднее все эти материалы вместе с делами других декабристов перешли на хранение в Государственный архив. Летом 1917 г. они были перевезены в Москву и размещены в здании Архива Министерства иностранных дел, а позднее влились в состав специального фонда АОР, откуда и попали в Музей революции СССР в ноябре 1925 г.

Таким образом, подлинность коллекции масонских знаков Пестеля была установлена, и внимание Н.М. Дружинина сосредото-

точилось на таких вопросах: какое место эти знаки занимали в системе масонского ритуала, существовала ли их связь с революционной деятельностью декабристов? Исследователь считал, что ответы нужно искать, прежде всего, в материалах следственного дела П.И. Пестеля, к которому были приобщены эти «вещественные улики»<sup>7</sup>.

Н.М. Дружинин установил, что нельзя принимать на веру показания на допросах П.И. Пестеля, который уверял, что совсем оставил масонство к началу 1817 г. Эти показания давались в условиях неожиданного ареста, когда допрашиваемый еще не вполне сориентировался в сложившейся обстановке. Принадлежность П.И. Пестеля к масонским ложам и после 1817 г. подтверждается списками их членов в Военно-историческом архиве, а также патентом<sup>8</sup>, хранящимся в АОР.

Эти материалы были внимательно исследованы Н.М. Дружининым. Возраст и служебное положение обладателя патента совпадали с возрастом и должностью П.И. Пестеля, но сомнение вызывало второе имя – Михаил, поставленное в тексте рядом с именем Павел; из-за этого Государственный архив приписал документы дела двум разным лицам. Дружинин установил, что П.И. Пестель носил двойное имя: Павел-Михаил. Дело в том, что еще в самом начале XVIII в. в Россию приехал его предок – Вольфганг Пестель, который, оставшись лютеранином, на новой родине принял второе, православное, имя – Владимир<sup>9</sup>. Совмещение лютеранских и православных имен было обычным для его российских потомков, тем более что на полях масонского патента (составленного на французском языке) почерком самого декабриста написано: «Paul Michel de Pestel».

Таким образом, исследователь документально установил тот момент, когда молодой П.И. Пестель получил звание «мастера» иоанновской ложи (это высшая, третья, степень посвящения, которой предшествовали звания «ученика» и «товарища»)<sup>10</sup>. Обычно от вступления в ложу до высшей ступени посвящения проходило не меньше нескольких месяцев, но в виде исключения этот срок сокращали. Можно с полной уверенностью утверждать, что П.И. Пестель перестал быть «профаном» в конце 1811 г. или самом начале 1812 г.<sup>11</sup> Т.О. Соколовская доказывала, что масоном был и фельдмаршал М.И. Кутузов, что способствовало его назначению главнокомандующим<sup>12</sup>.

Вероятно, в это время масон Пестель еще не задумывался о революционной деятельности. В декабре 1811 г. он с отличием закончил привилегированный Пажеский корпус и был зачислен в гвардию. Похвастаться знатным происхождением П.И. Пестель не мог,

а ложи были аристократическими, элитарными и обеспечивали своих адептов полезными связями<sup>13</sup>. Они были подобием некоего дворянского клуба, члены которого соединяли передовые идеи с веселым времяпрепровождением.

Что могло заставить стать революционером молодого блестящего офицера – героя Отечественной войны 1812 г., кавалера пяти боевых орденов, награжденного золотой шпагой «За храбрость» (после битвы при Бородине)? Безусловно, в пробуждении его политической мысли некоторую роль (но не главную для П.И. Пестеля) сыграли итоги Великой французской революции, заграничные впечатления русских солдат и офицеров.

Неизвестно, помогли ли П.И. Пестелю его масонские связи во время походной жизни – в России и за границей. Начало его конспиративной деятельности традиционно относят к 1816 г., когда он вступил в первую тайную организацию декабристов – Союз спасения, где вскоре стал одним из лидеров.

Возвращение армии из заграничного похода изменило характер масонских организаций, в которые стали вливаться новые кадры военных. Модной была ложа Соединенных друзей, но ее пестрый состав и поверхностность (пирушки аристократов) уже вызывали чувство неудовлетворенности у прогрессивно настроенной молодежи. И в конце 1815 г. небольшой кружок гвардейских офицеров выделился из ложи Соединенных друзей и основал самостоятельную масонскую мастерскую – «ложу Трех добродетелей». Она начала быстро пополняться новыми «братьями», которые подбирались с учетом их политических настроений. Осенью 1816 г. в «ученики» ложи был посвящен князь Ф.Ф. Гагарин (будущий член тайного военного общества декабристов), затем – князь А.К. Ипсиланти (будущий руководитель греческого восстания), братья Муравьевы-Апостолы, а также Н.М. Муравьев. Всем им предстояло принять самое деятельное участие в декабрьских событиях 1925 г.

П.И. Пестель был принят в члены ложи Трех добродетелей в феврале 1817 г., и, вероятно, тогда же ему был вручен масонский знак, сохранившийся в коллекции. Он сделан из бронзы в виде трех скрещенных символов – меча, креста и якоря, увенчанных пылающим сердцем. На верхней перекладине якоря видны две выгравированные надписи: на лицевой стороне – «des 3 vertus. O. de St Prg» («Ложа 3 добродетелей. Восток С.-Петербурга»), на обороте – «11 Ja 1816» («11 января 1816» – дата учреждения ложи)<sup>14</sup>. Другой сохранившийся знак из коллекции П.И. Пестеля – белый ключ из слоновой кости, который вручался «мастерам» иоанновского масонства и давал право «открывать двери» (т. е. посещать все его ложи)<sup>15</sup>.

Длительное пребывание русских офицеров на территории Германии и Франции привело к тому, что укоренившиеся там либеральные идеи захватывали и русских членов масонских лож<sup>16</sup>. Н.М. Дружинин подробно изучил список членов ложи Трех добродетелей, хранившийся в рукописном отделении Государственной библиотеки им. В.И. Ленина. Он обнаружил, например, что генерал-лейтенант Н.М. Бороздин (сторонник умеренных взглядов) получил замаскированную отставку: он был зачислен «почетным великим мастером» и утратил влияние на деятельность ложи, а на его место был избран член революционного кружка князь П.П. Лопухин. Постепенно перевес в руководстве ложи перешел к негласным представителям Союза спасения, и фактически она превратилась в филиал этого тайного общества. Кстати, впоследствии бывший мастер ложи Н.М. Бороздин стал членом Верховного уголовного суда над декабристами.

В течение 1816 г. радикально настроенные офицеры выдвигали различные проекты тайного общества, причем А.Н. Муравьев настойчиво предлагал облечь его в защитную оболочку масонской ложи. При отсутствии независимых политических структур декабристы по примеру Западной Европы стали на путь использования масонских организационных форм в своих целях. Устав Союза спасения, одним из разработчиков которого был П.И. Пестель, сознательно воспроизводил ступени масонской иерархии, ее церемоний и клятв, культ строжайшей тайны. Дружинин отмечал: «Везде и всюду масонство ценилось как форма общественного сцепления, не только охраняющая тайну организации и боевой подготовки, но и способствующая подбору людей определенного идеологического устремления»<sup>17</sup>.

Давая свои показания на допросах, П.И. Пестель не расшифровал символику тех эмблем, которые были изъяты при обыске в его доме. Одна из его рукописных тетрадей на французском языке имеет название «*Quatrième Grade*» («Четвертая степень»), другая – «*La Maîtrise Ecossaise*» («Степень шотландского мастера»). Исследуя содержание обеих рукописей, Дружинин сделал вывод, что в них говорится о ритуалах шотландских лож шведской системы, в частности ложи Сфинкса (ученый был знаком с их описаниями, имеющимися в архивах Ленинской библиотеки).

Как известно, шотландское масонство, признавшее своим покровителем апостола Андрея, возникло в XVII в. и с самого начала приобрело политический характер. Масонской идее созерцания и нравственного совершенствования надломленная европейская аристократия противопоставила задачу непреклонной борьбы с новыми порядками буржуазного общества. По мнению В.С. Брачева,



многостепенная и сложная система шотландского масонства была заимствована русской знатью в период ее высшего политического влияния<sup>18</sup>. В шотландском братстве состояли представители самых знатных родов екатерининской России: Апраксины, Гагарины, Долгорукие, Шуваловы, Голицыны, Волконские и многие другие.

Н.М. Дружинин установил, что П.И. Пестель, возлагая на себя одежду масона четвертой и пятой степени, сознательно приобщался к высшим градусам шотландского масонства. При этом ему были одинаково чужды и карьерные соображения, и аристократические симпатии, и религиозная экзальтация. В то время столичные ложи были охвачены взаимной борьбой, и перед каждым их членом возникал вопрос о том, с какой из масонских систем ему оставаться. Либерально настроенные члены ложи Соединенных друзей предпочли ограничиться несколькими иоанновскими степенями, но П.И. Пестель, не дожидаясь окончательного решения своей ложи, сделал противоположный выбор<sup>19</sup>.

Действительные мотивы этого шага станут вполне понятными, если вспомнить организационные маневры декабристов в ложе Трех добродетелей. Мастер высших степеней шотландского масонства приобретал право единолично открывать не только легальные, но и тайные ложи (недоступные для правительственного контроля). Забегая вперед, отметим, что это право стало весьма существенным после 1 августа 1822 г., когда император Александр I издал указ-рескрипт, запрещающий масонские ложи и другие тайные общества в России. Уезжая из Петербурга, Пестель получил от Шотландской директории документ под названием «Законы, прерогативы и привилегии шотландских мастеров», который также был изъят во время обыска в Линцах вместе с патентами и масонскими знаками<sup>20</sup>.

Из протоколов андреевской ложи Сфинкса, Н.М. Дружинин установил еще одно обстоятельство: шотландские мастера, занимавшие руководящие должности, имели право личной властью приобщать к своей ложе иоанновских мастеров; это позволяло членам тайного общества передоверять свои права собственным избранникам.

Наконец, вступление в состав шотландских лож давало точку опоры для завоевания руководящего аппарата, чьим постановлениям должны были беспрекословно подчиняться все зависимые ложи, в том числе иоанновские. А.И. Серков в своей книге подчеркивает, что масоны-либералы использовали свои руководящие должности для деятельности не только внутри лож, но и на государственной службе. В частности, именно они до некоторой степени подготовили почву для реформ середины XIX в. По протекции министра внутренних дел графа С.С. Ланского<sup>21</sup> в конце 1820-х годов

нижегородским военным губернатором был назначен бывший декабрист и масон А.Н. Муравьев, разрабатывавший собственный проект отмены крепостного права.

Одним из центров деятельности тайных масонских организаций со временем стало Московское общество сельского хозяйства, которое считалось оплотом либерального дворянства. Ключевые посты здесь занимали «вольные каменщики»: например, князь С.И. Гагарин являлся председателем общества. Н.М. Дружинин отмечал: «И здесь и там перед нами вырисовывается одна и та же руководящая прослойка – передовая группа землевладельцев, которые обладали достаточными капиталами для агрономических преобразований и были хозяйственно заинтересованы в ликвидации феодально-крепостнического режима»<sup>22</sup>. Уточним: ликвидации мирным путем.

Но все это в будущем, а пока... Декабристы постепенно проводили своих единомышленников в шотландские ложи, которые становились оплотом политического заговора и своего рода «государством в государстве».

Учитывая всю совокупность собранных фактов, Н.М. Дружинин сделал вывод, что истинным мотивом масонских «увлечений» П.И. Пестеля был трезвый расчет: его политическим целям вполне соответствовала замкнутая и строго иерархическая шотландская система, причем до определенного момента масонство действовало почти открыто.

Конспиративная форма тайных обществ была необходима уже не для салонной пропаганды, а для активных действий. Давая свое «Историческое обозрение», Н.М. Муравьев не скрывал от следователей, что устав Союза спасения проповедовал насилие<sup>23</sup>. П.И. Пестель координировал деятельность этого Союза, разрабатывая свою программу республиканского равенства и тактику революционного террора. Иными словами, при формировании тайных обществ революционеры пытались подчинить масонство, заняв ключевые посты в его ложах. В отличие от Испании и Португалии, где это удалось сделать, в России возникали постоянные разногласия между самими декабристами и сопротивлением их планам со стороны лидеров умеренного направления в масонстве. Тайное общество не удалось полностью скрыть ни от правительства, ни от рядового масонства, часто не разделявшего революционных идей.

Независимо от А.Н. Муравьева и П.И. Пестеля (но одновременно с ними) два радикально настроенных офицера – М.Ф. Орлов и М.А. Дмитриев-Мамонов – разрабатывали проект революционной организации внутри масонства. В задуманном ими «Ордене русских рыцарей» тоже использовалась иерархия степеней, символические ритуалы, культ боевого тамплиерства. Как по-

казали исследования А.И. Серкова и В.С. Брачева, эта программа имела более аристократический характер, чем у Пестеля: она требовала федеративной республики, но закладывала основы влияния крупных земельных собственников. Узнав о возникновении Союза спасения и признав преимущества его устава, учредители Ордена распустили свою организацию.

Все европейское масонство воспринималось как форма, способствовавшая не только сохранению тайны организации, но и подбору людей определенного идеологического настроя. Немецкое иллюминатство пыталось сыграть аналогичную общественную роль в Германии, в Италии масонские ложи были тесно связаны с карбонариями, в Польше оболочкой масонской ложи был замаскирован национально-освободительный союз.

Русскими революционерами масонские формы были быстро отброшены, и развитие тайного общества пошло по другому организационному пути. Впоследствии сами декабристы пробовали найти причины неудачи своего плана. С.П. Трубецкой акцентировал внимание на излишней таинственности масонства, «которая была в противности с характером большей части членов». Н.М. Муравьев указывал на громоздкость его обрядов и присяг, невозможность полной конспирации, разногласия в масонской среде. С точки зрения П.И. Пестеля, все это искупалось непроницаемостью масонской завесы для революционного центра, возможностью осторожного подбора членов тайного общества. К тому же масонский ритуал в Союзе спасения был значительно упрощен.

Гораздо важнее другая причина неудачи – невозможность для революционно-настроенных масонов совершенно изолировать себя от масонов, настроенных консервативно. В обстановке организационно-тактических и идеологических разногласий участие декабристов в масонских ложах утратило всякое политическое значение. Вот почему П.И. Пестель был вынужден отказаться от первоначальных планов, осознав безнадежность новых усилий. Он перестал поддерживать связь с петербургскими масонами и автоматически выбыл сначала из шотландской ложи Сфинкса (к концу 1818 г.), а затем – из иоанновской ложи Трех добродетелей (к концу 1819 г.).

Н.М. Дружинину удалось подтвердить подлинность масонских знаков П.И. Пестеля и установить их назначение, символический смысл. В результате эти знаки приобрели значение реликвий, связанных с историей декабризма, стали вещественным памятником использования масонских лож в революционных целях.

Становление научно-исследовательской деятельности Музея революции СССР проходило в тесной связи со становлением молодой

советской исторической науки. Исследование музейной коллекции, проведенное Н.М. Дружининым, стало образцом научного описания музейных предметов и своеобразным пособием по их изучению.

К сожалению, после первого Всероссийского музейного съезда, состоявшегося в 1930 г., Музей революции СССР должен был сузить тематику своих экспозиций и сосредоточиться на истории большевистской партии и задачах социалистического строительства. Все экспозиционные, библиотечные и архивные материалы по ранним этапам освободительного движения в стране были переданы в Государственный исторический музей. Массонские знаки П.И. Пестеля украшают сегодня новую экспозицию этого музея.

#### Примечания

- 1 *Мицкевич С.И.* Музей Революции Союза ССР // Музей Революции СССР. Сб. 1. М., 1927. С. 9.
- 2 *Дружинин Н.М.* Методы историко-революционных экспозиций // Там же.
- 3 *Дружинин Н.М.* Массонские знаки декабриста П.И. Пестеля. М., 1929.
- 4 Конспект доклада Н.М. Дружинина «Массонские знаки декабриста П.И. Пестеля» (автограф, машинопись с правкой) // Архив РАН. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 64. Л. 11.
- 5 Там же.
- 6 *Дружинин Н.М.* Массонские знаки... С. 12.
- 7 Там же. С. 13.
- 8 Патент – специальный документ, подтверждающий принадлежность данного лица к массонской организации (выдавался должностными лицами логи).
- 9 *Киянская О.И.* Пестель. М., 2005. С. 9.
- 10 Архив РАН. Ф. 1604. Оп. 1. Д. 64. Л. 13.
- 11 *Дружинин Н.М.* Массонские знаки... С. 16.
- 12 *Соколовская Т.О.* Возрождение массонства при Александре I // Массонство в его прошлом и настоящем. 2-е изд. М., 1991. Т. 2. С. 195.
- 13 *Серков А.И.* История русского массонства XIX века. СПб., 2000. С. 148.
- 14 *Дружинин Н.М.* Массонские знаки... С. 20.
- 15 Там же. С. 21.
- 16 *Брачев В.С.* Массоны в России от Петра I до наших дней. СПб., 2000. С. 126.
- 17 *Дружинин Н.М.* Избранные труды. Революционное движение в России в XIX веке. М., 1985. С. 324.
- 18 *Брачев В.С.* Указ. соч.
- 19 *Дружинин Н.М.* Массонские знаки... С. 34.
- 20 Там же. С. 35.
- 21 *Серков А.И.* Указ. соч. С. 280.
- 22 *Дружинин Н.М.* Избранные труды... С. 224.
- 23 *Дружинин Н.М.* Декабрист Никита Муравьев. М., 1933.

Г.Н. Липеровская

## МУЗЕЙНАЯ УТОПИЯ АКАДЕМИКА И.Э. ГРАБАРЯ: ЗАМЫСЛЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

Автор анализирует проекты И.Э. Грабаря разных лет по реорганизации музейного дела в России. Впервые вводятся в научный оборот архивные документы, представляющие идеи Грабаря по созданию «музейного городка» в Московском Кремле, «образцового» музея в Ленинграде.

*Ключевые слова:* музейная политика, утопические идеи, национализация искусства, музеефикация Кремля, реконструкция Русского музея.

В истории музееведческой мысли России начала XX в. есть немало авторов, чьи размышления, идеи и концепции легли в основу философии музея как социального института, теории и практики музейного дела. Подобной исторической фигурой, несомненно, является Игорь Эммануилович Грабарь.

Наследие И.Э. Грабаря подробно рассматривалось в русле истории формирования современной школы реставрации, а также проблем охраны памятников культуры. Служба И.Э. Грабаря в Наркомпросе (в Отделе по делам музеев, охраны памятников искусства и старины), создание им реставрационных мастерских – все это сформировало вполне определенный имидж этого ученого. Деятельность И.Э. Грабаря в качестве попечителя, а затем директора Третьяковской галереи также определила вектор исследований его трудов. Несмотря на важность и актуальность перечисленных аспектов, необходимо обратить внимание историков науки на теоретические идеи Грабаря, его концепции и проекты национального художественного музея, которым он уделял много времени и сил (о чем свидетельствует обширный массив архивных документов<sup>1</sup>). На протяжении многих лет, отвлекаясь на преподавательскую, реставрационную и общественную работу, он вновь и вновь возвращался к идее «образцового» музея мирового значения.

Многое из того, что было задумано И.Э. Грабарем, он доводил до степени готовых к реализации проектов. Он добивался разрешения властей, создавал коллектив единомышленников, составлял график организационных, строительных и экспозиционных работ, рассчитывал смету и т. д. Однако ни один из проектов Грабаря не был реализован, что называется, «в чистом виде». Глядя из первого десятилетия XXI в. на проекты пылкого академика, ловишь себя на мысли, что они подобны социальным утопиям, идеальным конструкциям мыслителей Просвещения.

Академик И.Э. Грабарь в самом деле верил, что просветительские задачи музеев могут увлечь власть имущих. Он утверждал: «Подобно тому как нельзя мыслить государство без политики иностранной, финансовой или внутренней, нельзя его мыслить и без политики музейной»<sup>2</sup>. Он пытался убедить советских чиновников, что произведения искусства способны быть «катализаторами духовного роста пролетариата», что музейный комплекс, созданный в Московском Кремле, способен формировать и определять жизнь города и страны. Излагая один из своих проектов, Грабарь писал: «Здесь, в Москве, он [народ] должен впервые оглядеть все дело рук его отцов и дедов, здесь, не шовинистически, а в неделимо-национальном музее сможет он уразуметь, оценить и вновь научиться творить ценности...» [1066, л.1об.].

Идея национального художественного музея видоизменялась в замыслах И.Э. Грабаря в зависимости от контекста эпохи. Довольно долго он вынашивал концепцию музейного городка, взяв за образец Баварский национальный музей. Грабарь писал:

Когда Габриэль Зейдель создавал свое гигантское здание национального музея в Мюнхене, он компоновал его в виде целого городка, – конгломерат зданий различных эпох и стилей, начиная со времен Римской империи и кончая XIX веком. Все эти здания были ему нужны в качестве футляров, органически связанных с данными коллекциями, отвечающих извне внушительному содержанию [1099, л. 13].

Идея музейного городка естественно вытекала из взглядов Грабаря, который утверждал: «Главная задача музея – научная разработка его коллекций, неустанное изучение их, углубление и расширение исследований, проведенных ранее, и новые изыскания» [Там же].

Такой подход определял и новую стратегию: музейные коллекции должны собираться в крупные, исторически последовательные и научно выстроенные собрания, и потому музейный городок является «подлинным идеалом музейного строительства» [1064, л. 4].

По мнению академика, в отличие от Петербурга, Москве всегда не хватало просторных музейных помещений, о чем свидетельствуют, например, «удручающие хвосты у Третьяковской галереи по воскресеньям и праздничным дням». Грабарь считал, что все проекты ее расширения, перестройки, строительства нового здания для Галереи бесполезны, нужно другое, радикальное средство:

Москва имеет готовый музейный городок, с десятками зданий, наполовину уже музейных и наполовину легко могущих быть превращенными в музеи, – городок, которому позавидовала бы Европа, если бы нам дано было все эти здания занять под музеи. Этот музейный городок – Кремль... [1064, л. 12].

И.Э. Грабарь обосновывает свою идею так:

Судьбе угодно было, чтобы на земле существовал холм, на котором история сохранила от разных эпох десятки зданий разных стилей, в которых свободно могут быть размещены соответствующие этим эпохам коллекции. Архитектору ничего не надо сочинять, не надо строить подделок, даже и приспособлять многого незачем. – Все готово, все подлинно, все – сама история... все сейчас же или очень скоро может принять коллекции. И этот холм – Московский Кремль... Это ли не музей! [1064, л. 12–13].

В рукописи 1917 г. [1067], вероятно, написанной между Февральской и Октябрьской революциями, Грабарь подробно излагает принципы создания музейного городка в Кремле. Он предлагал: передать Московскому городскому управлению все кремлевские здания за исключением церковных и монастырских; вернуть первоначальный облик ряду построек, подвергшихся поздним переделкам (например, зданию бывшей Оружейной палаты архитектора И.В. Еготова, перестроенному в 1860-х годах под казармы); присоединить к существующим музеям Кремля (Оружейной палате, Патриаршей ризнице, дворцовому собранию и Музею 1812 года) городские музеи – Третьяковскую галерею, Румянцевский и Исторический, Театральный музей А.А. Бахрушина. Они могут включить также частные собрания «национального и мирового значения», владельцы которых «уже высказали желание принести их в дар городу Москве». Большой Кремлевский дворец предполагалось передать под собрания Третьяковской галереи и Румянцевского музея. Все церкви и монастыри должны были составить особую музейную единицу под отдельным управлением. В ведение управления Кремлевским музеем предполагалось передать также «все московские и подмосковные имущества», в том числе Нескучный дворец, Петровский дворец, село Коломенское, село Измайлово, село Царицыно и другие [1067, л. 2–3].

Малый Кремлевский дворец Грабарь предлагал восстановить, «насколько это достижимо», по состоянию на середину XIX в. и отдать под резиденцию президента Российской республики, «во время его приезда в Москву».

Отдельным пунктом своего плана Грабарь подчеркивал:

Размещение коллекций должно быть произведено с таким расчетом, чтобы каждый из музеев Кремлевского городка сохранил свою прежнюю самостоятельность, чтобы объединение всех музеев в одну большую организацию ни в чем не умалило значения каждой отдельной единицы этого сложного целого, чтобы сохранились не только названия и традиционные функции этих единиц, но и все особенности их каждодневной жизни [1067, л. 2].

Управлять столь грандиозным музеем должен был общий Совет музейного городка (с выборным председателем), который определял бы лишь «самое общее направление художественной политики музейного городка, предоставляя в деталях полную автономию администрации отдельных единиц» [Там же].

В том же 1917 г., но уже после Октябрьской революции И.Э. Грабарь вновь подробно останавливается на идее создания музейного городка в Кремле с учетом реалий времени. В национальный художественный фонд в Москве стекалось огромное количество национализированных и реквизированных произведений искусства и памятников истории, что открывало совершенно новые перспективы. Нижний этаж Большого Кремлевского дворца предполагалось использовать для описания, изучения и классификации собранных сокровищ. Грабарь формулирует следующее положение:

Современный музей должен демонстрировать только первоклассные вещи. Все второстепенные произведения, а также произведения, в которых превалирует историческая их сторона над художественной, выставке (экспонированию. – Г. Л.) не подлежат. Но такие предметы имеют огромный интерес для изучения, и вот всякий современный музей... должен иметь огромный запас, доступный для изучения и осмотра специалистами [1065, л. 3].

К идее музейного городка в Кремле Грабарь возвращался и позднее. Так, в 1921 г. он опубликовал в рижской газете «Новый путь» цикл статей на эту тему. В одной из них Грабарь отмечает, что, в отличие от Америки и Европы, которые изощряют всю свою изобретательность, чтобы создать для музейных богатств «подобные футляры», Москве и сочинять ничего не придется. По его словам, в Кремле «есть добрый десяток футляров всех последова-



тельных стилей – ценнейшие памятники русского зодчества нескольких эпох». Более того, приспособление этих зданий под музей не испортит их и не представит особых затруднений «даже в ближайшие годы, когда от чисто строительных перспектив придется вовсе отказаться». Грабарь выражал уверенность, что рано или поздно «Москва получит целый музейный городок, ибо она имеет для этого такие данные, каких нет ни у одного города в мире»<sup>3</sup>. Однако после того как И.В. Сталин превратил Кремль в суровый и закрытый замок власти, становилось все более очевидным, что масштабные планы по музеефикации Московского Кремля неосуществимы.

В 1940-х годах (после войны) И.Э. Грабарь снова возвращается к проекту созданию музейного городка – теперь уже в Троице-Сергиевой лавре или Ново-Иерусалимском монастыре. Однако это были уже фантомы угасшей мечты, в которых не чувствовалось не только уверенности, но и надежды на достижение задуманного.

Гораздо раньше, в начале 1930-х годов<sup>4</sup>, идея национального художественного музея приобрела у Грабаря новые черты. Теперь речь шла о создании в Ленинграде «образцового» музея, «коренным образом расходящегося по своему внешнему и внутреннему облику, а также по всей установке со старыми музеями». В соответствии с потребностями и лексикой эпохи И.Э. Грабарь утверждал: «Если раньше экспозиция была рассчитана на вкусы, привычки и капризы бар и эстетов, то сейчас она должна быть перестроена в направлении максимального облегчения восприятия массовым зрителем художественных произведений». Таким образом, акценты ставились на популярность и массовость музея, а не на его научные исследования. Несколько раньше подобные взгляды на публичный музей высказывал Ф.И. Шмит, и это не было проявлением конформизма – скорее, свидетельством трезвого понимания ситуации. Социальные потрясения подняли наверх множество людей, для которых музей или консерватория совершенно выпадали из картины мира. Когда крестьянская в своей основе масса хлынула в города, стала обучаться грамоте и работать на стройках пятилеток, многие представители культуры задумались о том, как включить ее в контекст современной цивилизации. Поэтому первоочередной задачей стала организация такого музея, который «в простой и доступной форме давал бы исчерпывающие, хотя и краткие сведения по истории русского искусства с древнерусских времен до сегодняшнего дня»<sup>5</sup>. Музей-ликбез, музей-букварь – вот какой образ культурного строительства выдвигало время.

Для максимальной наглядности материала и для увеличения пропускной способности музея требовалось протяженное, прямое

и светлое экспозиционное пространство. По мнению И.Э. Грабаря, этим требованиям в полной мере соответствовал архитектурный комплекс на территории Государственного Русского музея. Ученый доказывал властям, что необходимо объединение в одно целое Михайловского дворца, флигеля Росси (ныне Этнографический музей) и корпуса Бенуа, что «даст идеальный музей, полностью отвечающий задаче обслуживания масс методами техническими научно наиболее современными и совершенными, причем вытекающими из существа советской жизни и директив партии» [1067, л. 2]. Последние слова ученого свидетельствуют о том, что на первый план уже вышла идеология: власть активно внедрялась в область культуры, стремилась «подмять» под себя ее институты и образования.

И.Э. Грабарь предлагает соединить все корпуса Русского музея переходами и мостиками, чтобы обеспечить «идеальную циркуляцию непрерывно двигающихся по залам масс... толкаемых логикой маршрута к выходу». По словам автора, «прямой, без всяких изворотов путь даст возможность установить ясный маршрут, облегчающий и ускоряющий обозрение» [1067, л. 3].

По мысли Грабаря, музей, подобно культурному фильтру, должен был «процеживать» через себя потоки темного человеческого материала, просвещая и социализируя его. При этом возникает еще одна ассоциация – с промышленным конвейером по производству нового человека, что вполне соответствовало официальным взглядам на музеи как на политико-просветительные комбинаты<sup>6</sup>. Используя идеологические доктрины той эпохи, Грабарь стремился реализовать давно выношенные им идеи по созданию крупнейшего музейного собрания – мирового уровня и национального значения.

Говоря о преимуществах протяженного экспозиционного пространства, И.Э. Грабарь отмечал, что оно позволит разместить картины не в 4–5 рядов, как было принято, а в 2 ряда, не помещая их «впритык, рама к раме... что затрудняет обозрение». Кроме того, «огромная протяженность стен дает возможность очистить все запасы художественного отдела музея от картин, скульптуры, десятками лет недоступных для обозрения публики» [1067, л. 3].

Вдоль экспозиционного маршрута Грабарь предлагал расположить комнаты отдыха и помещения для лекций экскурсоводов. В корпусе Бенуа должен был появиться «отдел тематических и персональных выставок», в также зал «научного запаса», доступный «обозрению специалистов, художников, ученых»; все это следовало оборудовать «по последнему слову техники западноевропейских музейных коллекций».

Помимо пространственных решений, Грабарь проектировал новшества и в устройстве экспозиции, например создание обособленного отдела советского искусства, имеющего отдельный вход со стороны канала Грибоедова. В пользу этого предложения ученый приводил такой аргумент: «Создание специального отдела советского искусства даст возможность организованно влиять музеем на художественное и политическое воспитание массового зрителя». Одним из источников формирования экспозиции советского искусства должны были стать крупнейшие выставки в Москве, Ленинграде и Киеве – в первую очередь выставка «15 лет РККА» и «Художники РСФСР за 15 лет» (в их организации Грабарь принимал активное участие).

Создание отдела советского искусства влекло за собой реформирование и других художественных отделов: их названия теперь должны были соответствовать марксистской типологии общественно-экономических формаций. Вместо отдела древнерусского искусства – отдел раннего феодализма, а отдел искусства XIX в. стал отделом промышленного капитализма и т. д. Предполагалось создание целого ряда новых отделов – «прикладного искусства, как иллюстрация истории жизни и быта прошлых веков», отделов рисунков, гравюр, театрального и архитектурного; кроме того, проектировался архив по истории искусства, библиотека «с возможностью обслуживания посетителей музея по всем вопросам искусства».

Изложив общие принципы построения нового музея, Грабарь заключает: «Есть все основания утверждать, что Ленинград получит не только лучший музей в Союзе, но и первый в мире по совершенству своей экспозиции и циркуляции зрителя, ибо [это будет музей] наиболее приспособленный к его назначению как места культурного отдыха и политического воспитания» [1067, л. 4].

Проект был подкреплен графиком организационных, строительного-архитектурных и научно-экспозиционных работ; этот график предполагал возможность 7 ноября 1934 г. «открыть весь перестроенный музей».

Усилия И.Э. Грабаря принесли свои плоды. 13 марта 1934 г. Народный комиссариат просвещения РСФСР издал приказ № 211, в котором нашли отражение почти все предложения ученого, но с жесткой оговоркой: «Никаких изменений общей музейной экспозиции не производить без разрешения Наркомпроса»<sup>7</sup>.

Следуя приказу, директор Русского музея А.Г. Сафронов составил предварительную смету расходов «на осуществление мероприятий, связанных с коренным переоборудованием помещений Государственного Русского музея» (на сумму 988 674 руб.)<sup>8</sup>.

Приказ обязывал музей проделать в кратчайшие сроки огромный объем работы, который был ему не по силам. Реорганизация экспозиции по общественно-экономическим формациям и организация отдела советского искусства создавали множество трудностей: значительные лакуны в коллекциях пытались заполнить произведениями, приобретаемыми на выставках и отобранными у других музеев Ленинграда и Москвы. Это нередко сопровождалось неприятными, подчас скандальными ситуациями и огромной перепиской: Наркомпрос и Ленсовет, хотя и обещали музею свою помощь, оказывать ее не спешили.

И.Э. Грабарь принял участие в работе по реорганизации Русского музея, просмотрев свыше 4000 произведений. Сохранилась его докладная записка А.Г. Сафронову от 11 марта 1934 г.<sup>9</sup>, в которой Грабарь подробно перечисляет произведенные им работы по отбору живописи «раннего и позднего феодализма» для постоянной экспозиции, а также по составлению каталога. И хотя ученый, по его словам, «смог только поверхностно ознакомиться со всем этим материалом», он определил «недостающие произведения», которые следует передать в ГРМ «путем изъятия» их из музеев Гатчины и Царского Села. Кроме того, Грабарь просил дирекцию музея разрешить перевод в Ленинград ряда сотрудников Третьяковской галереи, так как Русский музей, по его словам, не располагал сотрудниками «той высокой квалификации, которая только одна обеспечит ударность работы по реорганизации Музея и ее успешность»<sup>10</sup>. Речь шла о переводе А.В. Лебедева, Д.Д. Соколова, А.М. Скворцова, Ю.П. Анисимова и Н.Г. Машковцева.

Доступные мне архивные документы пока не дают возможность построить полную картину реорганизации Русского музея, однако наметить несколько вех в этой истории можно. На ходатайство Грабаря в Наркомпрос об изменении названия Государственного Русского музея от 14 мая 1934 г. А.С. Бубнов поставил резолюцию: «Пока оставить прежнее название». Руководство музея не поняло (или сделало вид, что не поняло), о каком названии идет речь: старом или новом? Но в ответ на просьбу разъяснить позицию Наркомпроса получило странную отповедь: «Никаких бумаг писать не надо. И названия менять не надо...»<sup>11</sup>

Второй вехой является письмо И.Э. Грабаря неизвестному лицу от 24 ноября 1934 г., в котором он пишет:

Видел проект реконструкции зданий Государственного Русского музея... Проект этот разработан архит. В.Н. Талепоровским<sup>12</sup>. В него вложено столько внимания, любви, знаний, таланта и труда, что он произвел на меня чудесное впечатление... Надо сделать все от нас зависящее, чтобы

ознакомить с ними знатных людей Ленинграда. Пусть знают, что можно сделать из Русского музея *в будущем, при желании* (курсив мой. – Г. Л.). С приветом, Игорь Грабарь<sup>13</sup>.

Реальными итогами реорганизации Государственного Русского музея в «образцовый» стала передача ему корпуса Бенуа и устройство в нем экспозиции советского искусства, переделка основной экспозиции в «марксистскую» и выделение Этнографического отдела в самостоятельный музей<sup>14</sup>. Советская реальность внесла столь существенные коррективы в проект И.Э. Грабаря, что от его замысла мало что осталось.

И в проекте музейного городка в Московском Кремле, и в проекте «образцового» музея в Ленинграде прослеживается очевидное стремление Грабаря собрать в одном пространстве значительное количество первоклассных произведений. Часть из них должна была выставляться в залах, а большая часть – стать исследовательской базой для ученых и художников. В этом проявилась стратегия умного и целеустремленного политика от культуры. Еще в докладе на конференции 1919 г. в Петрограде Грабарь отмечал «хаотичность русских музеев и их случайность»; по его словам, эти музеи пополнялись главным образом за счет дарения, «ибо государственный бюджет уделял им лишь крохи». Жертвователю нередко оговаривал свой дар неудобными для музея условиями, сковывающими его работу. А покупки были редки, «да подчас и вредны, так как вели... к утверждению случая в пополнении коллекций». Поэтому, считал Грабарь, «необходим государственный орган, который приходил бы на помощь к музею в этом деле – Национальный государственный фонд». По его мнению, декреты о национализации и отделении церкви от государства открывали для насыщения этого фонда фантастические возможности.

Таким образом, многие музейные проекты И.Э. Грабаря объясняются стремлением художника создать стройную государственную музейную структуру во главе с профессионалами. По его замыслу, эта структура должна была включать эталонный Национальный художественный музей и сеть локальных музеев с достойным уровнем экспозиций, подпитываемых из «единого резервуара». Грабарь проектировал идеальный механизм функционирования музеев в государстве – подобно тому как философы-утописты конструировали идеальные общества. К сожалению, жизнь – бесцеремонный редактор, хотя в замыслах и идеях академика И.Э. Грабаря содержится много рациональных и жизнеспособных зерен. Может быть, он просто обогнал свое время?

- 1 В ОР ГТГ хранится огромный личный фонд И.Э. Грабаря (около 8,5 тыс. единиц хранения), в котором находится значительный пласт документов по заявленной теме.
- 2 ОР ГТГ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 1099. Л. 1. В дальнейшем ссылки на этот фонд (оп. 1) даются в тексте с указанием номера единицы хранения и номера листа.
- 3 *Грабарь И.Э.* Искусство в России: записки художника // Новый путь. 1921. 15 февраля. № 13.
- 4 Судя по графику работ, сопровождавшему изложение концепции нового музея, речь идет об осени 1933 г.
- 5 *Шмит Ф.И.* Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919. С. 18.
- 6 О задачах «Советского музея» // Советский музей. 1931. № 1. С. 5.
- 7 ВА ГРМ (1). Оп. 6. Ед. хр. 1023. Л. 1–2.
- 8 Там же, л. 48 (публикуется впервые).
- 9 Там же, ед. хр. 1019, л. 1–2 (публикуется впервые).
- 10 Там же.
- 11 Там же, ед. хр. 1023, л. 53 (публикуется впервые).
- 12 Талепоровский Владимир Николаевич (1918–1924) – архитектор, первый директор Музея-заповедника «Павловск».
- 13 ВА ГРМ (1), оп. Н. 6-ки Л.Ф. В.В.Алексеевой, ед. хр. 36 (публикуется впервые).
- 14 Реорганизация этнографического отдела ГРМ в Этнографический музей сопровождалась передачей в Государственный Эрмитаж знаменитой алтайской коллекции, которая составляла ядро экспозиции отдела. После реорганизации отдела экспозиция была разрушена.

С.И. Баранова

## ПРОЕКТ МУЗЕЯ ИЗРАЗЦА В УСАДЬБЕ ИЗМАЙЛОВО

Автор предлагает проект музея на территории старинной усадьбы с экспозицией уникальной коллекции художественных изразцов. Проект предполагает создание новой зоны культурного туризма в Москве и новых форм работы с посетителями.

*Ключевые слова:* памятники архитектуры, многоцветная керамика, дворцовые мастера, смотровая площадка, творческая мастерская, электронная экспозиция.

В 2005 г. распоряжением Правительства Москвы на базе музея-заповедника «Коломенское» был создан Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник (МГОМЗ). В его состав, помимо Коломенского, вошли дворцово-парковый ансамбль Лефортово, усадьба Люблино и усадьба Измайлово (переданная МГОМЗ в 2007 г.).

Концепция развития и функционального использования усадьбы Измайлово предусматривает «возрождение историко-культурной территории в музейно-выставочных, рекреационных и туристических целях». Коллектив МГОМЗ осознает необходимость особой стратегии, которая определит будущее усадьбы Измайлово – отдаленной от центра и «рекламно не раскрученной». Очевидно, что в этом случае недостаточно традиционных путей – классической экспозиции и экскурсий, но требуется особый, инновационный проект. На прошедшей в октябре 2008 г. Всероссийской конференции «Искусство и культура русской усадьбы XVII–XIX вв.» был представлен именно такой проект – «Музей изразца» на территории Измайлова.

Как известно, в этой царской загородной резиденции проходили апробацию новые методы хозяйствования, новые технологии и архитектурные решения. Одним из ярких примеров таких решений было введение в зодчество России второй половины XVII в. многоцветной керамики – ценинных изразцов. Их историко-художественную роль наглядно демонстрируют памятники, сохранившиеся в Измайлове, – собор Покрова Пресвятой Богородицы и Мостовая башня (1670-е гг.). В декоре собора Покрова изразцовому убранству отводится главная роль: знаменитая композиция «павлинье око» в виде широкой цветной ленты-фриза опоясывает четверик и сплошным ковром заполняет центральные закомары. Такой же фриз идет под куполами в карнизной части всех пяти барабанов собора, а тимпаны боковых закомар устилают многоцветные изразцы с цветами-розетками.

Изразцы для собора были изготовлены дворцовыми мастерами Игнатом Максимовым и Степаном Ивановым Полубесом. Об этом свидетельствует челобитная, поданная ими в 1673 г. царю Алексею Михайловичу; в ней сообщалось, что мастера «со товарищи» подрядились сделать «в село Измайлово ценинных образцов к церковному делу в закомары и в поясы и в шеи».

Почерк государевых мастеров виден и в изразцах Мостовой башни. На парапетах первого яруса и на углах второго сохранились небольшие ценинные (многоцветные) изразцы. В Измайловской описи 1687 г. значится: «...Кругом полаток перила каменные с ростесками и с образцами ценинными». Мостовая башня была важным элементом многопролетного моста, не сохранившегося в Измайлове, – одного из первых каменных московских мостов и единственного украшенного изразцами (о чем свидетельствует дворцовая опись).

Оба памятника XVII в. – свидетельство расцвета русского изразцового искусства. МГОМЗ обладает коллекцией изразцов, наиболее полной в России (около 15 000 предметов), что позволяет проследить более чем тысячелетнюю историю изразцового искусства. В коллекции представлены не только изделия русских мастеров (из Киева, Москвы, Калуги, Владимира, Суздаля, Вологды, Углича и других центров), но и керамика Германии, Голландии, Испании, Центральной Азии и Ближнего Востока. Исключительная полнота коллекции, большая часть которой никогда не экспонировалась, делает возможным и необходимым введение ее в круг современной культурной и общественной жизни России. Самым важным в новейшей музейной практике является то, что сейчас на первый план выходит демонстрация подлинных коллекций.



Очевидно, что в настоящее время потенциал усадьбы в Измайлово, в том числе уникальной коллекции изразцов как объекта музейного показа, в должной степени не использован. Проект «Музей изразца» предусматривает создание:

- постоянной музейной экспозиции;
- временных выставок (изразцов из собраний российских и зарубежных музеев, работ студентов и преподавателей художественных вузов, картин современных художников, реставрационных работ, археологических находок и т. д.);
- смотровых площадок для обзора изразцового убранства памятников с помощью оптических устройств;
- музеефицированного археологического раскопа;
- музеефицированного древнерусского горна;
- художественной керамической мастерской (с вовлечением посетителей в процесс изготовления изразцов);
- творческой мастерской, предполагающей обучение детей и взрослых созданию керамических изделий;
- мастерской по реставрации керамики (для специалистов и студентов);
- клубных объединений, предполагающих мастер-классы современных художников, семинары, презентации новых находок и т. д.;
- открытых площадок для проведения фестивалей, перфомансов, инсталляций, ярмарок керамических изделий и других акций.

Проектируемый Музей изразца в Измайлово с подобной программой станет уникальным для России. Тематическая структура его экспозиции позволит представить коллекцию в разных планах – историко-культурном, художественном, конструктивном и технологическом. Подобная «многослойность» экспозиции должна создать картину истории мирового изразцового искусства, особо подчеркнув особенности российских традиций.

На наш взгляд, важно, чтобы экспозиция отвечала культурным запросам самых разных групп посетителей – от детей до специалистов. Поэтому предполагается выделить особую зону музейного пространства, где процесс их знакомства с экспозицией может быть совмещен с развитием творческих навыков посетителей. Предусматривается широкое использование игровых и интерактивных методов (основанных на принципе «потрогай»). Отметим, что прямой (тактильный) контакт с экспозиционным материалом особенно важен для людей с ограниченными возможностями, которых мы надеемся привлечь в новый музей.

Особое место в нашем проекте отводится электронной экспозиции, которая может нести значительную информационную нагрузку. Речь идет о демонстрации на экране процесса изготовления изразцов, изображений различных архитектурных памятников с изразцовым декором, интерьеров с изразцовыми печами. В информационных киосках посетители смогут познакомиться с материалами по мировой истории изразцового искусства, используя специальные аудио-, видео- и мультимедийные программы.

Размещенные в разных частях Измайлова объекты показа – памятники архитектуры, экспозиции и выставки, мастерские – позволят посетителям при гибких вариантах маршрута выбирать любую их последовательность. Но во всех вариантах «главным героем» будет изразец, представленный как центр множества проявлений талантов человека – художественных, научных, технических.

Наш проект предусматривает использование современных технологий маркетинга и менеджмента, включая производство и продажу печатной и сувенирной продукции, организацию рекламных выставок строительных и керамических материалов и т. д.

Стратегия МГОМЗ предполагает рекламу проекта «Музей изразца» в СМИ и интернет-пространстве, причем на всех этапах его реализации. Тем самым мы надеемся привлечь к этому проекту внимание культурной общественности, людей творческих профессий. Рекламная кампания должна стать «площадкой» для открытого обмена мнениями, генерации новых идей и предложений. Ту же роль могут сыграть зрелищные мероприятия на территории Измайлова, посвященные истории и технологии керамического производства.

При создании Музея изразца, не имеющего аналогов в мировой музейной практике, МГОМЗ получит следующие преимущества:

- проект выводит его деятельность на новый уровень: в Москве появится новая зона и маршрут культурного туризма, что позволит эффективно использовать рекреационные возможности музейной территории;
- проект предполагает инновационные подходы к дизайну музея, расширение практики партнерских отношений с учебными, научно-исследовательскими заведениями и художественно-промышленными предприятиями;
- проект повышает статус МГОМЗ не только как научно-исследовательского и координационного центра по изучению русского изразцового искусства, но и как социально ориентированного предприятия, позволяющего включить в культурную жизнь города людей с ограниченными возможностями, социально не защищенных слоев населения.

## Проект Музея изразца в усадьбе Измайлово

Реализация проекта «Музей изразца» рассчитана на несколько лет, но первые практические шаги уже сделаны. В конце 2007 г. в Мостовой башне открылась выставка «Московский изразец», которая вызвала такой интерес посетителей, что необходимость продления срока ее действия не вызвала сомнений.

На парламентской комиссии Евросоюза в Страсбурге в 2006 г. представители Голландии и Испании около 20 минут спорили о том, какая из этих стран сыграла главную роль в становлении искусства изразца. Свое место в его истории должна занять и Россия: уникальная коллекция изразцов, хранящаяся в МГОМЗ, может напомнить о функции музея как «машины культурной самоидентификации».

Т.П. Поляков

«ДОМ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ» НА АРБАТЕ:  
СЦЕНАРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ СИСТЕМЫ  
ЭКСПОЗИЦИЙ КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА  
(Арбат, Плотников переулок, дом 21)

Сценарная концепция определяет основную идею, цель, принципы построения и сюжетно-тематическую структуру «Дома Булата Окуджавы» на Арбате в Москве. Проектируемый объект не является музеем в традиционном смысле слова. Это – культурный центр, объединяющий в себе элементы музейного «храма» и рекреационного «форума» с действующей концертной площадкой, литературно-художественными кафе и иными формами «живого музея». Особое внимание уделяется центральной экспозиции, посвященной жизни и творчеству поэта.

*Ключевые слова:* сценарная концепция, сюжетно-тематическая структура, Булат Окуджава, Арбат, музейная экспозиция, «живой музей», лестница времени, арбатский миф, «арбатские сны».

Публикация данного проекта преследует не только научно-познавательную, но и учебно-методическую цель. Студентам, обучающимся азам музейно-экспозиционного проектирования, демонстрируются жанровые и стилистические особенности сценарной концепции, отличающейся от более подробного и развернутого сценария экспозиции.

## 1. Введение

Предлагаемая сценарная концепция призвана определить основную идею, цель, принципы построения и сюжетно-тематическую структуру системы экспозиций «Дома Булата Окуджавы». Особое внимание уделяется центральной экспозиции, посвященной жизни и творчеству поэта.

---

© Поляков Т.П., 2009

Приступая к проектированию экспозиционного пространства «Дома Булата Окуджавы», необходимо помнить основное правило: экспозиция не выдумывается, а «выращивается» с учетом конкретных обстоятельств времени и места.

Во-первых, проектируемый объект не является музеем в традиционном смысле слова. Это – культурный центр, объединяющий в себе элементы музейного «храма» и рекреационного «форума» с действующей концертной площадкой, литературно-художественными кафе и иными формами «живого музея».

Во-вторых, проектируемый «живой музей» не является мемориальным домом-музеем в традиционном значении данного термина, поскольку Б.Ш. Окуджава никогда не жил в доме № 21, расположенном в Плотниковом переулке. Философско-поэтическая мемориальность этого «Дома Булата Окуджавы» возникает в контексте арбатского мифа, являющегося лейтмотивом творчества поэта.

В-третьих, данный объект не является первым и единственным музейным пространством, посвященным поэту. Функцию традиционного дома-музея Б.Ш. Окуджавы вот уже десять лет достойно выполняет музей в Переделкино. Поэтому создаваемая система экспозиций в арбатском доме может носить экспериментальный характер, опираясь на образно-символические, метафорические мотивы, обусловленные поэтической палитрой героя экспозиции.

Итак, основная *цель* проекта – создать многогранный и притягательный образ Булата Окуджавы в контексте арбатской среды его реального и мифопоэтического обитания, имеющей не только эстетические, но и нравственные принципы – «совесть, благородство и достоинство».

Принципы построения экспозиционного пространства «Дома Булата Окуджавы» базируются на отношении к экспозиции как к определяющей форме существования музея или аналогичного учреждения музейного типа. Экспозиция воспринимается как специфическое произведение искусства и создается по принципам построения художественного текста<sup>1</sup>. В основе языка – музейные предметы и объекты, а также вспомогательные архитектурно-художественные средства, с помощью которых создаются музейные инсталляции.

В стилистическом отношении концепция экспозиции должна учитывать «арбатские» традиции Б. Окуджавы: с одной стороны, казаться достаточно простой и понятной, а с другой – нести в этой кажущейся простоте целый ряд символических тайн и загадок, требующих внимательного и неоднократного прочтения.

## 2. Сюжетно-тематическая структура «Дома Булата Окуджавы»

Сюжетно-тематическая структура любого музейного или подобного ему объекта зависит от конкретных реалий, в частности территориальных и архитектурных. Культурному центру «Дом Булата Окуджавы» предоставлен подъезд с пятью этажами и мансардой, объединенными крутой и узкой лестницей. Вход в подъезд – со стороны Плотникова переулка, недалеко от улицы Арбат и памятника Булату Окуджаве.

Вполне логично представить в пространстве подъезда *шесть* условных разделов, или экспозиционно-художественных образов, объединенных седьмым, сквозным, образом Лестницы.

### «Лестница времени», или «Ступени познания Арбата»

В мифологическом ключе лестница – это символ соединения земного и небесного, материального и духовного, а также прошлого, настоящего и будущего. В религиозно-христианском значении – это символ перехода от человеческих пороков к человеческим добродетелям и духовным ценностям<sup>2</sup>. В урбанистическом значении – это символ развития города, его устремленности в высоту. Наконец, в традиционном арбатском значении лестница дополняет образ «улицы-реки» и «улицы-коридора», создавая трехмерное пространство арбатского мира.

Интерпретируя и обыгрывая с помощью художественно-пластических средств Лестницу как символическую ипостась Арбата, как вертикальную «реку времени», мы надеемся приблизиться к разгадке тайны окуджавской поэтики. Леонид Жуховицкий отмечал, что стихи Булата Окуджавы практически не поддаются логическому анализу, что они напоминают «неправильное» *движение по лестнице*: нормальный человек проходит ступеньку за ступенькой, а кто-то может прыгнуть сразу через три лестничных пролета. Нормальные стихи мы воспринимаем головой, а затем уже они действуют на эмоции, у Булата же – «прямое воздействие на эмоции, фантастической силы». Это объясняется «логическими провалами» – тем, что так ценится в драматургии, потому что актер в эти провалы вставляет себя, а читатель в подобные стихи – себя. Однако Е. Азимова тонко заметила: «Бывает так, что провал, пролет этот лестничный есть, а “вставить себя” – не получается. Не получается, потому что место все равно занято. Все эти *пролеты и ступеньки*, все занято – самим Булатом Шалвовичем Окуджавой. И тогда мы отступаем...»<sup>3</sup>

И еще один символический мотив, способный стать лейтмотивом. Поднимаясь по лестнице вверх, к Небу, мы невольно вспоми-

наем не только традиционно христианский смысл Лестницы, но и известные слова Б. Окуджавы: «Ах, Арбат, мой Арбат, ты моя *религия*...» Если объединить эти мотивы и интерпретировать на образно-мифологическом уровне каждый этаж как новую «ступеньку» в постижении «арбатской религии», может получиться весьма любопытная конструкция. Например, можно создать на поворотах такой «лестницы времени» шесть концептуальных инсталляций, возле которых вырастут метафорические «врата» в разные зоны арбатского мира Булата Окуджавы.

Шесть этих зон (разделов экспозиционного пространства) можно пройти последовательно, заглядывая в каждую, а можно и «перепрыгнуть» ряд лестничных пролетов, чтобы оказаться там, где в данный момент нас больше всего ожидают хозяева Дома.

Предлагаем следующую последовательность освоения «арбатской религии», или «арбатского мифа».

#### Первый и второй этажи.

##### Литературно-художественное кафе «Два Арбата»

Первые два этажа Дома, объединенные внутренней лесенкой, посвящены двум полярным ипостасям Арбата времен Булата Окуджавы. Это – взаимодополняющие зоны «живого музея», воплощающего тему «Арбат как среда обитания».

*На первом этаже* планируется литературно-художественное кафе, оформленное в стилистике классического Арбата 1920–1930 гг., органично сочетающее бытовые признаки XIX в. с романтическими мотивами революционной эпохи. Речь идет об историко-бытовом прообразе мифопоэтической улицы со «странным названием», ставшей символом эстетических и нравственных ценностей столичной интеллигенции. Здесь предполагается использовать фотографии старого Арбата, уничтоженных арбатских переулков и дворов, ностальгических ресторанчиков и магазинчиков, театров и кинотеатров. Здесь же появятся лица арбатских жителей – и легко узнаваемые, и малоизвестные современному посетителю.

Представим себе, что в пространстве литературно-художественного кафе возникнут образы далекого прошлого. Прежде всего – золотые купола давно уничтоженных церквей, в частности храмов Николы на Песках, Николы Явленного или Николы в Плотниках, которые дали повод Борису Зайцеву написать в 1921 г. ностальгический очерк об Арбате под названием «Улица святого Николая». Где-то между ними – знакомый силуэт Пушкина, ожидающего свою молодую жену: «Извозчик стоит, Александр Сергеевич прогуливается...» Рядом – лицо Андрея Белого, поэта из другого,

Т.П. Поляков

Серебряного века, наблюдающего из соседнего окна текучесть арбатского мира:

И на Арбате мчатся в вечность:  
Пролеток черных быстротечность,  
Рабочий, гимназист, кадет...  
Проходят, ветром взвив одежды,  
Глупцы, ученые, невежды...

Пространство и время Арбата пересекаются, образуя яркие фрагменты былого. Посетитель кафе увидит дом № 7, где до революции помещался кинотеатр «Паризьен», оттолкнувший Льва Толстого от кинематографа, а позднее – кафе-клуб «Литературный особняк», где Сергей Есенин впервые прочитал «Пугачева». Рядом – дом № 9, где в популярном ресторане «Арбатский подвальчик» знаменитые поэты 20-х годов (начиная с Маяковского и заканчивая Демьяном Бедным) лихо тратили свои гонорары. Далее – старая «Прага» и дом мецената Альфонса Шанявского, основавшего первый Народный университет. Рядом – «Общество московских врачей»...

На противоположной стене нашего кафе мы увидим Александра Блока, в последний год своей жизни посетившего Москву и Арбат. Его лицо мелькнет в окне дома № 51, где жил профессор П.С. Коган и куда в гости заезжал глава Московского совета Л.Б. Каменев. Рядом – уже упоминавшийся дом, где родился Андрей Белый. В общем, арбатский круг должен замкнуться...

Среди лиц малоизвестных поэтов – Николай Глазков, обитавший напротив дома Булата Окуджавы (Арбат, 44). Среди осколков философствующей интеллигенции – профессор Алексей Лосев, живший на Арбате в доме № 33. Среди художников – Павел Корин, задумавший в начале 1920-х годов написать картину «Русь уходящая...».

Мы увидим, как на старый культурный слой проектируемого «живого музея» постепенно накладываются штрихи новой, советской эпохи: на Арбате начинает селиться партийная интеллигенция, подвергаясь незаметному, но мощному влиянию ауры «улицы-реки».

Особую роль в формировании нового быта, подготовившего «арбатский миф», сыграли местные школы, из которых уходили на фронт арбатские мальчики, а затем и девочки. Современный исследователь пишет: «Чертой, определяющей умонастроение в школах 30-х годов, было унаследованное от трех-четырех поколений демократической интеллигенции убеждение в том, что история разумна, развитие ее есть развитие к добру, лучшее –



в будущем, и потому отрицательные стороны действительности, бесспорно, существуют, но в высшем смысле не существенны, проходящи. Мера человеческой ценности – участие в истории и ответственность перед ней. Отсюда – комсомольский дух и весь общественный компонент в жизни школ, движение в конце 30-х гг. в военные школы, массовое добровольчество в начале войны»<sup>4</sup>. Понятно, что особое внимание в экспозиции будет уделено школе № 69, в которой учился Б. Окуджава; она находилась в Дурновском переулке, в самом центре постепенно меняющегося Арбата...

И еще один важный момент. В пространстве литературно-артистического кафе есть смысл «посадить» (точнее, показать) два экзотических для Москвы дерева: одно должно символизировать грузинскую часть родословной Поэта, другое – армянскую. Неплохо, если их кроны сплетутся между собой...

*На втором этаже* Дома также планируется зона «живого музея», выполняющая функции литературно-артистического кафе. В нем будет воссоздан уже другой мир – разрушенный и ухоженный, декоративный и многолюдный Арбат 1980–1990 гг. Как писал поэт, «хоть флора там все та же, да фауна не та...». Нужно отметить, что этот «новый» Арбат, наполненный уличными певцами, художниками, продавцами матрешек и местными сумасшедшими времен перестройки и демократизации, фактически тоже ушел в прошлое. Все «новое», отгремев салютами 1991-го и танковыми залпами 1993 г., постепенно кануло в лету...

В одной из поздних статей Б.Ш. Окуджава охарактеризовал изменившуюся арбатскую ауру так: «Опасно видеть сегодня теми же детскими, наивными, восторженными глазами Москву, Арбат, нашу тогдашнюю общую готовность ко всему. Такая готовность ради чего бы то ни было – накладывает на совесть каждого человека страшную ответственность. Свобода – она все-таки дороже и прекраснее любых иллюзий. С иллюзиями надо расставаться. Даже с самыми сладкими»<sup>5</sup>. Сегодня, через десять лет после смерти поэта, мы наблюдаем очередную смену иллюзий, но это выходит за рамки нашей темы.

Образ «последнего» Арбата, который успел увидеть Поэт, предполагается строить на основе фотографий и предметных символов середины 1990-х годов. Мы увидим пешеходную зону с ее сувенирными матрешками, с уличными портретистами и музыкантами, с политическими надписями и рисунками в стиле «граффити». Вероятно, есть смысл привлечь для оформления данной зоны «живого музея» молодых художников, работающих в данном стиле. Однако Лестница времени ведет нас дальше, вверх.

Третий этаж. Музейная экспозиция  
«Арбатские сны Булата Окуджавы»

Это – центр всей сюжетно-тематической структуры «Дома Булата Окуджавы». *На третьем этаже* планируется создать художественно-мифологическую музейную экспозицию, посвященную жизни и творчеству поэта. Здесь предстоит акцентировать внимание не на проблемах арбатского быта, а на проблемах арбатского бытия, обозначившихся еще в раннем детстве нашего героя. Назовем эту экспозицию, смысловым ядром которой может стать мемориальная обстановка последней, увы, не арбатской квартиры поэта, «Арбатские сны Булата Окуджавы». Ее подробное описание смотри ниже.

Четвертый этаж. Концертный зал  
с периодически меняющейся экспозицией  
«Музыкальный Арбат», или «Я, конечно, не помру...»

*На четвертом этаже* в контексте эстрадно-концертной площадки возникает периодически обновляемая экспозиция на тему «Музыкальный Арбат», или «Я, конечно, не помру...». Здесь, как нетрудно заметить из названия, предполагается показать новый, трансцендентный этап творческой жизни поэта, наступивший после физической смерти. Это – десятки фестивалей, концертов и вечеров, посвященных Булату. Это – сотни его книг, пластинок, кассет и дисков. Это – тысячи восторженных глаз и надежных рук, скрепленных бессмертным «арбатством». В общем, «белый аист московский на белое небо взлетел...».

Сюжетно-тематическая структура данной зоны «живого музея» должна быть свободной, не скованной жесткими рамками: мы покажем то, что составляет целостный образ Бессмертия. Его космический образ может вырасти из «маленького двора», являющегося частью центральной экспозиции, или – из арбатской подворотни, выводящей в современный мир наследников и продолжателей музыкально-поэтических традиций Булата Окуджавы. В любом случае знакомый фотосилуэт Поэта выйдет «из стены» к своим старым и новым читателям и слушателям.

Особо выделены экспонаты, рассказывающие о деятельности Общественного фонда Булата Окуджавы, возглавляемого О.В. Окуджавой. В течение ряда лет Фонд достойно выполнял свою миссию, обеспечивая физическое и духовное хранение творческого наследия Булата Шалвовича. В ряду его достижений – перedelкинский Дом-музей, пользующийся заслуженной славой

«живого музея», и новый Культурный центр «Дом Булата Окуджавы», вернувший поэта в арбатский мир.

Понятно, что в проектируемой экспозиционной среде можно и нужно будет проводить камерные концерты и музыкально-поэтические вечера, рассчитанные на 100–150 посадочных мест. Поэтому предполагаемая экспозиция, располагающаяся в основном по периметру зала, должна быть динамичной, способной к перманентному обновлению. В частности, в экспозиционно-художественном оформлении и оборудовании, предназначенном для плоскостных материалов, необходимо предусмотреть возможность появления новых экспонатов, связанных с конкретным концертом или поэтическим вечером.

Пятый этаж. Экспозиция открытых фондов «Дары Арбату»  
(с архивом поэта и библиомедиатекой)

*На пятом этаже* – экспозиция открытых фондов на тему «Дары Арбату», включающая подарки Дому-музею в Переделкино и Культурному центру на Арбате, а также архив поэта и библиомедиатеку. Понятно, что основной акцент в этом книжном и электронном «раю» ставится на поэтических сборниках Булата Окуджавы и поэтов его круга. Особое внимание уделено книгам с автографами, что отвечает сюжетному контексту данной экспозиционной зоны.

Шестой этаж. Выставочный зал «Небесный Арбат»

Наконец, последний, *шестой, или мансардный, этаж* посвящен «Небесному Арбату», где посетителя ждет встреча с высоким искусством в реальном и метафорическом смысле слова. Это – выставочный зал, где предполагается экспонировать не суррогатное, квазиарбатское искусство (его осколки мы, вероятно, увидим на втором этаже), а профессиональные работы современных художников, духовно близких творчеству Поэта.

«Лестница времени», или «Ступени познания Арбата»  
(продолжение)

Еще раз вернемся к «лестнице времени». Как нетрудно заметить, используя ее образ, мы не только продвигаемся в пространстве и во времени «Дома Булата Окуджавы», но и, напомним, ступенька за ступенькой, поэтапно осваиваем «арбатскую религию». Предполагается, что на каждом лестничном повороте нас будут

ожидать некие «врата» или, на худой конец, «подворотни». То есть оригинальные художественные инсталляции, посвященные этим этапам и стилистически связанные с образами поэта.

*На первом и втором этажах* арбатские «подворотни» увлекают в бытовую среду, с ее разными, полярными историко-культурными ипостасями и реалиями. *На третьем этаже* символический «вход» в духовное пространство Булата Окуджавы превращает бытовые реалии в концептуальные символы бытия нашего героя, раскрывает метафизическую картину его «арбатского мира» и его «арбатской религии». *На четвертом этаже* начинается своего рода трансцендентный уровень постижения «арбатства». То есть возникают «врата» в новую, вечную, жизнь Поэта, в его бессмертие, растворенное в крови его духовных наследников и поклонников творчества. *На пятом этаже* нас встречают символические «двери» в сокровищницу «Дома Булата Окуджавы». Предполагается своего рода ритуальное «приношение даров» Арбату, хотя бы все тех же колокольчиков, символизирующих причастность посетителей к довольно простой, в общем-то, «религии» совести, благородства и достоинства. Наконец, *на шестом, мансардном, этаже* прозрачная «подворотня», ведущая в «Небесный Арбат», намекает на то, что мы найдем здесь обиталище «небожителей» от изобразительного искусства. Комментарий, как говорится, излишни.

Подведем итоги. В каждой из обозначенных зон «живого музея» есть своя тема, своя интрига и своя функция. Но идейно-художественным центром всего «Дома Булата Окуджавы», как уже отмечалось, является экспозиция на третьем этаже, посвященная жизни и творчеству поэта в контексте арбатского мифа. На ней мы остановимся подробно.

### 3. Сюжетно-тематическая структура центральной экспозиции «Арбатские сны Булата Окуджавы» (третий этаж)

Напомним, что центральную экспозицию предполагается строить на основе одного из художественных методов проектирования. В случае творческой удачи перед зрителем возникнет не обычная иллюстративно-тематическая экспозиция с витринами-саркофагами, а полноценное произведение экспозиционного искусства на обозначенную тему, куда можно «войти» и, как любили выражаться древние, испытать катарсис, т. е., говоря иначе, нравственно-эстетическое очищение. Оно наступает от ощущения того, что судьба героя экспозиции на какое-то мгновение кажется твоей собственной судьбой. И ты, читатель и поклонник творчества великого Поэта, становишься соучастником его драматической жизни.

В небольшом пространстве трудно говорить о каком-нибудь сложном сюжете. Поэтому предлагаем использовать композиционный прием, который применил Булат Окуджава в книге «Упраздненный театр»: историческое бытие семьи Окуджавы прочитывается глазами юного «Ванваныча», изредка перебиваемого умудренными комментариями зрелого Булата Шалвовича. Интересно, что оформители книги, например, издания 2006 г., угадали и художественно интерпретировали сей принцип: на обложке показали силуэт трехлетнего Булата, стоящего на стуле на фоне «исторического театра», а в конце книги показали пронзительный взгляд автора, зафиксированный на фотографии 1990-х годов.

Итак, «что происходит с нами, когда мы смотрим сны?..»<sup>6</sup> Да ничего особенного. Просто мы путешествуем в пространстве и времени своей *души*, или метафизической реальности, наполненной образами прошлого или будущего. Они «выходят из стены» или появляются в «арбатских окнах». Но о них чуть позже. Начнем с главного.

Предполагаемая экспозиция должна иметь два смысловых центра. Первый связан с уже упомянутой фотографией трехлетнего Булата. По ее мотивам предполагается создать «прозрачную» скульптурную композицию, объединяющую своеобразные провидческие сны будущего Поэта. Стекланные осколки Бытия включают, казалось бы, простые детские предметы, окружавшие его в детстве. Однако в нашем контексте они становятся символами того или иного фрагмента будущей жизни Поэта. Например, старая рамочка для фото указывает в сторону «сна» о семье, родителях и арбатском детстве. Оловянный солдатик связан с будущей Великой войной, обычный мел – с калужской школой, где пришлось преподавать начинающему Поэту, потрепанная книжка «Три мушкетера» – с историческим романом, который сочинял зрелый писатель, и т. д.

Второй центр связан с музейно-мемориальным «ядром», т. е. с фрагментом обстановки мемориального кабинета Б.Ш. Окуджавы из квартиры в Безбожном переулке. Этот фрагмент хозяева Культурного центра предполагали показать в левой части данного экспозиционного пространства. Итак:

Вот комната эта – храни ее Бог! –  
Мой дом, мою крепость и волю.  
Четыре стены, потолок и порог,  
И тень моя с хлебом и солью.

Сия крепость вбирает в себя любимые и нужные вещи: письменный стол, кресло, книжный шкаф и массу бытовых мелочей,

превращающихся в символы «арбатского» бытия. «Стоп, – скажут скептики, – ведь эта мебель не имеет прямого отношения к арбатской теме!» Но это – на первый взгляд. Вспомним известные строчки поэта:

Арбата больше нет: растаял словно свеченька,  
Весь вытек, будто реченька; осталась только  
Сретенка.  
Сретенка, Сретенка, ты хоть не спеши:  
Надо, чтоб хоть что-нибудь осталось для души...

Представим себе, как сквозь мебельный интерьер, сквозь бытовые вещи – символы бытийного уюта, домашней крепости и последнего острова надежды – мы увидим не менее пронзительные глаза стареющего Поэта, смотрящего на себя, юного, точнее совсем крошечного, стоящего на чужом стуле, своего рода осколке исторического бытия ушедшей России. Поражает одна символическая деталь: в глазах ребенка, как на известном иконописном полотне, прочитывается вся его последующая жизнь, полная драматизма и творческого вдохновения.

Эти два взгляда, юного и зрелого Булата Окуджавы, пересекаются в пространстве и времени, образуя систему ностальгических и одновременно провидческих композиций, связанных с его биографией и творчеством. По своей стилистике это, как уже отмечалось, воплощенные «сны» о прошлом и будущем. Их – семь. Больше просто не уместится в отведенном экспозиционном пространстве. Назовем их и обозначим основную идею потенциальных инсталляций.

Первый «сон» – *«Слились две реки...»* – посвящен армяно-грузинской родословной и семье будущего поэта в контексте московского Арбата, а также – тифлисскому и уральскому периоду его жизни. Как писал Б. Окуджава, «слились две реки – грузинская и армянская – перемешались их древние густые воды, не замедлив течение жизни, не нарушив привычных представлений о ней».

В русле одной «реки» – фотопортреты грузинских родственников. Среди них – портреты деда, Степана Окуджавы, и бабушки Лизы, а также отца, Шалвы Степановича Окуджавы, и представителей его многочисленного семейства, из которого вышли и революционеры-романтики (братья Михаил и Николай), и офицеры царской армии (дядя Саша). Особо выделена фотография, где запечатлена «тетя Оля» и ее муж, великий грузинский поэт Галактион Табидзе. Комментарий к фотопортрету – рукопись стихотворения «Свадебное фото».

В русле другой «реки» – фотографии армянских родственников. В центре внимания – семейство мастера-краснодеревщика Степана и Марии Налбандян, где родилась будущая «комсомольская богиня» и любимая мама, кареглазая красавица Ашхен.

Фотографии новой семьи молодых революционеров и партийных руководителей представлены на фоне Тифлиса, Москвы и Нижнего Тагила 1920–1930 гг. Сначала – учеба в московской партшколе и жизнь на Арбате. Затем отец уезжает военным комиссаром на Кавказ, а мама ведет партийную работу на фабрике «Трехгорная мануфактура», где вместо крестин проходят «октябрины» ее сына. Далее – семья едет на Урал, где отец становится партийным секретарем крупнейшего вагоностроительного завода, а через несколько лет – первым секретарем Нижнетагильского горкома. Все рушится в 1937 г.: отца расстреливают, а маму чуть позже отправляют в карагандинский лагерь. После ареста матери юный Булат с младшим братом Виктором и бабушкой живет в доме № 43 на Арбате. Небольшой период самостоятельной жизни, ставший знаковым для будущего поэта. В 1940 г. он переезжает в Тбилиси к тете Сильвии...

В экспозиции, помимо групповых фотопортретов, следует показать немногочисленные документы, оставшиеся от родителей, да несколько вырезок из «Нижнетагильского рабочего» тех лет со статьями о «врагах народа». Наконец – фотографии арбатских, нижнетагильских и тифлисских домов и школ, связанных с детством и юностью Булата Окуджавы. Здесь же посетитель увидит рукописи стихотворений «Письмо к маме» и «Мой отец».

Основная идея инсталляции: две «реки», армянская и грузинская, направили свой поток в густые воды московского Арбата. Как писал Окуджава, арбатская «Москва уже вливалась в кровь» со «всякими не умерщвленными до конца интеллигентскими вспысками духа и слова». Этот «поток проникал в кровь, размещаясь в ней органично и прочно». Так в мальчике, не имевшем практически ни капли русской крови, постепенно формировался менталитет русского поэта, наследника золотого и Серебряного веков поэтического Арбата.

Второй «сон» – «*Ах, война, что ж ты сделала, подлая...*» – посвящен Великой Отечественной войне, сыгравшей огромную роль в жизни и арбатском творчестве Булата Окуджавы. Документы и фотографии тех лет расскажут посетителю о том, как в начале войны наш герой работал учеником токаря на тбилисском оборонном заводе. Затем, в апреле 1942 г., добровольцем вступил в Красную армию и был направлен 10-й отдельный запасной минометный дивизион. После двух месяцев обучения молодой артиллерист попал на Северо-Кавказский фронт, где служил минометчиком, за-

тем радистом тяжелой артиллерии. Получил ранение под Моздоком и в 1945 г. демобилизовался...

В экспозиции необходимо отметить, что к этому времени относится его первая песня «Нам в холодных теплушках не спалось», текст которой, увы, не сохранился. А также первая стихотворная публикация в газете Закавказского военного округа «Боец РККА», которую, вероятно, можно будет увидеть.

Основная идея инсталляции заключена в ее названии и в символической дате окончания войны, совпавшей с днем рождения будущего поэта. Для Булата Окуджавы и его лирического героя война – это противоестественное состояние жизни.

Предметную основу инсталляции, как уже отмечалось, составят документы и фотографии военных лет. Но не только. На наш взгляд, следует разбавить документально-исторические материалы аттрактивными фотофрагментами из кинофильма «Женя, Женечка и «катюша»». Кроме того, будут представлены иллюстрации к военной прозе, в частности к повести «Будь здоров, школяр», а также к военным балладам и песням нашего Героя.

Третий «сон» – «*Калуга*» – посвящен одному из решающих эпизодов его биографии, а также раннему творчеству выпускника филологического факультета тбилисского университета Булата Окуджавы. Сначала он – учитель в школах старинного русского города и его области, затем редактор местной газеты, участник поэтической студии и несостоявшийся «первый калужский поэт». Арбатская кровь тянула в Москву.

Среди экспонатов – диплом, фотографии, личные документы, номера калужских газет с первыми публикациями, а также первая книжка «Лирика», вышедшая в 1956 г. в издательстве областной газеты «Знамя». Вероятно, в процессе комплектования экспозиции следует связаться с Калужским историко-краеведческим музеем и местным архивом.

Четвертый «сон» – «*Москва*», или «*Возьмемся за руки, друзья...*» – посвящен самому плодотворному периоду в творческой жизни Б.Ш. Окуджавы. Это московский период конца 1950 – начала 1970-х годов. Реальная Москва времен хрущевской «оттепели», литературное объединение «Магистраль» и работа в московских редакциях постепенно вытесняются арбатским мифом, пронизывающим практически все поэтическое творчество нашего Героя. Именно в те годы рождается уникальное явление отечественной культуры – поющий лирический поэт Булат Окуджава.

Основная идея инсталляции, лейтмотивом которой должна стать «Песенка об Арбате», заключается в весьма точной формулировке В. Куллэ:



Слушая Окуджаву, страна исхитрилась не заметить, как из слушающей и мурлычущей под гитару публики сформировалось новое братство, некий Орден, тем более замечательный, что ряды его пополнялись естественным образом – без ритуальных действий и принесения обетов. Причастность к этому Ордену – вероятно, наиболее открытому за всю историю образований подобного рода – уже возводила в рыцарское достоинство. Потому что обеты все-таки приносились, но – потаенно, несколько даже нечленораздельно. Просто для человека, хотя бы раз подпевавшего песням Окуджавы, становилось затруднительным соучаствовать в повседневном вялотекущем бесчестии. А для кого-то соучастие это становилось вовсе невозможным – и это свидетельство не столько даже поэтической силы Окуджавы, сколько уникального устройства его личности<sup>7</sup>.

Предметная основа инсталляции – документы, фотографии, афиши выступлений, рукописи, пластинки, магнитофонные кассеты, журнальные публикации и книги Поэта. В том числе зарубежные, а также – образцы советского «самиздата».

Пятый «сон» – *«Исторический роман сочинял я понемногу...»* – посвящен исторической прозе Булата Окуджавы, где обнажались ментальные корни духовного «Арбата». В частности – работе над повестями «Бедный Авросимов» («Глоток свободы»), «Похождения Шипова, или Старинный водевиль», а также над романами «Путешествия дилетантов» и «Свидание с Бонапартом». Здесь же, вероятно, стоит рассказать о песнях к историческим кинофильмам, в частности к кинофильму «Звезда пленительного счастья». Предметная основа инсталляции – рукописи, журнальные публикации, книги и иллюстрации к историческим произведениям писателя.

Шестой «сон» – *«Снимается семейство...»*, или *«Собирайтесь-ка, гости мои, на мое угощение...»* – посвящен семье, домашней жизни и ближайшим друзьям Б.Ш. Окуджавы. В центре внимания – жена, Ольга Владимировна Окуджава, сын, Булат Булатович Окуджава, а также жизнь в московской квартире, на переделкинской даче, в тарусской глуши и других внеарбатских уголках России и мира. Особое внимание в экспозиции, помимо фотографий, следует уделить рукописям стихотворений, посвященным О.В. Окуджаве. Среди них – «Арбатский романс», «Заезжий музыкант», «Прогулки фрайеров», «Дунайская фантазия», «Новая Англия» и др.

Седьмой, последний, «сон» – *«Конец Арбата»*, или *«Вымирает мое поколение...»* – посвящен последнему десятилетию жизни и творчества героя экспозиции. Здесь и новые стихи с трагическим звучанием, и новая автобиографическая проза, где пересматриваются романтические «истины», и невольное вовлечение в поли-

тику, всегда пагубное для поэта, и многое из того, что навсегда осталось скрытым от публики. В экспозиции – документы и фотографии, рукописи и публикации. Общее впечатление – поэт в гуще литературной и общественно-политической жизни страны. Но...

В Интернете опубликовали информацию. Когда Ольгу Владимировну спросили, от чего умер Булат Шалвович, она ответила: «От одиночества...» Так что общий смысл инсталляции заключен в коротком четверостишии:

Вымирает мое поколение,  
Собралось у двери проходной.  
То ли нету уже вдохновения,  
То ли нету надежд. Ни одной.

Однако есть в этой трагедии одна оптимистическая деталь. Вспомним стихотворение «Арбата больше нет: растаял словно свеченька, / Весь вытек, будто реченька; осталась только Сретенка...». Когда поэт пишет о конце Арбата и надеется на Сретенку, он невольно касается одного из великих христианских праздников. Согласно традиции, Сретение Господне установлено было в память о встрече, или, иначе, сретении младенца Иисуса, которого родители впервые принесли в храм, с неким старцем Симеоном, предсказавшим, что Иисус «выйдет на служение и спасение людей».

Не правда ли, что-то есть здесь ассоциативно близкое тому, что мы задумали, устроив пересечение двух взглядов – юного и зрелого Окуджавы – в пространстве данной экспозиции? И еще. Перед смертью Булат Окуджава принял крещение...

В нашем экспозиционном пространстве остается небольшой «закуток», где хозяйева Культурного центра планировали поставить экранную панель и продемонстрировать фильмы о поэте. В контексте планируемой экспозиции это не самый лучший вариант. Предлагаем на выбор заказчика два других.

Первый вариант связан с телевизором, точнее – с его ролью в жизни поэта. Как отмечал сам герой экспозиции, в последние годы жизни он после работы уходил в телевизионное поле: обязательно смотрел футбол и детективы. Это был своего рода антракт, отдых, временное отключение от творческих и личных проблем. Как у всех. Но вот что характерно. У Окуджавы есть рассказ, где вместе с ним телевизор регулярно смотрел довольно смелый мышонок. От раза к разу этот дачный товарищ все ближе подбирался к экрану и все дольше оставался в поле его влияния. А в конечном итоге попал в мышеловку. Все вроде бы просто и ясно. Если не знать, что согласно восточному календарю год рождения Булата Окуджавы приходится на год Мыши...

Если бы можно было стилизовать сей уголок под «дачный уголок с телевизором», где любопытный посетитель мог бы отдохнуть и посмотреть любимые Окуджавой футбольные матчи или детективы, а рядом бы стояла клетка с «мемориальным» переделкинским мышонком – потомком героя рассказа, идея с телевизором получила бы нужное концептуальное развитие, модернизирующее смысл известной поговорки.

Второй вариант более серьезен и тесно связан с основной темой экспозиции. Предлагается создать в этом «закутке» условный образ арбатского двора – некоего замкнутого пространства, где рождалось мифопоэтическое «арбатство». Как отмечал Г. Кнабе, арбатский двор описан во многих окуджавских стихотворениях и песнях, суммарная же характеристика его именно как привычной, полностью достоверной обстановки жизни в родном доме поэта составляет часть его опубликованных воспоминаний: «Пространство арбатского двора было необозримо и привычно. Вместе со всем, что оно вмещало, со стенами домов, окружавших его, с окнами, с помойкой посередине, с тощими деревьями, с ароматами, с арбатским говорком – все это входило в состав крови и не требовало осмысления».

В то же время из 36 стихотворений, которые посвящены Арбату или в которых он упоминается, о дворе речь идет в девяти, т. е. в каждом четвертом. Во многих прилагательное «арбатский» употреблено как определение к слову «двор», так что синтаксически они образуют смысловое единство. Арбат и двор сращены в художественном сознании поэта, и там, в его памяти, двор живет двойной жизнью. «Помню детство, наш арбатский двор – чудовищный, страшный. В нем столько было всякой мерзости – жулики, уголовники, проститутки. Грязь, матерщина». Это проза. А вот стихи:

...А годы проходят, как песни.  
Иначе на мир я гляжу.  
Во дворике этом мне тесно,  
и я из него ухожу.  
Ни почестей и ни богатства  
для дальних дорог не прошу,  
но маленький дворик арбатский  
с собой уношу, уношу.  
.....  
Сильнее я с ним и добрее  
Что нужно еще? Ничего.  
Я руки озябшие грею  
О теплые камни его.

Т.П. Поляков

Как отмечает тот же исследователь, «в позднейших текстах Булата Окуджавы присутствуют обе приведенные шкалы оценок: в арбатском дворе – всегда и всё, «от подлого до золотого»<sup>8</sup>. В их единстве сведены, с одной стороны, некая памятная реальность, которая существует как таковая, а с другой – реальность, которая осмысляется, преобразуется, *возникает*.

В общем, мифопоэтический образ «арбатского двора» вполне способен найти свое место в угловом отсеке экспозиционного зала. А если еще прорубить «окно» в «мемориальное пространство», связанное с домом в Безбожном переулке, можно получить весьма неплохое развитие образа, раскрывающее вышеприведенные строчки: «Но *маленький дворик* арбатский с собой уношу, уношу...». Стоит ли вписывать а данную инсталляцию экранную панель? Может быть...

Вот, собственно, и все. Как видим, круг замкнулся. «Мы начали прогулку с арбатского двора, к нему-то все наверно и вернется...»

#### Примечания

- 1 Подробно о художественных методах музейного проектирования см.: *Поляков Т.П.* Мифология музейного проектирования. М.: РИК, 2003. 456 с.
- 2 Вспомним библейскую «лестницу Иакова», а также икону и книгу «Лестница райская», в которой тридцать лестничных ступенек обозначают путь духовного совершенствования неофита.
- 3 См.: *Азимова Е.* Версия // *Голос Надежды.* Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М.: Булат, 2005. С. 148.
- 4 *Кнабе Г.С.* Арбатская цивилизация и арбатский миф // *Москва и московский текст русской культуры.* М.: РГГУ, 1998. С. 170.
- 5 *Окуджаву Б.* С иллюзиями надо расставаться // *Общая газета.* 1997. Июль. № 28.
- 6 См. стихотворение Б. Окуджавы «Песенка о художнике Пиросмани».
- 7 Предисловие В. Куллэ к книге: *Окуджаву Б.Ш.* Стихотворения. М.: Искусство, 2008. С. 19–20.
- 8 *Кнабе Г.* Булат Окуджаву и культурно-историческая мифология // *Вопросы литературы.* 2005. № 6.

Л.М. Шляхтина

## РЕЦЕНЗИЯ

Словарь актуальных музейных терминов / Авторы-составители: М.Е. Каулен, А.А. Сундиева, И.В. Чувилова и другие // Музей. М.: Пано-рама. 2009. № 5. С. 47–68.

Весь данный номер журнала «Музей» посвящен проблеме музейной терминологии, которую обсуждают ведущие специалисты. В центре выпуска – «Словарь актуальных музейных терминов», подготовленный Сектором музейной энциклопедии Российского института культурологии при участии специалистов из РГГУ, ГИМ и других музееведческих центров. Появление данной работы – знаковое событие: последний раз подобный словарь выходил более 30 лет назад.

Терминологический аппарат точно фиксирует уровень развития любой науки, обозначая сложные либо недостаточно разработанные сегменты ее проблемного поля. Отечественный и зарубежный опыт показывает, что работа над словарем музейных терминов тесно связана с теоретическим осмыслением новых явлений музейной практики. О подвижности языка музеологии свидетельствуют такие, например, новые термины, как «волонтерство», «виртуальный музей», «нематериальное культурное наследие». Более того, базовые для научной дисциплины понятия «музей», «музейная экспозиция» получают в «Словаре» новое, современное прочтение.

Необходимо отметить, что авторы-составители включили в «Словарь» и такие термины, которые приняты в зарубежной музеологической лексике, но в отечественной употребляются редко и потому нуждаются в пояснении. К ним можно отнести, например, термины «экономузей» и «парамузей», адекватное понимание которых делает возможным не только их использование в теорети-

ческом плане, но и реализацию соответствующих идей в музейной практике.

Употребление и распространение языка, бытующего в международном пространстве музеологии (музееведения) и понятного как зарубежным, так и отечественным специалистам, свидетельствует о глобальных процессах в социальной и гуманитарной сферах. Но данная тенденция не исключает возможности формирования национальной школы музеологии, на что указывают понятия, характерные именно для российской практики.

Ряд представленных в «Словаре» терминов, заимствованных из других наук (но получивших своеобразное прочтение), отражают междисциплинарный характер музеологии. Так, семиотические и коммуникационные термины «знак», «дискурс», «текст», «контекст», «интерпретация» помогают сфокусировать внимание и теоретиков, и практиков на современной миссии музея.

Практическую ценность имеют сформулированные авторами «Словаря» определения понятий, связанных с различными формами государственного регулирования в музейной сфере. Речь идет о понятиях «культурные услуги», «источники финансирования музея», «некоммерческая организация культуры», «авторское право»; они отсутствовали в прежних отечественных словарях, и данная работа представляет то правовое поле, в котором оказались сегодняшние музеи.

В «Словарь» включены и термины, отражающие современные научные идеи о природном и историко-культурном наследии, но адаптированные к задачам музееведения. Это такие термины, как «экологическая тропа», «достопримечательное место», «историко-культурный ландшафт», «актуализация наследия». В музейный дискурс постепенно входят также новые сложные понятия – «ревитализация», «живой музей», «живая экспозиция».

Считаю, что авторам-составителям «Словаря» вполне удалось решить поставленную перед собой сложную задачу – «точно проартикулировать, проинтонировать термин как пограничный знак». Они сумели раскрыть смысл и значения наиболее актуальных музейных понятий, продемонстрировав высокий профессионализм и владение современными научными подходами и методами.

## Abstracts

Yu.A. Assoyan

### “THE TWILIGHT OF ENLIGHTENMENT”: HOW ENLIGHTENMENT WAS RENAMED INTO CULTURE IN RUSSIA

The article deals with the interrelationship of the notions “enlightenment”, “civilization” and “culture” in the Russian intellectual history of the 1840s – 1890s. Within the frame of Slavophilism the word “enlightenment” was used to express specifically the Russia’s cultural uniqueness, so the opposition between “European civilization” and “Russian enlightenment” was forming by the middle of century. The convergence of concepts “the culture” and “enlightenment” survived till the early 20<sup>th</sup> century, and this circumstance contributed to the not descriptive, but rather value-laden interpretations of the term “culture”.

*Key words:* conception, idea “culture”, notion “Russian enlightenment”, term “European civilization”, idea “the multitude of culture”.

E.N. Volkova

### THE ELEMENTS OF “POSTMODERNISM” IN THE CONCEPTION OF P.A. FLORENSKY AND V.V. NALIMOV

The article is dedicated to the analyze of concepts of two this Russian religious philosophers. The author tries to demonstrate, that it contain the elements of the notions, characterizing for the postmodernism: a culture as language, a text essence of person and all reality.

*Key words:* horizon of ignorance, semantics field, symbol, term, culture as Language.

O.V. Gavrishina

### THE PROBLEM OF CANON IN THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY

Three competing versions of canon formation in photography, discussed in the article, originated in a compact period of the 1900s to the 1930s. First two versions – that of pictorial and avantgarde photogra-

phy – were overtaken by the canon, formed according to the logic of traditional art history with some readjustment of the idea of art to the Modernist standards. The structure of “The History of Photography” by Beaumont Newhall, based on the photography collection of the Museum of Modern Art in New York, which represents this triumphant canon, is analyzed in detail. In the second part of the article we look at some recent trends in writing history of photography and publishing photobooks, which refer to either avantgarde or pictorial logic of understanding the nature of photography.

*Key words:* medium, modernity, versions of canon, pictorialists, reproduction, history of photography, Museum of Modern Art in New York, staged photography.

O.V. Novkiov

#### THE MODELS OF POWER AND KNOWLEDGE IN THE THEORY OF MICHEL FOUKOLT

In the article is analyzing three basic model of the power, which was presented in the work of Michel Foukolt “Discipline and Punish” (and in the cycle of his lectures), as well as the key words of this conception. The author demonstrates that the incentive of power by the knowledge “objectivity” do not abolish the universal scheme of the interaction between the power and the knowledge developed by Foucoult.

*Key words:* theatre of execution, normalizing punish, disciplinary society, hierarchical discipline, bio-power, race discours, model of power, social practice

R.N. Shtembulsky

#### THE SYSTEMATIZED «AESTHETIC» MESSAGE: SPECIAL EFFECTS OF “REALITY”

This article advances the hypothesis, that in contemporary conditions of intensive representation the “aesthetic impression” of a received message is substituted by special effects of beauty. This impression is commonly accepted to be that which is inserted by the message’s author or, at the very least, its recipient. These special effects appear along the channel of “message – addressee”, and the substitution is “produced” by the semiotic system itself. It operates as a particular defense mechanism against multiple (unintended) readings. The recip-



ient of the message enjoys these effects of superficial beauty, which serve to inhibit the possibly of a varied interpretation.

*Key words:* aesthetic, effect, message, addressee, beauty, system, structure, code, technology.

G.N. Savelyeva

ABOUT THE EUROPEAN SOURCES  
OF RUSSIAN CULTURE:  
INTERDISCIPLINE APPROACH

The article deals with the essential problems of Russian culture studied in the context of European history. The methodological basis of the research was a complex analysis of the archeology, ethnolinguistical and literary sources.

*Key words:* European unity, dialectic continuity, Indo-Europeans, Slavs, Ancient Russian, cultural contacts.

A.I. Vengerov

SEARCHING OF GOD, REVOLUTION  
AND SOCIALISM IN RUSSIA:  
INTERCONNECT OF THE CULTURAL PRACTICES

The article deals with the contradictory processes in the Russian culture of the end 19 – beginning 20 century, which was connected with the creative animation of Silver age, the revolutionary movement and the religious searching of Russian intelligentsia. It discovered the tragic gap between Ideal and Reality, believing in the necessity of the radical changes. The author demonstrates that the representatives of “searching of God” and “constructing of God” was consolidated by the desire to discover the answers for the most important problems of the history and life, to transform, to arrange the all spheres of the social life on the religious base.

*Key word:* Silver age, searching of God, constructing of God, pluralism of aesthetic systems, Religious – philosophic gathering.

O.R. Astapova

THE CONCEPTS OF THE KINGLY PRIESTHOOD  
IN THE ANCIENT EAST AND EARLY CHRISTIANITY

The present article is focused on the image of Jesus Christ as king-priest “after the order of Melchizedek” in the early Christian theology. The ancient Near Eastern concepts of the kingly priesthood can help us to understand the characteristic features constructing that image.

*Key words:* king-priest, divining of power, mythology of ancient Egypt and Mesopotamia, holy marriage, leviticus, overcoming of death.

J.V. Predtechenskaya

INDIAN GRAMMAR AND RITUAL AS SCIENCES:  
THE CONCEPT OF FRITZ STAAL

The article is dedicated to the conception of modern American scholar Fritz Staal. This author tries to prove that the opposition between science and religion is not always justified. Staal’s works suggest that general characteristics of science as the exact knowledge, could be successfully applied at least to the two Ancient Indian disciplines – ritual and grammar, which are closely connected with the Vedic religious tradition.

*Key words:* science, Indian grammar, ritual, shrauta-sutra, bhashja, shastra, vedanga, vidcha.

N.M. Kireyeva

“CHERCHEZ LA FEMME”: THE PROBLEM  
OF SEXUAL ABSTINENCE IN QUMRAN

The article is devoted to the analyses of the role of women in Qumran community. The “Qumran-Essene” theory states: there were no women in Qumran. By the analyses of several mentioning of women in the Dead Sea Scrolls the author tries to show that marriage was not only an important theme for “halahic” discussions in Qumran, but also a part of everyday life for essenes who lived outside of Qumran. On this basis author suggests that sexual abstinence in Qumran was temporary. Probably the same practice one finds in Talmud as “Talmud Torah practice”.

*Key words:* Qumran community, Dead Sea Scrolls, Essenes, sexual abstinence, rabbinic tradition, exegetics.

S.A. Minin

“CASUS GUIDONIS”: DID GOD BREAK  
THE CONTRACT WITH THE CRUSADERS?

The author deals with a contract between God and men as an «explanatory model», by means of which the Medieval society interprets the unprecedented event of the First Crusade. The article analyses the episode, where Guido, the hero of the Crusade, refuses to worship God after receiving the message of Crusaders' death during the siege of Antioch. The author puts forward a hypothesis of a ritual character of like “punishment”, blaming deity and the saints, which could be popular practices in the Middle Ages (magical or «theatrical»), used to designate the actual pact between the community and the deity.

*Key words:* Crusade, medieval chronicle, narrative, blaming the saints, contract between the community and the deity.

P.A. Serkova

SPIRITUAL-DEVOTIONAL LITERATURE  
OF THE GERMAN PROTESTANTISM  
IN THE 17<sup>th</sup> CENTURY:  
BETWEEN THEOLOGY AND PIETY

The article is dedicated to the religious books of German Protestantism. This period was marked through the appearance of the “New piety”, the rise of intensification and emancipation of religious feeling from the institute of church. The article considerate the continuity between the Late-Middle-Age works and devotional literature of 17th century and analyses themes and language of some prominent works.

*Key words:* spiritual-devotional literature, German Protestantism, practical piety, orthodoxy, mysticism, devotion.

I.V. Semenenko-Basin

MODERN RUSSIAN HAGIOGRAPHY  
AND THE PROBLEM OF CULTURAL  
AND HISTORICAL MEMORY

Veneration of saints – a traditional element of the Christian religious culture. In the last quarter of XX century were canonized victims of the communist regime in Soviet Russia. In 1981–2000 years the new

martyrs were canonized Russian Orthodox Church. Institutionalization of the new martyrs cult identified the problems of historical memory of contemporary Russian society. The article is devoted to the three problems: semantics of martyrdom in the cultural consciousness, phenomenon “secular sainthood”, the cult of Nicholas II.

*Key words:* Hagiography, saint, cultural consciousness.

L.G. Zhukova

“FAVORITIES OF GOD”: ON THE PROBLEM  
OF SELF-IDENTITY OF RUSSIAN YUDAIZERS  
(SUBBOTNIKS)

The author analyses the history and the current state of Russian Judaizers (subbotniks) which is a religious movement started in Russia in 18th century. Many aspects of Subbotniks’s life are a unique synthesis of the Russian and Jewish traditions. For a long time Subbotniks identified themselves as Jews, but now Israel’s religious authorities disclaim theirs belonging to Judaism. Now subbotniks have negative self-identity, which based on opposition to Russians and Jews.

*Key words:* subbotniks, judaizers, religious syncretism, religious and ethnic identity, life-cycle rituals.

O.Yu. Samar

THE PECULIARITIES OF THE ATTIC VASE PAINTING  
OF THE LATE-ARCHAIC AGE (530–490 BC):  
HISTORY-CULTURAL CONTEXT

The article is devoted to the peculiarities of the attic vase painting in the historical context of the last decades of the VIth BC and the first decade of the Vth BC. It was the age of essential changes in the political and cultural life of Athens, a preparatory period for the transfer towards the classical art. In the history of vase painting it was a time of the co-existents and interaction of the two techniques, the black-painting and the red-painting. Hence the author observes these techniques in the common course, distinguishing the two parts in this process: before the revolution (520–510 BC) and after it.

*Key words:* late-archaic age, Pisistratos, attic vase painting, black-painting, red-painting.

E.A. Khripkova

WORD AND IMAGE: THE EXPERIENCE  
OF THE ICONOGRAPHY PROGRAM  
RECONSTRUCTION FOR THE WEST FACADE  
OF THE SAINT-DENIS BASILICA

The article is devoted to the problem of the iconography program reconstruction for the sculptural ensemble on the Saint-Denis abbey church – the first monument of the Gothic epoch. This program has been designed and realized in 40th years of XII centuries by abbot Suger. The author suggests new interpretation of the monument's iconography basing on the fragment of Suger's "De Consecratione", where the metaphor of the apostle Paul "Jesus Christ – cornerstone" has been used.

*Key words:* Saint-Denis abbey church, abbot Suger, iconography, Gothic architecture.

E.V. Novichkova

THE PLOTS OF ILLUSTRATIONS  
ON THE MANUSCRIPTS OF MEDIEVAL PSALTERY:  
FROM PROGRAMME TO IT REALIZATION

The article dedicates to the problem of interactions between text and image, using for example the medieval illustration manuscripts. The author is observing the course from the miniatures program of French Psaltery of the first half 13th century to the realization of this programme. The transformations had taken place on the every stage of this course, in connection with different degree of the erudition of many active persons – Author of programme, Copyist, Painter.

*Key words:* book miniature, medieval manuscripts, illustration program, Psaltery, bestiary.

O.G. Yatsyuk

ARTISTIC VANGUARD AS THE FORERUNNER  
OF THE COMPUTER ART

The analysis of artistic thinking of the 20th century shows that it brought out of traditional aesthetic context. In the abstract art the form was broken, the color was split into its components. Scientific and technological progress of the second half of the century provided art prac-

tice with computer technologies. Protocomputer concepts in vanguard prepared the base for introducing computer methods into the area of arts.

*Key words:* artistic vanguard, electronic visualization, virtual reality, computer art-technologies, graphic editors.

I.V. Bakanova

#### “WALKINGS” OF PAVEL LUKNIZKY: GENRE AND FATE

The article dedicates to the creative biography of P.N. Luknizky who was a poet, a writer, a traveler, a biographer of Nikolay Gumilev, a participant of Great Patriotic war, survived the Leningrad blockade. Determined the genre of Luknizky majority works as traditional “walking”, the author of this article gives a detailed report about the writer’s life and about valuable materials collected by him and respected to the history of Russian culture (beginning from Silver age up to post-war period of USSR).

*Key words:* genre of “walking”, writing travels, evidence of age, war diary, archives of P.N. Luknizky.

A.V. Martinov

#### THE CREATION OF GAJTO GAZDANOV IN A MIRROR OF THE RUSSIAN ABROAD CRITICISM

The article dedicates to the appreciation of Gajto Gazdanov prose by the well-known writers, journalists and critics of Russian abroad. The author analyzes the reasons of negative relation to the person and creation of Gazdanov from side of any spokesmans of Russian emigration.

*Key words:* self-identification, diaspora, “unnoticed generation”, Marcel Proust, memoirs as art.

A.S. Yakobidze-Gitman

#### ZIGZAGS OF SOCIAL REALISM: FILM “KILLERS COME TO ROAD” (1942) AS HISTORICAL SOURCE

This article reviews a Soviet film of 1942, a screen adaptation of Brecht’s play «Fear and Poverty in the Third Empire». Although planned as anti-Nazi, the film unintentionally turned out to be anti-Soviet, was banned and never came to a screen. Theoretical views

of Brecht are being compared to that of Vsevolod Pudovkin, the director of this film.

*Key words:* cinema-manipulation, epic theatre, play-review, getting the feel of image, avant-garde paradigm, socialist realism.

B.M. Litvin

THE FIRST SWALLOW OF POST-MEYERHOLD'S SPRING-TIME: "THE GOOD PERSON OF SZESHWAN" OF BRECHT-LYUBIMOV AND THE BIRTH OF THE TAGANKA THEATRE

The aim of the article is to analyse the development of Meerhold's art directing quests in the Lubimov's performance "The good person of Szeshwan", which was a founding of the creative activities of the Taganka theatre. It new manners and expressive means have enriched the theatre art becoming a laboratory and the first experience of post-modern art direction.

*Key words:* post-modern tendency, non-selection, zong, carnival, symulacrum.

O.V. Molchanova

THE "THEATRE FOR THE SPECTATOR" IN MOSCOW: TWO STRATEGIES

This article deals with difference strategies, which are used by little theatres of Moscow for building the image of their "peculiar" spectator. Author's attention focuses on the Theatre in the South-West and the Studio of Peter Phomenko which create the atmosphere of selectness, also nowadays. Their experiments with space serve to setting the convention between desires and interpretative possibilities of the concept "theatre for the spectators".

*Key words:* theatre on suburbs, atmosphere of selectness, initiation of spectator, experiments with space, text-pleasure and text-bliss.

A.A. Ragulina  
SPECIAL FEATURE OF THE RELIEF  
ON THE UVAROV'S SARCOPHAGUS  
IN THE PUSHKIN MUSEUM

The article is devoted to some features of relief images on a sarcophagus of Roman time, which are collected in the Pushkin State Museum of Fine Arts. The author gives any examples of successful using of the relief space as unique monument of the sculptural art.

*Key words:* circular principle of image construction, Dionys, Ariadna, Geracle, Silen, Pan, satires, bacchans, sarcophagus, relief .

A.V. Korotkova  
“MUSEUM IN MOTION”: THE HISTORY  
AND FUNCTIONS IN THE BOOK OF EDWARD  
AND MARY ALEXANDER

The article introduced readers with new valuable monograph about history of the museum deal which was not be translated from English into Russian. There are principal information about authors of this book, it structure and it subject.

*Key words:* social functions of museum, attitude to visitor, “gold age” of museums, standard of museums.

A.B. Nikolashkina  
THE PROBLEMS OF PAINTING RESTORATION  
AT THE ALL-RUSSIAN CONGRESS  
OF PAINTERS IN 1911–1912

The article is considered the different methodological positions to the problems of restoration of the art works. Members of Congress 1911–1912 of painters discussed problems of permissible interference to the condition of painting monuments. Their proposals were taken as basis of the scientific restoration of XX century.

*Key words:* restoration technology, renovation of painting, documenting of restoration, personnel of restoration.



G.R. Nazipova

THE MUSEUM FUNCTION OF THE EDUCATIONAL  
INSTITUTIONS OF THE KAZAN UNIVERSITY  
(XIX – BEGINNING XX<sup>th</sup>)

On the base of a lot literature source and of documents the author considers some complex of the Kazan university educational-auxiliary institutions as museums. The article is analyzing their role in the collection, safe-keeping and popularization of the history-cultural heritage of region.

*Key words:* camera, cabinet of curiosity, book rarity, dissecting room, observatory, class of architecture, room of experimental phonetic.

N.S. Nicolajev

RESEARCHING OF THE MASONIC SIGN COLLECTION  
OF P.I. PESTEL IN THE MUSEUM OF REVOLUTION USSR

The article is devoted to the researching results of the masonic sign collection of P.I. Pestel which were keeping in museum of Revolution USSR. Author bases yourself on examination of N.M. Druzhinin who has proved that Pestel was the master of one box of Scottish masonship and he used this matter for organization of the secret society

*Key words:* authenticity of collection, mason's patent, degrees of initiation, secret lodges, Union of Salvation.

G.N. Liperovskaja

THE MUSEUM UTOPIA OF ACADEMIC I.E. GRABAR:  
CONCEPTION AND REALITY

The author analyzes the I.E. Grabar projects of various years about the reorganization of museum deal in Russia. Archives documents were included in scientific operation presenting Grabar's ideas about creation of the museum town in Kremlin, of the "optimal" museum in Leningrad.

*Key words:* museum politics, utopian ideas, nationalization of art, museumatizing of Kremlin, reconstruction of Russian museum.

S.I. Baranova  
THE PROJECT OF “MUSEUM OF TILE”  
IN THE FARMSTEAD IZMAJLOVO

The author attests the project of museum on the ancient farmstead territory with exposition of the exceptional collection of the art tiles. The project is suggested the creation of new zone of the cultural tourism in Moscow and new forms of operations with visitors.

*Key words:* monument of architecture, multicolor ceramics, palace masters, observation court, creative studio, electronics exposition.

T.P. Polyakov  
“THE HOUSE OF BULAT OKUDZHAVA” ON ARBATE:  
THE SCENARIO CONCEPT OF THE CULTURAL  
CENTER’S EXPOSITIONS SYSTEM

The scenario concept defines the basic idea, the purpose, principles of construction and plot-thematic structure of “House of Bulat Okudzhava” on Arbate in Moscow (Plotnikovs lane, the house 21). The projected House is not a “museum” in traditional sense of a word. It is the cultural centre uniting the elements of museum “temple” and recreational “forum” with operating concert platform, literary-artistic cafes and other forms of “a live museum”. The special attention is given to the central exposition devoted to a life and creativity of the poet.

*Key words:* scenario concept, plot-thematic structure, Bulat Okudzhava, Arbate, museum exposition, “a live museum”, time ladder, Arbate myth, “Arbate dreams”.

L.M. Shlyahtina  
REV.: THE DICTIONARY OF THE ACTUAL  
MUSEUM TERMS.

## Сведения об авторах

*Асоян Юлий Арамович* – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ

*Астапова Ольга Рудольфовна* – преподаватель кафедры религиоведения Свято-Филаретовского православно-христианского института

*Баканова Ирина Викторовна* – кандидат филологических наук, декан факультета истории искусств РГГУ

*Баранова Светлана Измаиловна* – кандидат искусствоведения, завсектором Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское–Лефортово–Люблино»

*Венгеров Андрей Игоревич* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ

*Волкова Эмилия Николаевна* – кандидат географических наук, доцент кафедры истории и теории культуры РГГУ

*Гавришина Оксана Вячеславовна* – кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры истории и теории культуры РГГУ

*Жукова Людмила Геннадьевна* – кандидат исторических наук, доцент Центра изучения религий РГГУ

*Киреева Наталья Михайловна* – аспирант Центра изучения религий РГГУ

*Короткова Анастасия Валерьевна* – аспирант кафедры музеологии РГГУ

*Литеровская Галина Николаевна* – старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи

*Литвин Борис Маерович* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений Московского государственного университета культуры и искусства

*Мартынов Андрей Викторович* – соискатель кафедры истории и теории культуры

*Минин Станислав Александрович* – аспирант Центра изучения религий РГГУ

- Молчанова Оксана Владимировна* – студентка пятого курса кафедры истории и теории культуры РГГУ
- Назипова Гульчачак Рахимовна* – кандидат исторических наук, генеральный директор Национального музея Республики Татарстан, член-корреспондент Петровской академии искусства и наук
- Николаев Николай Сергеевич* – аспирант Российского института культурологии
- Николашкина Александра Борисовна* – аспирант кафедры музеологии РГГУ
- Новиков Олег Валентинович* – аспирант Института высших гуманитарных исследований РГГУ
- Новичкова Елена Валерьевна* – аспирант кафедры искусствознания РГГУ
- Поляков Тарас Пантелеймонович* – кандидат исторических наук, профессор кафедры музейного дела Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма Министерства культуры РФ
- Предтеченская Юлия Владимировна* – аспирант Центра изучения религий РГГУ
- Рагулина Анна Анатольевна* – аспирант кафедры искусствознания Российского института культурологии
- Савельева Галина Николаевна* – кандидат филологических наук, профессор общеуниверситетской кафедры французского языка РГГУ
- Самар Ольга Юрьевна* – аспирант кафедры всеобщей истории и теории искусства МГУ
- Семененко-Басин Илья Викторович* – кандидат исторических наук, доцент Центра изучения религий РГГУ
- Серкова Полина Алексеевна* – аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ
- Хрипкова Елена Авенировна* – соискатель кафедры искусствознания РГГУ
- Шляхтина Людмила Михайловна* – кандидат исторических наук, доцент кафедры музееведения Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств

*Штембульский Роман Николаевич* – аспирант Русской антропологической школы РГГУ

*Якобидзе-Гитман Александр Сергеевич* – аспирант Русской антропологической школы РГГУ

*Яцок Ольга Григорьевна* – кандидат технических наук, доцент, заведующая кафедрой информационных технологий в дизайне Национального института дизайна

## Information about authors

*Assoyan July A.* – Ph.D. (in history), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Astapova Olga R.* – teacher of the Department of a religious study of the St. Filaret Orthodox-Christian Institute, itk@mail.ru

*Bakanova Irina V.* – Ph.D. (in philology), the dean of the art history department of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Baranova Svetlana I.* – Ph.D. (in art history), head of the Department of Moscow State integrated museum-reserve of Kolomenskoe-Lefortovo-Ljublino.

*Gavrishina Oksana V.* – Ph.D. (in culturology), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Khripkova Elena A.* – candidate for a doctor's degree postgraduate student of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Kireyeva Natalia M.* – postgraduate student of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Korotkova Anastasia V.* – postgraduate student of the museology department of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Liperovskaja Galina N.* – senior research fellow of the State Tretyakov Gallery, itk@mail.ru

*Litvin Boris M.* – Ph.D. (in art history), professor of the Moscow State University of Culture and Art, itk@mail.ru

*Martinov Andrey V.* – candidate for a doctor's degree of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Minin Stanislav A.* – postgraduate student of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

- Molchanova Oksana V.* – student of 5th year of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Nazipova Gulchachak R.* – Ph.D. (in history), general director of the National museum of Republic Tatarstan, corresponding member of the Peter Academia of Art and Science, itk@mail.ru.
- Nikolajev Nikolay S.* – postgraduate student of the Russian Institute of Culturology, itk@mail.ru
- Nikolashkina Alexandra B.* – postgraduate student of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Novichkova Elena V.* – postgraduate student of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Novikov Oleg V.* – postgraduate student of the Institute for the Higher Humanities of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Polyakov Taras P.* – Ph.D. (in history), professor of Academia for further training of staff of art, culture and tourism under Ministry of culture of RF, itk@mail.ru
- Predtechenskaya Julia V.* – postgraduate student of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Ragulina Anna A.* – postgraduate student of the Russian Institute of culturology, itk@mail.ru
- Samar Olga Yu.* – postgraduate student of the Moscow State University, itk@mail.ru
- Savelyeva Galina N.* – Ph.D. (in philology), professor of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Semenenko-Basin Ilija.* – Ph.D. (in history), associate professor of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Serkova Polina A.* – postgraduate student of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru
- Shlyahatina Lyudmila M.* – Ph.D. (in history), associate professor of the St.-Peterburg State University of culture and art, itk@mail.ru
- Shtembulsky Roman N.* – postgraduate student of the Russian anthropology school of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Vengerov Andrey I.* – postgraduate student of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Volkova Emily N.* – Ph.D. (in geography), associate professor of the history and theory of culture department of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Yakobidze-Gitman Alexander S.* – postgraduate student of the Russian anthropology school of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru

*Yatsyuk Olga G.* – Ph.D. (in engineering), associate professor of the National Institute of design, itk@mail.ru

*Zhukova Lyudmila G.* – Ph.D. (in history), associate professor of the Religious Study Center of the Russian State University for the Humanities, itk@mail.ru



---

---

Научный журнал «В е с т н и к Р Г Г У»  
по различным аспектам гуманитарного знания  
выходит 18 раз в год.

Подписка принимается всеми отделениями связи  
без ограничений с любого месяца.  
Наш индекс в Каталоге «Роспечать» – 36626.

Номера «Вестника РГГУ» можно заказать  
наложенным платежом по почте (rafal@rggu.ru)

Справки по телефону 8-495-250-65-72,  
секретариат «Вестника РГГУ»

---

---

Редактор *Э.Н. Волкова*  
Корректор *Т.М. Козлова*  
Компьютерная верстка *Г.И. Гаврикова*

Подписано в печать 12.11.2009 г.  
Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Уч.-изд. л. 22,5. Усл. печ. л. 22,1.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 276

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993 Москва, Миусская пл., 6  
[www.rggu.ru](http://www.rggu.ru)  
[www.knigirggu.ru](http://www.knigirggu.ru)