



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА
HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY of RUSSIA

ISSN 2687-1262

**ЖУРНАЛ ИНТЕГРАТИВНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ**

JOURNAL OF INTEGRATIVE CULTURAL STUDIES

T. 1 № 1 2019

Vol. 1 No. 1 2019



1797

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
Herzen State Pedagogical University of Russia

iik-journal.ru
ISSN 2687-1262 (online)
DOI 10.33910/2687-1262-2019-1-1
2019. Том 1, № 1
2019. Vol. 1, no. 1

Журнал интегративных исследований культуры Journal of Integrative Cultural Studies

Свидетельство о регистрации СМИ [ЭЛ № ФС 77 - 74249](#),
выдано Роскомнадзором 09.11.2018

Рецензируемое научное издание

Журнал открытого доступа

Учрежден в 2018 году

Выходит 4 раза в год

16+

Mass Media Registration Certificate [EL No. FS 77 - 74249](#),
issued by Roskomnadzor on 9 November 2018

Peer-reviewed journal

Open Access

Published since 2018

4 issues per year

16+

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
E-mail: izdat@herzen.spb.ru
Телефон: +7 (812) 312-17-41

Publishing house of Herzen State Pedagogical
University of Russia
48 Moyka Emb., St Petersburg, Russia, 191186
E-mail: izdat@herzen.spb.ru
Phone: +7 (812) 312-17-41

Объем 2,46 Мб

Подписано к использованию 22.07.2019

Published at 22.07.2019

При использовании любых фрагментов ссылка
на «Журнал интегративных исследований культуры»
и на авторов материала обязательна.

The contents of this journal may not be used in any way
without a reference to the “Journal of Integrative Cultural
Studies” and the author(s) of the material in question.

Редактор *Л. Г. Савельева*
Редактор английского текста *О. В. Колотина*
Оформление обложки *О. В. Рудневой*
Верстка *Д. В. Лаптухиной*

Санкт-Петербург, 2019
© Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена, 2019

Редакционная коллегия

Главный редактор

И. И. Докучаев (Санкт-Петербург, Россия)

Зам. главного редактора

А. Л. Вольский (Санкт-Петербург, Россия)

Ответственный редактор

О. А. Янутш (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Бондарев (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Венкова (Санкт-Петербург, Россия)

А.-К. И. Забулионите (Санкт-Петербург, Россия)

Д. Йонкус (Каунас, Литва)

И. В. Леонов (Санкт-Петербург, Россия)

М. Л. Магидович (Санкт-Петербург, Россия)

Л. В. Никифорова (Санкт-Петербург, Россия)

Л. А. Прыткова (Бишкек, Кыргызстан)

С. А. Савицкий (Санкт-Петербург, Россия)

Д. М. Соболев (Хайфа, Израиль)

К. Фейгельсон (Париж, Франция)

А. Ю. Чукуров (Санкт-Петербург, Россия)

Редакционный совет

Председатель ред. совета

Х. Бирус (Бремен, ФРГ)

Т. В. Артемьева (Санкт-Петербург, Россия)

И. М. Быховская (Москва, Россия)

А. Л. Вассоевич (Санкт-Петербург, Россия)

Ж. Долгурсурэн (Улан-Батор, Монголия)

Г. В. Драч (Ростов-на-Дону, Россия)

А. И. Жеребин (Санкт-Петербург, Россия)

В. К. Кантор (Москва, Россия)

И. В. Кондаков (Москва, Россия)

Я. Марзие (Тегеран, Иран)

Л. М. Мосолова (Санкт-Петербург, Россия)

А. А. Павильч (Минск, Республика Беларусь)

Х. Рудлофф (Фрайбург, Германия)

Л. Рязанова-Кларк (Эдинбург, Великобритания)

И. П. Смирнов (Германия)

И. О. Шайтанов (Москва, Россия)

Editorial Board

Editor-in-chief

Ilya I. Dokuchaev (St Petersburg, Russia)

Deputy Editor-in-chief

Alexei L. Volsky (St Petersburg, Russia)

Executive Editor

Olga A. Yanutsh (St Petersburg, Russia)

Alexey V. Bondarev (St Petersburg, Russia)

Alina V. Venkova (St Petersburg, Russia)

Audra-Christina I. Zabulionyte (St Petersburg, Russia)

Dalyus Yonkus (Kaunas, Lithuania)

Ivan V. Leonov (St Petersburg, Russia)

Marina L. Magidovich (St Petersburg, Russia)

Larisa V. Nikiforova (St Petersburg, Russia)

Lyudmila A. Prytkova (Bishkek, Kyrgyzstan)

Stanislav A. Savitsky (St Petersburg, Russia)

Denis M. Sobolev (Haifa, Israel)

Christian Feigelson (Paris, France)

Andrei Yu. Chukurov (St Petersburg, Russia)

Advisory Board

Chairman of the Advisory Board

Hendrick Birus (Bremen, Germany)

Tatyana V. Artemyeva (St Petersburg, Russia)

Irina M. Bykhovskaya (Moscow, Russia)

Andrey L. Vassoyevich (St Petersburg, Russia)

Zhamyan Dolgorsuren (Ulan Bator, Mongolia)

Gennadiy V. Drach (Rostov-on-Don, Russia)

Alexey I. Zherebin (St Petersburg, Russia)

Vladimir K. Kantor (Moscow, Russia)

Igor V. Kondakov (Moscow, Russia)

Yakhyapur Marziye (Tehran, Iran)

Lyubov M. Mosolova (St Petersburg, Russia)

Alexandr A. Pavilch (Minsk, Belarus)

Holger Rudloff (Freiburg, Germany)

Larissa Ryazanova-Clarke (Edinburgh, United Kingdom)

Igor P. Smirnov (Germany)

Igor O. Shaytanov (Moscow, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

Семиотика культуры	5
<i>Zherebin A. I.</i> Aleksandr Veselovskijs Konzept der Historischen Poetik und sein Echo im kulturwissenschaftlichen Diskurs Russlands und Deutschlands	5
<i>Чукуров А. Ю.</i> Трансформация культурного концепта «девиация» в эпоху глобализации	15
Межкультурная коммуникация	21
<i>Мосолова А. М.</i> Возвращение к диалогу: Киргизия и Россия	21
Диалогика культуры	28
<i>Щеброва С. Я.</i> Сказка про Золушку: запретить нельзя оставить!	28
<i>Данилова В. Д.</i> Образы мучителя и жертвы в современном российском кинематографе	40
Аксиология культуры	46
<i>Бондарев А. В., Леонов И. В.</i> Теоретико-методологические подходы к изучению сложноорганизованных памятников культурного наследия	46
Герменевтика культуры	56
<i>Докучаев И. И.</i> Идеал Фридриха Гундольфа и его миф о Стефане Георге. Размышления над книгой. Часть 1	56
Историческая типология культуры	67
<i>Артемьева Т. В.</i> Российская история эпохи Просвещения в образах и эмблемах	67
Философия культуры	78
<i>Вольский А. А.</i> Эстетический императив: к проблеме поэтизации исторического дискурса в немецком модернизме	78

CONTENTS

Semiotics of culture	5
<i>Zherebin A. I.</i> The idea of historical poetics in the works of A. N. Veselovsky and its reflections in the Russian and German scientific discourse	5
<i>Chukurov A. Yu.</i> The cultural concept of “deviation” and its transformation in the age of globalisation	15
Intercultural communication	21
<i>Mosolova L. M.</i> The return to dialogue: Kyrgyzstan and Russia	21
Dialogics of culture	28
<i>Shchebrova S. Ya.</i> The tale of Cinderella: to ban or not to ban?	28
<i>Danilova V. D.</i> Images of an abuser and a victim in modern Russian cinematography	40
Axiology of culture	46
<i>Bondarev A. V., Leonov I. V.</i> Theoretical and methodological approaches to the study of complex monuments of cultural heritage	46
Hermeneutics of culture	56
<i>Dokuchaev I. I.</i> The ideal of Friedrich Gundolf and his myth of Stefan George. Reflections on a book. Part 1.	56
Historical typology of culture	67
<i>Artemyeva T. V.</i> Russian history of the Enlightenment in images and emblems	67
Philosophy of culture	78
<i>Volskiy A. L.</i> Aesthetic imperative: on aestheticisation of historical discourse in German modernism.	78

Aleksandr Veselovskijs Konzept der Historischen Poetik und sein Echo im kulturwissenschaftlichen Diskurs Russlands und Deutschlands

A. I. Zherebin✉¹

¹ Russische Staatliche Pädagogische Herzen-Universität, Moika-Kai 48, Sankt Petersburg 191186, Russland

Für das Zitieren:

Zherebin, A. I. (2019) Aleksandr Veselovskijs Konzept der Historischen Poetik und sein Echo im kulturwissenschaftlichen Diskurs Russlands und Deutschlands. *Journal of Integrative Cultural Studies*, Bd. 1, Nr. 1, S. 5–14. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-5-14

Erhalten am 11. April 2019; von Experten begutachtet am 19. Juni 2019; akzeptiert am 19. Juni 2019.

Copyright: © Der Autor (2019). Veröffentlicht von der Staatlichen Pädagogischen Herzen Universität, Russland. Offener Zugang unter CC BY-NC License 4.0.

Zusammenfassung. Der Artikel ist der Genese und Transformation des Konzepts der historischen Poetik gewidmet, die in den Arbeiten des Akademikers A. N. Veselovskij geprägt worden ist. Der grandiose Entwurf des russischen Wissenschaftlers — die historische Poetik der Weltliteratur — wurde, bekannterweise, von seinem Autor nur teilweise verwirklicht, aber das von ihm geschaffene Modell der kulturhistorischen Entwicklung des ästhetischen und künstlerischen Bewusstseins wirkte in verschiedenen Formen des wissenschaftlichen Diskurses des 20. Jahrhunderts nach und verlor seine Bedeutung bis heute nicht.

Im Gegensatz zur verbreiteten Meinung über den positivistischen Charakter der Veselovskij — Methodologie werden jene Elemente seines Denkens hervorgehoben, die auf die Tradition der romantischen Geschichtsphilosophie zurückgehen. Laut Veselovskij stellt die Weltliteratur keine Sammlung einzelner oder nur teilweise zusammenhängender Fakten dar, sondern ein dynamisches System, das eine Analogie mit dem Modell des Weltprozesses in der russischen Alleinheits-Metaphysik möglich macht: Vom anfänglichen Synkretismus über Differenzierung und Trennung zur polyphonen „Einheit der Vielheit“ zur „transrationalen Einheit von Getrenntheit und Durchdringung“ (S. Frank).

Das Konzept von Veselovskij leitet die Herausbildung des Problemfeldes ein, in dem unterschiedliche Ansätze der russischen Literaturtheorie mit Methoden und Konzepten der deutschen philosophischen Literaturwissenschaft sowohl auf der Ebene typologischer Zusammenhänge, als auch auf der und kontaktbezogener Beziehungen korrelieren und beeinflussen. Dies gilt erstens für das Konzept von drei aufeinanderfolgenden Typen des künstlerischen Bewusstseins, die von Veselovskij skizziert, aber erst in der russischen Literaturwissenschaft der 1980 / — 1990er Jahre unter dem Einfluss von Ernst Robert Curtius begründet wurde, zweitens, für die Dichotomie von Stil und Synkretismus in Renate Lachmanns Studie „Literatur und Gedächtnis“ (1990), drittens für die Analogie zwischen der „Poetik der Modalität“ in der „Historischen Poetik“ (2001) von Samson N. Brojtmann und der „transzendentalen Texttypologie“ in „Die Ästhetik der Moderne“ (2001) von Silvio Vietta.

Schlüsselwörter: Weltliteratur, Historische Poetik, Metaphysik der Einheit, Palimpsest, Polyphonie, Synkretismus, Gattung, Texttypologie.

The idea of historical poetics in the works of A. N. Veselovsky and its reflections in the Russian and German scientific discourse

A. I. Zherebin✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Zherebin, A. I. (2019) Aleksandr Veselovskijs Konzept der Historischen Poetik und sein Echo im kulturwissenschaftlichen Diskurs Russlands und Deutschlands. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 5–14. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-5-14

Received 11 April 2019; reviewed 19 June 2019; accepted 19 June 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The paper is devoted to the formation and transformation of the idea of historical-literary synthesis, outlined in the works of Academician A. N. Veselovsky. The grandiose conception of the Russian scientist — the historical poetics of world literature — was, as it is well-known, only partially realised by its creator. However, the stage model of the cultural-historical development of artistic consciousness, which he developed, has been represented in various forms of the 20th century scientific discourse and has not lost its significance. Contrary to popular belief regarding the positivist limitations of Veselovsky's methodology, the author of the article emphasises the systemic nature of his thought, based on the tradition of the romantic philosophy of history. According to Veselovsky, world literature is not just a collection of single isolated or only partially related facts, but a kind of a complex system, a dynamic palimpsest, allowing an analogy with the model of the world process of unity in Russian metaphysics, from initial, "continuous" syncretism through differentiation and separation, to the polyphonic unity of the sets, according to a later definition by S. L. Frank, "the transrational unity of separateness and interpenetration". Veselovsky's research forms the problem field, in which various transformations of historical poetic principles established in Russian literary theory correlate and interfere with the methods and concepts of German philosophical literature on the level of both typological and contact links. Such are, firstly, the concept of three types of artistic consciousness that succeed each other, outlined by Veselovsky and established in the Russian literary science in the 1980 and 1990s under the influence of E. R. Curtius; secondly, the dichotomous model of culture substantiated in the 1990s in the works of Renate Lachmann; and thirdly, the analogy between the category of artistic modality in "Historical poetics" (2001) by S. N. Broitman and the transcendental typology of genres in "The Esthetics of the Modern Age" (2001) by S. Vietta.

Keywords: world literature, historical poetics, metaphysics of unity, palimpsest, polyphony, syncretism, typology of genres.

I.

Die Historische Poetik gilt als eine russische Erfindung (Kemper 2013). Ihr Begründer ist, wie bekannt, Aleksandr N. Veselovskij (1838–1906), dessen groß angelegter Entwurf einer neuen Wissenschaft in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts fällt.

Als Veselovskij den Lehrstuhl für die Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität in Sankt-Petersburg übernahm (1872), schwebte ihm eine auf der Basis der vergleichenden Methode wachsende, historisch unterbaute diachronische Formenlehre vor — eine Art Formgeschichte der Weltliteratur, — die das Verhältnis von Inhalt und Form in seinem Werden seit mythisch-rituellen Ursprüngen über Jahrhunderte ernst zu nehmen

hatte. Seinen Gleichgesinnten in Deutschland sah Veselovskij in Wilhelm Scherer, dessen postum erschienene „Poetik“ (1888) er in dem Artikel „Die Definition der Poesie“ (1888–1890) als „das einzige meinen eigenen Vorstellungen entgegenkommende Buch“ (Veselovskij 2006, 84) einschätzte, weil diese das idealistische Systemdenken Hegelscher Prägung hinter sich ließe (Vgl. Mikhajlov 1998; Shaytanov 2006).

Doch weder in Deutschland, noch in Russland ist das Projekt der Historischen Poetik verwirklicht worden. Was eine wissenschaftliche Fachpoetik großen Stils werden sollte, teilte sich in beiden Ländern auf vergleichbare Weise: In der deutschen Wissenschaft differenzierten sich einerseits die psychologisch-synthetische Richtung, die von Wilhelm Dilthey ausging, andererseits

die ästhetisch-analytische Stilforschung von Oskar Walzel. Der letzteren entsprach gewissermaßen der russische Formalismus, der ersteren — die philosophische Literatur- und Sprachwissenschaft des Bakhtin-Kreises.

An der Petersburger Universität verwalteten das Veselovskij-Erbe seine unmittelbaren Schüler, die vor allem genetische Gattungsforschung betrieben, wie etwa der Romanist Vladimir F. Šišmarev oder der Germanist Fjodor A. Braun. Der folgerichtigste Propagandist der Historischen Poetik in den dreißiger Jahren war Viktor M. Žirmunskij, der Begründer der sowjetischen Komparatistik, die er mit Recht als die Fortsetzung der historisch-vergleichenden Methode Veselovskijs betrachtete. Abgesehen von Bachtin, sind es der Folklorist Vladimir Propp („Die Morphologie des Volksmärchens“, 1928), der Sagen-Forscher Aleksandr P. Skaftymov („Poetik und Genesis der Sage“, 1924) und die Mythos-Forscherin Olga Freidenberg („Poetik der Gattung und des Sujets“, 1936; „Der Mythos und die Literatur des Altertums“, 1978, verfasst um 1930), die durch ihre bahnbrechende Entdeckungen im Vorfeld des europäischen Strukturalismus die Relevanz der Historischen Poetik erneut bewiesen haben. Alle setzten sich mit Veselovskijs Ideen auseinander, wussten aber, wie viel sie diesen Ideen verdanken.

In der Nachkriegszeit und besonders im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts entwickelten die Ansätze der Veselovskij-Poetik Orientalisten (I. Dyakonov), Indologen (P. Grintser) und Skandinavisten (M. Steblin-Kamenskij); zudem mit deutlichstem Bezug auf Veselovskij der Žirmunskij-Schüler Eleasar M. Meletinskij, dessen Arbeiten („Poetik des Mythos“, 1976; „Einführung in die historische Poetik des Epos und des Romans“, 1986; „Historische Poetik der Novelle“, 1990) zum Kanon der russischen Literaturwissenschaft von heute gehören.

Der neue Aufschwung des Interesses für die Historische Poetik als theoretische Fundierung der russischen Literaturwissenschaft macht sich in den achtziger Jahren bemerkbar, insbesondere nachdem Sergej Averincev seine byzantinische und antike Studien durch theoretische Implikationen auf den Dialog mit der Kultur der Moderne hin gestaltet, und Alexandr Michajlov das Forschungsfeld der historischen Poetik über die Grenzen der Mediävistik hinaus erweitert. Die erneute Hinwendung zur Historischen Poetik als basaler Theorie bezeugen vor allem zwei akademische Sammelbände: „Historische Poetik. Forschungsbericht und Perspektiven“ (Khrapchenko 1986) und „Historische Poetik. Literarische Epochen und Typologie des künstlerischen Bewusstseins“ (Grintser 1994).

Der Grund für diese Aufwertung lag wahrscheinlich in der Krise sowohl der Literaturgeschichte, die angesichts des nahenden Zusammenbruchs der marxistischen Legitimation, jedes Ordnungsprinzip in einer Art destruktiven Selbstanalyse in Frage zu stellen begann, als auch der Literaturtheorie, die von immer deutlicherem Bewusstsein gelähmt wurde, wie oft sie die Gefahr läuft, sich auf abstrakt-logischer Ebene bewegend, am widersprüchlichen Reichtum der literarhistorischen Fakten vorbeizudenken. In diesen Verhältnissen hatte die revidierte Historische Poetik die Aufgabe, den Folgen der unproduktiven Ausdifferenzierung der literaturwissenschaftlichen Diskurse (Literaturgeschichte, Literaturtheorie, Komparatistik) entgegenzuarbeiten und einerseits zur Konzeptualisierung der Literaturgeschichte (samt Komparatistik), andererseits zur Konkretisierung der Literaturtheorie beizutragen.

Die knappste Definition der Historischen Poetik von Veselovskij lautet: „Die Aufgabe der Historischen Poetik ist, die Funktion und die Grenzen der Überlieferung im Prozess der individuellen Produktion zu bestimmen“ (Veselovskij 1940, 493). Ähnlich die erweiterte Fassung:

„Die historische Poetik hat zu verfolgen, auf welche Weise neue Lebensinhalte, dieses Element der Freiheit, das mit jeder neuen Generation hereinströmt, die alten Bildfelder durchströmt, diese Formen der Notwendigkeit, in die sich jede vorhergehende Entwicklung ergossen hat“ (Veselovskij 1940, 52).

Im Mittelpunkt steht also nicht die Poetologie, sondern vielmehr eine sogenannte implizite Poetik der literarischen Werke. An ihnen sollte gezeigt werden, wie die verkrusteten Wahrnehmungsstrukturen aufgebrochen und unter dem Andrang der neuen Lebensinhalte sich so verwandeln, dass sich immer doch ein Bleibendes an formtypischer Prägung im historischen Wandel durchhält. Daraus folgt, dass die Historische Poetik neben der genetischen Forschung auch das retrospektive Intertextualitätsverfahren von Anfang an voraussetzte, das moderne Texte zum Ausgangspunkt machen konnte, um latente und verborgene Spuren von Texten der Vergangenheit, die Spezifik von deren Transformations- und Transpositionsmodi in ihnen zu erschließen, wie es etwa Meletinskij's Arbeiten über die Funktion der mythologischen Strukturen im Roman des 20. Jahrhunderts (Th. Mann, Musil, Kafka etc.) vorführen (Meletinskij 2001).

II.

Oft genug wird behauptet, dass die Poetik von Veselovskij durch den Einfluss der zeitgenössischen Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts geprägt

worden ist und sich die utopische Aufgabe stellte, „die ganze Vielfalt der Weltliteratur, von ihren frühesten Entwicklungsstufen an zu ordnen und wie die Tabelle chemischer Elemente überschaubar zu machen“ (Mikhajlov 1995, 193). Im Folgenden möchte ich aber auf eine andere, wenn auch damit zusammenhängende Grundvorstellung aufmerksam machen, die über den naturalistischen Monismus in Richtung des neuromantischen Konzepts einer absoluten Realität hinausführt.

Was es mit dieser Vorstellung auf sich hat, ist seit der romantischen Poetisierung der Welt bekannt. Die absolute Realität sei der Gegensatz zur illusionären empirischen Wirklichkeit der Wissenschaft und der Geschichte. Sie entstehe im Binnenraum der modernen Subjektivität, durch deren mystische Entgrenzung und Transgression. Sie sei das Kunstwerk der entgrenzten Seele, die Totalität des ästhetisch konstituierten Sinnzusammenhangs. Sie sei weiterhin ein kreatives Weltprinzip und eine nie zu erschöpfende Potenzialität, die sich nicht «antes», sondern allein „in rebus“ behauptet, im permanenten Werden und Vergehen der endlichen Dinge. In ihr seien sämtliche Spaltungen und Grenzen aufgehoben, die das Weltbild der rationalistischen Moderne geprägt haben, letztlich auch diejenige zwischen Transzendenz und Immanenz. Ihre Einheit sei jedoch nicht abstrakt, sondern konkret, d.h. sie stelle eine in sich differenzierte Einheit der Vielheit dar. Zu ihrer vollen Entfaltung komme sie nur in der Totalität aller Erscheinungen, aber jede einzelne Erscheinung trage in sich das Ganze als Potenzialität, sei eines dessen Organe, sei die Äußerung und Seinsmodus jenes Allzusammenhangs, in dem sie gerechtfertigt sei und den sie in individueller Form zum Ausdruck bringe.

Im Russland des späten 19. Jahrhunderts hat die „Metaphysik der konkreten Alleinheit“ eine große Karriere gemacht, die bis in die Nachkriegszeit zu verfolgen ist. Eine von ihrer Ausprägungen vertrat der Anfang der zwanziger Jahre aus der Sowjetrussland ausgewiesene Simon Frank, der Erfinder der „Wir-Philosophie“.

„Das Wir, schrieb er 1926 im Aufsatz «Die russische Weltanschauung, ist, kurz gesagt, ein konkretes Ganzes von der Art, dass nicht nur seine Teile in ihm allein existieren können und von ihm untrennbar sind, sondern dass es innerlich seine Teile durchdringt und in jedem vollständig anwesend ist. Das Ich in seiner Eigentümlichkeit und Freiheit wird dadurch aber gar nicht verneint, sondern die Meinung ist eben die, dass es seine Eigentümlichkeit und Freiheit aus diesem Zusammenhang mit dem Ganzen überhaupt erst erhält, dass es sozusagen seinen Lebenssaft aus der überindividuellen Ganzheit der Menschheit schöpft — so, wie ein Blatt

am Baum, das sich äußerlich mit einem anderen Blatt gar nicht oder nur zufällig berührt, innerlich aber durch die Vermittlung von Zweigen und Ästen mit dem Stamme als Ganzem und also auch mit allen übrigen Blättern verbunden ist und ein gemeinsames Leben mit ihnen führt. Es ist sozusagen eine Wir-Philosophie im Gegensatz zur Ich-Philosophie des Westens“ (Frank 1926, 23).

Es ist dieses substanzialistische Modell, dem auch Veselovskijs Entwurf der Historischen Poetik verpflichtet ist. Die Weltliteratur wird als eine konkrete All-Einheit gedacht, Einheit der Vielheit, die die Summa der ganzen literarischen Überlieferung umgreift, in der jedes neue literarische Werk verwurzelt ist und die es gegen den Anschein geschichtlicher Innovation letztlich nur abwandelt und in modifizierter individueller Form expliziert. „So wie ein Blatt am Baum“ wird auch das Subjekt der Kulturgeschichte vorgestellt, sei es ein Einzelwerk oder eine literarische Gattung, ein wissenschaftlicher Diskurs oder ein Kommunikationssystem, eine historische Epoche oder eine nationale Literatur.

Das Wurzelwerk des Baumes, von dessen Lebenssaft alles lebt, darf als eine Metapher für die europäische Kulturtradition in ihrer Dynamik gelten, wodurch auch das gegenseitige Verhältnis der Kultursubjekte eine grundsätzliche Veränderung erfährt: Dem positivistischen Prinzip der mechanischen Kausalität wird das der verdeckten organischen Verwandtschaft und Konvergenz, der symbolistischen «correspondance» gegenübergestellt. Jedes Subjekt der Kulturgeschichte ist zwar ein individuelles Zeichensystem, aber nicht isoliert, hat keine absolute Grenze und „führt ein gemeinsames Leben mit allen anderen“. Es ist eine Art semiotische Persönlichkeit, die sich nur im Blick des Anderen konstituieren kann, nur im Erlebnis des Anderen als seines „Du“, mit dem es verbunden und in der letzten Tiefe identisch ist. So sind auch das Eigene und das Fremde, beispielsweise das Blatt der Moderne und das der Antike, oder das der deutschen und das der russischen Kultur untrennbar in gegenseitigen Projektionen der Selbstoffenbarung und Selbstwerdung amalgamiert.

Den deutschen Wissenschaftler wird das Konzept der Historischen Poetik wohl an Ernst Robert Curtius erinnern, insbesondere an seine gegen die scharfe Abgrenzung literarischer Epochen und literaturwissenschaftlicher Disziplinen gerichtete Passage:

«Humanismus, Renaissance, Klassik, Romantik, Vorromantik, Vorhumanismus — mit dieser ärmlichen Ausrüstung ist nichts mehr zu machen [...] (Curtius 1992, 396). Die europäische Literatur ist der europäischen Kultur zeitlich koexistent umfasst

also einen Zeitraum von etwa sechsundzwanzig Jahrhunderten (von Homer bis Goethe gerechnet). [...]. Wer nur das Mittelalter und die Neuzeit kennt, der versteht nicht einmal diese beiden. Denn auf seinem kleinen Beobachtungsfeld findet er Phänomene wie „Epik“, „Klassik“, „Barock“ (d.h. Manierismus) und viele andere vor, deren Geschichte und Bedeutung nur aus den älteren Zeiträumen der europäischen Literatur zu verstehen ist. Die europäische Literatur als Ganzes zu sehen, ist nur möglich, wenn man sich ein Bürgerrecht in allen ihren Epochen von Homer bis Goethe erworben hat [...]. Die Aufteilung der europäischen Literatur unter eine Anzahl unverbundener Philologien verhindert das fast vollkommen» (Curtius 1992, 22).

Ebenso dachte auch Bachtin, der oft Jahrhunderte überspringt, um auf entlegenste Bestände zurückzugreifen und etwa mittelalterliche Narrenspiele und die Avantgarde sich im gemeinsamen Raum der fast zeitlosen Lachkultur überschneiden zu lassen. Generell stimmt für Bachtin, was auch Curtius schreiben könnte: „Nichts geht im großen Zusammenhang der Weltkultur verloren, alles wacht zum neuen Leben auf, jedes Faktum erhält seinen Sinn über das Andere“ (Bakhtin 1995, 8).

Die Übereinstimmung zwischen Curtius und dem russischen, bachtinschen Konzept der großen Zeiträume ist kein Zufall, auch keine bloß typologische Parallelität. Als Mittler wirkte der Dichter und Theoretiker des russischen Moderne Vjačeslav Ivanov, der seit Ende der zwanziger Jahre in Italien lebte. Sein Briefwechsel mit Curtius bezeugt eine große geistige Affinität, auf die Michael Wachtel im Artikel „Vjačeslav Ivanov als missing link in Ernst Robert Curtius Kulturphilosophie“ eingeht (Wachtel 1992, 72–106).

Ich möchte nur unterstreichen, dass es vor allem Ivanovs Konzept des kulturellen Gedächtnisses ist, von dem Curtius schrieb, er verdanke seinem russischen Freund die Initiation. Im Hauptwerk von Curtius ist zu lesen:

«Erinnerung (Mnemosyne) ist nach dem griechischen Mythos die Mutter der Musen. Die Kultur, sagt Wjatscheslaw Iwanow, ist die Erinnerung an die Weihen der Väter: „In diesem Sinne ist die Kultur nicht nur monumental, sondern auch initiativ im Geiste. Denn die Erinnerung, die oberste Herrscherin, läßt ihre wahren Diener der Initiationen der Väter teilhaftig werden und vermittelt ihnen, indem sie solche in ihnen erneuert, die Kraft neuer Anfänge, neuer Ansätze. Die Erinnerung ist ein dynamisches Prinzip; das Vergessen ist Müdigkeit und Unterbrechung der Bewegung, Niedergang und Rückkehr zum Zustand einer relativen Trägheit“» (Curtius 1992, 398–399).

Und ein paar Seiten weiter noch eine Erwähnung des Russen: „Kultur als initiative Erinnerung. Iwanow schrieb seine Gedanken 1920 im Moskauer Erholungsheim für Arbeiter der Wissenschaft und Kultur“ (Curtius 1992, 400).

Ivanovs Formel „Kultur als initiative Erinnerung“ bildet bei Curtius den Angelpunkt seines Traditionsverständnisses. Er hält es beiden falschen „Idealbegriffen“ entgegen, an die das Verhältnis zur Tradition gebunden wurde — dem einer „Schatzkammer“ und dem einer „tabula rasa“. Das einzig Produktive sei der Dialog mit der Vergangenheit, die Einbeziehung der „Toten“ und die Umbildung der Tradition im Medium des modernen Bewusstseins. Genau das meinte ein Vierteljahrhundert vor Curtius der gleichfalls von Ivanov inspirierte Ossip Mandelštam, der Meister des poetischen Weiter-schreibens: „Der gestrige Tag ist noch nicht geboren worden. Homer, Shakespeare, Goethe — es gab sie noch nicht wirklich. Aber welche große Vorahnungen!“ (Mandelstam 1990, 169–170). Und etwa ein Vierteljahrhundert nach Curtius wiederholt Gadamer: „Sie (die Überlieferung) ist nicht einfach eine Voraussetzung, unter der wir schon immer stehen, sondern wir erstellen sie selbst sofern wir verstehen, am Überlieferungsgeschehen teilnehmend, und es dadurch weiter bestimmen“ (Gadamer 1965, 277).

Auch diese Art, die Tradition zu verstehen, geht auf die „Sattelzeit“ der Moderne zurück. Der Dichter habe mit der Tradition, wie Bildhauer mit Bronze zu arbeiten, sagt Novalis und erläutert: „Die Zeit vor der Welt liefert gleichsam zerstreute Züge der Zeit nach der Welt, wie der Naturstand ein sonderbares Bild des ewigen Reiches ist. In der künftigen Welt ist alles wie in der ehemaligen und doch alles ganz anders. Die künftige Welt ist das vernünftige Chaos, das Chaos, das sich selbst durchdrang“ (Novalis 1907, 309).

Offensichtlich steht dahinter das idealistische Paradigma der Heilsgeschichte mit dem Drei-Phasen-Modell von Einheit, Entfremdung und neuer gesteigerter Einheitserfahrung. Die Historische Poetik knüpft daran unausgesprochen an, indem sie quer zu den traditionellen Mikroepochenbegriffen drei große Stadien oder Paradigmen der Kunst- und Kulturgeschichte thematisiert.

Das erste Stadium bzw. Paradigma — die Vorgeschichte der Kunst — wird in einem Zeitraum von Paleolith bis 5–6. Jahrhundert v. Chr. verortet. Die Leikodierung dieses Stadiums, von der sie geprägt und gesteuert wird, ist der Mythos. Das Ritual, durch den der kollektive Glauben an den Mythos zum Ausdruck kommt, beinhaltet, nach Veselovskij, Ansätze der künftigen Kunstgattungen (Lyrik, Epos, Drama), indem es den Ton, die Geste

und das Wort verbindet, noch bevor eine die Zeichensysteme diversifizierende Entwicklung einsetzt. Daher der von Veselovskij geprägte Begriff des archaischen Synkretismus, der vorliterarische Formen der Urdichtung auszeichnet. Die archaische Dichtung, die sich nach und nach aus der polifunktionalen Kommunikationssituation der Ritualhandlung herauslöst, kennt noch keine distinkte Redeziele und folglich keine Differenzierung in Redegattungen und entsprechende Stile (Veselovskij 2006, 173–200).

Bereits bei Veselovskij meint jedoch der Begriff „Synkretismus“ — über die Gattungspoetik hinaus — auch das Weltbild des archaischen Menschen, jene ganzheitliche Weltschau, für die Ich und Umwelt, Wort und Ding, Ton und Duft, Ritus und Alltag, Kunst und Leben im Verhältnis der vorreflexiven semantischen Identität stehen. Viele Merkmale dieses archaischen Weltbildes werden dann, besonders seit der romantischen Auflehnung gegen die rationalistische Moderne und namentlich im Symbolismus und Avantgardismus des 20. Jahrhunderts redselig aufgewertet und sehnsüchtig aufgerufen. Ein Beispiel für die bewusste Wiederaufnahme des „archaischen Kodes“ in der Dichtung der Moderne bietet etwa Rainer Maria Rilkes Entgrenzungspoetik, in der „die Eigenschaften werden zu Allerschaften“ (Musil 1984, 278; Pavlova 2011, 221–234).

Im zweiten Stadium, das, Curtius nach, sechs- und zwanzig Jahrhunderte von Homer bis Goethe umfasst, dominiert die Rhetorik, es herrschen Logos und Stil, Kanon und Hierarchie. Der Übergang zum neuem Paradigma bedeutet die Verdrängung der Leitidee „Mythos“ durch die Leitidee „Logos“. Die Abspaltung des Individuums von dessen Umwelt und die wachsende Entfremdung der Wirklichkeit wird durch die Erfindung der metaphysischen Universalien und die Zweiteilung der Welt abgefangen. Das Prinzip „Logos“ restituiert die brüchige Totalität, indem es die semantische Identität durch die semantische Struktur ersetzt.

Durch die Vermittlung der Universalien, die, nach Aristoteles, als prägendes Prinzip der inneren forma der Erscheinungswelt innewohnt, wird die fremdgewordene Welt wieder gezähmt und als Gegenstand der *mimesis naturae* für das Individuum zurückgewonnen. Die logischen Begriffe, die der Wirklichkeit zugrunde gelegt werden, finden ihre Entsprechung in den ewigen idealen Kunstnormen, an die ihre Nachahmung gebunden wird und die der literarische Kanon zu vertreten hat. Der Vormacht der Idee über die empirische Wirklichkeit entspricht die Vormacht der literarischen Normen über ihre konkrete individuelle Ausprägungen, die als *imitatio* der normgerechten Muster gedacht werden. Die Kunst wird zum Spiel nach

den vorgegebenen Regeln, die in theoretischen Metatexten von Aristoteles bis „bon goût“ — Ästhetik des Klassizismus formuliert und reflektiert werden. Sergej Averintsev bezeichnete das zweite Stadium der Literatur- und Kulturgeschichte als das des „reflexiven Traditionalismus“ oder des „rhetorischen Wortes“.

Der Übergang vom ersten zum zweiten Stadium bildete, wie schon angedeutet, das Hauptthema der russischen Forschungen in der Nachfolge von Veselovskij die sich im Bereich der Mediävistik auf der Ebene der genetischen Gattungspoetik konzentrierte. Weniger Aufmerksamkeit schenkte man der Grenze zwischen dem zweiten und dem dritten Stadium, die ebenso fließend und problematisch, als Domäne der Neueren Literaturgeschichte galt und bis 1980-er Jahre fast ausschließlich im Rahmen der Opposition von Aufklärung und Romantik gedeutet wurde.

Erst nach der Publikation des „Rabelais“ (Bakhtin 1965) von Bakhtin stellte sich immer deutlicher heraus, wie häufig die Herrschaft des Logos und des Stils schon seit Mittelalter unterminiert und in Frage gestellt wurde, indem der offiziellen Gattungs- und Stilpoetik eine Art antirhetorische Gegenpoetik entgegentrat, ohne jedoch sie zu einem expliziten Metatext ausgeformt zu haben. Unter der Kultur des Logos lauerte eine zweite, inoffizielle Kultur, die in der Volkstradition stand und der Tendenz zur Detotalisierung, Dehierarchisierung und Dekanonisierung Ausdruck gab. Auf Veselovskijs Arbeit „Romangeschichte oder Romantheorie?“ (1886) zurückgreifend, verband sie Bakhtin mit dem Aufstieg des Romans als einer synkretischer, stilmischender Gattung *par excellence* (Tamarchenko 2011, 263–302).

Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wird der Roman zum Kernbereich der antirhetorischen Poetik. Seine Durchsetzung ist ein Zeichen für den Übergang zum dritten Stadium der Weltliteratur, das im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts beginnt und einen gegenwartsbezogenen, zukunfts-offenen Zeitkontinuum beschreibt. Die Literatur wird zum Spiel nach den Regeln, die durch das Spiel selbst hervorgebracht werden, sie generiert eine moderne Produktions- und Ausdrucksästhetik. Die Autoren des Bandes „Historische Poetik“ (Averintsev, Andreev, Gasparov, Grintser, Mikhajlov), dessen Erscheinen 1994 den Durchbruch des poetologischen Drei-Phasen-Schemas bedeutet hat, bezeichnen dieses Stadium als „Poetik der individuellen Autorschaft“ bzw. als „Epoche des schöpferischen Bewusstseins“ (Grintser 1994, 32–38), Valerij Typa später als „Poetik der Kreativität“ (Typa 2004, 96–105), Samson Brojtman als „Poetik der Modalität“ (Brojtman 2001, 253–269). Sämtliche Definitionen

betonen den Bruch mit dem Traditionalismus und dem Prinzip der Nachahmung, die in der Leitidee „Logos“ ihre Begründung hatten.

Durch die Transzendentalphilosophie wird diese Begründung außer Kraft gesetzt. Die Funktion des Logos — die der Vermittlung zwischen Ich und Wirklichkeit — übernimmt die Subjektivität des Autors, die zum Schlüsselbegriff der modernen Poetik und zentralen Konstruktionsprinzip der dargestellten Welt avanciert. Die Literatur der Moderne eröffnet ihre Sicht der Wirklichkeit in und durch das Medium eines subjektives Bewusstseins, unter ihrer Modalität.

Doch selbstsicher und unproblematisch ist dieses Bewusstsein nie gewesen. Seit der Romantik gerät das Konzept der Subjektivität in Krise und Wandlung, die darauf hinausläuft, dass sie weder ein naturabhängiges Produkt der empirischen Wirklichkeit, noch eine autonome, die Wirklichkeit setzende Entität ist. Für das erstere steht etwa das negative Bild des Automaten, für das letztere das der fälligen Bau, wie es etwa Rilke in der „Achten Duineser Elegie“ entworfen hat: „Wir ordnens. Es zerfällt, / Wir ordnens wieder und, / Zerfallen selbst“ (Rilke 1987, 68–69). Nicht erst bei Rilke, sondern bereits in der romantischen Mystik setzt eine Positivierung des Ich-Zerfalls ein, weil er möglich macht, „daß man eins wird mit den Wesen außerhalb von unserem Selbst“ (Baudelaire 1975, 176).

Weder Herrscherin, noch die Beherrschte, bedeutet die Subjektivität vielmehr einen Sinnraum, in dem das autonome Ich sich entgrenzt, zu dem Anderen in Beziehung tritt und sich erst durch diese Beziehung als wahres Welt-Ich konstituiert. Ein Dichter, der seine Subjektivität zum Ausdruck bringt, schafft eine modale Realität, die sich durch den Gegensatz von Geist und Natur definiert und dessen Aufhebung in Aussicht stellt, damit das Subjekt, ohne seine Autonomie einzubüßen, zum Träger der überpersönlichen Bindungen werden kann. Bachtin spricht von einer „autonomen Partizipation“ (Bachtin 1979, 36), der auf der Ebene der Werkpoetik entgrenzte heteronome Strukturen und Verfahren entsprechen (Interauktoralität, Intertextualität, Intermedialität und die Idee des Gesamtkunstwerks, die Grotteske und andere Mischformen in der Bildstruktur), die das von Samson Brojtman in seiner „Historischen Poetik“ (2001) ausgewiesenes Phänomen des „Neusynkretismus“ der Moderne begründen.

III.

Das dritte Stadium der Literaturgeschichte beinhaltet genau diejenige Erscheinungen und Prozesse, die von der deutschen Moderneforschung

über den Begriff der ästhetischen Moderne als Makroepoche definiert wird (Kemper 1998, 97–126). Während für die russische Literaturgeschichtsschreibung der erweiterte Modernebegriff bis heute ein gewagtes Novum darstellt, kennt sie die Historische Poetik spätestens seit Anfang der 1980-er Jahre, als Sergej Averintsev (Averintsev 1981, 3–14) und Aleksandr Mikhajlov (Mikhajlov 1983, 99–135) deutliche Zeichen des großen Paradigmenwechsels — von der Poetik des vorgegebenen rhetorischen Wortes zur Poetik des Autors — an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert feststellen. Die „Sattelzeit“ der Moderne thematisierte man in Russland, ohne den Begriff „die Moderne“ bemüht zu haben, unter dem Namen der Epoche des Bruchs mit der Tradition des rhetorischen Wortes und des Übergangs zur Poetik der personalen Kreativität.

Da die neuesten Trends der deutschen Kulturwissenschaft im Russland von damals kaum zugänglich waren, berief man dabei nicht etwa auf begriffsgeschichtliche Analysen von Reinhard Kosellek oder Niklas Luhmann, sondern auf die Autoren und literaturwissenschaftliche Texte der Nachkriegszeit. Man kannte beispielsweise Paul Böckmann, bei dem in der „Formgeschichte der deutschen Dichtung“ (1949) zu lesen war:

„Wenn das sinnbildende Sprechen auf die Schöpfungsordnung bezogen blieb und sie in Sinnbildformen zur Geltung zu bringen suchte, so weist das ausdruckshafte Sprechen nun ganz auf das Personsein des Menschen zurück, um allein von der inneren Selbstgewißheit aus alle objektive Ordnung zu bewältigen. <...>. Insofern wird man sagen können, daß die literarische Formgeschichte seit Herder und dem Sturm und Drang nichts anderes sichtbar machen konnte, als die Entfaltung der Ausdruckssprache zur Vielfalt der ihr eigenen Möglichkeiten. Die üblich gewordenen Einteilungen in Klassik, Romantik, Realismus, Naturalismus, Symbolismus sind nichts anderes, als jeweils bestimmte Folgerungen aus der Grundsituation des ausdruckshaften Sprechens und eines verschieden begriffenen individuellen Persönlichkeitsbewusstseins“ (Böckmann 1965, 692).

Als wichtigster Vorläufer des literarhistorischen Denkens in Langzeitzusammenhängen galt seit dem Erscheinen Alexandr Michajlovs Artikel „Historische Poetik im Kontext der westeuropäischen Literaturwissenschaft“ (Khrapchenko 1986, 53–71), Curtius, der insbesondere durch das Schlußkapitel seines Werks („Nachahmung und Schöpfertum“) das im Vorwort gegebene Versprechen eingelöst hatte: „Wir werden zeigen können, dass <...> um 1750 ein Bruch der mehr als tausendjährigen literarischen Tradition Europas zu Tage tritt“ (Curtius 1992, 33).

Dies zu zeigen vermochte in Russland vor allem Samson N. Brojtman, der schon erwähnte Verfasser des letzten fundamentalen Werks zur Historischen Poetik. Brojtmans zentrale Konzepte — „Poetik der Modalität“ und „Neusynkretismus“ — sind unter anderem dadurch von Bedeutung, dass sie deutliche Parallelitäten mit den theoretischen Gedankengängen in der deutschen Literatur- und Kulturwissenschaft der letzten Jahrzehnte aufweisen.

Ein Beispiel dafür wäre etwa der von Renate Lachmann (etwa zehn Jahre vor Brojtman) eingeführte Begriff des „sekundären Synkretismus“, den sie von Veselovskij übernimmt und, auf Bakhtin anpassend, zur großen kulturgeschichtlichen Alternative von „Stil“ aufbaut:

„Geht man von einem dichotomischen Verhältnis zwischen Stil einerseits und Synkretismus andererseits aus, dann läßt sich Stil in Bezug auf Gattung, Sprache und Kultur als ein Ensemble von Strategien des Ausschlusses und der Homogenisierung, zugleich aber auch als ein Interpretationsmodell betrachten, das die genannten Bereiche zu totalisieren versucht. Synkretismus hingegen erscheint als detotalisierende, im Betreten der vom Ausschluß betroffenen Gebiete und in der Überschreitung der Homogenisierungsgrenzen sich gegen den Stil richtende Einstellung. Beide Einstellungen, die stilistische und die antistilistische, bestimmen in ihrem antagonistischen Spiel die Geschichte der europäischen Texte und der ihnen entsprechenden Theorien“ (Lachmann 1990, 200).

Nach Renate Lachmann, bildet die rhetorische Gattungs- und Stillehre ein Teilsystem und einen Ausdruck eines übergreifenden Kulturmodells, das sich durch eine Reihe von antisynkretistischen Wertsetzungen repräsentiert. Zu den letzteren zählt Lachmann etwa, Totalisierung, Kanonisierung, Reinheit der Gattung und des Stils, Geschlossenheit der Form, Einhaltung der sozialen Konvention und des offiziellen Konsens, Ausrichtung auf Maß und Harmonie, Positivität, Teleologie und Monovalenz. Damit beschreibt sie gerade diejenige Langzeitepoche, die im russischen wissenschaftlichen Diskurs unter dem zweiten Stadium der Weltliteratur (dem des reflexiven Traditionalismus) verstanden wird, während das gegensätzliche durch den „sekundären Synkretismus“ kodierte Kulturmodell genau dem neusynkretistischen 3. Stadium nach Brojtman entspricht. Der sekundäre Synkretismus, da er den hierarchischen Stil immer mitreflektiert, wird von Lachmann als Stil höherer Komplexität, bzw. als Metastil bezeichnet (Lachmann 1990, 200–221).

Ein anderer theoretischer Ansatz, der mit der Modalitäts- und Synkretismus-Konzept der russischen historischen Poetik zu interferieren scheint,

ist die „Transzendente Texttypologie“ der Moderne, die Silvio Vietta in der „Ästhetik der Moderne“ begründet (Vietta 2001, 179–296; Vietta 2005, 385–387).

„Wie, unter welcher Modalität des Bewusstseins erfährt der Held seine Welt?“, fragt Vietta, und unterscheidet sechs nach der Dominanz der Perzeptionsform ihrer Protagonisten zu differenzierenden Texttypen, die jeweils alle Ausdrucksformen der Sprache, ihre Syntax und Semantik umfassen und insgesamt die literarische Moderne kennzeichnen: Textualität der Emotion, Textualität der Imagination, Textualität der Erinnerung, Textualität der Assoziation, Textualität der sinnlichen Wahrnehmung, Textualität der Reflexion.

Bezieht man diesen Ansatz auf das Phänomen des modernen Neusynkretismus in der Sicht der Historischen Poetik, so ergibt sich die Möglichkeit, dieses Phänomen auch auf der Ebene der subjektzentrierten Sprechformen zu profilieren. Es ist nämlich nur eine oberflächliche und konventionelle Homogenität, die der Text durch die Dominanz einer bestimmten Wahrnehmungsform aufweist. Viettas Textanalysen vermitteln eher den Eindruck, daß die jeweilige Textklasse als ein heuristisches Konstrukt zu verstehen ist, der dazu da ist, um durch genaue Darstellung der Berührungen und Übergänge relativiert zu werden. Je genauer man zusieht, umso deutlicher kommt zum Vorschein, dass jeder Text und Texttypus eine komplexe polyphone Struktur der gleitenden, einander wechselseitig dominierenden heterogenen Sprechformen bildet, samt semantischen und kulturellen Erfahrungen, die sie akkumuliert haben.

„Generell, räumt Vietta ein, gilt für alle Textformen, dass sie nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind, sondern sich miteinander verbinden. [...]. Viele Texte der literarischen Moderne gehören somit mehreren Textklassen an. [...]. Die Mischung von Texttypologien im Text bedingt eine spezifisch moderne, komplexe und zugleich fragmentarische Struktur. Vormoderne Texte bewegen sich häufig unreflektiert nur in einem Vorstellungsfeld. Charakteristisch für die moderne Texte dagegen ist die Sprunghaftigkeit, mit der sie sich zwischen verschiedenen Vorstellungsfeldern der Subjektivität bewegen können“ (Vietta 2001, 189).

Indem Vietta, um die Hybridisierung der Texttypen historisch zu legitimieren, sich auf das berühmte 116. Athenäum-Fragment beruft, setzt er die Vermischung auf der Ebene der Sprechformen mit derjenigen auf der Ebene der Gattung, des Stils und des Diskurses gleich, so dass die hybride Textualität als Teilaspekt einer allgemeineren Erscheinung aussieht — jener Überwindung der hierarchischen Paradigmen jeder Art,

die der Neusynkretismus, nach der Auffassung der Historischen Poetik, im modernen Einzeltext und im Text der Moderne schlechthin zu leisten hat.

Die These, die Historische Poetik sei spezifisch russischer Herkunft, mag stimmen. Ihre enorme Wirkung und Popularität ist, wie so manches in der russischen Kultur, auf die relativ geringe Rolle der klassischen Regelpoetik sowie unterentwickelte Diskursautonomie zurückzuführen. Ebenso schwerwiegend ist aber die Tatsache, dass sie kaum entstehen könnte, wenn ihr Begründer Veselovskij

die zentralen Konzepte der deutschen Romantik (Historismus, Allzusammenhang) und seine Nachfolger im 20. Jahrhundert die Tradition der deutschen Literaturwissenschaft (Curtius, Böckmann etc.) nicht rezipiert und sich angeeignet hätten. Erst in diesem internationalen Kontext, im Kreislauf des «ewigen Tauschgeschäfts des Geistes» (Novalis) lässt sich die Historische Poetik als russischer Beitrag zur Theorie der ästhetischen Moderne in Europa verstehen oder diese letztere in den Zusammenhang der Historischen Poetik integrieren.

Sources

- Veselovskij, A. N. (1940) *Istoricheskaya poetika [Historical poetics]*. Leningrad: Goslitizdat Publ., 652 p. (In Russian)
- Veselovskij, A. N. (2006) Opređenje poesii [Definition of poetry]. In: A. N. Veselovskij. *Isbrannoje: Istoricheskaja poetika [Selected works. Historical poetics]*. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya Publ., pp. 81–170. (In Russian)
- Curtius, E. R. (1992) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen; Basel: Francke-Verlag, 608 S. (In German)
- Lachmann, R. (1990) *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Fr./M.: Suhrkamp, 554 S. (In German)
- Vietta, S. (2001) *Ästhetik der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag, 317 S. (In German)
- Vietta, S. (2005) *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink, 478 S. (In German)

References

- Averintsev, S. S. (1981) Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya literatura [Ancient Greek poetics and world literature]. In: *Poetika drevnegrecheskoj literatury [Ancient Greek poetics]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 3–14. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1979) *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of the word]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 424 p. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1995) V bol'shom vremeni [In big time]. In: *Bakhtinologiya: Issledovaniya. Perevody. Publikatsii. K stoletiyu rozhdeniya Mikhaila Mikhajlovicha Bakhtina (1895–1995) [Bakhtin studies: Research. Translations. Publications: On the centenary of the birth of Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895–1995)]*. Saint Petersburg: Aleteya Publ., pp. 30–35. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1965) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa [François Rabelais and folk literature of the Middle Ages and the Renaissance]*. Moscow: Khudozhestvennaja literatura Publ., 527 p. (In Russian)
- Baudelaire, C.; Kemp, F. et al. (Hg.). (1975) *Sämtliche Werke und Briefe*: In 8 Bd. Bd. 2: Vom Sozialismus zum Supranaturalismus — Edgar Allan Poe — Briefe 1847–1857. Darmstadt: Hanser Verlag, 464 S. (In German)
- Böckmann, P. (1965) *Formgeschichte der deutschen Dichtung*: In 2 Bd. Bd. 1. Hamburg: Hoffmann u. Campe Verlag, 344 S. (In German)
- Brojtman, S. N. (2001) *Istoricheskaya poetika [Historical poetics]*. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 271 p. (In Russian)
- Frank, S. (1926) *Die russische Weltanschauung*. Charlottenburg: J. Mohr Verlag, 36 S. (In German)
- Gadamer, H.-G. (1965) *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 2. Aufl. Tübingen: Mohr Verlag, 524 S. (In German)
- Grintser, P. A. (ed.) (1994) *Istoricheskaya poetika: Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya [Historical poetics: Literary periods and types of artistic consciousness]*. Moscow: Nasledie Publ., 512 p. (In Russian)
- Kemper, D. (1998) Ästhetische Moderne als Makroepoche. In: S. Vietta, D. Kemper (Hg.). *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 97–126. (In German)
- Kemper, D. (Hrsg.) (2013) *Die russische Schule der Historischen Poetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 286 S. (In German)
- Khrapchenko, M. B. (ed.) (1986) *Istoricheskaya poetika. Itogi i perspektivy isucheniya [Historical poetics. Results and prospects of study]*. Moscow: Nauka Publ., 336 p. (In Russian)
- Mandelstam, O. E. (1990) Slovo i kultura [Word and culture]. In: P. M. Nerler (comp.). *Sochineniya [Collected works]*: In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaja literatura Publ., pp. 23–70. (In Russian)

- Meletinskij, E. M. (2000) *Ot mifa k literature [From myth to literature]*. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 170 p. (In Russian)
- Mikhajlov, A. V. (1989) *Problemy istoričeskoj poetiki v istorii nemetskoj kultury. Očerki iz istorii filologičeskoj nauki [Problems of historical poetics in the history of German culture. Essays on the history of philological science]*. Moscow: Nauka Publ., 224 p. (In Russian)
- Mikhajlov, A. V. (1983) Dialektika literaturnoj epokhi [The dialectic of the literary epoch]. In: *Kontext-1982. Literaturno-teoreticheskie issledovaniya [Context-1982: Literary theoretical studies]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 34–50. (In Russian)
- Mikhajlov, A. (1995) Zum heutigen Stand der Germanistik in Russland: Ein vorläufiger Bericht. In: Ch. König (Hg.). *Germanistik in Mittel- und Osteuropa 1945–1992*. Berlin; New York: De Gruyter, S. 183–201. (In German)
- Musil, R. (1984) Rainer Maria Rilke. Rede, gehalten am 16. Januar 1927. In: G. Hay (Hg.). *Deutsche Abschiede*. München: Winkler Verlag, S. 221–234. (In German)
- Novalis (1907) Fragment vemischten Inhalts. In: von J. Minor (Hg.). *Shriften*: In IV Bd. Bd. II. Jena: E. Diederich, 1907, S. 173–316. (In German)
- Pavlova, N. S. (2011) Archaischer Code in Rilkes Dichtung (Das Stunden-Buch). In: D. Kemper, A. Žerebin, I. Bäcker (Hrsg.). *Eigen- und fremdkulturelle Literaturwissenschaft*. München: Wilhelm Fink, S. 221–234. (Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau. Bd. 3) (In German)
- Rilke, R. M. (1987) Achte Duineser Elegie. In: M. Engel et al. (Hg.). *Werke*: In 4 Bd. Bd. 2. Fr./M.: Insel-Verlag, S. 68–69. (In German)
- Shaytanov, I. O. (2006) Klassičeskaja poetika neklassičeskoj epokhi [Classical poetics of non-classical era]. In: A. N. Veselovskij; I. O. Shaytanov (ed.). *Izbrannoje: Istoričeskaja poetika [Selected works. Historical poetics]*. Moscow: Rosspen Publ., pp. 5–50. (In Russian)
- Tamarchenko, N. D. (2011) Bakhtin i antigegelevskaja liniya v teorii romana. A. N. Veselovskij und V. I. Ivanov [Bakhtin and the anti-Hegelian line in the theory of the novel. A. N. Veselovsky and V. I. Ivanov]. In: N. D. Tamarchenko. *Estetika slovesnogo tvorčestva M. M. Bakhtina i russkaja filosofsko-filologičeskaja traditsiya [Aesthetics of Bakhtin's verbal creativity and the Russian philosophical and philological tradition]*. Moscow: Kulagina Publ., pp. 263–302. (In Russian)
- Typa, V. I. (2004) Paradigmy khudozhestvennosti [Paradigms of artistry]. In: N. D. Tamarchenko (ed.). *Teoriya literatury [Literary theory]*: In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Academia Publ., pp. 92–104. (In Russian)
- Wachtel, M. (1992) Vjačeslav Ivanov als missing link in Ernst Robert Curtius Kulturphilosophie. In: *Die Welt der Slaven*. Jg. 16, H. 1. München: Otto Sagner, S. 97–106. (In German)

Author

Alexej I. Zherebin, e-mail: zerebin@mail.ru

Doctor of Sciences (Philology), Full Professor, Head of Department of Foreign Literature, Herzen State Pedagogical University of Russia

Трансформация культурного концепта «девиация» в эпоху глобализации

А. Ю. Чукуров^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования: Чукуров, А. Ю. (2019) Трансформация культурного концепта «девиация» в эпоху глобализации. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 15–20. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-15-20

Получена 6 марта 2019; прошла рецензирование 20 марта 2019; принята 24 апреля 2019.

Права: © Автор (2019).
Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению причин трансформации смыслового наполнения концепта «девиация» в XXI в. Актуальность представленного материала обусловлена глубинными социокультурными трансформациями, определяемыми понятием «субкультурный взрыв», коренным образом изменяющим представления о «норме» и «девиации» в современном обществе. Активизация миноритарных культур за последние годы поставила под сомнение правомерность использования определения «девиантный» по отношению к тем или иным моделям поведения, произведениям искусства и т. д. В условиях «субкультурного взрыва» мы имеем дело с нарастающим конфликтом аксиосфер. Каждая миноритарная культура предлагает свою систему ценностей и моделей поведения, определяя ее как единственно правильную. Кроме того, эпоха глобализации стимулирует рост миграционных потоков, что в свою очередь также выводит понятие «девиация» за пределы научной рефлексии в связи с нарастающей мозаичностью социокультурного пространства. В данных условиях под вопросом оказывается и понятие «нормы». Опираясь на разработанные к сегодняшнему дню классификации девиантного поведения, мы анализируем каждый его вид в контексте современной культуры, показывая крайнюю степень относительности понятия «девиация». В данной статье мы последовательно останавливаемся на таких видах девиантного поведения, как агрессивное поведение, делинквентное, зависимое и суицидальное поведение. Девиантность несет в себе не столько деструктивное начало, сколько указание на необходимость изменения культурной составляющей общества, предоставляя альтернативу общественным нормам и расширяя культурные границы. Сегодня мы можем определять как девиантное лишь то поведение, которое входит в противоречие с существующим законодательством. Иными словами, в современной культуре остается действенной лишь «юридическая норма», которая сама по себе также не должна оставаться неизменной, а следовать запросу миноритарных культур до тех пор, пока не будет исключена сама возможность неравенства тех или иных субкультур по отношению друг к другу и властным структурам.

Ключевые слова: норма, девиация, субкультуры, миноритарные культуры, глобализация, агрессивное поведение, делинквентное поведение, зависимое поведение, суицидальное поведение.

The cultural concept of “deviation” and its transformation in the age of globalisation

A. Yu. Chukurov✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. The article discusses the reasons for change in the semantic content of the “deviation” concept in the 21st century. The relevance of the presented material is substantiated by the deep socio-cultural transformations that are defined by the notion of “subcultural explosion”. It is this phenomenon that has radically altered the concepts of “norm” and “deviation” in modern society. The rise of minority cultures in the recent years has challenged the legitimacy of applying the definition of “deviant” in relation to certain patterns of behaviour, works of art, etc. In a “subcultural explosion” we are dealing with a gathering conflict between value systems. Each minority culture offers its own system of values and behaviours, positioning it as the only correct one. In addition, the era of globalisation stimulates the flow of migration, which, in turn, also takes the concept of “deviation” beyond the limits of scientific reflection due to the increasing mosaic-like diversity of the socio-cultural space. Under these conditions, the concept of “norm” is also challenged. Based on the classification of deviant behaviour, we analyse each of its views in the context of modern culture, demonstrating the extreme degree of relativity of “deviation” as a notion. In this paper we consistently focus on such types of deviant behaviour as aggressive, delinquent, dependent and suicidal behaviour. Deviance is not merely a destructive element, but it is also an indicator of the need for change in the cultural component of society providing an alternative to social norms and expanding cultural boundaries. At present, the only type of behaviour that can be defined as deviant is that which contradicts the existing legislation. In other words, in modern culture the only “norms” that remain effective are legal norms. However, they should also be adjusted upon the demand of minority cultures until the very possibility of inequality or discrimination is excluded.

For citation: Chukurov, A. Yu. (2019) The cultural concept of “deviation” and its transformation in the age of globalisation. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 15–20. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-15-20

Received 6 March 2019; reviewed 20 March 2019; accepted 24 April 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Keywords: norm, deviation, subcultures, minority cultures, globalisation, aggressive behaviour, delinquent behaviour, dependent behaviour, suicidal behaviour.

Введение

Сегодня мы оказались в самом эпицентре мощнейшего субкультурного взрыва, когда еще недавно миноритарные субкультурные движения и объединения оказываются не просто в русле легитимного мейнстрима культуры, но все чаще выступают в роли «gatekeepers» культуры. Когда-то Э. Тоффлер писал:

«Сегодня сокрушительные удары супер-индустриальной революции буквально раскалывают общество. У нас увеличивается число этих социальных анклавов, групп и мини-культур почти так же, как число моделей автомобиля. Те же самые дестандартизирующие силы, которые создают бóльший индивидуальный выбор продуктов и произведений культуры, дестандартизируют и наши социальные структуры» (Тоффлер 2002, 311).

Именно он ввел понятие «субкультурный взрыв» и подчеркнул, что процесс самоидентификации личности будет определяться именно

такого рода объединениями.

В этой связи новое звучание обретает и проблема смыслового наполнения концепта «девиация», поскольку мы имеем дело с нарастающим конфликтом аксиосфер. Миноритарные культуры не входят в некий союз, направленный против существующей системы властных отношений или, как можно было бы предположить, против гетеронормативного патриархального общества, да и вообще против какого-либо общего «врага»: каждая миноритарная культура предлагает свою систему ценностей и моделей поведения, определяя ее как единственно правильную. В этой связи весьма характерным становится нарастающий конфликт между трансгендерами и радикальными феминистками в англо-саксонской культуре, очевидным маркером которого стало требование трансгендеров снять плакаты, выпущенные к феминистскому конгрессу, на которых всего-то и была цитата

из словаря, где женщина — существо женского пола — определялась таковой по рождению. Разумеется, такой подход и подобное словарное определение может рассматриваться, как оскорбляющее чувство трансгендеров. Таким образом, вместо территории бесконечных свобод, мы входим на территорию острых перманентных конфликтов, определяемых принципиально различным пониманием того, что есть «норма» и «девиация». Это не некое краткосрочное состояние умов — это коренная характеристика современной культуры, а значит, и ситуация эта продлится неизмеримо долго.

Девиантное поведение в контексте современной культуры

Анализируя природу девиаций, исследователи выявляют три группы факторов, определяющих отклоняющуюся модель поведения:

- биологические;
- психологические;
- социально-психологические.

В дальнейшем обратимся к работе Е. В. Змановской, хотя она и объединяет биологические и психологические факторы в одну группу. Но в ее работе нас интересует другая классификация. Это классификация видов девиантного поведения. Е. В. Змановская (Змановская 2004) выделяет:

- агрессивное поведение;
- делинквентное поведение;
- зависимое поведение;
- суицидальное поведение.

Данная морфология представляется максимально полной. Поскольку у нас нет задачи выработать свою собственную, то в дальнейших рассуждениях мы будем опираться именно на работы Е. В. Змановской и рассматривать каждый вариант девиации с точки зрения как исторического процесса, так и современной культуры. Таким образом, станет понятно, почему сегодня понятие «девиантное поведение» может быть поставлено под вопрос с точки зрения правомерности существования самого концепта в современном социокультурном пространстве и гуманитарной науке.

Итак, первый вид поведения, классифицируемого как девиантное, — это агрессивное поведение. Агрессия важна в процессе социализации и не всегда однозначно определяется как патологическая или разрушительная. По этой причине выделяются два ее вида: доброкачественно-адаптивная и деструктивно-дезадаптивная. Вспомним, что для ряда культур на различных исторических этапах агрессия

вообще являлась частью нормы: маскулинные культуры стран Ближнего Востока включают агрессивное поведение в процесс социализации ребенка. Агрессия нередко носит оборонительный характер и служит выживанию, также она выступает источником активности индивида, реализацией его творческого потенциала и стремления к достижениям. Когда мы анализируем социокультурную ситуацию эпохи глобализации, то, определяя агрессивность как некую девиацию, должны учитывать усиление миграционных процессов и очевидное несоответствие аксиосфер европейского населения и выходцев из стран Африки или Ближнего Востока.

Также необходимо иметь в виду «многослойность» складывающейся картины: мигранты могут быть изначально носителями моделей поведения, классифицируемых европейцами как девиантные, также те или иные «девиантные» состояния могут возникать ситуативно, как следствие дистресса, объясняемого, например, фрустрацией, переживаемой мигрантами. Кроме того, подобные «девиантные» состояния могут возникать и у представителей принимающей стороны, также находящихся в состоянии дистресса. И тем и другим в равной степени приходится выработать механизмы адаптации к новым, стремительно меняющимся условиям взаимопроникновения культур.

Психиатры сформулировали понятие «культурно-связанный синдром». Он выражается в поведенческих практиках, которые являются результатом изменения ментального состояния человека и выходят на поверхность именно в ситуации дистресса.

«Особого внимания в культурно-определяемых синдромах заслуживает тот факт, что, несмотря на традиционные верования, лежащие в основе “патологических” манифестаций, их проявления и, возможно, возникновение происходит при столкновении представителей совершенно разных традиционных сообществ с культурными объектами, социальными нормами, жизненными ценностями современного мира и их носителями» (Шахал 2017).

Те или иные психосоматические состояния возникают лишь в ситуации интеракции и могут вообще никак не проявляться в естественных условиях обитания. Очевидно, что в европейском культурном пространстве количество «девиантных» — с точки зрения традиционной психиатрии и обыденного сознания — состояний в ближайшие годы резко возрастет. Аналогичным образом ситуация складывается и в России, где вид на жительство получает в среднем не более 200 тыс. человек ежегодно, а всего мигрантов,

приезжающих на заработки (легальных и нелегальных) более 10 млн. Это означает, что только 200 тыс. человек российская культура в состоянии социализировать и адаптировать, т. е. органично включить в свое пространство. Остальные же 10 млн будут это пространство адаптировать «под себя». Одновременно мы должны иметь в виду, что психические состояния являются культурно-детерминированными, а значит, вправе поставить под сомнение валидность психических диагнозов и полностью пересмотреть содержание понятия «девиантное поведение». Сегодня мы должны задаться вопросом: насколько агрессивное поведение может классифицироваться как девиантное в сложившихся обстоятельствах?

Следуя классификации Е. В. Змановской, пойдем дальше и коснемся следующей формы девиации — делинквентного поведения. Прежде всего, делинквентное поведение — это антиобщественное (отклоняющееся) противоправное поведение индивида, которое может нанести вред окружающим.

Однако нам необходимо помнить, что «отклоняющееся поведение» — это, с одной стороны, сигнал системе, указание на ее несовершенство и недостаточность, а с другой — стимулирование социокультурной динамики. Девиация указывает на несоответствие системы культурным нормам личности. Если моделей поведения, которые традиционно квалифицируются как девиантные, становится все больше, значит, должна меняться система, а не модели поведения (Чукуров 2015, 145–149; Чукуров 2016, 72–76). С точки зрения криминологии и классической психологии подобного рода отклоняющееся поведение — результат воздействия неблагоприятной среды. Чем хуже социально-экономическая ситуация, тем больше вероятность формирования девиаций, поскольку они выступают механизмами самоадаптации. Радикальные политические течения практически полностью выстраиваются на подобной модели поведения, поскольку их задача — расшатать общество. И здесь мы снова можем вспомнить ведущую тенденцию современности — расцвет и даже победу миноритарных культур. В этой связи мы вправе задаться вопросом: какое поведение может быть классифицировано как делинквентное сегодня? Или точнее, вопрос должен ставиться иначе: это общественные нормы не соответствуют требованиям современности или поведение является отклоняющимся? Так, в частности, те же субкультуры мигрантов давно перестали быть миноритарными и уже трансформировали культуру принимающей стороны самим фактом своего существования

и «попадания» в иное социокультурное окружение. Представляется, что программы адаптации мигрантов, коих сейчас довольно много, должны быть направлены не только на адаптацию мигрантов, но и на адаптацию принимающей стороны к новым условиям существования.

Согласно морфологии Е. В. Змановской, следующим видом девиантного поведения является зависимое поведение. Речь в данном случае идет о злоупотреблении чем-либо. И здесь весьма широкая вариативность — от лекарственных препаратов до еды. То есть мы говорим о широком спектре зависимостей, куда попадает и наркомания, и пищевые расстройства, и алкоголь и пр.

И тут мы выходим среди прочего, например, на весьма специфический тренд современности — это бодипозитив (от англ. Body Positive). Это движение, цель которого — побудить людей принимать тело таким, какое оно есть. Оно выступает под девизом «мое тело — мое дело». Представители движения считают, что общество должно научиться принимать людей с лишним весом и иными «отклонениями» от общепризнанной нормы. Речь, прежде всего, идет о тех, кто попал в аварию и потерял руку или ногу, о людях, которым в лицо брызгали кислотой, о женщинах после мастэктомии, о кастрированных мужчинах. Странники бодипозитива активно обсуждают вопросы телесности и репрезентации тела в художественном творчестве, интернет-коммуникациях, средствах массовой информации. Необходимо отметить, что представители этой субкультурной группы отличаются крайней агрессивностью, что не раз демонстрировали тем, кто рисковал вступить с ними в дискуссию, — в силу отсутствия аргументов они мгновенно переходят на оскорбления оппонентов. Также представители данной группы весьма резко реагируют на критику в свой адрес, порой ситуация может принять плачевный характер для человека, который вступил в конфронтацию с представителем данной группы людей. Бодипозитив фактически исключает, например, такие вещи, как диета. Тем самым он открывает дорогу любым пищевым зависимостям, раз уж мы отрицаем какие-либо каноны красоты. Вне всяких сомнений, бодипозитив идет в русле центральной идеи современности: человек существо слабое и не должен бороться с собой.

Если мы обратимся к вопросу о психотропных веществах, то и здесь наткнемся на проблему, заставляющую нас усомниться в корректности включения подобной поведенческой стратегии в контекст девиантного поведения. В частности,

мы помним, что в ряде культур — как сегодня, так и в прошлом — активно прибегали к практикам расширения сознания. Это, например, культура растафариянства с употреблением каннабиса. Это религиозные практики древности, предписывавшие употребления подобных веществ для сближения с богами. Аналогичные практики мы встречаем в шаманизме. Не будем перечислять все исторические примеры — они и без того хорошо известны широкой публике. Сегодня мы видим, что марихуана оказывается легализована даже там, где всегда была запрещена. Если к либеральной Голландии мы все давно привыкли, то теперь на этот путь встали и США.

Человек в силу особенностей психофизиологии склонен к тем или иным видам зависимости. В конце концов, коллекционирование — это та же зависимость, на которой сегодня делает деньги игровая индустрия, выпуская все новые и новые коллекционные карточные игры, сочетающие в себе игровое начало и страсть к коллекционированию. На телеканале TLS долгое время выходил документальный сериал «Мои странные зависимости», каждая серия которого представляла публике ту или иную экзотическую зависимость (розовый цвет, поедание поролон, коллекционирование кукол и т. д.). Таким образом, зависимости очень тесно переплетаются с нашей жизнью и что же тогда позволяет нам определять их как девиантное поведение? Степень деструктивности? Весьма сомнительно.

Абсолютно та же история с четвертой формой девиации — суицидальным поведением. Для начала определим, что суицидальная активность возрастает с 14–15 лет. Разумеется, существует несколько подходов к анализу суицидального поведения и его причин. Так, социологический подход указывает на принципиальную важность социальных условий — это и внутрисемейная ситуация, и нестабильная социально-политическая обстановка, провоцирующая неуверенность в завтрашнем дне, и т. д. Психиатрия и психопатология однозначно объясняют попытки суицида психическими расстройствами и ментальными особенностями личности. В частности, причиной может быть депрессивное состояние.

Однако и здесь не лишним будет вспомнить историческую эволюцию феномена суицида. И вновь мы имеем дело с религиозными практиками, обращавшимися к ритуальным добровольным жертвам. А уж о феномене сэппуку сегодня знают все, кто хотя бы в самых общих чертах представляет культуру Японии. Совершенно очевидно, что для самурая сэппуку вовсе

не было девиацией. Воин, совершая сэппуку, демонстрировал свое мужество перед лицом боли и смерти и чистоту своих помыслов перед богами и людьми. Официальное применение сэппуку было запрещено в XIX в., после реформации Мэйдзи. Однако данный феномен нередко встречался и в XX в. и получал одобрение нации, создавая вокруг применивших сэппуку лиц ореол славы и величия.

Впрочем, если отойти от экзотических феноменов японской культуры и обратиться к философскому направлению либертарианского трансгуманизма, то там мы найдем концепт «самопринадлежности», содержащий центральный посыл: тело — это инструмент, хозяином которого выступает сам человек, и как владелец этого инструмента он имеет право как на самосовершенствование, так и на деконструкцию.

Выводы

Девиантное поведение — это гарантия поступательного развития общества. Оно расшатывает укоренившиеся традиции, вынуждая общество искать новые горизонты и перспективы. Один раз возникшая «девиантная» поведенческая стратегия навсегда меняет устои. Как показывает история, девиантные поведенческие стратегии способны кардинально изменить мир. Достаточно вспомнить историю распространения христианства в Римской империи — девиантные религиозные практики трансформировали весь культурный тип.

Д. Мацумото указывает:

«Клиницисты оценивают девиантное поведение и поведение, обусловленное психическим расстройством, отталкиваясь от моделей, усвоенных ими в процессе обучения... и профессионального опыта, приобретенного в рамках конкретных условий или контекста наблюдения. Идентификация, описание, категоризация и разработка плана лечения представляет собой сложный социально-культурный процесс» (Танака-Мацуми 2003, 428).

Мы говорим о том, что именно некие общепринятые культурные ценности фактически определяют, является ли поведение девиантным. Причем происходит это не только на уровне обыденного сознания, но и на уровне профессиональных оценок. «Изучая расовые различия в психиатрической диагностике, Уэйли отмечает, что вопросы диагностики связаны с одним из двух моментов: а) гипотезой о наличии предубеждений клинициста или б) гипотезой культурной относительности» (Танака-Мацуми 2003, 429). Речь идет опять же о культурной

детерминированности работы психиатров, которые руководствуются, прежде всего, существующими представлениями о норме и девиации в данной культуре.

Очевидно, что девиантность несет в себе не столько деструктивное начало, сколько направленность на изменение культурной составляющей общества, предоставляя альтернативу общественным нормам и расширяя культурные границы. Но не менее очевидно и другое: понятие «норма» становится все более и более относительным, а ведь оценить то или иное поведение как «девиантное» мы можем, лишь имея перед глазами критерии «нормы». Если

таковых нет, то нет и девиации. Таким образом, сегодня мы можем определять как девиантное лишь то поведение, которое входит в противоречие с существующим законодательством. Иными словами, в современной культуре остаются действенными только «юридические нормы». Все иные модели поведения, не нарушающие формальной юридической практики, не могут считаться девиантными. При этом само законодательство должно следовать запросу миноритарных культур до тех пор, пока не будет исключена сама возможность неравенства тех или иных субкультур по отношению друг к другу и властным структурам.

Литература

- Змановская, Е. В. (2004) *Девиантология (Психология отклоняющегося поведения)*. М.: Академия, 288 с.
- Танака-Мацуми, Ю. (2003) Патопсихология и культура. В кн.: Д. Мацумото (ред.). *Психология и культура*. СПб.: Питер, с. 423–459. (Мастера психологии).
- Тоффлер, Э. (2002) *Шок будущего*. М.: ООО «Издательство АСТ», 557 с.
- Чукуров, А. Ю. (2015) Конструирование телесности как механизм самоконтроля. *Общество. Среда. Развитие*, № 3, с. 145–149.
- Чукуров, А. Ю. (2016) Homo Lego: человек-конструктор (к постановке проблемы). *Общество. Среда. Развитие*, № 2, с. 72–76.
- Шахал, А. (2017) Транскультурная психиатрия: критический обзор. *Лаборатория интеллектуального сопротивления*. [Электронный ресурс]. URL: <http://laborint.ru/biblioteka/sh-amin-transkulturnaya-psihiatriya/> (дата обращения 01.07.2019).

References

- Chukurov, A. Yu. (2015) Konstruirovaniye telesnosti kak mekhanizm samokontrolya [The construction of physicality as a mechanism of self-control]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie — Society. Environment. Development*, no. 3, pp. 145–149. (In Russian)
- Chukurov, A. Yu. (2016) Homo Lego: chelovek-konstruktor (k postanovke problemy) [Homo Lego: the person — construction set (to the statement of the problem)]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie — Society. Environment. Development*, no. 2, pp. 72–76. (In Russian)
- Shahal, A. (2017) Transkul'turnaya psikhiiatriya: kriticheskij obzor [Transcultural psychiatry: a critical review]. *Laboratoriya intellektual'nogo soprotivleniya [Laboratory of intellectual resistance]*. [Online]. Available at: <http://laborint.ru/biblioteka/sh-amin-transkulturnaya-psihiatriya/> (accessed 01.07.2019). (In Russian)
- Tanaka-Matsumi, J. (2003) Patopsikhologiya i kultura [Abnormal psychology and culture]. In: D. Matsumoto (ed.). *Psikhologiya i kul'tura [The handbook of culture and psychology]*. Saint Petersburg: Piter Publ., pp. 423–459. (Masters of psychology). (In Russian)
- Toffler, E. (2002) *Shok budushchego [Future shock]*. Moscow: ООО «Izdatel'stvo AST» Publ., 557 p. (In Russian)
- Zmanovskaya, E. V. (2004) *Deviantologiya (Psikhologiya otklonyayushchegosya povedeniya) [Deviantology (Psychology of deviating behavior)]*. Moscow: Akademiya Publ., 288 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Андрей Юрьевич Чукуров, e-mail: achukurov@yandex.ru

Кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Andrey Yu. Chukurov, e-mail: achukurov@yandex.ru

Candidate of Sciences (Culturology), Assistant Professor of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Возвращение к диалогу: Киргизия и Россия

Л. М. Мосолова ¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Мосолова, Л. М. (2019) Возвращение к диалогу: Киргизия и Россия. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 21–27. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-21-27

Получена 24 апреля 2019; прошла рецензирование 22 июня 2019; принята 24 июня 2019.

Права: © Автор (2019). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Статья посвящена динамике киргизского изобразительного искусства в контексте культуры XX — начала XXI вв. На наших глазах совершился интеграционный прорыв: создан и укрепляется Евразийский союз, формируется новая масштабная геополитическая целостность. В настоящее время Кыргызская Республика стала полноправным членом Евразийского союза и начала налаживать новые экономические связи. Однако прочный союз не может существовать без общих мировоззренческих идей и идеалов, без многих общих ценностей, накопленных народами за последний век в сферах науки, образования, социального устройства, безопасности, общей исторической памяти. Для всех высокой ценностью обладает, прежде всего, такая ценность, как дружба народов, порождающая совместное созидательное творчество во всех сферах культурного пространства Евразии.

В статье вкратце анализируется развитие советского искусства Киргизии в парадигме революционных 1920-х–1930-х гг., в испытаниях военного и послевоенного времени, а также в эпоху высоких цивилизационных достижений 1960-х–1970-х гг., в ходе последующего социокультурного кризиса и, наконец, в период трансформации культуры суверенной Киргизии. Ставится вопрос о современном развитии искусства на основе диалогики культуры России и стран Евразийского союза. Подчеркивается необходимость культурологического осмысления самого феномена Евразии и составляющих его систему взаимосвязанных локусов в контексте современной науки. Ничем незаменимым институтом, интегрирующим евразийское пространство, может стать и искусство — универсальная площадка диалога культур. В этом свете необходимо возвращение к проверенным форматам диалога художников между Россией и Киргизией и создание новых конкретных способов взаимодействия в пространстве изобразительного творчества.

Ключевые слова: культура, цивилизация, диалог, изобразительные искусства, Киргизия, Россия, художественное просвещение, культурное наследие.

The return to dialogue: Kyrgyzstan and Russia

L. M. Mosolova ¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. The article analyses the dynamics of Kyrgyz art in the context of the 20th and 21st century culture. We are witness to an integrative breakthrough currently taking place: due to the creation and growth of the Eurasian Union, a new large-scale geopolitical integrity is being formed. The Kyrgyz Republic has become a full member of the Eurasian Union and has begun to establish new economic ties. However, a lasting alliance cannot exist without common ideological paradigms and goals, without the many common values accumulated

For citation: Mosolova, L. M. (2019) The return to dialogue: Kyrgyzstan and Russia. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 21–27. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-21-27

Received 24 April 2019; reviewed 22 June 2019; accepted 24 June 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

over the last century in the spheres of science, education, social structure, security, and common historical memory. Above all is the value of friendship and cooperation between nations that generates joint creative activity in all spheres of Eurasian cultural space.

The article briefly recounts the development stages of the Soviet art of Kirghizia, influenced by the paradigm of the revolutionary 1920s and 1930s, tested by the hardship of war and post-war times, promoted during the era of high civilisational achievements of the 1960s and 1970s, affected during the subsequent sociocultural crisis, and, finally, revitalized in the period of cultural transformation in sovereign Kyrgyzstan. The author raises the issue of the modern development of art based on the cultural dialogue between Russia and the countries of the Eurasian Union with the emphasis on the need for cultural understanding of the Eurasian phenomenon and its systematic components of interconnected loci in the context of modern science. Art can also become an indispensable institution integrating the Eurasian space, a universal platform for a dialogue between cultures. From this point of view, it is necessary to return to the established formats of dialogue between Russian and Kyrgyz artists and also to create specific new ways of interaction in the field of visual arts.

Keywords: culture, civilisation, dialogue, visual arts, Kyrgyzstan, Russia, artistic education, cultural heritage.

Перманентные и глубокие размышления современников о развитии культур в глобализирующемся мире привели к утверждению о том, что именно взаимопонимание и диалог культур способствуют прогрессу человечества.

«Диалог культур, — как отмечает выдающийся российский философ А. А. Гусейнов, — представляет собой такую форму их взаимодействия, которая не ставит под сомнение различия между ними, не снимает их, не разводит по ценностному критерию, а, напротив, санкционирует, признает в качестве блага, нормы совместной жизни в современном мире. Сам смысл диалога состоит в том, чтобы располагать культуры в плоскости сотворчества, а не конфронтации» (Гусейнов 2014, 66).

Развитие национальных и региональных культур большой советской страны с самого начала базировалось на идеях равенства, эмпатии, общения, взаимопонимания, сотрудничества, взаимопомощи народов, то есть на принципах диалогичности. В значительной мере именно этим было обусловлено беспрецедентно ускоренное приобщение множества этносов к универсалиям мировой культуры, к радикальному обновлению жизнотворчества и развитию самобытности их культур. Непредвзятое переосмысление созданного в советское время многими народами культурного наследия впечатляет. Советский опыт строительства во всех сферах культуры общества, в том числе художественной, значим, ценен, поучителен и вновь требует исследовательского усилия.

Вместе с тем обращает на себя внимание тот факт, что российская культурология активно занимается теоретическими проблемами диалога и мало озабочена конкретной аналитикой развития российских (и евразийских) культур и проблемой их диалогичности. Между тем диалогический праксис жизненно важен и необходим для благополучия России, ее демократического развития и сотрудничества с «ближним зарубежьем» в сложных и чреватых конфликтами условиях современного мира. Следует подчеркнуть, что неумелая «революция сверху» 90-х гг., повлекла за собой не только разрушение экономики, науки, промышленности, но также сбой и приостановку диалогических процессов в художественной культуре российских народов и республик Евразии, а новые еще не сложились. Такое положение дел «императивно вменяет культурологии» (выражение Х. Г. Тхагапсоева) усиленный поиск философско-гуманистических ориентиров и конкретных путей выстраивания диалогического взаимодействия культур на постсоветском пространстве.

Следует отметить, что начиная с 90-х гг. XX в. и в первом пятнадцатилетии XXI в. многие представители либерального политико-идеологического движения осуществляли беспримерное очернение советской истории. На переднем плане оказалось разоблачение и обличение «советского проекта» и форм его воплощения в жизнь, причем с использованием ярких художественных образов. Такое отношение к советской истории культуры было нацелено

не столько на его изучение, сколько на вынесение приговора. Однако сегодня, имея дистанцию более чем в четверть века от того времени и пережив многие социокультурные драмы, мы можем более взвешенно и объективно, «не плача и не смеясь», по достоинству оценить художественное наследие народов Евразии, в том числе — киргизское. Искусство минувших дней нуждается не в подчеркивании изъянов, не в однозначных оценках и приговорах, а в глубоком внимании, понимании и научном объяснении.

В свете сказанного кратко рассмотрим особенности динамики изобразительного искусства в Киргизии XX — начала XXI вв., акцентируя внимание не на «негативах», а на результатах творения новой профессиональной художественной культуры в республике.

С самого начала киргизские художники вдохновлялись идеями мобилизации своих современников на невиданное социальное созидание средствами образного языка искусства. Свое творчество, каждый объект, каждое произведение они рассматривали как часть строящегося социалистического общества, как соподчинение культурному целому. Другими словами, почти все советское искусство мыслилось самими творцами не как автономная и самодостаточная область духа, а как социальная практика, как социальное творчество в самом широком смысле, как вклад в строительство нового мира, основанного на началах социальной справедливости для всех и для каждого. Но дело не только в этом.

В первые два революционных десятилетия в Киргизии в процессе изобразительной деятельности счастливо встретились два потока: творчество русских мастеров, укорененных в местной национальной среде, а также приехавших сюда из художественных центров страны, и творчество местных художников, часто начинавших как самоучки с произведений, отмеченных искренностью и наивностью чувств. Русские художники работали самоотверженно, помогая на каждом шагу в становлении изобразительного искусства, о чем свидетельствуют многие книги о первых киргизских художниках и их воспоминания (Уметалиева 2010).

Конечно, в развитии киргизского искусства огромную роль сыграли такие факторы, как реалистическая школа в художественном образовании, билингвизм, наличие широкого общего культурного пространства, идеология социализма, идея братства народов, общее информационное поле, интеграционные процессы

и ряд других факторов, определивших паразитическую динамику художественного творчества в бывшей сугубо номадической среде. Вместе с тем нельзя не учитывать значение диалогически устроенной организационной работы: многонациональность взаимодействия, интенсивность общения, сближение, взаимопомощь, взаимопонимание, многообразие общих выставок, общесоюзные декады и их обсуждение и многое другое.

Вследствие этого к концу 1930-х гг. в Киргизии сложилась полноценная институциональная и морфологическая структура изобразительного искусства, и небольшой интернациональный коллектив незаурядных художников достиг серьезных успехов, которые были признаны в стране благодаря репрезентативной декаде киргизского искусства в Москве в 1939 г. Художники первого поколения предъявили высокие профессиональные требования к своему творчеству, полагая, что поэзия заключена в жизни людей и природы и поэтому стремились работать на натуре. Причем обращение к натуре — не простое любование. Художник прежде всего философ, работая на натуре, а не в мастерской, находит оригинальный замысел, который конкретизируется целенаправленным поиском пластического выражения, обогащающего идею. Русские художники, прежде всего С. А. Чуйков, нашли своеобразную живописную трактовку Киргизии, особого удивительного мира, который достоин того, чтобы быть увековеченным в самобытном искусстве. Этому следовали многие киргизские пейзажисты, оставившие впоследствии значительное и ценное художественное наследие того времени.

Глубочайшая драма, пережитая человечеством за истекший XX в., — нашествие фашизма и борьба против него, — в полной мере коснулась и Киргизии. Она была одной из надежных опор в военно-хозяйственной системе СССР (эвакуация промышленности, сельскохозяйственная и энергетическая база, эвакуация населения из фронтовых территорий, многообразная помощь фронту в тылу и т. д.). Многие киргизские семьи приняли эвакуированных людей как своих родных, вместе работали ради Победы. Ряд художников ушли на фронт, часть осталась в республике, активно работая вместе с приехавшими сюда московскими и ленинградскими мастерами в области антифашистской пропаганды, патриотического воспитания, создания крупных художественных произведений. К примеру, первый и единственный памятник, сооруженный в военное время в честь героя войны — генерала И. В. Панфилова, был создан

в столице Киргизии — Фрунзе в результате содружества киргизских и московских художников (Мосолова 1975, 13–14).

В послевоенное время, особенно в 1960-е и 1970-е гг., диалогическое взаимодействие русских и киргизских мастеров и художников других национальных республик возросло многократно. Успешно развивался диалог между Киргизией и центральными вузами Москвы, Ленинграда, Львова, Таллина, Ташкента, Свердловска в области высшего художественного образования. Внеконкурсная профессионализация одаренной киргизской молодежи обеспечила мощную кадровую базу для последующего развития изобразительного искусства. Будущие киргизские художники учились в многонациональной среде лучших вузов всей страны, осваивали мировое культурное наследие и созревали в контексте жарких дискуссий о современном искусстве. Они прошли многообразные школы мастерства, и потому спектр художественных ориентаций молодых специалистов был широким и интересным, взаимообогащающим участников профессионального общения.

Трудно переоценить возможности творческого общения, совместной работы и коллективного обсуждения ее результатов во всесоюзных домах творчества, творческих базах, куда систематически направлялись все киргизские художники. Они постоянно «варились» и развивались в интернациональных сообществах, позитивно влияя друг на друга, оттачивая мастерство и расширяя кругозор. Кроме того, группы художников выезжали в командировки по разным регионам советского пространства и зарубежных государств, участвуя в таких форматах взаимодействия, как творческие симпозиумы, конкурсы, обсуждения выставок, знакомство с лучшими музеями мира. Особо подчеркну, что большинство форматов взаимодействия осуществлялось за государственный счет.

60–70-е гг. XX в. были ознаменованы приходом в киргизское искусство художников-интеллектуалов, новаторов, хорошо образованных людей, понимающих социокультурную природу искусства, особенности соотношения в нем этнического, национального и общечеловеческого, сложную профессионально-художественную проблематику, особенности мастерства. Существенно, что в эти годы также имела место продуктивная диалогика уже трех поколений мастеров, что обусловило богатство и разнообразие широкого диапазона художественных достижений. Счастливым для того времени было единение этнически разных художников, их

творческая синергия в общем деле, развитие национально разнообразных индивидуальностей при наличии общих духовно-нравственных ценностей, философии общего дела, приверженности реалистическому методу в его разных конкретных модификациях.

В условиях советской культурной политики этот метод получил название «метод социалистического реализма». Как показало время, это была очень сильная и перспективная программа художественного творчества.

Во-первых, она предполагала высокую меру личной ответственности за правдивость художественного образа, кривить душой было нельзя (иначе такие произведения невозможно назвать искусством). Во-вторых, при всей значимости индивидуального восприятия жизни и конкретности происходящего, нужно было «за деревьями видеть лес», то есть видеть в культуре главные общие движения живой жизни киргизского сообщества, ведущие социально-психологические черты своих современников. В-третьих, общее движение жизни народов всегда имеет национальные особенности проявления; это тоже надо было увидеть, почувствовать, понять и передать в образах, близких и понятных народу.

В-четвертых, люди тогда ощущали необычность своего времени, они воспринимали себя сознательно или интуитивно строителями нового, отличного от прошлого, мира и это внушало им чувство гордости за свой народный подвиг, поэтому в произведениях социалистического реализма есть элементы пафоса, есть достоинство нации.

В-пятых, реалистические произведения искусства предполагали отображение реальной жизни в свете идеала. Идеал — это самые высокие устремления общества, ума и сердца человека. Если у людей нет идеалов, то они, по саркастическому замечанию одного европейского философа, могут со временем опять встать на четвереньки и побежать в лес, превратиться в животных. В искусстве социалистического реализма явно или неявно присутствовал идеал или мечта о лучшей и справедливой жизни своего народа и уверенность в том, что ее можно осуществить.

В-шестых, об искусстве социалистического реализма нельзя было и говорить, если автор произведения не обладал профессионализмом в академическом понимании этого слова. Здесь речь пойдет о твердом владении навыками рисунка, системой живописи или пластики, композиционными умениями, а также об обязательности натурной работы и изучении жизни

в широком социальном, психологическом и культурном значении.

В-седьмых, в настоящем произведении реалистического искусства присутствует авторская индивидуальная интерпретация жизни, волнение души и трепет сердца художника, проявляется труд его ума и личная, пронизанная чувством, оценка всего происходящего, того, что он выбрал предметом своего искусства.

В этой программе содержались как универсальные требования к искусству, так и особенные, порожденные культурой конкретной эпохи. Если такая программа лежала в основе творчества талантливого художника, преданного своему делу, то тогда рождались подлинные произведения социалистического реализма. Это были произведения целостного идейно-художественного движения, «большого стиля» искусства советской эпохи.

Есть основание согласиться с теми авторами, кто считает искусство социалистического реализма, развивающегося не только в советском государстве, но и в зарубежных странах, последним «большим стилем» в мировой художественной культуре XX в. (Полевой 1989). Если непредвзято посмотреть на значительный ряд произведений киргизского изобразительного искусства, например, на такие, как «Дочь советской Киргизии», «Киргизская колхозная сюита», «Гималаи», «Дочь чабана», «Прикосновение к вечности» С. А. Чуйкова; целые серии пейзажей Г. Айтиева и С. Акылбекова; «Делегатки Тянь-Шаня», «Мать», «Девочка с удодом», «Счастье» Л. А. Ильиной, тематическая картина Д. Кожахметова «Впервые», графика Б. Джумабаева, архитектурно-художественные монументальные ансамбли «Борцам революции», «Манас», «Победа» и галерея скульптурных портретов самых разных интеллектуалов, поэтов, ученых, писателей, художников и простых тружеников Киргизии (своего рода визуальная антропология), то с уверенностью можно сказать, что это действительно искусство «большого стиля».

Наивно было бы видеть в киргизском искусстве только прямое линейное движение самого лучшего. В действительности в нем существовали разные по идейно-смысловым и формальным художественным качествам работы, в том числе и поверхностные, конъюнктурные, слабые, ремесленные, псевдосоциальные и т. п. Сито времени их отсеяло. Настоящие же художественные произведения стали явлением «большого стиля» в истории культуры советской Киргизии и приравнены к классике мирового реалистического искусства XX в.

В 1980-е гг. киргизское изобразительное искусство развивалось в контексте «перестройки», ломавшей социокультурные устои советской эпохи, в том числе мощную базу диалогического взаимодействия художников. Постепенно перестала действовать институциональная структура изобразительного искусства, обеспечивающая это взаимодействие. Сложная духовная атмосфера времени и неясность путей развития общества и культуры сказывались на характере художественных процессов. Несмотря на это, многие киргизские художники находили в себе силы вдумчиво осмысливать происходящее и определять линию творческого пути. Появилась тенденция работать в разных стилях, и не только на основе реалистического художественного метода. В изобразительном искусстве сформировался широкий полистилизм. Он стал характерным не только для художественной культуры в целом, но и для работ отдельных киргизских мастеров.

Образование суверенного Кыргызстана подняло волну национального сознания, вспыхнул интерес к познанию своих корневых истоков, к значительным событиям и именам в своей истории. Появилось немало творческих работ разного стиля, выполненных в соответствии с велением времени, в духе национального романтизма. Значительно разросшаяся общность художников далее трудилась в условиях рынка, коммерциализации искусства, активного утверждения популярной культуры и широкого, часто поверхностного, освоения многих компонентов постмодернистского творчества (перфоманс, инсталляция, хеппинг, contemporary art и др.). В ходе этого освоения неоавангардных форм искусства шел действительный процесс личностной и общекультурной рефлексии. Один из ведущих киргизских культурологов отмечал:

«Гораздо позже, после периода увлеченности западным искусством, пришло время понять, что сутью усилий наших “западников” было продвижение на свою территорию глобального стандартного художественного языка современных европейских школ. Вот тогда-то мы и оценили по-настоящему мощь самобытной пластики Чуйкова и других реалистов. Для моего поколения понимание этого есть эволюция восприятия модернизма — от почитания до разочарования» (Боконбаев 2007, 97).

Что касается проблем взаимодействия художников современной Киргизии в последние десятилетия, то следует подчеркнуть, что системная диалогическая база художественной деятельности, сложившаяся прежде, была потеряна и мастера в значительной мере оказались

предоставленными самим себе. Распад единого культурного пространства и прежде всего диалогического взаимодействия многие художники постсоветского мира воспринимают как крупную утрату. Не случайно в течение двух последних десятилетий было много попыток найти новые формы интеграции государств и народов с сохранением их суверенитета, которые желают вместе участвовать в масштабном культурном созидании в изменившихся условиях существования. И это время не прошло даром.

На наших глазах совершился интеграционный прорыв. Создан и укрепляется Евразийский союз, формируется новая масштабная геополитическая целостность. В настоящее время Кыргызская Республика стала полноправным членом Евразийского союза и начала налаживать новые экономические связи. Однако прочный союз не может существовать без общих мировоззренческих идей и идеалов, без многих общих ценностей, накопленных народами за последний век в сферах науки, образования, социального устройства, безопасности, общей исторической памяти. Для всех высокой значимостью обладает прежде всего такая ценность, как дружба народов, порождающая совместное созидательное творчество во всех сферах культурного пространства Евразии.

Академик С. Ю. Глазьев, говоря о евразийской интеграции, отмечает создание общей идеологии, определяющей общие перспективы будущего:

«Пока бушует глобальный кризис и свежи в памяти чудовищные экономические и социальные последствия распада Советского Союза и мировой системы социализма, роль этой идеологии выполняет простая идея выживания и объединения экономических потенциалов

для повышения конкурентоспособности. В дальнейшем она должна развиваться, опираясь на общее духовное наследие народов и вбирая в себя современную парадигму устойчивого развития, цели повышения качества жизни граждан, принципы общей ответственности участвующих в процессе интеграции государств за будущее человечества» (Глазьев 2013).

Недавно Киргизия и Россия подписали крупный и стратегически важный документ о сотрудничестве в экономике, политике, военной сфере, а также в сфере науки, образования и искусства, что открывает большие перспективы для плодотворного взаимодействия. Существенно, что предложенная В. В. Путиным концепция европейских ценностей на евразийском пространстве через евразийскую интеграцию имеет фундаментальные основания. В условиях глобализации создание Евразийского союза предоставляет его членам уникальную возможность для сохранения национально-культурной самобытности и экономического подъема.

Сегодня важной задачей является интеграция в сфере научного знания, в том числе культурологии. Необходимым становится культурологическое осмысление самого феномена Евразии и составляющих его систему взаимосвязанных локусов в контексте современной науки. Ничем не заменимым институтом, интегрирующим евразийское пространство, может стать и искусство — универсальная площадка диалога культур (Запесоцкий 2018). В этом свете необходимо возвращение к проверенным форматам диалога художников между Россией и Киргизией и создание новых конкретных способов взаимодействия в пространстве изобразительного творчества.

Литература

- Боконбаев, Г. (2007) Неизвестный Чуйков. *Курак. Центральноазиатский альманах «Искусство и общество»*, № 2 (8), с. 97–103.
- Глазьев, С. Ю. (2013) Научный доклад: «О целях, проблемах и мерах государственной политики развития и интеграции». 21 января 2013 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://spkurdyumov.ru/future/o-celyax-problemax-i-merax-gosudarstvennoj-politiki-razvitiya-i-integracii/> (дата обращения 01.07.2019).
- Гусейнов, А. А. (2015) «Свои» и «чужие» в глобализирующемся мире. В кн.: А. С. Запесоцкий (ред.). *Международные Лихачевские научные чтения. Глобализация и диалог культур. Избранные доклады (1995–2015)*. СПб.: СПбГУП, с. 66–71.
- Запесоцкий, А. С. (2018) Диалог культуры в сфере искусства. В кн.: А. С. Запесоцкий. *Становление глобальной культуры и конфликты цивилизаций*. СПб.: СПбГУП, с. 212–233.
- Мосолова, Л. М. (1975) *Скульптура и монументально-декоративное искусство Киргизии*. Фрунзе: Кыргызстан, 52 с.
- Полевой, В. М. (ред.) (1989) *Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира*. М.: Советский художник, 456 с.
- Уметалиева, Дж. Т. (ред.). (2010) *Творческие портреты мастеров профессионального искусства Кыргызстана*. Ч. 1. Бишкек: Турар, 752 с.

References

- Bokonbaev, G. (2007) Neizvestnyj Chujkov [Unknown Chujkov]. *Kurak. Tsentral'noaziatskij al'manakh "Iskusstvo i obshchestvo"* — *Kurak*, № 2 (8), pp. 97–103. (In Russian)
- Glaz'ev, S. Yu. (2013) *Nauchnyj doklad: "O tselyakh, problemakh i merakh gosudarstvennoj politiki razvitiya i integratsii"* [Scientific report: "On the goals, problems and measures of state policy of development and integration"]. 21 January 2013. [Online]. Available at: <http://spkurdyumov.ru/future/o-celyax-problemakh-i-merakh-gosudarstvennoj-politiki-razvitiya-i-integracii/> (accessed 01.07.2019). (In Russian)
- Gusejnov, A. A. (2015) "Svoi" i "chuzhie" v globaliziruyushchemsya mire ["Own" and "aliens" in a globalizing world]. In: A. S. Zapesotskij (ed.). *Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya. Globalizatsiya i dialog kul'tur. Izbrannye doklady (1995–2015)* [International Likhachev scientific readings. Globalization and dialogue of cultures. Selected papers (1995–2015)]. Saint Petersburg: St Petersburg University of Humanities and Social Sciences Publ., pp. 66–71. (In Russian)
- Mosolova, L. M. (1975) *Skul'ptura i monumental'no-dekorativnoe iskusstvo Kirgizii* [Sculpture and monumental-decorative art of Kyrgyzstan]. Frunze: Kyrgyzstan Publ., 52 p. (In Russian)
- Polevoj, V. M. (ed.) (1989) *Dvadtsatyj vek. Izobrazitel'noe iskusstvo i arkhitektura stran i narodov mira* [Twentieth century. Fine art and architecture of countries and peoples of the world]. Moscow: Sovetskij Khudozhnik Publ., 456 p. (In Russian)
- Umetalieva, Dzh. T. (ed.) (2010) *Tvorcheskie portrety masterov professional'nogo iskusstva Kyrgyzstana* [Creative portraits of masters of professional art of Kyrgyzstan]. Pt. 1. Bishkek: Turar Publ., 752 p. (In Russian)
- Zapesotskij, A. S. (2018) Dialog kul'tury v sfere iskusstva [The dialogue of culture in the field of art]. In: A. S. Zapesotskij. *Stanovlenie global'noj kul'tury i konflikty tsivilizatsij* [The formation of a global culture and the conflict of civilizations]. Saint Petersburg: St Petersburg University of Humanities and Social Sciences Publ., pp. 212–233. (In Russian)

Сведения об авторе

Любовь Михайловна Мосолова, e-mail: mosolova@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории культуры, почетный профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, заслуженный работник высшей школы РФ

Author

Lyubov M. Mosolova, e-mail: mosolova@mail.ru

Doctor of Arts, Full Professor, the Department of Theory and History of Culture, Honorary Professor of Herzen State Pedagogical University of Russia, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation

УДК 7.01.791

DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-28-39

Сказка про Золушку: запретить нельзя оставить!

С. Я. Щеброва^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования: Щеброва, С. Я. (2019) Сказка про Золушку: запретить нельзя оставить! *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 28–39. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-28-39

Получена 7 апреля 2019; прошла рецензирование 5 июня 2019; принята 5 июня 2019.

Права: © Автор (2019). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. В начале 2019 г. средства массовой информации рассказали об инициативе российских депутатов изучить степень плохого влияния волшебных сказок на детей. Полемика сопровождалась пожеланиями запретить русские народные сказки, в которых герои получают награду не за упорный труд, а за свои моральные качества. Критике подверглись Иван-дурак, Емеля, а также другие сказочные персонажи, получившие свое богатство «просто так». Несмотря на то, что зарубежные волшебные сказки упоминались в споре о вреде сказок достаточно уклончиво, однако и они не избежали подозрений в воспитании инфантильности и безответственности у молодежи. И хотя спор, достигнув высшей степени накала, вроде бы прекратился, все же вопрос о полезности сказок остается актуальным, поскольку выводы сделаны не были.

Целью статьи является изучение волшебной сказки «Золушка», начиная с самой ранней египетской легенды до фильмов-сказок, созданных в XX в. в СССР («Золушка», режиссеры Н. Кошеверова и М. Шапиро, 1947) и Чехословакии («Три орешка для Золушки», режиссер В. Ворличек, 1973). В статье выявляются истоки формирования и типологические признаки образа Золушки, особенности сюжета и функций действующих лиц, семантика волшебных атрибутов, помогающих героине сказки.

В результате предпринятого исследования сделан вывод, что сказка о Золушке представляет собой культурную форму, логически упорядоченную конструкцию, в которой закодированы ценность труда, семьи, материнства, а также разнообразные комплексы и установки (единства культуры, почитания старших, наказания зла и невежества). Включенный в ментальное поле культуры, этот опыт предшествующих поколений помогает создавать и поддерживать условия, необходимые для жизни людей.

Ключевые слова: сказка, Золушка, семантика, структура, культурная форма.

The tale of Cinderella: to ban or not to ban?

S. Ya. Shchebrova^{✉1}

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. In early 2019, the media reported on the initiative of Russian deputies to investigate the negative influence of fairy tales upon children. The dispute was accompanied by proposals to ban Russian folk tales, because the characters are often rewarded not for hard work, but for their moral qualities; for this reason Ivan the Fool, Emelya and other heroes came under criticism. Foreign fairy tales did not escape suspicion of raising infantilism and irresponsibility among young people either. Although the dispute, having reached the highest degree of intensity, seems to be dwindling, the issue of benefits of reading fairy tales still remains relevant.

For citation: Shchebrova, S. Ya. (2019) The tale of Cinderella: to ban or not to ban? *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 28–39. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-28-39

Received 7 April 2019; reviewed 5 June 2019; accepted 5 June 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

The purpose of the article is to study the plot features and character functions in the fairy tale “Cinderella”. The author discusses the semantics of the magical attributes that help Cinderella. These magical elements indicate the presence of hidden mythological concepts dating back to Prehistoric times.

The article focuses on several versions of the tale beginning with the earliest written version, the legend of the Egyptian Cinderella, known from the works of ancient Greek historians. Also presented in this paper are the formation origins and typological features of “Cinderella” whose antique plot has been preserved over centuries in folklore sources.

These sources were recorded and compiled into the first literary collection “The Tale of Fairy Tales” by the Neapolitan poet and writer D. Basile (1566–1632). The 50 stories continued the development of the Italian literary language that was first established by the older generation of humanists: Dante Alighieri (1265–1321) and Francesco Petrarch (1304–1374). “Cinderella” spread not only in France and Germany, but also in Russia thanks to S. Perrot and the Brothers Grimm.

Among the various interpretations of the tale, the most interesting for the author are fairy tale films created in the USSR and Czechoslovakia. These are “Cinderella” (directed by N. Kosheverova and M. Shapiro, 1947), and “Three Nuts for Cinderella” (directed by V. Vorlichek, 1973).

The author concludes that “Cinderella” is an example of a story where the experience of previous generations is coded to be passed on to new ones. This story tells the reader about Good and Evil, and about the customs and traditions of their ancestors. As a cultural form, “Cinderella” has a logically ordered structure with interconnected elements. It contains such concepts as the value of labour, motherhood, the unity of culture, respect for seniors, and the punishment of evil and of ignorance. Integrated in the mental field of culture, these values help to create and maintain the conditions necessary for the well-being human society.

Keywords: fairy tale, Cinderella, semantics, structure, cultural form.

«Мы детям рассказываем про золотую рыбку, про щуку. Вот смотрите: старший брат работает — он дурак, средний брат работает — дурак, младший сидит на печи, дальше он ловит щуку — у него все хорошо. Это с детства переходит с возрастом в плоскость отношений с финансовым рынком. Поэтому надо сказки менять, понимаете. Мы должны отказаться от этого бэкграунда — обучать детей халяве. Это очень важно».

Сергей Швецов,
первый заместитель председателя
Центрального банка России, 15. 01.2019

«По-моему, цель сказочника заключается в том, чтобы какою угодно ценою воспитывать в человеке человечность — эту дивную способность волноваться чужими несчастьями, радоваться радостями другого, переживать чужую судьбу, как свою».

Корней Иванович Чуковский

Вступление

Актуальность обращения к сказочному образу Золушки обусловлена полемикой о вредности сказок, инициированной представителями российского депутатского корпуса. Подключившиеся к освещению очередной проблемы нашего общества средства массовой информации рассказывают о вездущем споре в различных инстанциях о степени плохого

влияния на детей сказок о Царевне-лягушке, Курочке-Рябе, Емеле-дураке, Иване-царевиче. Попутно вспоминают зарубежные волшебные сказки, в которых герои получают награду за незлобивость характера, доброту, порядочность, а главное — за отсутствие потребительского отношения к миру и другим людям.

Но, может быть, действительно этот сказочный образ вреден для неокрепших детских умов? А если нет, то каковы причины популярности

образа Золушки? Как и почему возникла эта сказка, каковы ее истоки? Какие изменения и почему происходили в сюжете сказки? Но прежде чем отвечать на все эти вопросы, следует уяснить, что собой представляет волшебная сказка, когда и для чего она появилась.

Волшебная сказка и методология ее изучения

«Морфологически волшебной сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства (А) или недостачи (а) через промежуточные функции к свадьбе (С*) или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение (Z), добыча или вообще ликвидация беды» (Пропп 1998, 69).

Согласно данным М.-Л. фон Франц, ученицы и последовательницы К. Г. Юнга, уже в Диалогах Платона (428/427 до н. э. — 348/347 до н. э.) рассказывание волшебных сказок использовалось для воспитания и обучения и детей, и взрослых. Эта традиция сохранялась до XVII–XVIII вв., превратившись для сельских жителей Европы из основной формы развлечения в зимнее время года в своего рода духовную потребность (фон Франц 1998, 11).

Начало научного исследования волшебных сказок фон Франц относит к XVIII в., связывая это событие с именами И. И. Винкельмана, И. Г. Гамана и И. Г. Гердера, который считал, что сказки несут в себе отображенный в символах отпечаток древних, давно забытых верований (Гердер 1977, 270–273). Этот вывод был развит в XX в. Е. М. Мелетинским в его ранней работе «Герой волшебной сказки: происхождение образа» при интерпретации семантики сказочных образов через призму мифологических представлений эпохи Первобытности.

Обращение к мифологии было вызвано исследованием О. Шмидта, определившим возраст основных инвариантных сказочных тем более чем 25 тысячелетиями (фон Франц 1998, 12). Удревнение сказки, с одной стороны, привело к постановке проблемы первичности мифа или сказки, а с другой, — интерпретации сказочной семантики, исходя из мифологических истоков, в которых доминирует социальный код, придающий сказке социальный смысл (Мелетинский 1995, 262). А. А. Потенбя, одним из первых российских исследователей рассматривал миф началом начал всей дальнейшей эволюции духовности (Потенбя 1989, 260). Для фон Франц в этой коллизии важно то, что мифы отражают особенности национального характера цивили-

зации, в которой они возникли и продолжают быть жизнеспособными, тогда как волшебные сказки, как в зеркале, отражают более простую, но вместе с тем и более базисную структуру психического, его скелетную основу. Волшебные сказки, по ее данным, находятся вне культуры, вне расовых различий, являясь интернациональным языком для всего человечества, а мифы помогают осознать их скрытый смысл, поскольку менее фрагментарны и легче интерпретируются.

Изучение волшебной сказки в XIX в. продолжили Л. Лейстнер, а вслед за ним К. фон дер Штейнен, показавшие взаимосвязь между повторяющимися символическими снами и фольклорными мотивами (фон Франц 1998). Этот вывод важен для школы современного психоанализа, ведущей свою историю от Юнга. Представители «финской школы» К. Крон и А. Аарне в опубликованном в Англии труде «Типы фольклорных сказок» сделали вывод о независимом возникновении сказочных сюжетов в разных странах, а также классифицировали волшебную сказку как подразряд в числе других видов сказок (Пропп 1998). Не вполне последовательная классификация Аарне, тем не менее, способствовала разработке в начале XX в. основателем структурной фольклористики В. Я. Проппом методологии анализа волшебной сказки.

Поскольку сказка «Золушка» невероятно популярна с древности до наших дней, в ней, наряду с инвариантными, присутствуют вариативные элементы, отражающие изменения мировоззрения и миропонимания людей разных культурно-исторических эпох. А это выводит автора статьи на проблему борьбы ценностей как постоянно совершающегося процесса, актуализируя обращение к принципам структурной типологии для выявления способов кодирования информации (Успенский 1962, 7), т. е. универсальных компонентов, из которых состоит волшебная сказка. Отметив, что сказочные персонажи нередко осуществляют одинаковые действия, Пропп, развивая идеи П. Сентива о ритуальной основе «Золушки» (Saintyves 1987, 106–185), предложил изучать сказку по функциям действующих лиц, понимая под этим *поступок* действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия. При этом число функций, образующих основные составные части сказки, ограничено, а их последовательность всегда одинакова (Пропп 1998, 14). В результате двойной процедуры выявления персонажей по их функциям и дальнейшего типологического анализа их признаков,

Пропп определил русскую волшебную сказку как рассказ, в котором задействованы *семь персонажей*: вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж (и его отец), отправитель, герой, ложный герой.

Стремясь выявить возможности применения модели Проппа, А.-Ж. Греймас, уточняя отношение между субъектом и объектом, предложил актантную модель мифа и волшебной сказки (Греймас 2004), которая использована автором статьи для анализа сказки «Золушка».

Для раскрытия воспитательного потенциала «Золушки» использован сравнительно-исторический метод, помогающий сопоставить социальное содержание сказки с народными идеалами, возникшими в ходе социально-исторических процессов, на фоне которых формировался художественный жанр волшебной сказки. Для понимания поведения героини автор статьи исследует особенности сюжета и функций действующих лиц, семантики волшебных атрибутов, помогающих Золушке.

В статье нет полного обзора научных работ по заявленной теме — это предполагает другой формат исследовательской работы. Вместе с тем обращение к трудам исследователей зарубежной школы (И. Г. Гердер, М.-Л. фон Франц, П. Сентив, А.-Ж. Греймас) и русской волшебной сказки (А. А. Потемня, В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, Б. А. Успенский и др.) позволило применить их идеи к изучению сказки «Золушка».

Сюжетная основа «Золушки» и ее трансформация

Как любая волшебная сказка, «Золушка» начинается с основной формы завязки — беды. Как определил В. Я. Пропп, из беды и противодействия ей создается сюжет (Пропп 1998, 73). Сюжетная канва сказки «Золушка» включает начальную ситуацию в виде смерти матери (*беда*), за которой следуют функции героев: *состояние беспомощности* сироты-дочери — *запрет* мачехи (*главный враг*) и ее дочерьми (*враги второго плана*) на выход Золушки из дома — *нарушение запрета* (поездка на бал) — *помощь волшебных помощников* — *наказание врагов* (*восстановление справедливости*).

Этот сюжет выявляется на основе древней легенды о гречанке Родопис, ставшей прообразом Золушки. Похищение и продажа Родопис в рабство в Египет (*беда*) автоматически означает *состояние беспомощности* и фактический *запрет* на возвращение к родным. Однако обретение *волшебного помощника* в виде орла привело к *восстановлению справедливости*,

превзошедшей возможные надежды героини. Похитив и перенеся царю Мемфиса изумительную по форме женскую сандалию, орел фактически устроил судьбу ее хозяйки. Любопытной особенностью этой легенды является ее «египетский колорит»: став женой царя, Родопис после кончины удостоилась погребения в пирамиде из черного эфиопского камня (Страбон 1964, 745[°]). С тех пор поиск любимой по атрибуту (туфельке) стал обязательным в сказках про Золушку. Сам же образ Золушки последовательно изменялся, что свидетельствует об изменении нравов различных народов, в том числе европейских.

Например, публикация сказки о Золушке в сборнике «Сказка сказок» неаполитанским поэтом и писателем Д. Базиле (1566–1632) продолжила становление итальянского литературного языка, начатое старшим поколением гуманистов в лице Д. Алигьери (1265–1321) и Ф. Петрарки (1304–1374). Но для собирателей фольклора текст Базиле интересен использованием простонародной лексики, обычной для той эпохи. Без особых церемоний Цецолла (Зезолла)/Золушка с помощью няни ломает мачехе шею крышкой сундука, сопровождая свои действия достаточно грубыми словами и звуками (Базиле 2016).

На рубеже XVII–XVIII вв. грубая крестьянская речь в сказке «Золушка» уже не встречается, поскольку сборник «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» был издан в 1697 г. Ш. Перро (1628–1703) — членом Французской академии, основанной кардиналом Ришелье. Выполнявший обязанности секретаря Академии надписей и изящной словесности, Перро определял политику двора Людовика XIV в области искусств и просто не имел права на публикацию простонародных выражений. Вместе с тем возможно, что именно фольклорная история Золушки, фактически мезальянса, достаточно серьезно повлияла на представления о сакральности королевской власти. Если король решает жениться на простолюдinke, то он нарушает все существующие моральные нормы. Следовательно, он должен отречься от престола. Если же этого не происходит, значит, это следует сделать насильно. Впрочем, уже со времен

[°] В интернете можно найти версию, что эту легенду Страбон повторил вслед за Геродотом. Однако в «Истории» Геродота упоминается только о рабском состоянии гетеры Родопис, а также о том, что она была выкуплена за большие деньги Хараксом, братом поэтессы Сапфо. О туфельке Родопис ничего не говорится, а эфиопским камнем тогда называли гранит (Геродот 2017, 189–190).

Древнего Египта замкнутость правящих династий приводила к их вырождению, и мезальянс становился жизненной необходимостью для продолжения царского рода.

Благодаря Перро фольклорный сюжет о судьбе Золушки получил дальнейшее распространение в Европе. На русском языке эта сказка впервые вышла в Москве в 1768 г. под названием «Сказка VI о Корчаге, в которой золу содержат» в сборнике «Сказки о волшебницах с нравоучениями» (Перро 1768, 49). Воспитательная роль сказки, не ограничиваясь примером великодушного прощения Золушкой своих врагов, заключалась в дополнительных *нравоучениях*: учтиво и честно жить и быть благодарным человеком.

Недовольство моралью официального христианского учения побудило в XIX в. братьев Гримм, — Якоба и Вильгельма, — заняться собирательством фольклорных сказок. При этом отсутствие научного подхода к волшебным сказкам, обязательное для современных фольклористов и этнографов, иногда приводило к смешению братьями Гримм версий нескольких рассказчиков (фон Франц 1998, 12–13). По одной из таких версий один и тот же композиционный элемент (*наказание* врагов второго плана — дочерей мачехи) повторяется достаточно разнообразно: в качестве невест принца одна из них при примерке туфельки отрезает себе большой палец ноги, другая — часть пятки. Однако воспитательный момент «самонаказания», видимо, показался рассказчику недостаточным, и он был дополнен: голуби с орехового дерева, мимо которых везут мнимых невест, разоблачают их обман, а на свадьбе выклеивают им глаза в наказание за злобу и коварство (Сказки братьев Гриммов 1873, 198).

Орешник и голуби относятся к категории *волшебных помощников* Золушки, защищающих ее от врагов.

Орешник, символизирующий связь с загробным миром, чаще всего встречается в различных версиях сказки. У братьев Гримм Золушка старательно выращивает его из ветви орешника. Стоило Золушке потрясти ветки этого красивого дерева, как с них начинали падать орехи с волшебными дарами / чудесными предметами в виде золотых с серебром платьев и башмачков.

Именно из орехов, брошенных назад через голову, появляются волшебные дары в фильме В. Ворличека «Три орешка для Золушки» (1973). Сюжет этого фильма-сказки приписывается братьям Гримм в переложении знаменитой

чешской писательницы Б. Немцовой. Кроме *растительных* (орехи), героине помогают *орнитоморфные* (птицы) и *зооморфные* (животные) помощники. Это сова Розарка и конь Юрашек.

В советском варианте сказки «Золушка», сценарий к которой написал драматург Е. Шварц по мотивам одноименной сказки Перро (режиссеры Н. Кошеверова и М. Шапиро, 1947), помощниками сироты являются Фея-Крестная и ее Ученик, а также тыква, превращенная Феей в позолоченную карету, мыши — в шестерку лошадей, крыса — в кучера, шесть ящериц — в лакеев на запятках кареты.

В «Кошке-Золушке», записанной Базиле, феи Сардинии дарят Золушке побег финиковой пальмы, а также золотую мотыжку, золотое ведерко и шелковую салфетку для ухода за растущим деревом. Когда пальма достигла роста женщины, из нее появилась фея, трижды отправившая девушку в изысканных нарядах на королевский бал.

Волшебных помощников можно классифицировать по разрядам: *растительные*, *орнитоморфные*, *зооморфные* и *антропоморфные*. При этом их иерархическая структура может быть представлена группой *универсальных* (Фея, Ученик волшебницы, конь Юрашек, сова Розарка), *частичных* (тыква, мыши, ящерицы и пр.) и *специфических* (орехи) помощников.

Но откуда берутся волшебные помощники и почему помогают именно Золушке?

Как любая форма культуры, сказка является историческим наследием, изменяющимся во времени, но вместе с тем сохраняющим важнейшие черты, сложившиеся в прошлом. Этот смысловой заряд — ментальное поле культуры — структурируется некоторыми общими идеями, которые выражаются в категориях культуры, формирующих картину мира. В картине мира присутствуют такие компоненты, как мифологические представления, восходящие к эпохе Первобытности.

Можно ли обнаружить отголоски таких представлений в «Золушке»?

Мифологические представления в сказке «Золушка»

Е. М. Мелетинский относил к ним ряд черт волшебной сказки, важнейшей из которых является фантастика. Связанные с мифологическими представлениями первобытного фольклора, фантастические сюжеты связаны с ними и вместе с тем выражают их преодоление. В «Золушке» это персонификация сил природы,

восходящая к мифологическим представлениям о духах, которые стали воплощением социальных сил, восстанавливающих справедливость. Но если в эпоху Первобытности успех человека зависел от точности исполнения магических предписаний, то в сказке волшебные силы помогают героине из сочувствия к ее горю и в благодарность за доброту. Действия чудесных сил, выступающих на стороне сироты, приобретают социальный и моральный смысл, имеющий важное воспитательное значение. Само же социальное зло предстает в сказке в образах злой мачехи и ее дочерей, угнетающих Золушку.

Однако почему столь непримирима борьба персонажей сказки — мачехи и падчерицы, зафиксированная у различных народов: арабов, таджиков, бельгийцев, индусов, индокитайцев, индонезийцев, китайцев, японцев (Мелетинский 2005, 177)?

По данным Е. М. Мелетинского, в различных версиях сказок (ирландских, исландских, греческих и т. д.) повествуется об убийстве матери старшими дочерьми, кроме младшей. Она хоронит мать в саду, чтит память о ней и за это получает награду — тотемное животное (следы культа предков), которое становится помощником сироты (Мелетинский 2005, 139). В более поздних версиях именно мать превращается в животное, которое обычно съедается всеми членами семьи, исключая младшую дочь. При этом Мелетинский, изучая каталог сказочных сюжетов, составленный А. Аарне, обнаружил ряд вариантов сюжета о Золушке (№№ 510, 511), в которых она является младшей дочерью, а не падчерицей. С образом младшей дочери он связывает тип сказок о браке с чудесным существом (зверем), считая мотив чудесного супруга самым архаичным по времени возникновения. Идеализация младшей дочери объясняется ее особыми религиозными функциями на основе теории «сексуального избранничества» Л. Я. Штернберга (Мелетинский 2005, 142).

Появление образа Мачехи в волшебных сказках Мелетинский считал результатом исторического процесса распада родового общества, символом которого он считал своеобразную «фигуру умолчания» — мать Золушки.

«Чем дальше шло разложение материнского рода, тем трагичнее становилось положение сиротки. Он был первой жертвой нарушения демократического равенства членов первобытной общины. При этом общественное мнение, верное традициям первобытнообщинного строя, выражало сочувствие обездоленному и осуж-

дало тех, кто, отступая от традиционного обычая, не выполнял свой долг по отношению к сиротке» (Мелетинский 2005, 25).

В более поздних вариантах сказки изображение семейных распрей и обездоленность падчерицы-замарашки отражает разложение рода и большой патриархальной семьи (Мелетинский 2005, 14). Тогда преследование Золушки Мачехой и ее дочерьми может быть отголоском борьбы между старой родовой собственностью и семейной, «старыми наследниками» и детьми (Мелетинский 2005, 126–127).

То есть мифы, а затем сказки сохранили сведения о переходе первобытного коллектива от человеческой жертвы к жертвоприношению животных. Следующий этап рационализации мифа, в свою очередь, запечатлел замещение жертвенного животного растительными, затем орнитоморфными и далее антропоморфными персонажами. Кроме этого в сказках зафиксирована смена материнского рода «малой семьей» классового общества. В различных вариантах сказки про Золушку сохранились эти изменения коллективного житейского опыта.

Представления о счастье в сказке «Золушка»

Мечта людей о справедливых отношениях выражается в счастливом финале волшебной сказки. Счастливое замужество героини служит ей наградой за доброту и бескорыстие. При этом в письменных версиях сказок XVI–XIX вв. у Принца нет каких-либо ярких черт характера, и проявляет он себя практически только во время розыска любимой по туфельке. Эта странная особенность сохранена в современных театральных постановках и кинофильмах. В советском фильме (1947) Принц — мечтательный юноша, в зарубежном варианте (1973) он, как и его друзья, избалованный шалопай, предпочитающий учебе приключения на охоте. В балете «Золушка» (композитор С. С. Прокофьев, либретто Н. Д. Волкова, оформление спектакля — художник Б. Р. Эрдман), показанном на сцене Кировского театра оперы и балета в Ленинграде в апреле 1946 г., Принц является венценосным бездельником, напоказ попирающим установленный дворцовый этикет и откровенно презирающим своих придворных.

Объяснение ироническому показу характера Принца дано в книге М. М. Михайлова «Жизнь в балете». В советское время пересматривалась идеологическая направленность балетов,

для чего менялся не только характер персонажей, но и их внешний облик.

«Чтобы выделить положительное в характерах простых людей и заострить отрицательные черты знати, балетмейстеры-репетиторы и мы, актеры, меняли установленную автором линию поведения персонажей, их характеристики, а в связи с этим иногда и внешний облик» (Михайлов 1966, 220).

Однако дело не в идеологических установках советской эпохи, а в народных представлениях о счастье, запечатленных в волшебных сказках. Они связаны с образом *чудесной невесты*, воплотившем народные представления о скромности, трудолюбии, вежливости и верности девушки-невесты, жены, матери — чудесной помощницы, помогающей мужу в трудную минуту (Ведерникова 1975, 48). Кто, как не жена и мать, заботится о благополучии семьи? И потому спокойствие и ровность характера, часто ошибочно понимаемые как безропотность и беспрекословность Золушки, помогают сохранить мир в семье, рассудить правого и виноватого.

Качества принца в волшебной сказке не акцентируются потому, что этот образ символизирует изменение *статуса героини*, служит яркой демонстрацией свершившейся перемены в судьбе Золушки. Вряд ли повышению воспитательного потенциала сказки мог способствовать ее брак с крестьянином или дровосеком: запоминается «чудесное», а оно ассоциируется с тем, что в обычной жизни недостижимо.

Но почему Золушка на протяжении всего повествования предстает в запачканном платье, которое срослось с ней как вторая кожа? С одной стороны, этому обстоятельству есть логическое объяснение — сирота живет рядом с очагом, а в более ранних вариантах сказки — прямо в золе очага, — отсюда и имя Золушка / Пепелина / Пепелюга. Однако речь идет об одной из волшебных сказок, которые являются непосредственным отображением психических процессов коллективного бессознательного. Поэтому каждое переодевание героини может означать элемент ее духовного преображения, подготовку, мотив искупления от злой судьбы, выступающий в качестве основной темы в волшебных сказках (фон Франц 1998). Именно поэтому в «Золушке» (1947) бальное платье героини, по мнению Феи-крестной, «нигде не морщит, нигде не собирается в складки», идеально подходя невесте Принца.

В символике состояний любое переодевание означает совершенствование определенных

нравственных усилий (Андреева и др. 2002, 358). Согласно мифологическим представлениям (Андреева и др. 2002, 218), золотые и серебряные платья в сказке братьев Grimm означают цвет премудрости, волшебных способностей, которыми наделяется героиня сказки. На эти способности «указывают» волшебные / чудесные предметы, принадлежащие Золушке: драгоценное платье и туфельки.

В фильме «Три орешка для Золушки» у героини три наряда: охотничий костюм и два платья, бальное розовое и белое свадебное.

В шляпе с пером и с арбалетом в руках, переодетая юношей, Золушка обращает внимание принца не столько на немудреное оружие, сколько на меткость глаза «юного охотника». Стрелу можно рассматривать как символ божества любви Купидона, а также как символ пути (Андреева и др. 2002, 469–470), что связано с главной идеей волшебной сказки — счастливым браком и переменой судьбы. В этом же ключе можно интерпретировать цвета платьев героини.

Символизм розового цвета можно связать с «розовоперстой» богиней любви Венерой, цветком которой является роза, означающая целомудренную красоту и совершенство (Андреева и др. 2002, 419). В розовом — Золушка загадочна и грациозна, она пленительная Незнакомка, не оставляющая шансов всем собравшимся в королевском замке претендентам на руку и сердце Принца. Затем приходит черед облачения в белое свадебное платье.

Белый цвет — цвет света, чистоты и совершенства, универсальный символ невинности души. Это цвет одежда для брачных церемоний и обрядов инициаций. Символизм белого цвета связывают также с серебром и золотом — металлами, из которых сделаны туфельки Золушки.

Семантика волшебных атрибутов Золушки

Волшебным атрибутом Золушки являются ее башмачки. В сказке Перро они стеклянные, либо это «туфелька, отороченная мехом» (Перро 1993, 125), у братьев Grimm — золотые. И меха, и стекло, и золото — древнейшие материалы в культуре человечества, их место и время возникновения вряд ли когда-нибудь будет точно определено. В феноменологии естествознания подобная «неопределенность» возникновения при повсеместном распространении определяется термином «синхронность

открытий». Во всех культурах мира золото, как и алмаз, символизирует духовную крепость и устойчивость (Андреева и др. 2002, 215). В символике поисков спрятанного сокровища туфелька из золота может означать чистоту души.

Обувь во всех культурах издревле характеризовала женскую эротическую привлекательность. Согласно французской поговорке, «ноги — это лицо женщины», или «неважна красота лица, если каблуки серебряные». В «Золушке» счастье гармонируют доброта и незлобивость характера с красотой облика и изяществом миниатюрной ножки.

Между тем в эпоху Средневековья обувь на высоких каблуках ассоциировалась с колдовством. Уличенная таким образом ведьма каралась судом инквизиции однозначно: отправкой на «бескровную казнь» через сожжение на костре. Интересно, что у И. Босха (около 1450–1516) можно встретить изображения не только обнаженной греховной сущности души человека, но и тела. При этом грешницы обычно наги, босы, но никогда не демонстрируют соблазнительный каблук. Кстати, стеклянная туфелька служит символическим предостережением опрометчивых поступков. Об этом напоминает триптих Босха «Сады Земных Наслаждений»: стеклянная сфера, в которой предаются ласкам любовники (Тольнай, Шарль де 1992, 136), иллюстрирует голландскую поговорку «Счастье и стекло — как они недолговечны». В «Энциклопедии символов» Дж. Купера хрусталь или стекло означают изменение состояния, впрочем, как и золото, воплощающее «плоды духа», символизирующее премудрость и волшебные способности.

Поиск принцем Золушки по стеклянной туфельке может символизировать невинность избранницы. Аналогично, невозможность «растянуть» стеклянную / хрустальную или золотую

туфельку во время поисков Золушки гарантирует верность самого принца.

Маленький ростом «король-солнце» Людовик XIV (1643–1715) ввел моду на высокие каблуки во Франции, санкционировав тем самым право человека на сексуальную привлекательность (Андреева и др. 2002, 351), а объективно еще и изменив нравы общества...

В «Трех орешках» Золушка закрывает лицо вуалью. В данном случае, маска совмещает присущие ей значения унификации и идентификации. С одной стороны, Золушка «замаскирована», скрыта в массе других гостей королевской семьи. С другой стороны, именно маска отличает главную героиню от всех собравшихся, фактически идентифицирует ее. Впрочем, более надежным «способом идентификации» остается все же туфелька.

Переодетая в свадебное платье, Золушка предстает на равных с Принцем, поэтому она не вынимает туфельки из кармана, а спрашивает его согласия на возврат второй, ей принадлежащей. Так «закрывается» круг символических представлений, связанных с *чудесными предметами*, принадлежащими *чудесной невесте*.

В целом же и золотые / стеклянные туфельки, и белое свадебное платье Золушки символизируют счастливый финал волшебной сказки. Ее моральный урок заключается в том, что награду по заслугам получает каждый из семи персонажей (Пропп): вредитель (Мачеха), даритель (Фея), помощник (волшебный орешник, голуби и т. д.), искомый персонаж и его отец (Принц и Король), отправитель (Мать, отец Золушки), герой (Золушка), ложный герой (дочери Мачехи).

По А. Греймасу (Греймас 2004, 261), актантная модель сказки может быть представлена следующим образом:

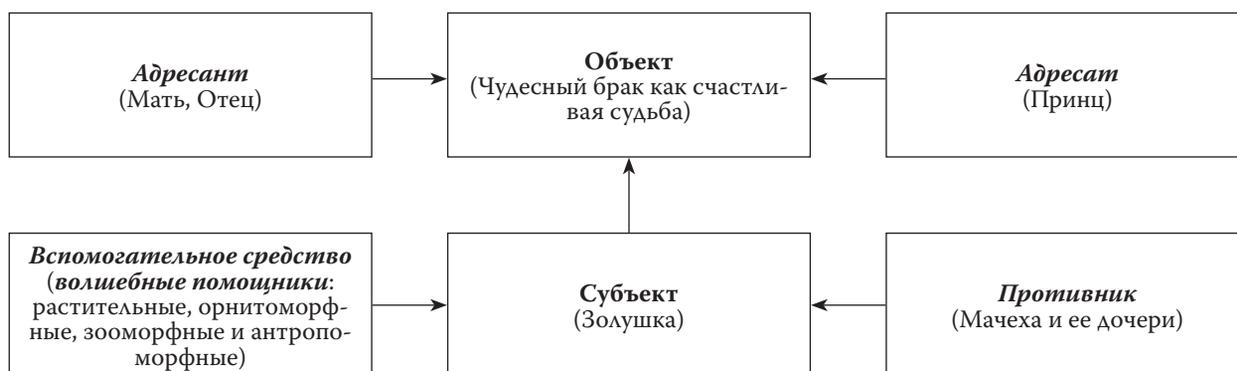


Схема. Актантная модель сказки «Золушка»

Значение сказки «Золушка»

О важности сказки можно судить по количеству ее переизданий, экранизаций, радиопостановок, мюзиклов и других произведений, созданных по мотивам «Золушки». У простых французов были популярны изображения Золушки на лубочных картинках XIX в. Г. Доре (1832–1883) прославился иллюстрациями к ряду литературных произведений, в том числе и к сказке Перро «Золушка». В интернете можно найти известную немецкую иллюстрацию XIX в. «Золушка примеряет туфельки», а также многочисленные фотографии памятников Золушке во многих странах и городах мира: Бельгии, Германии, Испании, Риме, Венеции, Флоренции, Ирландии, Шотландии, Швеции, Финляндии, на Украине, а в нашей стране — в Краснодарском крае и в Удмуртии.

На сюжеты сказок Перро созданы оперы «Золушка» Дж. Россини (1817) и Ж. Массне (1899). Франция в 1899 г. стала родиной кинематографической Золушки. В СССР в 1945 г. на сцене Большого театра состоялась премьера балета «Золушка» С. С. Прокофьева, а в 1947 на экраны вышел художественный фильм-сказка «Золушка» режиссеров Кошеверовой и Шапиро.

В 1950-м г. на студии У. Диснея в США, а в 1979-м г. — на студии «Союзмультфильм» в СССР были созданы мультфильмы про Золушку. На протяжении XX в. появились стихи и песни о любимой народной героине. Осуществляются театральные постановки «Золушки» в Москве, Санкт-Петербурге и других городах. В 1996 г. японский режиссер Х. Сасагава выпустил аниме-сериал «Повесть о Золушке». В 2002 г. появился российско-украинский телемюзикл «Золушка», снятый режиссером С. Горовым. В 2014 — мюзикл «Все о Золушке» на музыку Р. Паулса (Московский театр мюзикла). В 2016 г. в Черниговском театре теней (Украина) — премьера сказки в виде теневого спектакля, объединенного с голографической проекцией. «Золушка.ru» (2007) — украинский фильм режиссера А. Замятина — создан в жанре лирической комедии. Во время съемок романтического художественного фильма-фэнтези «Золушка» американский режиссер К. Брана впервые использовал современные компьютерные технологии (2015).

Образ Золушки стал беспроблемным для создания серии книг в детективном жанре («Детективы. Туфелька Золушки», 2017). Одним из первых создал детективную повесть «Ловушка для Золушки» французский писатель С. Жапризо (1965). В 2013 г. режиссер В. Лавров создал детективный мини-сериал «Капкан для Золушки».

Несмотря на невероятную популярность истории о Золушке в мировом искусстве, она остается одним из самых экранизируемых сюжетов мирового кинематографа. Можно насчитать более 50 художественных фильмов о Золушке. Количество художественных фильмов, «эксплуатирующих» фольклорный сюжет о фантастической судьбе скромной труженицы, но без упоминания имени Золушки в названии, практически бесконечно. При этом все чаще и отечественные, и зарубежные фильмы повествуют о работе, карьерных достижениях, стремлении к власти современных Золушек.

Продолжает увеличиваться количество научных исследований сказки «Золушка». Проблеме взаимопонимания участников межкультурного диалога посвящена статья К. В. Завьяловой, проанализировавшей сказку «Золушка» как способ инкультурации и социализации, зависящий от компонентов понятийных полей и образующих их ядро концептов национальной культуры. Работа Завьяловой, рассматривающей текст сказки как отражение национального сознания и мировосприятия, интересна демонстрацией современной борьбы ценностей, определяющих характеристики русского, американского, венгерского и испанского народов. Показателем проникновения прагматических «западных» ценностей в русскую культуру является сам набор черт-характеристик, приписываемых исследовательницей Золушке, и неоднозначная оценка их информантами по параметру «положительный» — «отрицательный». Именно этим можно объяснить «трудности перевода» Завьяловой сказки Ш. Перро, предлагающей оценивать Золушку как человека, сотканного из антагонистических качеств одновременно: активности и пассивности, глупости и хитрости, доброты и умения вести двойную игру (Завьялова 2006, 9). Несмотря на некоторую противоречивость этого исследования, в нем подтверждается актуальность сказки «Золушка» для наших современников, поскольку с ее помощью в людях пробуждаются светлые чувства, основанные на неизменной вере в любовь, счастье, лучшее будущее, а также надежде на вознаграждение по заслугам.

Е. А. Фоминых считает сказку о Золушке воплощением традиционной модели женской социализации. На примере современных женских романов и кинофильмов о Золушке она выявляет изменения в образе героини, обусловленные феминистскими ценностями, делающими Золушку более активной и самостоятельной. То, что сказочный сюжет регулярно воспроизводится в разных жанрах, для разной аудитории и всякий раз отвечает потребностям общества

и фиксирует его изменения, наглядно демонстрирует, что сказка продолжает меняться и жить (Фоминых 2015, 132–138).

Выводы

Культурное пространство — «Сказка про Золушку» — существует как часть более широкого мира по имени человечество. В сказке о Золушке зафиксирован опыт предшествующих поколений, восходящий к эпохе Первобытности. Сохранившиеся версии сказок помогают выявить формирование норм поведения, взаимоотношений старших и младших членов первобытного коллектива, понять ценность добра, трудолюбия, умения противостоять несправедливости, прощать обиды, не держать зла на людей за их глупые поступки.

Записанные фольклористами версии сказок о Золушке содержат сведения об изменении людских нравов. Таковы сказки Базиле, Перро, братьев Гримм, в которых можно проследить смену языковых и моральных норм. И если древнеегипетский вариант сказки ничего не упоминает о моральных качествах претендентки на руку и сердце царя, то к эпохе Новейшего времени душевные качества бедной замарашки воспринимаются как пример для представителя любого сословия. В советском варианте фильма *Король* прямо говорит об этом. Никакие сокровища мира не сделают душу доброй, ножку маленькой, а человека справедливым, если он эгоистичен, самолюбив и живет только своими мелочными интересами.

«В последние годы родители все чаще обращаются к психологам с жалобами на излишнюю агрессивность детей, на появление у них высокой тревожности и страхов. Именно сказка является самым доступным способом снижения агрессивности у детей, устранения тревожности и страхов, развития эмоциональной саморегуляции и позитивных взаимоотношений с другими людьми» (Короткова 2006, 7).

Сказка воздействует не только на сознание, но и на подсознание человека, опираясь на «память предков» или генетическую память. Она помогает людям научиться жить, примирить крайности и восстановить душевное равновесие.

«Она показывает и устанавливает правила возрастов, программируя подрастающее поколение на поведение, соответствующее собственному возрасту и на соответствующую роль в общественной жизни, связанную с этим возрастом» (Шинкаренко 2009, 180).

Изучение волшебных сказок так важно для нас именно потому, что в них представлена общечеловеческая основа жизни, в которой абсолютными ценностями являются уважение друг к другу, верность, преданность и любовь. Их наличие воспринимается как ощущение счастья, чудесным образом окрыляющее человека. Само же значение чудесного П. Сентив объясняет так: «Я далек от мысли отвергать чудесные исцеления; но я отлично понимаю, что они происходят по законам природы, т. е., что интенсивность целебной силы, которую Бог сообщил нашему бедному организму, удваивается» (Сентив 1914, 304).

Своеобразной целебной силой являются волшебные сказки, которые должны жить, вопреки желаниям чиновников нашего государства «оптимизировать» нормальные человеческие чувства: способность жалеть близких и откликаться на проблемы посторонних тебе людей, верить в доброту и благородство души, а не только в мешок с деньгами.

Пожалуй, главным аргументом за существование сказки «Золушка» можно назвать способность нашего народа сочувствовать людям. Именно простые, нищие люди, воспитанные на волшебных сказках про Емелю, Золушку, Ивану-дурака, собирают деньги на лечение больных детей, не обращая внимания на призывы к финансовой грамотности и рачительности власть предержащих.

Источники

- Базиле, Дж. (2016) *Сказка сказок или Забава для малых ребят*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 552 с.
- Геродот (2017) *История*. М.: Издательство АСТ, 832 с.
- Михайлов, М. М. (1966) *Жизнь в балете*. Л.; М.: Искусство, 316 с.
- Перро, Ш. (1993) *Сказки матушки Гусыни*. М.: Астра, 320 с.
- Перро, Ш. (1768) *Сказки о волшебницах: С нравоучениями*. М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 140 с.
- Сказки братьев Гриммов, пересказанные дядею Павлом с 42 картинками*. (1873) СПб.: Издание книгопродавца Д. Ф. Федорова, 405 с.
- Страбон (1964) *География*: В 17 кн. Л.: Наука, 943 с.
- Тольнай, Ш. де (1992) *Босх*. М.: Типография издательства «Новости», 176 с.

Словари и справочная литература

Андреева, В. А. и др. (ред.). (2002) *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. М.: ООО «Издательство Астрель»; МИФ; ООО «Издательство АСТ», 556 с.

Литература

- Ведерникова, Н. М. (1975) *Русская народная сказка*. М.: Наука, 135 с.
- Гердер, И. Г. (1977) *Идеи к философии истории человечества*. М.: Наука, 703 с.
- Греймас, А.-Ж. (2004) Размышления об актантных моделях. В кн.: А.-Ж. Греймас. *Структурная семантика: Поиск метода*. М.: Академический Проект, с. 248–277. (Концепции).
- Завьялова, К. В. (2006) Использование сказки и сказочных образов при межкультурном общении. В кн.: В. В. Красных, А. И. Изотов (ред.). *Язык, сознание, коммуникация*. Вып. 33. М.: МАКС Пресс, с. 5–14.
- Короткова, Л. Д. (2006) *Сказкотерапия в школе: методические рекомендации к использованию сказки в коррекции эмоциональных нарушений поведения детей*. М.: ЦГЛ, 144 с.
- Мелетинский, Е. М. (1995) *Поэтика мифа*. 2-е изд. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН: Школа «Языки русской культуры», 408 с.
- Мелетинский, Е. М. (2005) *Герой волшебной сказки: происхождение образа*. М.; СПб.: Академия исследований культуры: Традиция, 240 с.
- Потебня, А. А. (1989) *Слово и миф*. М.: Правда, 624 с.
- Пропп, В. Я. (1998) *Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки*. М.: Издательство «Лабиринт», 512 с.
- Сентив, П. (1914) *Симуляция чудесного*. СПб.: Издание Н. И. Романова, 312 с.
- Успенский, Б. А. (1962) *Принципы структурной типологии*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 64 с.
- Фоминых, Е. А. (2015) Золушка: «живая» сказка. *Вестник Гуманитарного университета*, № 4 (11), с. 132–138.
- Франц, М.-Л. фон (1998) *Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке*. СПб.: Б.С.К., 360 с.
- Шинкаренко, В. Д. (2009) *Смысловая структура социокультурного пространства: Миф и сказка*. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 208 с.
- Saintyves, P. (1987) *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origins); En marge de la légende dorée: Songes, miracles et survivances; Les reliques et les images légendaires*. Paris: Laffont, 1192 p.

Sources

- Bazile, G. (2016) *The Tale of Tales, or Entertainment for little ones*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 552 p. (In Russian)
- Herodotus (2017) *The histories*. Moscow: AST Publ., 832 p. (In Russian)
- Mikhajlov, M. M. (1966) *Zhizn' v balete [Life in ballet]*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 316 p. (In Russian)
- Perrault, Ch. (1768) *Skaski o volshebnytsakh: S npravoucheniyami [Fairy tales about sorceresses: With morals]*. Moscow: Imperial Moscow University Publ., 140 p. (In Russian)
- Perrault, Ch. (1993) *The tales of Mother Goose*. Moscow: Astra Publ., 320 p. (In Russian)
- Skazki brat'ev Grimmov, pereskazannye dyadeyu Pavlom s 42 kartinkami [Grimms' Fairy Tales, retold by Uncle Paul with 42 pictures]* (1873) Saint Petersburg: D. Fedorov Printing house, 405 p. (In Russian)
- Strabo (1964) *Geographica*: In 17 vols. Leningrad: Nauka Publ., 943 p. (In Russian)
- Tolnay, Ch. de (1992) *Hieronymus Bosch*. Moscow: Novosti Printing house, 176 p. (In Russian)

Dictionaries and reference literature

Andreeva, V. A. et al. (ed.). (2002) *Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]*. Moscow: Astrel' Publ.: MIF Publ.: AST Publ., 556 p. (In Russian)

References

- Fominykh, E. A. (2015) Zolushka: “zhivaya” skazka [Cinderella: “live” fairy tale]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta — The Review of the Liberal Arts University*, no. 4 (11), pp. 132–138. (In Russian)
- Franz, M.-L. von (1998) *Psikhologiya skazki. Tolkovanie volshebnykh skazok. Psikhologicheskij smysl motiva iskupleniya v volshebnoj skazke [The psychology of fairy tales. Interpretation of fairy tales. Psychological meaning of redemption motif in fairytales]*. Saint Petersburg: B.S.K. Publ., 360 p. (In Russian)
- Greimas, A. J. (2004) Réflexions sur les modèles actantels. In: A. J. Greimas. *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Moscow: Akademicheskij Proekt Publ., pp. 248–277. (In Russian)

- Herder, J. G. (1977) *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Moscow: Nauka Publ., 703 p. (In Russian)
- Korotkova, L. D. (2006) *Skazkoterapiya v shkole: metodicheskie rekomendatsii k ispol'zovaniyu skazki v korrektsii emotsional'nykh narushenij povedeniya detej* [Fairy tale therapy at school: guidelines for the use of fairy tales in the correction of emotional disorders of children's behavior]. Moscow: Tsentr gumanitarnoj literatury Publ., 144 p. (In Russian)
- Meletinskij, E. M. (1995) *Poetika mifa* [Poetics of myth]. 2nd ed. Moscow: Vostochnaya literatura RAN Publ.: Shkola "Yazyki russkoj kul'tury" Publ., 408 p. (In Russian)
- Meletinskij, E. M. (2005) *Geroj volshebnoj skazki: proiskhozhdenie obraza* [The fairy-tale character: the genesis of the image]. Moscow; Saint Petersburg: Akademiya Issledovanij Kul'tury Publ.: Traditsiya Publ., 240 p. (In Russian)
- Potebnya, A. A. (1989) *Slovo i mif* [The word and the myth]. Moscow: Pravda Publ., 624 p. (In Russian)
- Propp, V. Ya. (1998) *Morfologiya volshebnoj skazki. Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Morphology of the fairy tale. Historical roots of the fairy tale]. Moscow: Labirint Publ., 512 p. (In Russian)
- Saintyves, P. (1914) *La simulation du merveilleux*. Saint Petersburg: Izdanie N. I. Romanova Publ., 312 p. (In Russian)
- Saintyves, P. (1987) *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines); En marge de la légende dorée: Songes, miracles et survivances; Les reliques et les images légendaires*. Paris: Laffont, 1192 p.
- Shinkarenko, V. D. (2009) *Smyslovaya struktura sotsiokul'turnogo prostranstva: Mifi skazka* [The semantic structure of the social space: Myth and fairy tale]. 2nd ed. Moscow: LIBROKOM Publ., 208 p. (In Russian)
- Uspenskij, B. A. (1962) *Printsipy strukturnoj tipologii* [Principles of structural typology]. Moscow: Moscow University Press, 64 p. (In Russian)
- Vedernikova, N. M. (1975) *Russkaya narodnaya skazka* [Russian folk tale]. Moscow: Nauka Publ., 135 p. (In Russian)
- Zav'yalova, K. V. (2006) *Ispol'zovanie skazki i skazochnykh obrazov pri mezhkul'turnom obshchenii* [The use of fairy tales and fairy-tale images in intercultural communication]. In: V. V. Krasnykh, A. I. Izotov (eds.). *Yazyk, soznanie, kommunikatsiya* [Language, consciousness, communication]. Vol. 33. Moscow: MAKS Press Publ., pp. 5–14. (In Russian)

Сведения об авторе

Светлана Яковлевна Щеброва, e-mail: bersek1991@yandex.ru

Кандидат культурологии, сотрудник Института философии человека Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Svetlana Ya. Shchebrova, e-mail: bersek1991@yandex.ru

Candidate of Sciences (Culturology), Assistant of the Institute of Human Philosophy, Herzen State Pedagogical University of Russia

Образы мучителя и жертвы в современном российском кинематографе

В. Д. Данилова✉¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Данилова, В. Д. (2019) Образы мучителя и жертвы в современном российском кинематографе. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 40–45. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-40-45

Получена 11 марта 2019; прошла рецензирование 29 апреля 2019; принята 29 апреля 2019.

Права: © Автор (2019).

Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. В статье рассмотрена проблема неявного насилия, присутствующая в современном обществе. Объектом исследования стал фильм Бориса Хлебникова «Аритмия» (2017 г.) и прежде всего отношения двух главных героев фильма — супругов Олега и Кати, находящихся на грани развода. Образы героев подвергнуты анализу и интерпретированы в рамках концепций «мучителя и жертвы», принадлежащих американскому психологу Ланди Бэнкрофту и французскому психотерапевту Мари-Франс Иригуайан.

Методология, разработанная психологами и психотерапевтами, позволяет не только исследовать и корректировать поведение и мотивы участников семейного конфликта, связанного с применением скрытого, морального насилия к одной из сторон на сеансах психотерапии, но и проанализировать образы насильника и жертвы в текстах культуры. Обращение к анализу киноисточников, репрезентирующих различные модели межличностного взаимодействия, представляется продуктивным способом рефлексии конфликтных и насильственных ситуаций, связанных с распределением ролей в социокультурной и семейной иерархии.

В статье анализируется тип поведения и мотивация каждого героя, а также описываются основные сюжетные линии киноленты. Олег — типичный «мучитель», оправдывающий свое поведение проблемами на работе, и Катя — верная «жертва», ведомая и легко поддающаяся манипуляциям супруга. Переплетение сюжетов профессиональной деятельности и внутрисемейных отношений героев кинофильма становится благодатным полем для исследования образа действий Олега и Кати, которые репрезентируют на киноэкране модель развертывания взаимозависимых отношений, основанных на обыгрывании ролей, заданных указанной схемой.

Ключевые слова: жертва, мучитель, манипулятор, идентификация, насилие, поведение, домогательство, власть, сюжет, внутрисемейные отношения.

Images of an abuser and a victim in modern Russian cinematography

Viktoriya D. Danilova✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. The article focuses on the phenomenon of covert abuse that is common in modern society. The author reviews Boris Khlebnikov's film "Arrhythmia" (2017) and studies the images of the two main characters of the film, Oleg and Katya, a married couple on the verge of divorce. The images of the heroes are analysed and interpreted within the framework

For citation: Danilova, V. D. (2019) Images of an abuser and a victim in modern Russian cinematography. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 40–45. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-40-45

Received 11 March 2019; reviewed 29 April 2019; accepted 29 April 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

of the “abuser” and “victim” concepts as defined by the American psychologist Lundy Bancroft and the French psychotherapist Marie-France Hirigoyen.

The methodology developed by psychologists and psychotherapists, allows us to explore and adjust the behaviour and motives of both sides involved in a family conflict related to hidden abuse, as well as to analyse the images of the abuser and the victim in the texts of culture. The analysis of cinematography representing various models of interpersonal interaction is one of the most productive ways of reflecting on conflict situations associated with the distribution of roles in the socio-cultural and family hierarchy.

The article analyses the type of behaviour and motivation for each hero, placed in the framework of the provided scheme of “abuser” and “victim” roles, and describes the main plot lines of the film. Oleg, who is a typical “abuser”, justifies his abusive behaviour by problems at work, and Katya, who is a loyal “victim”, is easily manipulated by her husband. The interlacing of the characters’ professional activity and family relationship becomes a prolific field for investigation into Oleg and Katya’s interaction and behaviour patterns, representing a model of an interdependent relationship based on the roles and the scheme described above.

Keywords: victim, abuser, manipulator, identification, abuse, behaviour, harassment, power, plot, family relations.

Вступление

Проблемы неявного насилия, внутрисемейного абьюза активно репрезентируются в современной академической мысли и текстах культуры. В связи с актуализацией гендерных исследований понятие насилия, его субъект и объект анализируются в рамках деконструкции патриархальной модели общественного устройства, в которой различные формы насильственного поведения являются ключевыми установками и способами поддержания существующей структуры власти. Неявное внутрисемейное насилие как часть насильственных практик становится предметом исследований в психологической (и психотерапевтической) отрасли. Методология, используемая специалистами-психологами и психотерапевтами, позволяет не только «вскрыть» и изучить поведение и мотивы участников конфликта, связанного с применением скрытого, морального насилия к одной из сторон, в рамках психологических тренингов и сеансов, но и исследовать образы насильника и жертвы в популярной культуре. Кинематограф, репрезентируя различные модели межличностного взаимодействия, предоставляет обширное поле для подобных исследований. Поэтому обращение к анализу киноисточников представляется продуктивным способом рефлексии конфликтных и насильственных ситуаций, связанных с распределением ролей в социокультурной иерархии.

Кинофильм «Аритмия» (реж. Б. Хлебников), вышедший на большие экраны нашей страны 12 октября 2017 г., раскрывает перед зрителем историю молодой семьи медиков — врача ско-

рой помощи, Олега, страдающего алкоголизмом, и его жены Кати, врача приемного отделения больницы. В преддверии премьеры фильм активно рекламировался во всех возможных СМИ: на телевидении, печатной прессе, в интернете. Фильм получился долгожданным, чему во многом способствовала не только успешная рекламная кампания, но и популярность актрисы, исполняющей главную женскую роль, — Ирины Горбачевой. Уже несколько лет она ведет успешный юмористический блог в социальной сети «Инстаграм», где имеет более полутора миллионов подписчиков. Согласно статистическим данным, собранным интернет-порталом «Rosregistr» с момента начала проката фильм посмотрели 83 тысячи человек, а кассовые сборы составляют свыше 26 млн рублей (Комарова 2017). Кинолента успела завоевать несколько престижных премий: Кинотавр — 2017 (главный приз, приз за главную мужскую роль — Александр Яценко), Карловы Вары — 2017 (Лучшая мужская роль — Александр Яценко).

В многочисленных публикациях в сети кинофильм «Аритмия» характеризуется как комедийная социальная драма о враче, совершающем ежедневный подвиг с невозмутимым выражением лица, не находящем понимания у своей жены и заливающим свои переживания алкоголем. Отзывы критиков и зрительские обзоры на интернет-сайтах сообщают читателям главные сюжетные мотивы и художественные решения фильма — «алкоголизм главного героя, звуковое решение фильма, болезненный реализм и патология медицинских реформ» («Аритмия»: Что говорят врачи?). Дискурс, возникший вокруг киноленты, фокусируется, прежде всего, вокруг

социальной проблематики фильма и образа главного героя, вынужденного противостоять пагубному воздействию реформ в своей профессиональной деятельности. Таким образом, проблемы во взаимоотношениях с женой остаются побочными эффектами его карьерных перипетий, а образ Кати, супруги главного героя, не находит должного внимания в среде киноведов, критиков и зрителей.

«Аритмия» иллюстрирует модель внутрисемейного поведения, основанную на взаимозависимости обоих персонажей и моральном насилии, направленном на подавление героини. Отсутствие в критических рецензиях и отзывах упоминания об этом аспекте супружеских взаимоотношений героев позволяет сделать вывод о тенденции «стирания» или игнорирования проблемы неявного домашнего насилия в современной культуре. Также стоит отметить, что подобный образ пьющего героя является традиционно положительным в российском и советском кинематографе («Москва слезам не верит», «Осенний марафон» и др.).

Анализ киноисточника

Композиционно кинолента «Аритмия» разделяется на две сюжетные ветки:

1. Профессиональная жизнь опытного врача скорой помощи Олега, сложности и нюансы его трудовой деятельности.
2. Семейная жизнь Олега и Кати, терпящая крушение.

В данной статье предпринята попытка проанализировать образы главных героев киноленты, Кати и Олега, в контексте их внутрисемейных отношений, испытывающих пагубное влияние карьерных сложностей, с которыми сталкивается главный герой в своей профессиональной деятельности.

Аритмия — нарушение сердечного ритма, рассинхронизация, метафора жизненной ситуации, сложившейся у Кати и Олега. Олег, погруженный в работу и алкоголизм, принимает Катю как должное, не замечая, что его поведение негативно влияет на супружеские взаимоотношения. Катя, врач приемного покоя, уставшая обеспечивать своему невнимательному партнеру «надежный тыл», загнанная в тупик, заперта в этих отношениях. Аритмия становится ее персональным адом.

Завязка сюжета

Первые кадры киноленты раскрывают нам образ Олега, занятого очередным вызовом, где он виртуозно «расправляется» с ипохондричной

старушкой, подсовывая ей плацебо в качестве лекарства. При этом герой пренебрегает профессиональной этикой и должностными инструкциями, не принимая во внимание возможные негативные последствия своих действий в виде дисциплинарного взыскания. Далее мы видим Катю, после смены спешащую на встречу к супругу, чтобы отправиться на юбилей ее отца, заслуженного и именитого медика. Героиня застаёт мужа за рулем автомобиля уже изрядно выпившим, зритель видит, что Катя раздражена, что увеличивает напряжение между супругами.

Сцены семейной жизни героев наглядно демонстрируют зрителям пренебрежительное и потребительское отношение Олега к супруге. Несмотря на свое недовольство поведением Олега, Катя раз за разом вынуждена находить оправдание действиям супруга, отстаивать его честь перед своими родственниками, прощать его грубое и неуважительное обращение. Героине, прочно идентифицирующей себя со своим партнером, потребовалось немало душевных сил, чтобы решиться разорвать эти отношения. Олег соглашается на развод, однако, стремясь переложить всю ответственность за неудавшийся брак на жену, герой провоцирует конфликт и говорит: «Разводись, если хочешь». Супруги решают разъехаться и начать процедуру развода скрытно от друзей и родных; Катя позволяет Олегу остаться в общей квартире и ночевать на кухне на матрасе.

Полагая, что конфликт улажен, героиня не подозревает о том, с каким пассивным сопротивлением Олега ей придется столкнуться. Он, словно паук, опасаящийся упустить свою жертву, законную добычу, расставляет ловушки в их маленькой квартире, превращая ее, некогда бывшую уютным семейным гнездом, в камеру пыток. Не принимая всерьез ее намерения расстаться, Олег продолжает считать Катю обязанной оказывать ему внимание и обслуживать его нужды, в том числе удовлетворять его сексуальные желания. Он с видимым пренебрежением относится к тому душевному и физическому дискомфорту, что испытывает супруга от его действий. Американский клинический психолог, Ланди Бэнкрофт описывает подобную ситуацию в своей книге «*Why does he do that? Inside the minds of angry and controlling men*», характеризуя образ действий семейного мучителя, как человека, уверенного в своем властном статусе и особых привилегиях. Семейный мучитель также считает возможным требовать от партнерши сексуальной заботы лишь потому, что считает себя в своем праве (Bancroft 2003).

Олег пока еще не дошел до явного сексуального насилия, авторская задумка и сюжетные рамки кинофильма не позволяют ему полностью скинуть маску непонятого романтического героя. Однако же кинематографический способ бытия и внутрисемейного взаимодействия Олега укладывается в схему поведения, описанную Бэнкрофтом в своей работе, что позволяет именовать героя согласно терминологии, предложенной психологом, — «мучителем».

Важно отметить, что режиссер, описывая семейный быт Кати и Олега, принимает сторону героя, предпочитая выставлять его поступки и реплики в комичном ключе, попутно обесценивая страдания Кати и оправдывая Олега. Это и есть тот самый комедийный элемент, позволивший критикам определить жанровую принадлежность киноленты как «комедийной драмы».

Продолжая вариться в своем персональном аду, в который превратился ее дом, Катя не перестает жалеть и оправдывать Олега, снисходительно относясь к его поведению, поддаваясь его манипуляциям, настолько сильна ее идентификация со своим мучителем. Лишь однажды манипулятивная стратегия Олега не срывается, и Катя открыто высказывает недовольство. В сцене в автомобиле, Олег, стремясь девальвировать чувства и мотивы жены, лежащие в основе решения о разводе, намекает на ее меркантильность и расчетливость, якобы ставшие настоящими причинами ухода Кати. Это едва ли не единственная сцена в фильме, где ярко представлены негативные эмоции героини, ее искреннее возмущение словами супруга.

Катя на самом деле не понимает, что заключена во взаимозависимые отношения и подвергается манипулятивному влиянию супруга. Ланди Бэнкрофт за годы своей практики неоднократно сталкивался с такой ситуацией и отразил ее в своих публикациях, отметив, что подобные манипуляторы зачастую выглядят нуждающимся в эмоциональной поддержке, в начале отношений они проявляют лишь свои положительные черты — доброту, чувство юмора, эмпатию; это затрудняет распознавание в них мучителя. Основываясь на своем опыте работы психологом, он утверждает, что женщины, вовлеченные в подобные отношения, зачастую не видят монстров под личинами своих мужей и стараются помочь им справиться с переменами в настроении и странным поведением (Bancroft 2003).

Также подобные внутрисемейные отношения в своей книге «Моральное домогательство: Скрытое насилие в повседневности» описы-

вает французская исследовательница и психотерапевт Мари-Франс Иригуайан, называя это «извращенным поведением, насилием» (Иригуайан 2005). Это насилие не пропадает в ситуации развода, когда мучитель («извращенный человек») стремится не упустить свою жертву. Характеризуя образ «извращенного человека» Иригуайан пишет: «Эти люди не могут существовать, не “ломая” кого-либо: им необходимо унижать других, чтобы обрести самоуважение, а вместе с тем и власть, так как они жаждут восхищения и одобрения» (Иригуайан 2005, 6). Олег, простой врач скорой помощи, не имеет реальной власти в своей профессиональной деятельности. Зритель становится свидетелем того, как раз за разом герой сталкивается с неудобными ему предписаниями, исходящими от нового главного врача, как он вынужден уступать и «прогибаться». Становится ли его супруга Катя той самой жертвой, на которой Олег отыгрывается за все свои рабочие фиаско? Рассматривая его образ действий в рамках определения «извращенного поведения», можно расценить все его «забавные» в плане кинематографической репрезентации домогательства и шутки по отношению к Кате именно как проявление этого самого «извращенного поведения». А сам же герой в очередной раз подтверждает свой статус «извращенного человека» (в терминологии французской исследовательницы) или «мучителя». Стремясь закрепить и преумножить свою силу и власть, которых ему так не хватает в профессиональной жизни, Олег прибегает к манипулированию, моральному насилию, призванному «сломать» жертву, привязать ее к себе и утвердить свое главенство в этих отношениях. Называя проявления «извращенного поведения» «моральным домогательством», Иригуайан пишет, что человека, подвергшегося этому, действительно стоит считать жертвой, жертвой, чья психика сильно страдает, испытывая влияние «извращенного человека». Жертва склонна выстраивать взаимозависимые отношения со своим мучителем, редко осознавая опасность, исходящую от подобного соседства (Иригуайан 2005). Действительно, Катя нередко прощает Олегу его «шалости», не понимая реальных мотивов его поведения, она сочувствует ему и старается оказать поддержку в сложный период (даже разрешила ему остаться в общей квартире, из которой Олег и не торопился уезжать). Кате, привыкшей жить определенным образом, сложно отделить свою личность и отразить свои потребности и проблемы в нужной степени, чтобы понять расстановку сил внутри своей семьи.

Кульминация сюжета

По мере развития сюжета Олегу раз за разом удается манипулировать Катей: надев личину уставшего и покорного просителя, герой уговаривает жену хотя бы один вечер побыть «нормальной семьей». Супруги решают поиграть в «нормальность», собрав у себя на кухне компанию близких друзей, веселясь и распивая спиртное до позднего вечера. Сами на мгновение поверив в эту «нормальность», после ухода гостей Катя и Олег занимаются сексом на кухне. В этой сцене важна визуальная составляющая, операторская работа. Камера следит за происходящим, постоянно подрагивая, практически не меняя ракурс, создавая впечатление случайно заснятого акта соития. Режиссер Борис Хлебников признается в своем интервью для газеты «Metro», что задача была именно такой — «снять поспешный бытовой акт, от которого никто не получил удовольствия», что представляется ему нормальной и понятной ситуацией для людей, находящихся на грани развода (Тепанян 2017, 14). После акта Олег воодушевленно заявляет, что сейчас они могли зачать ребенка, на что супруга отвечает, что беременность невозможна. Зритель видит в кадре лицо Олега, оскорбленного фактом того, что его жертва может самостоятельно принимать решения относительно своего репродуктивного здоровья. Его гротескная, резкая реакция на слова Кати подтверждает зрительские впечатления: герой разочарованно вздыхает и заявляет об окончательном разрыве отношений. Ловушка захлопывается, Катя поддается манипуляции и со всей серьезностью принимает вину за разрыв на свои плечи, Олег демонстративно удаляется. В упомянутой выше книге Ланди Бэнкрофт описывает подобную манипулятивную стратегию, говоря о том, что для мучителя стратегически важно заманить жертву в лабиринт собственных фантазий и замыслов, поставить в тупик, заставить разгадывать причины семейного конфликта и своих поступков (Bancroft 2003).

Катя, травмированная жертва, не способная идентифицировать в своем супруге мучителя, поддается манипуляции и находится под впечатлением от высказываний и действий мужа. Она глубоко переживает случившееся и начинает винить себя в крахе семейной лодки. Олег разыграл все «как по нотам», зритель вынужденно сочувствует герою, возмущаясь неподотчетными действиями жены.

Развязка сюжета

Приближаясь к развязке фильма, зритель становится свидетелем ужасающей сцены —

на маленькую девочку упали провода линии электропередач, бригада Олега едет на вызов. Олег оказывается в безвыходном положении. Опасаясь не дождаться реанимации и не довести девочку в таком состоянии до больницы, он решает провести для нее опасную, но необходимую процедуру, которая повысит шансы на спасение ребенка. Нарушив все возможные предписания и правила, герой проводит манипуляцию, и девочка начинает дышать. Прибывшая машина реанимации забирает юную пациентку. В клинике, столкнувшись с недовольством и непониманием нового начальника, Олег выходит из себя, за что вынужденно берет отпуск, находясь под угрозой увольнения. Печальный и подавленный, Олег по возвращению домой видит в прихожей собранные сумки: Катя, испытывающая вину за случившееся накануне, сама собирается уехать и уже нашла новую квартиру. Не слушая объяснений жены, герой убегает из дома. Катя бросается следом, но отпускает его и беспокойно оглядывает район в поисках. Зрителям эта сцена подается в виде душераздирающей и волнующей развязки, когда морально раздавленный на работе герой получает «контрольный выстрел» от верной супруги. И Катя, следуя модели поведения типичной жертвы мучителя или извращенного человека, не способная преодолеть самоидентификацию с Олегом, бросается на помощь своему возлюбленному, стремясь искупить свою вину перед ним. Герои воссоединяются в объятиях. Олег просит жену не уходить, говоря: «Ты мне нужна». Действительно, Катя нужна ему, как любому мучителю нужна жертва.

Последняя реплика Кати в кинофильме — признание ее эмоциональной и интеллектуальной несостоятельности: «Прости меня, я дура!». Женщина винит себя в том, что хотела уйти, разрушить существующую взаимосвязь со своим мучителем. Мари-Франс Иригуайан полагает такой образ действий и мысли типичным для жертв «извращенного человека», которые, находясь под пагубным влиянием, зачастую ощущают снижение умственных способностей и веры в себя (Иригуайан 2005, 12). Жертва не признает свой статус, повинуюсь заданной парадигме кролика и удава, сдается в его удушающие объятия. Катина любовь к супругу — жертвенное, сострадательное, болезненное чувство. Она с облегчением и энтузиазмом бросается в объятия своего мучителя, с благодарностью принимая столь привычную ей роль жертвы.

Заключение

Оба героя киноленты обыгрывают предложенную Бэнкрофтом и Иригуайан схему «мучителя / извращенного человека и жертвы», составляя пару индивидов, находящихся во взаимозависимых отношениях, один из которых является источником «морального насилия» по отношению к другому. Перипетии семейной жизни, вплетаясь в общую канву повествования, пересекаются с мотивами профессиональной жизни Олега. Рабочими сложностями и проблемами Олег (как и сам режиссер) пытается оправдать не только алкоголизм, но и пренебрежительное отношение к нуждам жены. Но и сам создатель, его герой, зрители в своих рецензиях и критики в своих отзывах игнорируют или вовсе не замечают настоящую роль Кати в «Аритмии»: она — жертва морального насилия со стороны своего мужа-мучителя, причем жертва во многом

добровольная, идентифицированная с агрессором. Важным аспектом ее жертвенности является социальное одобрение подобного поведения. Проигрывая широко распространенный жизненный сценарий, жертва не уходит от агрессора, продолжая оправдывать его поведение и искать причины его агрессии в себе. Герои не осознают ни патологичность своих взаимоотношений, ни то, какие роли по отношению друг к другу они играют. Аритмия — это нарушение, сбой в сложном, но отлаженном функционировании механизма взаимозависимых отношений мучителя и жертвы — Олега и Кати.

В финале киноленты зритель видит, как Олег в сопровождении своей бригады едет на очередной вызов по заснеженным дорогам города. Жизнь вернулась в привычную колею, герой вновь окунается в привычную рутину, удивившись, что жертва под контролем и никуда не уйдет.

Литература

- «Аритмия»: Что говорят врачи? (2017) *Сеанс*, 12 октября. [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/blog/aritmia-consilium/> (дата обращения 25.10.2017)
- Иригуайан, М.-Ф. (2005) *Моральные домогательства: скрытое насилие в повседневности*. Екатеринбург: У-Фактория, 272 с.
- Комарова, С. (2017) «Аритмия» Бориса Хлебникова бьет рекорды отечественного проката. *Информационно-аналитический интернет-портал РосРегистр*. [Электронный ресурс]. URL: <http://rosregistr.ru/raznoe/65919.html> (дата обращения 25.10.2017)
- Тепанян, К. (2017) В прокат выходит «Аритмия» Хлебникова: режиссер рассказал о фильме. *Метро*, 12 октября, № 192 (3772), с. 14.
- Bancroft, L. (2003) *Why does he do that? Inside the minds of angry and controlling men*. New York: Berkley Books, 432 p.

References

- “Aritmiya”: Chto govoryat vrachi? [Arrhythmia: What do the doctors say?] (2017) *Séance*, 12 October. [Online]. Available at: <https://seance.ru/blog/aritmia-consilium> (accessed 25.10.2017). (In Russian)
- Bancroft, L. (2003) *Why does he do that? Inside the minds of angry and controlling men*. New York: Berkley Books, 432 p. (In English)
- Hirigoyen, M.-F. (2005) *Le harcèlement moral: la violence perverse au quotidien*. Ekaterinburg: U-Faktoriya Publ., 272 p. (In Russian)
- Komarova, S. “Aritmiya” Borisa Khlebnikova b'et rekordy otechestvennogo prokata [“Arrhythmia” by Boris Khlebnikov beats records of domestic cinema showings]. *Informatsionno-analiticheskij internet-portal RosRegistr*. [Online]. Available at: <http://rosregistr.ru/raznoe/65919.html> (accessed 25.10.2017). (In Russian)
- Tepanyan, K. (2017) V prokat vykhodit “Aritmiya” Khlebnikova: rezhisser rasskazal o fil'me [“Arrhythmia” released: the director Khlebnikov told about the film]. *Metro*, 12 October, no. 192 (3772), p. 14. (In Russian)

Сведения об авторе

Виктория Дмитриевна Данилова, e-mail: danilkavika@yandex.ru

Аспирантка кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Viktoriya D. Danilova, e-mail: danilkavika@yandex.ru

Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

Теоретико-методологические подходы к изучению сложноорганизованных памятников культурного наследия

А. В. Бондарев^{✉1,2}, И. В. Леонов^{2,3}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

² Музей-квартира Л. Н. Гумилева (филиал Государственного литературно-мемориального музея Анны
Ахматовой в Фонтанном Доме), 191040, Россия, Санкт-Петербург, ул. Коломенская, д. 1/15, кв. 4

³ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 191186, Россия, Санкт-Петербург,
Дворцовая наб., д. 2

Аннотация. Статья посвящена анализу некоторых теоретико-методологических подходов, обладающих значительным эвристическим потенциалом для изучения сложноорганизованных памятников историко-культурного наследия. В качестве теоретической основы берется организмизм и его методологические производные — гештальт-культурологический, культурогенетический и архитектурный подходы. И хотя такая теоретико-методологическая комбинация подходов кажется на первый взгляд неожиданной и непривычной, тем не менее она представляется авторам эффективной и оправданной, поскольку использование этих подходов задает достаточно четкие и ясные ориентиры для моделирования сложноорганизованной многослойности памятников культурного наследия как целостных единств, возникших в ходе череды различных исторических метаморфоз. В статье содержится ряд примеров рассматриваемых памятников с различной степенью их структурной неоднородности. Среди примеров материально-смысловой неоднородности артефактов выделяются ее «двухслойные», «трехслойные» и «четырёхслойные» проявления. Отдельное внимание уделяется артефактам, структура которых отличается высокой степенью сложности и неоднородности. Обозначаются специфические стороны каждого из подходов, выраженные в объективированных и естественнонаучных аспектах организмического подхода, связанного с именами Гёте и Гердера; в акценте на сферу воображаемого и психологического в гештальт-культурологическом подходе, истоки которого напрямую связаны с организмизмом, а также с идеями Х. фон Эренфельса, многие из которых были развиты представителями гештальтпсихологии, а также с фундаментальными трудами О. Шпенглера и Г. Д. Гачева, составившими основу проблемного поля гештальт-культурологии; в анализе историко-генетических последовательностей и смыслопорождения в культурогенетическом подходе, разрабатываемом в трудах В. М. Массона, А. В. Бондарева и др.; в глубинных структурных сдвигах смысловой сферы исторически преобразующегося памятника в ходе его истории в архитектурном подходе, основным выразителем которого является И. В. Кондаков. Подчеркивается важность задействования культурологического уровня изучения культурного наследия, располагающегося в системе культурознания между фактографическим культуроведением, затрагивающим самые различные науки, так или иначе изучающие культуру, и абстрактной культурфилософией, имеющей мировоззренческий характер и наивысшую степень обобщенности и абстрактности, которые при всей их мировоззренческой и теоретико-методологической значимости трудно переводимы в прикладную плоскость.

Ключевые слова: культурное наследие, сложноорганизованный памятник, «многослойный» артефакт, историко-культурный организм, гештальт, культурогенез, архитектоника.

Для цитирования:

Бондарев, А. В., Леонов, И. В. (2019) Теоретико-методологические подходы к изучению сложноорганизованных памятников культурного наследия. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 46–55. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-46-55

Получена 12 апреля 2019; прошла рецензирование 4 июня 2019; принята 4 июня 2019.

Права: © Авторы (2019).

Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Theoretical and methodological approaches to the study of complex monuments of cultural heritage

Alexey V. Bondarev^{✉1,2}, Ivan V. Leonov^{2,3}

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

² Memorial Museum of Lev Gumilev (a branch of Anna Akhmatova Literary and Memorial Museum at the Fountain House), Apt. 4, 1/15 Kolomonskaya Str., Saint Petersburg 191040, Russia

³ St Petersburg State Institute of Culture, 2 Palace Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. The article is devoted to the analysis of certain theoretical and methodological approaches with significant heuristic potential for the study of complex monuments of historical-cultural heritage. Organicism and its methodological derivatives — gestalt-culturological, cultural-genetic and architectonic approaches — are used as a theoretical foundation of the study. Although such a theoretical and methodological combination of approaches may appear unexpected and unusual, nevertheless, the authors consider it to be effective and justified, since the use of these approaches provides sufficiently clear and definite guidelines for modelling the complex layering of cultural heritage monuments as integral units that were formed during a series of historical metamorphoses. The article contains a number of examples of such monuments with different degree of their structural heterogeneity. Among the examples of the material-semantic heterogeneity of artefacts are its “two-layered”, “three-” and “four-layered” manifestations. Special attention is paid to artefacts, whose structure is characterised by a high degree of complexity and heterogeneity. The issue marks specific aspects of each of the approaches expressed in the objectified and natural-scientific aspects of the organismic approach, associated with the names of Goethe and Herder; in the focus on the sphere of the imaginary and psychological in the gestalt-cultural approach, the sources of which are directly connected with organicism, as well as with the ideas of C. von Ehrenfels, O. Spengler and G. D. Gachev; in the analysis of historical-genetic sequences and meaning origination in the culture-genetic approach developed in the works of V. M. Masson, A. V. Bondarev, and others; in deep structural shifts of the semantic sphere of the historically transforming monument in the course of its history in the architectonic approach, chiefly formulated by I. V. Kondakov. The authors emphasise the importance of employing the culturological level of cultural heritage study, located in the system of cultural knowledge between the factual cultural studies, affecting a variety of sciences, studying culture in one way or another, and abstract cultural philosophy, which has a philosophical character and the highest degree of generality and abstractness, which, for all their ideological and theoretical and methodological significance, are difficult to translate into the sphere of applied knowledge.

Keywords: cultural heritage, complex monument, “multilayered” artefact, historical-cultural organism, gestalt, cultural genesis, architectonics.

For citation: Bondarev, A. V., Leonov, I. V. (2019) Theoretical and methodological approaches to the study of complex monuments of cultural heritage. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 46–55. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-46-55

Received 12 April 2019; reviewed 4 June 2019; accepted 4 June 2019.

Copyright: © The Authors (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Сфера культурного наследия, будучи многогранной и неоднородной, содержит особый тип памятников, материальные и смысловые стороны которых отличаются сложностью «напластований» и взаимопроникновений, возникших в ходе истории и продолжающих дополняться. Данные памятники могут иметь различные пространственно-временные масштабы, а также степени смысловой глубины и аксиологической значимости. С одной стороны, в ряду таких примеров можно назвать Московский Кремль, комплекс зданий Государ-

ственного Эрмитажа, имеющих богатую историю, первоочередной статус и особую актуальность в контексте культурного наследия России. С другой стороны, возникновение сложноорганизованных структур разного порядка характерно и для менее масштабных памятников, вплоть до отдельных артефактов — предметов мебели, сувениров, рукописей и т. п. Основным маркером в данном случае выступает возникновение материальной и смысловой неоднородности «патины времени», которая слой за слоем впитывает воздействие истории. И чем выше

степень такой неоднородности, тем больше оснований возникает для отнесения названных памятников к рассматриваемой группе.

Среди примеров материально-смысловой неоднородности артефактов можно условно выделить ее «двухслойные» проявления, несколько реже «трех-» и «четырёхслойные». Наконец, можно встретить артефакты, структура которых отличается высокой степенью сложности и неоднородности. В отношении «двухслойности» примеров в отечественной и зарубежной практике достаточно много. Присутствие «другого» слоя обозначено в приоткрытых участках внутренней кирпичной кладки Благовещенского собора Московского Кремля; в открытом участке дубового пола одной из церквей Собора Покрова Пресвятой Богородицы, что на Рву (храм Василия Блаженного на Красной площади); в следах от фашистских обстрелов, оставленных на некоторых памятниках Санкт-Петербурга; в расчищенных элементах фасада и кладки Зимнего дворца Петра I, со стороны Зимней канавки и т. д. «Трёхслойность» структуры артефактов находит свое проявление в живописном плафоне Ореховой комнаты дворца А. Д. Меншикова на Васильевском острове, за которым были обнаружены и частично экспонируются два слоя более ранних росписей потолка. Примером обнажения всех слоев артефакта являются археологические «срезы», или стратиграфия. Раскрытие таких наслоений, демонстрирующих более двух состояний памятника, можно наблюдать в музее Крипты паперти Нотр-Дам на острове Сите в Париже. Кроме того, существуют артефакты, которые с течением времени, впитав множественные воздействия истории, сохраняют и проявляют их в едином ансамбле, наряду с изначальным первофеноменом и эталонным состоянием. Одним из ярких примеров, помимо упомянутого выше Московского Кремля, комплекса эрмитажных зданий, в данном случае выступает Царскосельский ансамбль (см. о примерах подробнее: Бондарев, Леонов 2018, 78–87; Леонов, Филиппова-Стоян 2018, 110–114).

Однако, как правило, в ходе изучения и практик экспонирования такие памятники попадают в «прокрустово ложе» наиболее распространенных и традиционно применяемых в сфере изучения и работы с культурным наследием подходов, суть которых сводится к поиску однозначной интерпретации их смысловой составляющей и «биографий», построенных с опорой на линейно-стадиальные хроноструктуры. В результате такого упрощающего подхода рассматриваемые памятники во многом утрачи-

вают свою специфику, становясь в один ряд с артефактами, историко-культурная структура которых достаточно проста, а их восприятие основывается на четком следовании заданным траекториям генезиса их материальной и ценностно-смысловой сторон. В своей крайности такой подход может и вовсе нивелировать сложноорганизованный артефакт, превратив его в «однослойный».

Высокий уровень историко-культурной сложности сам по себе не является абсолютным критерием ценности памятников по отношению к артефактам с простой структурой. Сфера наследия знает немало примеров, когда относительно «молодые» и однозначно интерпретируемые памятники получали колоссальную степень значимости. Речь идет лишь об особых качествах, обогащающих артефакты и делающих их разноплановыми и преобразующимися. Выявление и изучение данных артефактов имеет несомненный научный интерес и перспективу, реализация которых позволяет раскрыть все богатство «наследственного материала» культуры.

Обычно рассмотрение памятников культурного наследия проводится на культуроведческом уровне, с позиций самых различных наук, так или иначе изучающих культуру (археология, этнография, краеведение, история культуры, искусствоведение и т. д.). На уровне культуроведения аккумулируются сведения о культуре (отсюда и название — *культуроведение*), накапливаемые в различных областях социально-гуманитарных наук (о трехуровневой организации как краеугольном теоретико-методологическом принципе в системе знаний о культуре см.: Бондарев 2016, 6–14; Быховская 1996, 31–42; Мосолова 2013, 55–72). В культуроведческих науках собирается и анализируется фактографический материал о многообразии формопроявлений культурного наследия, разрабатываются проблемы его сбережения, охраны и актуализации. Этот уровень рассмотрения историко-культурного наследия имеет множество достоинств и познавательных преимуществ, выступая необходимым источниковым и фактографическим фундаментом для всех дальнейших уровней теоретического изучения и философского осмысления как конкретных памятников культуры, так и культурного наследия в целом. Каждый из этих уровней имеет свои особенности, эвристические возможности и ограничения. Своеобразие культурософского уровня в изучении культурного наследия проявляется в том, что он носит мировоззренческий характер

и выражает личностно-окрашенный опыт осмысления культуры. В культурфилософских концепциях культурного наследия неизбежно проявляется своеобразие той или иной философской школы, течения, направления, личности мыслителя. Философские школы и течения акцентируют внимание на экзистенциальных проблемах человеческого бытия, а культурософия, отражая человеческие ценности, нормы и человеческое отношение к миру, обращается к предельным смысловым основам бытия культуры, рассматривает все многообразие памятников культурного наследия и весь мир в их человеческом ценностно-смысловом измерении. Поэтому культурфилософские концепции культурного наследия отличаются наивысшая степенью обобщенности и абстрактности, которые при всей их мировоззренческой и теоретико-методологической значимости трудно переводимы в прикладную плоскость практических решений и управленческих действий, касающихся настоящего и будущего конкретных исторических памятников, актуализации их культурного потенциала.

В этой связи так важно задействовать *культурологический уровень* изучения культурного наследия, располагающийся в системе культурознания между фактографическим культуроведением и абстрактной культурфилософией. В этой статье мы постараемся раскрыть суть некоторых теоретико-методологических подходов, используемых в культурологическом знании в отношении изучения культурного наследия, позволяющих раскрыть специфические черты памятников со сложной структурой. К таковым относятся: *организмический подход*, связанный с именами Гёте и Гердера; *гештальт-культурологический подход*, истоки которого напрямую связаны с органицизмом, а также с идеями Х. фон Эренфельса, многие из которых были развиты представителями гештальтпсихологии, а также с фундаментальными трудами О. Шпенглера и Г. Д. Гачева, составившими основу проблемного поля гештальт-культурологии; *культурогенетический*, разрабатываемый в трудах В. М. Массона, А. В. Бондарева и др.; *архитектонический подход*, основным выразителем которого является И. В. Кондаков. Добавим, что представленный перечень не является исчерпывающим, поскольку в рамках культурологии и культуроведческих дисциплин накоплен и расширяется определенный теоретико-методологический опыт. Мы не ставим своей целью предложить некую альтернативу подходам, разработанным в сфере музееведения, искус-

ствоведения, фольклористики и других дисциплин. Наша задача — познакомить читателя с частью того арсенала, который накоплен в культурологии и имеет недостаточную степень проникновения в область отраслевого знания о культуре, а также в сферу практической работы с культурным наследием.

Организмический подход берет свое начало с работ Гердера и Гете, являвшихся единомышленниками и друзьями (Гердер 1977; Гете 1957). В своих трудах Гете и Гердер отталкивались от представлений о том, что развитие живых организмов, будучи обусловленным как внутренними, так и внешними естественными факторами, представляет собой «исторические цепочки» их усложнений, при сохранении изначальных состояний и наличии прообразов будущих форм. Причем такие «цепочки» носят разный масштаб и обнаруживаются как в морфогенезе организмов определенного «вида», так и в более сложных «межвидовых» преобразованиях. В частности, описывая развитие живых организмов на пути к появлению человека, Гердер писал: «Сквозь все эти ряды живых существ проходит замеченное нами сходство основной формы, сходство соблюдаемое, насколько допускает это конкретное предназначение существа и варьируемое бесчисленное количество раз; эта основная форма по мере восхождения все более приближается к человеческому облику» (Гердер 1977, 116).

Примечательно, что в работах Гердера данные представления были распространены не только на живую, но и на неживую сферу. Результатом деятельности немецких ученых стало оформление подхода, согласно которому перед исследователями предстали множества организованных единств, преобразующихся в ходе истории и сохраняющих в ходе своих метаморфоз изначальный первообраз или принцип целостности.

Отмеченный подход, будучи перенесенным в сферу культурного наследия, позволяет «схватывать» сложноорганизованные памятники с учетом их историогенетических преобразований как нечто организованное и взаимосвязанное в пространстве и времени, в единстве преобразований их материальных и смысловых составляющих. Иначе говоря, он позволяет увидеть всю сложность и «многослойность» историко-культурного артефакта, находящегося в непрерывном развитии.

Необходимо особо подчеркнуть, что организмический подход направлен не на то, чтобы «расщеплять» сложные памятники, выстраивая их морфогенез в простые линейные

последовательности, попутно фиксируя структурные срезы. Эти операции в контексте данного подхода вполне допустимы. Выявлять особенности структурной организации организмов в ходе изучения их развития, разумеется, целесообразно. Но совершать данные процедуры в одном направлении с отбрасыванием изначальной целостности и без возвращения к ней по меньшей мере однобоко. Увлечение представителей гуманитарных наук (впрочем, как и точных) фиксацией и анализом внутренних структур и функционального своеобразия элементов изучаемых целостностей, принесшее определенные эвристические плоды в 40–70-е гг. XX в., в настоящее время принимает излишний характер, отгесняя проблему целого на второй план.

С организмической парадигмой теснейшим образом связаны *культурогенетические исследования*, в рамках которых изучается процесс перманентного порождения и самовозобновления культуры. *Культурогенетические процессы*, с одной стороны, порождают культуру, а с другой — связывают факты и явления культуры в единую цепь развития. В соответствии с этим подходом культурное наследие рассматривается как суммарный итог культурогенеза в фиксированный момент времени, а пласты культурного наследия — как своего рода отложения макроритмов культурогенетических процессов (Бондарев 2014, 7). В свете культурогенетических исследований культурное наследие понимается как область «наследственного материала» культуры, необходимого для ее полноценного сохранения, трансляции и обновления. Наследие в этом процессе играет роль связующего материала, обеспечивающего процесс порождения и самовозобновления культуры на каждом этапе ее развития. И поскольку любая, даже самая «стабильная» культура так или иначе пребывает в постоянных изменениях, то и наследие являет собой комбинацию устойчивых, видоизменяемых и новых компонентов. В разных пропорциях указанных компонентов и с разной скоростью их изменений наследие трансформируется вместе с культурой, обеспечивая необходимый минимум «генетического материала», достаточный для полноценного воспроизводства культуры в том или ином историческом состоянии. Вместе с тем наследие не отражает изменения культуры в буквальном виде, оно скорее являет собой ее консервативный элемент, который все же преобразуется, но не так быстро, как сама культура, включая ее «экстремальные» состояния. Характеризуя отмеченный аспект наследия,

В. М. Массон подчеркивает, что «именно стабильность и преемственность культурного наследия обеспечивает устойчивость обществ» (Массон 2014, 242).

Данный подход позволяет говорить о многослойных артефактах как об уникальных памятниках, впитавших в себя наследственный материал сразу нескольких исторических состояний культуры. Причем отдельные аспекты этого материала могут быть востребованы и в настоящее время, некоторые могут находиться в сфере полного забвения и ожидать своего часа актуализации. Соответственно, «биография» такого артефакта предстает как процесс, взаимосвязанный с историческими метаморфозами культуры. И, как «свидетель» и носитель культурогенетических процессов, такой артефакт не может быть «расчищен» и тем самым упрощен в угоду какому-либо одному состоянию культуры и ее наследия.

Следующий подход, на котором необходимо остановиться, условно можно обозначить как *«гештальт-культурологический»*. Особенностью данного подхода, который, как уже отмечалось, имеет тесную связь с идеями органицизма и холизма, является ярко выраженный акцент на сферу психического и воображаемого бытования артефактов по отношению к их материализованной стороне. Разумеется, психолого-воображаемое моделирование реальности характерно для всех познавательных практик, однако в гётевской традиции организменного подхода превалирует акцент на реальность, существующую помимо человека и которую человек должен как можно точнее «схватить». При таком видении некий артефакт со сложной историко-культурной структурой может быть интерпретирован с позиций поиска максимально точной, объективированной и документально подтвержденной стороны с целью фиксации его организменного единства и морфогенеза. В таком случае организмический подход получает более яркое выражение, нежели «гештальт-подход». Однако, как показывает опыт, представления о сложных артефактах, «гнездясь» в сознании человека во всех своих состояниях, метаморфозах, смысловых напластованиях и искажениях, могут представлять не менее богатую и многогранную реальность, наполненную разнообразными «гештальтами» или «образами» того организма, в отношении которого они возникли. В такой ситуации акцент на психические и воображаемые гештальты перевешивает реальность самого организма, ставя на первое место не артефакт, а сферу «игр» с его «отражениями» в сознании.

Показательным примером в данном случае служит Царскосельский ансамбль, являющийся сложным историко-культурным организмом и выраженный в огромном количестве представлений о нем, то есть в гештальтах его истории, состояний и смыслов. Здесь вполне уместно сослаться на мнение О. Шпенглера, утверждавшего за каждой культурой право видеть мир во всех его гранях и проявлениях по-своему, через собственный и органично возникший гештальт (Шпенглер 1998, 261–272).

Возвращаясь к психолого-воображаемому акценту рассматриваемого подхода, отметим, что еще в 1890 г. в работе «О гештальт-качествах» Х. фон Эренфельс (с опорой на исследования Э. Маха) высказал ряд тезисов относительно особенностей восприятия человека, удачно используя при этом в качестве примера музыкальные произведения (Ehrenfels 1890). Эренфельс считал, что, воспринимая отдельные ноты произведения, человек осваивает (формирует) его целостность, которая в дальнейшем будет задействоваться для узнавания всего произведения через его фрагменты. Спустя два десятилетия на основе разработки идей ученого возникла гештальтпсихология, за точку отсчета которой принято считать работу М. Вертгеймера, «Экспериментальные исследования восприятия движения» (1912). Несколько ранее Вертгеймера идеи относительно способности человека «схватывать» бинокулярным зрением предметы, опираясь на их обобщенные «образы», высказал О. Шпенглер в диссертации «Развитие зрительного органа на высших стадиях животного царства» (1904). Развивая эту мысль в сложной цепочке умозаключений, Шпенглер связал со способностью человека создавать образы реальности и формировать на этой основе ее целостный гештальт саму возможность появления абстрактного мышления и культуры. Разрабатывая эти идеи, Шпенглер посвятил большую часть своих исследований анализу различных гештальтов, которые присущи тем или иным культурам прошлого и настоящего. В этом же направлении работал и наш соотечественник Г. Д. Гачев, раскрывший «национальные образы мира» многих культур путем кропотливого погружения в их когнитивную сферу.

Обозначенная исследовательская традиция имеет высокую степень соответствия и применимости в области изучения сложноорганизованных артефактов, которые могут представлять перед человеком в одновременном и сложном «многоцветии» всех своих состояний либо в частично сохранившемся и фрагментарном виде. В первом случае гештальт вносит некую

упорядоченность в морфогенез и структуру памятника, изначально предстающего как некая нагроможденность или сумматив информации, разобраться в которой для воспринимающего нет возможности. При восприятии максимально сложного артефакта, «бьющего» зрителя единым «аккордом» сразу всех своих состояний, гештальт памятника, возникший или внедренный в сознание зрителя, способен ранжировать эти состояния и выстраивать соответствующие морфогенетические последовательности истории памятника от изначального первофеномена к его современному виду. Во втором случае дело касается работы с памятниками, «тело» которых не всегда сохраняет все следы воздействий истории, — многое приходится достраивать и компенсировать в воображении, формируя их целостные гештальты, узнаваемые даже на уровне фрагментарного восприятия памятников. Здесь гештальт также выступает как некая когнитивная структура, способная упорядочить представление об историогенезе материальной стороны и смысловой части сохранившегося артефакта. При таком подходе через сохранившийся «осколок» можно восстановить и увидеть всю историю памятника.

Тем не менее практика работы со сложными артефактами такова, что их гештальты формируются и раскрываются перед зрителем / читателем далеко не всегда. В данном случае сфера работы с культурным наследием не лишена перегибов. Как правило, об артефактах рассматриваемого типа формируются либо фрагментарные, либо упрощенно-линейные представления, привязанные к определенным «ритмикам» истории. Либо формируются перенасыщенные и перегруженные гештальты, в которых теряется ясность, включая логику построения их целостности и морфогенетических преобразований.

Гештальт сложноструктурированного памятника, бытующий в сознании человека, может быть гораздо многообразнее, чем материальная сторона артефакта. Следы историко-культурных воздействий и преобразований на самом памятнике могут сохраняться частично, могут замечаться на поздние, могут расчищаться до более ранних, могут существовать фрагментарно, наконец, памятник может быть полностью уничтожен. Тем не менее гештальты могут сохраняться и даже развиваться, подпитываясь смысловым самоусложнением.

Отмеченное качество гештальта имеет широкую перспективу применения не только в работе с памятниками, сохранность которых оставляет желать лучшего. Данный подход, направленный, как и организменный, на понимание

сложного артефакта как развивающегося и постоянно преобразующегося единства его историко-культурных состояний и смысловых усложнений, идущих от изначального первообраза, предполагает высокую степень моделируемости отмеченного процесса.

Гештальты сложных артефактов, бытуя в разных сферах культуры, проявляют высокую степень «пластичности», принимая самые причудливые формы. И, к сожалению, опыт анализа данного явления свидетельствует о том, что в пространстве массовой культуры они, коррелируя с массовым вкусом и уровнем знаний, принимают искаженные формы, далекие от реального историогенеза памятника. В качестве примера можно привести, распространенный в массовой культуре спектр представлений о вензеле «Е» на ограде Большого Дворца и гербе Царского Села. Данный вензель, принадлежащий Екатерине I, среднестатистический посетитель ассоциирует, как правило, с Екатериной II, иногда с Елизаветой и достаточно редко с Екатериной I. Данная ситуация стала следствием того, что заглавные буквы имени, присутствующие в вензелях трех императриц, «сплелись» на уровне представлений обывателя в один обобщенный вензель, соотносимый с одной из трех императриц на выбор.

И, наконец, *архитектонический подход*, разработанный И. В. Кондаковым и имеющий высокую степень применимости к анализу исторических преобразований культуры и культурного наследия (Кондаков 2014; Кондаков 2013). Особенностью данного подхода является отведение особой роли смысловосфере культуры, состояние и динамика которой носит системообразующий для культуры характер, но в свою очередь определяется более широкими архитектурными процессами, лежащими в основе культуры в целом. Согласно мнению ученого, сфера культурного наследия, будучи связанной с широким и исторически изменчивым социокультурным контекстом, включая связь со смысловым полем культуры, сама представляет сложноорганизованную изменяющуюся реальность.

Архитектонический подход показывает, что культурное наследие, являясь вполне оформленным и выраженным в рамках различных этапов истории, постоянно дополняется, видоизменяется и преобразуется. Причем в контексте истории той или иной культуры находят свое проявление как инвариантные, так и вариативные характеристики ее «наследственного материала», переживающего качественные трансформации, но обеспечивающего процесс

сохранения, воспроизводства и обновления культуры.

По мнению И. В. Кондакова, в сфере культурного наследия в ходе истории осуществляются морфогенетические «сдвиги» трех смысловых составляющих, комбинаторика которых образует его неповторимый конкретно-исторический облик. Иначе говоря, определяет особое понимание культурного наследия в рамках того или иного историко-культурного периода. Среди таковых компонентов ученый называет актуальное, снятое и потенциальное наследие (Кондаков 2014, 535).

Будучи постоянно преобразующейся «длительностью», наследственный материал культуры получает выражение в его актуальной составляющей на тот или иной момент времени. Однако, как и сама культура, наследие не стоит на месте и с течением времени утрачивает смысловые акценты на том, что когда-то казалось востребованным «раз и навсегда». Актуальное при утрате своего статуса переводится в снятую сферу. Однако между данными полюсами лежит область потенциального наследия, то есть область наиболее вероятного перехода определенного наследственного материала из неактуального в актуальное содержание.

Представленный подход позволяет воспринимать и изучать сферу культурного наследия с позиций его постоянных метаморфоз, на основании выявления его устойчивых и неустойчивых составляющих. При таком подходе различные компоненты наследственного материала не ускользают от исследователя и воспринимаются им как значимые, даже если многие из них устарели и выведены в неактуальную и «бесполезную» область. Показательно в данном случае то, что практически все эпохи в истории культуры преподносят себя как обладающие «отфильтрованным», исчерпывающим и ценным наследием. Но с течением времени даже самые «полноценные» и «продвинутые» эпохи оказываются в ситуациях своего финала с последующим наступлением «переходности», проходя через которую они переживают бурные трансформации, сопровождаемые селекцией наследственного материала в соответствии с обновленными реалиями культуры.

Архитектонический взгляд на сферу культурного наследия как на многогранную и динамически преобразующуюся реальность показывает ущербность практик работы со сложноорганизованными артефактами, направленных на «расчистку» одного из их слоев или состояний в угоду времени, включая предпочтения определенных смысловых компонентов,

являющихся лишь частью богатой смысловосферы памятников рассматриваемого типа. Данные практики во многом несостоятельны, поскольку они обрывают историогенез и делают невозможным структурное «многозвучие» памятников. Такой артефакт, став «однослойным», перестает полноценно репрезентировать свою историю и внутреннее богатство и, как следствие, делает проще не только наследие, но и саму культуру.

Сложный памятник тем и притягателен, что он сформирован из различных состояний и имеет множество прочтений. Его формы и смысловая аура наподобие «годовых колец» впитывают и отражают всю биографию памятника, со всеми притягательными и противоречивыми аспектами его истории. Морфогенез сложного историко-культурного организма должен восприниматься во всем комплексе его преобразований, включая то, что значимо для современников, и то, что может стать актуальным для потомков. Смотреть на памятник глазами нескольких историко-культурных периодов одновременно, включая потенциальные состояния *культуры будущего*, — задача достаточно трудная и непосильная для многих адептов текущих историко-культурных состояний, в жертву которым приносятся многообразные формы и смыслы *ее* наследия. В данном случае архитектурный подход дает полноценное обоснование стратегиям максимального сохранения всей сложности преобразующегося и дополняемого наследственного материала культуры.

Таким образом, применение предложенных теоретико-методологических подходов позволяет увидеть в некоторых памятниках культурного наследия не статичные объекты, а *сложные развивающиеся историко-культурные «организмы»*, в генезисе которых, как в капле воды,

отражаются многие сущностные представления о мире, о природе, ее преобразованиях человеком, о прекрасном и, конечно, о самих себе и идеальном устройстве общества. На основе этих подходов можно проводить анализ генетически связанных друг с другом слоев, одновременно присутствующих в постоянно преобразующемся сложноорганизованном памятнике, транслирующих и видоизменяющих его изначальный первообраз, дополняющих и «расширяющих» его пространство, а также «смысловую ауру». В истории многослойного памятника значимость имеет каждое «годовое кольцо». Данные «кольца», или слои, могут восприниматься по-разному. Например, они могут «отрываться» друг от друга, контрастировать, вступать в противоречия и даже усиливать друг друга, формируя некие спектры состояний и смыслов. И на фоне этих пересечений, усложнений и смысловых «игр» поднимается уровень историко-культурной многогранности и, как следствие, статус самого памятника.

Итак, как мы постарались показать, органицизм и его методологические производные — гештальт-культурологический, культурогенетический и архитектурный подходы обладают значительным эвристическим потенциалом для изучения сложноорганизованных памятников историко-культурного наследия. И хотя такая теоретико-методологическая комбинация подходов кажется на первый взгляд неожиданной, непривычной и даже несколько «архаичной», тем не менее именно она представляется эффективной и оправданной, поскольку использование этих подходов задает достаточно четкие и ясные ориентиры для моделирования сложноорганизованной многослойности памятников культурного наследия как целостных единств, возникших в ходе череды различных исторических метаморфоз.

Литература

- Бондарев, А. В. (2014) Отечественная культурогенетика: истоки, развитие и современное состояние (вместо предисловия). В кн.: А. В. Бондарев (ред.). *Культурогенез и культурное наследие*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, с. 7–28.
- Бондарев, А. В. (2016) Науки о культуре. Культурология. В кн.: А. М. Мосолова (ред.). *Культура школы (Толковый словарь для учителя)*. СПб.: Астерион, с. 6–14.
- Бондарев, А. В., Леонов, И. В. (2018) Теоретико-методологические подходы к изучению памятников культурного наследия (на примере дворцово-паркового ансамбля Царского Села). Статья первая. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, № 6 (86), с. 78–87.
- Быховская, И. М. (1996) Изучение культуры: горизонталы и вертикали. В кн.: Е. Я. Александрова, И. М. Быховская. *Культурологические опыты*. М.: РИК, с. 31–42.
- Гердер, И. Г. (1977) *Идеи к философии истории человечества*. М.: Наука, 703 с.
- Гете, И.-В. (1957) *Избранные сочинения по естествознанию*. Л.: Издательство Академии наук СССР, 556 с.

- Кондаков, И. В. (2013) Культурное наследие в России: конструирование памяти. В кн.: Д. К. Бурлака (ред.). *Альманах Научно-образовательного культурологического общества России «Мир культуры и культурология»*. Вып. III. СПб.: РХГА, с. 88–110.
- Кондаков, И. В. (2014) Архитектоника культурного наследия В кн.: А. В. Бондарев (ред.). *Культурогенез и культурное наследие*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, с. 533–544.
- Леонов, И. В., Филиппова-Стоян, Л. Е. (2018) Историко-культурные структуры артефактов: методы изучения, критерии идентификации и практики сохранения. *Человек. Культура. Образование*, № 2 (28), с. 103–117.
- Массон, В. М. (2014) Пульсирующая динамика ритмов культурогенеза и культурное наследие. В кн.: А. В. Бондарев (ред.). *Культурогенез и культурное наследие*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, с. 213–255.
- Мосолова, Л. М. (ред.). (2013) *Культурология*. М.: Издательский центр «Академия», 350 с.
- Шпенглер, О. (1998) *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность*. М.: Мысль, 663 с.
- Ehrenfels, Ch. (1890) Über „Gestaltqualitäten“. In: R. Avenarius (Hg.) *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*. Jg. 14. Leipzig: O. R. Reisland, S. 249–292.

References

- Bondarev, A. V. (2014) Otechestvennaya kul'turogenetika: istoki, razvitie i sovremennoe sostoyanie (vmesto predisloviya) [Native culturogenetics: origins, development and the present state (instead of the preface)]. In: A. V. Bondarev (ed.). *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie [Culturogenesis and cultural heritage]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 7–28. (In Russian)
- Bondarev, A. V. (2016) Nauki o kul'ture. Kul'turologiya [Sciences of culture. Culturology]. In: L. M. Mosolova (ed.). *Kul'tura shkoly (Tolkovyj slovar' dlya uchitelya) [School culture (Explanatory dictionary for teachers)]*. Saint Petersburg: Asterion Publ., pp. 6–14. (In Russian)
- Bondarev, A. V., Leonov, I. V. (2018) Teoretiko-metodologicheskie podkhody k izucheniyu pamyatnikov kul'turnogo naslediya (na primere dvortsovo-parkovogo ansamblya Tsarskogo Sela). Statya pervaya [Theoretical and methodological approaches to the study of monuments of cultural heritage (on the example of the palace and park ensemble of Tsarskoe Selo). Article one]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv — Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*, no. 6 (86), pp. 78–87. (In Russian)
- Bykhovskaya, I. M. (1996) Izuchenie kul'tury: gorizontali i vertikali [The study of culture: horizontal and vertical]. In: E. Ya. Aleksandrova, I. M. Bykhovskaya. *Kul'turologicheskie opyty [Cultural studies]*. Moscow: Russian Institute for Cultural Research Publ., pp. 31–42. (In Russian)
- Ehrenfels, Ch. (1890) Über „Gestaltqualitäten“. In: R. Avenarius (Hg.) *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*. Jg. 14. Leipzig: O. R. Reisland, S. 249–292.
- Goethe, J. W. von (1957) *Izbrannyye sochineniya po estestvoznaniyu [Selected works on natural history]*. Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., 556 p. (In Russian)
- Herder, J. G. (1977) *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Moscow: Nauka Publ., 703 p. (In Russian)
- Kondakov, I. V. (2013) Kul'turnoe nasledie v Rossii: konstruirovaniye pamyati [Culture heritage in Russia: constructing of memory]. In: D. K. Burlaka (ed.). *Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii "Mir kul'tury i kul'turologiya" [Almanac of Research and Educational Cultural Society "World of culture and culturology"]*. Iss. III. Saint Petersburg: Russian Christian Academy for the Humanities Publ., pp. 88–110. (In Russian)
- Kondakov, I. V. (2014) Arkhitektonika kul'turnogo naslediya [Architectonics of cultural heritage]. In: A. V. Bondarev (ed.). *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie [Culturogenesis and cultural heritage]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 533–544. (In Russian)
- Leonov, I. V., Filippova-Stoyan, L. E. (2018) Istoriko-kul'turnye struktury artefaktov: metody izucheniya, kriterii identifikatsii i praktiki sokhraneniya [Historical-cultural structures of artifacts: Methods of studying, identification criteria and conservation practices]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie — Human. Culture. Education*, no. 2 (28), pp. 103–117. (In Russian)
- Mosolova, L. M. (ed.) (2013) *Kul'turologiya [Culturology]*. Moscow: Izdatel'skiy tsentr "Akademiya" Publ., pp. 55–72. (In Russian)
- Masson, V. M. (2014) Pul'siruyushchaya dinamika ritmov kul'turogeneza i kul'turnoe nasledie [The pulsating dynamics of rhythms of cultural genesis and cultural heritage]. In: A. V. Bondarev (ed.). *Kul'turogenез i kul'turnoe nasledie [Cultural genesis and cultural heritage]*. Moscow; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., pp. 213–255. (In Russian)
- Spengler, O. (1998) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii. 1. Geshtal't i dejstvitel'nost' [The decline of the West. Essays on the morphology of world history. 1. Gestalt and reality]*. Moscow: Mysl' Publ., 663 p. (In Russian)

Сведения об авторах

Бондарев Алексей Владимирович, e-mail: aleksej-bondarev@yandex.ru

Кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена; старший научный сотрудник Музея-квартиры Л. Н. Гумилева (филиал Государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме)

Леонов Иван Владимирович, e-mail: ivaleon@mail.ru

Доктор культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного института культуры; старший методист Музея-квартиры Л. Н. Гумилева (филиал Государственного литературно-мемориального музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме)

Authors

Alexey V. Bondarev, e-mail: aleksej-bondarev@yandex.ru

Candidate of Sciences (Culturology), Associate Professor, the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University; Senior Researcher of the Memorial Museum of Lev Gumilev (a branch of Anna Akhmatova Literary and Memorial Museum at the Fountain House)

Ivan V. Leonov, e-mail: ivaleon@mail.ru

Doctor of Sciences (Culturology), Associate Professor, the Department of Theory and History of Culture, St Petersburg State Institute of Culture; Senior Methodologist of the Memorial Museum of Lev Gumilev (a branch of Anna Akhmatova Literary and Memorial Museum at the Fountain House)

Идеал Фридриха Гундольфа и его миф о Стефане Георге. Размышления над книгой

Часть 1

И. И. Докучаев^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Аннотация. В статье анализируется ключевая книга немецкого филолога и культуролога Фридриха Гундольфа, посвященная творчеству выдающегося немецкого поэта начала XX в. — Стефана Георге. Показано, что в ходе анализа поэтического наследия Георге Гундольф создает не столько концепцию творческого пути поэта, сколько миф об идеальном поэте. Сущность поэзии, по Гундольфу, заключается в ее способности преобразжать язык эпохи, и, в конечном итоге, саму эпоху. Это возможно благодаря тому, что поэзия оказывается способом создания символов, выражающих центральные духовные проблемы нации, переживающей свою историю в то или иное время. Гундольф пытался показать, что творчество Георге оказалось переломным моментом во всей истории Германии, и даже Европы, представляющей собой к концу XIX в. результат кризиса, выразившегося в утрате народом своей причастности к вечной основе своего бытия — творческому стремлению к самораскрытию присущего народу идеала. Георге, по мнению Гундольфа, является примером чудесного преобразования собственного и народного бытия, поэтом, обладающим даром воссоздания в своей творческой жизни всего пути народного духа, пути возвращения его к своему идеалу. Гундольф показывает весь этот путь, вехами которого оказываются ключевые поэтические сборники Георге. Реальный творческий путь Георге оказался несколько сложнее, чем его представляет Гундольф. Влияние Георге, казавшееся чрезвычайно значительным в начале XX в., к середине столетия практически полностью сошло на нет, даже в Германии. Аристократические мифы о народных идеалах были восприняты как существенный компонент национал-социалистической идеологии и эстетики. В статье показано, что этот противоречивый и сложный характер истории поэтического влияния Георге и его круга Гундольф не увидел и не объяснил. Однако идеал Гундольфа не может не вызывать уважения, поскольку он обладает такими чертами, как универсализм и величие задачи по преобразению европейского духа, чертами, которыми почти не обладали аналогичные проекты филологического и даже философского масштаба.

Ключевые слова: Фридрих Гундольф, Стефан Георге, герменевтика, немецкая поэзия XX в., идеал, миф, европейская культура.

Для цитирования:

Докучаев, И. И. (2019) Идеал Фридриха Гундольфа и его миф о Стефане Георге. Размышления над книгой. Часть 1. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 56–66. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-56-66

Получена 12 апреля 2019; принята 12 апреля 2019.

Права: © Автор (2019).

Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

The ideal of Friedrich Gundolf and his myth of Stefan George. Reflections on a book

Part 1

Ilya I. Dokuchaev✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. The article analyses the masterbook of the German philologist and culturologist Friedrich Gundolf, devoted to the work of a great German poet of the early 20th century, Stefan George. The author argues that, while analysing the poetic heritage of George, Gundolf creates not merely the concept of the poet's creative biography, but rather the myth of the ideal poet. The essence of poetry, according to Gundolf, lies in its ability to transform the language of the era, and, ultimately, the era itself. This is possible due to the fact that poetry is a means of creating symbols that express the major spiritual challenges a nation experiences at a certain point in its history. Gundolf tried to show that the works by Stefan George were a pivotal point in the whole history of Germany, and even the whole of Europe which at the end of the 19th century experienced a crisis resulting in the nations' losing their connection to and involvement with the eternal foundation of their existence — the creative strife to define the inherent national ideals. George, according to Gundolf, is an example of a miraculous transformation of one's own and a nation's life, a poet who had the gift of recreating the entire evolution of the national spirit, the way of returning to the ideal in his creative work. Gundolf describes this progress, offering the key collections of George's poetic work as its milestones. George's real creative career happened to be somewhat more complicated than Gundolf's representation suggested. The influence George had, which seemed extremely significant at the beginning of the 20th century, had almost completely disappeared by the middle of the century, even in Germany. The aristocratic myths about popular ideals were perceived as an essential component of national socialist ideology and aesthetics. The author attempts to explain the controversial and complex nature of the poetic influence George and his circle extended and the reasons why Gundolf did not observe or explain it. However, the ideal presented by Gundolf cannot fail to evoke respect, since it possesses such traits as universalism and the enormous task of transforming the European spirit, the traits that almost no other similar projects of philological and even philosophical scale exhibited.

Keywords: Friedrich Gundolf, Stefan George, hermeneutics, German poetry of the 20th century, ideal, myth, European culture.

For citation: Dokuchaev, I. I. (2019) The ideal of Friedrich Gundolf and his myth of Stefan George. Reflections on a book. Part 1. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 56–66. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-56-66

Received 12 April 2019; accepted 12 April 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Гундольфу

*Зачем у знатоков и в сагах ищешь, радуясь находкам,
Когда в тебе самом слова, где точный смысл сохранней:
Ты для меня, я для тебя был всем в пути коротком!
Не здесь ли свет и суть, что выше всех стараний?*

Стефан Георге. Седьмое кольцо

1

Книга Фридриха Гундольфа о Стефане Георге, на первый взгляд, — всего лишь литературоведческий труд, который интересен только любителям поэзии, исследователям немецкого языка и немецкой литературы, преподавателям и студентам, однако эта книга — гораздо больше, чем литературоведение. В истории публи-

каций о поэтах и художниках иногда попадают работы, которые становятся событиями культуры, философскими откровениями о ней. Так, книги Жана Поля Сартра о Жане Жене, Мартина Хайдеггера о Фридрихе Гельдерлине, Романо Гвардини о Данте, Ганса Георга Гадамера о Пауле Целане, книги русских философов Дмитрия Мережковского, Николая Бердяева, Михаила Бахтина о Федоре Достоевском — все

это не просто искусствоведческие работы о писателях, но философские обобщения, концептуализации отдельного творческого результата, на основании которых можно сделать выводы и построить картины мира целой культуры и даже вписать историю этой культуры в историю культуры человечества, понять смысл культуры и бытия. Творчество каждого из указанных только что художников вполне можно рассматривать не только как завершение или реализацию той или иной художественной традиции, но как выражение ключевых смыслов эпохи, моделей становления этой эпохи, способов ее измерения. Можно даже показать, что за конкретным гением стоит один из возможных типов человека и культуры, завершение какой-то важнейшей линии развития, переход к новому или залог этого перехода. Как правило, такие книги создаются философами, склонными к конкретным исследованиям, но иногда их создают писатели, искусствоведы, лингвисты, социологи.

Именно такова книга Фридриха Гундольфа, и именно таков ее главный герой — Стефан Георге. Это совершенно не литературоведческий труд. И дело не только в том, что Гундольф использует особый метод исследования — герменевтику. Филологическая герменевтика включает два типа исследовательского инструментария. С одной стороны, — классический анализ языка произведений, сбор фактов о жизни автора, сравнительно-исторический анализ содержания конкретного произведения и конкретной биографии на фоне характерных свойств жанра, направления, стилистического своеобразия эпохи. С другой стороны, — это вчувствование исследователя в текст и жизнь автора, понимание авторского замысла и судьбы, обобщение двух миров (писателя и ученого), обогащение или — в случае исследовательской неудачи, — наоборот, обеднение текстов и событий. Этот второй тип толкования позволяет не просто изучать литературу, но буквально оживлять ее, насыщать схему замысла и фактическую канву реальной психической энергией. По этому пути предлагали идти авторы герменевтики Фридрих Шлейермахер и Вильгельм Дильтей, осознавая недостаточность рационалистических структурных анализов и обобщений. Кризис рационализма и сциентизма на рубеже девятнадцатого и двадцатого века сделал герменевтику особой культурной практикой, находящейся по своему статусу между наукой и искусством, и поэтому очень близкой философии. Однако можно пойти дальше, чем эта обычная герменевтическая

схема, можно попытаться не просто обобщить миры исследователя и автора, но обнаружить в каждом из этих миров проекцию всемирной истории, постольку, поскольку каждый является ее частью и носителем ее целого.

Анализируемая книга Гундольфа именно такова, она содержит не исследование творческого пути Георге и его места в истории немецкой поэзии, а конкурирующее с этим творчеством пересоздание этой поэзии, миф о поэте Георге, его истоках, содержании и значении для немецкой нации и европейского человечества. Гундольф не изучает в этой книге Георге, а воссоздает его, и не только его, но и саму немецкую литературу, немецкий дух, культуру и европейский мир. В этой книге невозможно найти сухое концептуальное разложение поэтического текста или смелые систематизации, в ней нет даже обычного анализа конкретных текстов. Даже цитаты здесь редки, и они не столько являются предметом разбора, сколько поводом для самостоятельного творческого поиска, для движения гундольфовского текста дальше, к достижению его собственной цели. Язык Гундольфа — это язык не научного исследования, а поэтического вдохновения. (А Гундольф, как известно, действительно писал стихи.) Это не значит, что он не обладает точностью и не включает в себя те или иные научные понятия, это означает, что художественная выразительность, метафора — основные средства автора, а интуитивно постигаемая целостность переживания того или иного сюжета и единство настроения — основные пути движения текста.

Как и всякое содержание поэтического произведения, содержание работы Гундольфа не поддается пересказу, для точной работы такого рода потребовалось бы просто воспроизвести исходный материал. Однако можно пойти по другому пути: попытаться наметить символическую структуру гундольфовского мифа о Георге, указать наиболее важные смысловые фокусы, придающие единство всему тексту, а затем двигаться вслед за автором, упрощая его стиль и облегчая читателю путь знакомства с ним. Это неизбежно приведет к невосполнимым потерям. Но зато позволит действительно ввести читателя в курс дела, а затем он уже сам решит, насколько это введение необходимо ему в дальнейшем, насколько оно соответствует духу и букве того символического пространства, которое собирается открыть. Для начала поставим вопрос. А можно ли в тексте Гундольфа вообще обойтись без упоминания Георге и других великих имен, Гете, Гельдерлина, Ницше? Это вопрос не праздный. Когда Гундольф

характеризует этих авторов, он никогда не доказывает своих тезисов, да и тезисы эти такого рода, что их невозможно доказать. Слишком велик объем верификации. Можно только согласиться с ними или нет, в зависимости от того, насколько они соответствуют нашему опыту. Так всегда бывает с философскими суждениями, они не могут быть опровергнуты, но их можно принять, если они переживаются как собственные.

Я бы ответил на поставленный вопрос отрицательно, хотя и долго колебался бы с ответом. Дело в том, что материал, на который указывает Гундольф, хотя и воссоздается им, но не изобретается с нуля. Он нужен ему для конструирования собственного идеала, не имеет самостоятельной ценности, но он задает канву собственного воссоздания. Миф становится исходным пунктом в поисках идеала. Гундольф не скрывает черты этого идеала. Самое интересное при этом то, что он начисто отрицает романтизм как способ мирозерцания, но ведь именно романтизму присуще конструирование идеалов. Романтизм Гундольфа иного рода. Традиционный романтизм всегда предполагал наличие двоемирия, конфликта между идеалом и реальностью, уход от реальности в иллюзию, в иное пространство (экзотическая версия), в иное время (историческая версия), в иное измерение (фантастическая версия). Гундольф считает такого рода бегство от реальности — малодушием, и его идеал от реальности не отделен, но и реальность далека от идеала. Гундольф стремится доказать, что идеал может быть реализован в реальности как ее прообраз, как ее совершенное состояние в жизни и творчестве конкретного поэта, конкретной группы подвижников, причастных гениальной судьбе. Миф о Георге, таким образом, становится творческим актом реализации идеала, его воплощением. Гундольф написал много книг о ключевых фигурах истории литературы — Шекспире, Гете, Гельдерлине, — и везде речь шла не столько о фактах, сколько о значении этих фактов для формирования идеалов и духа европейской и немецкой культуры. Строилась духовная история, логика внутреннего единства культуры, раскрывалась творческая суть каждого из анализируемых Гундольфом фокусов становления современной Германии и Европы. Наконец, в книге о Георге Гундольф подвел своеобразный итог этого становления. И этот итог — картина современности — всякому философу и историку было бы сделать намного сложнее, чем писать о прошлом. Настоящее всегда сложнее изучать, потому что оно еще не выкристаллизовалось, не завершилось.

Но именно настоящее было для Гундольфа целью всей предпринятой ранее работы. И он создал портрет настоящего именно таким, каким подсказывала ему это создание открытая в прошлом логика европейской и немецкой культуры. Иными словами, он создал не портрет настоящего, а его прообраз, то есть осуществленный в конкретном творческом пути гения и его сподвижников идеал и миф об этом идеале; миф, свидетелем которого был Гундольф.

Каково же содержание этого идеала? На этот вопрос можно дать ответ, только пройдя весь путь воссоздания мифа о Георге, что мы и попытаемся сделать вскоре. Но есть определенные лейтмотивы и вехи этого пути. Начнем с лейтмотивов. Наметим их сейчас. Первое — это уже отмеченное только что единство бытия. Никаких раздвоений быть не может, никаких потусторонних и посюсторонних откровений, никаких схем и иллюзий. Только сама жизнь, в ее предельной концентрации — насыщенном миге настоящего. Искусство оказывается инструментом очищения этой насыщенности, не остановки прекрасного мгновения, а актуализации его полноты, не сообщения ему вечности, а подчеркивания его преходящей природы. Георге никогда не ставит вопрос о том, какова роль искусства в бытии и могут ли играть в этом бытии роль, соизмеримую с ролью искусства, какие-то иные практики, например наука или философия. Но ответ очевиден — искусству отведена миссия выражения подлинного духа истории, по крайней мере в настоящее время, когда этот дух забывает себя в сиюминутной потребительской суете и избыточной энциклопедической мудрости. Второе — следствие первого, это телесно-духовная гармония, действующая всю полноту бытия настоящего, все содержание и всю глубину «теперь». Гармония понимается как теофания, явление божественного откровения в утверждаемом миропорядке.

Проявление этой насыщенной гармонии не достигается сразу. К нему ведет путь гения. Георге становится символом этого пути, его праформой. Судьба Георге как закон мироздания волей случая воссоздает неизбежный идеал. Путь начинается с вождения и преклонения перед ним в ранней поэзии, затем мечта становится опытом, этот опыт разворачивается в многообразии исторических и эйдетических миров. Сначала это поиск жизни по собственному закону в «Альгабалле», внутреннее испытание собственных возможностей, затем это выход во внешний мир, его мифологическое воссоздание. Это воссоздание включает три исторических варианта — Античность

(«Пастушеские и хвалебные стихотворения»), Средневековье («Сказания и песни») и Восток («Висячие сады»). Поэт воссоздает исторический путь человечества, восстанавливает подлинные смыслы культурных эпох, насыщает этими смыслами настоящее, очищает его полноту и обращает других в свою веру. Воссоздав историю, поэт обращается к вневременному миру — к природе в «Годе души», к духовной жизни человеческого «Я», сначала в общении с другим в «Прологе» к «Ковру жизни», затем к самой жизни духа в центральном цикле «Ковра жизни» и, наконец, к проблеме смерти в «Песнях грез и смерти». Мир природы становится миром смысла, и этот смысл обогащается диалогом «Я» и «Ты», пестротой жизни и прозрачностью грез, но находится под угрозой иллюзии и смерти. Наконец, в «Седьмом кольце» все это смысловое многообразие собирается в образе юного Божества, конкретного человека, являющего собой воплощенный идеал, живший всегда и всегда недостижимый, присутствующий теперь и навсегда потерянный, одухотворенный и телесный. Это образ возлюбленного, который создан поэтом, а точнее, воссоздан и восхищен у той полноты настоящего, которой оказались причастны поэт и его рано умерший возлюбленный Бог — Максимилиан. Миф завершается созданием «Звезды союза», в которой Бог устанавливает закон бытия и образует круг верующих, союз, способный разрастись до размеров всего человечества.

Однако, как это ни печально, ни Фридрих Гундольф, ни Стефан Георге, по крайней мере сегодня, не стали вехами в истории мирового духа, такими, какими стали Данте, Шекспир, Гете или даже Ницше. Гундольф прочно забыт, а Георге ощущается как один из ряда поэтов первой половины прошлого века, но никак не вершина и не веха. По крайней мере, мировой фигурой, вехой в истории духовной культуры человечества он точно не стал. Обаяние личности Гундольфа иссякло вместе со смертью профессора, а круг Георге перестал распространяться вместе со смертью поэта. Колоссальная популярность и того, и другого исчезли почти сразу, они не пережили и десятилетия. Тоска Гундольфа по подлинному творчеству и духу, борьба за них и заклинание их в его книгах не увенчались успехом. Тот самый мир сиюминутной суеты и поиска прогресса, мир фальши и глупости восторжествовал над провозглашенным идеалом насыщенного духом бытия. Творчество Гундольфа и Георге так и осталось камерным. Но это не отменяет его результатов вовсе. Ведь оно было отчаянной попыткой верить

в то, что возможно иное развитие событий, причем оно возможно только благодаря гению, благодаря поэтическому дару, благодаря подлинному искусству. Эта отчаянная попытка вернуть мир к его духовным истокам и подлинному содержанию не может не вызывать восхищения и уважения. Сегодня мы вновь обращаемся к этим последним великим модернистским проектам еще и потому, что кризис, который победил их, не нашел пока разрешения, что он усугубляется и угрожает человечеству большой бедой и даже гибелью. Быть может, ответ находится именно в этом гундольфовском идеале, то есть не в поиске новых завоеваний и росте потребительского благополучия, а в осмыслении здесь и теперь осуществляемой полноты жизни, в самом бытии, а не в становлении. В ограничении, а не в росте. Как бы то ни было, перед нами великая книга, и она заслуживает перевода на русский язык и переиздания.

Теперь несколько слов о фактах и деталях. Ни одно введение в текст и ни один анализ его не могут обойтись без первого уровня герменевтической работы с представляемым текстом, то есть без фактов и биографий. Эта часть будет, однако, минимальной в настоящей статье, ибо ее задача — попытаться представить миф о Георге и поэтический идеал Гундольфа, содержащиеся в представляемой книге. Кроме того, информации о немецком культурологе и немецком поэте в последнее время стало достаточно. О Гундольфе написано много, ибо проект переиздания его сочинений, осуществляемый издательством «Владимир Даль», уже отчасти реализован. Были опубликованы книги Гундольфа о Парацельсе, Шекспире, немецких романтиках (Гундольф 2014; Гундольф 2015; Гундольф 2017). Основные сведения о жизни и творчестве Гундольфа, его литературоведческом методе можно найти в предисловиях к этим книгам и словарных статьях о нем. Стефан Георге также издавался в последнее время на русском языке. Речь идет о сборниках его стихов, и прежде всего о полном переводе трех ключевых книг Георге «Год души», «Ковер жизни» и «Седьмое кольцо», осуществленном Владимиром Летучим, и полном переводе поэмы «Альгабал», осуществленном Нестором Пилявским (Георге 2009; Георге 2014).

Фридрих Гундольф — немецкий филолог и культуролог конца девятнадцатого — начала двадцатого веков. Он родился в 1880 г. в еврейской семье Гундельфингеров, но затем изменил свою фамилию, поскольку ощущал себя и свое творчество частью немецкой нации и немецкой культуры. Он являлся большим специалистом

по немецкой литературе, изучал германистику в мюнхенском и берлинском университетах, был профессором в университете Гейдельберга. Среди учителей Гундольфа были Анри Бергсон и Вильгельм Дильтей. В 1903 г. защитил первую докторскую диссертацию «Цезарь в немецкой литературе», в 1911 г. габилитировался с работой «Шекспир и немецкий дух» (обе диссертации затем были опубликованы), получил должность профессора в 1916 г. и стал заведовать кафедрой в 1920-м. Основные работы: «Архипелаг Гельдерлина» (1911), «Гете» (1916), «Георге» (1920), «Поэты и герои» (1921), «Генрих Кляйст» (1922), «Мартин Опиц» (1923), «Хуттен, Клопшток, Арндт. Три беседы» (1924), «Парацельс» (1927), «Немецкие романтики» (1930–1931), «Начало немецкой историографии от Чуди до Винкельмана» (1938, посмертно). Гундольф известен как поэт и переводчик Шекспира. Входил в круг Стефана Георге с 1899 по 1923 г. В 1923 г. женился на Элизабет Саломон, что и привело к разрыву с Георге. В числе учеников Гундольфа были Клаус Штауффенберг (организатор покушения на Гитлера) и Йозеф Геббельс (министр просвещения и пропаганды в правительстве Гитлера). В 1927 г. Гундольф заболевает раком и в 1931 г. умирает в возрасте 51 года.

Стефан Георге — великий немецкий поэт начала двадцатого века, родился 12 июля 1868 г. в состоятельной семье. Много путешествовал по Германии и Европе. Известен как переводчик Данте, Шекспира и Бодлера. Основные сборники стихов: «Гимны» (1890), «Паломничества» (1891), «Альгабал» (1892), «Книги пастушьих и хвалебных стихотворений» (1895), «Год души» (1897), «Ковёр жизни и Песни грез и смерти» (1899), «Седьмое кольцо» (1907), «Звезда союза» (1914), «Новое Царство» (1928). Создал знаменитый кружок единомышленников «Тайная Германия», в который входили известные художники, поэты и ученые. Это прежде всего Фридрих Гундольф, Людвиг Клагес, Карл Вольфскель, Альфред Шулер, Макс Коммерель. Об этом сообществе, представлявшем собой синтез средневекового ордена и клуба любителей изящных искусств, написана обширная литература, среди которой выделяется замечательная книга Роберта Нортон «Тайная Германия. Стефан Георге и его круг» (Нортон 2016). В национал-социалистической Германии Георге предложили войти в состав немецкой литературной академии. От сотрудничества с нацистами Георге отказался, не принял он участия и в официальных мероприятиях по случаю своего шестидесятилетия. 4 декабря 1933 г. он умер в Швейцарии, и там же был похоронен.

Обзор этой фактологии мало что говорит об ученом и поэте, хотя одно обстоятельство обращает на себя внимание. Интересно, что поиск подлинно немецкой культуры, творение мифов и идеалов истинной духовной жизни и поэтической культуры совпадают по времени и пересекаются с формированием и приходом к власти в Германии национал-социалистического движения, представители которого оказываются учениками Гундольфа и поклонниками Георге. Можно с уверенностью спрогнозировать, как бы пришелся ко двору нацистов еврей Гундольф, и хорошо известно прохладное отношение к любой власти и к конъюнктуре, высказываемое Георге. Однако вопрос о том, насколько возможна в современных условиях аристократическая мифология духа, не превращается ли она в ходе ее исторического воплощения в обычный пошлый национализм и массовую деградацию, доходящую до дикости — остается открытым. Конечно, никакой вины в этом, которая лежала бы на поэтах и мечтателях, нет, но есть что-то вроде страшной логики возмездия за стремление отказать от пошлости во имя величия. Пошлость мстит за этот отказ тем, что сами идеалы и мифы, направленные против нее, в конце концов осваиваются ею и превращаются в жуткие пародии на свой первоисточник. Пошлость возьмет свое даже тогда, когда отцы-основатели освоенного ею протеста в ужасе откажутся от своего детища. Трагедия подобного рода культуртрегерства не может заставить отказаться от поисков идеала, но может превратить его в пустую романтику или в политический активизм. История Германии двадцатого века не стала воплощением идеалов Георге и Гундольфа, но она показала, что поиск идеала — это рискованное и трагическое занятие. Очень удачным выглядит в этой связи высказывание Вальтера Беньямина о Стефане Георге и его политической роли в Германии: «Если Бог хочет наказать пророка, то исполняет его пророчество».

2

Метод книги Гундольфа о Стефане Георге, как уже отмечалось выше, — герменевтика. И прежде чем проанализировать основное содержание его поэтического идеала и мифа о немецком символизме, ответим на ключевые вопросы герменевтики — вопросы о том, можно ли и насколько эффективно с помощью сегодняшних понятий измерять содержание высказываний и концепций, сформулированных в прошлом; и где находится граница и гарантия

корректного истолкования, которое не искажает исходный замысел, но воссоздает его как можно ближе и точнее. Эти вопросы, на мой взгляд, являются ключевыми в дискуссии о сущности герменевтики и ее роли в гуманитарном познании, вне зависимости от того, говорим ли мы о русской или зарубежной традиции исследований артефактов истории, культуры, общества, человека и языка.

Герменевтика является неотъемлемой частью любого исследования, направленного на результаты деятельности человека, поскольку человек является носителем уникального мира — собственного сознания, смыслы которого он вкладывает в артефакты культуры, которые создает. Всякий артефакт культуры, таким образом, оказывается текстом, выражающим некое содержание, требующее истолкования. Уникальное должно быть истолковано или как мое, понятное мне — исследователю или реципиенту, или как всеобщее. Это истолкование, как показала лингвистическая прагматика в XX в., например Питер Стросон, — неизбежное следствие любых интуитивных, или, как их определял Иммануил Кант, — синтетических высказываний. Аналитические высказывания, в конечном счете являющиеся результатом дедукции, также можно возвести к синтетическим. Интуиция может быть истолкована благодаря правилам ее выражения, одинаковым как для создателя текста, так и для его толкователя. Но это облегчение не отменяет несоответствие пресуппозиций, или картин мира автора и реципиента, в контексте которых толкуется «буквальный смысл» высказывания (пропозиции). Классическая герменевтика со времен Фридриха Шлейермахера и Вильгельма Дильтея включала исследование пропозиций, или грамматики высказываний в качестве базисного уровня интерпретации, дающего возможность одинакового понимания друг друга участниками любого диалога, а относительно пресуппозиций предполагалась психологическая интерпретация, или своего рода эмпатия реципиента по отношению к автору (а в диалоге эти позиции еще и оказывались обратимыми). Особую сложность здесь можно заметить в отношении к таким высказываниям, как невербальные артефакты культуры, которые тоже оказываются выражением картин мира их создателей, нуждающихся в толковании. Коды их истолкования, как правило, крайне неопределенны.

В истории гуманитарных наук герменевтика разделила ученых на два лагеря. К первому — относятся те, кто считают ее искусством, а не наукой, не методом с четкими понятиями

и инструментами работы. Действительно, таких примеров много, иногда хороших (какими являются знаменитые работы Фридриха Гундольфа о немецкой литературе и культуре), иногда плохих. Противники герменевтики высказываются в пользу структурных и системологических исследований. Ко второму — относятся те, кто считает герменевтику единственно возможным методом исследования культуры, ибо полагают, что уникальному содержанию, являющемуся предметом ученого, должно соответствовать уникальное же понимание этого предмета. Наверное, имеет смысл говорить о том, что ни та, ни другая точка зрения не может быть реализована самостоятельно. Они неизбежно должны дополнять друг друга. Имеет смысл трактовать их как уровни анализа, сродные тем, о которых писали родоначальники герменевтики, то есть уровни грамматики и психологии. Грамматика задает границы интерпретации, не позволяет уйти в абсолютный произвол исследователя по отношению к своему предмету, а психология позволяет показать ценность и вместе с тем неокончателюность любой из возможных интерпретаций авторского замысла. Каждый исследователь принадлежит своей собственной эпохе, его мышление осуществляется в горизонте достигнутого на сегодняшний день уровня и стиля исследований и системы понятий. Невозможно просто взять и перепрыгнуть из сознания одной эпохи в сознание другой, мыслить так же, как Платон или Конфуций, живя в XXI в., поэтому приходится измерять их мысль новыми мерками. Но нельзя и исказить их мысль новой исследовательской матрицей. Остается третий путь — путь чередования грамматических и психологических толкований, путь герменевтических кругов, приближающих и отдаляющих исследователя и источник, путь рефлексии собственных исследовательских установок, в ходе которой устанавливается дистанция между горизонтами, или картинами мира участников диалога, осознается принципиальная невозможность ликвидации этой дистанции и принципиальная достижимость ее сокращения.

Гундольф был современником Георге, и его дистанция по отношению к предмету собственного исследования была минимальной, ему не приходилось осознавать ее и сокращать, скорее наоборот, он осознавал свою причастность и единство исследователя и объекта. Это совершенно особая герменевтическая ситуация. Наверное, она в некотором роде уникальна, но даже такая причастность не гарантирует адекватности исследования и его предмета, и Гундольф — отличный пример этого. Быть может,

он лучше всех понимал Георге, но вполне вероятно и то, что он переписал его на свой лад, создал собственного Георге. Так или иначе, наша задача остается прежней и полностью герменевтической — двигаясь за мыслью Гундольфа, не столько проникнуть в поэзию Георге, сколько воссоздать миф о поэте в той мере, в какой он сегодня доступен читателю, знающему то, что произошло за почти сто лет после смерти великого немецкого литературоведа и последнего великого немецкого поэта. Теперь попытаемся проследить за мыслью Гундольфа и отметить его наиболее проникновенные интуиции. Гундольф двигался путем, который мы назвали путем чистой герменевтики, мы предпримем попытку пройти третьим путем и обнаружить те моменты несовпадения концепции и реальности, которые невозможно было увидеть столетия назад.

Книга Фридриха Гундольфа о Стефане Георге появилась в 1920 г. Она состоит из двух частей, первая из которых представляет собой своеобразное введение в тему, экспозицию, предлагающую вниманию читателей ключевые теоретические подходы Гундольфа к изучению поэзии и культуры, рассказ о месте поэзии в истории народа, диалектическую историю европейской и немецкой литературы от Античности до двадцатого века с указанием важнейших вех этой истории, непосредственно предшествовавших поэзии Стефана Георге. Вторая часть — изложение творческого пути поэта, анализ важнейших поэтических сборников, ключевых стихотворений, содержащих открытие новых возможностей поэзии и новой судьбы немецкой культуры. Обе части книги объединяет идея того, что подлинный поэт — это выразитель духа времени, причем, поскольку речь идет о двадцатом веке, в котором правит сиюминутная мода и суетный прогресс, подлинная поэзия в такое время есть своего рода очищение духа времени, пророчество о том, что должно быть, а не о том, что есть. И именно Георге провозглашается тем поэтом и пророком, которому удалось стать выразителем и провозвестником духа времени, излечить это время и обнаружить путь, достойный подлинной Германии и подлинного человечества, которое не могло не сохранить свое величие и благородство даже под спудом вырождения и пошлости. Речь, как уже отмечалось выше, идет не о романтическом уходе в мир мечты, а о подлинном пересоздании реальности.

Такую возможность пересоздания Гундольф связывает с особым пониманием роли языка и поэзии в культуре и истории. Язык понима-

ется им как основа культуры, ее ядро и модель. Язык есть универсальный способ выражения бытия, любых его уровней. Он не просто выражает народную картину мира, но позволяет порождать народ и его культуру. Он представляет собой единство вечного смысла и его временного выражения в знаке. Смысл вне времени, но его нельзя трактовать как идеал, противостоящий реальности. Быть вне времени значит быть целиком здесь и теперь. Быть здесь и теперь целиком значит именно быть, а не длиться, быть, а не определять бытие. Смысл познается в бытии, а не в знаках и не в идеалах. Поэт всегда ищет смысл бытия, а не факт или идеал. В противном случае возникает натурализм и эпигонство. Романтики видели идеал всегда за пределами реального мира, натуралисты не видели ничего, кроме длящегося фактического бытия. Именно в полноте мгновения, его насыщенности смыслом и живет подлинная поэзия, согласно Гундольфу, и именно такова поэзия Георге. Речь не идет о том, чтобы реальность подменить впечатлением, остановить мгновение, как это делали импрессионисты, чтобы субъективизировать реальность, и не о том, чтобы обнаружить какой-то исторически приемлемый модный смысл в самом фактическом становлении, как это делали реалисты. Речь идет о том, чтобы дух стал мгновением, смысл — образом, чтобы мгновение уплотнилось до вечности, а вечность стала осязаемой в мгновении. Только настоящий поэт обладает возможностью создать язык символов, соединяющих вечное и мгновенное, сплавающих их в единое, и потому поэт может творить мир и его Бога, может творить закон, по которому будут жить посвященные, ставшие народом, хранящим этот закон. Таков, по Гундольфу, был Стефан Георге для эпохи двадцатого века. Символизм как единство вечного и временного в языке Георге противостоит идеалу без факта романтиков, факту без идеала натуралистов, растворению идеала в фактическом импрессионистов и фактического в идеальном реалистов. И хотя Георге первым воссоздал язык смыслов в поэзии Европы двадцатого века, он не первый поэт-пророк и творец мира, у него были предшественники, позволяющие лучше понять значение утраты, расщепления реальности и смысла, и значение подвига обретения подлинного языка, сплавающего смысл и реальность. На деле, конечно, символизм оборачивался очень часто схематизацией, избыточной философичностью, в которой упрекает Гундольф вычурные философско-лирические тексты Ницше. Если обратиться к поэзии Георге, то у него подобного рода философской

лирики очень много, символы и речевые жесты настолько густо представлены, что через эту тесноту символического ряда сложно пробиться к смыслу, но избранным это удавалось, и именно к ним обращался Георге, к таким, как Гундольф или Коммерель.

Смысл бытия пронизывал общественную жизнь в последний раз в эпоху Барокко. Эпоха Барокко пришла на смену эпохе Возрождения, она, как правило, связывается с семнадцатым веком, иногда к нему добавляют конец шестнадцатого и восемнадцатый век. Это период последнего цветения средневековой культуры, во многом искусственная реставрация Средневековья средствами рационализированной культуры эпохи Возрождения, тотальная универсализация и регуляризация человеческой жизни, выполненная государственными идеологическими и бюрократическими системами. Однако переход от Средневековья к Новому времени еще не завершен, еще остается ощущение причастности к целому общественному бытию, и только в восемнадцатом веке, в эпоху Просвещения разум и личность разрушают синкретическую культуру прошлого, происходит окончательная и бесповоротная гибель традиционного мироустройства Европы. Этот момент Гундольф считает началом современности, против которой и выступил Георге. Задолго до него это сделали романтики, в своем поиске прошлого отторгнувшие новый мир, провозгласившие прошлое и умершее, то есть собственную грезу наяву, подлинной реальностью. Но Георге не живет умершим, он вполне современен, потому его жизнь осуществляется здесь и теперь, и даже больше того — всегда. Прошлое и будущее в жизни духа невозможно различить. Эту символическую поэзию факта нельзя назвать и торжеством голой фактичности натурализма, ибо факт для Георге ценен не сам по себе, а в своей смысловой полноте, в своей символической насыщенности.

Пытаясь прояснить специфику поэзии Георге, ее уникальность и величие, Гундольф отделяет символизм от экспрессионизма, который называет криком современности. Экспрессионизм — направление в искусстве, только заявившее о себе к началу двадцатых годов прошлого века, тогда как творческий путь Стефана Георге к этому времени был почти завершен, оставался только последний поэтический сборник, да и тот уже был создан в общих чертах задолго до того, как был опубликован в 1928 г. Гундольф объявляет экспрессионизм поэзией прогресса, а творчество Георге (которое, кстати сказать, никогда не классифицируется Гундольфом

и даже не называется символизмом, как это делается по отношению к Георге чаще всего и не без оснований) — поэзией вечного человека. Экспрессионизм претендовал на то же, на что и Георге, то есть на то, чтобы в самой переживаемой здесь и сейчас реальности выразить некий иной — вечный — смысл. Однако, по мнению Гундольфа, это удалось сделать только Георге, а не экспрессионистам. Георге — выразитель вечного человека, то есть человека, вобравшего в себя все богатство истории, жившего всегда и именно благодаря тому, что эта жизнь полностью ощутима в любое мгновение. Наверное, можно согласиться с тем, что поэзия экспрессионистов, и прежде всего Готфрида Бенна, — это поэзия трансформации мгновения, а не прояснения ее вечного содержания. Экспрессионизм — это шаг на пути к отрыву искусства от реальности, к торжеству формы над содержанием, следующим шагом будет сюрреализм, создавший собственную реальность. Этот путь — не путь романтиков, противопоставивших мир и идеал, это путь разрушения мира, путь извлечения из разрушенного мира новой реальности. Символизм Георге — гораздо более классическое искусство. По мнению Гундольфа, он сродни самой классике, он — полное восстановление ее здесь и сейчас. Античность не возрождается, а пробуждается Георге, который выступает ее носителем и современником. Георге, по Гундольфу, — античный гений современности. Ему присущи три качества вечного человека: чувство судьбы, своего достоинства и любовь. Вечность этих качеств позволяет ожить в поэзии Георге и античному, и средневековому миру, и Востоку, и природе, и Богам, и народу, и церкви.

Гундольф указывает на пять вечных героев, которые родились в постбарочное время: это Гёте, Гельдерлин, Наполеон, Ницше и Георге. Каждый из догеоргиевых героев лишен всей полноты вечного человека, воплотившейся только в Георге. Гёте — последний гармоничный человек, то есть он словно запоздалый путник, сбившийся с пути, но не в пространстве, а во времени, Гете перепутал эпоху, он родился уже после того, как великое время духа завершилось, но он тем не менее прожил свою жизнь; Гельдерлин — олицетворение трагедии человека, ощутившего себя вечным человеком, живущим в пустом и чужом времени; Наполеон — последняя попытка утвердить вечность во времени силой власти, попытка, обреченная на провал, ибо не дух устанавливается властью, но власть — духом; Ницше — проповедник вечности, для которого вечность обязательно

настанет, но она не ощутима здесь и теперь; и, наконец, Георге — утверждение вечного человека в реальном народе. Только Георге — единственный, чья жизнь не становление, а образ; то есть живая реальность мгновения, насыщенного вечностью. Гундольф определяет три составляющие этого образа: Рейн, Античность, церковь. Античность с ее волей к обожествлению тела и телесному воплощению Бога — это начало, источник вечности. Гундольф раскладывает этот источник на четыре силы: Эрос, Кайрос, красота и посвящение. Для Георге каждая из этих сил — лейтмотив всей его поэзии. Церковь — сердцевина вечности. Гундольф и ее рассматривает как комбинацию четырех сил, или лейтмотивов: это милосердие, вечность, святость и милость. Реформация и Ренессанс, по Гундольфу, — одухотворяющие силы Германии. А Георге — немецкий католик, своего рода синтез этих сил. Этот синтез выводит поэзию Георге и его пророческий дар за пределы Германии, а точнее, саму Германию за ее пределы, к завершению великой европейской традиции духа, и даже Данте и Шекспир оказываются тогда предшественниками немецкого католицизма. Наконец, завершение образа вечности — Рейн как вечный символ духа Германии. Различая публику и толпу с их чувственным вождением, недостижимой бесконечностью, глупой моралью, прогрессивным стремлением вперед, с одной стороны, и народ и народность, с другой, Гундольф определяет Георге как охранителя народности — состояния духовного единства природы, Бога и людей. Природа есть в поэзии Георге кормилица духа, противостоящая человеку и слитая с ним.

Непосредственная реальность, предшествовавшая Георге, была почти бесплодной, и даже наиболее гениальные провозвестники духа не смогли осуществить его во всей полноте. Среди этих гениев Гундольф называет Гёте, Гельдерлина и Жан-Поля — предшественников Георге, которых можно назвать даже учителями, если только гений может учиться у кого-нибудь. Скорее гений лишь демонстрирует свое родство

с другими гениями, а не учится. И, конечно, демонстрирует также свое отчуждение от того, что препятствует его миссии. Так, Романтизм и Протестантизм — чужды Георге, они выражают современный мир с его суетным становлением, скрывающим дух и вечность. Именно стихия языка для Георге есть адекватный способ преобразить и выразить подлинный космос. Язык оказывается таким знаком, который не чужд духу, но может заковать его и выразить, породив новый мир. Именно поэтому Георге отказывает прозе в праве на существование и объявляет поэзию единственно достойной формой языка. Он осуществляет эту миссию поэта и пророка и только в переводах позволяет себе быть выразителем чужого духа; чужого, но не чуждого, а родственного его духу, немецкому, родному и вечному, вселенскому.

В этой чудесной картине, которую еще более живыми красками набросал Гундольф в первой части своей книги о Георге, очень мало живых исторических фактов, то есть весь этот мир действительно создается в научной фантазии Гундольфа, творится как миф, соответствующий установленному заранее идеалу. Особенно жестокой и несправедливой ощущается критика современной Георге литературы и литературы его непосредственных предшественников, чей творческий метод никак не мог быть согласован с миссией Георге. Так, к числу поэзии вырождения относится Гейне, литература натуралистов, Гауптман. Однако ценность книги Гундольфа о Георге искупает эту несправедливость, ведь Гундольф не пишет ни о Гейне, ни о Гауптмане, ни даже о Гете или Георге. Он — в полном соответствии со своим идеалом поэта — воссоздает этот литературный мир и провозглашает там своего короля — Георге, низлагая всех неугодных королю самозванцев и их эпигонов. Еще меньше претензий можно предъявить Гундольфу, когда он переходит к непосредственному анализу творчества Стефана Георге во второй части своей книги.

Окончание в следующем номере.

Литература

- Георге, С. (2009) *Седьмое кольцо*. М.: Водолей, 384 с.
 Георге, С. (2014) *Альгабал*. М.: Ad Marginem, 144 с.
 Гундольф, Ф. (2014) *Парацельс*. СПб.: Владимир Даль, 191 с.
 Гундольф, Ф. (2015) *Шекспир и немецкий дух*. СПб.: Владимир Даль, 591 с.
 Гундольф, Ф. (2017) *Немецкие романтики. Тик, Иммерман, Дросте-Хюльсхофф, Мерики*. СПб.: Владимир Даль, 295 с.
 Нортон, Р. (2016) *Тайная Германия. Стефан Георге и его круг*. СПб.: Владимир Даль, 781 с.

References

- George, S. (2009) *Der siebente Ring*. Moscow: Vodolej Publ., 384 p. (In Russian)
- George, S. (2014) *Algabal*. Moscow: Ad Marginem Publ., 144 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2014) *Paracelsus*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 191 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2015) *Shakespeare und der deutsche Geist*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 591 p. (In Russian)
- Gundolf, F. (2017) *Die deutsche Romantiker. Ludwig Tieck, Karl Immermann, Annette von Droste-Hülshoff, Eduard Mörike*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 295 p. (In Russian)
- Norton, R. (2016) *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 781 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Илья Игоревич Докучаев, e-mail: ilya_dokuchaev@mail.ru

Доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Ilya I. Dokuchaev, e-mail: ilya_dokuchaev@mail.ru

Doctor of Sciences (Philosophy), Full Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

УДК 930.2:7.045

DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-67-77

Российская история эпохи Просвещения в образах и эмблемах

Т. В. Артемьева^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Аннотация. Мыслители эпохи Просвещения понимали, что историческая память может быть закреплена как в текстах, так и в зрительных образах, поэтому придавали большое значение визуализации событий прошлого. Исторические сочинения формировали представления о логике развития событий и рисовали образ «славного прошлого», использовавшийся в исторической живописи, театральных постановках и идеологическом декоре. Тексты исторических сочинений часто изобиловали живописными описаниями персонажей, или событий, а также содержали выразительные фронтисписы, иллюстрации, изображения генеалогических древ, гербов и т. д.

Такие историки, как М. В. Ломоносов, или Н. М. Карамзин полагали, что ключевые события российской истории необходимо запечатлеть в живописи, поэтому создавали своеобразные программы к историческим картинам. В «Идеях для живописных картин из Российской истории» Ломоносов предлагает увековечить десятки событий российской истории от крещения Руси до современности.

Высоким уровнем визуальной образности отличалась «История государства Российского» Н. М. Карамзина. Возможно, именно литературная живописность Карамзина, красочно описывающего исторических персонажей и условия их активности, сделала его «Историю государства Российского» столь популярной. В ней Карамзин показывает не только логику развития событий, но и сменяющие друг друга картины, их описывающие. В его истории мы «видим» выражение лица героев, их костюмы, сцены сражений.

Исторические эмблемы выражали историософские архетипы и сыграли исключительно важную роль в исторической политике государства, равно как и в конструировании культурной памяти. Академическая историческая живопись XIX в. служила прямым следствием визуализированных «гисторий» эпохи Просвещения и часто развивала сюжеты и стереотипы, сформированные ими. Исторические эмблемы легли в основу различных проектов «монументальной пропаганды» и агитации в виде декора триумфальных врат, фейерверков и других официальных объектов, призванных олицетворять официальную идеологию.

Ключевые слова: Просвещение, Россия, история, эмблема, историософские архетипы, Н. М. Карамзин, М. В. Ломоносов, П. Ю. Львов.

Для цитирования:

Артемьева, Т. В. (2019) Российская история эпохи Просвещения в образах и эмблемах. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 67–77. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-67-77

Получена 8 апреля 2019; прошла рецензирование 30 мая 2019; принята 4 июня 2019.

Права: © Автор (2019).

Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Russian history of the Enlightenment in images and emblems

T. V. Artemyeva ¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Artemyeva, T. V. (2019) Russian history of the Enlightenment in images and emblems. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 67–77. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-67-77

Received 8 April 2019; reviewed 30 May 2019; accepted 4 June 2019.

Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. Russian thinkers of the Enlightenment were sure that historical memory may be fixed both in texts and in visual images, therefore they assigned great importance to visualising the events of the past. Historical works formulated the logic of the development of events and depicted the image of the “glorious past” in historical painting, theatrical productions and ideological decor. Historical records were often filled with pictorial descriptions of characters or events, and also contained expressive frontispieces, illustrations, images of genealogical trees, emblems, etc.

Such historians as M. V. Lomonosov, or N. M. Karamzin believed that the key events of Russian history should be reflected in painting, and they created original programs for that purpose. In “The ideas for pictorial paintings from Russian history” Lomonosov proposes to monumentalise dozens of events in Russian history from the Conversion of Russia to Christianity to the modern times.

The “History of the Russian State” by N. M. Karamzin was full of descriptions. It is probable that the graphic descriptions of historical characters made the “History of the Russian State” so popular. In this work Karamzin presented not only the logic of the development of events but also the successive pictures describing them. While reading his record of history, we can “see” the expressions of the characters’ faces, their costumes, the battle scenes.

Historical emblems expressed historiosophical archetypes and played an extremely important role in the historical policy of the state, as well as in the construction of cultural memory. Academic historical painting of the 19th century followed as a direct consequence of the visualised “histories” of the Enlightenment and often developed the plots and stereotypes they formed. Historical emblems laid the foundation for various projects of “monumental propaganda” and ideological campaigns in the form of triumphal gates’ decorations, fireworks and other official objects designed to embody the state ideology.

Keywords: Enlightenment, Russia, history, emblem, historiosophical archetypes, N. M. Karamzin, M. V. Lomonosov, P. Yu. Lvov.

«Истории эпохи Просвещения»

Историческая наука, равно как и философия истории, возникла в России в эпоху Просвещения. Мыслители этого времени понимали, что историческая память может быть закреплена как в текстах, так и в зрительных образах, поэтому придавали большое значение визуализации событий прошлого. Исторические сочинения формировали представления о логике развития событий и рисовали образ «славного прошлого», использовавшийся в исторической живописи, театральных постановках и идеологическом декоре. Тексты исторических сочинений часто изобиловали живописными описаниями персонажей или событий, а также содержали выразительные фронтисписы, иллюстрации, изображения генеалогических древ, гербов и т. д.

Сам жанр исторической живописи довольно хорошо изучен как историками искусства, изучившими художественные особенности этих произведений и их авторов, так и историками, сопоставившими их с историческими реалиями (Анисимов 2013). Следует отметить, что практически все фундаментальные «истории» того времени содержали в себе историософские введения, анализирующие исторические архетипы, точки исторической бифуркации, государствообразующие мифы и т. п. Сами тексты часто изобиловали живописными описаниями персонажей или событий, изображениями генеалогических древ, гербов и т. д.

Картины из российской истории

М. В. Ломоносов считал, что главные события российской истории необходимо увековечить в живописи, поэтому он создал своеобразные

программы к историческим картинам — «Идеи для живописных картин из Российской истории». Ломоносов предлагает следующие сюжеты: «Основание христианства в России»; «Совет Владимиру от духовенства»; «Единоборство князя Мстислава»; «Горислава»; «Мономахово единоборство»; «Мономахово венчание на царство»; «Победа Александра Невского над немцами ливонскими на Чудском озере»; «Начало сражения с Мамаем»; «Низвержение татарского ига»; «Приведение новгородцев под самодержавство»; «Право высокой фамилии Романовых на престол всероссийский»; «Погибель Расстригина»; «Олег князь приступает к Царюграду сухим путем на парусах»; «Олег, угрызен от змея, умирает»; «Сражение Святослава с печенегами в порогах»; «Князь киевский Святослав Ярославич кажет свое великое богатство послам немецким»; «Князь Дмитрий Михайлович Пожарский в опасности от злодея...»; «Царь Василий Иванович Шуйский при венчании своем на царство клянется боярам, что он прежних враждеб помнит не будет...»; «Гермоген, патриарх московский, посажен в тюрьме...» и др. (Ломоносов 1952b). Многие из этих сюжетов были позже использованы в исторической живописи.

Ломоносов был автором ряда исторических произведений. Это, прежде всего, «Древняя Российская история», разнообразные «примечания», «замечания», «добавления» и «репорты», связанные с полемикой внутри Академии наук, «Описание стрелецких бунтов», «Краткий Российский летописец с родословием» (Ломоносов 1952a). По его мнению, история «дает государям примеры правления, подданным — повиновения, воинам — мужества, судиям — правосудия, младым — старых разум, престарелым — сугубую твердость в советах, каждому незлобивое увеселение, с несказанною пользою соединенное» (Ломоносов 1952a, 171).

Батальные сцены Федора Эмина

Особенной образностью отличались исторические сочинения Ф. А. Эмина. С 1767 по 1769 г. он публикует три тома с характерным названием «Российская история жизни всех древних от самого начала государей все великия и вечной достойныя памяти ИМПЕРАТОРА ПЕТРА ВЕЛИКАГО действия, его наследниц и наследников ему последование и описание в Севере ЗЛАТАГО ВЕКА во время царствования ЕКАТЕРИНЫ ВЕЛИКОЙ в себе заключающая» (Эмин 1767–1769). На фронтисписе гравера П. Артемьева изображена Екатерина II с рогом изобилия, от которой исходят лучи

света. В нижней части — Юпитер, мечущий молнии. Подпись гласит:

*Monstra Jovem referunt, domuisse furente trisulca
Gratiis HÆC furias et pietete domat.*

или:

«Олимпа Бог с небес Перуном злых разит,
ТА кротостью своей из зла добро творит».

Этим графическим «эпиграфом» Эмин сразу же показывает цели данного произведения, которые состояли не столько в противопоставлении «старины» и «новизны», сколько в панегирическом прославлении «современности». Несмотря на большой объем, его «Российская история...» была доведена только до 1213 г.

«Каждому просвещенному человеку известно, — отмечает Эмин, — что знать самого себя есть первая и нужнейшая наука. А показать каждому гражданину начало его отечества, оного свойства, различность народов, оных происхождения, действия, склонности, нравы, разные перемены и разные приключения, из которых произойти может прямое наставление, чему следовать, и чего убежать должно, есть дело, в котором многие просвещенные общественной пользы желатели давно упражняются, и коего совершения не только каждое государство, но и весь просвещенный свет давно желает» (Эмин 1767, т. 1, V).

По его мнению, необходимость изучения отечественной истории связана с тем, что европейские христианские государства представляют собой единую систему, понять функционирование которой, не разобравшись в работе отдельных ее частей, невозможно.

«Христианские в Европе монархии, — пишет Эмин, — подобны искусно заведенным часам, составленным из многих пружин и тончайших частиц, одна другой соответствующих, от исправности которых благосостояние целого корпуса зависит. По той причине многие государства не только тщатся иметь исправную своего отечества Историю, но и чужие переводят на свой язык...» (Эмин 1767, т. 1, V).

Российская история имеет ряд преимуществ перед другими народами, ибо, во-первых, сохранилось достаточное количество исторических источников, а во-вторых, она не отягощена «баснословными» вымыслами.

«Многие народы принуждены были из баснословия первоначальные исторические вывести действия. Они умствованием и разными догадками из басен нравоучения, из нравоучений прошедшие действия, из действий паки нравоучения производить старались... Но мы имеем толь много драгоценнейших и вернейших записок, немало искусно собранных летописей,

множество подлинников, древность изображающих, что из оных без всякого умствования, которое не столько изъясняет, сколько затмевает истину, можем собрать справедливую отечества нашего историю» (Эмин 1767, т. 1, VI).

Таким образом, Эмин провозглашает, что будет следовать исключительно источникам и фактам. Однако, как мы увидим в дальнейшем, он сам привнес в историческое повествование не только «умствование», но и определенную долю творческого вымысла.

В предисловии к «Российской истории...» Эмин размышляет о сложностях, с которыми он столкнулся, изучая источники. Их обилие создает определенные трудности, поскольку отсутствует четкий критерий отбора информации. Они могут быть недостоверными и противоречивыми. Буквальное следование источникам и излишняя доверчивость к ним могут ввести в заблуждение историка, загипнотизированного авторитетом древних летописателей. Поэтому сочинения известных авторов, например В. Н. Татищева, тоже грешат противоречивостью. Эмин полагает, что Татищев так запутался в многообразных источниках, что «пишет вещи, совсем с правдою несходные» (Эмин 1767, т. 1, XIII). Правда, «г. Татищев в том не виноват, что ему справедливые историки в руки не попали» (Эмин 1767, т. 1, XIV). Согласно Эмину, выбор источника — дело достаточно важное, выбор должен быть основан на представлении автора о том, «кто сходнее с правдою пишет» (Эмин 1767, т. 1, XVII). Однако определить это невероятно сложно, поэтому «каждый волен прилепяться к такому автору, который ему нравится» (Эмин 1767, т. 1, XVII). В данном случае субъективность выбора авторитетного источника будет не недостатком, но предпосылкой творческой интуиции, ведь «о древности же писали около 1000 человек, но всегда несогласно» (Эмин 1767, т. 1, XVII). Особенно не нравится Эмину «Никонов список»: «А мне кажется, что ни в одной почти российской летописи, которую я читал, нет столько забобонов, сколько в этом списке» (Эмин 1767, т. 1, XVII). Эмин считает, что этот текст слишком «баснословен». Сам же он хочет очистить историю от мифологических напластований. Эмин сравнивает себя со старателем, который, промывая руду, добывает из нее драгоценные крупы золота. Он считает, что делает историю достовернее, очищая от «баснословия».

Вырабатывая методику работы с текстом, Эмин хочет обратиться к правилам работы с рукописями, предложенным А.-Л. Шлецером. Как известно, последний выделял летопись

Нестора из всех остальных, полагая, что главная задача исследователя состоит в выявлении подлинного «мета» текста, очищении его от позднейших искажений. Эмин, «желая последовать... г. Шлецера правилам, начал собирать разные списки, сличать оные и думал решить дела по большинству голосов» (Эмин 1767, т. 1, XXIV). Однако ему не удалось найти «очищенного» Нестора, скорее наоборот: он не нашел в них ничего, кроме Нестора. Прочитав множество летописей, Эмин увидел в них «великое согласие», что не порадовало его, но «весьма печалило», потому что «они Нестору и в повествованиях, с правдою несходных, последовали и оные крепко утверждали» (Эмин 1767, т. 1, XXV). По Эмину, существует определенное социокультурное различие между европейскими хрониками и российским летописанием. Это связано и с идеологической ситуацией, традиционным для России государственным контролем над духовными процессами, сакрализацией фигур летописцев. Он пишет:

«В иностранных землях, естли кто сочинит историю, то наследник его или еще современник, будучи ученый, а часто при учености и тщеславный человек, читает издание историческое своего предка глазами чрезмерно критическими. Ежели найдет в нем какую малейшую ошибку или какую-либо двойного знаменования речь, то, привязавшись к оной, пишет целый том, и вместо изъяснения больше прежнее повествование затмевает. Сие происходит от вольности в писании и от самолюбия человека ученого, который не погрешности других исправляет, но себя свету человеком ученым показать желает. От того в чужестранных исторических писаниях великое находится несогласие. Напротив того, наши летописцы совсем другого рода. Наши историки ученой гордости не знали; они же выросли в такой земле, где ничего в древние времена без воли государей ни сделать, ни написать было не можно. Многие из них препровели жизнь свою в монастырях, где, привыкши к монастырской строгой жизни, о делах общественных вольно рассуждать не смели. Притом Нестор, первый летописец российский, после смерти в число святых включен. Тогда уже и помыслить о том наши летописцы боялись, чтобы Нестор мог ошибиться: ибо в то время не рассуждали, что святость чрез угождение Богу, а не через знание истории или иных наук приобреталась. Итак, и на согласие наших летописцев положиться не можно, следовательно, должно всему ими писаному доискиваться в чужестранных беспристрастных писателях подтверждения» (Эмин 1767, т. 1, XXV–XXVI).

Эта ситуация приводит к необходимости сопровождать сведения, взятые из летописей, пространными комментариями и активно использовать информацию из других источников.

Рассуждая о целях и задачах истории, Эмин отмечает, что она не может быть лишь простым перечислением фактов и не должна сводиться исключительно к описанию «политических дел». Главная задача исторического сочинения, как и художественного произведения, — «прямое наставление, чему следовать и чего убраться должно» (Эмин 1767, т. 1, V). Так, он называет в числе недостатков летописания отсутствие аналитического взгляда на исторические процессы: «...Славный наш Нестор писал свою летопись не яко историк, но яко держатель государственных записок. В нем цена добродетелям и порокам не полагается; будущее, из настоящего истекающее и для просвещения весьма не потребное, не рассматривается; описанным действиям свидетели не представлены и причины оных не сыскиваны» (Эмин 1769, т. 3, III).

Это определяет качества, которыми должен обладать «исторический философ». Он не может быть «Диогеном, одиноко живущим... Историческому философу должно быть совсем другого рода. Ему надобно иметь дело с обществом и уведомлять оное своим описанием о том, что к пользе целого общества касается. Добродетели, которым должно следовать, а пороки, от которых обществу было или быть бы могло разорение, неотменно ему должно описывать ясно и поучительно» (Эмин 1767, т. 1, XXXVIII).

Для этого он может использовать приемы не только научного, но и художественного повествования. Так, Эмин признается, что вкладывает в уста исторических персонажей не те слова, которые они говорили, а те, которые они могли бы сказать. Он пишет: «...Должен я всех уведомить, что многие речи, которые в сей Истории разные говорят лица, выдуманы, например, речь, которую говорит Гостомысл к мятущемуся народу, уговаривая оный, дабы признать Рюрика на владение... Но если Гостомысл оной не говорил, то по малой мере должен был говорить что-нибудь тому подобное, чтобы взволновавшийся, гордый и ничего не рассуждающий народ мог усмотреть и привести к здравому рассуждению... Может статья, Гостомыслова речь была важнее и гораздо трогательнее той, которая в сей книге изображена; но я, сообразуясь с тогдашним временем, в которое красноречия, или, лучше сказать, протяженного и пухлого штиля не знали, старался говорить языком каждого человека

сродним, составляя разные речи по большей части со всевозможной важности причин и обстоятельств» (Эмин 1767, т. 1, XLIX–L).

Что можно сказать по этому поводу? Пожалуй, только вспомнить Дидро, который, рассуждая о великолепных речах Тита Ливия в его «Истории Рима» или кардинала Гвидо Бентивольо в его «Фландрских войнах», заметил: «Их читаешь с удовольствием, но они разрушают иллюзию. Историк, приписывающий своим героям речи, которые они не говорили, способен приписать им поступки, которые они не совершали» (Дидро 1991, 309).

Эмин дает слово всем центральным персонажам исторического повествования. Он приводит большой диалог Ольги и Святослава, обсуждающих возможность принятия ими христианства, речь воеводы Претича при осаде печенегами Киева. Насыщенность истории Эмина монологами привносит в нее элемент театральности, делает ее своеобразной пьесой, в жанре «исторических представлений», подобно тем, которые выходили из-под пера Екатерины II и ставились на сцене Эрмитажного театра, прежде всего «Начальное управление Олега», «Жизнь Рюрика», «Игорь». Не случайно писатели обращались к его сочинению в поисках сюжетов. Так, М. Н. Муравьев нашел в «Еминовой истории» сюжет для своего «Болеслава» (Топоров 2001, 91–102).

Для современного исследователя текст Эмина выглядит даже не столько театральным, сколько, как это ни анахронично — кинематографичным. Его описания сражений предстают увиденными с вертолета глазами оператора-баталиста. Художественное полотно, на котором Эмин располагает исторические факты, заполняя «белые пятна» лирическими отступлениями, настолько убедительно, что кажется, будто видишь эту картину на экране.

Приведем лишь один пример, описывающий сражения Святослава с полководцем Цимисхием. На страницах, предшествовавших этому описанию, Эмин помещает историю дворцового переворота, приведшего Цимисхия на трон. Эмин пишет о том, как Цимисхий коварно захватил власть, подкупив слугу князя Никифора Фоки и использовав преступную страсть его жены.

«Дерзкий любовник напояет свой меч кровию царя и благодетеля своего. Сие ужасное позорище страстную любовницу нимало не устрашает, она веселым оком зрит простертое на ея лоне мужа своего тело; током из горла его текущая кровь брызжет на ее лицо; а она к Цимисхию любовные бросает взоры! Жестокая

любовь! Несчастливая страсть! Почто ты имеешь место в человеческих сердцах?» (Эмин 1767, т. 1, 229).

Естественно, что после такого описания желание Цимисхия отказаться от уплаты дани Святославу кажется продолжением его черных дел, а поход против него Святослава — справедливым возмездием. Образ Цимисхия отягощен «презумпцией виновности» на основании неприглядного, но, согласимся, характерного для той эпохи эпизода. Поэтому сражение между Святославом (который, заметим, нападает) и Цимисхием, пытающимся защитить независимость своего небольшого государства, превращается в акт праведной мести славянского Парсифаля.

Само сражение описано чрезвычайно ярко, с такими подробностями и драматическими эффектами, которые могли бы позволить использовать данный текст в качестве сценария. Сначала вводится свет и цвет: «Лишь только багряная заря темноту мощную изгонять начала, то все Святославовы полки к вылазке из города приготовляться начали» (Эмин 1767, т. 1, 244). Затем появляется звук: «Звук труб, оружия и медных котлов, разъяренного войска крик, ржание коней по сему городу были слышны» (Эмин 1767, т. 1, 244). Изображение становится более подробным, и мы можем отчетливо увидеть, как «открывается город; полки из него выходят со своим предводителем» (Эмин 1767, т. 1, 244).

Камера выхватывает из толпы лицо героя, и мы видим уже «крупный план»: «Святослав, яко разъяренный лев, на неприятеля стремится, войска его повсюду за ним следуют. Во всех неприятельских войсках немалая произошла тревога, иного российский меч пополам пересекает, другого собственный его конь топчет и драгой лишает жизнь. Везде крик, везде ужас, везде неизбежная смерть неприятелей российских устрашают» (Эмин 1767, т. 1, 244–245).

Нарратизация визуальности в сочинениях П. Ю. Львова

Сочинения П. Ю. Львова «Храм славы российских ироев» (Львов 1803b) и «Картина славянской древности» (Львов 1803a) является, по сути, описанием впечатлений от всемирной и российской истории. Текст сочинения «Храм славы российских ироев» предваряют подробные «изъяснения рисунков».

Изложение Львова является попыткой нарратизации визуальности, или визуализации впечатлений от живых картин истории, являющихся его воображению. Он рассказывает

об истории, рисуя живописные картины событий. Российская история предстает перед его глазами как пантеон героев в храме Славы. Он видит там Гостомысла, Рюрика, Олега, Ольгу, Святослава, Владимира, Ярослава, Владимира Мономаха, Александра Невского, Дмитрия Донского, Иоанна Великого, Иоанна Грозного, Бориса Годунова, Минина, Пожарского, Долгорукого, Суворова, Румянцева-Задунайского, Потемкина и др.

Описания Львова эмблематичны, содержание его «Храма славы» представляет собой по сути книгу эмблем. Вот, например, как он описывает явления богини Славы: «Многочисленное дворослужение окружало ее; ей предшествовали: неустрашимый Патриотизм, рьяная Храбрость, отважная предприимчивость, радости полная Победа и строгое Законодательство. Зоркие орлы, спутники торжеств, парили над ее главою. Близ нее теснились толпы крылатых Гениев: они были ее верные слуги; одни прилетали к ней и сообщали все, что ни творилось доброго и злого на земли; а другие были провозвестники ее похвал и хулений и разносили их в концы вселенныя. По следам ее шли девять сестер, никогда не стареющие Нереиды: они воспевали Богине в честь хвалебные песни. За сим текло покорствующее ей время, опираясь на свою косу, которой пагубное острие никогда не притупляется; оно вело за собою тысячи и тьмы лет, исходящих целым рядом из неудобопроницаемой внутренности небесной точно так, как прилетают к вам на лето стада пернатых от знойных стран; или тако, как выбегает на луг стадо среброрунных агнцов из вместилища своего и рассеивается по всему зеленому долу, а подобно несметным волнам морским, сии чада времени постигали друг друга и мгновенно один поглощал другого» (Львов 1803b, XIII–XIV).

М. Н. Карамзин: история как предмет «художества»

Высоким уровнем визуальной образности отличалась также «История государства Российского» Н. М. Карамзина. Возможно, именно живописность метафор Карамзина сделала его сочинение столь популярным. Вот, например, как он описывает встречу князя Святослава с византийским императором Цимисхием: «Князь Российский желал свидания с Цимисхием. Сии два Героя, знакомые только по славным делам своим, имели, может быть, равное любопытство узнать друг друга лично. Они виделись на берегу Дуная. Император, окруженный *латоносными* всадниками, в блестящих латах, приехал на коне: Святослав в ладии,

в простой белой одежде и сам гребя веслом. Греки смотрели на него с удивлением. По их сказанию, он был среднего роста и довольно строен, но мрачен и дик видом; имел грудь широкую, шею толстую, голубые глаза, брови густые, нос плоский, длинные усы, бороду редкую и на голове один клок волос, в знак его благородства; в ухе висела золотая серьга, украшенная двумя жемчужинами и рубином. Император сошел с коня: Святослав сидел на скамье в ладии. Они говорили — и расстались друзьями» (Карамзин 1816, 191–192).

Карамзина, в отличие от его предшественника, читали даже дамы, конечно, ведь их взору представлялись чудесные картинки из прошлого: «Женщины, как у древних Греков или у Восточных народов, имели особенные комнаты и не скрывались только от ближних родственников или друзей. Знатные ездили зимою в санях, летом в колымагах, а за Царицею (когда она выезжала на богомолье или гулять) верхом, в белых поярковых шляпах, обшитых тафтою телесного цвета, с лентами, золотыми пуговицами и длинными, до плеч висящими кистями. Дома они носили на голове шапочку тафтяную, обыкновенно красную, с шелковым белым повойником или шлыком; сверху для наряда большую парчовую шапку, унизанную жемчугом (а незамужняя или еще бездетная, черную лисью); золотые серьги с изумрудами и яхонтами, ожерелье жемчужное, длинную и широкую одежду из тонкого красного сукна, с висящими рукавами, застегнутыми дюжиною золотых пуговиц, и с отложным до половины спины воротником собольим; под сею верхнею одеждою другую, шелковую, называемую *летником*, с рукавами надетыми и до локтя обшитыми парчою; под летником *фerezь*, застегнутую до земли; на руках запястье, пальца в два шириною, из камней драгоценных; сапожки сафьянные, желтые, голубые, вышитые жемчугом, на высоких каблуках: все, молодые и старые белились, румянились, и считали за стыд не расписывать лиц своих» (Карамзин 1824, 280–281).

Характерна записка Карамзина «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств. Письмо к господину NN», опубликованная в 1802 г. в «Вестнике Европы» (Карамзин 1964). Поводом для этой записки послужило предложение графа А. С. Строганова, президента Академии художеств, в котором рекомендовалось предлагать воспитанникам темы из отечественной истории: «Сообразуясь с истинною и благороднейшею целию искусств, которая состоит в том, чтоб сделать добродетель ощутительною, предать

бессмертию славу великих людей, заслуживших благодарность отечества, и воспламенить сердца и разумы к последованию по стезям соотечичей наших, соизволяем, чтобы по собственному избранию и назначению нашему того из великих мужей российских, который заслуживает честь сию предпочтительно, или такого знаменитого происшествия, которое имело влияние на благо государства, Академия художеств задавала ежегодно программы для живописи и скульптуры» (Карамзин 1964, 539–540).

Карамзин обращается к Строганову: «Мысль задавать художникам предметы из отечественной истории достойна вашего патриотизма и есть лучший способ оживить для нас ее великие характеры и случаи, особливо пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы. Таланту русскому всего ближе и любезнее прославлять русское в то счастливое время, когда монарх и самое провидение зовут нас к истинному народному величию. Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновений артиста и сильных действий искусства на сердце. Не только историк и поэт, но и живописец и ваятель бывают органами патриотизма. Если исторический характер изображен разительно на полотне или мраморе, то он делается для нас и в самых летописях занимательнее: мы любопытствуем узнать источник, из которого художник взял свою идею, и с большим вниманием входим в описание дел человека, помня, какое живое впечатление произвел в нас его образ» (Карамзин 1964, 188–189).

Карамзин предлагает изобразить на картине начало российской истории: «Я желал бы видеть на картине самое начало российской истории, то есть призвание варяжских князей в славянскую землю. Художник мог бы изобразить трех славных братьев с товарищами их на ловле, которая была любимым упражнением северных народов. Послы славян, чуди и кривичей окружают Рюрика; они уже сказали ему все то, что заставляет их говорить Нестор. Рюрик, опершись на лук свой, задумался. Синеус и Трувор советуются между собою. Некоторые из их товарищей занимаются ловлею; другие, узнав о прибытии славян, спешат к ним. Послы говорят друг с другом, удивляясь величественной красоте варяжских князей. Взоры их всего более обращаются на глубокомысленного Рюрика с желанием, чтобы он согласился повелевать землею славянской, богатую, прекрасную, но смятенную внутренними

раздорами. — Художник отличит лица славянские от варяжских: первые должны быть нынешние русские, а за образец последних надобно взять шведские, норвежские или датские. Варяги были норманцы: сим общим именем назывались, как известно, жители упомянутых трех земель» (Карамзин 1964, 189–190).

Важным персонажем российской истории, он считает Олега, как в его воинской славе, так и в контексте известной истории о его смерти, предсказанной волхвами: Карамзин пишет, что хотел бы видеть его в минуту славы, когда он прибывает щит к цареградским воротам, а также в час смерти. Карамзин пишет: «Сей же князь может быть предметом картины другого рода — философической, если угодно... Я изобразил бы Олега в то мгновение, как он с видом презрения отталкивает череп; змея выставляет голову, но еще не ужалила его: чувство боли и выражение ее неприятны в лице геройском. За ним стоят воины с греческими трофеями, в знак одержанных им побед. В некотором отдалении можно представить одного из волхов, который смотрит на Олега с видом значительным» (Карамзин 1964, 190–191).

Карамзин также полагает, что визуализации достойны деяния мудрой Ольги. Характерно, что он сомневается, достаточно ли художественным будет изображение ее зрелых лет, и не исключает, что лучше изобразить эту героиню молодой: «Ольга есть героиня наших древних летописей, которые рассказывают чудеса об ее хитрости. Художнику должно воспользоваться сим знаменитым историческим характером: ему остается выбрать любое из десяти возможных представлений. Захочет ли он изобразить Ольгу в ту минуту, как она, пылая местию в сердце за убиение супруга и скрывая гнев свой под видом ласки, принимает у себя в тереме послов древлянских; или когда на могиле Игоревой отправляет тризну (что подает художнику случай представить древние обряды язычества); или когда она среди торжественного великолепия греческой религии крестится в Цареграде. Но я знаю, что художники не любят старых женских лиц: а Ольга в это время была уже немолода. Итак, они могут изобразить ее сговор. Например: Олег подводит ее к молодому Игорю, который с восхищением радостного сердца смотрит на красавицу, невинную, стыдливую, воспитанную в простоте древних славянских нравов. За нею стоит мать ее, о которой нет хотя ни слова в летописях, но которая присутствием и благородным видом своим должна дать нам хорошую идею о нравственном образовании Ольги: ибо во всяком веке и состоянии одна

нежная родительница может наилучшим образом воспитать дочь. Живописец изобразит приготовления к сговору по своей фантазии» (Карамзин 1964, 191).

Святослава Карамзин советовал изобразить в момент сражения его с греками: «Художник, знакомый с мысленным образцом геройства и с духом времени, представит нам, как сей древний Суворов России, привыкнув надеяться на судьбу, видит себя окруженного со всех сторон греками. Верная дружина его, изумленная их бесчисленным множеством, в первый раз уныла; победа казалась ей наконец невозможною. Святослав говорит речь, достойную спартанца или славянина: речь, которую все наши историки хотели украсить, но которая прекрасна только в Несторе и, без сомнения, не есть выдумка: ибо сей добрый старец не умел бы так хорошо выдумать. Князь, сказав: “Ляжем zde костьми; мертвые бо срама не имут”, обнажает меч свой: вот минута для живописца! Святославовы витязи (которых он изобразит, сколько хочет) в быстром движении геройского вдохновения также извлекают мечи, машут копьями, гремят щитами и проч. Вдали можно представить греческий необозримый стан. — Думаю, что искусный артист найдет способ оживить сию картину» (Карамзин 1964, 192).

Разумеется, объектом живописания должен стать и Владимир: «Владимира хотел бы я видеть в то мгновение, как епископ Корсунский, возложив на него после крещения руку, возвращает ему зрение. Сею картиною ознаменовалась бы великая эпоха в нашей истории: введение христианской религии, и художник мог бы обнаружить весь свой талант в выражении лиц Владимира, царевны Анны и в счастливом расположении других фигур: греческих вельмож, духовных и Владимировых полководцев. В рассуждении царевны я заметил бы одно: лицо ее должно сиять только небесною, благочестивою радостью; она выходит за Владимира не по земной любви, а желая единственно обратить его в христианство» (Карамзин 1964, 193).

Специальные произведения должны быть посвящены также «несчастной Рогнеде», сражению «славного в наших летописях отрока Переяслава с печенежским силачом», просветителя Ярослава, «замужство Анны Ярославны», основание Москвы. Он также предлагает изваять статую Минина и поставить ее в Нижнем Новгороде.

Карамзин видит в своем проекте живописной пропаганды возможности воспитания патриотизма в соотечественниках: «Мне кажется,

что я вижу, как народная гордость и славолюбие возрастают в России с новыми поколениями!.. А те холодные люди, которые не верят сильному влиянию *изящного* на образование душ и смеются (как они говорят) над *романическим патриотизмом*, достойны ли ответа? Не от них отечество ожидает великого и славного; не они рождены сделать нам имя русское еще любезнее и дороже. — Повторим истину несомнительную: в девятом-надесять веке один тот народ может быть великим и почтенным, который благородными искусствами, литературой и науками способствует успехам человечества в его славном течении к цели нравственного и душевного совершенства!» (Карамзин 1964, 197–198).

Высокая степень визуализации карамзинской «Истории государства Российского» позволила петербургскому издателю А. Прево выпустить издание «Живописный Карамзин» (Прево 1836–1844) по историческим сочинениям Н. М. Карамзина. Рисунки были сделаны Г. Чориковым (выполнены К. Беггровым, Андерсоном, Белоусовым, Разумихиным, П. Ивановым, Сериковым, Мочиловым и др.), а составителем текста стал В. М. Строев. По сути, прозаическое произведение Карамзина было превращено в книгу эмблем: каждое изображение, сопровождалось пояснительным текстом. Функцию девиза выполняло название иллюстрации. Таким образом, российская история представлялась воображению как система тщательно рафинированных образов и персонажей, запечатленных в ситуациях героических действий или добродетельных акций.

Такого же принципа придерживались издания типа «Собрание портретов Россиян» (Бекетов 1821–1824). Портреты выполнены Н. Соколовым, Ф. Алексеевым, И. Розоновым, А. Осиповым, А. Афанасьевым, Н. Ивановым, М. Воробьевым, А. Грачевым, Ф. Касаткиным, В. Храмцевым, «Пантеон российских авторов» Н. М. Карамзина (Карамзин 1801). Тексты о писателях принадлежат Н. М. Карамзину. Рисунки и гравюры сделаны Ф. Кинелем, Н. И. Соколовым, И. Розоновым, А. Осиповым, С. Климовским. Фронтиспис по рисунку А. И. Клаудо, офорт, пунктир И. Розонова.

Исторические концепты были также использованы в народном художественном творчестве. Так, в исследовании Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» (Ровинский 1881а) приводится довольно много примеров своеобразных визуальных концептов, например «301. Освобождение Белграда от осады Печенегов» (Ровинский 1881b, 15–16), «302. Русские

сказания» («О славном и великом князе Рюрике» (Ровинский 1881b, 16–17), «Мамаево побоище»). «Мамаево побоище» состоит из серии картин: «Великий князь и патриарх получают известие о прибытии Мамаю», «Приготовление даров Мамаю», «Совет В[еликого] Князя», «Послы В[еликого] князя перед Мамаем», «В[еликий] князь выступает в поход», «Побиение послов Мамаю», «В[еликий] князь, приходящий к пр[еподобному] Сергию», «Разговор В[еликого] князя с митрополитом», «Прощание Великого князя с великой княгиней», «Братья Ольгердовы приходят к В[еликому] к[нязю] Дмитрию на помощь», «Великая княгиня раздает милостыню нищим», «Появление орлов и волков перед воинством Великого князя», «Поклонение хоругви», «Беседа Великого князя с Волынцем», «Битва небесных воинств», «Приготовление к битве с Мамаем», «Иноки приносят Великому князю хлеб от игумена Сергия», «Бой татарина Пересвета с иноком Пересветом», «Общая битва», «Русские одолевают татар», «Преследование татар», «Русские воины находят В[еликого] к[нязя] Дмитрия на поле битвы под дубом», «Куликово поле покрытое телами убитых», «Умерщвление Мамаю» (Ровинский 1881b, 23–53). И далее «315. Победа генерал-фельдмаршала Салтыкова над пруссаками при Франкфурте 12 августа 1759 года» (Ровинский 1881b, 63).

Заключение

Исторические эмблемы выражали историко-социальные архетипы и сыграли исключительно важную роль в исторической политике государства, равно как и в конструировании культурной памяти. Академическая историческая живопись XIX в. служила прямым следствием визуализированных «гисторий» эпохи Просвещения и часто развивала сюжеты и стереотипы, сформированные ими. Исторические эмблемы легли в основу различных проектов «монументальной пропаганды» и агитации в виде декора триумфальных врат, фейерверков и других официальных объектов, призванных олицетворять официальную идеологию⁶. Они с успехом выполняли функцию «телевизора XVIII в.» — демонстрируя картинку, разъясняя, что она значит, и закрепляя ее в сознании современников.

⁶Иллюстративный материал богато представлен в издании: Ровинский, Д. А. (1870) *Русские гравюры и их произведения с 1564 г. до основания Академии Художеств*. Москва.

Источники

- Бекетов, П. (1821–1824) *Собрание портретов россиян, знаменитых по своим деяниям воинским и гражданским, по учености, сочинениям, дарованиям, или коих имена по чему другому сделались известными свету, в хронологическом порядке, по годам кончины, с приложением их кратких жизнеописаний*. М.: в тип. Семена Селивановского.
- Карамзин, Н. М.; Бекетов, П. (изд.) (1801) *Пантеон российских авторов*. Ч. 1. М.: печатано в Сенатской типографии у Селивановского. [40] с., 20 л. гравюр.
- Прево, А. (ред.) (1836–1844) *Живописный Карамзин, или Русская история в картинах, издаваемая Андреем Прево*. В 3 ч. СПб.: в тип. Х. Гинце и Э. Праца и К^о.
- Ровинский, Д. А. (1881а) *Русские народные картинки*. Кн. 1–5. СПб.: тип. Акад. наук.
- Ровинский, Д. А. (1881б) *Русские народные картинки*. Кн. 2. *Листы исторические, календари и буквари*. СПб.: тип. Акад. наук, 531 с.

Литература

- Анисимов, Е. В. (2013) *Письмо турецкому султану. Образы России глазами историка*. СПб.: Арка, 359 с.
- Дидро, Д. (1991) Жак-фаталист и его хозяин. В кн.: Д. Дидро. *Сочинения*: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, с. 126–341.
- Карамзин, Н. М. (1816) *История государства Российского*. Т. 1. СПб.: Печатано в Военной типографии Главного штаба его императорского величества, XXXVII, 1, 510 с.
- Карамзин, Н. М. (1824) *История государства Российского*. Т. 10. СПб.: В типографии Н. Греча, 291, 166 с.
- Карамзин, Н. М. (1964) О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств. Письмо к господину NN. В кн.: Н. М. Карамзин. *Избранные сочинения в 2 томах*. Т. 2. М.; Л.: Художественная литература, с. 188–198.
- Ломоносов, М. В. (1952а) *Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 6. Труды по русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии. 1747–1765 гг.* М.; Л.: Изд-во АН СССР, 689 с.
- Ломоносов, М. В. (1952б) Идеи для живописных картин из российской истории. В кн.: М. В. Ломоносов. *Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 6. Труды русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии. 1747–1765 гг.* М.; Л.: Изд-во АН СССР, с. 365–373.
- Львов, П. Ю. (1803а) Картина славянской древности. Сочинение Павла Львова. В кн.: П. Ю. Львов. *Храм славы российских ироев, от времен Гостомысла до царствования Романовых*. СПб.: при Императорской Академии наук, 38, [2] с.
- Львов, П. Ю. (1803б) *Храм славы российских ироев, от времен Гостомысла до царствования Романовых*. СПб.: при Императорской Академии наук, [10], XXXXVI, 78, 14, [8], 38, [2], 44, [4] с.
- Ровинский, Д. А. (1870) *Русские гравюры и их произведения с 1564 г. до основания Академии Художеств*. М.: Синодальная типография, [2], X, 403 с.
- Топоров, В. Н. (2001) *Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации*. М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. Кн. I. М.: Языки русской культуры, 912 с. (Язык. Семиотика. Культура).
- Эмин, Ф. А. (1767–1769) *Российская история жизни всех древних от самого начала государей все великия и вечной достойныя памяти императора Петра Великаго действия, его наследниц и наследников ему последование и описание в Севере Златаго века во время царствования Екатерины Великой в себе заключающая*: В 3 т. СПб.: при Имп. Акад. наук.

Sources

- Beketov, P. (1821–1824) *Sobranie portretov rossijan, znamenitykh po svoim deyanijam vojskim i grazhdanskim, po uchenosti, sochinenijam, darovanijam, ili koikh imena po chemu drugomu sdela-lis' izvestnymi svetu, v khronologicheskom poryadke, po godam konchiny, s prilozheniem ikh kratkikh zhizneopisanij* [The collection of portraits of Russians, famous for their military and civil deeds, for scholarly, writings, talents, or whose names were made known to the other by the light, in chronological order, by the years of death, with brief biographies attached]. Moscow: Semen Selivanovskij Printing House. (In Russian)
- Karamzin, N. M.; Beketov, P. (publ.) (1801) *Panteon rossijskikh avtorov* [Pantheon of Russian Authors]. Pt. 1. Moscow: Senatskaya Printing House at Selivanovskij, [40] p., 20 p. (engravings). (In Russian)
- Prévost, A. (ed.) (1836–1844) *Zhivopisnyj Karamzin, ili Russkaya istoriya v kartinakh, izdavaemaya Andreem Prevo* [Picturesque Karamzin, or Russian history in paintings, published by André Prévost]: In 3 parts. Saint Petersburg: Ch. Gintse and E. Prats and C^o Printing House. (In Russian)
- Rovinskij, D. A. (1881a) *Russkie narodnye kartinki* [Russian folk pictures]: In 5 books. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House. (In Russian)
- Rovinskij, D. A. (1881b) *Russkie narodnye kartinki. Kn. 2. Listy istoricheskie, kalendari i bukvari* [Russian folk pictures. Book 2. Historical sheets, calendars and primers]. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House, 530 p. (In Russian)

References

- Anisimov, E. V. (2013) *Pis'mo turetskomu sultanu. Obrazy Rossii glazami istorika [A letter to the Turkish sultan. Images of Russia through the eyes of a historian]*. Saint Petersburg: Arka Publ., 359 p. (In Russian)
- Diderot, D. (1991) Zhak-fatalist i ego khozyain [Jacques le fataliste et son maitre]. In: D. Diderot. *Sochineniya [Works]*: In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Mysl' Publ., pp. 126–341. (In Russian)
- Karamzin, N. M. (1816) *Istoriya gosudarstva Rossijskogo [History of Russian State]*. Vol. 1. Saint Petersburg: Military printing house of the General staff of His Imperial Majesty, XXXVII, 1, 510 p. (In Russian)
- Karamzin, N. M. (1824) *Istoriya gosudarstva Rossijskogo [History of Russian State]*. Vol. 10. Saint Petersburg: Printing house of N. Grech, 291, 166 p. (In Russian)
- Karamzin, N. M. (1964) O sluchayakh i kharakterakh v rossijskoj istorii, kotorye mogut byt' predmetom khudozhestv. Pis'mo k gospodinu NN [On cases and characters in Russian history, which can be the subject of arts. Letter to Mr. NN]. In: N. M. Karamzin. *Izbrannye sochineniya [Selected works]*: In 2 vols. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 188–198. (In Russian)
- Lomonosov, M. V. (1952a) *Polnoe sobranie sochinenij: V 11 t. T. 6. Trudy po russkoj istorii, obshchestvenno-ekonomicheskim voprosam i geografii. 1747–1765 gg. [Complete works: In 11 vols. Vol. 6. Works on Russian history, socio-economic issues and geography. 1747–1765]*. Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., 689 p. (In Russian)
- Lomonosov, M. V. (1952b) Idei dlya zhivopisnykh kartin iz rossijskoj istorii [Ideas for paintings from Russian history]. In: M. V. Lomonosov. *Polnoe sobranie sochinenij: V 11 t. T. 6. Trudy russkoj istorii, obshchestvenno-ekonomicheskim voprosam i geografii. 1747–1765 [Complete works: In 11 vols. Vol. 6. Works on Russian history, socio-economic issues and geography. 1747–1765]*. Moscow; Leningrad: USSR Academy of Sciences Publ., pp. 365–373. (In Russian)
- L'vov, P. Yu. (1803a) Kartina slavyanskoj drevnosti. Sochinenie Pavla L'vova [Picture of Slavic antiquities. The work by Pavel L'vov]. In: P. Yu. L'vov. *Khram slavy rossijskikh iroev, ot vremen Gostomysla do tsarstvovaniya Romanovykh [Temple of glory of the Russian heroes, from the times of Gostomysl to the reign of the Romanovs]*. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House, 38, [2] p. (In Russian)
- L'vov, P. Yu. (1803b) *Khram slavy rossijskikh iroev, ot vremen Gostomysla do tsarstvovaniya Romanovykh [Temple of glory of the Russian heroes, from the times of Gostomysl to the reign of the Romanovs]*. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House, [10], XXXVI, 78, 14, [8], 38, [2], 44, [4] p. (In Russian)
- Rovinskij, D. A. (1870) *Russkie gravery i ikh proizvedeniya s 1564 g. do osnovaniya Akademii Khudozhestv [Russian engravers and their works from 1564 until the foundation of the Academy of Arts]*. Moscow: Synodal Printing House, [2], X, 403 p. (In Russian)
- Toporov, V. N. (2001) *Iz istorii russkoj literatury. T. II: Russkaya literatura vtoroj poloviny XVIII veka: Issledovaniya, materialy, publikatsii. M. N. Murav'ev: vvedenie v tvorcheskoe nasledie [From the history of Russian literature. Vol. 2: Russian literature of the second half of the 18th century: Studies, materials, publications. M. N. Muravyov: An introduction to the art heritage]*. Book I. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ., 912 p. (Language. Semiotics. Culture). (In Russian)
- Emin, F. A. (1767–1769) *Rossijskaya istoriya zhizni vsekh drevnikh ot samogo nachala gosudarej vse velikiya i vechnoj dostojnyya pamyati imperatora Petra Velikago dejstviya, ego naslednits i naslednikov emu posledovanie i opisanie v Severe Zlatago veka vo vremena tsarstvovaniya Ekateriny Velikoj v sebe zaklyuchayushchaya [A Russian history of lives of all ancient sovereigns from the very beginning, all great and worthy of the eternal memory emperor Peter the Great's deeds, his heiresses and successors who followed him that includes a description of the Golden Age in the North during the reign of Catherine the Great]*: In 3 vols. Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences Printing House. (In Russian)

Сведения об авторе

Татьяна Владимировна Артемьева, e-mail: tatart@mail.ru

Доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Tatiana V. Artemyeva, e-mail: tatart@mail.ru

Doctor Habilitatus (Philosophy), Full Professor of the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

УДК 821.112.2

DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-78-89

Эстетический императив: к проблеме поэтизации исторического дискурса в немецком модернизме

А. Л. Вольский^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 191186, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Вольский, А. Л. (2019) Эстетический императив: к проблеме поэтизации исторического дискурса в немецком модернизме. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 1, № 1, с. 78–89. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-78-89

Получена 23 марта 2019; прошла рецензирование 26 апреля 2019; принята 26 апреля 2019.

Права: © Автор (2019). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Одной из важнейших тенденций модернизма в Германии стала эстетизация дискурса культуры и возникновение эстетического мифа, под которым понимается вся совокупность понятий, тем, мотивов, идей, теоретических концепций и текстов, т. е. единый метарассказ, интегрирующий дискурс культуры под знаком эстетической проблематики. В контексте эстетического мифа сущность человека выражается в творчестве, а главным законом его жизни является *эстетический императив*, побуждающий преобразовывать материал жизни в формы искусства. Одним из важнейших аспектов эстетического мифа является поэтизация истории. В статье рассматривается проблема соотношения поэзии и истории в историческом дискурсе немецкого модернизма. Эволюция немецкой историографии XIX–XX вв. интерпретируется как диалектическое двуединство, складывающееся из взаимодействия двух тенденций — тенденции к сциентизации и поэтизации исторического дискурса. Представители первой тенденции видят идеал историографии в научной объективности, обособленности истории от поэтического дискурса, приверженцы второй ищут точки интерференции поэзии и истории, не исключая их полной тождественности. Наряду с поэтизацией истории в статье рассматривается явление историзации литературы, проявившееся, прежде всего, в возникновении в литературе модернизма исторических литературных жанров — драмы, романа и новеллы. В статье рассматриваются основные черты историко-литературного дискурса и обсуждается проблема соотношения правды и вымысла, фактуальности и фикциональности внутри исторических жанров литературы.

Ключевые слова: эстетический императив, эстетический миф, немецкий модернизм, поэтический и исторический дискурс, эстетизация.

Aesthetic imperative: On aestheticisation of historical discourse in German modernism

A. L. Volskiy^{✉1}

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika River Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Abstract. One of the main tendencies of German modernism is the aestheticisation of the cultural discourse and the creation of the *aesthetical myth* of German modernism. The aesthetical myth is interpreted as an integral complexity of concepts, topics, texts, ideas, terms, philosophical theories, motives, etc., within which cultural discourse could be integrated as an aesthetical issue. Creativity is understood as the essence of human nature and is subject to the law of *aesthetic imperative* — the transformation of the chaos of life into art forms.

For citation: Volskiy, A. L. (2019) Aesthetic imperative: On aestheticisation of historical discourse in German modernism. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp. 78–89. DOI: 10.33910/2687-1262-2019-1-1-78-89
Received 23 March 2019; reviewed 26 April 2019; accepted 26 April 2019.
Copyright: © The Author (2019). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Aesthetisation of the historical discourse is one of the main aspects of the aesthetical myth. This article considers the issue of interrelation between poetical and historical discourse. The evolution of the German historiography in the 19th and 20th centuries is analysed as a dialectical duality of two heuristic trends. According to the first trend, history is interpreted as a strict and objective science with the methodology adopted by natural sciences (“scientisation”). The other trend expresses the intention of historiography to merge with literature according to F. Schlegel’s principle of the “progressive Universalpoesie”. Another sign of convergence between literature and history is the evolution of historical literary genres: the historical novel and the historical short story appeared in German literature after the Great French Revolution under the influence of novels by W. Scott. The problem of balance between fact and fiction in historical literature as well as the problem of objectivity in the text belonging to historical genre of literature are regarded in connection with the ideas of J.W. Goethe, F. Schiller, F. Nietzsche, J. Burckhardt, H. White and others.

The author concludes that neither extreme (history as pure science or pure poetry) is acceptable. A strictly scientific history can exist only against the background of a poetically perceived and assimilated reality, as a kind of a “minus device”, i. e. as an opportunity to talk about the abundance of life in the language of scientific concepts. But a poetic story which disregards the facts of life and ignores the historical truth can turn into a fantastic vulgarity. In their coexistence they balance each other and can bring benefit to the works of great historians and great poets.

Keywords: aesthetical imperative, aesthetical myth, German modernism, poetical and historical discourse, aestheticisation.

История в границах науки

По иронии судьбы первым немецким лауреатом Нобелевской премии по литературе в 1902 г. стал не писатель, а историк — Теодор Моммзен, и это несмотря на то, что дефицита великих писателей, в том числе исторического жанра, в Европе тогда уж точно не было. Хотя Эмиль Золя внезапно умер накануне номинации (29 сентября 1902 г.), но Лев Толстой — главный мастер исторического жанра в мире — был жив, однако премии так и не получил. Выбор Королевской академии пал именно на ученого-историка, и премию Моммзен получил за *историческую* прозу, в первую очередь за трехтомник «Римской истории» с формулировкой «величайшему мастеру исторической литературы».

Присуждение премии по литературе историку означает признание того факта, что в историческом изложении имеет место литературный, т. е. *фикциональный*, элемент, а это, в свою очередь, может быть истолковано как сомнение в научности истории. Ведь трудно представить, чтобы представитель какой-нибудь другой науки, получи он за свои научные изыскания премию по литературе, почел бы это за честь. Физик Эрнест Резерфорд, когда он узнал о присуждении Нобелевской премии «не по своему предмету», а именно по химии, воскликнул: «вся наука — или физика, или коллек-

ционирование марок» («All science is either physics or stamp collecting»).

В лице Моммзена, который, правда, так и остался единственным историком-лауреатом, был отмечен весь XIX в., получивший наименование «век истории». Действительно, никогда прежде историческая наука не развивалась столь стремительно, не собирала вокруг себя столько великих приверженцев и не оказывала влияния на другие науки, как в XIX столетии.

Характеризуя исключительное положение историков в этот период, французский историк А.-И. Марру, автор знаменитой книги об античном воспитании, писал: «Историк стал королем, вся культура подчинялась его декретам: история решала, как следует читать Илиаду; история решала, что нация определила в качестве своих исторических границ, своих наследственных врагов и традиционной миссии... Под объединенным влиянием идеализма и позитивизма идея прогресса была навязана в качестве фундаментальной категории... Владеющий секретами прошлого историк, как генеалог обеспечивал человечество доказательствами знатности его происхождения и прослеживал триумфальный ход его эволюции. Только история могла дать основания для доказательства осуществимости утопии, показывая, что она... укоренена в прошлом» (Цит. по: Савельева 2003, 409).

Каждая эпоха имеет свои приоритеты в культуре. Л. фон Ранке, рассуждая о прогрессе в обществе, писал, что если совокупный прогресс в обществе оценке не поддается, то все-таки возможно выделить в каждом столетии свою ведущую духовную тенденцию, внутри которой наличие прогресса отрицать невозможно. Если такой ведущей тенденцией в XVIII в., по его мнению, была поэзия и философия, то XIX в. стал «веком истории» (Ranke 1888, 7). «Исторический поворот» затронул и другие науки — филологию, литературоведение, психологию, социологию и др. Навстречу истории развивалась и литература, создавшая новый жанр — историческую прозу. Бальзак, например, считал себя не столько поэтом, сколько историком современности, «секретарем общества, пишущим под его диктовку» (Реизов 1971, 311).

А ведь вплоть до конца XVIII в. история понималась как часть литературного дискурса, использующая риторические и литературные приемы по отношению к изображению событий прошлого (Нёунг 1991; Кроче 1998, 147–159).

Возьмем, к примеру, трактат Монтескье «Размышления о причинах величия и падения Рима» (1734). Монтескье обращается к истории Рима, прежде всего, чтобы найти ответы на вопросы, волнующие современную для него Францию. Древняя история — это прежде всего поучительный пример для исправления нравов эпохи Людовика XV. В «Размышлениях» он поучает французов на примере римлян, как ранее — в «Персидских письмах» (1721) — поучал их на примере персов. Такие вопросы, как методология, критика источников, терминологический аппарат и т. п., Монтескье мало интересуют. Самое интересное в книге — это не изложение исторических событий, а отвлеченные рассуждения автора по поводу событий. Он пишет не историю, а скорее философский трактат о нравах, облеченный в форму исторического повествования, то и дело проводя аналогии с современностью (Монтескье 2002).

В Германии характерный пример — Ф. Шиллер, исторические трактаты которого представляют собой скорее исполненные драматизма литературные обработки исторических сюжетов, чем научные исследования в современном смысле. Всемирная история для Шиллера — это великая мировая драма, фундаментальный конфликт которой состоит в нескончаемой борьбе между старым и новым, тиранией и свободой (Schiller 1970, 39).

Главные герои исторических событий олицетворяют эти вечно борющиеся друг с другом силы. Например, в «Истории тридцатилетней

войны» герцог Валленштейн воплощает силы тирании, а король Густав Адольф — силы свободы, которую для Шиллера несет протестантизм. Сама же модель описания противоборства протестантской Швеции и католической Австрии во многом инспирирована античной историографией, повествующей о борьбе свободолюбивой Греции с деспотичной Персией (Шиллер 2012).

Лишь в начале XIX в. начинается постепенная эмансипация истории от литературы и философии и ее трансформация в отдельную научную дисциплину. Первым опытом немецкой научной историографии становится трехтомная «Римская история» Г. Б. Нибура (1810–1811 гг.), в которой ее автор сознательно отказывается от литературности и нарративности во имя объективного изложения и научного анализа исторических фактов. В Предисловии к своему труду Нибур настаивает, что задача современного историка состоит в том, чтобы отделить историческую правду от покровов поэзии (Niebuhr 1873, 2).

Решающий шаг в процессе *сциентизации* историографии был сделан Леопольдом фон Ранке, который первым стал широко практиковать анализ исторических фактов на основе систематического и критического исследования источников и документов. Ранке претендовал установить объективный смысл исторических событий, узнать «как было на самом деле» («wie es eigentlich gewesen»). Источником объективных знаний стали для Ранке письма, дневники, мемуары и прочие исторические документы, позволяющие обеспечить «строгое изложение фактов», которое, по мнению Ранке, «является несомненно высшим законом» любого научного исторического исследования (Ranke 1888, VII).

При этом стиль изложения Ранке по литературности ни в чем не уступает стилю Моммзена, допускает яркие сравнения, метафоры, красочные портреты исторических деятелей и представляет собой синтез эlegantной литературной формы и строго научного содержания. Особенно хорошо удаются Ранке исторические портреты римских пап, Цезаре Борджиа, Игнатия Лойолы и других великих деятелей европейской истории (Ранке 2011).

Сомнения в объективной научности истории возникают в связи с кризисом позитивизма и осознанием иллюзорности позитивистской претензии на объективную научность истории. Если история претендует на то, чтобы быть «*gnothi seauton*» человечества, то почему сам познающий исключается из процесса такого познания? Еще до того, как В. Дильтей произвел антропологическую революцию в науках о духе,

Иоганн Густав Дройзен поставил вопрос о специфической методологии исторической науки, «историки», в которой усматривал «органон исторического мышления» (Дройзен 2004, 466). «История есть путь к сознанию и познанию человечеством самого себя», — пишет он (Дройзен 2004, 492).

С одной стороны, Дройзен выступает против господства позитивизма, некритически копирующего методы естествознания, а с другой, высказывается против отождествления исторического и литературного дискурса. Метод исторического исследования должен, по его мнению, исключить практиковавшееся искони литературное изложение исторических фактов, но тем не менее сохранить право историка на субъективную оценку прошлого.

Сущность исторического метода он формулирует как *понимание путем исследования* (Дройзен 2004, 463). В «Историке» Дройзен впервые высказывает мысль о том, что историк никогда не имеет дело с «чистыми» фактами, а только с продуктом субъективного видения и интерпретации действительности. Понимание путем исследования подразумевает движение по кругу — от эмпирических фактов к выяснению породивших их причин и достигнутых целей, т. е. понимание всегда стремится к целостности, которая всегда считалась прерогативой эстетического объекта (Дройзен 2004, 464).

Однако наступление на повествовательный стиль в истории продолжилось и в «постпозитивитскую» эпоху историографии XX в. «Мой тезис, — пишет Петер Сонди, — состоит в том, что повествовательная историография должна быть трансформирована в описательную, если новая история желает претендовать на адекватное выражение нашего опыта как анонимного процесса, как последовательности состояний и изменений систем» (перевод наш. — А. В.) (Szondi 1973, 540).

Критика повествовательности связана с новым пониманием истории как процесса, субъектом которой выступают не личности (*personenzentrierte Ereignisgeschichte*), а объективные процессы и структуры. Так, согласно К. Мейеру, такой подход обусловлен «не только изменениями в политической, институциональной, социальной, религиозной, культурной, экономической, пространственной, транспортно-технической, возможно языковой сфере, но и в их взаимоотношениях друг с другом..., иными словами в совокупном содержании истории структур» (Meier 1973, 582).

Сторонники т. н. «nouvelle histoire», как ее называют во Франции, не рассказывают, а опи-

сывают. Р. Козеллек полагает, что описание больше подходит для изображения структур, а повествование — событий, и хотя оба эти уровня взаимосвязаны, но все же не полностью растворены друг в друге (Koselleck 1973, 563).

Перечисленные имена образуют, разумеется, далеко не полный, но для обрисовки данной тенденции вполне достаточный перечень приверженцев сугубо описательной, научной и объективной историографии. Плодотворность интеграции исторического и литературного дискурса, а также возможность интерференций с таковым представляется им сомнительной. Но очевидно, что процесс сциентизации истории имеет и свои границы. Становясь все более специальной и наукообразной, история ослабляет связь с культурной памятью народа, которая всегда существовала в поэтической форме — в виде песен, эпических преданий, легенд и т. п., и утрачивает общественное внимание. По этому поводу еще Генрих Гейне писал: «Странные причуды у народа! Он хочет получить свою историю из рук поэта, а не из рук историка. Он хочет не надежного свидетельства голых фактов, а фактов, снова растворенных в той первоначальной поэзии, откуда они произошли» (Гейне 1957, 176).

История под знаком эстетики

Поэтому тенденции к сциентизации истории всегда диалектически противостояла не менее стойкая тенденция к ее эстетизации, к сближению истории с поэзией и философией. В 1821 г. В. фон Гумбольдт прочитал в Берлинской Академии доклад под названием «О задаче историка», в котором призывает историка не отвергать интуитивный путь поэта. «Историк, — пишет Гумбольдт, — надо идти одновременно двумя путями: искать историческую истину, беспристрастно, критически изучать то, что происходило, и затем соединять обнаруженное, интуитивно, постигая то, что этим средствам недоступно» (Humboldt 1960, 34).

Причины *вторичной* эстетизации истории объясняются стремлением модернизма к преодолению дуалистической картины мира и антиномией рационалистического сознания, всесторонний анализ которого дан в «Критике чистого разума» Канта. Задача модернизма состояла в стремлении вновь обрести целостную картину мира и «мировоззрение» в изначальном смысле слова: «Революционное стремление осуществить Царство Божие на земле — пружинящий центр прогрессивной культуры и начало современной истории.

Все, что не связано с Царством Божиим, представляется ей чем-то второстепенным» (Шлегель 1983, 301).

Новое целостное мировоззрение получает название новой мифологии, которая, по мысли ее романтиков, есть не что иное, как «созерцание мира в его единстве». Критикуя современную культуру, Ф. Шлегель видит ее главный изъян в разорванности, отсутствии единого центра, т. е. мифологии и формулирует задачу ее воссоздания: «Я утверждаю, что нашей поэзии не достает средоточия... у нас нет мифологии. Но я добавлю, что мы близки к тому, чтобы иметь ее, или, точнее говоря, наступает время, когда мы со всей серьезностью должны содействовать ее созданию» (Шлегель 1983, 387). «У мифологии есть великое преимущество. То, что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании, подобно тому, как душа благодаря облекающему его телу, доступна нашему взору и слуху» (Шлегель 1983, 388).

Функцию создания новой мифологии берет на себя романтическая поэзия, ибо только поэзия способна явить мир как целое и абсолютное бытие. «Поэзия есть абсолютная реальность — это центр моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее», — говорит Новалис (Новалис 2014, 137). Внутри модернизма формируется новый миф, который мы называем *эстетическим*, объединяющий весь комплекс идей, теорий и текстов в единое дискурсивное пространство, в котором поэзии отводится роль «наставницы человечества» (Hölderlin 1970, 442). Поскольку только поэзия способна преобразовать сумбур материального мира в целостный миф, перед человеком стоит высокая задача такого преобразования, которую по аналогии с категорическим можно назвать *эстетическим императивом*.

Эстетический императив является причиной вторичной, модернистской поэтизации истории, в которой можно выделить два главных вектора. С одной стороны, история вбирает в себя поэтические элементы, поэтизируясь как бы изнутри, а с другой, поэзия вбирает в себя историю, преобразуя исторический материал в художественных целях. Поэтому уместно говорить о *поэтизации истории* и *историзации поэзии*. Наиболее ярко обе тенденции воплотились у того же Фридриха Шиллера, которого можно назвать и поэтическим историком, и историческим поэтом одновременно. Так, в «Истории Тридцатилетней войны» или «Истории отпадения Нидерландов от испанского владычества» Шиллер предстает первично как историк,

а вторично — как поэт, в исторических трагедиях «Валленштейн», «Дон Карлос» и др. — наоборот.

Теоретически метод конструктивной (поэтической в изначальном смысле слова) истории был впервые обоснован тоже Шиллером в знаменитой лекции «Что такое всемирная история и с какой целью ее изучают?», произнесенной в Йенском университете 26 мая 1789 г., т. е. за полтора месяца до начала Французской революции. Мировая история (Weltgeschichte), по Шиллеру, как эмпирическая наука невозможна, но возможна всемирная история (Universalgeschichte), которая базируется на трансцендентальных принципах конструирования (Schiller 1978).

С одной стороны, Шиллер, который отчасти воспроизводит аргументацию Канта о неизбежной неполноте эмпирического познания, отмечает, что историк никогда не имеет достаточного фактического материала для того, чтобы с помощью причинной связи, обосновать необходимость того или иного явления. Множество фактов не могут быть доступны историку в силу многообразных объективных и субъективных причин. Недостаточность фактического материала не позволяет дать *телеологическое* объяснение исторических событий. С другой стороны, фактический материал даже в своей гипотетической совокупности не образует истории, а представляет собой неупорядоченную массу исторических свидетельств. Придать им статус истории может только «философский ум» (philosophischer Kopf), способный преобразовать хаос эмпирических фактов и сырого материала в космос т. н. «всемирной истории» и с помощью воображения сконструировать из бессвязных осколков облик целого. Только философский ум способен разрешить загадку истории и освободить человека от конечности и бессмысленности существования, в которое его ввергает чисто эмпирическая наука, познать прошлое и предвидеть будущее (Schiller 1978, 278). Хотя Шиллер пользуется понятием «философский ум», но понимает под ним, прежде всего, способность к конструктивному, т. е. свободному и творческому мышлению, которое достигает высшей формы реализации прежде всего в поэзии.

Проблема связи исторического знания с художественным творчеством образует одну из главных тем книги Ф. Ницше «О пользе и вреде истории для жизни», вторую часть «Несвоевременных размышлений». Книга была опубликована в 1874 г., вскоре после провала «Рождения трагедии», сделавшего ее автора изгоем

академического сообщества. Здесь Ницше продолжает свою критику рационального знания и теоретического человека, но уже применительно к истории (Ницше 1990а).

Выпады Ницше против современной (позитивистской) науки аналогичны выпадам ранних модернистов против рационального оптимизма Просвещения, наиболее убедительно представленным в первых монологах Фауста и Карла Моора. Поэтому Гете и Шиллер, переписку которых он в период работы над книгой изучает, а не профессиональные историки типа Ранке или Трейчке, выступают для Ницше в качестве подлинных учителей. От Гете он заимствует идею образования как образования целостной, гармонической личности, при котором накопление знаний должно быть подчинено задаче формирования такой личности. Он цитирует Гете: «истинно то, что двигает меня вперед» и «Мне, во всяком случае, ненавистно все, что только поучает меня, не расширяя и непосредственно не оживляя моей деятельности» (Ницше 1990а, 160). Аналогом целостной личности выступает произведение искусства, в котором все элементы органически связаны друг с другом и подчинены общей идее целого. Такой гармонической личностью, художником в науке у Шиллера выступает философский ум, перед которым вся история предстает как одно большое историческое полотно, который поэтому ощущает себя не только гражданином своей эпохи, но и субъектом всемирной истории. Ницше цитирует слова Шиллера: «Одно явление за другим начинает ускользать из-под власти слепой случайности и беспорядочной свободы и включаться как соответствующее звено в известное гармоническое целое — *которое, правда, существует только в его воображении*» (Ницше 1990а, 196).

Преодоление сциентистского подхода к истории, по Ницше, возможно двумя путями — аисторически и надисторически. Первый путь предполагает отказ от способности помнить («искусство забывать») и фактически впадение в варварское состояние, второй — преодоление механической фиксации фактов, к чему, по Ницше, сводится задача современного историка, посредством искусства и религии (Ницше 1990а, 227).

Изучение прошлого может быть оправдано только заботой о настоящем. Идею образования Ницше понимает вслед за Гете как образование личности, высшей точкой которого является развитие творческого начала. Быть здесь и сейчас, принимать мир во всех его проявлениях — означает творческое отношение к жизни. Это

относится и к истории, ибо только пластическая сила художника способна переплавить мертвые формы прошлого в живые формы настоящего.

Если искать в современной истории ученого, который в наивысшей степени соответствовал бы идеалу свехисторической памяти, то им, вероятнее всего, стал бы базельский профессор Якоб Буркхардт, курсы лекций которого по истории культуры Ницше слушал в 1870–1872 гг. Критический в оценках современников Ницше всегда с неизменным почтением высказывался о Буркхардте (Ницше 1990b, 592, 628). Ученик В. Г. Дройзена и Л. Ранке, Буркхардт считается основоположником культурно-исторической школы, в которой история рассматривается сквозь призму культуры. В своей наиболее известной книге «Культура Возрождения в Италии» Буркхардт показывает, что Возрождение было временем, определяемым культурой, а сама культура была следствием развития человека нового типа, которого он назвал «универсальным» (*uomo universale*), главной чертой которого стала индивидуальная свобода:

«Если нам будет позволено описать черты итальянского характера этого времени согласно тем сведениям, которыми мы на этот счет обладаем относительно высших сословий, результаты будут следующие. Основной недостаток этого характера является, как представляется, также и условием его величия: развитие индивидуализма. Индивидуум отрывается здесь, сначала внутренним образом, от существующей, по большей части тиранической и нелегитимной, государственности, так что все, что он теперь мыслит и делает, считается теперь — неважно, обоснованно или нет — изменой. Видя торжество эгоизма, он берет защиту справедливости в собственных делах в свои руки и из-за осуществляемой им мести подпадает под влияние темных сил, между тем как полагал достичь внутреннего мира. Его любовь обращается прежде всего в направлении другого столь же развитого индивидуума, а именно на супругу его ближнего. В отношении всего объективного, рамок и законов любого рода индивидуум сохраняет чувство собственной независимости и в каждом отдельном случае принимает самостоятельное решение, в соответствии с тем, каким образом находят внутри него общий язык чувство чести и выгода, соображения рассудка и страсть, примиренность и мстительность. И если самовлюбленность как в широком, так и в наиболее конкретном смысле является корнем и почвой для всякого зла, то уже по этой причине развитой итальянец стоял тогда ближе ко злу, чем любой другой народ» (Буркхардт 1996, 303).

Книга открывается главой «Государство как произведение искусства», в которой автор показывает, что политическая реальность Италии того времени является таким же порождением универсального человека, каким было и его художественное искусство. Милан Сфорца, Флоренцию Медичи или Венецианскую республику с тем же правом следует считать произведениями искусства, с каким таковыми считаются произведения миланского, флорентийского или венецианского искусства, а Александр VI или Чезаре Борджиа — претендуют быть такими же творцами в политике, как в искусстве ими были Рафаэль или Леонардо.

Не требует специальных доказательств, что стиль Буркхардта в полной мере представляет собой синтез научной и художественной речи, сочетающей огромную эрудицию с отточенными формулировками, объективность и ясность мысли с юмором и иронией.

В современной науке, пожалуй, наиболее радикальным сторонником «поэтической истории» был недавно ушедший из жизни американский историк и философ Хайден Уайт (1928–2018), основоположник «лингвистического поворота» в историографии и автор знаменитой монографии «Метаистория», в которой постоянно заявляет о бессмысленности попыток превратить историю в точную науку: «Пока историки продолжают использовать обычные грамотные речь и письмо, их репрезентации феноменов прошлого, равно как и мысли о них, останутся «литературными» — «поэтическими» и «риторическими» — отличными от всего, что считается специфически «научным» дискурсом. Я убежден, что наиболее продуктивный подход к изучению историографии — это отношение к литературному аспекту последней... историческое знание — это всегда знание второго порядка, то есть оно основано на гипотетических конструкциях возможных объектов исследования, требующих толкования с помощью процессов воображения, имеющих больше общего с «литературой», чем с какой-либо наукой» (Уайт 2002, 7).

Не ограничиваясь декларативными заявлениями о синтезе поэзии и истории, Х. Уайт интерпретирует ключевые исторические концепции модернизма по коду литературных жанров. В основании любой исторической концепции лежит, по его мнению, некий литературный жанр, определяющий ее содержание («семантику»), композицию («синтаксис») и стиль. Так, историческая концепция Ж. Мишле сконструирована как роман, Л. Ранке — как комедия, А. де Токвиля — как трагедия, а Я. Буркхардт

излагает историю по жанровому коду сатиры. Помимо этого, Уайт разрабатывает т. н. *тропологическую* методологию толкования ключевых исторических концепций модернизма. В основании основных исторических концепций лежит определенный троп — метафора (Ницше), метонимия (Маркс), ирония (Кроче), обуславливающий развертывание сюжета и способ аргументации соответствующего автора.

Так, Буркхардт описывает мир в сатирическом жанре. Этот мир лишен для него всяческих иллюзий. Он разочарован в настоящем и тихо изучает прошлое как альтернативу грубой и пошлой современности. Отсюда и элегически-сатирический тон его сочинений, прежде всего «Культуры Возрождения в Италии». Уайт дает следующую характеристику: «Истина, которой учит история — это меланхолическая истина. Она не ведет ни к надежде, ни к действию. Она даже не предполагает, что человечество будет существовать в дальнейшем. Она даже не предполагает, что в дальнейшем человечество будет существовать...» (Уайт 2002, 269). И далее: «Буркхардт обозревал мир, в котором добродетель, как правило, была поругана, талант извращен, а власть обращена на службу низменным потребностям. Он находил в своем времени очень мало достоинств и ничего такого, чему можно быть безоговорочно преданным. Культура *старой* Европы была его единственной привязанностью. Для него она была подобна одному из тех разрушенных римских памятников посреди пейзажа Пуссена, целиком заросших вьюном и травой, но противящихся своему поглощению «природой», вопреки которой они были созданы. Буркхардт не надеялся на восстановление этих развалин» (Уайт 2002, 273).

История под знаком поэзии

Другим направлением эстетизации истории стали исторические жанры литературы. Сначала под влиянием Шекспира в Германии возникла историческая драма (Гете, Шиллер), затем под влиянием В. Скотта — исторические роман и новелла (Берковский 2002, 191–204). К числу самых именитых представителей этого жанра следует причислить Л. Тика, В. Алексиса, А. Штифтера, К. Ф. Майера, Ф. Дана, Т. Фонтане, Ф. Верфеля, Генриха и Томаса Маннов, Стена Надольного и др. Эволюция и типологические свойства исторической прозы подробно описаны в научной литературе (Лукач 2015; Реизов 1977а, 1977b; Müller 1988; Aust 1994; Geppert 2009).

Возникновение исторической прозы стало отражением исторического мышления

модернизма, историческим фоном послужили события Французской революции, в ходе которой обычный человек впервые ощутил себя полноправным субъектом истории. К типологическим свойствам исторического жанра обычно относят новый тип героя, которым стал т. н. «средний человек», частное лицо, которое не инициирует исторические процессы, а оказывается вовлеченным в их круговорот. Реальные же исторические личности обычно выступают в исторической прозе в качестве персонажей второго плана, вступая в действие в поворотные моменты развития сюжета. Изображая «живую» историю, авторы исторической прозы большое внимание уделяют описанию местного колорита, нравов, обычаев, бытовой культуры и прочих атрибутов народной жизни.

Все авторы, так или иначе пишущие об исторической прозе (романе, новелле, повести, рассказе и драме) отмечают ее «гибридность» (*Zwittergattung*), соединяющую правду и вымысел. Этот факт признается всеми, споры же ведутся главным образом вокруг того, причислять ли историческую прозу к поэтическому или историческому дискурсу, а также применимо ли понятие «историческая правда» к произведениям художественной литературы и если да, то в каком смысле. При всей пестроте мнений можно, на наш взгляд, выделить три основных подхода к этой проблеме:

1. Все исторические реалии (события, личности, нравы, документы, теории, топонимы, термины и проч.), о которых идет речь в историческом романе, под влиянием стоящей перед автором художественной задачи утрачивают свою фактуальность и под воздействием поэтической функции языка становятся художественными символами. Так, К. Хамбургер пишет: «В качестве предмета исторического романа даже Наполеон становится вымышленным Наполеоном. И не потому, что исторический роман может отступать от исторической правды. Даже те исторические романы, которые придерживаются исторической истины так же неукоснительно, как и исторические документы, превращают историческую личность в неисторическую, вымышленную, перемещают ее из возможной системы действительности в систему вымысла» (перевод наш. — А. В.) (Hamburger 1994, 94f.).

2. Согласно другому подходу, первично фикциональные элементы, соединяясь с фактуальной информацией, подчиненной задаче исторического описания, сами «реализуются» и, расширяя наше знание о мире, завоевывают себе статус действительности. Поэтому автор исто-

рического произведения имеет право силой воображения восполнить имеющиеся пробелы и отсутствующие в хронике детали (черты характера исторических персонажей, их тайные мысли, возможные диалоги, незафиксированные документально поступки, предания и проч.) ради полноты конструируемой им исторической картины. Так, Дж. Р. Сёрль пишет: «В реалистической или натуралистической фикциональности автор говорит о действительных местах и событиях и смешивает реальные отношения с фикциональными, что позволяет рассматривать фикциональную историю как расширение имеющихся знаний» (перевод наш. — А. В.) (Searle 1990, 95).

Следовательно, в произведении искусства для Хамбургера история становится «поэзией», т. е. продуктом авторской фантазии, ибо исторический роман, как и всякий иной роман, есть жанр художественной литературы и выполняет прежде всего эстетические задачи. Для Сёрля — наоборот: литературность в историческом жанре подчинена задачам исторической правды, и тут уже поэзия становится историей. Стало быть, проблема соотношения правды и вымысла в исторической литературе будет сводиться к тому, *какую* функцию мы признаем в качестве доминантной — эстетическую или историческую. В соответствии с выбором доминанты будет дан ответ на вопрос, к какому виду дискурса будет отнесена историческая литература.

3. Некое подобие компромисса по этой проблеме, правда, предлагает Ж. Женетт. По его мнению, создаваемая в тексте произведения художественная реальность, «хотя и не является реальным миром, но должна рассматриваться в качестве такового» (Genette 1992, 60). Он вводит термин «*patchwork*» («лоскутное одеяло») как симбиоз фактуальной и фикциональной информации, имеющий место внутри любого литературного произведения, в частности внутри исторического романа.

Проблема соотношения *истины* в поэзии и истории впервые была поставлена еще Аристотелем в «Поэтике». В IX книге Аристотель пытается отграничить область поэзии и область истории друг от друга и проливает свет на проблему объективности.

«Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более

философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающему теми или другими качествами. К этому стремится поэзия, давая действующим лицам имена. А частное, — например, “что сделал Алкивиад, или что с ним случилось”» (Аристотель 1998, 1078–1079).

Как видно из приведенной цитаты, главное различие между историей и поэзией Аристотель видит не в форме (прозаической или стихотворной), а в *способе* подражания. Историк подражает действительности, поэт — возможности и необходимости. Поскольку историк оперирует уже «произошедшими» событиями, т. е. фактами, ему нет необходимости убеждать читателя в их действительности; с другой стороны, он не имеет права от них отступать так же вольно, как это может позволить себе поэт. Не будучи творцом фактов, он только фиксирует их, и поэтому степень свободы его меньше, чем у поэта. Поэт же создает собственную историю (по Аристотелю, миф), и его задача сделать ее возможной, т. е. правдоподобной в глазах читателя. А это меняет способ его повествования. Если задача историка состоит в том, чтобы сообщить о как можно большем числе событий, поэт должен сконцентрироваться *на мотивировке* поступков своих героев и убедительно обосновать причины выдуманных им событий. Таким образом, изображение бытия в ином модусе ставит перед поэтом иные художественные задачи. Бальзак по этому поводу писал: «Ничто так не изобличает бездарность писателя, как нагромождение фактов... Талант проявляется в обрисовке причин, порождающих факты, в тайных движениях человеческого сердца, которыми историки пренебрегают. Персонажи романа должны выказывать больше разума, чем исторические персонажи. Первые притязают на жизнь, — последние жили. Существование одних не нуждается в доказательстве, как бы ни были причудливы их поступки, тогда как существование других должно опираться на всеобщее признание» (цит. по: Лукач 2015, 95–96).

Если речь (по Аристотелю, логос) в модусе необходимости все-таки оставить за философом, который говорит о первоначалах бытия, то противопоставление поэта и историка сведется к тому, что первый изображает бытие в модусе возможности, второй — в модусе действительности. Правда, историк никогда не бывает «чистым» историком. Даже хронист, который не ставит перед собой задачи каких

бы то ни было исторических обобщений, даже не сознавая того, имеет дело с неким синтезом первичных данных. Что такое исторический факт? Латинское «factum» происходит от «facere» (делать, создавать, творить), т. е. и сам факт есть нечто сделанное, изначально сконструированное. Может ли быть иначе? Уже Кант показал, что любой объект, в том числе исторический факт, является не исходной данностью, а *результатом* процесса конструирования, т. е. синтезирующей деятельности сознания, подводящей чувственные представления под категории рассудка. Любое чувственное представление не содержит единства в себе, это единство может заключаться априори только в способности представления, соединение чувственных данных есть «акт самодеятельности силы представления» (Кант 1993, 94–95). Что уж говорить о *соединении* фактов («историческом синтаксисе», по Х. Уайту), т. е. процессе, требующем исключительно синтетических процедур отбора, обработки, компоновки, интерпретации исходного материала и проч.

В «Рождении трагедии» Ницше сконструировал модель Античности, противопоставив ее современной культуре, которая, будучи истолкована им как *decadence*, есть результат эстетической конструкции, чего сам Ницше никогда и не отрицал, ведь мир, по его мнению, может быть оправдан только эстетически. В книге «О пользе и вреде истории для жизни» он пишет: «Объективно мыслить историю — значит... проделывать сосредоточенную работу драматурга, именно, мыслить все в известной связи, разрозненное сплести в целое, исходя всегда из предположения, что в вещи должно вложить некое единство плана, если его даже раньше в них не было» (Ницше 1990а, 195).

Рассуждая об объективности исторической науки, Ницше полагает, что только «поэтическая» история и может считаться поистине объективной. Если под объективностью понимать такое рассмотрение предмета, при котором он рассматривается чисто и непредвзято, то таким видом рассмотрения будет как раз эстетическое (незаинтересованное) созерцание, которым обладает вдохновенный поэт: «...бессубъектным видением обладает как раз дионисический художник, который, соединяясь с пра-Единым, и забывая о своей эмпирической субъективности, созерцает в своей душе аполлонические образы... И разве не примешивается некоторая доля иллюзии даже к самому возвышенному пониманию слова “объективность”? Ведь под этим словом понимают такое душевное состояние историка, при котором он созерцает известное событие со всеми его

мотивами и следствиями в такой чистоте, что оно не оказывает никакого влияния на его личность; при этом имеют в виду тот эстетический феномен, ту свободу от личного интереса, которую обнаруживает художник, созерцающий среди бурного ландшафта, под гром и молнию, или на море во время шторма свои внутренние образы и забывающий при этом о своей личности» (Ницше 1990а, 194).

Пожалуй, главный вывод из сказанного состоит в том, что обе крайности (история как чистая наука и как чистая поэзия) в своем пределе представляются проблематичными. Строго научная история может существовать только на фоне поэтически воспринятой и усвоенной действительности, как некий минус-прием,

т. е. как способ говорить о богатстве жизни языком научных понятий. Но и поэтически история, если она полностью игнорирует «правду жизни», презирует факты, рискует обернуться пошлостью. Их независимое сосуществование уравнивает друг друга и обещает плодотворный синтез в трудах великих историков и великих поэтов. Гете писал Нибуру: «Обособление поэзии от истории бесценно, ибо, значение и достоинство каждой из них при этом не только не утрачивается, а, напротив, утверждается, и вместе с тем бесконечно интересно видеть, как они вновь сливаются и взаимодействуют друг с другом» (перевод наш. — А. В.) (Goethe IV, 22, 214 ff., цит. по Fulda 1996, 3).

Источники

- Аристотель (1998) *Поэтика*. В кн.: Аристотель. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск: Литература, с. 1064–1112.
- Буркхардт, Я. (1996) *Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования*. М.: Юрист, 591 с.
- Дройзен, И. Г. (2004) *Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории*. СПб.: Владимир Даль, 581 с.
- Монтескье, Ш. Л. (2002) *Персидские письма. Размышления о величии и падении римлян*. М.: Канон Пресс, 512 с.
- Ницше, Ф. (1990а) О пользе и вреде истории для жизни. В кн.: Ф. Ницше. *Сочинения*: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, с. 158–230.
- Ницше, Ф. (1990б) Сумерки идолов, или Как философствуют молотом. В кн.: Ф. Ницше. *Сочинения*: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, с. 556–630.
- Новалис (2014) *Фрагменты*. СПб.: Владимир Даль, 319 с.
- Ранке, Л. фон (2011) *Римские папы, их церковь и государство в XVI–XVII столетиях*: в 2 т. М.: Книжный дом Либроком.
- Шиллер, Ф. (2012) История Тридцатилетней войны. В кн.: Ф. Шиллер *Собрание сочинений*: в 6 т. Т. 6. М.: Книжный клуб Книгоvek, с. 7–404.
- Hölderlin, F.; Mieth, G. (Hg.) (1970) *Sämtliche Werke und Briefe: In IV Bdn. Bd. II. Hyperion. Theoretische Versuche*. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 530 S.
- Niebuhr, G. V. (1873) *Römische Geschichte*. Bd. 1. Berlin: Verlag von S. Calvary & Co, 514 S.
- Ranke, L. von.; Dove, A., Winter, G. (Hg.) (1888) *Weltgeschichte*. 1–3. Aufl. Bd. IX, Teil II. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, S. VII–XI.
- Schiller, F.; Hahn, K.-H. (Hg.) (1970) *Schillers Werke: Nationalausgabe*. Bd. 17: Historische Schriften. 1. Teil. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 444 S.
- Schiller, F. (1978) Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. In: *Schillers Werke in fünf Bänden*. 3. Bd. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, S. 273–295.

Литература

- Берковский, Н. Я. (2002) Вальтер Скотт. В кн.: Н. Я. Берковский. *Лекции по зарубежной литературе*. СПб.: Азбука-классика, с. 191–204.
- Гейне, Г. (1957) Путевые картины. В кн.: Г. Гейне. *Собрание сочинений*: в 10 т. Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 270 с.
- Кант, И. (1993) *Критика чистого разума*. СПб.: ИКА «Тайм-Аут», 472 с.
- Кроче, Б. (1998) *Теория и история историографии*. М.: Школа «Языки русской культуры», 192 с.
- Лукач, Д. (2015) *Исторический роман*. М.: Common place, 178 с.
- Реизов, Б. Г. (1971) История и вымысел в романах Вальтера Скотта. *Известия АН СССР. Отделение литературы и языка*, т. XXX, вып. 4, с. 306–311.
- Реизов, Б. Г. (1977а) Исторический роман 20-х годов. В кн.: Б. Г. Реизов. *Французский роман XIX века*. М.: Высшая школа, с. 9–31.

- Реизов, Б. Г. (1977b) Бальзак. В кн.: Б. Г. Реизов. *Французский роман XIX века*. М.: Высшая школа, с. 73–109.
- Савельева, И. М. (2003) Обретение метода. В кн.: И. Г. Дройзен. *Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории*. СПб.: Владимир Даль, с. 5–23.
- Уайт, Х. (2002) *Метаистория. Историческое воображение в истории XIX века*. Екатеринбург: Studia humanitatis, 529 с.
- Шлегель, Ф. (1983) *Эстетика. Философия. Критика*: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 479 с.
- Aust, H. (1994) *Der historische Roman*. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 176 S.
- Fulda, D. (1996) *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin; New York: Walter de Gruyter Verlag, 547 S.
- Genette, G. (1992) *Fiction et diction*. München: Fink Verlag, 151 S.
- Geppert, H. V. (2009) *Der historische Roman. Geschichte umerzählt — von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke Verlag, 434 S.
- Hamburger, K. (1994) *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 278 S.
- Höyng, P. (1991) „Erzähl doch keine Geschichte“. Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und erzählender Literatur. In: *Der Deutschunterricht*. Bd. 43, H. 4. Velber: Friedrich Verlag, S. 80–89.
- Humboldt, W. von. (1946) *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 60 S.
- Koselleck, R., Stempel, W.-D. (Hg.) (1973) *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München: Fink, 600 S.
- Meier, Ch. (1973) Narrativität, Geschichte und die Sorgen des Historikers. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel (Hg.). *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München: Fink Verlag, S. 571–585.
- Müller, H. (1988) *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 136 S.
- Searle, J. R. (1990) The logical status of fictional discourse. In: J. R. Searle. *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Fr./M.: Suhrkamp Verlag, S. 80–97.
- Szondi, P. (1973) Für eine nicht mehr narrative Historie. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel (Hg.). *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München: Fink Verlag, S. 540–542.

Sources

- Aristotle (1998) Poetika [Poetics]. In: Aristotle. *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii [Ethics. Policy. Rhetoric. Poetics. Categories]*. Minsk: Literatura Publ., pp. 1064–1112. (In Russian)
- Burckhardt, J. (1996) *Die Cultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. Moscow: Yurist Publ., 591 p. (In Russian)
- Droysen, J. G. (2004) *Istorika. Lektsii ob entsiklopedii i metodologii istorii [Historica. Lectures on encyclopedia and methodology of history]*. Saint Petersburg: Vladimir Dal Publ., 581 p. (In Russian)
- Hölderlin, F.; Mieth, G. (Hg.) (1970) *Sämtliche Werke und Briefe: In IV Bdn. Bd. II. Hyperion. Theoretische Versuche*. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 530 S. (In German)
- Montesquieu, Ch.-L. (2002) *Persidskie pisma. Razmyishleniya o velichii i padenii rimlyan [Persian letters. Considerations on the causes of the greatness of the Romans and their decline]*. Moscow: Kanon Press Publ., 512 p. (In Russian)
- Niebuhr, G. B. (1873) *Römische Geschichte*. Bd. 1. Berlin: Verlag von S. Calvary & Co, 514 S. (In German)
- Nietzsche, F. (1990a) O pol'ze i vrede istorii dlya zhizni [On the advantage and disadvantage of history for life]. In: F. Nietzsche. *Sochineniya [Works]*: In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Mysl' Publ., pp. 158–230. (In Russian)
- Nietzsche, F. (1990b) Sumerki idolov, ili Kak filosostvuyut molotom [Twilight of the idols, or, How to philosophize with a hammer]. In: F. Nietzsche. *Sochineniya [Works]*: In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Mysl' Publ., pp. 556–630. (In Russian)
- Novalis (2014) *Fragmenty [Fragments]*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., 319 p. (In Russian)
- Ranke, L. von (2011) *Rimskie papy, ikh tserkov' i gosudarstvo v XVI–XVII stoletiyakh [History of the popes, their church and state in the 16th and 17th centuries]*: In 2 vols. Moscow: Knizhnyj dom Librokom Publ. (In Russian)
- Ranke, L. von.; Dove, A., Winter, G. (Hg.) (1888) *Weltgeschichte*. 1–3. Aufl. Bd. IX, Teil II. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, S. VII–XI. (In German)
- Schiller, F. (1978) Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede. In: *Schillers Werke in fünf Bänden*. 3. Bd. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, S. 273–295. (In German)
- Schiller, F. (2012) Istoriya Tridtsatiletney voyny [The history of the Thirty Years' War]. In: F. Schiller *Sobranie sochineniy [Collected works]*: In 6 vols. Vol. 6. Moscow: Knizhnyj klub Knigovek Publ., p. 7–404. (In Russian)
- Schiller, F.; Hahn, K.-H. (Hg.) (1970) *Schillers Werke: Nationalausgabe*. Bd. 17: Historische Schriften. 1. Teil. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar, 444 S. (In German)

References

- Aust, H. (1994) *Der historische Roman*. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 176 S. (In German)
- Berkovskiy, N. Ya. (2002) Valter Skott [Walter Scott]. In: N. Ya. Berkovskiy. *Lektsii po zarubezhnoy literature [Lectures on foreign literature]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ., pp. 191–204. (In Russian)

- Croce, B. (1998) *Teoriya i istoriya istoriografii [Theory and history of historiography]*. Moscow: Shkola "Yazyiki russkoy kultury" Publ., 192 p. (In Russian)
- Fulda, D. (1996) *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin; New York: Walter de Gruyter Verlag, 547 S. (In German)
- Genette, G. (1992) *Fiction et diction*. München: Fink Verlag, 151 S. (In German)
- Geppert, H. V. (2009) *Der historische Roman. Geschichte umerzählt — von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke Verlag, 434 S. (In German)
- Hamburger, K. (1994) *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 278 S. (In German)
- Heine, H. (1957) Putevye kartiny [Travel pictures]. In: H. Heine. *Sobranie sochinenij [Collected works]*: In 10 vols. Vol. 4. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury Publ., 270 p. (In Russian)
- Höyng, P. (1991) „Erzähl doch keine Geschichte“. Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und erzählender Literatur. In: *Der Deutschunterricht*. Bd. 43, H. 4. Velber: Friedrich Verlag, S. 80–89. (In German)
- Humboldt, W. von. (1946) *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 60 S. (In German)
- Kant, I. (1993) *Kritik der reinen Vernunft*. Saint Petersburg: IKA "Tajm-Aut" Publ., 472 p. (In Russian)
- Koselleck, R., Stempel, W.-D. (Hg.) (1973) *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München: Fink, 600 S.
- Lukács, G. (2015) *Istoricheskiy roman [The historical novel]*. Moscow: Common place Publ., 178 p. (In Russian)
- Meier, Ch. (1973) Narrativität, Geschichte und die Sorgen des Historikers. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel. *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München: Fink Verlag, S. 571–585. (In German)
- Müller, H. (1988) *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 136 S. (In German)
- Reizov, B. G. (1971) Istoriya i vymysel v romanakh Valtera Skotta [History and fiction in the novels of Walter Scott]. *Izvestiya AN SSSR. Otdelenie literatury i yazyka*, vol. XXX, iss. 4, pp. 306–311. (In Russian)
- Reizov, B. G. (1977b) Balzak [Balzac]. In: B. G. Reizov. *Frantsuzskiy roman XIX veka [French novel of the 19th century]*. Moscow: Vysshaya shkola Publ., pp. 73–109. (In Russian)
- Reizov, B. G. (1977a) Istoricheskiy roman 20-kh godov [Historical novel of the 20^s]. In: B. G. Reizov. *Frantsuzskiy roman XIX veka [French novel of the 19th century]*. Moscow: Vysshaya shkola Publ., pp. 9–31. (In Russian)
- Savel'eva, I. M. (2003) Obretenie metoda [The acquisition of the method]. In: J. G. Droysen. *Istorika. Lektsii ob entsiklopedii i metodologii istorii [Historica. Lectures on encyclopedia and methodology of history]*. Saint Petersburg: Vladimir Dal' Publ., p. 5–23. (In Russian)
- Schlegel, F. (1989) *Estetika. Filosofiya. Kritika [Aesthetics. Philosophy. Criticism]*: In 2 vols. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ., 479 p. (In Russian)
- Searle, J. R. (1990) The logical status of fictional discourse. In: J. R. Searle. *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Fr./M.: Suhrkamp Verlag, S. 80–97. (In German)
- Szondi, P. (1973) Für eine nicht mehr narrative Historie. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel. *Geschichte — Ereignis und Erzählung*. München: Fink Verlag, S. 540–542. (In German)
- White, H. (2002) *Metahistory: The historical imagination in Nineteenth-Century Europe*. Ekaterinburg: Studia humanitatis Publ., 529 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Алексей Львович Вольский, e-mail: volskij@mail.ru

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Alexey L. Volskiy, e-mail: volskij@mail.ru

Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Literature, Herzen State Pedagogical University of Russia