

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 9 (30)

Academic Journal

Series:
History. Philology. Cultural Studies.
Oriental Studies

Moscow
2017

ВЕСТНИК РГГУ
№ 9 (30)

Научный журнал

Серия
«История. Филология. Культурология.
Востоковедение»

Москва
2017

УДК 94(05)+80(05)+008.001(05)
ББК 63.3я5+80я5+71я5

Редакционный совет серии «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. ДеБарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Клоканов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэммер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вуппертала, Германия), М. Сакаи (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглсонг (Раттерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаклеина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., доц. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), И.С. Смирнов, зам. гл. ред., канд. филол. н. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, д-р филол. н., чл.-кор. (ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филос. н., канд. филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС); Г.Н. Ланской, д-р ист. н. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мещеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), М.П. Одесский, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н. (РГГУ; ИРЯ РАН), Н.Р. Сумбатова, д-р филол. н. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД России), А.С. Усачев, д-р ист. н., доц. (РГГУ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Ответственный за выпуск: Д.И. Антонов, канд. ист. н., доц. (РГГУ)

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2017

ISSN 2073-6355

Содержание

Культурно-исторические исследования

И.Н. Захарова

Афинский Тесейон: проблема исторической
реконструкции святилища героя 9

А.Е. Махов

Бестиарий как подсистема средневековой семиотики 20

Л.В. Крошкина

Идея «парности» святых в житиях
матери Марии (Скобцовой) 37

Визуальные исследования

Д.И. Антонов

Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии,
книжности и фольклоре 49

Д.Д. Харман

Имперский орел под деревом с фаллосами:
иконография фрески «Источник изобилия»
в Массе Маритима (вторая половина XIII в.) 65

«Новое искусство» и культура XX в.

Ю.А. Асоян

Теория художественных пространств
Николая Тарабукина: 1920-е гг. 82

Н.А. Зубанова

Государственный музей керамики в 1928–1932 гг.:
опыт построения музея «производственного типа» 98

Современная культура и медиалор

<i>А.В. Демкина</i>	
Поисковый запрос «будущее России»: опыт анализа массового сознания в русскоязычной интернет-среде	107
<i>А.П. Патракова</i>	
Синдром человека бдительного (Homo Securitatis)	113
<i>В.В. Плужник</i>	
«Бисквитный террор оппозиции»: дискурс страха (и дискурс о страхе) в рунете в 2015–2016 гг.	119
<i>М.С. Ярлова</i>	
Кому, как и почему угрожает Петр Павленский?	125
<i>Г.А. Шматова</i>	
Современный театр в городском пространстве: случай «Мастерской Петра Фоменко»	131

Теория культуры

<i>Б.В. Рейфман</i>	
О философско-культурных и коммуникативных обоснованиях культуры и культурологии	140
Abstracts	151
Сведения об авторах	156

Contents

Studies in Cultural History

- I. Zakharova*
The Theseion of Athens. An issue
of the Historical Reconstruction 9
- A. Makhov*
Bestiary as a Subsystem of Medieval Semiotics 20
- L. Kroshkina*
The Idea of “Paired Relationship” in the Hagiography
of Mother Maria (Skobtsova) 37

Visual Studies

- D. Antonov*
The Ghost in an Illusive Disguise. Werewolves
in Old Russian Iconography, Literature and Folklore 49
- D. Kharman*
The Imperial Eagle under the Phallus Tree. Iconography
of the Fresco “The Source of Abundance” in Massa Marittima
(second half of the 13th century) 65

“The New Art” and Culture of the 20th Century

- Yu. Asoyan*
The Theory of Nikolay Tarabukin’s
Artistic Spaces (the 1920s) 82
- N. Zubanova*
The State Museum of Ceramics in 1928–1932.
Creating “The Manufacturing Museum” 98

Contemporary Culture and Medialore

<i>A. Demkina</i> Search Query “The Future of Russia”. An Experience of Mass-Consciousness Research on the Russian Internet	107
<i>A. Patrakova</i> Security-Aware Personality Syndrome (Homo Securitatis)	113
<i>V. Pluzhnik</i> “Sponge Cake Terror of the Opposition”. The Discourse of Fear and the Discourse about Fear on the Russian Internet	119
<i>M. Yaralova</i> To whom, how and why does Petr Pavlensky Menace?	125
<i>G. Shmatova</i> Modern Theater in Urban Space. The Case of “Peter Fomenko’s Studio”	131

The Theory of Culture

<i>B. Reyfman</i> About Philosophical-Cultural and Communicative Rationale of Culture Studies	140
Abstracts	151
General data about the authors	158

И.Н. Захарова

Афинский Тесейон: проблема исторической реконструкции святилища героя

Знаменитый афинский Тесейон остается до сих пор не найденным. Из-за отсутствия археологического материала наши знания о нем опираются на сведения только письменных источников, но ни в одном из них не сохранилось подробного описания Тесейона. Лишь сведя воедино их разрозненные и довольно скудные данные, можно попытаться реконструировать в общих чертах облик известного святилища.

Ключевые слова: Тесейон, святилище, Тесей, Афины.

Афинский Тесейон¹, святилище, где покоились останки героя, перенесенные Кимоном в 476/475 г. до н. э. с острова Скирос, в древности был весьма знаменит. Согласно сообщению Плутарха, Тесейон почитался так же, как Парфенон и Элевсиний (Plut. De exil. 17). Ранее другой автор, Страбон, словами Гегесия Магнесийского говорил: «Вижу акрополь и там знак огромного трезубца; вижу Элевсин и посвящаю в его священные таинства. Вон там Леокорий, здесь Тесейон; я не могу описать все частности, ибо Аттика – это достояние богов, которые взяли ее, сделав святилищем для себя и прародительских героев» (Strab. IX. 16. – *Пер. Г.А. Стратановского*).

Однако несмотря на большую известность Тесейона в античную эпоху, мы знаем о нем сравнительно немного. Прежде всего, это обусловлено тем, что, вопреки многолетним усилиям археологов, святилище героя пока не удалось обнаружить. Согласно высказанным за последние десятилетия гипотезам, Тесейон находился вблизи акрополя – в одном из районов, прилегающих к нему с севера, северо-востока или востока. Но значительным препятствием для дальнейших историко-топографических изысканий является

невозможность проведения в указанных районах современного города масштабных археологических работ².

Поскольку Тесейон остается ненайденным, наши знания о нем опираются только на письменные источники: это свидетельства античных авторов и эпиграфических памятников, а также некоторые сведения схолиев и поздних лексиконов³. Однако мы нигде не находим подробного описания святилища, в большинстве случаев оно лишь упоминается. Только сведя воедино эти разрозненные данные, можно попытаться реконструировать, хотя бы в общих чертах, облик известного афинского Тесейона. Данная проблема не раз привлекала внимание исследователей⁴, но до сих пор не стала предметом специального изучения.

Прежде всего, нужно обратить внимание на то, как в источниках названо священное место культа главного афинского героя. Несколько раз – у Филохора (FGH 328 F18), в надписях середины II в. до н. э. (IG II² 956–958), у Диодора (Diod. IV. 62. 4) и в некоторых лексиконах (Harpokr. s.v. Θησεῖον; Suidas s.v. Θησεῖον; Et. Magn. s.v. Θησεῖον) – встречается слово τέμενος. Этим словом назывался участок земли, посвященный богу или герою. Нередко его значение почти не отличалось от значения слова ἱερόν («святилище»), и одно могло заменять другое⁵. Только в поздних источниках Тесейон, весь или его часть⁶, назван ναός (Et. Magn. Loc. cit.⁷; Hesych. s.v. Θησεῖον) и ἡρώον (Photios. s.v. Θησεῖον; Bekker. Anecd. Gr. I. 264. 21). Слово ναός обозначало отдельно стоящий храм или часть целого ансамбля⁸ и, наряду с терминами τέμενος и ἱερόν, использовалось в описаниях священных мест культов как богов, так и героев⁹. Слово ἡρώον могли быть названы простая могила героя, надгробный монумент, а также гробница или какое-то другое строение (например, небольшая часовня)¹⁰. По наблюдению Э. Кернс, были герооны, которые почти не отличались от святилищ богов¹¹.

Сведения о Тесейоне содержатся также у Павсания, в рассказе которого использованы слова ἱερόν и σηκόс. Первое появляется, когда Периегет говорит о местонахождении и художественном убранстве Тесейона: он размещался рядом с гимнасием Птолемея (πρὸς δὲ τῷ γυμνασίῳ Θησεῖος ἐστὶν ἱερόν), расположенным недалеко от агоры; его украшали картины (γέγραπται δὲ ἐν τῷ τοῦ Θησεῖος ἱερῷ), на которых были изображены сцены амазономахии, кентавромахии, а также один из эпизодов путешествия Тесея на Крит. Упоминая об этой картине, Павсаний отмечает, что она находилась на третьей стене и ее автором был Микон. Затем, после длинного мифологического экскурса и рассказа о кончине героя на о. Скирос, Периегет сообщает, что σηκόс Тесея (ὁ μὲν δὴ Θησεῖος σηκόс) поя-

вился у афинян после Марафонской битвы, когда Кимон, изгнав скиросцев, перенес кости Тесея в Афины (I. 17. 2–6).

Как показало исследование В. Пиренн-Дельфорж, у Павсания слово *ἱερόν* имеет разные значения: оно появляется в перечислениях (чередуюсь с более специальными терминами – *ναός*, *μνῆμα* и др.) священных мест культов или для констатации факта существования того или иного святилища, так что из-за отсутствия уточняющих деталей сложно понять, какие топографические реалии или архитектурные сооружения им описываются; оно обозначает священное место культа без храма, святилище с возведенным строением, а также храм¹².

К сожалению, сведений, которые Периегет сообщает о Тесеийоне, слишком мало, чтобы можно было составить четкое представление об афинской достопримечательности, которая находилась у него перед глазами. Он мог назвать словом *ἱερόν* как весь Тесеийон, так и его часть¹³.

Но очевидно, что, сообщая о картинах Тесеийона, Павсаний говорит о некоем строении, которое видит изнутри. Когда он посетил во II в. н. э. Афины, это сооружение, вероятно, еще сохраняло по крайней мере некоторые из украсивших его когда-то картин, а значит, и основную часть своего первоначального облика. Сложно судить о конкретных чертах этого строения. Оно было, очевидно, прямоугольным в основании (упоминается третья стена), имело крышу, чтобы защитить картины, и могло выглядеть как обнесенный стенами двор, где находилась могила героя, или как стоя, сокровищница, храм¹⁴. К последнему из указанных вариантов склоняются многие исследователи, полагая, что Периегет говорит именно о храме¹⁵.

Еще труднее определить значение слова *σηκός* у Павсания, поскольку, при всем богатстве лексики, используемой им в описании многочисленных священных мест культов¹⁶, оно встречается в его произведении лишь однажды. В древнегреческом языке данное слово могло иметь значение «огороженное священное место», «огороженное пространство святилища», а также «место захоронения», «могила», «гробница»¹⁷.

Согласно гипотезе С.Н. Куманудиса, слово *σηκός* появилось в тексте Периегета под влиянием рассказа Плутарха о том, как Кимон обнаружил погребение Тесея на о. Скирос¹⁸: местные жители препятствовали поискам, но все же с большим трудом место захоронения было найдено (*τοῦ σηκοῦ μόγις ἐξευρεθέντος*) (Plut. Kim. 8)¹⁹. Сопоставив сведения Плутарха и Павсания, С.Н. Куманудис предположил, что слово *σηκός* указывает как на могилу Тесея на о. Скирос, так и на «реликварий» в Афинах²⁰.

К такому пониманию слова $\sigma\eta\kappa\acute{o}\varsigma$ склоняются многие исследователи²¹. Предполагается, что Павсаний говорит об особом, специально огороженном месте святилища²², где Кимон расположил перенесенные им с о. Скирос останки Тесея. По мнению С.Г. Миллера, это могла быть гробница или строение, подобное небольшому храму²³, Дж. Бордман не исключал, что место захоронения являлось частью украшенного картинами здания²⁴.

Иначе интерпретирует сведения Павсания Дж. Баррон, полагая, что словом $\sigma\eta\kappa\acute{o}\varsigma$, как и $\iota\epsilon\rho\acute{o}\nu$, названо строение святилища²⁵. Из работ других ученых следует, что словом $\sigma\eta\kappa\acute{o}\varsigma$ обозначен Тесейон в целом²⁶. Но, заметим, данная точка зрения не противоречит мнению, согласно которому в святилище находилось здание с настенными росписями и покоились останки героя²⁷.

Это сооружение и, возможно, особым образом обустроенная гробница Тесея не обязательно занимали всю территорию святилища. Тесейон, подобно другим святилищам, представлял собой, очевидно, огороженное пространство ($\tau\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$) с открытым внутренним двором. Кроме главного здесь находились, возможно, также небольшие отдельно стоящие здания ($naiskoi$)²⁸. Общая площадь святилища, судя по сведениям некоторых источников, могла быть весьма значительной.

Афинский Тесейон, несомненно, был теснейшим образом связан с праздником, который устраивался в честь героя восьмого пианопсиона (Plut. Thes. 36) и включал торжественную процессию, жертвоприношения и различные состязания²⁹. Для совершения жертвенного обряда здесь, очевидно, был алтарь (алтари³⁰). Как и в других святилищах, в Тесейоне, возможно, имелись специальные строения для приготовления пищи, а также для священной трапезы³¹.

Жертвенный обряд совершался в святилище, вероятно, не только восьмого пианопсиона³², но и по восьмым числам остальных месяцев – либо в ознаменование того, что восьмого гекатомбеона Тесей пришел в Афины из Трезена, либо потому, что он считался сыном Посейдона, которого чествовали восьмого числа каждого месяца (Plut. Thes. 36). Кроме того, афиняне могли воздавать почести Тесею также во время других празднеств (хотя прямого указания на это в источниках нет), которые в той или иной степени были переосмыслены в свете мифов о герое – Пианопсию, Осхофории, Кибернесии, процессия к Дельфинию, Гекалессии, Синойкии, Боэдромии, Панафинеи³³.

Сведения о праздничных состязаниях в честь Тесея эллинистического времени сохранились в надписях IG II² 956–965³⁴ (II в. до н. э.), но, возможно, какие-то агоны существовали уже

в классическую эпоху³⁵. Согласно тексту надписей IG II² 956–958, стелы (средний размер каждой около 2×0,5×0,2 м³⁶) с именами агонифетов и списками победителей в соревнованиях устанавливались в Тесеийоне. Если предположить, что данная практика была постоянной, то, очевидно, святилище располагало достаточной площадью, чтобы разместить эти эпиграфические памятники.

Другие источники также позволяют предполагать, что святилище занимало значительную территорию. Так, Фукидид и Андокид, рассказывая о тревожных событиях 415 г. до н. э., последовавших за осквернением герма, сообщают, что в Тесеийоне собрались вооруженные граждане. Фукидид говорит об этом, правда, очень кратко, отмечая только, что вооруженные афиняне провели целую ночь в Тесеийоне (Thuk. VI. 61). Но вряд ли он подразумевал все взявшееся за оружие афинское гражданство. Скорее всего, у него приведена упрощенная версия событий, более полный вариант которой мы находим у Андокида³⁷. Согласно сообщению этого автора, по велению Совета граждане собирались в нескольких местах: те, кто жил в городе, должны были идти на городскую площадь, жившие в Длинных стенах – в Тесеийон³⁸, проживавшие в Пирее – на Гипподамову площадь, всадникам же следовало явиться в Анакейон (Andoc. I. 45). Таким образом, Андокид имеет в виду некое ограниченное, но все же достаточно значительное, число людей, которые собирались в святилище героя.

Тесеийон не раз становился местом собрания афинян. Согласно Аристотелю, здесь по жребию избирались должностные лица, распределявшиеся по демам (Arist. Ath. Pol. 62. 1). По данным Эсхина, все назначения по жребию осуществлялись в Тесеийоне (эта процедура находилась в ведении фесмофетов) (Aisch. 3. 13). В надписи SEG 28:103 (332/331 г. до н. э.) есть упоминание о том, что здесь собирались демофы для выбора магистратов³⁹. Согласно другому эпиграфическому памятнику – IG II² 1039 (83–78 гг. до н. э.), в святилище героя, вероятно, правда, лишь однажды, заседал Совет⁴⁰. Поздние лексиконы сообщают, что здесь проводились заседания суда (Photios. Loc. cit.; Et. Magn. Loc. cit.) и даже была тюрьма⁴¹ (Hesych. Loc. cit.; Et. Magn. Loc. cit.).

На фоне этих довольно отрывочных сведений, которые указывают на то, что Тесеийон не раз оказывался в гуще общественной жизни Афин, привлекают внимание источники, согласно которым святилище героя служило убежищем для рабов. Об этом упоминается у Аристофана, некоторых более поздних авторов и неоднократно – в лексиконах (Aristoph. Eq. 1311–1312, fr. 458 K, 567 K; Philoch. FGrH 328 F 177; Plut. Thes. 36; Schol. Aisch. III. 13; Hesych.

Loc. cit.; Photios. Loc. cit.; Suid. Loc. cit.; Et. Magn. Loc. cit.; Bekker. Loc. cit.). Однако допустимо предположить, что в классическую эпоху в святилище получали право неприкосновенности и находили убежище не только рабы, но и все умоляющие (гикеты)⁴², как это было во время Плутарха, который писал, что Тесеийон «служит убежищем для рабов и вообще для всех слабых и угнетенных, которые страшатся сильного» (Plut. Thes. 36. – *Пер. С.П. Маркиша*).

Исследователи сходятся во мнении о том, что рабы, возможно, из-за очень жестокого обращения с ними, устремлялись в Тесеийон в надежде найти себе другого хозяина⁴³. Как именно это происходило, неизвестно. К.А. Кристенсен полагал, что при посредничестве жреца и после проведения определенного разбирательства раб мог быть продан новому хозяину⁴⁴. Согласно гипотезе А. Готтесмана, новый хозяин появлялся у раба благодаря применению практики «возвращения свободы» (aphairesis eis eleutherian)⁴⁵. Но в любом случае для проведения необходимых процедур, вероятно, требовалось какое-то время.

Известно, что пребывание гикетов в святилищах, которые представляли им убежище, могло быть очень долгим⁴⁶. Мы знаем также, что порой святилища пытались ограничить время этого пребывания, а в случае с беглыми рабами – пресечь само их проникновение на свою территорию, о чем говорит, в частности, афинская надпись IG I³ 45 (ок. 445 г. до н. э.)⁴⁷. Однако те рабы, которые получали убежище в Тесеийоне, оставались здесь, по-видимому, на длительный срок, что отразилось в слове Аристофана $\theta\eta\sigma\epsilon\iota\acute{o}\tau\eta\upsilon$ («тот, кто подолгу находится в Тесеийоне») (Aristoph. fr. 458 K). Будучи городским святилищем, Тесеийон вряд ли обладал такими ресурсами, как, например, святилище Зевса в Олимпии, которое могло принять и разместить на своей территории большое количество людей, в том числе и гикетов⁴⁸. Но допустимо предположить, что в святилище главного афинского героя имелись необходимые условия (достаточная площадь, возможно, некие строения), чтобы в нем на длительное время могли оставаться те, кто находил здесь убежище.

Итак, из-за отсутствия археологического материала и немногочисленности сведений письменных источников Тесеийон остается во многом загадкой для исследователя. Пока только гипотетически решается вопрос о его локализации, и его облик удастся восстановить лишь в общих чертах. Но можно предположить, что святилище занимало немалую площадь и на его территории располагались различные сооружения, главным из которых было украшенное картинами здание (возможно, храм), а также имелась особым образом обустроенная гробница героя. Оно являлось средоточием праздника, который афиняне справляли восьмого пианопсиона, очевидно,

было часто посещаемым и не раз оказывалось в гуще общественной жизни города, располагаясь в (или вблизи) той его части, которая в обращенной к ней надписи арки Адриана (IG II² 5185)⁴⁹ названа «Тесеевым градом»⁵⁰.

Сокращения

ABSA – Annual of the British School at Athens
 AJAH – American Journal of Ancient History
 ARG – Archiv für Religionsgeschichte
 JHS – Journal of Hellenic Studies
 HSCPh – Harvard Studies in Classical Philology
 REG – Revue des Études Grecques
 ZPE – Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

Примечания

- ¹ Судя по сведениям письменных источников, в Аттике было несколько святилищ Тесея, главное из которых находилось в Афинах. О локализации других святилищ см.: *Wycherley R.E.* The Temple of Hephaistos // JHS. 1959. Vol. 79. P. 156; *Jacoby F.* Die Fragmente der griechischen Historiker. Teil 3 b (Suppl.). A Commentary on the Ancient Historians of Athens. Vol. 1. Leiden: Brill, 1954. P. 208; *Kearns E.* The Heroes of Attica. L.: Institute of Classical Studies, 1989. P. 169.
- ² Подробнее об этом см.: *Захарова И.Н.* Проблема локализации афинского Тесеийона // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия «История». Вып. 2 (6). Н. Новгород. 2006. С. 5–11.
- ³ Свод этих данных представлен в: *Wycherley R.E.* The Athenian Agora. Vol. 3. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1957. P. 113–119; *Coumanoudis S.N.* Theseos sekos. Archaiologike Ephemeris. 1976. P. 194–216; *Gofas D., Coumanoudis S.N.* Deux décrets inédits d'Éleusis // REG. Vol. 91. 1978. P. 289–306.
- ⁴ *Thompson H.A., Wycherley R.E.* The Athenian Agora. Vol. 14. Princeton: American School of Classical Studies at Athens, 1972. P. 124–126; *Barron J.P.* New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion // JHS. Vol. 92. 1972. P. 21–22; *Miller S.G.* Architecture as Evidence for the Identity of the Early Polis // Historisk-filosofiske Meddelelser. Bd. 72. 1995. P. 209–210, 233–235.
- ⁵ *Burkert W.* Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2011. S. 138; *Patera I.* Espace et structures cultuels du sanctuaire grec: la construction du vocabulaire // Revue de l'histoire des religions. Vol. 227. 2010. P. 541, 546.
- ⁶ *Miller S.G.* Op. cit. P. 209.

- ⁷ В «Большом этимологике» явно сведены данные разных источников: Θησεῖον τέμενός ἐστι τῷ Θησεῖ <...> ἢ ναὸς τοῦ Θησεώς <...>.
- ⁸ *Patera I.* Op. cit. P. 546.
- ⁹ *Kearns E.* Between God and Man: Status and Function of Heroes and Their Sanctuaries // Le sanctuaire grec. Genève: Fondation Hardt. 1992. P. 66–68; *Ekroth G.* Heroes and Hero-cults // A Companion to Greek Religion. Ed. Ogden D. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. P. 108.
- ¹⁰ *Larson J.* Greek Heroine Cults. Madison, Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press. 1995. P. 9–13; *Kearns E.* Between God and Man... P. 65–68.
- ¹¹ *Kearns E.* Between God and Man... P. 68.
- ¹² *Pirenne-Delforge V.* Le lexique des lieux de culte dans la Périégèse de Pausanias // ARG. 2008. Bd. 10. P. 145–150.
- ¹³ *Miller S.G.* Op. cit. P. 209.
- ¹⁴ *Barron J.P.* Op. cit.; *Miller S.G.* Op. cit.
- ¹⁵ *Parker R.* Athenian Religion: A History. Oxford: Clarendon Press. 1996. P. 168–169; *Walker H.J.* Theseus and Athens. Oxford: Oxford Univ. Press, 1995. P. 21–22; *Kopaniak K.* Kimon, Mikon und die Datierung des Athener Theseion // Tekmeria: archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Münster: Scriptorium. 2006. S. 155–163; *Гуциш В.П.* Кимон и кости Тесея // Политическая история и историография: от античности до современности. Вып. 3. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. С. 34–35.
- ¹⁶ В исследовании В. Пиренн-Дельфорж анализируются контекстные значения слов *ιερόν, ναός, ἄλσος, τέμενος, ἱερεῖον, ἄδυτον, ἄντρον, μέγαρον, μαντεῖον, χρηστήριον, περίβολος* и делается краткий обзор использования слов *μνήμα* и *τάφος* (*Pirenne-Delforge V.* Op. cit. P. 145–178).
- ¹⁷ *Liddell H.G., Scott R., Jones H.S., McKenzie R.* A Greek-English Lexicon: With a Revised Supplement. Oxford: Clarendon Press, 1996. P. 1592; *Frisk H.* Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Bd. 2. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag, 1970. P. 695; *Chantraine P.* Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire de Mots. T. IV–2. Paris: Klincksieck, 1980. P. 997; *Cazevitz M.* Temples et sanctuaires: ce qu'apprend l'étude lexicologique // Travaux de la Maison de l'Orient. T. 7. 1984. P. 94. Not. 91. Согласно Полудевку, *σηκός* посвящен героям, но поэты говорят также и о *σηκός* богов (*Pollux. I. 6*).
- ¹⁸ *Coumanoudis S.N.* Op. cit. P. 199.
- ¹⁹ Когда Плутарх рассказывает об этих же событиях в созданной позже биографии Тесея, он использует слово *θήκη*, чтобы обозначить место погребения на о. Скирос: Кимон нашел могилу (*ἐνρέθη δὲ θήκη*), в которой покоился воин большого роста, рядом лежали медное копье и меч (*Plut. Thes. 36*). Однако в тексте Павсания слово *θήκη* встречается неоднократно: трижды в значении «могила» (*Paus. I. 9. 8*) и один раз в значении «урна» (с костями Орфея) (*Paus. IX. 30. 10*).
- ²⁰ *Coumanoudis S.N.* Op. cit. 199. На основании предположительно восстановленного текста одного из схолиев к Эсхину, который начинается словами

- Δύο Θησεΐα· ἐν τῇ πόλει (Aisch. III. 13), и привлекая археологический материал, С.Н. Куманудис выдвинул гипотезу о том, что в Афинах было два Тесе́йона: ἱερόν у северного подножия акрополя и σηκόс на агоре (*Coumanoudis S.N.* Op. cit. P. 199, 204–216). Но большинство ученых не приняли данную точку зрения.
- ²¹ *Thompson H.A., Wycherley R.E.* Op. cit. P. 125; *Pirenne-Delforge V.* Op. cit. P. 151; *Miller S.G.* Op. cit.; *Walker H.J.* Op. cit.; *Calame C.* Thésée et l'imaginaire athénien: Légende et culte en Grèce antique. Lausanne: Editions Payot, 1990. P. 154, 180; *Boardman J.* Herakles, Theseus and Amazons // *The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens* / Ed. by Kurtz D. et al. Cambridge, N. Y.: Cambridge Univ. Press, 1982. P. 16–17.
- ²² В биографии Тесея Плутарх, сказав, как торжественно афиняне встретили перенесенные с о. Скирос останки героя, словно он сам возвращался в город, отмечает: καὶ κείται μὲν ἐν μέσῃ τῇ πόλει... (букв. «и он лежит в центре города») (Plut. Thes. 36). Плутарху, хорошо знавшему Афины, очевидно, было известно, что в святилище находится захоронение Тесея. Т.Л. Шир относит указанные слова писателя к Тесе́йону в целом (*Shear T.L. Jr.* Ἴσονόμους τ' Ἀθῆνας ἐποησάτην: The Agora and the Democracy // *The Archaeology of Athens and Attica under the Democracy* / Ed. by W.D.E. Coulson et al. Oxford: Oxbow Books, 1994. P. 228).
- ²³ *Miller S.G.* Op. cit.
- ²⁴ *Boardman J.* Op. cit.
- ²⁵ *Barron J.P.* Op. cit. P. 21–22. Not. 29. По наблюдению этого исследователя, одно и то же священное место культа, Эрехтейон, у Еврипида и Дионисия Галикарнасского названо σηκόс (Eur. Erechth. fr. 65 Austin; D.H. Antiquit. Rom. XIV. 2), у Геродота – νηός (Hdt.VIII. 55), у Гесихия – ἱερόν (Hesych. s.v. οἰκουρὸν ὄφιν). См.: *Barron J.P.* Op. cit. P. 21.
- ²⁶ *Rhodes P.J.* A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 211; *Harris-Cline D.* Archaic Athens and the Topography of the Kylon Affair // *ABSA*. 1999. Vol. 94. P. 314–315, 317–318; *Jacoby F.* Op. cit. P. 208; *Robertson N.* Festivals and Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1992. P. 118; *Shear T.L., Jr.* Op. cit. P. 228, 247. Not. 66.
- ²⁷ Существовала гипотеза, согласно которой некоторое представление о Тесе́йоне можно было бы составить благодаря известному героону в Гельбаша-Трисе (южная Ликия): он создавался предположительно под влиянием искусства Афин, откуда мог быть заимствован и план сооружения (*Barron J.P.* Op. cit. P. 22). В современном исследовании, посвященном знаменитому героону, говорится о невозможности доказать, что греческие святилища являлись образцами для героонов Ликии, хотя определенное сходство между ними было, и особенно подчеркивается уникальность древнего памятника Трисы (*Landskron A.* Das Heroon von Trysa. Wien: Holzhausen der Verlag, 2015. S. 53–55).
- ²⁸ *Miller S.G.* Op. cit. P. 209–210.
- ²⁹ *Parker R.* Op. cit. P. 169; *Parke H.W.* Athenische Feste. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1987. S. 122–123; *Kearns E.* The Heroes of Attica... P. 168–169;

- Pritchard D.M.* Costing Festivals and War: Spending Priorities of the Athenian Democracy // *Historia*. 2012. Bd. 61. P. 34.
- ³⁰ *Miller S.G.* Op. cit.
- ³¹ О таких строениях в святилищах героев см.: *Ekroth G.* The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the Hellenistic Periods. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique. 2002. P. 144–146, 148–149, 315; *Idem.* Heroes and Hero-cults... P. 106.
- ³² Накануне праздника Тесеи приносилась жертва Конниду, воспитателю Тесея в Трезене (Plut. *Thes.* 4), и амазонкам (по Плутарху, эта жертва приносилась в древности. – Plut. *Thes.* 27). Шестого панаопсиона жертву Тесею приносили Саламинии (SEG 21:527, 363/2 г. до н. э.). К сожалению, источники не сообщают, где именно проходили эти обряды.
- ³³ *Ferguson W.S.* The Salaminioi of Heptaphylai and Sounion // *Hesperia*. 1938. Vol. 7. P. 27–28, 67; *Parke H.W.* Op. cit. S. 113–121; *Kearns E.* The Heroes of Attica... P. 120–122; *Parker R.* Op. cit. P. 169; *Calame C.* Op. cit. P. 143–156; *Shapiro H.A.* Theseus in Kimonian Athens: The Iconography of Empire // *Mediterranean Historical Review*. 1992. Vol. 7. P. 37–39; *Connor W.R.* Theseus and His City // *Religion and Power in the Ancient Greek World*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. 1996. P. 116–119.
- ³⁴ Степень сохранности надписей разная. Лучше всего сохранились 956 (161/0 до н. э.); 957 (157/6 до н. э.); 958 (153/2 до н. э.). Их датировка дана по: *Pélékidis Ch.* Histoire de l'éphébie attique des origines à 31 avant Jésus-Christ. P.: E. de Boccard, 1962. P. 229–233, 295–300; *Bugh G.R.* The Theseia in Late Hellenistic Athens // *ZPE*. Bd. 83. 1990. P. 24–25.
- ³⁵ Возможно, праздник с агонами был учрежден после переноса Кимоном останков героя и обустройства Тесеяона (*Parke H.W.* Op. cit. S. 121–122; *Parker R.* Op. cit. 169; *Kyle D.G.* Athletics in Ancient Athens. Leiden: Brill. 1993. P. 40–41).
- ³⁶ *Bugh G.R.* Op. cit. P. 21.
- ³⁷ *Miller S.G.* Op. cit. P. 209, 234. Not. 70; *Shear T.L.* Op. cit. P. 228, 246. Not. 24.
- ³⁸ По мнению Р.Э. Уичерли, этот Тесеяон находился в Длинных стенах или рядом с ними (*Wycherley R.E.* The Athenian Agora... P.118; *Idem.* The Temple of Hephaistos... P. 156); Н. Робертсон, Т.Л. Шир, С.Г. Миллер считали, что Андокид говорит об афинском Тесеяоне (*Robertson N.* Op. cit. P. 43; *Idem.* The City Center of Archaic Athens // *Hesperia*. 1998. Vol. 67. P. 295–297, 299; *Shear T.L.* Op. cit. P. 228; *Miller S.G.* Op. cit. P. 234. Not. 70). Вероятно, вблизи Длинных стен находились τεμεῖν Ἡφαιῶς, которые упоминаются в надписи IG II2 1035 (SEG 26:121, 10/9–3/2 г. до н. э.). Предполагается, что они существовали уже в классический период и предназначались для получения дохода: это могли быть оливковые рощи, сдаваемые в аренду (*Schlaifer R.* Notes on Athenian Public Cults // *HSCPh*. 1940. Vol. 51. P. 238–239. Not. 6; *Papazarkadas N.* Sacred and Public Land in Ancient Athens. Oxford, N. Y.: Oxford Univ. Press. 2011. P. 23; *Schmalz G.C.R.* Inscribing a Ritualized Past: The Attic Restoration Decree IG II2 1035 and Cultural Memory in Augustan Athens // *Eulimene*. 2007–2008. Vol. 8–9. P. 45. Not. 171). Вряд ли Тесеяон у Андокида был одним из этих τεμεῖν.

- ³⁹ По мнению Д. Гофа и С.Н. Куманудиса, избирались демарх и казначеи; согласно Р. Осборну – только демарх; Д. Уайтхед полагал, что собрания и выборы проводились не на уровне демов, но на уровне фил; по мнению Н. Робертсона, здесь избирались магистраты, чья деятельность была связана с подготовкой эфебов (*Gofas D., Coumanoudis S.N.* Op. cit. P. 297–298; *Osborne R.* Demos: The Discovery of Classical Attika. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986. P. 77; *Whitehead D.* The Demes of Attica, 508/7 – ca. 250 B.C: A Political and Social Study. Princeton: Princeton University Press. 1986. P. 89–90, 269–270, 289–290; *Robertson N.* Festivals and Legends... P. 111–112, 118).
- ⁴⁰ ἐν τῷ Θησεῖ[ῶν βουλῇ]. Уайтхед отмечает, что число участников заседания должно было составить 600 человек (*Whitehead D.* Op. cit. P. 269. Not. 57). Существует и другой вариант восстановления данной надписи: SEG 22:110 (79/8 г. до н. э.).
- ⁴¹ Согласно гипотезе С.Н. Куманудиса, тюрьма находилась не в самом Тесеийоне, а рядом с ним. Словом «Тесеийон» афиняне могли называть весь район, окружавший святилище, в том числе и тюрьму (*Coumanoudis S.N.* Op. cit. P. 203).
- ⁴² *Christensen K.A.* The Theseion: A slave refuge at Athens // AJAH. Vol. 9. 1984. P. 28. В наших источниках имеются некоторые указания на это. Филохор писал, что в старину в Тесеийоне укрывались не только рабы, но и «те, кто каким бы то ни было образом молил» (οὐ μόνον τοὺς οἰκέτας τὸ παλαιὸν φησὶν καταφεύγειν εἰς τὸ Θησεῖον, ἀλλὰ καὶ τοὺς ὀλοσοῦν ἰκετεύοντας – FGhN 328 F 177). Диодор, относя появление Тесеийона к тому времени, когда афиняне перенесли останки своего героя, называет святилище τέμενος ἄστυον, не указывая специально, что в нем могли укрываться только рабы (IV. 62. 4).
- ⁴³ *Christensen K.A.* Op. cit. P. 23–25, 28; *Gottesman A.* Politics and the Street in Democratic Athens. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2014. P. 161.
- ⁴⁴ *Christensen K.A.* Op. cit. P. 23–32.
- ⁴⁵ *Gottesman A.* Op. cit. P. 155–179.
- ⁴⁶ *Sinn U.* Greek Sanctuaries as Places of Refuge // Greek Sanctuaries. New Approaches / Ed. by N. Marinatos, R. Hägg. L., N. Y.: Routledge, 1993. P. 75; *Gottesman A.* Op. cit. P. 160.
- ⁴⁷ *Wernicke K.* Die Polizeiwache auf der Burg von Athen // Hermes. Bd. 26. 1891. S. 51–75; *Sinn U.* Op. cit. P. 73; *Gottesman A.* Op. cit. P. 160–161.
- ⁴⁸ *Sinn U.* Op. cit. P. 75–76.
- ⁴⁹ Предлагались разные варианты датировки этой арки: начало 30-х гг. II в. н. э. или годы правления императора Антонина Пия (*Thompson de Grumond N.* An Encyclopedia of the History of Classical Archaeology. L., N. Y.: Routledge. 1996. P. 70).
- ⁵⁰ Мы лишь затронули одни и не рассмотрели другие (датировка Тесеийона, его художественное убранство и роль последнего в религиозной и политической истории Афин, ритуальная сторона жизни святилища – прежде всего, жертвенный обряд – и т. д.) вопросы, которые тесно связаны с обозначенной в данной статье проблемой, предполагая посвятить их изучению специальные работы.

Бестиарий как подсистема средневековой семиотики

Средневековый бестиарий трактован в статье как раздел средневековой семиотики, усматривающей знак в любой реалии вещного мира. В бестиарии знаками являются не сами животные, но их отдельные свойства, смысл которых может меняться в зависимости от контекста. Этим объясняется исключительная многозначность, присущая животным бестиария. На отдельных примерах показано, как бестиарные знаки используются средневековыми авторами при построении развернутых высказываний.

Ключевые слова: бестиарий, средневековая семиотика, *significatio rerum*, многозначность, свойства животных как знаки.

В средневековом бестиарии физиологические сведения о строении и повадках зверей нередко перемежаются фразами, которые вводятся словом «означает...» и содержат перечисление неких смыслов животного или его отдельных свойств. Этот семиотический раздел бестиария, пожалуй, и наименее изучен, и наиболее чужд современному читателю. Странна для нас в первую очередь сама идея, что зверь существует в мире не только как живой организм, но и как знак; что он не только передвигается, питается, охотится и т. п., но еще и «означает». Станным кажется и список его значений: он воспринимается нами как произвольный, но также и как вызывающе противоречивый. Мы узнаём из бестиариев, что едва ли не каждый зверь может обозначать и добродетель, и порок; и небесное, и inferнальное. Степень амбивалентности, которая позволяет символизировать противоположное не только самому зверю (лев – «символ» и Христа, и дьявола), но и общим для многих животных частям тела¹, в целом настолько высока, что

в «звере-знаке» словно бы рушится сама граница между Божественным и демоническим. По замечанию итальянского издателя «Физиолога» Франческо Замбона, средневековые «бестиарий Христа» и «бестиарий Сатаны», будучи составлены из одних и тех же животных, тяготеют к тому, чтобы опасным образом смешаться².

В некоторых текстах подобная амбивалентность едва ли не возведена в принцип. Таков, на наш взгляд, словарь «Аллегории ко всему Священному Писанию», в издании Ж.-П. Минья ошибочно приписанный Храбану Мавру (на самом деле он был составлен в конце XII – начале XIII в., вопрос об авторстве не решен). Словарь представляет собой алфавитный список «вещей», именованных в Библии; каждой вещи (в том числе и зверям) составитель приписывает целый спектр значений, подтверждая их соответственно истолкованными цитатами. Бросается в глаза стремление автора к контрапунктическому совмещению противоположных смыслов, перечень которых ведет нас от Христа к дьяволу. Приведем лишь один пример:

Piscis (рыба). Рыба – это Христос, ибо сказано в Евангелии: «Они [апостолы] подали Ему [Христу] часть печеной рыбы и сотового меда» (Лк. 24, 42), что означает: почтили праведной верой и святой жизнью таинства Христа страдавшего. Рыба – это вера, ибо сказано в Евангелии: «разве вместо рыбы подаст ему змею?» (Лк. 11, 11), что означает: разве вместо веры даст неверие? Рыба – это смерть, ибо сказано в книге Ионы: «Приготовил Бог рыбу огромную, чтобы она проглотила Иону» (Ион. 2, 1), что означает: позволил Бог-Отец, чтобы жестокая смерть овладела Христом. Рыба – это дьявол, ибо сказано в книге Товита: «Показалась огромная рыба, чтобы проглотить его» (Тов. 6, 3), что означает: дьявол кружит, ища, кого проглотить³.

Экскурсы такого рода проигрывают в увлекательности фантастическим сведениям о физиологических «реалиях». Однако не будем забывать, что семиотические разделы бестиария – не факультативное дополнение к физиологии животных, но, напротив, главное в бестиарии; то его ядро, ради которого и пишется физиологическая часть. Ведь животное для автора бестиария – не столько реалия, сколько сумма знаков, способных породить отдельные высказывания и даже целые тексты.

Бестиарий представляет собой не просто набор описаний животных, но одну из подсистем средневековой семиотики, основанной на учении о значении вещей (*significatio rerum*), развитие которого – от Августина до теологов XII–XIII вв. – проследил Хенниг

Бринкман⁴. В представлении средневекового теолога вещи, как и слова, могут означать, поскольку являются «словами» того языка, которым говорит с человеком Бог. Новаторство этой идеи очевидно на фоне античных семиотических представлений, выраженных в риторическом учении о дихотомии «слов» как означающих и «вещей» как означаемых («Всякая речь состоит из того, что означается, и из того, что означает, то есть из вещей и слов». – Квинтилиан, «Воспитание оратора», III, 5, 1).

Средневековье, сохраняя античную риторическую дихотомию слова и вещи, принципиально расширяет функции вещей: теперь и вещи являются (или, во всяком случае, могут являться) знаками – а именно, знаками других вещей. Слово обозначает вещь (leo – лев), а вещь, в свою очередь, обозначает некую иную вещь (лев – Христос). Процесс означивания оказывается двухступенным:

verbum → res significans → res significata.

Понятно, что бестиарий – часть системы значения вещей. Но почему животные как знаки многозначны вплоть до вопиющей противоречивости? Ответ на этот вопрос мы найдем в средневековой семиотике, которая исходила из постулата, что вещь может иметь намного больше значений, чем слово: «Значение вещей гораздо разнообразнее, чем значение слов. Ибо лишь немногие слова имеют больше двух или трех значений; вещь же может обозначать столько других вещей, сколько она имеет общих с другими вещами свойств, видимых и невидимых» (Гуго Сен-Викторский)⁵; «Слова имеют не более двух или трех значений. Вещи же могут иметь столько же значений, сколько они имеют свойств» (Ришар Сен-Викторский)⁶.

Как именно вещь имеет столько же значений, сколько и свойств, Ришар Сен-Викторский тут же показывает на простом примере. Вещь может означать «природой и формой (natura et forma)». Так, снег своим холодом (т. е. своей природой) означает «угасание сладострастия»; своей же белизной (т. е. «формой») он означает «чистоту благих дел»⁷.

Вещь, подобным образом разобранная на свойства, в самом деле становилась знаком особого рода, абсолютно не похожим на слово: значения вещи не были связаны между собой никаким общим семантическим ореолом, но представляли случайный и противоречивый набор. Не будет преувеличением сказать, что экзегеты осознанно акцентировали противоречивость заключенных в той или иной вещи значений, как бы подчеркивая тем самым отличие Божественного языка от языка человеческого: в языке слов проти-

воположные смыслы разведены по словам-антонимам, в языке вещей они совмещены. В вышеупомянутом словаре «Аллегории ко всему Священному Писанию» отмечается, что «одна и та же вещь может иметь не только различные, но и противоположные значения (*non solum diversam, sed adversam... significacionem*)»⁸.

Итак, в средневековой семиотике носителем значения является не сама вещь, но ее свойство. В этом – причина (хотя, как мы увидим, не единственная) многозначности вещи. То же самое относится и к бестиарию как семиотической подсистеме: значащий элемент здесь – не сам зверь, но его свойства, его «природы», как нередко называют эти свойства авторы бестиариев. Никакого целостного характера, «этоса» бестиарий в звере не видит. Семиотически зверь не существует как что-то единое. Он представляет собой некий агрегат свойств, которые и становятся носителями значений; при этом выбор свойства, которому приписывалось данное значение, иногда кажется нам неожиданным. В бестиарии Петра из Бове (начало XIII в.) еж – дьявол; но вовсе не потому, что вооружен страшными иглами, а потому, что носит на этих иглах лесные плоды (читай: соблазны мира сего): «Ты, христианин, Божий человек, бойся ежа, то есть дьявола, который покрыт иголками и всегда готов устроить тебе западню, ибо забота о благах сего мира и преходящие наслаждения закреплены на сих иголках...»⁹.

Зверь приобретает многозначность, обусловленную различием его свойств. Петух – этот ночной страж (*vigil nocturnus*), которого «природа создала, чтобы понуждать смертных к трудам, прерывая их сон» (Плиний, «Естественная история»¹⁰), обозначает бодрствование и бдительность (*vigilantia*) истинного христианина, и таково наиболее распространенное, позитивное, значение петуха. Однако тот же петух (в *exemplum* Жака де Витри)¹¹ предпочитает гнилые зерна драгоценным камням, «не разумея их пользы» и обозначая тем самым отвержение истинных ценностей.

Пение лебеда чаще всего толкуется позитивно, «*in bono*», на языке средневековых герменевтов. Сладость Моисеева гимна сравнивается с предсмертным пением лебеда¹²; более того, последние слова Христа уподобляются лебединой предсмертной песне – у Конрада Вюрцбургского, в обращении к Деве Марии: «Говорят, что лебедь поет, когда он должен умереть; так же поступил и твой сын...»¹³. И белизна лебеда, казалось бы, должна однозначно обозначать непорочность и чистоту. Однако средневековое воображение, склонное выделять и подчеркивать антитезы, видит в лебеде контраст белоснежного оперения и черного мяса, позволяющий толковать лебеда негативно, «*in malo*». «Лебедь имеет белое перо,

но черную плоть. Морально лебедь, белоснежный своими перьями, обозначает действие, присущее притворству: черная плоть скрыта [белыми перьями], потому что и плотский грех завуалирован притворством», – утверждается в бестиарии «О животных и иных вещах» (XII или XIII в.)¹⁴.

Аналогичная семиотическая двойственность присуща страусу. С одной стороны, позитивный смысл может придаваться повадке страуса забывать про отложенные им яйца¹⁵: «Эта птица означает для нас добродетельного человека примерной жизни, который забывает о вещах земных и обращается к небесным», – говорит по этому поводу Гильом Нормандский¹⁶, приводя в подкрепление слова Христа: «...Кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня» (Мф. 10, 37). С другой стороны, страус, неспособный летать, согласно бестиарию «О животных и иных вещах», лишь притворяется птицей, обозначая тем самым лицемерие [Col. 35–36].

Во всех трех примерах (петух, лебедь, страус) многозначность птиц объясняется тем, что носителями смыслов служат их различные, совсем не сходные свойства (у страуса, например, забывчивость и неспособность летать). К такой ситуации вполне применим вышеприведенный принцип «значения вещей»: у вещи столько же значений, сколько и свойств.

Но как объяснить весьма многочисленные случаи, когда разными значениями наделяется одно и то же свойство зверя? И оно, отдельно взятое, может толковаться как *in bono*, так и *in malo*: принцип соответствия свойства и значения нарушается.

Возьмем, например, свойство льва спать с открытыми глазами. Астерий Амасийский толкует его *in malo*: у демонов и дьявола, хотя они и изображают благочестие и скромность, глаза открыты ко злу¹⁷. Но в бестиарии «О животных и иных вещах» открытые во сне львиные глаза трактованы *in bono*, понимаются как знак Христа в том смысле, что «его умирающая плоть на кресте спала, а Божественность бодрствовала, защищая всё и всех» [Col. 57], в соответствии со словами из «Песни песней»: «Я сплю, а сердце мое бодрствует» (Песн. 5, 2).

Предсмертной песне лебедя, с которой Конрад Вюрцбургский сравнил последние слова Христа, трактат «О животных и иных вещах» ухитряется дать истолкование *in malo*. Лебедь – знак гордеца. «Когда лебедь умирает, то часто заявляет о себе сладостным пением. Так и гордец (*superbus*), когда уходит из этой жизни, до конца наслаждается сладостью этого мира...» [Col. 51].

Как объяснить эту многозначность – уже не зверя, но его отдельно взятого свойства? Похоже, что свойство вещи в отличие от

слова вообще не несет в себе никакого собственного, имманентного смысла: значения «появляются» у свойств лишь в тот момент, когда Бог «говорит» ими; и эти значения в значительной мере обусловлены тем, на какую тему «говорит» Бог. Иначе говоря: свойство вещи приобретает значение лишь в контексте определенного дискурса; при этом одно и то же свойство может получать разные (в пределе – противоположные) значения в разных дискурсах. В рабочем порядке будем понимать здесь дискурс весьма упрощенно: как комплекс высказываний (они могут принадлежать и к одному, и к многим текстам) на определенную тему, объединенных типичными для данного комплекса мыслительными ходами и словесными формулами, т.е. правилами мыслительной и языковой «игры». Знание этих правил и делает дискурс понятным и отчасти даже предсказуемым. Так, можно говорить о средневековых дискурсах праведности и греховности: элементы этих дискурсов могут соприкасаться в одном тексте (в таком, где, например, говорится о противоположных судьбах праведных и грешных), но могут существовать и раздельно. В каждом из них «свойства вещей» будут превращаться в знаки относительно предсказуемым образом: автор, рассуждающий о греховности, будет склонен толковать свойства вещей *in malo*, рассуждающий о праведности – *in bono*.

Рассмотрим, например, как трактуется в дискурсах греховности и праведности свойство змеи затыкать себе уши, чтобы не слышать голоса заклинателя. Это свойство, упоминаемое в Псалтири (аспид «затыкает уши свои и не слышит голоса заклинаний» – Пс. 57: 5–6), Августин трактует *in malo*, сравнивая со змеей иудеев, не желавших, согласно «Деяниям апостолов», слышать увещания св. Стефана: «они, закричав громким голосом, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него» (Деян. 7: 57). Августин сближает это место с текстом 57-го псалма, а также и с поверьем, которое известно по «Физиологу»: «Говорят, что змеи, когда их заклинают, прижимают одно ухо к земле, а другое затыкают собственным хвостом, чтобы не броситься к заклинателю и не покинуть свои пещеры. И все же заклинатель выводит их. Так и эти (грешники, в том числе те, что побили камнями св. Стефана. – А. М.): шипят в своих пещерах, неистовствуют в своих сердцах. Еще не вышли наружу: заткнули свои уши. Да пусть уж выйдут, покажут, кто они на самом деле: пусть бегут к камням. И вот выбежали, и побили камнями [св. Стефана]»¹⁸.

Доминиканский монах Жан Гоби в сборнике *exemplar* «Небесная лестница» (1327–1330) трактует ту же повадку змеи *in bono*: христианин должен слушать речи искусителей, но поступать как

змея, затыкающая себе ухо хвостом, или как лиса, прикладывающая ухо ко льду¹⁹.

В первом случае (Августин) мы имеем рассуждение в рамках типичного дискурса греховности, где отказ от слухового восприятия оценивается негативно, как проявление глухоты к Божественному слову. Жан Гоби, напротив, развивает типичный для средневекового дискурса праведности мотив недоверия к органам чувств и видит в змее, отказывающейся слышать заклинателя, знак благочестивого христианина.

Если звериная семиотика в дискурсах праведности и греховности постоянно отсылает нас в религиозную сферу, к отношениям человека и Бога, то с XIII в. зверь как знак (вернее, как комплекс знаков) все сильнее проявляет себя в куртуазно-любовном дискурсе. Мы ограничимся здесь обращением к «Бестиарию любви» (между 1230 и 1250 гг.) Ришара де Фурниваля. Автор сосредоточен именно на семиотике зверя – глагол *signifier* использован им, по подсчету Габриэля Бьянчотто, двадцать два раза²⁰; биологическая сторона зверя Ришара не интересует. Поворот от религиозной семиотики к куртуазной явствует уже из названия. И в самом деле: свойства зверей у Ришара связаны с отношениями влюбленного и возлюбленной.

Сравнение значений, которые приписываются звериным свойствам в религиозных дискурсах греховности и праведности, со значениями тех же свойств в куртуазном дискурсе Ришара позволит нам убедиться, во-первых, в том, что одно и то же свойство зверя может иметь несколько значений, и, во-вторых, – в том, что значение в самом деле зависит от дискурса.

Приведем несколько примеров.

1. Свойство: *При встрече человека и волка человек лишается голоса, если волк замечает его первым; голоса лишается волк, если человек первым замечает волка.*

Религиозное значение. В дискурсе греховности в этом свойстве «закодированы» отношения дьявола и человека. Волк-дьявол, увидевший первым человека, лишает его голоса – т. е. способности к праведному слову (исповеди, молитве, проповеди). Петр Дамиан, считающий, что в ситуации такой встречи голос возвратится к человеку, если он расстегнет свою верхнюю одежду, советует (имея в виду уже дьявола): «Расстегни свою одежду посредством исповеди, чтобы быть не немым, а красноречивым, и получить свободу речи...»²¹. Сам же волк (он же дьявол) «лишается голоса» в том смысле, что понимает, что его распознали, и «откладывает свое дерзкое нападение» (Храбан Мавр, «О мироздании») ²². Таким об-

разом, немота обозначает здесь (для человека) неспособность исповеди перед Богом и (для дьявола) откладывание на лучшие времена атаки на человека.

Куртуазное значение. В «Бестиарии любви» это свойство, как и прочие описанные в данном тексте, обозначает некий аспект «любви между мужчиной и женщиной». Если мужчина первым обнаруживает, что женщина его любит, и дает ей это понять, она теряет «силу отказать». Но дама первым распознала чувства автора, «и поскольку я был увиден первым, согласно природе волка я должен был лишиться голоса», и поэтому это сочинение составлено «не как пение, но как рассказ» [Р. 162–165]. Лишение голоса для мужчины обозначает отказ от поэтической формы изложения, а для женщины – неспособность отказать в любви.

2. Свойство: *Волк не может повернуть назад шею, а способен поворачиваться лишь всем телом.*

Религиозное значение в дискурсе греховности. «То, что [волк] не может повернуть голову назад, не повернув и всего тела, показывает, что дьявол никогда не повернется к исправлению посредством покаяния», утверждает в трактате «О животных и иных вещах» [Col. 68]. Неспособность повернуть шею означает неспособность к раскаянию.

Куртуазное значение. Женщина способна отдаваться любви «лишь вся целиком», говорит Ришар в «Бестиарии любви» [Р. 168].

3. Свойство: *Волк не охотится вблизи своего логова, когда выкармливает детенышей.*

Религиозное значение в дискурсе греховности. «Когда [волк] выкармливает детенышей, то ловит добычу лишь вдалеке [от логова]. Ибо дьявол одаряет преходящими благами тех, в ком он уверен, что они будут претерпевать вечные муки в геенских узилищах; преследует же он тех, кто отдаляется от него [своими] благими делами, как читаем мы о благом Иове, которого [дьявол] лишил всего его добра...» («О животных и иных вещах» [Col. 68]). Свойство превращено в знак двух тактик дьявола: законченных грешников («детенышей волка») дьявол-волк держит у себя в логове и «выкармливает»; на тех же, кто «удаляется» от дьявольского «гнезда», он ведет охоту.

Куртуазное значение. Ришар использует лишь первую часть свойства: волк не нападает на добычу близ своего логова. Так и женщина любит мужчину, когда он вдали от нее, и теряет к нему интерес, когда он приближается [Р. 168–169]. Свойством волка здесь обозначен парадокс женской любви.

4. Свойство: *змея боится обнаженного человека и нападает на одетого.*

Религиозное значение. В дискурсе праведности эта нагота оценивается позитивно, как свобода от греха. «В духовном смысле (*spiritualiter*) нам нужно понять, что пока первый Адам в раю был обнажен, змей не мог его одолеть. Но потом он облачился в тунику, то есть в смертность тела, ...и тогда змей и восстал на него. Если ты, о человек, будешь облачен в смертную одежду, то есть в ветхого человека, восстанет на тебя змей. Если же совлечешь с себя одеяние... мира сего и [его] мрака, не восстанет на тебя змей, то есть дьявол» («О животных и иных вещах» [Col. 103]). Нагота – безгрешность и неуязвимость для дьявола-змеи; одетость – греховность.

Куртуазное значение. В семиотике «Бестиария любви» ценностное соотношение наготы и одетости сохраняется, хотя обоим состояниям приписаны совсем иные значения. «Новую дружбу можно сравнить с обнаженным человеком, а любовь упроченную – с одетым». На первых порах знакомства дама-«змея» нежно обращалась с влюбленным, видимо, потому что немного робела его вследствие новизны («обнаженности»); затем, узнав о его чувствах, дама начинает обращаться с ним жестоко. Влюбленному же новизна («нагота») придает смелости говорить о своих чувствах; потом «одежда» стесняет его, он уже не решается излагать свои мысли [Р. 170–171]. Итак, нагота – непосредственность и откровенность на первой стадии знакомства; одетость – страх и стесненность, наступающая после любовного признания.

Мы показали, что одни и те же свойства животных, входя в разные дискурсы, могут приобретать разные значения. Нам осталось показать, как эти, уже ставшие знаками, свойства комбинируются и используются в более или менее развернутых высказываниях. Значащие свойства зверя выступают в них уже не самостоятельно, но как подобие «сем», обозначающих разные аспекты предмета и в целом составляющих его «смысл». Приведем, в качестве примера, фрагмент обращения к Иисусу из «Медитации» Ансельма Кентерберийского:

O dulcis Jesu, vive panis nimis concupiscibilis, botre suavis, oleum mistum, mitis agne, fortis leo, formosa panthera, simplex columba, velox aquila... (О сладостный Иисус, живой наипожеланнейший хлеб, вкусный виноград, масло отборных сортов, кроткий агнец, сильный лев, прекрасная пантера, простодушная голубка, быстрый орел...) ²³.

Обращение к Иисусу представляет собой и перечисление его «свойств» (сладостность, жизнь, кротость, сила и т. п.), обозначенных посредством свойств вещей. Выбирая вещи с их значимыми

свойствами, Ансельм начинает в «гастрономической» сфере, а затем переходит в сферу бестиарную: пять зверей, как видим, обозначают пять «свойств» Иисуса.

Во многих случаях свойства зверей, как настоящие языковые семы, вступают в оппозиции по тому или иному признаку. Миннезингер Генрих фон Морунген в описании своей манеры пения прибегает именно к такой бестиарной оппозиции: «Обычай соловья таков: когда кончается его любовь, он умолкает. Поэтому я следую ласточке, которая ни в любви, ни в страдании не прекращает свое пение»²⁴.

Пение соловья и ласточки составляют пару сем, находящихся в оппозиции по признаку «завершаемое – незавершимое»; посредством этой оппозиции поэт говорит, что его пение не завершится вместе с любовью.

Примером целого комплекса высказываний, в значительной мере составленных из свойств вещей, может послужить демонологический дискурс Средневековья (своего рода подраздел того, что мы называли выше дискурсом греховности). Мы наблюдаем здесь, как те или иные черты дьявола обозначены разными свойствами зверей. Собственно, участием многих зверей в семиотическом конструировании «смысла» дьявола и объясняется его причудливый, гетерогенный, порой даже оксюморонный облик – и не только в визуальной демонологии Средневековья, но и в словесной: так, Антихрист, дьявольское отродье, в описании Хильдегарды Бингенской имеет львиную пасть и ослиные уши²⁵.

Разные свойства дьявола, как и «свойства» Христа в вышеприведенном тексте Ансельма, обозначаются свойствами разных животных. Эти животные объединяются в группы, основанные на отношении дополнения или противопоставления; во втором случае бестиарная кодировка демонологических «сообщений» оперирует оппозициями. Приведем лишь один пример.

Дьявол – змей/дракон²⁶, но он же лев. Объединение этих двух зверей в семиотическую пару, вероятно, было навеяно 90-м псалмом: «...растопчешь (conculcabis) льва и дракона» (Пс. 90:13). Физиологическую (а вернее, этологическую – поведенческую) мотивацию для этого объединения дают уже античные и средневековые натуралисты.

Змей (serpens), объясняет Храбан Мавр («О мироздании»), «получил это имя, потому что он подступает тайно, ползет (serpit) при помощи мелких движений своих чешуек». Не склонен к открытому нападению и дракон: «укрывшись близ троп, по которым обычно ходят слоны, он оплетается узлами вокруг их голеней и так

их, сдавленных, умерщвляет», – сообщает далее Храбан Мавр [Col. 228–230], видимо, знавший рассказ Плиния Старшего о «непрестанной вражде» слона и дракона (который Плинию представляется разновидностью змей). Слон огромен, но индийские драконы «сами такой величины, что легко обвивают [слона] и удушают [его] этим узлом. Оба гибнут в схватке: побежденный, падая, душит своим весом того, кто его обвил»²⁷.

Итак, ни змей, ни дракон не нападают открыто: один подползает «тайно», другой подстерегает добычу в засаде. Лев действует иначе. Тот, кто ходит, «ища, кого поглотить», и к тому же выдает себя рыком, уж конечно, не нападает тайно: он, по словам Храбана Мавра («О мироздании»), «выказывает свою свирепость (saevitia)» [Col. 217–218].

Так в bestiарной семиотике дьявола складывается антитеза льва и дракона, основанная на оппозиции «тайная – открытая» (агрессия дьявола). Дьявол-змей, дьявол-дракон таится, подстерегает, нападает коварно и тайно; дьявол-лев нападет открыто. «Лев открыто свирепствует; дракон нападает тайно: дьявол имеет силу обоих» (Августин)²⁸; враг наш «в кознях дракон, а в открытую – лев» (Бернар Клервоский)²⁹; он «именуется львом, когда свирепствует открыто, драконом – когда совращает тайно и скрытно» (Гуго Сен-Викторский)³⁰. Гонорий Августодунский сопоставляет эти два bestiарных знака дьявола с разными этапами Библейской истории: в пустыне дьявол Христа «искушал как дракон», во время же Страстей он «открыто напал как лев»³¹; дьявол «был драконом, когда тайно искушал Господа; оказался львом, когда напал на него с открытым гонением»³².

Кратко охарактеризуем несколько других семантических групп, составленных из bestiарных свойств дьявола. Пара «лев – муравей» организована оппозицией «большое/сильное – малое/слабое»: лев выражает силу дьявола над грешниками, а муравей – его слабость перед праведниками. Как в самом дьяволе соединены сила и слабость, так муравей и лев соединены в «формиколео́не», или «мирмиколео́не» – муравьином льве, льве-муравье. Это «животное малое, но для муравьев весьма опасное; он прячется в пыли и убивает муравьев, несущих зерно». Имя его означает, что «для других животных он как муравей, а для муравьев – как лев» (Исидор Севильский)³³.

Мирмиколео́н, демонстрирующий относительность силы и слабости, дает Григорию Великому повод для демонологического комментария: он «для муравьев лев, а для птиц – муравей; так и древний враг силен против тех, кто ему поддается, и слаб против тех, кто ему сопротивляется»³⁴.

Есть и группы, организованные по принципу дополнительности, а не противопоставления. Так, разные звери могут обозначать разные грехи, которыми искушает дьявол: «дьявол – зверь, когда искушает разнузданностью; змея, когда искушает злобой; птица, когда искушает гордыней» (Хильдеберт из Лавардена)³⁵.

Поскольку различные бестиарные знаки дьявола в сумме составляют единый комплекс его свойств, правильно, по словам Иеронима, одновременно «называть дьявола и львом, и медведем, и змеем»³⁶: дьявол, который «воет как волк, рычит как лев, лает как собака» (Мартин Леонский)³⁷, соответствует сразу множеству животных, обозначающему на языке вещей совокупность его свойств.

Неудивительно, что в демонологическом дискурсе возникают и развернутые бестиарные высказывания, одновременно отсылающие к значимым свойствам многочисленных животных. Таков, например, демонический «микробестиарий» из проповеди Гелинанда из Фруамона: «Завистью диавола вошла в мир смерть» (Прем. 2:24). Что есть зависть? Мощнейший, непреодолимый оплот греховности, сложенный из всех и всяких ухищрений вреда, вооруженный всеми стрелами злобы: угрожает клыком, как вепрь; языком – как змея; рогом – как телец; лбом – как баран; копытом – как конь; хвостом – как скорпион; видом своим лишает голоса, как волк, жизни – как василиск»³⁸.

Перед нами отнюдь не набор «поэтических» сравнений, но перечисление свойств дьявола (подобное перечислению свойств Христа в вышецитированном тексте Ансельма) – опять-таки изложенное на «языке вещей», посредством бестиарного семиотического кода. Попробуем истолковать его начало – сочетание свойств вепря, змея и тельца, на первый взгляд несколько странное (что общего у дикого вепря с довольно «кротким», на наш взгляд, тельцом?).

Читая соответствующие тексты экзегетов, мы убеждаемся, что вепрь и в самом деле заслуживает быть упомянутым в первую очередь. Его демонизация уверенно основывалась на стихе из псалма, где еврейский народ уподоблен виноградной лозе, перенесенной из Египта. Эта лоза в опасности: «Лесной вепрь (*aper de silva*) подрыгает ее, и дикий кабан (*singularis ferus*) объедает ее» (Пс. 79:14). Если мы примем во внимание, что и Христос – виноградная лоза («Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь». – Ин. 15:1), то поймем, сколь опасен вепрь, угрожающий самому Христу. Как одна из «сем», составляющих общий «смысл» дьявола, вепрь означает его дикую, необузданную агрессию. «Вепрь обозначает дикость князя мира сего», – пишет Храбан Мавр в трактате «О мироздании» [Col. 207]. Бестиарий «О животных и иных ве-

щам» связывает слово *aper* с *asper* – дикий, необузданный, «некультурный» [Col. 89].

«Хитрый» змей, возможно, поставлен после некультурного вепря по принципу антитезы. Внешне антитетичны и названные бестиарные «орудия»: твердый острый клык – и язык (*lingua*), мягкий по определению. Однако мягкий язык ранит едва ли не страшнее, чем острый меч. Библейские сравнения языка с оружием – с бичом («Удар бича делает рубцы, а удар языка сокрушит кости» – Сир. 28:20), мечом («...язык – острый меч» – Пс. 56:5), луком («Как лук, напрягают язык свой для лжи». – Иер. 9:3) – сочувственно восприняты средневековыми авторами; мотив ранящего языка введен в изображения и описания Страстей Христовых – например, в популярнейшем «Зерцале человеческого спасения» (нач. XIV в.): «Язычество и синагога бичевали своего Спасителя; язычество бичевало его бичами и розгами, синагога – языками и словами»³⁹.

Итак, агрессивный вепрь с его твердым клыком и хитрый змей с его мягким, но от того не менее вредоносным языком образуют своего рода антитезу – по сути, конечно, мнимую. Но как попал в этот ряд телец? Его демонизация обусловлена упоминанием в Псалтири. Перечисляя в 21-м псалме «обступивших» его врагов, псалмист обозначает их именами животных, среди которых фигурируют тельцы: «тучные тельцы окружили меня, раскрыли на меня пасть свою, как лев, алчущий добычи и рыкающий» (Пс. 21:13).

Экзегетами псалом был воспринят как иносказание о мучителях Христа, бестиарными знаками которых, наряду с иными животными, упомянутыми в псалме, оказываются тельцы. В иллюстрациях к псалму появляется сцена, на который Христос фланкирован двумя симметричными тельцами.

Итак, телец демонизируется; при этом особым значением наделяются его рога. Из раздела о тельце у Храбана Мавра («О мироздании») мы узнаём, что *in malo* тельцы могут обозначать «князей мира сего, рогом гордыни тревожащих простых людей»; «необузданный еретиков, которые, подняв вверх затылок, совращают невинные души...». В доказательство приводится цитата из псалма: «совет тельцов среди коров народов» (Пс. 67:31); это значит, по мнению Храбана, что тельцы – «коварные учителя», за которыми бездумно следуют «коровы народов» [Col. 207].

Мотив тельцового «рога гордыни» усиливает и уточняет Руперт из Дойтца, сравнивающий с «тучными тельцами» из 21-го псалма тех, кто «поднятыми рогами гордыни восстает против мощи неба»⁴⁰. Фигура гордыни получает у Руперта пространственное ре-

шение: тельцовые «рога гордыни» подняты к небесам как оружие, бессильно им угрожающее.

Клык вепря (горизонтально направленный) – знак необузданной, дикой агрессии дьявола; язык змея – знак хитрого, совращающего и/или богохульного слова (ранящего сильнее, чем меч); рог тельца (обращенный вверх, к небесам) – безумное дерзновение дьявольской гордыни. Знание бестиарного кода демонологии позволяет нам прочесть «микробестиарий» Гелинанда как сообщение, суммирующее разные свойства дьявола.

Говоря о том, что «вещь» (в нашем случае – свойство зверя) в средневековой семиотике обозначает другую «вещь», мы не должны забывать, что комплекс вещей-знаков не так уж независим от словесного языка: ведь «вещи» могут означать прежде всего тогда, когда они *названы* словесно (лучше всего – когда они упомянуты в Библии, которая и является основой всей средневековой знаковой системы). Впрочем, есть и другой путь введения вещного знака – *изображение*: вещь на нем тоже может выступать в функции *res significans*.

Возможна и комбинация этих двух способов введения вещи-знака – *словесное* описание *изображения* вещи, которая выступает в функции знака. В этом случае мы имеем дело со своего рода семиотическим экфрасисом, в котором система обозначения оказывается сложнее, чем в двух первых случаях.

Пример такого экфрасиса нам дает «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, где Фейрефиц в поединке с Парцифалем несет на шлеме изображение некоего зверя, названного в тексте *esidemôn*, – зверя, который «приносит смерть ядовитым змеям»⁴¹. По всей вероятности, имеется в виду ихневмон⁴² (мангуст), у античных натуралистов (Аристотеля, Плиния Старшего) – непримиримый враг крокодила и змей; отправляясь в битву с ними, он вываливается в грязи, а затем высушивается на солнце; панцирь из сухой грязи защищает его от укусов. Этот реальный ихневмон (*res significans*) для Вольфрама – знак воинской доблести (*res significata*). Фейрефиц несет на шлеме артефакт, изображение этого реального ихневмона; употребленное же Вольфрамом слово *esidemôn* – словесный знак изображения ихневмона на шлеме Фейрефица, т. е. знак уже в третьей степени.

Иначе говоря, процесс означивания из двухступенного (*verbum* → *res significans* → *res significata*) становится трехступенным:

<i>verbum</i> →	<i>imago</i> →	<i>res significans</i> →	<i>res significata</i>
Слово « <i>esidemôn</i> »	Изображение ихневмона на шлеме Фейрефица	Ихневмон как реальное животное	Доблесть

Итак, вещь (*res significans*), обозначающая другую вещь (*res significata*), может быть названа словом или изображена визуально; но визуальное может быть дано и через словесный субстрат, «обозначенное» словесным описанием (как видим из нашего примера). При этом и визуальный образ, и слово – означающие лишь второго и/или третьего порядка: первичными означающими оказываются все-таки свойства вещей, в нашем случае – свойства («природы») животных.

Примечания

- ¹ Так, рога, обычно демонические, в случае антилопы (имеющей «длинные рога в форме пилы», которыми она может «срезать высокие и большие деревья») наводят автора латинского «Физиолога» на сравнение пары рогов с двумя Заветами; от антилопы он переходит к праведному человеку, «чьи два рога – Заветы», посредством которых он «может отсекать от себя все телесные пороки» (*Bestiari Medievali* / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 15).
- ² *Il Fisiologo* / A cura di F. Zambon. Milano: Adelphi, 1982. P. 95.
- ³ *Allegoriae in universam sacram scripturam* // *Patrologia Cursus Completus, Seria Latina* (далее – PL). Vol. 112. P.: J.-P. Migne, 1852. Col. 1029.
- ⁴ *Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen: Niemeyer, 1980.
- ⁵ *Hugo de Sancto Victore. De scripturis et scriptoribus sacris* // PL. Vol. 175. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 20.
- ⁶ *Richardus de Sancto Victore. Excertiones allegoricae* // PL. Vol. 177. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 205.
- ⁷ *Ibid.* Col. 205–206.
- ⁸ *Allegoriae in universam sacram scripturam*. Col. 850.
- ⁹ *Bestiaires du Moyen Âge* / Ed. G. Bianciotto. P.: Stock, 1980. P. 35.
- ¹⁰ *Plinio il Vecchio. Storie naturali (libri VIII–XI)* / A cura di F. Maspero. Milano: Bur, 2011. P. 330.
- ¹¹ *The exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry* / Ed. Th. F. Crane. L.: D. Nutt, 1890. P. 21.
- ¹² В собрании «Distinctiones» Никола де Бьяра (Biard), XIII в. Цит. по: *Morenzoni F. Les animaux exemplaires dans les recueils de «Distinctiones» alphabétiques du XIII siècle* // *L'animal exemplaire au Moyen Âge* / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Rennes: Presses universitaires, 1999. P. 176.
- ¹³ *Konrad von Würzburg. Goldene Schmiede* / Hrsg. von W. Grimm. Berlin: K.J. Klemann, 1840. S. 30.
- ¹⁴ *De bestiis et aliis rebus* // PL. Vol. 177. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 51. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера колонки.

- 15 Страус (*struthio*) «забывает греть свои яйца (*ova sua fovere negligit*); брошенные, они оживляются благодаря теплу песка» (*Isidorus Hispalensis. Etymologiae // PL. Vol. 82. P.: J.-P. Migne, 1850. Col. 461*).
- 16 *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie / Ed. M. C. Hippeau. Caen: A. Hardel, 1852. P. 273.*
- 17 *Asterius Amasenus. Homilia XXI // Patrologiae cursus completus, series graeca. Vol. 40. P.: J.-P. Migne, 1863. Col. 471–472.*
- 18 *Augustinus. Sermo CCCXVI // PL. Vol. 38. P.: J.-P. Migne, 1841. Col. 1432–1433.*
- 19 Цит. по: *Polo de Beaulieu M.A. Du bon usage de l'animal dans les recueils médiévaux d'exempla // L'animal exemplaire au Moyen Âge / Ed. by J. Berlioz, M.A. Polo de Beaulieu. Rennes: Presses universitaires, 1999. P. 159.*
- 20 *Richard de Fournival. Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare / Ed. par G. Bianciotto. P.: Champion, 2009. P. 31. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.*
- 21 *Petrus Damianus. De bono status religiosi et tropologia variarum animantium // PL. Vol. 145. P.: J.-P. Migne, 1853. Col. 785.*
- 22 *Rabanus Maurus. De universo // PL. Vol. 111. P.: J.-P. Migne, 1852. Col. 217. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера колонки.*
- 23 *Anselmus Cantuariensis. Meditatio XIII // PL. Vol. 158. P.: J.-P. Migne, 1853. Col. 778.*
- 24 *Des Minnesangs Frühling / Hrsg. von H. Moser. 37 Aufl. Stuttgart: Hirzel, 1977. S. 247.*
- 25 *Hildegardis. Scivias // PL. Vol. 193. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 713.*
- 26 При значительных внешних различиях (дракон, согласно энциклопедиям Исихора Севильского и Храбана Мавра, *cristatus* – т. е. имеет некий гребень, хоолок; он также способен летать и, следовательно, крылат) змей и дракон биологически трактуются Средневековьем как родственные животные (дракон – «самый большой из всех змеев» и по Исидору, и по Храбану). См.: *Isidorus Hispalensis. Op. cit. Col. 442; Rabanus Maurus. Op. cit. Col. 229–230.*
- 27 *Plinio il Vecchio. Op. cit. P. 44.*
- 28 *Augustinus. Enarrationes in psalmos // PL. Vol. 37. P.: J.-P. Migne, 1845. Col. 1168.*
- 29 *Bernardus Claraevalensis. Parabolaе // PL. Vol. 183. P.: J.-P. Migne, 1855. Col. 760.*
- 30 *Hugo de Sancto-Victore. Quaestiones in Epistolas Pauli // PL. Vol. 175. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 544.*
- 31 *Honorius Augustodunensis. Gemma animae // PL. Vol. 172. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 667.*
- 32 *Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae // PL. Vol. 172. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 916.*
- 33 *Isidorus Hispalensis. Etymologiae. Col. 442.*
- 34 *Gregorius Magnus. Moralia // PL. Vol. 75. P.: J.-P. Migne, 1849. Col. 702.*
- 35 *Hilbertus Cenomanensis. Sermones // PL. Vol. 171. P.: J.-P. Migne, 1854. Col. 711.*
- 36 *Hieronymus. Commentaria in Amos // PL. Vol. 25. P.: J.-P. Migne, 1845. Col. 1052.*

- ³⁷ *Martinus Legionensis*. Sermones // PL. Vol. 208. P.: J.-P. Migne, 1855. Col. 693.
- ³⁸ *Helinandus Frigidi Montis*. Sermo IX // PL. Vol. 212. P.: J.-P. Migne, 1855. Col. 556.
- ³⁹ *Speculum humanae salvationis* / Hrsg. von J. Lutz, P. Perdrizet. Bd 1. Mülhausen: E. Meininger, 1907. P. 43.
- ⁴⁰ *Rupertus Tuitiensis*. Commentaria in duodecim prophetas minores // PL. P.: J.-P. Migne, 1854. Vol. 168. Col. 344.
- ⁴¹ *Wolfram von Eschenbach*. Parzival / Nach der Ausgabe von K. Lachmann / Hrsg. von W. Spiewok. Bd. 1–2. Stuttgart: Reclam, 2004. Bd. 2. S. 518.
- ⁴² *Huschenbett D.* Hermann von Sachsenheim: Namen und Begriffe: Kommentar zum Verzeichnis aller Namen und ausgewählter Begriffe im Gesamtwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 84.

Идея «парности» святых в житиях матери Марии (Скобцовой)

В статье рассматриваются агиографические произведения м. Марии (Скобцовой), созданные на материале древних сюжетов житий свт. Димитрия Ростовского и «Древнего патерика». Некоторые из них объединены в своеобразные «пары». В статье проводится анализ таких житий, выявляется принцип объединения святых, который соотносится с предложенной В.Н. Топоровым идеей «парности» русской святости. Показаны основания «парности» агиографии м. Марии, ее связь с ключевыми идеями религиозной культуры русского зарубежья.

Ключевые слова: идея «парности» святых, «парные» жития, соборность, святость, житие мученика Никифора.

В 1927 г. в издательстве YMCA-Press вышел житийный сборник Е.Ю. Скобцовой (далее м. Мария¹) «Жатва Духа»². В него вошло два выпуска по четыре жития в каждом. В агиографический корпус м. Марии помимо «Жатвы Духа» входят рассказ «Иоанникий»³, а также семь житий, опубликованных после смерти автора в 1990-е гг.⁴ Все они являются переработкой древних сюжетов, входящих либо в «Древний патерик», либо в Четы-Минеи свт. Димитрия Ростовского.

Жития м. Марии можно рассматривать как часть агиографического проекта издательства YMCA-Press, в 1920-е гг. в большом количестве публикующего жития, созданные агиографами эмиграции (Б.К. Зайцев, А.Н. Гиппиус, Н.А. Клепинин, А.В. Толстая, В.И. Ильин, Г.В. Флоровский, А.Н. Ремизов и др.), охарактеризованные одним из них как «писания русских людей о святых и вере – *после революции*»⁵. Новое агиографическое творчество

русского зарубежья – явление малоизученное, разностороннее, интересное выстраиванием новых жанрово-художественных, богословско-культурных, духовно-исторических связей.

Особую группу в агиографическом творчестве матери Марии (Скобцовой) составляют жития, которые можно назвать «парными» благодаря намеренному объединению святых, отражающемуся в названии: «Авва Агр и Авва Ор», «Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер». К ним можно отнести и очерк «Единодушные братья», предметом которого является житие братской общины, их отношения – единодушные, согласие и соборность.

В.Н. Топоров считал «парность» характерной мифопоэтической идеей русской святости, приводя в пример ранние жития Бориса и Глеба. Ученый отмечал, что в ранних русских житийных образах это свойство «конструируется в связи с направлением главной оси – противопоставлением этой “пары” святых и блаженных окаянному Святополку»⁶. «Парность» Бориса и Глеба можно назвать естественной, так как она формируется на идее родства святых братьев, кровного и духовного. Их гибель описывается как единое событие, несмотря на пространственные и временные несовпадения. Общность Бориса и Глеба противопоставит греховности Святополка, и это противопоставление играет объединяющую роль. В «Жатве Духа» м. Марии, напротив, «парность» сверхъестественна, так как в «пары» объединяются святой и грешник, мученик и отступник, что является поворотным для житийного жанра.

Все жития м. Марии, которые условно можно назвать «парными», составляют первый выпуск сборника «Жатва Духа» (три жития из четырех, одно – вводное – «Иоанникий Великий»), объединенный общей темой – *братолюбия* и *соборности*⁷ и мыслью, что «путь к Богу лежит через любовь к человеку, и другого пути нет»⁸.

Включая в названия житий имена грешника и отступника (Ора и Саприкия), автор создает новый подход: святой не отделяется от грешника, ради которого он «положил свою душу» (в Евангелии говорится, что «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». – Ин.15:13). Напротив, через неразрывность этих отношений освящаются, становятся святыми, грешник и отступник.

Рассмотрим основания идеи «парности» на примере жития «Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер».

Мать Мария еще до эмиграции обращается к теме святости в своем не только поэтическом, но и художественном творче-

стве. В Русском музее Санкт-Петербурга хранятся ее акварели на житийную тематику, одна из которых – «Усечение мечом». Возможно, это одна из первых художественных разработок данного сюжета.

Источники жития м. Марии: «Страдания святого мученика Никифора» свт. Димитрия Ростовского и «Древний патерик» (17:25 – эпизод с кирпичом). Возможно, при написании жития использовано одно из его кратких переложений в книге В.А. Бандакова «Царство благодати, или Собрание истин и примеров из жития святых, по Четьи-Минеи: В помощь проповедникам слова Божия и для назидательного чтения православным христианам» (издание 1901 г.)⁹. Известно, что в 1914 г. будущая монахиня наряду с полными знакомится также и с краткими житиями и отмечает их: «При церкви оказались толстые славянские тома Четьи-Минеи – Жития святых. Мне труден славянский язык. Читаю медленно. Многие – очень чужое. Но в другом, в каких-то кратких житиях, – все понятно, – жертва собою за мир, за людей, путь за Ним»¹⁰. Несмотря на отсутствие прямых соответствий между текстами м. Марии и книгой В.А. Бандакова, в них есть очень близкие смысловые акценты: указание на то, что Никифор идет на смерть *из жалости* к другу и авторские характеристики Саприкия (в книге В.А. Бандакова Саприкий в момент отречения от Христа назван «несчастливым», а не «окаянным», как в полном тексте жития свт. Димитрия Ростовского).

В «парное» заглавие включено имя отступника Саприкия, который, несмотря на непреодоленную им вражду, назван *другом*. Автор как бы говорит этим, что в вечности Никифор и Саприкий – друзья, их соединение неразлучно.

Рассмотрим главные отличия жития м. Марии от источника.

Особенность вступления жития м. Марии в том, что с самого начала акцент ставится на Саприкии, он первичен: «жил некий пресвитер именем Саприкий. И имел он друга Никифора»¹¹. Таким образом, это история о *Саприкии* и его дружбе. Ср. с житием свт. Димитрия Ростовского, в котором повествуется равно о двух друзьях: «жили – некий пресвитер, по имени Саприкий, и протец, – гражданин Никифор. Они питали друг к другу такую любовь и так были дружны...»¹².

Как и в других житиях м. Марии, в очерке «Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер» особое значение приобретает слово «великий». Опущенное из названия местности, где жили друзья (Великая Антиохия Сирийская становится просто Антиохией Сирийской), оно приобретает особое значение в сочетаниях с ключе-

выми словами жития: «великая дружба», «великая вражда», «великое трудолюбие», «великое утешение», «великая помощь», «великий мученический подвиг», «великая жалость», «великая ярость», «великая ненависть».

Никифор у свт. Димитрия Ростовского назван «простецом», в житии м. Марии – плотником.

Крепость дружеских отношений описана в источнике через образ кровного родства: «Они питали друг к другу такую любовь и так были дружны, что некоторые считали их родными братьями» [180]. В «Жатве Духа» этот образ опускается, а любовь двух друзей описывается через качества единомыслия и единства, т. е. как истинно христианские и церковные отношения: «были они единомысленны и согласны во всем, как бы единым духом в двух телах обитая» [25]. Это сопоставимо с описанием отношений в ранних христианских памятниках: новозаветных – «У множества уверовавших было одно сердце и одна душа» (Деян. 4:32)¹³, «Бог терпения и утешения да подаст вам быть в единомыслии между собою по Христу Иисусу, дабы вы единомысленно едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа» (Рим. 15:5–6)¹⁴ и литургических – «едиными устами и единым сердцем»¹⁵.

В древнем источнике главные действующие лица предстают перед читателем в зрелом возрасте, в «Жатве Духа» есть описание их детства – шуточный сюжет с кирпичом, позаимствованный из «Древнего патерика» [17–25, 326], в котором два старца ради забавы пытаются поссориться. Эпизод с кирпичом в «Жатве Духа» завершается выводом: «Так ничего у них даже из нарочитого препирательства не вышло» [26].

М. Мария вновь и вновь подчеркивает главные качества христианской дружбы, говоря о многих годах, прошедших в «полном взаимном согласии и понимании» и «единомыслии» [26]. Она отмечает, что социальные различия (Саприкий стал пресвитером, Никифор – плотником) не становятся препятствием их «великой дружбе» [26].

Переход к ссоре вводится явлением нового персонажа – дьявола. Именно он является причиной вспыхнувшей розни. Но в отличие от источника м. Мария изображает обстоятельства, явившиеся поводом для ссоры: предполагаемая женитьба Никифора и необоснованное подозрение в том, что Саприкию приглянулась невеста друга. Вражда, вспыхнувшая между друзьями, описана в житии м. Марии многоступенчато, тогда как в источнике об этом сказано в нескольких словах.

<p>«Страдания святого мученика Никифора» из Жития свт. Димитрия Ростовского</p>	<p>«Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер» из сборника «Жатва Духа»</p>
<p>...диавол и посеял в них такие плевелы вражды, что они не желали даже встречаться друг с другом на дороге: так они возненавидели друг друга; и насколько прежде между ними царил любовь и дружба, настолько после, по действию сатаны, воскипела у них друг к другу ненависть и вражда [180].</p>	<p>Но диавол, давно уже ищущий, чем бы положить начало вражды между ними, внушил Никифору, что радость Саприкия имеет корысть, а не покоится на одном его братолюбии, – самому пресвитеру, мол, пришлась та девица по сердцу, а потому и поощряет он друга к задуманному делу, дабы потом принести ему зло и оскорбление.</p> <p>И поверил Никифор диавольскому наставлению, и пришел в ярость и гнев. В гневе же не сумел обуздать себя, напротив, разжег свой язык на произнесение различных тягчайших оскорблений на друга своего. Саприкий также, подстрекаемый диаволом, в долгу не остался.</p> <p>– Лжец ты и низкий человек, – воскликнул он. – И жалею я отныне о каждом дне нашей дружбы, потому что понял теперь, что всегда ты меня оклеветать был готов и унижить хотел. Сам же ты стремился к дружбе моей, чтобы похвалиться, что, будучи простым плотником, имеешь ближайшего друга пресвитера.</p> <p>И еще многое говорил он Никифору. И тот отвечал ему так же гневливо и несправедливо.</p> <p>А диавол радовался, что наконец разрушил он долгую дружбу, которая была для него нестерпима.</p> <p>И вышло, что после многих лет полного согласия и понимания начали они как бы взаимно отрицать друг друга. И видели друг в друге все недостойное и несовершенное, добрых же свойств совсем не стали замечать.</p> <p>Разжигая осуждение и гнев между Саприкием и Никифором, добился враг того, что вражда и ненависть легли некой пропастью между ними. Перестали они при встречах узнавать друг друга, и каждый из них не мог даже слышать, чтоб кто-либо упоминал при нем имя другого [26–27].</p>

В подробное описание разворачивающейся ссоры м. Мария вкладывает собственные наблюдения о стадиях человеческого разобщения: необоснованное подозрение¹⁶, навеянное дьяволом, вера в его наветы, ярость и гнев, неумение обуздать себя, разжигание своего языка на оскорбление, ответные оскорбления, забвение о чистоте былой дружбы (Саприкий: «понял теперь, что всегда ты меня оклеветать был готов и унижить хотел» [27]), несправедливость и ответное подозрение в корысти (Саприкий: «Сам же ты стремился к дружбе моей, чтобы похвалиться, что, будучи простым плотником, имеешь ближайшего друга пресвитера» [27]), взаимное отрицание друг друга, видение друг в друге только недостойного, неспособность замечать доброе, вражда и ненависть, нежелание замечать, неспособность слышать друг о друге. Такая детальная проработка человеческих отношений отвечает «теме жизни» м. Марии (как сама она называла) – «мистике человекообщения»¹⁷.

Так же обстоятельно (в отличие от жития-источника) м. Мария рассказывает о том, *как* опомнился Никифор, дополняя повествование размышлениями об «отце вражды» – дьяволе, о враждующих – «утешителях» дьявола и «оскорбителях» Бога [28].

«Страдания святого мученика Никифора» из Жития свт. Димитрия Ростовского	«Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер» из сборника «Жатва Духа»
Прожив в такой ненависти и вражде друг с другом довольно долгое время, Никифор, придя в себя и уразумев, что эту вражду сеет дьявол... [180].	Но вот однажды стал он все же размышлять о случившемся, а так как в сердце его все чувства несколько остыли, то увидел он, что истинного повода к столь великой вражде ни у одного из них не было. А тогда и обвинил он во всем настоящего виновника, то есть самого дьявола, подвигшего их на гнев, и на оскорбления, и на слова неприязни. Никому, кроме как этому соблазнителю, не было пользы оттого, что расторглась их дружба. Он же мог теперь много радоваться, потому что есть ли нечто ужаснее для врага и для отца вражды, чем доброе единение людское? Рассудив же так, понял Никифор еще и то, что оба они стали слугами дьявола и его верными утешителями, на которых он может радоваться. Утешители же дьявола суть оскорбители Бога живого [28].

Подробно и драматически (с диалогами) описана попытка Никифора примириться с другом через соседей и друзей, в отличие от краткого описания свт. Димитрия Ростовского, большую часть которого занимают поучительные евангельские цитаты и описание ожесточенности Саприкия.

«Страдания святого мученика Никифора» из Жития свт. Димитрия Ростовского	«Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер» из сборника «Жатва Духа»
<p>...стал просить своих друзей и соседей, чтобы они отправились к пресвитеру Саприкию и умолили бы его простить его, кающегося, и возлюбить прежнюю любовь: но пресвитер не захотел оставить своей вражды против него.</p> <p>Тогда Никифор снова послал других друзей с тою же просьбою, но пресвитер и их слушать не захотел. Он также отверг и в третий раз посланных и не послушал их моления, и, таким образом, не преклонился на милость, дабы простить брата, смиренно ищущего прощения.</p> <p>Наоборот, ожесточив сердце свое, он оставался неумолимым, забыв слова Господа нашего Иисуса Христа, сказавшего: «отпускайте, и отпустят вам». И еще: «аще убо принесеши дар твой ко алтарю и ту помянеши, яко брат твой имать нечто на тя: остави ту дар твой пред олтарем, и шед прежде смирися с братом твоим», и еще: «аще не отпускаете человеком согрешения их, ни отец ваш отпустит вам согрешений ваших» [180–181].</p>	<p>...призвал он своих соседей, и просил их пойти к Саприкию, умоляя его о прощении и об отпущении ему всех его вин.</p> <p>Пришли соседи к Саприкию и от имени Никифора низко поклонились ему и сказали:</p> <p>– Просит тебя Никифор отпустить ему вину его и быть с ним в любви, потому что не хочет он враждою тешить начальника вражды – дьявола.</p> <p>Саприкий только раз взглянул на них и, услышав имя Никифора, отвернулся и не сказал ни слова.</p> <p>И во второй раз послал Никифор к Саприкию людей, которые возвестили ему:</p> <p>– Говорит Никифор: прости мне грехи мои, брат, и этим любовным прощением сокруши козни врага.</p> <p>Нахмурился Саприкий и ничего не сказал.</p> <p>И в третий раз пришли к нему люди и сказали:</p> <p>– Именем Христовой любви просит Никифор о прощении.</p> <p>Тогда Саприкий встал и молча вышел из комнаты [28–29].</p>

Также детально описана попытка самого Никифора испросить прощения. Если в житии свт. Димитрия Ростовского сказано только об одном средстве примирения – «припадании к ногам», то Никифор жития м. Марии в своей просьбе о прощении использует все возможные средства: жалобно умоляет, «говорит от разума» [29] и доказывает, что причина вражды пустая, взывает к чувству, напо-

минает прежнюю дружбу, призывает посрамить врага единением и согласием. Последняя реплика Никифора звучит как настоящая проповедь (отметим, что это обращение простого мирянина-плотника к пресвитеру): «Единственно происками лукавого уведены мы от пути братской дружбы, а потому надлежит нам совместно восстать на врага, и усилить братское единение между собою, и увеличить любовное согласие, дабы таким путем посрамить того, кто посеял вражду» [29–30].

Итог попытки примирения у свт. Димитрия Ростовского подводится через авторскую мораль: Саприкий «был человеком немилосердным и не имел ни любви, ни страха Господня; будучи христианином и пресвитером, он и без просьбы должен был простить брата своего» [181]. В «Жатве Духа» итог выражен образно – через немоту и почернение: «Саприкий не только пребывал в немоте, а даже от гнева почернел весь, потому что было ему нестерпимо видеть Никифора в своем доме» [30].

Плодом непростения в источнике становится посрамленность и отверженность Никифора («Не получив прощения, Никифор пошел от него посрамленным и отверженным» [181], а в «Жатве Духа» – мысль Никифора, что друг его как бы умер для него и желание оплакать душу брата («подумал он, что брат его Саприкий как бы умер для него, и стал со многими слезами оплакивать душу брата» [30]).

Рассказ о гонениях на христиан м. Мария предваряет поясняющим словом об их цели: понудить верующих «принести жертву идолам и тем отречься от Христа и от спасения своих душ» [30]. В источнике только констатируется начало гонений (Саприкий был схвачен как христианин) и приводится допрос мученика. Диалог допроса м. Мария переводит в авторскую речь, в которой особенное внимание уделяется желанию языческих властителей принудить к отречению от Христа пресвитеров: «особенно тщился он соблазнить и утратить пресвитеров и иных служителей Церкви, дабы, видя слабость своих пастырей и наставников, простой народ христианский не имел бы перед собой примера к святому мученическому подвигу» [30]; «не скрыл от него Саприкий не только имени своего христианского, но и того, что имеет он пресвитерский сан, а потому обязан большим ответом перед Господом, так как вручено ему попечение о душах всей его паствы» [31]. Этим м. Мария подчеркивает, что Саприкий хорошо осознает ответственность пресвитера, призванного не только поддержать верную паству, но и «наставить на светлый путь мученический» [31].

Мучения Саприкия м. Мария описывает в несколько этапов (железные когти, щипцы, раскаленные прутья), тогда как свт. Ди-

митрий Ростовский конкретно говорит только о пытке колесом. М. Мария усиливает впечатление от силы духа Саприкия через добавление после каждой пытки вопросов мучителей к исповеднику, не принесет ли он жертву языческим богам, на что пресвитер всякий раз мужественно отвечает отказом.

Встреча с Никифором, в то время как его вели на казнь, описана очень близко к источнику: Никифор бросается к Саприкию с просьбой о прощении, стражники удивляются. Особенности выражены в характеристике поведения Никифора и Саприкия. Никифор не только молит о прощении, но «со многими слезами» и «бьтнем себя в грудь» [32]. Ключевое слово в житии м. Марии, объясняющее дерзновение Никифора, – *жалость* (свт. Димитрий Ростовский его не употребляет). «Великая жалость» [34] к другу приводит его к готовности «любою жертвою» [34] загладить вину, «искупить слабодушие друга» [35]. М. Мария нигде не называет Саприкия «окаянным» [184], «глухим аспидом» [183] или «отступником» [184], как в источнике. Напротив, его отступничество описано так, что читатель смотрит на него глазами Никифора, исполненного жалостью к падшему другу.

«Страдания святого мученика Никифора» из Жития свт. Димитрия Ростовского	«Мученик Никифор и его друг Саприкий пресвитер» из сборника «Жатва Духа»
сердце его было объято бесовскою злобою; ослепленный ненавистью и жестокосердый для прощения, оставался неумолимым [183].	не смягчилось сердце его [32]; дух смутился яростью; гнев затопил сердце так, что и в великом своем мученическом подвиге стал он ослабевать, отдавая все силы свои духовные на ненависть [33].

В житии-источнике стражники удивляются жестокосердию Саприкия, в житии м. Марии – просьбам Никифора о прощении к тому, кто скоро погибнет и не сможет отомстить.

Как и в других житиях м. Мария последовательно опускает из авторского текста слово «святой» по отношению к Никифору, снимая дистанцию между святым и Саприкием, святым и читателем.

Еще одно из ключевых слов очерка – *дух* (отсутствует в житии свт. Димитрия Ростовского): друзья Саприкий и Никифор жили «как бы единым духом в двух телах обитая» [25]; встреча Никифора с Саприкием, ведомым на казнь, смущает «дух Саприкия яростью» [33]; Саприкий ослабевает в мученическом подвиге, потому

что отдает «все силы свои духовные на ненависть» [33]; в итоге «был потоплен дух Саприкия в великой ненависти» [33]; у Никифора о друге «болит его дух» [35]. Итак, *дух* в житии м. Марии становится как бы действующим лицом. Читатель видит изменение *духа* Саприкия. «Смущение» *духа* ведет бывшего исповедника к ярости и «ослаблению» *духа*, к его «потоплению» в ненависти, а в итоге к утрате веры во Христа, за Которого Саприкий уже претерпел мучения и был готов принять смерть. Напротив, Никифор добровольно идет на казнь, потому что у него за друга «болеет» его *дух*. Таким образом, «смущенный» *дух* Саприкия противостоит «болеющему» за друга *духу* Никифора. Эта оппозиция позволяет выявить существенную черту представлений о святости м. Марии – способность к беспредельному состраданию, сочувствию, со-*бытию* с другим человеком.

М. Мария показывает прямую связь между отношением к ближнему и Богу. Человеческая вражда «опутывает» [33] человека и не дает освобождения даже в вечной жизни. Во время мучений «ни разу не усомнившийся во Христе своем» [32] Саприкий (слово *своем* подчеркивает личные отношения со Христом), от великой ненависти к другу впадает в забвение: «За что хотите вы меня обезглавить?» – задает он вопрос палачам [33]. Потеря памяти и мужества приводит пресвитера к «смертному страху», утрате веры и идолопоклонству: «Отпустите меня, и принесу вольным моим хотением жертву богам» [34], – умоляет он палачей. Тем самым Саприкий теряет «место в обители Христовой» [34].

Основной акцент жития м. Марии фокусируется на причине подвига Никифора, замещающего ослабевшего в мученическом подвиге Саприкия: это жалость и желание принести себя в жертву вместо друга, чтобы загладить его вину. В древнем варианте возникает впечатление, что Никифор идет на смерть, чтобы не пропал венец, то есть не для Саприкия, а для Бога: «не губи того венца небесного» [184], – восклицает Никифор к Саприкию в житии свт. Димитрия Ростовского. М. Мария указывает на иную цель жертвоприношения мученика Никифора – «смертью не только себе сплести венец Царства, но и искупить слабодушие друга своего, о котором болел его дух» [35].

Таким образом, идея «парности» в житиях м. Марии формируется на иных основаниях, нежели в предложенной концепции святости В.Н. Топорова. Она укоренена в понятии «соборность» в специфическом понимании этого термина как качества отношений христиан: их взаимной связанности, неразрывности, верности.

Объединяя в самом названии житий несоединимое – святого и грешника, автор выражает нетрадиционные для ветхозаветной,

впрочем, и для поздневизантийской, культуры, представления о святости (см. семитское слово «кадеш», происходящее от глагола «отрезать», «отделить», отсюда – святое – это «нечто таинственное, иноприродное миру, требующее соблюдения благоговейной дистанции»¹⁸), но характерные для христианского понимания. В Евангелиях Христос все время обвиняется в том, что Он ест с мытарями и грешниками, что слишком тесно с ними общается, а не отделяется, как это положено для святого и освященного (Мф. 9:11, Мк. 2:16, Лк. 5:30). «Парные» святые житий м. Марии также неотделимы от тех грешных людей, с которыми и ради которых они жили.

Житие «Мученик Никифор и его друг Саприкий-пресвитер» являет собой уникальный пример переосмысления мученичества в соборном аспекте, по-новому выражая идею «парности». Святость Никифора – в общении до конца. Этому не препятствует ни отчуждение друга, ни его отступничество от Христа. Никифор – не просто мученик, т. е. свидетель о Христе (греч. *μάρτυρας* – свидетель), он свидетель перед Христом о друге, искупитель его слабодушия.

Примечания

- ¹ Мать Мария (Скобцова) – монахиня, в миру Е.Ю. Скобцова, по первому мужу Кузьмина-Караваева, в девичестве Пиленко – поэт, художник, религиозный деятель, основатель объединения «Православное дело» в Париже, в котором она сотрудничала с Н.А. Бердяевым, Г.П. Федотовым, К.В. Мочульским и др., участник Сопротивления, погибла в немецком лагере Равенсбрюк в 1945 г. В 2004 г. Священным Синодом Константинопольского Патриархата причислена к лику святых как преподобномученица Мария Парижская.
- ² Подробнее о сборнике «Жатва Духа» см.: *Крошкина Л.В.* История издания «Жатвы Духа» Е.Ю. Скобцовой (матери Марии) в контексте возрождения агнографического творчества в литературе русского зарубежья // Вестник Тверского государственного университета. Серия «История». 2012. № 27. С. 122–129.
- ³ Неопубликованный рассказ «Иоанникий» хранится в редакторском портфеле эмигрантской газеты «Дни» (Архив Колумбийского университета), в ближайшее время выйдет в свет во втором томе сочинений м. Марии издательства «Русский путь».
- ⁴ *Скобцова Е. (мать Мария).* Жатва Духа // Вестник РХД. 1995. № 171. С. 5–29; *Мать Мария (Скобцова).* Жатва Духа: (Новонайденные жития). Вестник РХД. 1995. С. 1998. № 178. С. 51–65.
- ⁵ *Зайцев Б.К.* Дневник писателя. М.: ДРЗ, 2009. С. 145.
- ⁶ *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1. М.: «Гнозис», Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 295.

- ⁷ Термину «соборность» в значении внутрицерковных отношений нет аналога в европейских языках. См.: Соборность [Электронный ресурс] // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН. URL: <http://iph.ras.ru/enc.htm> (дата обращения: 25.09.2013). А.С. Хомяков в своей работе «Церковь одна» впервые его употребил в новом значении качества самой жизни Церкви. Позднее «соборность» становится одним из центральных понятий русских религиозных философов и богословов (В.С. Соловьева, Н.П. Аксакова, о. Сергия Булгакова, Н.А. Бердяева, м. Марии и многих других). «Православная церковь – это не одинокое стояние перед Богом, а соборность, связывающая всех узлами Христовой и взаимной любви». «Соборным началом» она называла пронизывающее ощущение общности всех со всеми. См.: *Мать Мария. Елизавета Кузьмина-Караваева*. Вторая евангельская заповедь // Жатва Духа. СПб., 2004. С. 367.
- ⁸ *Мочульский К.В.* Монахиня Мария (Скобцова) // Третий час. Нью-Йорк, 1946. Вып. 1. С. 70.
- ⁹ *Бандаков В.А.* Царство благодати, или Собрание истин и примеров из жития святых, по Четьи-Минеи: В помощь проповедникам слова божия и для назидательного чтения православным христианам / Сост. прот. Василием Бандаковым. М.: [А.Д. Ступин], 1901.
- ¹⁰ *Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева, Е.Ю.)*. Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки. М.: Русский путь: Книжница; Париж: YMCA-Press, 2012. С. 484–485.
- ¹¹ *Скобцова Е.Ю.* Мученик Никифор и его друг Саприкий-пресвитер // Жатва Духа. Вып. 1. Р.: YMCA-Press, 1927. С. 25. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ¹² Страдание святого мученика Никифора // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней свт. Димитрия Ростовского. Кн. шестая (месяц февраль). М.: Синодальная тип., 1906. С. 180. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ¹³ Библия: Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с приложениями. Брюссель: Жизнь с Богом, 1989. С. 1659.
- ¹⁴ Там же. С. 1748.
- ¹⁵ Православное богослужение в переводе с греческого и церковнославянского языков: В 7 кн. Кн. 2: Последование таинства Евхаристии: Литургия св. Иоанна Златоуста с приложением церковнославянского текста. М.: СФИ, 2010. С. 73.
- ¹⁶ Это наблюдение, возможно, имеет источником рассказ из «Древнего патерика» (17:38): «Сказал старец: ослабление любви к братьям бывает с тобой оттого, что ты принимаешь в себя помыслы по подозрению и веришь им в своем сердце». (Древний патерик, изложенный по главам. 3-е изд. Афонского Русского Пантелеимонова монастыря. М., 1899. С. 330–331.)
- ¹⁷ *Мочульский К.В.* Указ. соч. С. 70.
- ¹⁸ *Мень Александр, прот.* Святость в Библии // Библиологический словарь: В 3 т. М.: Фонд имени Александра Меня, 2002. Т. 3. С. 88.

Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре

Статья посвящена теме оборотничества / смены личин в русской иконографии, книжности и фольклоре. Рассматриваются семиотические приемы, которые позволяли демонстрировать преобразование духа в разных языках культуры, а также способы перекодировки устных или книжных нарративов в визуальный ряд. Как показывает исследование, на семиотическом уровне стратегии и приемы, с помощью которых смена облика демонстрируется на иконах, фресках и миниатюрах, в гораздо большей степени объединяют иконографию с фольклором, чем с непосредственным источником большинства ее сюжетов – христианской книжностью.

Ключевые слова: иллюзии, оборотничество, иконография, книжность, фольклор, маркеры демонического, интерсемиотический перевод.

Юноша, святой и дьявол

В отделе рукописей Пушкинского Дома (ИРЛИ) хранится лицевое Житие Евфросиньи Суздальской († 1250), созданное в 1756 г. В цикле из 60 миниатюр, которые иллюстрируют текст, есть любопытное изображение. На первый взгляд, в сценке на листе 43 не происходит ничего примечательного: слева изображена святая в молитвенной позе перед иконой (обе руки вытянуты вперед, демонстрируя активную, просительную молитву), справа юноша выходит из-за колонны, протягивая обе руки к Евфросинье в той же позе активной адресации. На плечи юноши накинута красная кафтан, под ним видна зеленая рубаха¹. Фигура его совершенно заурядна, и именно в этом заключен парадокс. По тексту Жития, который в сжатой форме дублирует подпись к миниатюре, перед нами демон,

принявший образ отца Евфросиньи Михаила Всеволодовича Черниговского. Это и вызывает целый ряд вопросов.

Фигура безбородого юноши совершенно не похожа на персонажа, за которого выдает себя бес: Михаил должен выглядеть зрелым бородатым мужем, на миниатюре же он не старше Евфросиньи. Резкий контраст между изображением и текстом можно объяснить двумя причинами. Во-первых, дьявол принял облик святого (канонизирован в 1572 г.); иллюминатор мог подчеркивать дьявольскую природу гостя именно этой непохожестью, не «оскверняя» образ мученика. Во-вторых, несоответствие возрастов отчасти объясняется тем, что борода крайне редко появляется при изображении дьявольских иллюзий, и обычно маркирует высокий иерархический статус демонического персонажа (дьявол, антихрист, бесовской князь) и/или его ложной маски (император, полководец). Более странным оказывается другое: фигура ложного Михаила не выделена какими-либо маркерами. Дьявольская иллюзия неотличима от реального человека. В другом лицевом житии середины XVIII в. Псевдо-Михаил изображен точно так же, но его лицо закрашено темно-зеленым, что немедленно маркирует юношу как беса в чужом облике². В рукописи 1756 г. визуальный ряд оказывается не самодостаточным: без прочтения текста верно понять миниатюру невозможно. В этом плане подпись, помещенная сверху: «Прииде дьявол во образе отца ея смутьи преподобную Евфросинию» выполняет роль отсутствующего визуального маркера, однако это не специфичный прием, подписи сопровождают и другие миниатюры цикла.

Интересно, что в лицевых житиях Евфросиньи XVIII в. можно найти целый веер разных изображений беса в образе Михаила. Встречается и безбородый юноша без маркеров и княжеских атрибутов (к примеру, в рукописи из коллекции РНБ – тоже с поясняющей подписью сверху миниатюры)³, и ложный князь с разными демоническими маркерами (в другом сборнике из РНБ конца XVIII в. демон-Михаил выглядит как человек в подобии короны, но с когтями и звериными лапами)⁴. Наконец, в рукописи из собрания РГБ ложный отец, подговаривавший Евфросинью покинуть монастырь, изображен в точности так, как на других миниатюрах, где мы видим настоящего Михаила: это бородатый муж в княжеской шапке и – что делает образ уникальным – с нимбом. Вместо знака демонического, фигуру демона украшает знак святости. Иллюминатор попросту изобразил святого, понимая, что на самом деле изображает беса. Нимб и княжеская шапка исчезают в соседней сцене на той же миниатюре, где разоблаченный бес летит в пре-

исподнюю, но сама фигура остается неизменной – в черный провал низвергается не демон, а тот же бородатый князь⁵.

Немаркированные фигуры бесов, принявших чужой облик, хоть и редко, но встречаются в миниатюре конца XVII–XVIII в. Обычный человек (на самом деле дух-искуситель) дважды изображен в Синодике 1750 г. из РГБ⁶ и несколько раз (хотя и с подписью сверху) в лицевом Хождении Иоанна Богослова XVIII в.⁷ Близкий пример можно найти в иллюминированном Житии Василия Нового последней четверти XVII в., где сатана на двух миниатюрах выглядит как обычный царь: он восседает на престоле, окруженный бесами, а затем низвергается ангелом. Понять, имеется ли в виду император-грешник или дьявол в образе императора, можно лишь прочитав текст – иллюстратор Жития не дает читателям никаких визуальных намеков⁸.

Все эти примеры необычны: в русской иконографии иллюзорные личины ангелов или демонов практически всегда маркированы. Мне известно всего около десяти исключений – все они описаны выше, при том, что за последние годы мне удалось проанализировать миниатюрные циклы более 350 русских иллюминированных рукописей XV–XIX вв., а также иконы и фрески, которые трудно подсчитать даже ориентировочно, учитывая разрозненность материалов (музейные экспозиции и запасники, каталоги, альбомы, публикации, посвященные отдельным памятникам, храмовые росписи и иконы). Очевидно, что такой прием распространился поздно (видимо, с конца XVII в.) и оставался довольно редким.

У авторов икон, фресок и миниатюр был ряд приемов, позволявших визуально эксплицировать истинную природу гостя. Чаще всего это маркеры: в случае с ангелами – нимб и крылья, в случае с демонами – вздыбленные волосы, темный, монохромный цвет тела, темные крылья, звериные лапы. В слабой позиции мог применяться нульморфный маркер – отсутствие нимба у ложного ангела. Гораздо реже использовался симультанный принцип: демон показан сперва в призрачной личине и затем в истинном облике. В некоторых случаях, как на гравюре из печатного издания Киево-Печерского патерика 1661 г., в сцене искушения Исакия Печерского, иллюзорный облик вообще игнорировался или обозначался лишь с помощью атрибутов: бесы в облике ангелов выглядят уродливыми монстрами, а демон, изображавший Христа, выделен короной и скипетром. Способы изображения дьявольских иллюзий были подробно описаны в двух работах, написанных нами с М.Р. Майзульсом⁹. В статье, опубликованной в сборнике материалов международной конференции «Оборотни и оборотничество: стратегии опи-

сания и интерпретации», я постарался обосновать, что способы описания дьявольских иллюзий в гораздо большей степени объединяют иконографию и фольклор, чем иконографию и ее непосредственный (в данном случае) источник – книжность¹⁰. Здесь я хотел бы повторить и дополнить эти наблюдения, чтобы затем взглянуть на проблему с новой точки зрения, рассмотрев синкретические фигуры с позиций геометрического синтаксиса.

Духи-оборотни в иконографии, книжности и фольклоре

Рассказы о бесах, которые являются герою в иллюзорных телах, пронизывают средневековую литературу и на Востоке, и на Западе христианского мира. Демоны меняют личины, чтобы так или иначе повлиять на человека: обмануть (прикидываясь родственниками, друзьями, ангелами, святыми и проч.), запугать (являясь в виде диких зверей, рептилий, монстров) или соблазнить (часто – преобразаясь в девушку). В католической традиции некоторые авторы (преимущественно в зрелое Средневековье и раннее Новое время) писали о тех или иных несовершенствах в призрачных масках бесов – их обличье таит некий изъян, знак их истинной природы, который они не в силах изменить, будь то уродство (отсутствие спины, вывернутые колени, разные глаза), зооморфные черты (звериные лапы, когти) либо, наоборот, неправдоподобная красота¹¹. Такой «невольный промах» выдает дьявола в истории, которую записал в 1591 г. юрист и теолог Иоганн Георг Гёдельман (Gödelmann). Однажды профессору из Вюртемберга явился странно одетый посетитель, который стал задавать ему трудные богословские вопросы. Сперва ученый, привыкший к диспутам, отвечал без труда, но когда гость предложил вопросы еще более трудные, профессор сказал ему: «Ты ставишь меня в большое затруднение, потому что мне теперь некогда, я занят. А вот тебе книга; в ней ты найдешь то, что тебе нужно». Гость протянул руку, и ученый заметил, что к нему тянется лапа с когтями, как у хищной птицы. Оознав дьявола, профессор воскликнул: «Так это ты? Выслушай же, что было сказано о тебе» и, открыв Библию, зачитал слова из книги Бытия: «Семя жены сотрет главу змия». Посрамленный дьявол в смущении и гневе исчез, но произвел страшный грохот, разбил чернильницу, разлил чернила и оставил после себя смрад, который еще долго слышался в доме¹². Впрочем, такие примеры оставались единичными в массиве средневековых рассказов о преобразившемся духе, кото-

рого выдавали не демонические черты, а подозрительное поведение и/или действия самого человека – молитва, крестное знамение, вмешательство святого и т. п.

На Руси истории с «визуальным разоблачением» почти вовсе не встречались. Редкое исключение – эпизод из «Повести о Савве Грудцыне» (вторая половина XVII в.), герой которого, придя в царство дьявола, увидел множество «темнообразных» юношей, а затем «окрест же престола его зрит... множество крылатых стоящих; лица же их овых сини, овых багряны, иных же яко смола черны»¹³. Проводник Саввы, бес в образе человека, объяснил, что этому правителю служат люди со всех стран земли, и это вполне удовлетворило наивного героя. В этом случае, однако, маркеры не выдают бесов: по-первых, по сюжету они не разоблачили персонажей, кроме того, нет никаких намеков на то, что бесы хотели преобразиться, но потерпели неудачу (ключевые герои, демон-проводник и его «отец»-дьявол, изображавший царя, приняли безупречные личины). Этот мотив явно был нужен автору Повести для других целей – показать глупость и слепоту обманутого Саввы и словесно обрисовать иконографический образ крылатых и темных бесов.

В переводных текстах и русских сочинениях XI – начала XVII в. святые видят незримых или замаскированных под людей демонов благодаря верному поведению и помощи свыше, а не вследствие «ошибки» или слабости духа. Отсутствие (возможно, за исключением единичных неизвестных мне случаев) таких «изъянов»-маркеров, которые выдают наблюдателю преобразившихся бесов, отличает истории, активно циркулировавшие в русской религиозной книжности вплоть до XX в., не только от европейской литературы, но и от русской иконографии, воспроизводившей те же сюжеты, и от устной фольклорной традиции, в которой есть множество типологически и генетически родственных мотивов.

Ситуация оборотничества духа по-своему отображается в русских визуальных, устных и письменных текстах. Разумеется, у этих культурных языков разный генезис, прагматика, нормы, знаковые коды и т. п. Однако, несмотря на различия, интересующий нас гипермотив активно функционирует в каждом из них, и вопрос о базовых стратегиях его репрезентации в разных языках культуры и о том, как соотносятся между собой эти стратегии, кажется вполне закономерным. В случае с книжностью и иконографией речь идет о прямом интерсемиотическом переводе – изначально именно литературный сюжет конвертируется в изображение, и мы имеем дело с перекодировкой знаковых систем (хотя, разумеется, сформиро-

вавшиеся в иконографии визуальные фигуры и мотивы достаточно быстро начинают жить своей жизнью и иногда, в свою очередь, влияют на письменные тексты). Связь фольклора с книжностью и иконографией не столь тесная – здесь мы имеем дело как правило с типологическим сходством, однако многие интересующие нас мотивы переходят в устную традицию из литературы и, реже, из иконографии¹⁴.

Как уже было сказано, в визуальной традиции популярный гипермотив о преображении мифологического персонажа выстраивается с помощью семиотических моделей, которые в большей степени объединяют иконографию и фольклор, чем иконографию и ее прямой источник – житийные тексты. Для восточнославянских мифологических рассказов, как и для христианской литературы, типичны рассказы о явлении человеку духа в чужом облике и о распознавании гостя в ложной маске. Так как речь идет чаще всего об опасной встрече – с бесами или персонажами народной демонологии, это разоблачение – необходимый залог спасения героя (ангелы или духи-помощники гораздо реже фигурируют в таких сюжетах). Чаще всего пунт истории сведен к тому, что либо герой, либо слушатель/зритель/читатель текста должен каким-то образом понять, что в облике человека или зверя скрывается преобразившийся дух.

«Разоблачающий» прием, который с равным успехом действует во всех трех семиотических языках – использование авторской позиции в виде прямого комментария. В агиографии книжник обычно от своего лица указывает, кто именно явился к герою в той или иной личине¹⁵ («И в то время паки приходит бес во образе Василия и глаголет печернику...»¹⁶). Точно так же может поступить и рассказчик былички. Наконец, иконописец или иллюминатор рукописи иногда подписывает фигуру в ложном облике: «бес», «сатана» и т. п. Разумеется, прямое указание может сделать излишним все другие приемы. Однако в изобразительной традиции и в фольклоре прямое авторское указание никогда не действует само по себе: автор былички не может просто и безосновательно сообщить, что встреченный человек был чертом или лешим, если иная сущность его визави не проявилась хотя бы в чем-то (в поведении, в облике или в исходе самой встречи). Точно так же на иконах и миниатюрах пояснительная надпись «бес» никогда не появится рядом с обычной фигурой ангела или человека: она всегда будет дополнять либо другие маркеры, либо визуальный контекст, который обнажает истинное лицо духа.

Самый распространенный «разоблачающий» ход в визуальном тексте – построение синкретической фигуры. Художник стремится отразить и саму иллюзию, и истинный облик мифологического

персонажа в одном образе, используя комбинаторику элементов, которая делает личину ущербной: у ложного человека (беса) видны копыта или птичьи ноги, над головой ложного ангела – вздыбленные волосы вместо нимба и т. п. Тот же прием активно действует в мифологических рассказах. Это требует наличия определенных знаков, маркеров демонического, которые вводятся в текст – они трансформируют обманную личину персонажа, наделяя его зооморфными чертами (лошадиные или птичьи ноги, хвост, рога и проч.), указывая на его связь с миром мертвых (холодные руки, ледяная кожа), переворачивая детали облика по принципу «антимира» (мена правого и левого). На обнаружении этих знаков (которые осознаются уже как элементы «собственного» облика духа) строится сюжетная интрига былички; обнаружение их точно так же необходимо и для верного прочтения книжной миниатюры.

Чтобы увидеть «разоблачающие» знаки, зачастую оказывается необходимой смена зрительской перспективы, исходной точки зрения. В устном нарративе ее может осуществлять герой рассказа, который смотрит на своего гостя особым образом / с помощью особых предметов: перемена ракурса обнажает истинные черты духа:

Вот сидят они за столом, а у маленькой девчонки ложка-то под стол упала. Ну, полезла она за ней, смотрит: а у всех ребят-то вместо ног копыта. Выглянула она из-под стола-то: а у них на голове рога. ...А они, черти-то кричат: «А-а, догадались! Убежали! Скрыться от нас хотите!» Тут петух закричал, и исчезло все¹⁷.

В иконографии мы тоже имеем дело с переменной ракурса, хотя осуществляет ее не герой визуального рассказа. Фигура ложного ангела или человека обычно сразу наделяется знаками демонического: сквозь обманную личину проявляются черты истинного облика гостя, как это происходит в быличках, причем маркеры близки тем, которые функционируют в мифологических рассказах – это зооморфные элементы (звериные лапы, когти, крылья), острые шапки, вздыбленные/растрепанные волосы, темный (серый, черный) цвет отдельных частей тела или всей фигуры¹⁸. Сменить ракурс должен здесь сам зритель, чтобы верно считать изображение и понять, что оно обозначает превращение,мену облика. Синкретический образ нужно видеть и с точки зрения героя композиции (личина, обращенная к внутренним зрителям), и с внешней / «объективной» точки зрения (в которой и появляются демонические маркеры). Художник создает этот визуальный комментарий самостоятельно, изменяя описанный в тексте облик персонажа и раскрывая зрителям его ис-

тинный лик. Но если функция этого комментария аналогична авторскому голосу в книжном рассказе («явился бес в облике...») и в этом плане идентична подписи рядом с фигурой, то сам способ такого разоблачения резко отличается от литературного.

Синкретические фигуры часто не подписаны – ориентируясь на маркеры, зритель должен сам понять, кто скрывается за иллюзорной маской. Точно также рассказчик былички часто не сообщает напрямую, кто именно явился герою, и не «заставляет» самого героя опознать мифологического персонажа – об этом догадывается слушатель, ориентируясь на общеизвестные в традиции «знаки потустороннего», которые вводятся в текст. Если рассказчик применяет такую стратегию, то узнавание слушателем персонажа превращается в важный элемент самого повествования. Устный нарратив становится диалогичным. Художник действует по тому же принципу, создавая маркеры демонического не для внутреннего (герой истории), а для внешнего (зритель) наблюдателя, «программируя» его реакцию. Изображение, в которое введены подобные знаки, диалогично по своей природе – оно предполагает аналогичную коммуникативную ситуацию, «внешнее распознавание».

Однако в древнерусской книжности, как уже говорилось, прием маркеров не распространен. Герой истории либо духовным зрением видит истинную сущность гостя – ангела, святого или демона (а не отдельные его признаки в иллюзорной личине), либо догадывается, кто перед ним, ориентируясь на необычное поведение встречного; если святой разоблачил демона, тот может исчезнуть, сбросив оболочку, либо явиться в «собственном» облике¹⁹. Так, в Житии Андрея Юродивого праведный Епифаний увидел скрытый от людей небесный облик св. Андрея:

Пришед же пред двери церкви святыи. *отверзостеса оутрениши оци* Епифану и обратився. оузри святого Андрея другоици видим яко пламянь огня. а другоици. якоже снег. а лице его румяно²⁰,

а сам Андрей догадался, кто перед ним, после того, как дьявол превратился в старуху-нищенку, и начал жаловаться прохожим, что юродивый избил ее и ограбил:

...разуме лукаваго демона и да абие отступив того места, борзо тамо приде сидещей бабе ...възрев на землю. взя кал и сваяляв обло, яко камень, на бестудное лице ея верже, доунув на лице ея крестом, *и абие предложися от человекьска образа и створися змия велика... от змиева образа на свой образ применився.* паки вратися откуде пришед²¹.

Как видим, иконография и фольклор пользуются близкими стратегиями, а книжность решает ту же задачу другими способами.

В быличках активно действует еще один прием – последовательная демонстрация образов: рассказчик описывает сперва один, а затем второй облик мифологического персонажа, опуская момент трансформации. Связать эти образы должен слушатель (такой прием часто используется в рассказах о разоблачении ведьмы):

Пошла хозяйка коров доить. И видит: вокруг коров колесо катается, не дает корову доить. Она пришла в хату и спрашивает мужика: «Што ты за колесо коровам поставил?» Он пришел в сарай и принес колесо в хату. Протянул он веревку через колесо и прибил к полу. И полегли спать. Утром проснулись – а соседка лежит на полу, и через задницу и через рот веревка протянута.

Раз гляжу: огненное колесо катицца за хлопцем. Дак он смелый був. Хвать его и на дерево повесиу. А наутро глядь – то кума его висить²².

Это не синкретический, а симультанный принцип: вместо слияния двух личин, они формально разделяются, но фактически дискретно организованные образы наслаиваются друг на друга. Здесь точно также задействована позиция внешнего наблюдателя, который, независимо от героя рассказа – хотя чаще всего вместе с ним – должен понять, что означает эта кинематографическая смена кадров.

И снова мы видим, что в древнерусской книжности практически нет рассказов, выстроенных по такому принципу, в то время как для иконографии эта модель абсолютно нормативна. Примером может послужить миниатюра к эпизоду из Жития Андрея Юродивого, в котором бес явился девушке в образе черного пса. Изображение вертикально разделено на две части: в верхнем регистре помещена фигура собаки, стоящей на задних лапах, а в нижнем – беса; их объединяют размер, цвет и поза – зритель должен понять, что расщепленное изображение обозначает одного персонажа, меняющего личности²³.

Чтобы увидеть истинную сущность гостя, герой жития может применять христианские средства (молитва, крестное знамение), которые в этом контексте аналогичны магическим средствам фольклорных рассказов, после чего иллюзорный образ чаще всего рассеивается (но не становится «ущербным», как это часто происходит в быличке), а дух исчезает. Иконография перекодирует в визуальный ряд именно такие сюжеты, однако использует для этого совсем иные стратегии.

В результате на иконах, фресках и миниатюрах возникают те же приемы комбинаторики элементов «истинного» и ложного облика духа или последовательной демонстрации двух личин мифологического персонажа, которые активно функционируют в фольклоре.

Иллюзия и аспектива: проблема ракурса в иконографии

Синкретическая фигура, которая совмещает в себе иллюзорный облик персонажа и маркеры, выдающие его истинную природу, позволяет сконденсировать рассказ о превращении духа в один образ и, если нужно (к примеру, в серии миниатюр), оперировать им дальше как единой фигурой-«микрорассказом» в общем визуальном контексте. Сами маркеры, с одной стороны, могут показывать динамику превращения, с другой – играют роль авторского комментария, раскрывающего сюжет для зрителя²⁴. Однако это очень специфичный комментарий, который совершенно не похож, к примеру, на маркирующую подпись рядом с фигурой. Он является органичной частью геометрического синтаксиса иконы или миниатюры.

Все описанные приемы, которые применялись для изображения и «изобличения» иллюзорной маски духа, соответствуют общей установке иконописцев и иллюминаторов: выявлять внутреннюю, истинную, зачастую скрытую от внешнего наблюдателя природу важных для визуального рассказа фигур и объектов. Геометрия изображения в иконографии подчиняется принципу нарративизации: чтобы объективно отразить все, что он считает важным (независимо от компетенций будущего зрителя), создатель иконы или миниатюры легко комбинирует обратную, прямую перспективу (последняя используется, как правило, на периферии композиции, при изображении оконных и дверных проемов зданий и т. п.) и принцип аксонометрии – в зависимости от того, что требуется продемонстрировать. Суть этих приемов, описанных на иконографическом материале Б. Раушенбахом²⁵, – максимально полно рассказать о том, что происходит на самом деле, дать исчерпывающую картину изображаемого. Ключевую роль играет здесь принцип аспективы – важнейшие для визуального рассказа объекты демонстрируются с разных сторон, с наиболее выгодных и информативных аспектов, независимо от того, как показаны окружающие предметы. Принцип изображения с единой фиксированной позиции, утвердившийся в постренессансном европейском искусстве, совершенно



Рис. 1. Крещение, 2-я четверть XV в.
Сергиево-Посадский государственный
историко-художественный музей-заповедник

неудовлетворителен для языка иконографии: не раскрыть подлинного содержания сцены визуальными средствами – значит, по сути, создать ущербный, неполноценный образ.

В качестве примера можно рассмотреть русские иконы Крещения (рис. 1). Все персонажи – Христос, Иоанн Предтеча и ангелы – изображаются здесь фронтально и крупно, что соответствует общему принципу укрупнения семантически значимых субъектов и объектов композиции. В то же время река Иордан показана сверху, т. е. фактически она тоже становится фронтально перед зрителем, как значимый объект-персонаж визуального рассказа. Крутой срез берега виден не с одной позиции, но одновременно со всех сторон – как если бы внутренний зритель осматривался вокруг, войдя в реку. Таким образом, Иордан показан одновременно сверху и изнутри, глазами стоящего в воде Христа. Наконец, помимо комбинаторики



Рис. 2. Андрей Рублев. Троица (фрагмент),
ок. 1411. ГТГ, инв. № 13012

разных зрительских позиций, иконописцы помещали внизу фигуру-персонификацию реки в виде монохромной человеческой фигуры (иногда рядом возникала вторая фигура с царскими атрибутами – Море, персонификация водной стихии). В результате рассказ о крещении в Иордане оказывался максимально подробным благодаря подвижной зрительской позиции и экспликации разных элементов, которые оставались бы скрытыми при фиксированном ракурсе.

Аналогичным образом на иконах Троицы суммируются две точки зрения на изображенный в центре стол: фронтальная (видны ножки) и сверху (видна поверхность стола), так, что иконописцу удается рассказать одновременно о форме стола и о том, что происходит на нем (стоит чаша, руки ангелов сложены в благословляющих жестах). В свою очередь, стоящая на столе чаша показана одновременно фронтально (видна форма ее ножки, ее не спутать с блюдом, как произошло бы при ракурсе сверху), и сверху – благодаря этому видна голова тельца, символ жертвы Христовой. Наконец, ниша в столе и оконные проемы здания над головой одного из ангелов изображены в прямой перспективе либо аксонометрически, что демонстрирует объем, глубину объекта (рис. 2). Такое геометрическое разворачивание предметов путем суммирования нескольких ракурсов максимально выражено при изображении значимых для иконописца строений, чаще всего храмов, которые зачастую подобны развернутому во все стороны карточному домику: зрителю демонстрируется одновременно фасад, правая и левая стены, кры-



Рис. 3. Авраамий Ростовский с Житием, XVII в. (фрагмент). Гос. музей-заповедник «Ростовский Кремль», инв. № И-693. На этом клейме бес превращается в воина, чтобы оклеветать святого Авраамия Ростовского перед князем. Часть фигуры ложного воина, обращенная к князю и его слугам, написана желтым и красным цветами, как и люди, присутствующие на композиции (ракурс внутреннего зрителя). Задняя часть, скрытая от персонажей визуального рассказа, наделена тремя маркерами: хохлом, крыльями и сине-белым цветом, который в данном случае заменяет более традиционный серый

ша и важнейшие предметы интерьера (они могут быть вынесены на внешнюю стену, помещены в геометрически очерченную нишу, символизирующую внутреннее пространство и т. п.). Это позволяет выявить все смысловые нюансы композиции.

Очевидно, что синкретическая фигура тоже показывает преобразившегося духа в аспективе. Она строится на сочетании двух ключевых ракурсов: внешнего – иллюзорная маска, наблюдаемая героем визуального рассказа, – и внутреннего – истинный облик, скрытый для героя, но важный для иконописца или иллюминатора, что в полной мере раскрывает суть произошедшего (рис. 3). Изобразить персонажа исключительно в том ракурсе, который актуа-

лен для внутреннего зрителя, не меняя точку зрения и не раскрывая главный смысл сюжета, для иконографии оказывается алогичным, сцена теряет необходимую семантическую нагруженность. В этом плане фигуры, наделенные маркерами демонического, родственны геометрически трансформированным объектам, развернутым в нескольких планах.

«Фрагментарный рассказ» (изобразить только иллюзию) может быть оправдан лишь в том случае, если в основу визуального языка положен принцип единства точки зрения, фиксированного ракурса – принцип, который требуется при использовании линейной перспективы (хотя и там необходимы геометрические трансформации, в целом в композиции сохраняется иллюзия одного зрителя / одной зрительской позиции). Интересно в этом плане, что, когда в европейском искусстве утверждается прямая перспектива, демонические маркеры сохраняются, работая исключительно как авторский комментарий, ориентированный на зрителя. При этом художники Нового времени иногда стремятся изобразить их максимально мелкими, будто исчезающими, либо превратить в деталь одежды, заменяя четкий знак завуалированным намеком²⁶. По сути, в рамках постренессансной живописи этот прием оказывается реликтом, который нарушает принцип единства зрительской позиции и вносит в визуальное пространство элемент аспективы, в целом деактуализированной в «высокой» изобразительной традиции.

Примечания

¹ Дрвнлехранилище ИРЛИ. Перетца № 282.

² Там же. Оп. 23. № 205. Л. 31об.

³ ОР РНБ. Собр. Вяземского. Ф. 25. Л. 26.

⁴ Там же. Ф. I. 146. Л. 35.

⁵ ОР РГБ. Ф. 37. № 7. Л. 129.

⁶ Там же. Ф. 178. № 4301. Л. 18, 23.

⁷ ОР РНБ. Вяз. Q. 184. Л. 31, 31об., 34об.

⁸ ОР РГБ. Ф. 178. № 4113. Л. 91, 92.

⁹ Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии... С. 75–79; Они же. «Мечтания» и «illusions»: Дьявольские наваждения между книжностью и иконографией. Ч. 1, 2 // Россия XXI. № 4. М., 2012; № 5. М., 2012.

¹⁰ Антонов Д.И. Обратничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Обратни и обратничество: стратегии описания

- и интерпретации: Материалы международной конференции / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Изд. дом «Дело», 2015. С. 14–25.
- ¹¹ *Махов А.Е.* Сад демонов – Hortus Daemonum: Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007. С. 196–198.
- ¹² *Орлов М.А.* История сношений человека с дьяволом. СПб., 1904. С. 15.
- ¹³ *Скритиль М.О.* Повесть о Савве Грудцыне: тексты // ТОДРЛ. Т. 5. М.; Л., 1947. С. 243.
- ¹⁴ Как мотив «Иуда на коленях дьявола» / «самоубийцы на коленях дьявола» / «грешники на коленях дьявола», генетически восходящие к визуальным моделям. См.: *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии... С. 163, 184–191.
- ¹⁵ Долгое умалчивание этой информации создает интригу, которая нехарактерна для агиографии. В то же время в некоторых историях о чудесах, таких как, в частности, «примеры»-exempla, авторский комментарий может быть отнесен в середину /конец истории или вообще отсутствовать (в этом случае информация об истинной природе гостя будет дана с позиции не автора, а героя рассказа: «понял», «увидел», «догадался»). Иногда читатель, вместе с героями истории, до самой развязки не знает, что случайные проводники или советчики – на самом деле бесы, и т. п. Последний вариант – истинная сущность персонажа становится понятна герою (и слушателям) только благодаря последствиям такой встречи – распространен и в фольклоре.
- ¹⁶ Древнерусские патерики: Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик / Подгот. к печати Л.А. Ольшевской, С.Н. Травникова. М., 1999. С. 61–62.
- ¹⁷ Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск, 1987. С. 99–100.
- ¹⁸ Примеры см.: *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М., 2014. С. 62–67.
- ¹⁹ Редкий случай обнаруживается в Житии Сергия Радонежского: по словам автора, бесы пытаются обмануть святого, явившись ему в образе людей «в шапках литовских островерхих». В данном случае и текст, и миниатюра используют один и тот же знак – островерхие шапки как аллюзию на бесовской хохол (Миниатюра: Отдел рукописей библиотеки Российской академии наук. П. I. А. № 38, Житие Сергия Радонежского, XVII–XVIII вв. Л. 94 об.; опубли.: *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада... С. 67). Однако текст не проясняет, какова была реакция святого на облик демонов – исходя из логики рассказа, эта особенность костюма не вызвала подозрений. Узнавание бесов происходит по другому принципу. Этот любопытный знак ориентирован автором скорее на внешнего адресата, читателя и, возможно, обыгрывает не только идею нечистоты иноземного костюма, но и визуальные образы «остроголовых» бесов, т.е. является вторичным по отношению к иконографии.
- ²⁰ *Молдован А.М.* Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. М., 2000. С. 268.

- ²¹ Там же. С. 217–218.
- ²² Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. XX века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 208, 209.
- ²³ Оpubл.: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада... С. 62.
- ²⁴ О комментирующей роли маркеров см.: Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 45–48.
- ²⁵ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980.
- ²⁶ См.: Майзульс М.Р. Саморазоблачающаяся иллюзия: внешняя и внутренняя перспектива в иконографии дьявольских наваждений // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации... С. 65–74.

Имперский орел под деревом с фаллосами:
иконография фрески «Источник изобилия»
в Масса Мариттима (вторая половина XIII в.)

Статья посвящена иконографическому анализу фрески XIII в., расположенной внутри здания источника в Масса Мариттима (Гроссето). Уникальное сочетание мотива «перевернутого мира» с символикой Священной Римской империи делает данное изображение интереснейшим памятником светского средневекового искусства и позволяет нам лучше понять, как могли меняться, в зависимости от политического контекста, функции общественных образов. В тексте прослеживается история иконографии «дерева с фаллосами» и дается возможная интерпретация появления герба гибеллинов рядом с ним.

Ключевые слова: светская иконография, гибеллины, гвельфы, XIII в., фаллос, Масса Мариттима, перевернутый мир.

В 2000 г. в итальянском городе Масса Мариттима (провинция Гроссето), при реставрации городского источника, под слоем штукатурки была раскрыта любопытная фреска, а в 2002 г. были открыты и ее детали (рис. 1). Роспись немалых размеров (5×6 м) представляет довольно редкий в западном искусстве сюжет – дерево, на котором растут фаллосы с мошонками, в эрегированном состоянии. Всего на дереве насчитывается 25 фаллосов (возможно, изначально их было больше). Под деревом стоят восемь женщин (четыре с одной стороны, четыре с другой), еще одна неидентифицируемая из-за плохой сохранности фигура, а над ними летают черные птицы (четыре с левой стороны от зрителя, одна с правой). Женщины с правой стороны от зрителя спокойно стоят и разговаривают, с левой стороны заняты разнообразными занятиями: двое из них вцепились друг другу в волосы, а между ними находится



Рис. 1. Дерево фаллосов. «Источник изобилия». Масса Мариттима (Гроссето, Италия). После 1265 г.

фаллос, прикрытый кувшином; другая женщина палкой дотрагивается до ветки дерева; еще одна стоит, заведя руку за спину, сзади нее на уровне колен изображен парящий в воздухе фаллос, а прямо над головой тщательно выписанный орел – эмблема Священной Римской империи и гибеллинов. У подножия дерева мы видим остатки какой-то структуры (возможно стол), а справа от ствола – плохо сохранившиеся очертания змеевидного тела.

Точной датировки фрески не существует. Не сохранилось записей ни о заказе фрески, ни о выплатах художникам, ни о существовании росписи в целом. Само здание публичного источника было закончено в 1265 г., о чем свидетельствует надпись на фасаде:

*Hec res, scito, legens, annis sub mille ducentis
et sexaginta quinque peracta fuit.
Annis ut fiat indictio consona iuncta,
tunc erat octava – qui legis ista, scias, –
Ildibrandinus de Pisis quando potestas
huius erat terre, pluris honoris eques.*

[Знай, читающий, что это строение [букв. «эта вещь»] было окончено в тысяча двести шестьдесят пятом году. Чтобы к [числу] лет был присоединен также и соответствующий индикт, [скажу, что] он был тогда восьмым – знай, читающий это, – когда подеста этой земли был Ильдибрандино де Пизис, всадник, исполнявший много почетных должностей]*.

Источник был частью обширной строительной программы, раз-вернувшейся в короткий период свободного самоуправления Масса Мариттима (с 1225 по 1335) – в это время были возведены собор, рыночная площадь, ратуша, многочисленные палаццо местной знати. Его существование в городе не только было гарантией постоянного наличия воды в случае осады, но и снабдило горожан удобным местом для встреч. На верхнем этаже был расположен склад зерна на случай голода или осады. По этому складу все здание получило название «Fonte dell'Abbondanza» (Источник изобилия).

Неясно, когда и при каких обстоятельствах была закрашена фреска – упоминаний об этом не сохранилось. Анализ изображения показывает только, что это произошло уже к 1300 г.

Фреска вызывает у исследователей и обычных зрителей множество вопросов, от самых общих и философских до конкретных. Почему для украшения источника был избран подобный сюжет? Был ли он для жителей Масса Мариттимы в XIII–XIV вв. неприличным или эротическим или же не вызывал подобных ассоциаций? Что делают женщины с фаллосами? Являются ли летающие вокруг орла птицы его собратьями-орлами или это же вороны? Наконец, почему над одной из женщин изображен орел – эмблема Священной Римской империи?

Интерпретации фрески

Существуют три версии трактовки фрески в Масса Мариттима. Джордж Ферцоко¹, отталкиваясь от идеи чувствительности средневековой культуры к тому, что идет против природы, обращает внимание сразу на две противоестественные вещи: дерево, на котором растут фаллосы, и женщина, подвергающаяся содомизации (именно над ней изображен герб гибеллинов). Противоестественное, то есть дурное, сопрягается с символом Священной Римской империи, следовательно, перед нами политическая сатира, созданная во времена, когда власть в городе получили гвельфы (это

* Пер. В. Зельченко.

произошло после битвы при Беневенто (Монтаперти) 26 февраля 1266 г.). Правление гибеллинов представлено как время раздоров (две дерущиеся женщины), падения нравов (содомизация) и даже колдовства. Кроме того, Ферцоко обратил внимание на пассаж из «Молота Ведьм», в котором он нашел сходство с сюжетом фрески. Речь в отрывке идет о ведьме, укравшей фаллосы у нескольких мужчин и спрятавшей их в гнезде на дереве, чтобы затем они могли прорасти². По мнению профессора, на фреске из Масса Мариттима мы видим первое изображение ведьм в западном искусстве, предвещающее по времени описание в «Молоте ведьм» (конец XV в.).

Вторая трактовка принадлежит Адриан Хох³. Она связывает строительство нового источника с находящимся рядом ораторием архангела Михаила (ныне несуществующим). Архангел Михаил считался покровителем воды, материнства и грудного вскармливания, что, по мнению исследователя, логически связано с темой плодородия. Она также обращает внимание на скульптурные изображения женских и мужских половых органов на консолях и парусах сводов источника (похожие украшают и находящийся в соседней Сиене источник Fonte di Pescaia), очевидно, имеющие функцию защиты от сглаза и содействия плодородию. Возможно, те же функции имела и фреска внутри источника. Как полагает Хох, имперский орел изображен на ней в качестве указания на то, при чьем владычестве была выполнена роспись, то есть в период с 1265 по начало 1266 г. Хох видит только одного орла на фреске, остальные птицы, по ее мнению, являются воронами, угрожающими урожаю. Женщина с палкой отгоняет жадных птиц, защищая мужскую силу, нужную ей для того, чтобы воспроизводить потомство. Та же причина заставляет сражаться и двух женщин, вцепившихся друг другу в волосы.

Третью трактовку предложил Мэттью Райан Смит, который писал, что фреска была создана под влиянием Романа о Розе и отражала демократические, карнавальные стороны жизни итальянского города⁴. Орел же был добавлен позже, когда власть в Масса Мариттима получили гвельфы. Осудив нравственно двусмысленную фреску, созданную во времена гибеллинов, они написали сверху их эмблему, связывая таким образом предыдущее правление с падением нравов.

Итак, мы видим, что из трех исследователей одна (Хох) поясняет герб гибеллинов как простое указание на то, при чьем правлении было создано изображение, другой (Ферцоко) считает, что фреска была задумана и выполнена гвельфами как политическая сатира, и герб в данном случае имеет негативное значение, а третий

(Смит) полагает, что изначально фреска была неким фривольным сюжетом, а герб гибеллинов появился позже и кардинально изменил значение изображения.

Мне представляется, что ни одна версия не выглядит убедительной сама по себе. Основная проблема в истолковании фрески – это то, что мы не можем найти текста, который можно было бы связать с изображением. Отчаявшись найти его, Ферцоко был вынужден опереться на поздний и не очень подходящий по смыслу фрагмент из «Молота ведьм». В версии Ферцоко изображения ведьм плохо сочетаются с политической сатирой, образы плодородия, о которых говорит Хох, не встречаются в таком масштабе в средневековом искусстве (да и небольшие фигурки откровенного содержания, скорее всего, имеют апотропейный, а не поощряющий фертильность, характер); наконец, если принять версию Смита о фривольном сюжете, то неясно, почему гвельфы просто не закрасили сомнительное изображение.

Иконографический мотив «дерева с фаллосами»

Ключом к пониманию фрески может стать внимательное изучение иконографии дерева с фаллосами. Хотя мотив выращивания фаллосов существовал еще в античном искусстве⁵, нам известно очень мало изображений дерева, на котором растут мужские половые органы. Их можно буквально перечислить по пальцам: две маргиналии на полях манускрипта «Романа о Розе» (BNF Ms. Fr. 25526, вторая четверть XIV в.), пять паломнических блях (XIV–XV вв.), резной рельеф на деревянной шкатулке (начало XV в.), две фрески, в замке Моос-Шлютхаус (ок. 1475 г.) и в замке Лихтенберг (ок. 1400) и позднесредневековый немецкий рисунок тушью⁶. Из них больше всего похожи на фреску в Масса Мариттима немецкие фрески в замках, так как и там под деревом изображено множество женщин. В рукописи «Романа о Розе» фаллосы собирают монахини (одна или две), на шкатулке к дереву приближается одна женщина, а на паломнических бляхах мотив сбора урожая полностью отсутствует.

К сожалению, лихтенбергская фреска была утеряна во время Второй мировой войны⁷, и нам остались только фотографии. Стоит отметить, что на дереве из замка Лихтенберг росли не только фаллосы, но и розы.

Замок Моос-Шультхаус служил в XV в. охотничьим домиком. Фрески, украшавшие его комнату для охотников, были соз-

даны или для Генриха III, или для Генриха IV фон Роттенбург, и включали в себя охотничьи сцены, Битву кошек и мышей и Сад любви⁸. Дерево с фаллосами украшало собой стену над выходом в пиршественный зал замка (и далее из замка), т. е. занимало ключевую позицию⁹. На фреске мы видим невысокое дерево, украшенное фаллосами, многие из которых упали на землю. Справа сверху свисает перевернутая лилия, или цветок, напоминающий ее. Четыре обнаженные женщины заняты сбором мужских половых органов, причем две из них (слева от зрителя) дерутся при помощи дубинок, а одна (справа) устремляется к стволу дерева с копьем.

Пиршественный зал в охотничьем домике был местом, где собиралась исключительно мужская компания¹⁰. Следовательно, значение фрески могло быть примерно таким (хотя, конечно, на более высоком культурном уровне), как у паломнических блях, наверняка надеваемых только в мужской компании. Возможно, что фреска демонстрирует опасную власть женщин, вышедшую из-под контроля. Неслучайно женщины на фреске обнажены – это должно напоминать зрителю о Еве, и о грехе, совершенном в раю. В отличие от древа фаллосов в замке Лихтенберг, которое находилось рядом с изображением колеса Фортуны и символизировало власть Любви над всеми людьми, дерево в Моос-Шультхаусе – это негативный образ женщин, свободных в своей сексуальности¹¹.

Смысл изображения фаллического дерева и сбора урожая достаточно ясен только в иллюстрациях к «Роману о Розе», Первая маргиналия (f. 106v; рис. 2) находится рядом с текстом старухи (La Veille), в котором речь идет о том, что природу нельзя обмануть, надев монашеский наряд, и что животные и люди одинаково устроены природой – они стремятся к свободе отношений. Только закон заставляет людей удовольствоваться одним супругом / супругой¹². Вторая же маргиналия (f. 160v; рис. 3) находится в конце романа: сад уже взят штурмом, и Влюбленного встречает Прекрасный Прием, позволяя, наконец, сорвать Розу. К ней устремляется главный герой, а по пути рассказывает читателю о том, как оснастила его природа, завуалированно описывая свой половой орган¹³. Итак, в обоих случаях маргиналии становятся своего рода вольным комментарием к тому, что является естественным для человека (но при этом нельзя забывать, что представления об этом естественном вложены в уста отрицательного и циничного персонажа, Старухи); пародией и перевертышем текста, в котором речь идет о мужчине, срывающем Розу – женский половой орган (на картине, наоборот, женщина срывает мужской, да не один, а много); намеком на грехопадение (монахиня, срывающая фаллосы = Ева с яблоком).

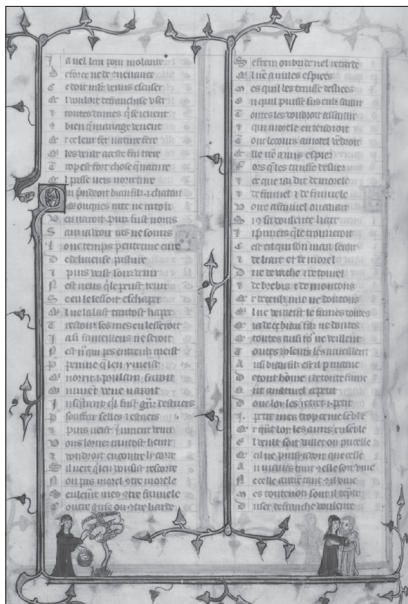


Рис. 2. Сбор фаллосов и обнимающийся монах с монахиней. Маргиналии. «Роман о Розе». Франция, XIV в. Paris. Bibliothèque Nationale de France. Ms. Fr. 25526. Fol. 106v.

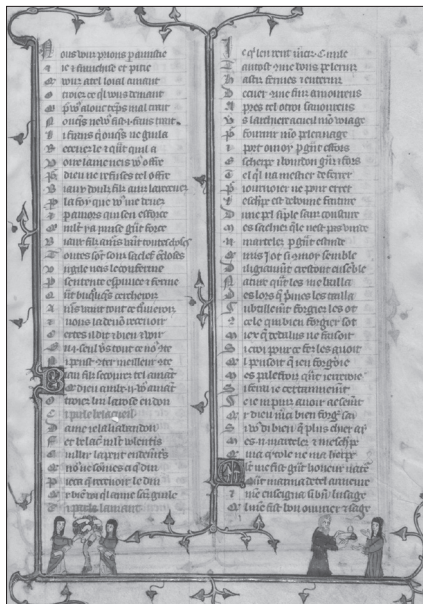


Рис. 3. Сбор фаллосов и монах, предлагающий фаллос монахине. «Роман о Розе». Франция, XIV в. Paris. Bibliothèque Nationale de France. Ms. Fr. 25526. Fol. 160v.

Что касается паломнических блях, то Маттелер упоминает в своей статье три из них, находящихся в собрании Ван Бейннгена. На двух изображены деревья с фаллосами (№ 623 и 624). № 623 представляет собой изображения растения с листком в виде вульвы и цветком в виде крылатого фаллоса¹⁴. № 624 – наоборот, дерево, ствол которого является крылатым фаллосом, а наверху находится крылатая вульва¹⁵. На третьей же (№ 1724) под деревом, на котором растут фаллосы, изображена совокупляющаяся пара и безголовый персонаж; на самом же дереве, кроме собственно фаллосов, мы видим, как один из них проникает в вульву, а сверху на ленте написано «Amours»¹⁶. Мне удалось обнаружить еще два подобных значка. Первый – бляха из собрания Музея изящных искусств в Валансьене, представляющая собой дерево с крылатым фаллосом наверху и вульвой на одной из ветвей¹⁷. Второй находится в коллекции

Ван Бейнинген и изображает два фаллоса с колокольчиками на шее, стоящие по обеим сторонам от дерева, на котором растет третий¹⁸.

Бляхи с изображением фаллосов-растений делятся на две категории: в первую входят растения, скорее похожие на цветы, во вторую – фаллосы, растущие на дереве. Первая, скорее всего, представляет собой просто юмористический вариант значков с изображениями обычных цветов и деревьев, которые пилигримы привозили с собой из путешествий. Нас, в связи с фреской в Масса Мариттима, интересует скорее вторая категория, в которую входят бляхи №№ 622 и 1724 из коллекции Ван Бейнинген. В обоих случаях отсутствует мотив сбора фаллосов, они просто растут на деревьях. Более информативна бляха № 1724, так как там мотив древа фаллосов связан с совокупающей парой под ним. Очевидно, это изображение пародирует картину куртуазного ухаживания, когда мужчина и женщина стоят или сидят под деревом и обмениваются подарками или ухаживают друг за другом¹⁹. Так же, как и в маргиналиях рукописи Романа о Розе, мы видим, что то, о чем говорится в тексте (или в других изображениях), получает ироничный комментарий и осмеивается.

Более сложным оказывается случай с бляхой № 622. Существует несомненная связь между средневековыми изображениями фаллосов с колокольчиками и римскими тинтиннабулами²⁰. Среди блях и значков очень много фаллосов, к которым подвешены колокольчики, и нет причин сомневаться в том, что это – древний амулет от сглаза, получивший в Средние века новую жизнь (колокольчик, по мнению римлян, обладал в этом особой силой). Но только однажды на нашей бляхе встречается изображение фаллосов-животных с колокольчиками по сторонам от фаллического дерева. Создается ощущение, что они охраняют дерево, но, скорее всего, перед нами не какой-то единый сюжет, а лишь соединение двух мотивов с защитной функцией.

Новый мотив дерева с фаллосами встречается на шкатулке, хранящейся в Францисканском музее города Виллингена²¹. Шкатулка принадлежит к так называемым «Minnekästchen», то есть предметам обмена между любовниками или женихом и невестой, и была изготовлена в первой половине XV в. в Южной Германии. Деревянная, небольших размеров, она украшена резьбой со всех четырех сторон и на крышке, где мы видим странную сцену – слева город, за ним лес, справа турнирный шатер. Перед ним, скрючившись, стоит человек в короне, которого собирается обезглавить женщина с мечом. Вторая женщина наблюдает за происходящим. Возможно, это сцена, где Юдифь обезглавливает Олоферна.

Спереди и сзади ларца изображены дама и молодой человек, сидящие под деревьями (один раз в огороженном пространстве сада, второй раз по обеим сторонам от фонтана) и играющие на различных музыкальных инструментах. С торцовых же сторон мы видим отдельно даму и отдельно юношу. Дама стоит между двумя деревьями – одним с обычными листьями и вторым с плодами-фаллосами – и собирает эти плоды в полы своей одежды. Юноша с другой стороны тоже стоит между двумя деревьями – одно из них похоже на хвойное, на другом густо растут продолговатые узкие листья с полоской посередине. Эти листья юноша срывает и держит в руках. Форма листьев такова, что может напоминать вульву, но полной уверенности и явного сходства, как на паломнических бляхах, тут нет.

Как и в случае с рукописью «Романа о Розе», изображение сбора фаллосов связано с темой куртуазной любви. В романе это текст, в ларце – два изображения на передней и задней стороне, со сценами музицирования в саду любви. Фривольные сцены на торцах противопоставлены жестокой сцене на крышке, как похоть – целомудрию, благодаря которому Юдифь одержала победу над Олоферном.

Как видно, во многих случаях значение мотива неясно. Тем не менее мы можем поместить древо фаллосов в некий контекст, в общую традицию изображения фаллосов в средневековой Европе, и традиция эта связана с представлениями о смешном. Даже те изображения, что служили для предотвращения беды, часто трактовались в юмористическом ключе. И наоборот, нам не удастся найти связи с плодородием на подобных бляхах, скорее с физической стороной любви, с плотским желанием, с намеком на свободу нравов.

С уверенностью мы можем утверждать и то, что все известные примеры (включая и рукопись Романа о Розе) принадлежат к частной, приватной сфере, не предназначены для всеобщего обозрения и тем самым отличаются от нашего итальянского дерева. Единственное свидетельство об использовании мотива древа фаллосов в качестве общественного изображения относится к 1510 г. – из описания карнавала в немецком городе Нердлинген мы знаем, что по улицам проносили дерево, увешанное фаллосами. Увы, каких бы то ни было гравюр и рисунков с этого мероприятия до нашего времени не дошло.

Безусловно, все перечисленные выше примеры относятся к более позднему времени, но они крайне важны, так как дают нам четкое представление о том, какова была истинная суть мотива фаллического дерева в Средние века – действительно, как утверждает Джордж Ферцоко, оно рассматривалось как нечто противореесте-

ственное, но противоестественное не в угрожающем, а в смеховом плане. Мотив как бы отвечает за определенный аспект любви – а именно физический. Мы всегда видим в его использовании элемент насмешки. В рукописи «Романа о Розе» это издевательство над монахами и инверсия текста, на паломнических бляхах и шка-тулке – намеренное понижение куртуазного мотива, на фресках замков Лихтенберг и Моос-Шультхаус – иронический комментарий на тему того, что нужно женщинам.

О смеховой стороне свидетельствует и существование (от России до Тибета) схожих сказок о фаллосах, вырастающих на поле²². Фаллосы, как правило, попадают к женщинам, которые используют их в свое удовольствие. Речь в таких сказках, очевидно, идет вовсе не о плодородии, но об удовлетворения похоти. К сожалению, у нас нет свидетельств того, что в средневековой Италии бытовали такие же рассказы – самый близкий временной и географический аналог такого сюжета – это фаблю Жана Боделя (1165–1210) «*Les Sohaiz des Vez*» («Сон о членах»), в котором неудовольствованной даме снится сон о рынке, на котором, подобно овощам и фруктам, продаются пенисы²³.

Я полагаю, что фаллическое дерево относится к типу изображений «перевернутого мира», который Малькольм Джонс определяет как «комплекс мотивов, представляющий полную перестановку status quo»²⁴, причем наша фреска относится к нему по двум параметрам сразу: дерево, на котором вместо/вместе с фруктами растут и фаллосы; женщины, которые получают власть над мужчинами, сведенными к автономным членам. Их удовольствие больше не зависит от желания мужчины, они могут контролировать его сами. Как и все изображения перевернутого мира, образ служит тому, чтобы, посмеявшись над вещами, которые в глубине души представляются опасными, нейтрализовать саму эту опасность. Перевернутый мир, когда дело касается гендерных ролей – «обычная угроза, выраженная в таких популярных образах, как женщина, натягивающая штаны, в то время, как ее муж садится за прятку»²⁵. Любопытно, что в замке Моос-Шютхаус, где также находится фреска с изображением женщин, собирающих плоды-фаллосы с дерева, рядом есть еще один сюжет, относящийся к мотивам «перевернутого мира» – война мышей и котов, в которой мыши побеждают.

«Перевернутый мир» получал право на существование в дни карнавала (поэтому и носили фаллическое дерево по улицам Нердлингена), но изображения, живописующие его, присутствует и в храмах наряду с миром правильным²⁶.

Появляется орел

Не совсем ясно, почему жители Масса Мариттима выбрали именно этот сюжет для украшения такого важного места в городе, как публичный источник (например, Fontana Maggiore в Перудже, законченный в 1278 г., представляет гораздо более серьезный подбор тем – пророки и святые, труды каждого месяца, знаки зодиака, сцены из Бытия и события древнеримской истории. Однако нельзя забывать о том, что фреска с деревом, на котором растут фаллосы, составляла лишь часть декоративного убранства источника в Масса Мариттима, и мы можем лишь гадать, что было изображено на несохранившихся соседних фресках – возможно, «правильный» порядок мироустройства, а возможно, наоборот, мужчины, занимающиеся женскими делами. Кроме того, тут же располагались и общественные бани, место, где можно было встретиться с любовником/любовницей или проституткой.

Нет сомнений, однако, что хотя созданы фрески были во время правления подесты Ильдибрандино из Пизы, гибеллина и члена старинной аристократической влиятельной семьи (его потомки еще будут прославлены в «Божественной комедии» Данте), он не мог быть единичным заказчиком, диктовавшим выбор сюжетов и характер исполнения. Все, что появилось на стенах источника, могло там появиться только с согласия и одобрения других членов правления города и, стало быть, сюжет фрески был сочтен пригодным и нужным для всеобщего обозрения.

Изображение на стенах публичного источника в Масса Мариттима было крайне оригинальным, если рассматривать его именно в контексте политической иконографии итальянского искусства треченто и кватроченто. Оно совершенно не похоже на классические работы Джотто в падуанской Капелле Арена и Амброджо Лоренцетти в сиенском Палаццо Пубблико, отображающие представления итальянцев о Правосудии, Общем благе, Хорошем и Дурном правлении; на рельефы гробницы Тарлати и фонтана в Перудже. Нигде в «официальном» политическом искусстве нет сексуальных, непристойных или эротических мотивов; аллегории, несмотря на некоторые неясные моменты, достаточно ясны; персонифицированные добродетели и пороки подписаны; нет никаких указаний на текущий политический момент, но изображаются в целом желательные и нежелательные образы правления и славное прошлое города.

В феврале 1266 г. власть в городе перешла в руки гвельфов, и Ильдибрандино был вынужден оставить свой пост. Дальнейшие

события можно реконструировать следующим образом: гвельфам надо было как-то дискредитировать достижения предшественника, из которых самым явным, находящимся прямо в центре города, было горделивое здание источника, богато расписанное изнутри фресками. И одна из этих фресок – рассказывает нам о перевернутом мире. Довольно трудно удержаться от соблазна и не добавить деталь, которая соединит свергнутых гибеллинов и ненавистную Империю с этим «неправильным» порядком – и так на фреске появляется орел.

Нужно отметить, что орел в левой части фрески узнаваем, как герб гибеллинов, и нужно сразу отказаться от мысли о том, что это сходство случайно. В политически напряженной атмосфере конца XIII – начала XIV в. появление этого символа всегда означало политическую вовлеченность. Например, когда император Генрих VII в. 1310–1313 гг. посещал Флоренцию, то, по свидетельству хрониста Дино Компаньи, под страхом тюремного заключения запрещалось изображать орлов на стенах домов. И наоборот, власти Пармы, готовясь к приезду императора Людвига, уничтожили везде, где только можно, гвельфские гербы, заменив их изображениями черных орлов²⁷.

Такое действие, напоминающее о современной практике пририсовывать усы и бороды к лицам артистов и политиков на плакатах, имеет очень близкий аналог в итальянской культуре того времени – это *pittura infamante*, процветавшая в итальянских городах в 1250–1530-х гг., т. е. обычай вывешивать изображения обвиняемых в преступлениях на всеобщее обозрение.

Подобные образы могли сопровождаться изображениями цепей, демонов, адского огня, непристойных жестов, демонстрацией обычно скрытых частей тела, перевернутой позицией тела предполагаемого преступника, кошелька (в случае, если ему предъявлялось какое-то финансовое мошенничество)²⁸. Подобные картины появлялись на стенах общественных зданий, а изображенные на них люди могли принадлежать ко всем классам общества.

Интересно, что появление и развитие этого типа картин связывается именно с гвельфами²⁹. Также и Эджертон пишет: «Во Флоренции XIV в., когда гвельфы боролись за то, чтобы вырвать власть из рук гибеллинов-магнатов и их союзников, наказания бесчестьем стали чрезвычайно популярны. Например, в 1303 г. флорентийский судья был приговорен за свои прогибеллиновские симпатии к тому, чтобы его, переодетого в крестьянина, тащил к месту казни осел. Очевидно, что наказания такого рода в принципе должны были быть более эффективными, будучи направленными

более против знатных преступников, нежели чем против тех, у кого не было «имени»³⁰.

Конечно, фреска из Масса Мариттима не изображает какого-то конкретного преступника-гибеллина, но она явно содержит «порочащий» элемент, а метод наказания с помощью насмешки заставляет нас вспомнить о «питтура инфаманте». Вдохновленные широко распространенной практикой, гвельфы могли воспользоваться уже существующей фреской в качестве материала для вариации на тему порочащей живописи. Добавив одну маленькую деталь к фреске, они полностью изменили ее смысл.

Ферцоко полагает, что вся фреска целиком была создана уже во время гвельфского правления. Я думаю, что это маловероятно, так как для политической сатиры здесь слишком много неясного, непонятного, а самое главное – отсутствует наиважнейший элемент «питтуры инфаманте» – явное наказание преступника. Если же предположить, что перед нами более серьезная политическая живопись, в духе Дурного Правления Амброджо Лоренцетти, то здесь тоже не хватает плодов этого правления – отчетливо выделенных бедствий. Как верно замечает Хелен Верушовски, «дидактические и политические темы требовали особенно ясного и членораздельного языка, чтобы уроки живописи были усвоены всеми гражданами»³¹. Эджертон еще более категоричен: «Что бы еще мы ни говорили о “порочащих изображениях”, они работают только тогда, когда выставлены перед большой аудиторией, способной узнать жертву и понять ее позор благодаря портретному сходству и окружающим преступника предметам»³².

И тем не менее люди, пририсовавшие орла, постарались извлечь все, что можно, из того материала, с которым им пришлось работать. Из всех персонажей они выделили один в качестве конкретного объекта насмешек. Это женщина, над чьей головой, собственно, и изображен орел гибеллинов. Очень важно, что орел парит не над всей сценой (в таком случае он действительно мог быть, по предположению Адриан Хох, знаком патронажа), но восседает именно на голове женщины, у которой за спиной находится фаллос. Почему же выбрали именно ее?

Этот персонаж и без орла является одной из самых загадочных на фреске. Как мы уже упоминали, профессор Ферцоко полагает, что фаллос, находящийся позади женщины, означает, что она подвергается содомизации. Но Мэттью Райан Смит справедливо отметил, что для жертвы она слишком спокойна и невозмутима, и, напротив, есть все основания полагать, что она сама держит этот фаллос за спиной. Я предлагаю обратить внимание на другую де-

таль – возможно, что в другой руке наша дама держит веревку, которая спускается вниз. Рисунок сохранился плохо, и непонятно, складки ли это платья, или действительно некое подобие поводка. Если последнее, то мы вполне можем сравнить данный рисунок еще с одной маргиналией из рукописи Романа о Розе (того самого, где есть изображение фаллического дерева): монахиня ведет монаха за член на поводке, f. 160r. Это, безусловно, еще одно проявление власти женщины над мужчиной: ведомый физическим желанием, похотью, он покоряется ей. Кроме того, веревка может быть указанием на магический прием – лигатуру или завязывание узлов – использовавшийся с целью наведения полового бессилия³³. В обоих случаях фигура женщины становится олицетворением злой власти над мужчиной, и именно поэтому ее выбирают в качестве олицетворения всего дурного, что есть в правлении гибеллинов.

Но есть и кое-что еще, объясняющее мотив орла, спустившегося прямо на голову женщине. Гибеллин-подеста Ильдибрандино был родом из Пизы, города, подчеркивавшего свою связь со Священной Римской империей и охотно использовавшего образ орла в официальной символике и в произведениях искусства, создаваемых по заказу коммуны. На кафедре в Пизанском соборе, законченной Джованни Пизано в 1301 г., мы видим женщину, кормящую двух младенцев, а над ее головой орла, символ имперской Пизы. По словам Вазари, надпись под похожей статуей гласила: *Virginis ancilla sum Pisa quiete sub illa* (Я – Пиза, служанка Девы, спокойна под нею), и, следовательно, перед нами символ города, коммуны, находящейся под защитой Девы Марии и Священной Римской империи. В Массе образ переворачивается с ног на голову, и имперский орел парит над пороком. Очевидно, что перед нами – выпад в сторону как Империи и ее сторонников-гибеллинов в целом, так и в сторону города Пизы в частности. Пиза – добродетельная женщина, кормящая младенцев, Каритас, превращается в Пизу похотливую, стремящуюся только к удовлетворению собственной похоти.

Гвельфы, получив в городе власть, использовали тот факт, что на фреске изображены похотливые женщины, для того, чтобы поместить над головой одной из них герб своих противников – сторонников Священной Римской империи, превратив ее в аллегория Империи (или Пизы) – блудницы, претендующей на не принадлежащую ей власть. Изначально будучи частью ансамбля, показывающего *world turned upside down*, она превратилась в орудие политической сатиры. В своем нынешнем виде фреска с Деревом Фаллосов представляет собой искажение оригинального изображения в политических целях³⁴. Мы можем даже сказать,

что перед нами разновидность «питтура инфанте», где сатирическое жало направлено против целого города/империи, а не против конкретного индивидуума.

Все это вместе делает фреску из Масса Мариттима уникальным памятником, расширяющим наши представления о политической иконографии XIII–XIV вв. Мы видим, как образ власти женщин мог использоваться в качестве иллюстрации нежелательного мироустройства, а Империя в целом (и Пиза в частности) могли сравниваться в искусстве с похотливой, властолюбивой женщиной, блудницей³⁵.

Примечания

- ¹ *Ferzoco G.* The Massa Marittima Mural. Regional Council of Tuscany Central Communication Unit, 2004.
- ² «Наконец, что нужно думать о тех ведьмах, которые такие члены в большом количестве, до двадцати или тридцати членов зараз, скрывают в птичьем гнезде или ящике, где они движутся, как живые, и принимают пищу, что многие видели и что повсеместно известно? На это следует сказать, что все это делается дьявольским наваждением и действием, так как чувства зрителей обманываются вышеуказанными способами. Некто рассказывал, что когда он потерял член и обратился за восстановлением своего здоровья к ведьме, та приказала ему подняться на дерево и из находившегося там гнезда, в котором лежало большое количество членов, взять себе один. Когда тот хотел взять из них один побольше, ведьма сказала: «Нет, этот не тронь, и при этом добавила, он принадлежит одному попу»» (*Шпренгер Я., Институтус Г.* Молот ведьм / Пер. Н.А. Цветкова. М.: Амфора, 2008. С. 245).
- ³ *Hoch A.S.* Duecento Fertility Imagery for Females at Massa Marittima's Public Fountain // *Zeitschrift fur Kunstgeschichte.* 2006. 69. Bd. H. 4. P. 471–488.
- ⁴ *Smith M.R.* Reconsidering the 'Obscene': The Massa Marittima Mural // *Shift (Queen's Journal of Material and Visual Culture).* 2009. Issue 2.
- ⁵ См., например, изображение на краснофигурном сосуде из Нолы в Италии (ок. 430 г. до н. э.) – женщина, поливающая фаллосы, растущие из земли (*British Museum, inv. 1865, 1118.49*).
- ⁶ *Mattelaer J.J.* Phallus tree: A Medieval and Renaissance Phenomenon // *The Journal of Sexual Medicine.* 2010. February. Vol. 7. Issue 2. Pt. 1. P. 846–851.
- ⁷ *Hoch A.S.* Op. cit. P. 483–484.
- ⁸ В замке Лихтенберг были представлены сцены из Книги Бытия, охотничьи сцены, турниры, танцы и Колесо Фортуны (см.: *Hoch A.S.* Op. cit. P. 485).
- ⁹ О расположении фресок см.: *Knesebeck H.W., von dem.* Zahn und wild: Spannungsverhältnisse und ihre (topographische) Organisation. Die Wandmalereien

des Jagdzimmers von Schloss Moos in Eppan // Konventionalität und Konversation Burgdorfer Colloquium, 2001. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005. P. 484.

¹⁰ Hoch A.S. Op. cit. P. 484.

¹¹ Knesebeck H.W. von dem. Op. cit. P. 513–514.

¹² «Кто путь монаха выбирает, – / Себя на это обрекает. / Природы нам не одолеть, / Какую обувь ни надеть; / Каким ни будет капюшон, – / Нас от нее не спрячет он. / Природа в сердце остается, / Изгнанию не поддается. / Страдает так монах любой, / И тем сильнее молодой. / Но должен страсти он смирять, / И в добродетель обращать. / Природа ж – никогда не жлет, / Свободы цену знать дает. / Ведь людям, как сказал Гораций, / С своей природой не расстаться: / Хоть прочь погоним мы ее, – / Отыщет место вновь свое! / Наряды можно нам менять, / Природу ж нам нельзя изгнать. / И все творение стремится / К своей природе возвратиться» (Пер. И.Б. Смирновой). *Lorrisc G. de, Men J. de*. Роман о Розе: Средневековая аллегорическая поэма. М., 2007. С. 409.

¹³ «В далекий путь я снаряжился / И в путешествие пустился: / К бойнице путь я мой держал, / Как обещание давал. / Любви возвышенной поклонник, – / Усерднейший я был паломник / И в этот путь пошел с сумой, / И посох крепкий был со мной. / А ценность больше сих предметов, / Чем музыкальных инструментов! / Мой посох крепок без подков – / Он долгий путь пройти готов. / Да, и сума моя крепка, / Хотя не очень-то легка: / Она пошита из отличной / Природной кожи эластичной! / И не пуста моя сума: / Природа ведь в нее сама / Два молоточка положила, / Когда ее мне подарила / ... / Природа же сама ковала / Предметы все ловчей Дедала. / Как молотки изящны те! / И пригодятся мне везде. / Господь ко мне столь добрым был, / Что кузнецом быть научил: / Природа оказала честь / Мне, страннику, суму давая / И добрый посох тот вручая». Там же. С. 634–635.

¹⁴ Langbroek, collectie Familie Van Beuningen, №2 026. № 00623 в базе данных «Kunera» (<http://www.kunera.nl/>): (<http://www.kunera.nl/Afbeeldingen/Pelgrimstekens/00623.jpg>).

¹⁵ Langbroek, collectie Familie Van Beuningen, № 1850. № 00624 в базе данных «Kunera» (<http://www.kunera.nl/>): <http://www.kunera.nl/Afbeeldingen/Pelgrimstekens/00624.jpg>

¹⁶ *Mattelaer J.J.* Op. cit. P. 847.

¹⁷ Valenciennes, Musée des Beaux-Arts. № 10301 в базе данных «Kunera» (<http://www.kunera.nl/>): <http://www.kunera.nl/Afbeeldingen/Pelgrimstekens/10301.jpg>

¹⁸ Langbroek, collectie Familie Van Beuningen, № 1300. № 00622 в базе данных «Kunera» (<http://www.kunera.nl/>): <http://www.kunera.nl/Afbeeldingen/Pelgrimstekens/00622.jpg>

¹⁹ Подобных изображений очень много и в рукописях, и в произведениях декоративно-прикладного искусства XIII–XVI вв. Встречаются они и на бляхах (см. № 05803, 0604, 01897, 06774 и др. из базы данных «Kunera» (<http://www.kunera.nl/>)).

- ²⁰ *Jones M.* The Secret Middle Ages: Discovering the Real Medieval World. Westport (Connecticut); L.: Praeger, 2002. P. 253–254.
- ²¹ *Wurst J.* Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem Deutschsprachigen Raum. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität. München, 2005. P. 336–341.
- ²² См., например, «Посев хуев» в «Заветных русских сказках» А. Афанасьева.
- ²³ См.: *Baldwin J.W.* The Language of Sex: Five Voices from Northern France Around 1200. Chicago; L.: The Univ. of Chicago Press, 1994; *Corbellari A.* Rêves et Fabliaux: un autre aspect de la ruse féminine // *Reinardus.* 2002. Vol. 15. № 1. P. 53–62.
- ²⁴ *Jones M.* World turned upside down // *Medieval Folklore: A Guide to Myths, Legends, Tales, Beliefs, and Customs.* Oxford: Oxford Univ. press, 2002. P. 443.
- ²⁵ *Ibid.* P. 444.
- ²⁶ Например, многочисленные изображения на мизерикордах в нидерландских, английских и других храмах. Из более ранних – фреска XII в. с изображением войны мышей и котов в Санкт-Йоханнескапелле (Пюртг, Австрия).
- ²⁷ *Cassidy B.* Ghibelline Propaganda at the Cathedral of Città di Castello // *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 58 (1995), Н. 3. P. 337.
- ²⁸ *Ortalli G.* Pingatur in Palatio: La Pittura infamante nei secoli XIII–XVI. Rome, 1979.
- ²⁹ *Ibid.* P. 71–77.
- ³⁰ *Edgerton S.Y.Jr.* Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca; L.: Cornell Univ. Press, 1985. P. 66.
- ³¹ *Wieruszowski H.* Art and the Commune in the Time of Dante // *Speculum.* 1944. Vol. 19. No. 1. Jan. P. 14–33.
- ³² *Edgerton S.Y.Jr.* *Op. cit.* P. 71.
- ³³ *Smith M.* The Flying Phallus and the Laughing Inquisitor: Penis Theft in the “Malleus Maleficarum” // *Journal of Folklore Research.* 2002. Vol. 39. No. 1. Jan.–Apr. P. 93.
- ³⁴ Чаше мы встречаемся в истории искусства с исчезновением имен и изображений (некоторые древнеегипетские надписи, изображения Константина IX Мономаха и его жены Зои в Св. Софии Константинопольской, советские картины и фотографии, с которых таинственным образом исчезают Троцкий, Бухарин и др.).
- ³⁵ Еще одна любопытная ассоциация нащупывается с изображениями Фридриха Барбароссы и его жены, Беатрисы Бургундской, на воротах Кастелло Сфорцеско в Милане. Жена императора поднимает полы платья и показывает свои половые органы. Значение этого эскибиционистского жеста не совсем ясно, но если действительно автор рельефа изобразил здесь императрицу, то перед нами, как и в Масса Мариттима, редкий пример политической сатиры, основанной на сексуальной образности.

Ю.А. Асоян

Теория художественных пространств Николая Тарабукина: 1920-е гг.

Выдвинутая Н. Тарабукиным идея «производственного мастерства» анализируется в статье через последовательно проводимую теоретиком искусства начала 1920-х оппозицию «производственного искусства» по отношению к «искусству зрительному». Проект Тарабукина рассматривается в общем идейном контексте его теории художественных пространств, а также в связи с теоретико-художественной проблематизацией значимости «зрительного» искусства в работах В. Фаворского и П. Флоренского.

Ключевые слова: производственное искусство, зрительное искусство, художественное пространство.

В 2015 г. в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ад Маргинем Пресс» переиздана написанная в 1922 г. книжка «От мольберта к машине». Имя ее автора – Николая Тарабукина – смело можно отнести к разряду «полузабытых». Заявленный тираж книжки составляет 3000 экз., что для практики публикации интеллектуальной литературы в современной России отнюдь не мало. А если учесть наличие качественной электронной версии издания, то разошедшийся тираж будет выглядеть тем более впечатляющим. Впрочем, почему бы и нет! Ведь семидесятистраничная книжка Тарабукина заявлена в Аннотации к электронной публикации как «один из самых знаменитых текстов об искусстве, написанный по-русски в 1920-е гг.».

В Предисловии Борис Гройс называет книгу Тарабукина «одним из лучших текстов об искусстве в мировой литературе XX в.». «В 1920-е гг., – отмечает он, – в России было много хороших

авторов, пишущих об искусстве. Достаточно вспомнить Алексея Гана и Бориса Арватова. Но их тексты написаны, как правило, в стиле манифеста и призыва. Эссе Тарабукина также учитывает наиболее радикальные художественные идеи, практики и требования своего времени. Но в то же время оно помещает их в более широкий контекст, анализирует и оценивает немного со стороны. Отсюда возникает эффект двойной перспективы – современной и исторической. Эта двойная перспектива и делает текст необычным, стереоскопичным, трансцендирующим свое время», – пишет Гройс¹.

В предисловии к новому изданию подчеркнута особая актуальность сделанных Тарабукиным почти сто лет назад наблюдений и выводов. «...Тарабукин реагирует в своем эссе на ситуацию, которая определила функционирование искусства в XX в. – и в еще большей степени определяет его в наше время. ...Речь идет об исчезновении образованного, внимательного, информированного зрителя, который обладал бы достаточным запасом времени и внимания, чтобы оценить качественно сделанное произведение искусства – и отличить его от некачественного произведения»². В России 1920-х возникновение проблемы зрителя в какой-то степени обусловливалось вызванным Революцией изменением «качественного состава» зрительской аудитории искусства. Но сама проблема все-таки шире.

Верный фокус для современного прочтения работы Тарабукина может подсказать, полагает Гройс, эссе Климента Гринберга «Авангард и китч» (1939). Эта работа содержит констатацию, что исчезновение информированного и внимательного – или подготовленного – зрителя делает любое серьезное искусство, в том числе и авангардное, – бессистемным. «В современном массовом обществе господствует китч, поскольку члены этого общества не имеют ни времени, ни сил особо вникать в то, что они видят и читают. В лучшем случае они позитивно реагируют на некоторую – прежде всего технологическую – современность и актуальность китча». В итоге искусство теряет качество и интегрируется в то, что Теодор Адорно, еще несколько позднее, назвал «культурной индустрией»³.

В одной из своих статей Гринберг высказывал предположение, что искусство, вероятно, «еще можно спасти», но только если поместить его в контекст производства, а не потребления. «Но тут же признавался, что не представляет, как это сделать в действительности»⁴. Быть может, современные «культурные индустрии» как раз и стали позднейшим ответом на этот ранее казавшийся неразрешимым вопрос? Но даже если и так – ответ этот вряд ли бы удов-

летворил Н. Тарабукина. А между тем именно в попытке ввести искусство в контекст производства, как совершенно справедливо отметил все тот же Б. Гройс, и «заклучались цель и смысл тарабукинского эссе»⁵. Речь в нем идет о том, чтобы заново определить местоположение искусства «в жизни и быте».

В своих заключениях автор «От мольберта к машине» предлагает не только теоретико-художественный анализ тенденций современного искусства, он также говорит о социальной генеалогии художественных практик. Социология искусства Тарабукина может показаться потерявшим актуальность раннесоветским анахронизмом. Ошибочность ее выводов подвергал критике уже Арватов⁶. Тем не менее в тарабукинском подходе социология занимает важное место и ее нельзя просто изъять, игнорировать или интерпретировать лишь как дань автора социологическому упрощенчеству 1920-х. Социологические выводы здесь крепко спаяны с наблюдениями о функционировании художественных пространств и не могут быть изъяты без ущерба для корректной оценки последних.

Мы неспроста заговорили об анализе Тарабукиным художественных пространств. Вовсе не для того, чтобы просто честно отработать заявленную в названии тему. Анализ пространственности составляет сердцевину всех его теоретических построений, фундаментальное основание, имплицитующее в том числе и социологические обобщения. Когда, говоря об актуальности труда Тарабукина, Борис Гройс ставит во главу угла тему «омассовления искусства» (как того, что создает верную оптику прочтения «От мольберта к машине»), то его заключения, несмотря на их бесспорную значимость, все-таки уводят в сторону от проблематизации «производственного искусства» самим Тарабукиным, оставляя за кадром целый ряд ключевых художественно-пространственных тезисов.

В общем, мы полагаем, что заявленную Борисом Гройсом тему омассовления как более общего контекста тарабукинской проблематики «производственного искусства» необходимо перевести в язык его художественно-пространственных тезисов. В противном случае актуальность его «производственного искусства» будет оставаться «нашей» (что, конечно, важно), но не собственно тарабукинской. Нам же хотелось бы понять именно эту последнюю. Итак, еще раз: на наш взгляд, у Тарабукина актуальность темы производственного искусства оказывается прямо включена в проблематику рассмотрения художественных пространств. Тема пространства искусства вообще была для Николая Тарабукина, также как и для многих исследователей 1920-х, приоритетной.

У Тарабукина речь идет о специфике художественного пространства искусства, о тех трансформациях художественных пространств, которые уже происходят или еще вот-вот должны произойти... Одна из категорий, регулярно употребляемая им для характеристики актуальной для его времени модели построения и восприятия художественного пространства – «иллюзионизм» – как по названию, так и по содержанию совпадает с идентичным понятием теории искусства Павла Флоренского. Является ли это совпадение следствием какого-то довольно общего употребления этого понятия в 1920-е гг. или свидетельствует о действительном теоретическом пересечении с концепцией Флоренского – вопрос открытый. Однако само по себе это совпадение весьма симптоматично.

* * *

Вся художественная жизнь Европы за последние десятилетия протекла под знаком «кризиса искусства», – начинает эссе Тарабукин. Кризис он связывает с неполнотой и незавершенностью попыток преодоления исчерпавших себя начал и принципов художественных практик ближайшего прошлого. Речь идет об «иллюзионизме» и «литературности» как основе «зрительного» и «сюжетного» искусства. Движение современного искусства – в освобождении от этих принципов: «Эта тенденция характерна не только для зрительного искусства⁷, она типична и для других видов современного художественного творчества»⁸. Интерес искусства сместился к экспериментированию с формой, художественному исследованию ее. В конечном итоге это должно привести к тому, что искусство перестанет быть только зрительным, – полагает Тарабукин.

«Над станковой живописью и скульптурой прозвучал погребальный колокол»⁹. Тарабукин выступает как пропагандист «производственного искусства», которое противопоставит искусству «зрительному», «иллюзионистическому». «Абстрагированная от... содержания “чистая” форма, вокруг которой эволюционировало искусство в последнее десятилетие, ...обнаружила свою беспочвенность. ...И если в прошлом “картина”, будучи изобразительной, имела свой эстетический, а вместе с ним и социальный смысл... как индивидуалистическое выражение классового или группового эстетического сознания, то теперь, когда классовый и сословный сепаратизм теряет... под собою почву, обеспоживая тем самым эстетическое гурманство, “картина”, как типическая форма зрительного искусства, утрачивает свой смысл и как явление социального порядка»¹⁰.

Если быть точным, то у Тарабукина речь идет даже не о производственном искусстве, но о «производственном мастерстве», поскольку использование понятия «искусство» неизбежно ведет к воспроизводству старых форм восприятия творческой деятельности художника¹¹. У Тарабукина немало оппонентов и объектов критики – это не только прежняя установка художественного восприятия, ориентированная на зрительное искусство и станковизм, делающие предметы искусства преимущественно музейными экспонатами. В качестве противника выступает также и примитивное, плоское понимание «производственного искусства» у художников-прикладников. Поэтому вслед за автором эссе надо хотя бы в двух словах сказать об отличии его «производственного искусства» от «прикладничества».

«Художники-прикладники», которым больше всего приходилось работать в производстве... вопрос о производственном мастерстве решают весьма примитивно. Они мыслят себя “состоящими при фабриках”, а свое искусство “состоящим при производстве”, внешне, механически с ним связанным. ...Художник лишь “прикладывает” свою руку к тому или иному фабрикату, и этот фабрикат становится не только промышленным, но и “художественно-промышленным”. Так, например, ситец расписывается вместо традиционных “цветиков” и “горошков” “супрематическими плоскостями”, и живопись, вместо того чтобы увеличивать количество музейных экспонатов, находит себе посредством этого жизненное применение...». Такое решение проблемы производственного искусства “отдает старой, заскорузлой тенденцией “прикладничества”»¹².

Сложность и новизна производственного искусства, подчеркивает Тарабукин, – в гораздо более широкой социальной трактовке. «Если “картина”, как эстетическая концепция в современных условиях культуры, потеряла свой жизненный смысл, то она таковой не приобретет, будучи переведена на фарфоровую тарелку или ситец»¹³. Прикладники работают с предметами промышленного (кустарного) производства, добавляя им художественности и создавая тем самым «художественные вещи». Понятие «художественной вещи» отвечает на важнейший вопрос о включенности искусства в жизненно-практическое пространство. Наполненное художественными вещами, оно преобразуется. Идея «художественной вещи» вполне удовлетворяет и требованиям «зрительного искусства», поскольку оно создает «вещи», предназначенные для особого рода потребления – эстетического.

Создание художественно-эстетической вещи как цели искусства Тарабукин объявляет устаревшим¹⁴. Один из параграфов

работы озаглавлен «Против вещи». От искусства автор ждет не создания «художественных вещей», а чего-то большего. Производственное искусство – своего рода всеобъемлющая дизайнерская деятельность. Причем речь идет не только о дизайне предметов, но и дизайне¹⁵ пространственной среды, дизайне процессов (включая и процессы производственные). «Проблема производственного мастерства решается не внешней связью искусства и производства»¹⁶. Художник-производственник «призван реконструировать не одни только вещи, но и весь бытовой уклад, имея в виду как его статические, так и кинетические формы (например, уличное движение)»!¹⁷

«Художественная промышленность», которую культивируют “прикладники”, не изменяет внешних форм быта, – настаивает Тарабукин, – а лишь “приукрашает” их, тогда как производственное мастерство, затрагивая все стадии фабрикации продуктов, преобразует прежде всего самый труд, отражаясь не только на продуктах, но и на их производителе – рабочем... Такое искусство действительно способно преобразить быт, ибо оно преобразует труд, эту основу жизни, делая его искусным, творческим, радостным»¹⁸. Поэтому и «искусство будущего – не гурманство, а преобразенный труд». Идея Рескина об изменении искусством быта лежала в плоскости эстетической. Идея производственного мастерства далеко выходит из границ «эстетики», приобретая кардинальное социальное изменение¹⁹.

Собственно «вещами» производственное мастерство тоже занимается. Но его предметом здесь является «утилитаризм и целесообразность вещи», и в особенности – тектоника (и эргономика. – Ю. А.), обуславливающая функциональную форму и конструкцию вещи. «Искусство, уйдя от быта, создало восхитительные по мастерству произведения, а покинутый им быт наполнился безобразнейшими во всех отношениях вещами. Любуясь в художественных галереях шедеврами живописи и скульптуры, мы в то же время живем, окруженные вещами, неудобными по форме, фальшивыми по использованному в них материалу, нецелесообразными по назначению, одним словом, неконструктивными... И не только вещами, ибо вопрос идет не об единичных вещах, а о ...формах быта в самых различных их проявлениях»²⁰.

Говоря о статусе художественной вещи, Тарабукин обращается к практикам современного ему конструктивизма, уделяя им даже больше критического внимания в сравнении с примитивным «прикладничеством». Старое зрительное искусство, отмечает он, резко разграничивало три типических формы: живопись, скульптуру и архитектуру. В отличие от этого в работах конструктивистов мы

имеем попытку как бы синтеза всех этих форм, «в них мастер объединяет архитектонику построения масс материала (архитектура) с объемной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись)». Поэтому кажется, что в этих конструкциях художник может считать себя вполне освободившимся от иллюзионизма и изобразительности²¹.

«В пространственно-объемных конструкциях... проблема пространства получает реальное, а не условное разрешение, как на двухмерной плоскости»²². И все же для верного отношения к конструктивизму, считает Тарабукин, важно посмотреть на него, оттолкнувшись от идеи производственного искусства. Свои работы конструктивисты все-таки стремятся понять как «вещи», да и называют «вещами». Но их вещи по преимуществу «лишены практического смысла», а творчество «в основном замкнуто и ограничено рамками все того же музея. В этом случае конструктивист Татлин становится на одну плоскость с Репиным»²³. Ни одна из созданных ими конструкций «не может идти в сравнение с высокоинтеллектуальными и мастерскими вещами развитой техники и инженерии»²⁴.

Деятели конструктивизма являются художники-живописцы или скульпторы. Производственное же мастерство создается у машины, и деятелями его скорее будут инженеры и художники-работчие. И работа конструктивиста приобретет значение, когда увидят в ней «лабораторный опыт над организацией материала, фактурной проработкой и конструктивным оформлением его элементов, опыт, который может быть методологически учтен в производстве». «Пикассовской вещи, кроме музея, нет больше места, а Татлин имеет основание принести свою конструкцию на завод и рассматривать ее по крайней мере как теоретическую проблему, решенную в материале»²⁵. Понятая как дизайнерская, художественная деятельность способна переорганизовать производственные процессы.

Они не могут более существовать отдельно. В этом конечный смысл проекта «производственного мастерства». Пока это звучит как утопия. Тарабукин и сам замечает, что можно лишь «иронически отнестись к тому, что, профан в области производства, художник, намеревается учить специалистов-инженеров и техников. И однако, это не так наивно. ...В узкопрофессиональном отношении, конечно, художнику нечего сказать инженеру, но в методологическом смысле он является выразителем нового конструктивного подхода к мастерству»²⁶. Поскольку исходит от творческой координации основных элементов вещи: ее назначения и формы.

Кроме того, искусство должно вмешаться в процессы организации труда, сделав их самих и отношение между ними конструктивно-творческими.

* * *

Судя по текстам Тарабукина – причем речь идет не только о рассматриваемом здесь эссе «От мольберта к машине», но и о других его работах, – он очень позитивно воспринял «Закат Европы» Шпенглера, где был тот же пафос – безусловного предпочтения работы практической, инженерной, технической перед деятельностью чисто интеллектуально-культурной и художественной. «За высокоинтеллектуальные, поразительно ясные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, машины, я готов отдать всю стильную дребедень современной художественной промышленности, вместе с живописью и скульптурой»²⁷, – писал Шпенглер. Тарабукин с удовольствием цитирует этот и другие его пассажи об истерзанности замкнутой на себя художественной деятельности.

«Мысли Шпенглера об искусстве чрезвычайно симптоматичны для нашего времени», – писал Тарабукин²⁸. Исходя совершенно из других положений, он в выводах сходится с «производственниками», когда предвидит исчезновение станковых форм искусства, заявляя, что «эпохи без истинного искусства и философии все же могут быть великими эпохами»²⁹. Вообще говоря, «Закат Европы» Освальда Шпенглера довольно многие прочли в России 1920-х гг. весьма основательно. Тарабукинское прочтение, среди прочих других (Н. Бердяев, А. Белый, А. Лосев, В. Лазарев и др.), выделяется особенно пристальным вниманием к интуиции пространства, к шпенглеровской интерпретации культурно-исторических способов и особенностей пространствопостроения.

В «Закате Европы» Шпенглер заявлял, что идея пространства составляет протофеномен европейской, фаустовской души. Греку, например, было совершенно неведомо понятие пространства как такового, он знал лишь пространственный объем. В работе «Проблема пространства в живописи» (1928) Тарабукин составил свою историческую типологию живописных пространств, и она шире той, которую предлагал Шпенглер – в нее включено не только античное, ближневосточное и европейское искусство, но и византийское искусство, средневековая китайская пейзажная живопись. И тем не менее в своей основной идее он, конечно же, отталкивается от шпенглеровской интуиции пространственности как основополагающей мировоззренческой структуры.

Тарабукин выделяет в искусстве пространства: идеографическое, эксцентрическое, концентрическое, экстро- и замкнуто-концентрические; каждый тип характеризует ту или иную художественную эпоху и связывается с ее базовыми смыслами³⁰. Так, идеографическое пространство свойственно искусству архаики, наиболее ярко оно представлено египетской стенописью, в которой мастер, как утверждает Тарабукин, не изображает пространство, а дает его условную схему, не столько показывает предмет со стороны его объемно-иллюзорных свойств, сколько рассказывает о нем картографически. Природа идеографического пространства символична: «форма пространства здесь не непосредственна, а опосредованна, ее нужно не столько уметь смотреть, сколько уметь читать»³¹.

Другой тип представляет эксцентрическое пространство («обратной перспективы»). Композиция иконописного пространства определялась религиозным мироощущением, сознанием внеположенности нашему «я» изображаемого в иконе мира. Проекция пространства была «не функцией эгоцентрической ориентировки в реальном мире, отражением которой является перспектива сходящихся линий». Представив религиозное мироощущение иконописца, замечает Тарабукин, нетрудно понять, почему изображаемое здесь пространство было эксцентрическим: оно выражало собой мир, который в силу своей трансцендентности оказывался не только внеположенным воспринимающему, но и сам представлял собой активную субстанцию, воздействующую на него³².

Еще один тип пространствовостроения предложила средневековая живопись Китая и Японии, побуждающая зрителя «воспринимать изображенное пространство изнутри картины». Пространство японской живописи, например, считает Тарабукин, разворачивается по радиусам во все стороны; оно радиально³³. Художник здесь словно постоянно движется: «не подчиненная неподвижному взгляду (“точке зрения”), природа живет в произведении искусства своей собственной свободной жизнью». Живописец находится словно среди самой природы, в то время как европейский художник всегда «смотрит на природу как бы через окно картинной рамы». Кулисность европейских пейзажей «является невольным результатом восприятия природы с одной, сторонней позиции... Европейец – солипсист и подчиняет природу своему “я”; японец – пантеист и растворяет себя в природе»³⁴.

Специфику художественного пространства греко-римского искусства Тарабукин видит в его предметной телесности. У греков и римлян развито чувство объема; в восточном и европейском искусстве – чувство пространства. Объем – это замкнутое, ограни-

ченное пространство, а пространство – разомкнутый объем. Античное искусство, полагает Тарабукин вслед за Шпенглером, создает пластический образ пространства, замкнутого четкими пределами, а западноевропейское – образ далекой, манящий неизведанными горизонтами. Если европейский художник словно конструирует само пространство, то греческий живописец – фигуру в пространстве. Он знал предметную перспективу, но не знал перспективы как целостного образа, передающего пространство.

Предпринятое Тарабукиным описание пространственности художественных эпох созвучно тому направлению их изучения, которое проводилось в нач. – сер. 1920-х (во ВХУТЕМАСе – П. Флоренский, В. Фаворский, Л. Жегин; в ГАХНе – А. Габричевский). Вывод о внеположенности зрителю обратнопerspectiveных пространств средневековой иконописи как основе всех ее конструктивных особенностей прямо перекликается с тезисами «Обратной перспективы» П. Флоренского, геометризующими построениями Л. Жегина³⁵. Еще один аспект теории художественных пространств Тарабукина – исследование пространственной формы современного ему театра (В. Мейерхольда), причем Тарабукин исследует как пространство, так и время в театре. Его работы по этой тематике³⁶ заслуживают, впрочем, отдельного обсуждения³⁷.

Любопытная работа Тарабукина – это его эссе о современных русских рисовальщиках и граверах³⁸. В ней ему удалось довольно неожиданно определить два основных понятия – рисунок и гравюру в их отношении к живописи. Тарабукин исходит из того, что «изобразительная форма и композиция могут быть совершенно тождественны как в живописи, так и в рисунке». «Мы пришли к выводу, что определяющим моментом в искомым нами понятиях, – пишет Тарабукин, – является вопрос: не “что” (т. е. изобразительная форма), не “чем” (орудия производства), а “как” (способ производства). Следовательно, противопоставляя понятие “графичности” понятию “живописности”, мы графичность определим как особый производственный прием, особенность которого состоит в том, что художник наносит на плоскость тем или иным орудием штрихи-линии, исходя в способе их нанесения не из письма (как в живописи), а из начертания и даже прореза (гравюра)»³⁹.

Ключевой в графике является ее «начертательность», в связи с которой «встает форма черты, проводимой резко и сухо, отмежевающей границы...»⁴⁰. Напротив, понятие «живописи» содержит в себе представление «письма», то есть записывания, покрытия цветовой массой плоскостного пространства. «График в процессе работы прорезает белый фон бумаги штрихами пера или карандаша,

держа орудие во время работы обычно под очень большим углом к плоскости, примерно $70-60^\circ$, т. е. приближая его к перпендикуляру, положению типичному для процесса прореза одного предмета другим. Живописец, напротив, покрывает слоем краски поверхность плоскости, работая кистью большей частью под углом в $20-30^\circ$, т. е., скорей, имея тенденцию поставить ее параллельно плоскости... И если не древко, то по крайней мере волос кисти обычно и ложится параллельно плоскости»⁴¹.

Стоит напомнить, что ту же самую проблему – размежевания живописи и графики (а также скульптуры и пластики) ставил и решал в своих ВХУТЕМАСовских «Лекциях по анализу пространственности...» П. Флоренский. Живопись и графика различаются у него подходами к организации своего пространства, и это различие, подчеркивал Флоренский, имеет фундаментальный характер⁴². Графика строит пространство двигательное. И это сфера активного отношения к миру, когда художник «не воздействуется миром, а воздействует на мир»⁴³. Элементарной единицей построения графического пространства является жест. По сути, графика, утверждает Флоренский, есть «система жестов воздействия». Она линейна: пространство в ней всегда выстраивается движениями – линиями.

«Как только в произведении графики появляются точки, пятна, залитые краской поверхности, так это произведение уже изменило... двигательному построению своего пространства, т. е. допустило в себя элементы живописные»⁴⁴. Живописное пространство – по самой зернисто-пятнистой и точечной структуре своей – определяется Флоренским как пассивное и скорее вещественное, а не двигательное. «Отдельные моменты этого восприятия мира даются касаниями» – осязаниями. Если линия, «в графике, есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности, то осязание... это скорее плод, собранный от мира»⁴⁵. Хотя язык Флоренского-теоретика существенно отличается от языка Тарабукина, определенная близость в размежевании ими живописного и графического пространства очевидно просматривается, и их подходы скорее дополняют друг друга.

* * *

Одна из проблем в исследовании наследия Тарабукина заключается в чрезвычайной разноплановости его работ. Тут и «Философия иконы»⁴⁶, и обобщающая «Проблема пространства в живописи», исследования по организации театрального пространства и времени, работа об искусстве плаката⁴⁷, «От мольберта к машине», книга о М. Врубеле (по оценке Г. Вздорнова – лучшая из того, что написано о художнике). У немногочисленных исследователей, ко-

которые брались анализировать наследие Тарабукина целиком, во всем его объеме, прорывалось удивление – как совместимы между собой ЛЕФовские и Пролеткультовские работы Тарабукина, а также его проект производственного искусства, с той же «Философией иконы» или «Проблемой пространства в живописи»? Как один автор мог писать такие разные, тематически и идейно «перпендикулярные» тексты?

Нам представляется, что никакого каверзного «противоречия» в этой разноплановости работ Тарабукина нет. Стоит только взглянуть на них в контексте проблематики художественных пространств – с ней связаны и его социология искусства, и труды по исследованию формы художественного произведения. Кроме того, как уже было отмечено выше, заявляемые им вопросы о границах, возможностях и перспективах «эстетической изолированности» художественных пространств – это также вопросы современных ему манифестов и исследований. Преображение искусством жизни или его «вмешательство» в жизнь, рамки, допустимость и смысл существования «эстетической изолированности» и «зрительной плоскости», цели, возможности и пути преобразования искусством жизни – все это не только тарабукинские вопросы, но и вопросы его современников.

В. Фаворский, например (он был рецензентом книги «Проблема пространства в живописи»), иначе, чем Тарабукин, оценивал значимость «зрительного искусства». «Всякое подлинно художественное произведение – это мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически»⁴⁸, мир, живущий по своим законам, вне требований утилитарного и социального порядка. Но и на художника это налагает ограничения. Он не вправе разрушать границы пространства, «отвоєванные» искусством⁴⁹. В работе под названием «Магический реализм»⁵⁰ Фаворский размышлял о том, что становление искусства можно рассмотреть как утрату «исходного» магического реализма (еще присутствовавшего в искусстве архаики), на месте которого появились «зрительная плоскость» и фигура зрителя⁵¹.

Опыт искусства берегут от вмешательства требований утилитарного, социального или этического порядка, посторонних художественным задачам. Но, по Фаворскому, само искусство также не вправе изнутри «посягать» на сформированную своим длительным опытом «зрительскую плоскость», не должно стремиться вторгаться в жизнь прямо и непосредственно. «Зрительность» крайне необходима опыту искусства. По схожей мысли Флоренского, «художественным образам приличествует наибольшая степень... во-

площенности, конкретности, жизненной правдивости, но мудрый художник наибольшие усилия приложит именно к тому, чтобы, переступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и не вмешались в жизнь как однородные части ее»⁵².

«Производственное искусство» Тарабукина совершенно иначе подходит к вопросу об «эстетической изолированности». И потому его размышления можно прочесть как ответ на размышления теоретиков искусства, отстаивающих безусловную значимость сохранения искусства в пределах «зрительной плоскости». Впрочем, если высказаться корректнее, то, что было «вызовом», а что «ответом», в этой ситуации определить не так просто. В любом случае – скорее это была ситуация со-размышлений и споров, нежели какого-то сухого и отвлеченного теоретизирования. В общем и целом можно сказать, что теория художественных пространств Тарабукина оказывается плотно включена в контекст проблематизации искусства и художественного творчества в «русской теории» 1920-х.

Проблема омассовления искусства, о которой пишет Гройс в предисловии к «От мольберта к машине», ставится Тарабукиным отнюдь не как проблема китча. Массовое в его понимании – это технологически воспроизводимое, и оно открывает новые возможности, которых искусство было лишено прежде. Тарабукин с сарказмом говорит об избитом восхищении перед ручной, ремесленной работой. Художество должно вырваться из этих, ставших узкими, рамок. В наступающую эпоху художник должен быть готов выступить в роли дизайнера и архитектора пространств, вещей и процессов, заняться художественным инжинирингом бытовых и технических пространств. Пока же ни производство, ни художники к этой роли не готовы, эту новую роль искусства остается только активно пропагандировать.

Примечания

¹ Гройс Б. Предисловие // Тарабукин Н. От мольберта к машине. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 5.

² Там же.

³ См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 104 с. Издание представляет собой перепечатку главы из «Диалектики Просвещения» (1947). См.: Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум-Ювента, 1997. С. 149–209.

- ⁴ Цит. по: *Гройс Б.* Указ. соч. С. 6.
- ⁵ Там же. С. 7.
- ⁶ См.: *Арватов Б.* Николай Тарабукин. «От мольберта к машине» (рец.) // *Леф.* 1923. № 4. С. 210–211.
- ⁷ Понятие «зрительного искусства» Н. Тарабукин употребляет не всегда точно и, по меньшей мере, в двух значениях. Первое – нейтральное, под «зрительными искусствами» тут понимаются пространственные искусства. В другой трактовке «зрительное» искусство определяется через оппозицию «производственному» как действительно пересоздающему пространственную среду обитания-жизни, а не только создающему художественные эффекты. В этом понимании «зрительное искусство» несет отрицательные контаминации и сближается с понятием «иллюзионизм».
- ⁸ *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. С. 12.
- ⁹ Там же. С. 30.
- ¹⁰ Там же. С. 27.
- ¹¹ «Раздаются голоса, – пишет в этой связи Тарабукин, – что термин “искусство” настолько определен в своей замкнутой сфере, а с другой стороны то, что мы “преподносим” под термином “производственное искусство”, так далеко от установившегося понятия “искусства”, как станковой формы, что объединение этих понятий в одном термине нецелесообразно. Исходя из этого, я ввел термин “производственное мастерство». По Тарабукину, этот термин важен, чтобы понять искусство не в качестве «репродуцирующего внешний мир, не приукрашающего его декоративной бутафорией, а искусства конструирующего, оформляющего внешний быт» (*Тарабукин Н.* От мольберта к машине. С. 69–70).
- ¹² *Тарабукин Н.* Указ соч. С. 35–36.
- ¹³ Там же. С. 36.
- ¹⁴ Ср.: «Современность предъявляет к художнику совершенно новые требования: она ждет от него не музейных “картин” и “скульптур”, а вещей социально-оправданных и по форме и по назначению. Музеи достаточно полны, чтобы пополнять их новыми вариациями на старые темы. Жизнь больше не оправдывает художественных вещей, довлеющих себе и по форме и по содержанию» (*Тарабукин Н.* Указ. соч. С. 29).
- ¹⁵ Само это понятие – дизайн – Тарабукин не употребляет. Оно вошло в обиход позднее, но если бы имелось в интеллектуальном инструментарии его времени, Тарабукин его наверняка бы использовал.
- ¹⁶ Там же. С. 36.
- ¹⁷ Там же. С. 41.
- ¹⁸ Там же. С. 39.
- ¹⁹ Там же. С. 39.
- ²⁰ Там же. С. 40.
- ²¹ Там же. С. 17–18.

- ²² Там же. С. 18.
- ²³ Там же. С. 32–33.
- ²⁴ Там же. С. 32.
- ²⁵ Там же. С. 33.
- ²⁶ Там же. С. 34.
- ²⁷ Цит. по: *Тарабукин Н.М.* Указ. соч. С. 46. Ср.: *Шпенглер О.* Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. С. 179.
- ²⁸ *Тарабукин Н.* Указ. соч. С. 45.
- ²⁹ Там же. С. 46.
- ³⁰ *Тарабукин Н.* Проблема пространства в живописи / Подгот. текста и коммент. А.Г. Дунаева // Вопросы искусствознания, 1993. № 1–4; 1994. № 1. О значимости работы в интеллектуальном ландшафте конца 1920-х может свидетельствовать ее высокая оценка А.Ф. Лосевым, который в своей «Диалектике мифа» (1930), с разрешения автора, на нескольких страницах изложил основные идеи принятого Тарабукиным исследования. Лосев и Тарабукин были близки. В теоретико-литературном альманахе «Контекст» опубликовано последнее письмо А. Лосева уже умирающему другу (см.: Письмо А.Ф. Лосева Н.М. Тарабукину / Публ. Г.И. Вздорнова // Контекст: Литературно-теоретические исследования 1992. М.: Наука, 1993. С. 191–195).
- ³¹ Там же.
- ³² Там же.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ См.: *Жегин Л.Ф.* Язык живописного произведения. М.: Искусство, 1970.
- ³⁶ Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде / Ред., сост. и коммент. О.М. Фельдмана. М.: ОГИ, 1998.
- ³⁷ См.: *Зингерман Б.* Тарабукин и Мейерхольд // Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде. С. 7–17.
- ³⁸ *Тарабукин Н.* Современные русские рисовальщики и граверы // Наше наследие, 2009. № 89–90.
- ³⁹ Там же.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-образительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 74.
- ⁴³ Там же. С. 77.
- ⁴⁴ Там же. С. 78.
- ⁴⁵ Там же. С. 80, 82.
- ⁴⁶ См.: *Тарабукин Н.М.* Философия иконы // Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М.: Изд-во Православного братства святителя Филарета Московского, 1999. С. 29–162.
- ⁴⁷ См.: *Тарабукин Н.* Искусство дня. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925.

⁴⁸ Там же. С. 230.

⁴⁹ *Фаворский В.А.* Магический реализм // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 229.

⁵⁰ Хотя этот текст Фаворского был опубликован лишь в начале 60-х, он, очевидно, восходит к теоретико-искусствоведческой проблематике 1920-х – и потому включен нами в это рассмотрение.

⁵¹ Там же. С. 231.

⁵² *Флоренский П.А.* Указ. соч. С. 104.

Государственный музей керамики в 1928–1932 гг.: опыт построения музея «производственного типа»

Статья посвящена важному этапу в жизни Государственного музея керамики, связанного с периодом расцвета его деятельности в 1928–1930 гг. Созданный на базе фарфоровой коллекции А.В. Морозова музей стал новатором: в его составе с 1928 г. начала работать керамическая лаборатория. Также в музее был организован производственно-показательный отдел для наглядной демонстрации процесса создания керамических изделий. Эти два подразделения вывели музей на новый уровень и превратили его из художественного музея в музей «производственного типа», аналогов которому в этот период в стране не было.

Ключевые слова: государственный музей керамики, производственный музей, художественная лаборатория, С.З. Мограчев, музейное строительство.

1920-е гг. в истории СССР были отмечены новыми поисками во всех сферах культуры. Отчасти продолжая творческие начинания «серебряного века», представители искусства ищут новые формы самовыражения уже в новых реалиях зарождающегося советского государства, но они еще не скованы рамками жесткой идеологии. Это время, когда ярко заявили о себе В.В. Маяковский и С.А. Есенин, на театральных подмостках с успехом идут самобытные постановки «Камерного театра» А.Я. Таирова, в музыке новые формы ищет С.С. Прокофьев, в живописи на первый план выходят такие имена, как К. Малевич, А.М. Родченко и другие.

Не обошли «новые веянья» и, казалось бы, такой консервативный институт, как музей. Это время активного «музейного строительства». Многие из вновь образованных музеев были уникальны

не только по составу своих коллекций, но и по своей концептуальной составляющей. Несмотря на обширную библиографию советского музейного дела, приходится констатировать, что в основном научный интерес специалистов направлен на изучение законодательства указанного периода. До последнего времени за рамками профессионального внимания оставались вопросы, связанные с историей возникновения и деятельностью отдельных музеев. Между тем изучение причин появления новых музеев, а также детальное обращение к опыту их работы могло бы внести существенный вклад в развитие отечественной музеологии.

Одним из таких новых советских музеев стал Музей фарфора (Государственный музей керамики), открытый в 1919 г. на основе собраний А.В. Морозова. Вопросы, связанные с историей формирования и бытования морозовских коллекций, в том числе и в контексте истории Государственного музея керамики, уже неоднократно освещались в работах исследователей¹. В рамках предложенной статьи мы впервые обращаемся к малоизвестным ранее страницам в истории Государственного музея керамики, которые до настоящего времени не нашли отражения в научной литературе. Музей фарфора – это первый специализированный музей в Москве, на базе которого была предпринята попытка построения музея нового типа – «производственного». В его деятельности осуществлялся симбиоз традиционной музейной работы и научно-исследовательского учреждения: эксперимент осуществлялся совместно с первым советским НИИ – «Институтом силикатов»². Эта самобытная страница советского музейного строительства до последнего времени находилась за рамками исследовательского интереса, а термин «производственный музей» не используется в музейной типологии. Также мы попытаемся выявить те факторы, которые имели решающее значение в деле сохранения музея и его коллекций в конце 1920-х гг., когда многие музеи были закрыты, а их фонды оказались расформированы.

Термин «производственный музей» на протяжении периода советского музейного строительства включал в себя разное смысловое и функциональное наполнение. По нашему предположению, он впервые встречается в Протоколе № 7 заседания Коллегии по делам музеев Наркомпроса от 15 февраля 1921 г. Заседание было посвящено результатам обследования пролетарских музеев³. В результате доклада Н.Г. Машковцева было решено «признать пролетарские музеи подлежащими в общем ликвидации в целях создания на их месте художественных клубов и производственных музеев»⁴. Об этом же писал в мае 1920 г. Н.Д. Виноградов в докладе

«О достижениях в работе и о планах на будущее Мосгубмузея»: «В музейной области Мосгубмузей надеется провести до конца реорганизацию Пролетарских музеев по производственному принципу»⁵. Так, в Первом Пролетарском музее было решено большую часть экспозиции отвести для демонстрации стекольного и фарфорового производства «на всем его протяжении с середины XVIII в. до наших дней»⁶.

Новый интерес к музеям, связанным с производством, появился во второй половине 1920–1930-х гг. благодаря идеологии социалистической реконструкции быта, или идеологии «нового быта». О доминировании «мещанского» вкуса в товарах повседневного спроса и в бытовых предметах заявлял искусствовед и художественный критик Игнатий Хвойник. Он призывал к борьбе в промышленном масштабе за «качество формы» при помощи тесного сотрудничества промышленности и искусства⁷. Эту же мысль проводит в своей статье «Искусство как организатор быта» и Борис Земенков. По мнению автора статьи, от искусства требуется идеологическая и производственная помощь создателям новых вещей⁸.

В статьях 1920-х гг., посвященных музейной тематике, достаточно часто звучит призыв к организации музейных экспозиций и выставок с учетом интереса и вовлеченности посетителя. Интерес советских музейных посетителей к технико-производственной стороне искусства был отмечен корреспондентом бельгийского журнала «Selection» во время его командировки в Москву⁹.

О признании со стороны руководящих музейных органов необходимости построения «производственных музеев по принципу их специализации» сообщает в своем годовом отчете за 1927–1928 гг. директор Музея фарфора С.З. Мограчев¹⁰. В этом же документе он характеризует свой музей как «музей историко-художественный производственного типа»¹¹. В области научно-исследовательской работы музея подчеркивалось исследование керамики не только с точки зрения художественного искусства, но и с позиций изучения технологий и производства.

Отметим, что в 1926 г. намечалась трехмесячная командировка директора Музея фарфора С.З. Мограчева в Германию, Францию и Англию (к сожалению, мы не располагаем сведениями о том, была ли эта поездка осуществлена). В ходе поездки предполагалось знакомство с новейшими производственными достижениями в области керамической промышленности, «в особенности в области механизирования труда и массового производства», так как Музей фарфора «строится на производственном принципе и должен все ближе связываться с производством»¹².

В 1927 г. в статье, посвященной обзору выставки «Элементы русского быта в фарфоре», Музей фарфора характеризуется как «единственный специализированный историко-производственный музей керамики» на всю центрально-промышленную область СССР¹³. По мнению автора, Музей фарфора должен быть использован «как школа высшего художественного мастерства для наших керамистов»¹⁴.

Постановлением СНК РСФСР от 06.07.1929 г. Государственный музей фарфора был переименован в Государственный музей керамики «в виду организации при нем специальной производственной лаборатории по керамическому производству и расширению его коллекций»¹⁵.

В течение 1929–1930 гг. музей в полной мере превратился в музей нового типа – «музей-лабораторию», который во главу угла своей практической деятельности ставил «осуществление реальной связи науки, искусства, промышленности и торговли»¹⁶.

Музей подразделялся на восемь отделов. Его штат насчитывал 34 человека. По определению Мограчева, керамическая лаборатория являлась «нервным центром музея», через который осуществлялась связь научно-исследовательской работы с насущными задачами керамической промышленности, профтехническим образованием и торговлей¹⁷.

В задачи лаборатории входило:

- выработка новых образцов изделий для керамической промышленности на основе «всех достижений прошлого»;
- изучение форм и законов построения сосудов;
- рационализация существующих форм и стандартизация новых форм изделия применительно к потребностям нового быта;
- анализ результатов изучения старых керамических материалов и нахождение новых¹⁸.

Заведующим лабораторией до 5 января 1930 г. был Александр Васильевич Соловьев, который начал работать в музее с января 1929 г. Кроме него, в штате лаборатории состояли три художника-керамиста: Ирина Илларионовна Рождественская (с 5 января 1930 г. и. о. завлаборатории), Наталья Петровна Гаттенберг и Екатерина Петровна Иловайская, в обязанности которых входило составление рисунков и роспись изделий (в среднем 9–10 рисунков в квартал и 2–3 росписи). Глазуровку и обжиг изделий осуществляли квалифицированные рабочие С.Г. Бураков, В.И. Ванюшов и И.П. Свирин (все в штате музея с 1929 г.), производившие от 12 до 15 обжигов в квартал.

За недолгое время своей работы музейная лаборатория установила сотрудничество с мастерами Гжели, живописцами Палеха (под руководством сотрудников лаборатории в Палехе должно было быть организовано производство росписи фарфора и фаянса). Постоянное сотрудничество прослеживается с художниками Дмитровской и Дулевской фарфоровых фабрик. Сотрудники лаборатории принимали активное участие в разработке образцов стандартной посуды¹⁹ и посуды для экспорта²⁰.

Еще одним новаторским подразделением был показательно-производственный отдел, за организацию которого в музее отвечала археолог по образованию Софья Валентиновна Филиппова. В рамках отдела устанавливалась связь с действующими фарфорово-керамическими заводами и фабриками и торговыми организациями. И если керамическая лаборатория выступала в роли творческой мастерской, то производственно-показательный отдел наглядно демонстрировал процесс производства керамических изделий.

1930 г. музей встречал налаженной работой: было установлено взаимодействие с зарубежными научными учреждениями – велась переписка с Британским музеем, Майсенской мануфактурой, Международным институтом керамики в Фаэнце.

Тем не менее постановлением ВЦИК и Комиссии по разгрузке г. Москвы от 10.04.1930 г. 1 мая 1930 г. музей был закрыт. Здание по адресу Б. Знаменский пер., д. 8 было передано в ведение Института Маркса и Энгельса. Пока вопрос о дальнейшей судьбе ГМК и его коллекций не был решен, его фонды временно были размещены в четырех местах в Москве: в двух музеях – ГИМ, ГМИИ и двух церквях – Козьмы и Дамиана (в основном хозяйственные материалы) и Грузинской Божией Матери на Варварке (Троицы в Никитниках). Оборудование художественно-керамической лаборатории было передано Кооперативному Товариществу «Художник»²¹.

Об этом периоде С.З. Мограчев писал следующее: «Общие же условия работы в особенности за 1930–1931 были чрезвычайно тяжелы: свертывание собрания (б. 20 000 предметов), их упаковка, распаковка, просмотры материала и выдачи в постоянной пыли, сырости и холоде (временами минус 7–10, как это имело место в Грузинской и Козмодемьянской церквях) сильно пошатнули здоровье всех сотрудников музея...»²².

30 ноября 1930 г. выходит постановление президиума ВЦИК о пересмотре всех собраний Музея керамики и о выделении из них материала для других музеев и для ликвидации. На исполнение распоряжения отводился один месяц. Именно в этот мо-

мент существовала наиболее реальная угроза полной ликвидации музея.

2 декабря 1930 г. по распоряжению Главнауки была назначена комиссия «для обследования ГМК и перспектив его дальнейшей работы в составе т. Замошкина (председатель) и т-ей Григоренко и Мограчева (члены)»²³. В ходе работы комиссии рассматривались возможности переезда коллекций в Ленинград для объединения с собранием бывшего музея барона Штиглица для организации нового производственного музея с лабораторией и мастерской²⁴. Однако члены комиссии особо подчеркивали в своем докладе то обстоятельство, что «ГМК совершенно необходим Москве, как в центре и в области [sic], насчитывающей 39 заводов с работающими на них 10 000 рабочих, где сосредоточена выработка сортов обиходной посуды и предметов художественного характера, а кроме того, музей должен сыграть большую роль в подготовке кадров и повышении классификации рабочих керамической промышленности»²⁵.

Необходимо подчеркнуть, что музей был закрыт, но не ликвидирован. Особая заслуга в этом принадлежит не только директору С.З. Мограчеву, но и заведующему Сектором науки Наркомпроса И.К. Лупполу. Вот выдержка из его письма в комиссариат рабоче-крестьянской инспекции: «...считаю неправильным передачу штатных единиц и сотрудников Музея керамики в другие музеи, а также все другие подобные проявления вмешательства Комиссии по чистке в оперативную работу музеев. До распоряжения коллеги Наркомпроса никакая ликвидация музея, в каких бы формах она ни производилась, не может иметь места»²⁶.

Открытым до сегодняшнего дня остается вопрос, кто и когда впервые озвучил возможность перевода ГМК в Кусково. В статье Э.Б. Самецкой указывается, что данное решение явилось результатом работы вышеозначенной комиссии²⁷. Однако уже 1 января 1931 г. Мограчев в своем письме в Наркомпрос указывает на то, что вопрос о переводе музея в Кусково «отпадает»²⁸. Тем не менее позднее, в июле 1931 г., в своем обстоятельном докладе в Наркомпрос «О положении и состоянии Государственного музея керамики» директор отмечает, что «Кусково в целом представляет громадные потенциальные возможности для развертывания там Музея керамики и большой производственной работы»²⁹.

Осознавая, что средствами Наркомпроса воссоздать музей в полном объеме (вместе с керамической лабораторией) не получится, Мограчев заявлял о необходимости если не переподчинения музея ВСНХ, то хотя бы значительной финансовой поддержки со стороны Высшего совета народного хозяйства. По мнению Сергея

Захаровича, «вне связи с производством, вне координирования сил и производственных планов Наркомпроса и ВСНХ Музей керамики с его лабораторией существовать не могут»³⁰. В то же время директор музея вынужден заметить, что со стороны Наркомпроса он наблюдает «полубезразличное» отношение, а со стороны ВСНХ – «безразличное» отношение к вопросу о дальнейшей судьбе музея.

Особо стоит отметить, что идея перевода в Кусково ГМК находила ярых противников и в лице сотрудников Музея-дворца, и среди «местной общественности». Была развернута целая кампания, которая, в том числе, нашла отражение и в прессе. Так, в газете «Ухтомский пролетарий» № 29 от 8 сентября 1931 г. была помещена статья за подписью «И. П.» под названием «Кусковский музей должен остаться в Ухтомском районе»: «Музей «Кусково» – единственный музей Ухтомского района... на днях должен “волею отдельных работников Главнауки” уплотниться, [приказано] разместить в этом помещении фарфоровый музей, ничего общего никогда с Ухтомским районом не имеющих... МОНО и Главнауке следует считаться с общественностью»³¹.

Сложность ситуации заключалась в том, что усадьба Кусково находилась в подчинении Московского отдела народного образования (МОНО), в то время как Музей керамики находился в ведении Главнауки Наркомпроса. Каким образом должны были сосуществовать эти два музея на одной территории? Должно ли произойти их слияние или соподчинение? Во многом бюрократическое урегулирование данных вопросов порождало недопонимание и конфликт. Необходимо было учитывать и находящиеся на территории усадьбы немусейные организации. Поэтому ГМК со своими коллекциями необходимо было разместиться в относительно небольшом музеефицированном пространстве Кусково. МОНО принципиально не возражал против объединения музеев, но при условии сохранения музея-дворца и выделения специального помещения для районного краеведческого музея, посвященного истории Ухтомского района³².

Для разрешения конфликтной ситуации 15 сентября 1931 г. состоялось заседание Комиссии по вопросу объединения музея «Кусково» и Музея керамики. Комиссия постановила передать Дворец со всеми принадлежащими ему помещениями Музею керамики для развертывания там под руководством сектора науки НКП музея керамики с его художественно-керамической лабораторией и с секторами помещичьего быта XVIII века и краеведческого районного сектора³³. Однако, несмотря на выработанную договоренность, до конца вопрос о слиянии музеев решен не был. И в мае 1932 г. был заключен

договор между МОНО и ГМК о временной аренде, сроком на 6 лет, Государственным музеем керамики зданий, находящихся на территории Кусково, включая часть дворцовых интерьеров³⁴.

В конце второго десятилетия XX в. с музейной карты Москвы навсегда исчезли такие самобытные музеи, как «Бытовой музей 1840-х годов», Музей мебели, Пролетарские музеи. Их коллекции растворились в фондохранилищах крупнейших музеев. Такая же участь могла бы постигнуть и Государственный музей керамики, если бы не активные действия директора музея С.З. Мограчева, стойкая позиция по вопросу сохранения музея И.К. Луппола, а также самоотверженность рядовых музейных сотрудников. Представляется, что уникальный опыт работы Государственного музея керамики в качестве музея «производственного типа» заслуживает самостоятельного и самого пристального изучения со стороны исследователей музейного дела.

Примечания

- ¹ Об истории Государственного музея керамики см.: *Мозжухина Т.А.* Единственный в России: Государственный музей керамики в Кускове. М.: Тритона, 2011; *Самецкая Э.Б.* А.В. Морозов и создание Государственного музея керамики // Музей–6: Художественные собрания СССР. М.: Советский художник, 1986; *Самецкая Э.Б.* Художественно-керамическая лаборатория в Государственном музее керамики: 1918–1930 гг. // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства: Научные чтения памяти В.М. Василенко: Сб. ст. Вып. 3. М.: [Б.и.], 2001; *Яхненко Е.В.* История Государственного музея керамики (1918–1938): к 80-летию создания музея // Дворец. Усадьба. Заповедник: Материалы научной конференции, посвященной 90-летию организации московского музея-усадьбы «Останкино». М.: ИТРК, 2010.
- ² 3 октября 1918 г. Постановлением Коллегии Главстекло была организована Лаборатория при научно-техническом отделе Главстекла. 01.07.1919 г. Лаборатория была переведена в ведение научно-технического отдела ВСНХ и переименована в Государственную испытательную стекольно-керамическую станцию. В 1921 г. станция была преобразована в Государственный экспериментальный институт силикатов (РГАЭ. Ф. 8031. Оп. 1. Ед. хр. 65: Отчет о деятельности ГЭИС 1924/1925. Л. 66).
- ³ Пролетарские музеи были образованы в Москве в результате деятельности Комиссии Моссовета по охране памятников. К 1920 г. было создано восемь подобных музеев на основе крупных частных собраний (некоторые из них имели филиалы).
- ⁴ ГА РФ. Ф. 2307А. Оп. 3. Ед. хр. 21. Л. 10.
- ⁵ Цит. по: *Овсянникова Е.Б.* Из истории Комиссии Моссовета по охране памятников // Советское искусствознание. 1981. № 2 (15). [Б. м.: Б. и.], 1982. С. 302.

- ⁶ *Овсянникова Е.Б.* Из истории Комиссии Моссовета по охране памятников // Советское искусствознание. 1981. № 2 (15). [Б. м.: Б. и.], 1982. С. 325. Примеч. 44.
- ⁷ *Хвойник И.* Борьба за качество формы в промышленности: К постановке вопроса (окончание) // Советское искусство. М.: Гос. изд-во, 1926. № 4. С. 25.
- ⁸ *Земенков Б.* Искусство как организатор быта // Советское искусство. М.: Гос. изд-во 1926. № 8–9. С. 46–47.
- ⁹ Наше музейное дело в отражении иностранцев // Жизнь искусства. Петроград: Изд-во «Отдел управления Петрогубисполкома», 1924. № 39. С. 15.
- ¹⁰ ГА РФ. Ф. 406А. Оп. 12. Ед. хр. 1929. Л. 2.
- ¹¹ Там же. Л. 4.
- ¹² Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. Ф. 20. Оп. 1926. Ед. хр. 10. Л. 1.
- ¹³ *Козв А.* Элементы русского быта в фарфоре // Керамика и стекло. М.: [Б. и.], 1927. № 12. С. 433.
- ¹⁴ Там же. С. 434.
- ¹⁵ ГА РФ. Ф. 2307А. Оп. 14. Ед. хр. 21. Л. 34.
- ¹⁶ Там же. Ф. 406А. Оп. 11. Ед. хр. 1361. Л. 2.
- ¹⁷ Там же. Л. 2.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Колхозцентр предложил музейной лаборатории взять на себя работу по выработке моделей посуды для колхозов.
- ²⁰ От Берлинского торгового представительства был получен заказ на производство 100 образцов майолики.
- ²¹ В сентябре 1928 г. было образовано промышленное кредитное товарищество «Художник», реорганизованное 2 июля 1932 г. во Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств.
- ²² ГА РФ. Ф. 2307А. Оп. 16. Ед. хр. 25. Л. 33.
- ²³ Отдел учета Государственного музея керамики и «Усадьба XVIII в.»: Акты за 1931–1933 гг. Ед. хр. 5. Л. 2.
- ²⁴ ГА РФ. Ф. 2307А. Оп. 16. Ед. хр. 25. Л. 27.
- ²⁵ Там же. Л. 5.
- ²⁶ Там же. Л. 12.
- ²⁷ *Самецкая Э.Б.* А.В. Морозов и создание Государственного музея керамики // Музей–6: Художественные собрания СССР. С. 165.
- ²⁸ ГА РФ. Ф. 2307А. Оп. 16. Ед. хр. 25. Л. 1.
- ²⁹ Там же. Л. 35.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же. Л. 48.
- ³² Там же. Л. 53.
- ³³ Там же. Л. 54.
- ³⁴ Там же. Л. 13.

Поисковый запрос «будущее России»: опыт анализа массового сознания в русскоязычной интернет-среде

В статье анализируется содержание русскоязычных поисковых выдач на сайтах Google.ru и Yandex.ru. Делается попытка классификации находимых по запросу «будущее России» интернет-сайтов и интерпретации их текстового содержания в контексте представлений о будущем в российском массовом сознании.

Ключевые слова: поисковая выдача, поисковый запрос, российский Интернет, будущее, прогнозы, пророчества.

Для современного человека, имеющего доступ в Интернет, обращение к общедоступным поисковым системам – повседневная практика, пользователи могут задавать таким сайтам любые запросы, от бытовых до метафизических. Исходя из этого, любопытно проверить, какие ответы могут получить русскоязычные пользователи на некоторые «серьезные» вопросы. Рассмотрение выбранного нами кейса – поисковых выдач, получаемых по запросу «будущее России» – в современной ситуации неопределенности может дать неожиданные результаты. Социологические исследования 2000-х гг. и сравнительно недавние высказывания исследователей культуры России содержат оценки представлений россиян о будущем как неизвестном, туманном¹, или не вызывающем общественного интереса, в отличие от прошлого².

Если перечислить наиболее важные факторы (общие для Google.ru и «Яндекса»³), заложенные в алгоритмы поиска, благодаря которым выстраивается рейтинг интернет-страниц в поисковой выдаче, то это будут: релевантность информации (полезность для пользователя и соответствие ключевым словам), разнообразие ре-

зультатов, отсутствие агрессивного контента (вирусного или рекламного); посещаемость сайта, время, проводимое на нем пользователями, а также персонализированный поиск (с учетом региона и наиболее часто выбираемых данным пользователем результатов).

На официальном сайте «Яндекса» указано: «поисковая система – это техническое средство, с помощью которого пользователь интернета может найти данные, уже размещенные в сети»⁴. Поиск осуществляется в огромных массивах информации, и для того, чтобы он имел практический смысл для пользователей и создателей сайтов, необходимы различные механизмы «отсева» лишней информации. «Яндекс не является цензором и не отвечает за содержание других сайтов, которые попадают в поисковый индекс. Об этом было написано в одном из первых документов компании “Лицензия на использование поисковой системы Яндекса”, созданном еще в 1997 г., в момент старта <http://www.yandex.ru>: “Яндекс индексирует сайты, созданные независимыми людьми и организациями. ...Нам тоже многое не нравится, однако Яндекс – зеркало Рунета, а не цензор”»⁵.

Материалы поисковых выдач (первые три страницы, апрель 2016 г.)

Введя текст «будущее России» в обе поисковые системы, мы получаем различные контексты, в которых встречаются данные ключевые слова (словосочетание). Мы попробовали подойти к поисковой выдаче как к единому целому и классифицировать возникающие перед пользователем ссылки.

«Пророчества и предсказания». Ссылки, ведущие к таким текстам, занимали около 28% на первых трех страницах Google.com и 70% – на Yandex.ru. Имена «пророков», чаще всего встречающиеся на сайтах: Заратустра, Парацельс, монах Авель, Нострадамус, Ванга, Матрона Московская, Феофан Полтавский, Серафим Саровский, Иоанн Кронштадтский, Раньо Неро (XIV в.), Рерих, Сталин, Алиса Бейли, Дэнтон Бринки, Джейн Диксон, Морез Теун, Ошо, Блаватская, монахи Оптиные, М. Левин и т. д. и т. п. Среди тех же пророков и авторитетных фигур могут оказываться и представители философии эпохи Серебряного века, и, например, «философ-провидец О. Шпенглер». Иными словами, предлагается «пантеон» из представителей разных культур, философий или вероучений, объединенный изрекаемыми предсказаниями будущего «возрождения» и величия России. Периодически указываемые «зарубежные» ясновидящие, по-видимому, должны

создать иллюзию объективности картины. Текст, предваряющий или обрамляющий «пророчества», несколько отличается от ресурса к ресурсу. Вывод, к которому я прихожу: производители этого «контента» ожидают от читателей нерелексивного восприятия, принятия информации как общезначимой, «всем известной», и, возможно, осознают, что такие тексты сильно льстят «патриотическому» нарциссизму.

Пример 1

Сайт http://www.edgarcaysi.narod.ru/predskazaniya_rossii.html (3-я строка в выдаче Яндекса, 1-я строка в выдаче Google). Сайт посвящен некоему «экстрасенсу» Эдгару Кейси. Выявить владельцев сайта или авторов текстов не удалось. Приводимые на нем материалы содержат приписываемые различным более или менее известным персоналиям высказывания о будущем величии России, строящиеся на «славянскости», монархизме и религиозности. Несмотря на огромный разрыв в хронологии (с XIV в. до наших дней), пророчества единогласны в этом представлении о будущем России.

«Прогнозы и сценарии». В Google.ru они занимали 31%, на Yandex.ru – 17%. Это материалы, предлагающие футурологические размышления о России на основании наукообразных теорий и «экспертных» высказываний. Сюда, к примеру, мы отнесли такой ресурс: <http://nextrus.ru/interes/76-interesno-0009.html> – текст, обличающий «Запад» и воспевающий Россию устами некоего «западного» эксперта Доменико Рикарди (возможно, существующего только виртуально). К той же группе ресурсов относятся прогнозы, построенные во многом на актуальной повестке дня, иногда описывающие будущее по годам, например: http://ruxpert.ru/Будущее_России; http://www.ap7.ru/bez-rubriki/_-_prognozy_budushchego_rossii.html.

Пример 2

Сайт http://www.ap7.ru/bez-rubriki/_-_prognozy_budushchego_rossii.html (5-я строка в выдаче Яндекса, 5-я строка в выдаче Google). Публикация датируется 27.07.2015. Всего в материалах сайта предлагается 11 эпизодов «прогнозов будущего России». Приводятся различные аргументы и модели: от политических (военно-политических) карт предполагаемого будущего до видеоматериалов. Главным основанием является теория «Большого» и «Малого» кругов истории, об авторах которой создатели сайта умалчивают. Важными для автора (-ов) являются укрепление российской экономики и фактически

восстановление границ СССР (причем этот эпизод описывается с уверенностью в отношении 2014–2016 годов, что сегодня уже выглядит неубедительно – в комментариях читателей поэтому заметны негативные оценки прогноза).

«Другой контент» включает, собственно, самые разнородные материалы. Это сайты, содержащие те же ключевые слова («будущее России»), однако строящиеся на других персоналиях, либо имеющие иные цели и формат. Сайты проектов, содержащих искомое словосочетание⁶, новостные статьи, дискуссии и другие тексты, которые «поднимаются вверх» в рейтинге, в силу своей новизны или политической актуальности. Количество таких материалов на Google.ru и Yandex.ru соответственно – 41% и 13%.

Пример 3

Сайт <http://web.archive.org/web/20160223120417/http://consensus-patrum.ru/budushhee-rossii-i-konec-mira-prorochestva-dostoevskogo-v-sovremennoj-politicheskoy-zhizni/> (13-я строка в выдаче Яндекса, 2-я строка в выдаче Google⁷). В этом примере мы видим, что запрос «притягивает» политические темы и националистические контексты, даже если речь не идет о повторяемых и популярных пророчествах/прогнозах, как в предыдущих примерах: статья «Будущее России и конец мира. Пророчества Достоевского в современной политической жизни», датируемая 2014 г., представляет собой апологию славянофильства в его вульгарном понимании (скорее, как «антизападничества») с цитатами из Ф.М. Достоевского.

Интерпретации, выводы, наблюдения

Ниже мы следуем за статьей Б.В. Дубина «Координата будущего в общественном мнении России», где выделены несколько типов будущего: будущее «как ухудшение», «как продолжение такого же», «как сфера решения проблем прошлого», и наконец, «открытое будущее»⁸. Исходя из такого разграничения типов представлений о будущем, любопытно понять, какие из них встречаются в объекте нашего исследования, встречаются ли «в чистом виде».

Предложенная выше модель приложима с большей очевидностью к пророчествам и прогнозам. Здесь воображение будущего ограничено идеологическими рамками и мнением пишущего, однако основной образ будущего выглядит как «сфера решения проблем прошлого» (в прогнозах – проблем сугубо политических

и экономических) и «продолжение» (хотя очевидно, что продолжается абстрактное величие, а не что-либо конкретное, его выражающее). Элементы «открытого» будущего отсутствуют: фактически нет представления об альтернативах предполагаемым событиям⁹.

Однако нельзя не рассмотреть и фоновые материалы. В рекламе, окружающей результаты поиска, заметно «симптоматичное»: падение курса рубля, фраза «Почему в России кризис?» и т. п., т. е. отнюдь не прогрессистский образ будущего, а негативный, связанный со страхом ухудшения ситуации¹⁰. В «похожих запросах» популярна информация о будущем на ближайший год, в форме предсказаний экстрасенсов или абстрактных «экспертов» (если не учитывать особые случаи, когда ищут темы школьных сочинений и рефератов). В таких запросах нет определенности, будущее «открыто», однако сам процесс поиска, вероятно, приводит к вышеописанным «закрытым» версиям будущего.

Исходя из проведенного анализа, можно заключить, что «ответы» на интернет-сайтах заполняют «лакуну» будущего главным образом мифологическими или квазианалитическими текстами.

Примечания

- ¹ Гудков Л. Понятие времени в социологии и временные характеристики социальных структур в социологических исследованиях // Пути России: Будущее как культура: Прогнозы, репрезентации, сценарии. Т. 17. М.: НЛО, 2011. С. 57–58. О «недалековидности» россиян упоминал в своем выступлении на «Баннх чтениях» в 2016 г. А. Левинсон: *Левинсон А.* Готовиться к свободе [Электронный ресурс] // Официальный сайт издательства «Новое литературное обозрение» URL: <http://nlobooks.ru/node/6920> (дата обращения: 19.09.2016).
- ² Будущего нет: Отсутствие образа будущего у нынешней российской власти и российского общества Кирилл Кобрин обсуждает с филологом и культурологом Марком Липовецким [Электронный ресурс] // Сайт проекта «Настоящее время». URL: <http://www.currenttime.tv/a/27512717.html> (дата обращения: 19.09.2016).
- ³ Здесь мы опираемся на материалы Yandex.ru и блога программистов loleknolek.com. Как мы понимаем, материалы этих сайтов обращены к непрофессионалам, однако мы считаем это достаточным, так как требуется именно общая, неспециальная информация о работе поисковых систем.
- ⁴ Принципы ранжирования поиска Яндекс [Электронный ресурс] // Yandex.ru. URL: <https://yandex.ru/company/rules/ranking/> (дата обращения: 19.09.2016).
- ⁵ Там же.
- ⁶ См., например: Национальная премия «Будущее России» [Электронный ресурс]. URL: <http://natpremium.ru/> (дата обращения: 19.09.2016).

- ⁷ В данном примере я вынуждена приводить ссылку на архив Интернета, так как информация по этому адресу, по сравнению с апрелем 2016 г., уже изменилась.
- ⁸ *Дубин Б.* Координата будущего в общественном мнении России // Пути России: Будущее как культура: Прогнозы, репрезентации, сценарии. Т. 17. М.: НЛО, 2011. С. 503–504.
- ⁹ Конечно, полученная картина реконструирована. Есть множество примеров непрямого, иронического прочтения материалов, подобных рассмотренным, более опытными пользователями; поисковая система обычно требует более осознанного использования. Кроме того, современная ситуация в российских медиа – особая проблема. Усиление активности в государственном регулировании Интернета заставляет сомневаться в поисковых выдачах как достоверном источнике информации о пользовательской аудитории из-за возможной «накрутки» рейтингов сайтов (включая SEO-оптимизацию), цензурирования выдачи по желанию господствующих политически (и/или экономически) групп.
- ¹⁰ На ряде сайтов «будущее», напротив, означает нечто сугубо позитивное (в названии национальной премии и т. п.). Впрочем, это пример «Другого контента», который, как нестабильная и разнородная часть поисковой выдачи, требует отдельного исследования.

Синдром человека бдительного (Homo Securitatis)

В данной статье предпринята попытка подойти к безопасности как этико-антропологической категории. В качестве рабочей гипотезы рассматривается синдром человека бдительного как некий конструкт, описываемый на основании анализа современных дискурсов безопасности. Их особенности указывают на складывание определенной оборонительной идеологии – секьюритаризма («безопасности всех против всех»).

Ключевые слова: антропология безопасности, синдром человека бдительного, безопасность как этико-антропологическая категория, идеология секьюритаризма.

«Просим обращать внимание на подозрительных лиц. Если вы заметите в метро подозрительных лиц, сообщайте об этом сотрудникам полиции или машинисту поезда по переговорному устройству», «безопасности не бывает слишком много» – эти звуковые объявления, которые можно ежедневно услышать в московском метрополитене, представляют собой примеры современных дискурсов безопасности.

Явления, наблюдаемые за последние десятилетия в мире в целом и в России в частности, свидетельствуют о начале новой исторической эпохи, которую стали называть *эпохой безопасности* (the Age of Security)¹. В связи с этим следует также отметить формирование целого комплекса дисциплин, связанных с исследованиями безопасности (*Security Studies*). В настоящее время основное внимание уделяется политологическим, юридическим, социологическим аспектам. Есть попытки и философского анализа категории безопасности. Не в последнюю очередь следует упомянуть о такой

новой дисциплине, как антропология безопасности². Большинство современных исследований в этой области также носят преимущественно прикладной характер. Однако вопрос о самом человеке в эпоху безопасности еще нуждается в философском и социокультурном осмыслении.

В данной статье предпринята попытка подойти к безопасности как к этико-антропологической категории. В качестве рабочей гипотезы рассматривается синдром человека бдительного как некий конструкт, описываемый на основании анализа современных дискурсов безопасности.

Тут требуется целый ряд уточнений. Во-первых, термин «дискурс безопасности» нуждается в конкретизации, особенно если учесть, что сам по себе дискурс до сих пор остается одним из самых трудноопределимых понятий. Целесообразно ли разграничивать в данном случае дискурсы политической, экономической, военной, информационно-психологической, экологической и прочих видов безопасности? Или же имеет смысл рассматривать все эти дискурсы в их совокупности как некий единый дискурс безопасности, включающий в себя неограниченное число пластов? Во-вторых, какие источники могут рассматриваться как носители такого дискурса? Вопрос об источниках, в свою очередь, обуславливает выбор того или иного метода критического дискурсивного анализа. Нельзя не учитывать и общественно-политическую и культурно-языковую специфику дискурсов безопасности, например, в англоязычном мире и постсоветском пространстве.

Едва ли возможно дать исчерпывающие ответы на все эти вопросы в одной статье. В такой малоизученной области, как антропология безопасности, есть риск появления чересчур поспешных и научно несостоятельных обобщений. Поэтому на сегодняшний день представляется возможным только поставить саму проблему, решение которой может потребовать значительного времени и совместных усилий многих исследователей.

В 2004 г. немецкий социолог Курт-Вернер Пертнер в своей статье «*Homo Securitatis* или рождение на наших глазах монстра позднебуржуазной идеологии» употребил словосочетание *Homo Securitatis*, описывая современные тенденции в западном мире после событий 11 сентября 2001 г.³ В цитируемой статье словосочетание *Homo Securitatis* употребляется всего лишь один раз и в качестве скорее меткой фигуры речи, нежели выверенного термина. Сам автор никак его не конкретизирует. В рамках нашей темы словосочетание *Homo Securitatis* (человек бдительный) заимствовано для описания того типа сознания, который формируется под

воздействием современной парадигмы безопасности. При помощи этого термина можно предположить, что происходит с человеком и обществом, если для них безопасность превращается из инструментальной ценности в абсолютную.

Страх за собственную безопасность побуждает человека быть особенно бдительным в отношении тех угроз, которые явно или мнимо исходят от других людей. Эту проблему можно рассматривать в индивидуальном, психологическом плане, когда такой страх может довести человека до душевного расстройства вроде паранойи. Однако эта проблема может проявляться и на уровне какого-либо сообщества людей, целого социума или даже всего человечества. Есть основания предположить, что, по аналогии с психопатологическим состоянием отдельного человека, целое сообщество людей может оказаться жертвой такого расстройства, которое в этой работе условно названо антропологическим синдромом *Homo Securitatis*. Он проявляется не столько в предусмотрительности и осторожности – это как раз можно назвать проявлением здравого смысла. Скорее, отличительными чертами *Homo Securitatis* являются бдительность и подозрительность – в силу того, что в таком сознании особенно актуальным становится противопоставление «свои – чужие». Эта бдительность, как правило, тесно связана с определенной оборонительной идеологией – секьюритаризмом, который можно кратко охарактеризовать как идеологию «безопасности всех против всех».

Термин «секьюритаризм» вошел в оборот несколько лет назад в статье американских исследователей К. Лемонс, П. Путчерт и И. Винтерс «Секьюритаризм в США»⁴. Авторы рассуждают о периоде, начавшемся после 11 сентября 2001 г., о мерах безопасности, принятых на государственном уровне, и о соответствующих дискурсивных практиках.

Анализ современных дискурсов безопасности позволяет предположить, что в основании секьюритаризма лежит именно механизм «очужачивания» (*othering*). Этот термин заимствован из современной социологии. Во избежание путаницы целесообразнее перевести *othering* не как отчуждение (*alienation*), а как «полагание другого» или «очужаживание». Суть этого процесса в явном или скрытом противопоставлении «я» («мы») и «другой» («они»). Эта бинарная оппозиция рассматривает другого с его инаковостью как потенциальную опасность и тем самым обосновывает стремление от него дистанцироваться.

Данный механизм может проявляться не только на макроуровнях, в области национальной, международной, антитеррори-

стической или экологической безопасности, но и в повседневных практиках. Так, например, сложилось такое понятие, как эмоциональная безопасность. Другой со своими проблемами и запросами может рассматриваться как посягатель на эмоциональную безопасность моего Я.

Homo Securitatis не просто бдителен в отношении «чужих», явных или воображаемых врагов. Он также нацелен на разоблачение «чужих» среди «своих», «умело втершихся в доверие», тех, кого в англоязычном дискурсе безопасности принято называть инсайдерами-злоумышленниками (*malicious insider threat*⁵). При таком взгляде даже самый близкий человек может быть воспринят потенциальным врагом и предателем. В конечном счете *Homo Securitatis* приходит к трагическому выводу, что доверять кому бы то ни было нельзя – это опасно. Он прав в том смысле, что доверие действительно сопряжено с опасностью быть обманутым, и в некоторых ситуациях это может стоить жизни. Однако отказ от доверия любому другому человеку, кроме самого себя, ведет *Homo Securitatis* к его предельному отчуждению и замыканию в себе.

Более того, возникает серьезная этическая проблема, связанная с нацеленностью на поиск и разоблачение тех, кто рассматривается в качестве угрозы. Секьюритаризм по своей сути зиждется на «этике доносительства» (“If you see something, say something”⁶).

Бдительность, подозрительность, недоверие, закрытость и замкнутость – все эти качества становятся отличительными свойствами *Homo Securitatis*. Можно предположить, что эта совокупность отрицательных качеств может быть оборотной стороной той модели т. н. «личности безопасного типа», на формирование которой сейчас нацелена российская педагогика безопасности⁷.

«Личность безопасного типа» воспитывается в принципиальной ориентированности на выбор в пользу собственной безопасности. В условиях секьюритаризма это предполагает высокий риск тех ситуаций, когда в сознании такого индивида «этика доносительства» будет оправдана. Очень велики шансы того, что человек, воспитанный «безопасной личностью», в момент экзистенциальной опасности окажется принципиально неспособным к выбору в пользу другого.

По всей видимости, симптомы этого антропологического синдрома могут передаваться из поколения в поколение. В связи с этим прослеживается сходство между *Homo Securitatis* и *Homo Sovieticus*, проявления которого для российского постсоветского общества особенно осязаемы. Не исключено, что речь идет об одном и том же антропологическом феномене, который по-разному проявляется в

разных исторических условиях. Отсюда можно заключить, что, по всей видимости, *Homo Securitatis* сформировался гораздо раньше.

В истории человечества, в особенности в XX в., содержится немало примеров того, к каким трагическим последствиям способен привести этот синдром подозрительности, если им заражается значительная часть социума. Какой выход возможен в тех ситуациях, когда этот синдром не просто охватил целое сообщество, но и стал передаваться из поколения в поколение?

Выбор в пользу собственной безопасности сам по себе не есть зло. Человеку жизненно необходим навык обеспечения своей безопасности. Однако корень рассматриваемой проблемы лежит не в области безопасности от случайных опасностей (*safety*), а в области безопасности от целенаправленных угроз со стороны другого (*security*). Проблема в том, какой выбор сделает человек в момент экзистенциальной угрозы со стороны другого.

Можно предположить, что человек в значительной степени определяется через свое отношение к другому с его инаковостью. В особенности это проявляется в пограничных ситуациях – в момент встречи с опасностью, особенно в тех ситуациях, когда источником этой опасности оказывается другой. Произойдет ли в критический момент прорыв к встрече с другим, пусть и совершенно иным и, возможно, действительно опасным для моего Я? Или же это будет выбор в пользу конфронтации с другим как с угрозой моему Я, вплоть до намерения с этой угрозой расправиться из инстинкта самосохранения?

Примечания

- ¹ См., например: *Baker K.* An Age of Security? // *American Heritage*. 2005. Vol. 56. Issue 5. URL: <http://www.americanheritage.com/content/age-security> (дата обращения: 01.10.2017); *Sutzi W., Cox G.* Creating Insecurity: Art and Culture in the Age of Security. N.Y., Autonomedia, 2009; *Holbraad M., Pedersen A.* Times of Security: Ethnographies of Fear, Protest and the Future. L.: Routledge, 2013.
- ² См., например: *The Anthropology of Security: Perspectives from the Frontline of Policing, Counter-terrorism and Border Control* / M. Maguire, C. Frois, N. Zurawski (eds). Pluto Press, 2014; *Gledhill J.* Anthropology in the Age of Securitization // Annual Joel S. Kahn Lecture, La Trobe University. Melbourne, 2008. December 5.
- ³ *Pörtner K.-W.* Der Homo Securitatis oder Die neueste Monstergeneration der spätbürgerlichen Ideologie // *Contraste*. 2004. № 241. P. 39–46.
- ⁴ *Lemons K., Purtschert P., Winter Y.* Securitarismus in den USA. Zur Gouvernementalität der Sicherheit // *Widerspruch*. 2004. № 46. P. 99–108.

- ⁵ См., например: *Silowash G. et al.* Common Sense Guide to Mitigating Insider Threats. 4th ed. Software Engineering Institute // Technical Report CMU/SEI-2012-TR-012. 2012; *Bertino E.* Data Protection from Insider Threats. 2012; *Rao H.R., Upadhyaya S.* Information Assurance, Security and Privacy Services. 2009; *Chen H., Moore R., Zeng D.D., Leavitt J. (Eds.)* Intelligence and Security Informatics: Second Symposium on Intelligence and Security Informatics, ISI 2004. Tucson, AZ, USA, June 10–11, 2004. Proceedings. Vol. 2.
- ⁶ «Если вы что-то видите, сообщите об этом» – так звучит лозунг антитеррористической кампании Министерства национальной безопасности США. [Электронный ресурс] URL: <https://www.dhs.gov/see-something-say-something> (дата обращения: 05.10.2016).
- ⁷ См., например: *Гордиенко М.В.* Воспитание личности безопасного типа как проблема современной педагогической науки // Омский научный вестник. 2008. № 1 (63). С. 75–79; *Казимиров Ю., Шипачева А., Лутаенко В.* Концептуальные основы формирования личности «безопасного типа» в непрерывном образовании // Успехи современного естествознания. 2005. № 2. С. 9–12; *Поляков Н.* Личность безопасного типа как современный этап социального развития человека // Среднее профессиональное образование. 2011. № 9. С. 56–57.

«Бисквитный террор оппозиции»:
дискурс страха (и дискурс о страхе)
в рунете в 2015–2016 гг.

В статье анализируется категория «страха» в контексте ее присутствия в российском сегменте Интернета в середине 2010-х гг. Автор рассматривает речевые ситуации, в которых слово «страх» (а также «угроза», «опасность» и производные от этих слов) оказывается инструментом, помогающим интерпретировать происходящие события. На основании разных типов высказываний (заявления известных медиаперсон, комментарии интернет-пользователей, визуальные материалы) автор выделяет два основных дискурса, в которых по-разному конструируется субъект «страха».

Ключевые слова: медиасобытие, страх, модальность, контроль над дискурсом.

В последние годы многие общественные дискуссии возникают и разворачиваются в пространстве Интернета, в особенности в блогах и социальных сетях. Часто они оказываются реакцией на актуальные события или на заявления известных медиаперсон. Также нередко новостная повестка переводится на язык мемов и различных интернет-шуток, которые уже сами по себе становятся материалом для новостной заметки¹. В этих текстах могут актуализироваться не только разные проблемные темы, но и определенные страхи, опасения и ожидания.

Поэтому, пытаясь «замерить» культурные представления современного россиянина, мы предлагаем обратиться к анализу социальных сетей и комментариев интернет-пользователей. Какие события вызывают активную реакцию или полемику в российском сегменте Интернета? Какие значения и смыслы возникают в обсуждениях и оказываются важными для интернет-пользователей?

Можно ли выделить определенные культурные категории, которые регулярно воспроизводятся в медиапространстве?

Так как нас интересуют общезначимые и воспроизводящиеся категории, мы настраиваем широкий масштаб рассмотрения проблемы и не ограничиваемся каким-то одним источником или определенной социальной группой. Материал, с которым мы работаем – это интернет-высказывания медиаперсон и комментарии пользователей, которые сделаны на популярных интернет-платформах. Пытаясь, с одной стороны, охватить разные типы высказываний, мы в то же время ограничиваем себя конкретным рядом медиасобытий, который может быть хронологически и тематически дополнен.

Основной тезис статьи заключается в том, что в конце 2015 – первой половине 2016 г. в российском сегменте Интернета оказывается актуальным дискурс страха и дискурс о страхе. Мы проведем анализ речевых актов, в которых возникают понятия «страх», «угроза», «бесстрашие» и семантически близкие к ним слова. Контексты этих речевых высказываний будут объединены актуальной новостной повесткой и конкретными медиасобытиями.

В ноябре 2015 г. Петр Павленский, современный российский художник-перформер, провел в Москве на Лубянской площади акцию «Угроза», которая заключалась в том, что он поджег дверь главного здания Федеральной Службы Безопасности. В тот же день он опубликовал в социальной сети Фейсбук свой комментарий, который затем был воспроизведен (не всегда полностью) во многих статьях об этой акции. В его комментарии понятие «страх» занимает ключевое место. Павленский утверждает, что террористическая угроза проистекает со стороны власти и силовых структур, а «горящая дверь Лубянки – это перчатка, которую бросает общество в лицо террористической угрозе». Павленский выступает от лица «общества», состоящего из «свободных людей», которое для него противопоставлено «слипшейся массе разрозненных тел», угнетенной страхом. В этом небольшом тексте действующими лицами – и подлежачими в предложениях – являются «общество», «ФСБ», «страх», «угроза», «военные суды», «терроризм», «защитный рефлекс», «жизнь». При этом Павленский не говорит о себе как об отдельном субъекте, но встраивает себя в общее «мы».

Марат Гельман, российский галерист и арт-менеджер, комментируя эту акцию, конструирует другие отношения между Павленским, обществом и властью, между «я» и «мы»². Гельман так же, как и Павленский, соотносит себя с обществом, но утверждает, что «мы ничего не можем, мы бессильны» и «нас мало». С другой сто-

роны, есть «даже один человек», который «что-то может» – Петр Павленский. Он «показывает силу слабого человека, которая все-таки существует». Павленский отделяется от «общества», от «мы», и начинает в тексте Гельмана говорить только от своего лица. Это разделение можно заметить и в комментариях интернет-пользователей: «Нет в России общества», «Это не вызов общества, это глас вопиющего в пустыне», «К сожалению, это не общество. Это один храбрый “безумец”» (Фейсбук). Далее можно найти комментарии о бесполезности этого поступка: «130 миллионов из них (россиян. – В. П.) уже бегут с огнетушителями» (Фейсбук). Некоторые пользователи социальных сетей, которые в принципе не разделяют идею акции, начинают тем не менее использовать установленный Павленским язык: «мне ФСБ вообще никак не угрожает и страха я никакого не чувствую» (Новая газета).

В приведенных выше примерах акция и комментарий Павленского переосмысляются через понимание «страха» в качестве того, что человек находит или не находит в себе и с чем ему нужно бороться. Однако есть и другие высказывания, где предполагается, что страх способно испытывать само государство. В этих комментариях пользователи Интернета утверждают, что сам Павленский угрожает власти: «Удивительно, но наша власть не знает, как его запугать и поэтому сама боится его» («Новая газета»).

В середине января 2016 г. разворачивалась другая медийная история, где идея «страха» (а также «бесстрашия») оказывается также важна. В начале января глава Чеченской Республики Рамзан Кадыров опубликовал в своем Твиттере следующий пост: «...представители так называемой внесистемной оппозиции пытаются нажиться на сложной экономической ситуации. К таким людям надо относиться как к врагам народа, как к предателям. У них нет ничего святого». На следующий день в Фейсбуке появляется пост красноярского депутата Константина Сенченко, который заявляет, что Рамзан Кадыров назвал его «врагом России» и призвал отдать под суд», так как он (Сенченко) занимается политикой и не состоит ни в одной партии. Этот пост эмоционален и считается как ответ на слова Кадырова: Сенченко обращается к нему на «ты» и называет «позором России».

Этот «ответ» не получил бы медийный резонанс, если бы не предыстория высказываний Рамзана Кадырова и не наличие уже существующих значений и мифов вокруг его личности. В комментариях к посту красноярского депутата Сенченко повторяется мотив опасности: «Весьма смело... Надеюсь для Вас не опасно... Горячая кровь у вашего оппонента», «Да, Костя, КРУТО! и опасно, очень

опасно!», «Константин, Вы очень смелый человек, Вы сказали все, о чем я думаю» (Фейсбук). Интернет-пользователи подчеркивают смелость этого «поступка» и, как и в истории с Павленским, его единичность.

Спустя день после публикации данного поста информационные агентства и вслед за ними новостные сайты заявляют, что Сенченко извинился перед Кадыровым. Новость распространяется вместе с видео, которое Кадыров выложил в Инстаграм, и его же комментарием: «Я принимаю». Сенченко, отвечая на последовавшие от журналистов вопросы, утверждает, что этого видео не существует и он не приносил извинений. Однако потом он добавляет, что все-таки разговаривал с неким высокопоставленным человеком и понял, что был слишком резок в своем высказывании о Кадырове. Настрой комментариев интернет-пользователей меняется, но дискурс остается прежним: «Смелости депутату хватило на 3-4 дня))))...», «Просьба к редакции уточнить: было ли извинение на самом деле? Или К. Сенченко в опасности?».

Для нас в данном случае не так важно, что было «на самом деле». Интерес представляют смыслы, которые возникают в интернет-дискуссиях. После «извинений» Сенченко интернет-пользователи начинают ставить вопрос о том, «нормально» ли бояться. Модальность разговора о «страхе» меняется, и теперь людей волнует не столько необходимость (или бессмысленность) борьбы, сколько моральный вопрос – имеет ли человек право на страх, если тем самым он защитит себя и своих родных. Часто в комментариях повторяется идея «выживания», которой пользователи оправдывают извинения Сенченко. В то же время для общей линии разговора эти извинения несущественны, потому что важен тот «поступок», который Сенченко уже совершил: «Слово правды прозвучало – и это уже немало...».

Позже, в начале февраля, было совершено нападение на российского политика и лидера оппозиционной партии Михаила Касьянова. В Интернете появилась фотография с камеры видеонаблюдения в ресторане и комментарий пострадавшего: «Неизвестные неславянской внешности в количестве десяти человек бросили в меня торт, выкрикивая угрозы в мой адрес, после чего скрылись на автомобилях». Этому инциденту предшествовала публикация Рамзаном Кадыровым в Инстаграме фотографии Касьянова с наложенным на нее оптическим прицелом, который включает контексты наблюдения (слежки) и угрозы в адрес того, кто «под прицелом». На этом фоне инцидент с тортом получил отчетливо двойственную интерпретацию – и как угрозы и как шутки. Михаил

Касьянов оказался в пассивной позиции того, над кем смеются и кого фотографируют (и снимают на видео). Появляется большое количество иронических высказываний, в которых прослеживается тема угрозы и «страха»: «Торгов бояться – на мост не ходить», «Бойтесь кавказцев, торты приносящих», «Бисквитный террор оппозиции» и другие³. При этом формат шутки позволяет, разрешает говорить о страхе как о «нормальном» чувстве, происходит своеобразная легитимация «страха» как состояния.

Меньше чем через месяц, в конце февраля 2016 г., подобная «шутка-угроза» произвела обратный эффект, когда неизвестные люди бросили два торта в Алексея Навального. Информация об инциденте появлялась на новостных сайтах вместе с комментарием и фотографией самого Алексея Навального: «...Только что у входа в наш офисный центр какие-то клоуны зафигачили в меня два торта и разбежались врассыпную. Надо было видеть, как я шел до офиса и поднимался в лифте и какие были лица у тех, кто меня встречал. Зато все в ФБК теперь хотят делать со мной селфи». Навальный переписывает шутку и в отличие от Касьянова смеется над собой. Он не использует категории, связанные со страхом или угрозой (в свой адрес), и не говорит о собственной позиции как об оскорбленной. Навальный создает из этой ситуации медиасобытие, используя технологии новых медиа и визуальной коммуникации (он сразу делает селфи, которое затем сопровождает многие статьи об этом инциденте). Более того, он становится основным действующим лицом в этой ситуации – описывая напавших на него людей, он говорит, что они «разбежались врассыпную» и презрительно называет их «клоунами», т. е. помещает их в подчиненную позицию. Так Навальному удается обрести контроль над вербальным и визуальным дискурсом.

В то же время интернет-пользователи, комментирующие данное происшествие, не оставляют в стороне вероятность присутствия реальной опасности: «Совсем не смешно, торт может быть отравленным, и все, что хочешь» («Новая газета»). Многие подчеркивают «бесстрашие» Навального, но вместе с этим пытаются вписать данную историю в более широкий контекст: «Рад, что Навальный это [так в тексте комментария. – В. П.] иронизирует и даже фото в Инстаграм выложил, но на фоне последних событий в России веселого здесь мало» («Новая газета»). Так или иначе, идея страха в комментариях пользователей воспроизводится через уверенность в том, что существует «реальная» угроза.

Можно сказать, что в 2015–2016 гг. в российском сегменте Интернета благодаря тематическим медиасобытиям присутствуют

категории страха, угрозы, бесстрашия и т. д. В одном случае производится дискурс страха, т. е. «страх» и другие близкие к нему категории являются частью того языка, на котором говорят люди, и элементом объяснительной модели по отношению к происходящим событиям. Так, в комментариях интернет-пользователей регулярно встречаются слова, связанные с оппозицией «бояться/не бояться». И несмотря на то что в некоторых контекстах ставится вопрос о том, имеет ли человек право бояться, эти категории понимаются как нечто само собой разумеющееся. В итоге многие пользователи принимают доминирующий дискурс и занимают подчиненную позицию (т. е. соглашаются с тем, что что-то является «страшным», угрожающим).

С другой стороны, некоторые медиаперсоны производят дискурс о страхе – переворачивают позиции субъекта и объекта страха и показывают альтернативные стратегии поведения. В описанных нами случаях так делают Петр Павленский и Алексей Навальный. Они производят метадискурс, выводя категорию «страха» в пространство общественного обсуждения, или переприсваивают этот дискурс, меняют контексты и модальности высказывания.

Примечания

- ¹ Имеются в виду подборки реакций интернет-пользователей, которые составляются новостными платформами.
- ² Сошествие благодатного огня [Электронный ресурс] // Свобода. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/27353028.html> (дата обращения: 05.09.2016).
- ³ «Касьянов уже не торт»: Реакция соцсетей на метание десерта в лидера партии ПАРНАС [Электронный ресурс] // Lenta.Ru. URL: <https://lenta.ru/articles/2016/02/10/kasianovreaction/> (дата обращения: 05.09.2016).

Кому, как и почему угрожает Петр Павленский?

В статье анализируется акция Петра Павленского «Угроза» и ее восприятие в среде российского современного искусства. Автор разбирает причины неоднозначной реакции профессионального сообщества (художников, критиков, искусствоведов, галеристов и т. п.) на «Угрозу», а также то, каким образом идентифицировалась деятельность Павленского: как современное искусство, политический акционизм, вандализм. Акция рассматривается как действие, косвенным образом вскрывшее проблемы профессионального арт-сообщества.

Ключевые слова: Петр Павленский, акционизм, современное искусство, угроза, политическое искусство.

Тему «особой чувствительности», проявления обостренной реакции общества на точечные события, происходящие в современной России, хотелось бы рассмотреть на примере восприятия практик актуального искусства. В качестве отдельного кейса была выбрана акция Петра Павленского «Угроза», состоявшаяся 9 ноября 2015 г. в Москве у здания ФСБ. Необходимо сразу пояснить, что деятельность Павленского я трактую именно как акционизм, разводя это понятие с термином «перформанс», для того чтобы подчеркнуть двойственное, пограничное состояние акционистских практик в рамках арт-среды. Акционизм, в отличие от перформанса, может реализовываться не чисто художественными средствами, находясь на стыке политической, арт- и социальной среды. В случае с акциями Петра Павленского именно сложное, маргинальное положение его работ в поле искусства привело к той

реакции профессионального сообщества на них, которую мне бы хотелось проанализировать.

Для представителей российского современного искусства определение собственного отношения к данной акции стало крайне значимым маркером, разделением «на своих и чужих», четким обозначением своей позиции в отношении вопросов властного, политического, институционального и морального. Как и в случае с панк-молебном Pussy Riot¹ – самой яркой, насыщенной по количеству и длительности разнообразных «ответных» действий акцией российского актуального искусства, – «Угроза» Павленского повлекла за собой реакции на совершенно разных уровнях, длившиеся в течение многих месяцев, до конца не завершившиеся даже с вынесением приговора автору и вновь актуализировавшиеся спустя чуть больше года, в связи с отъездом Павленского с семьей из России в январе 2017 г.

Анализируя восприятие акции, я обратилась к обсуждению «Угрозы» в соцсетях, в первую очередь в Facebook, а также Вконтакте и Twitter. Мною были выбраны те дискуссии, формировавшиеся по мере развития событий вокруг Павленского и его работы, субъектами которых были представители профессионального арт-сообщества: критики, кураторы, искусствоведы, художники (современные и классические). Учитывая, что различные «ответные» действия оказали наибольшее влияние именно на арт-среду, выявив целый ряд значимых внутрипрофессиональных проблем, анализировать угрозу «Угрозы» арт-деятелям мне показалось не менее важным, чем изучать зрительское, непрофессиональное восприятие. Также в исследовании учитывались материалы интернет-изданий: «Colta», «Артгид», «Aroundart», «Афиша», «Открытая левая», «Lenta.ru», «Полит.ру».

Необходимо отметить, что «Угрозе» предшествовали и одновременно «подготавливали почву» более ранние произведения Павленского. К 9 ноября 2015 г. Петр Павленский уже стал художником, о котором портал «Артгид» сделал материал под заголовком «Что надо знать: Петр Павленский»², тем самым определив акциониста как автора, о котором людям, желающим разбираться в актуальном российском искусстве, необходимо иметь представление. На момент проведения «Угрозы» у художника уже было сформировано и представлено посредством работ четкое понимание того, чем он занимается. Павленский определяет свое творчество как политическое искусство и противопоставляет его искусству о политике. В отличие от последнего, политическое искусство работает теми же методами, какими государство осуществляет свое дав-

ление на общество. То есть, по словам Павленского, «страх – это тоже инструмент. Если художник начинает этим заниматься, он должен не проговаривать и не рисовать эти инструменты, а погружаться в них»³.

В своих акциях, начиная со «Шва»⁴, направленного в поддержку Pussy Riot, Павленский представлял себя как объект, средство функционирования своего политического искусства. Почти в каждой акции он работал с собственным телом на грани насилия: лежал обмотанным колючей проволокой у здания законодательного собрания Санкт-Петербурга⁵; прибывал свою мошонку к брусчатке Красной площади⁶ и сидел намертво прикрепленным к самому центру страны; отрезал собственную плоть⁷ в знак протеста против практики отсечения людей с психическими заболеваниями от социума. Данные действия, совершаемые автором над своим обнаженным телом, вызывали у зрителей чувства (страх, ужас, недоумение, растерянность, ощущение чужой боли), которые, по мнению художника, были результатом совершения государством насильственных действий над обществом. Павленский же вскрывал и наглядно показывал властные практики и их последствия через свои акции и собственное тело.

Все акции, в той или иной степени, провоцировали обсуждения и дискуссии в профессиональной среде и в социальных сетях, но, на мой взгляд, активный и разнообразный отклик на «Угрозу» проявился и стал возможен, благодаря накопившейся критической массе реакций на творчество Павленского и ставшее «традиционным» последующее развитие событий. Практически после каждой акции Петр Павленский задерживался правоохранительными органами и против него возбуждались дела по разным статьям.

Объяснить значимость «Угрозы» и бурную реакцию на данную акцию можно не только тем, что это – энная работа уже ставшего известным автора, но и степенью ее медийности. «Угроза» возникла в медиaprостранстве не как описание (концепция) акции, сопровождаемое репортажными снимками, а изначально в качестве грамотной постановочной фотографии⁸, несущей, помимо концептуальной, эстетическую нагрузку. Текстовое сопровождение новости в СМИ и соцсетях зачастую не содержало авторского комментария, появившегося в Facebook уже после публикации фотографии. При этом фиксация акции давала зрителям полное понимание посылы акциониста, настолько четким был визуальный образ. Павленский выбрал местом проведения «Угрозы» не только в высшей степени символически маркированное пространство, но и визуально узнаваемое большинством место. Фотография безошибочно давала по-

нять, что Петр Павленский поджег дверь ФСБ (КГБ) и стоит на фоне своего произведения, не опасаясь грядущего неизбежного наказания.

Реакция на саму работу и задержание Павленского, быстро переросшее в арест⁹, выразилась в интернет-комментариях и дискуссиях, различавшихся по степени анализа произошедшего: от первичного восхищения Павленским-борцом с системой или ненависти по отношению к нему до критического обсуждения всех возможных последствий и реальной угрозы самому художнику. Внутри профессиональной среды обсуждение «Угрозы» очень чутко отслеживалось, так как, помимо проявления личного отношения к работе Павленского, арт-сообществу необходимо было определить статус «Угрозы», то есть понять, является ли данная акция произведением современного искусства или же находится в поле политического акционизма. Широкий резонанс, который получила данная работа (и главное – последующее задержание автора) как в России, так и за рубежом, мог бы придать вес российской арт-среде (как в ее «собственных глазах», так и в зарубежном восприятии), благодаря включению в поле искусства столь социально значимой работы. Идея, что один человек совершает «подвиг» вместо «слипшейся массы»¹⁰, которая не может на него решиться, крайне привлекательна для любого сообщества. Это процесс обретения героя, столь необходимого социуму. Именно поэтому ряд деятелей искусства подписали коллективное письмо в поддержку Петра Павленского, заявляя, что уголовное преследование художника должно быть прекращено, так как его действия являются художественной работой. Данным письмом, как и петицией, призывающей «освободить Павленского из “психушки”»¹¹ арт-сообщество (отдельные его члены) маркировало Павленского как «своего»¹².

Однако для профессиональной среды самым значимым последствием «Угрозы» стал институциональный скандал, связанный с выдвижением акции на государственную премию в области современного искусства – «Инновация», а затем снятием работы с конкурса руководством Государственного центра современного искусства (ГЦСИ) и в результате лишением премии центральной номинации¹³. Данные действия ГЦСИ продемонстрировали страх институции и невнятность ее позиции в отношении работы Павленского. Таким образом, «Угроза» вскрыла проблемы во взаимоотношении современного искусства и государства, а также современного искусства как сообщества с современным искусством как институцией. В то время как Марат Гельман говорил, что «Павленский – безусловно, сильный художник ... Во всех его акциях всегда

очень четкий политический смысл, и всегда он облечен в мощную метафорическую форму»¹⁴, директор ГЦСИ¹⁵ Михаил Миндлин в своем комментарии к скандалу с «Инновацией» заявил, что «гражданин должен иметь гражданскую позицию, а художник, безусловно, нет. Потому что художник – это человек, который занимается творчеством, а творчество и политика – это разные вещи. ...Современное искусство приобретало политическую окраску несколько лет назад, но сегодня этого нет, сегодня это всем наскучило»¹⁶.

Ответом на вопрос о том, кому же на самом деле угрожал Петр Павленский, может быть следующая смысловая конструкция: угроза государства – угроза государству – угроза себе. Павленский, следуя своему пониманию политического искусства, поставил себя в опасное положение главной мишени угрозы. При этом, несмотря на потребность общества (арт-сообщества) в коллективной поддержке чего-либо, проявлением которой и стали комментарии, дискуссии, петиции и письма в поддержку, в реальности все последствия «Угрозы» на себя принял сам художник в одиночестве. Он стал угрозой и для профессионального сообщества, которое, консолидировавшись вокруг него, затем своими же реакциями продемонстрировало собственную вялость, пассивность и нерешительность. То есть принадлежность Павленского к арт-сообществу сделало эту среду наглядно уязвимой.

«Тотальное» одиночество художника-акциониста укладывается в авторскую концепцию, по которой идеальным финалом творчества Павленского как автора, не заботящегося о себе, о собственной безопасности, но транслирующего через себя определенные идеи, должна была бы стать его смерть. Вместо нее художник получил наказание в виде отсутствия заключения.

Примечания

- ¹ Панк-молебен «Богородица, Путина прогони» – акция, состоявшаяся в храме Христа Спасителя 21 февраля 2012 г.
- ² *Матвеева А.* Что надо знать: Петр Павленский [Электронный ресурс] // Артгид. URL: <http://artguide.com/posts/678> (дата обращения: 22.03.2017). Материал был опубликован 29.10.2014.
- ³ Там же (дата обращения: 22.03.2017).
- ⁴ Акция «Шов», 23 июля 2012 г. – Павленский стоял около Казанского собора в Санкт-Петербурге с зашитым ртом и плакатом, на котором было написано: «Акция Pussy Riot была переигрыванием знаменитой акции Иисуса Христа (Мф. 21:12–13)».

- ⁵ Акция «Туша», 3 мая 2013 г. – протест против законов, направленных на подавление гражданской активности.
- ⁶ Акция «Фиксация», 10 ноября 2013 г. – работа ко дню полиции. «Голый художник, смотрящий на свои прибитые к кремлёвской брусчатке яйца, – метафора апатии, политической индифферентности и фатализма современного российского общества» (Петр Павленский).
- ⁷ Акция «Отделение», 19 октября 2014 г. – обнаженный Павленский, сидя на ограде здания центра психиатрии и наркологии им. В.П. Сербского, отрезал себе мочку уха.
- ⁸ «Угроза» была задокументирована фотографиями, которые находились рядом с Павленским все время проведения акции и были задержаны вместе с ним.
- ⁹ Петр Павленский был арестован 10 ноября 2015 г., ему была назначена психиатрическая экспертиза, определившая его вменяемым (как и после акции «Отделение»), 8 июня 2016 г. Павленский был приговорен к штрафу и возмещению ущерба.
- ¹⁰ Петр Павленский поджег дверь ФСБ [Электронный ресурс] // Colta. URL: <http://www.colta.ru/news/9152> (дата обращения: 22.03.2017).
- ¹¹ Петиция была организована во время психиатрической экспертизы Павленского в январе – марте 2016 г.
- ¹² В поддержку Павленского также было организовано несколько индивидуальных художественных проектов.
- ¹³ Из «Инновации-2015», по решению экспертного совета, не согласного со снятием «Угрозы» с конкурса, была исключена номинации «Произведения визуального искусства», в которой была выдвинута акция Павленского, тем самым косвенно была «признана» победа «Угрозы» в данной номинации.
- ¹⁴ Марат Гельман об акции Петра Павленского: «Двери Лубянки – это врата ада» [Электронный ресурс] // Открытая Россия. URL: <https://openrussia.org/post/view/10465/> (дата обращения: 22.03.2017).
- ¹⁵ На момент высказывания – 17 мая 2016 г.
- ¹⁶ «Легко любую акцию объявить перформансом»: директор ГЦСИ о Павленском, «Войне» и цензуре [Электронный ресурс] // Открытая Россия. URL: <https://openrussia.org/post/view/15067/> (дата обращения: 22.03.2017).

Современный театр в городском пространстве: случай «Мастерской Петра Фоменко»

Статья посвящена исследованию места театра в современном городском пространстве. Проблема рассматривается в двух ракурсах: с точки зрения семиотической рамки театральной коммуникации, которая расширяется до района, где расположено театральное место, и с точки зрения повседневных практик горожанина, которые влияют на его зрительские стратегии в театре. В качестве кейса выбран значимый в современном московском контексте театр «Мастерская Петра Фоменко».

Ключевые слова: театр, город, зритель, коммуникация, рамка, микро-урбанизм.

Современный театр активно работает с темой города и городского пространства. Пожалуй, одно из наиболее ярких проявлений этой тенденции – хит сезонов 2014–2015 и 2015–2016 гг. проект «Remote Moscow» немецкой команды «Rimini Protokoll» и продюсера Федора Елютина. Это спектакль в жанре «променад-театра» (создатели проекта так описывают его на своем сайте: «Remote Moscow соединяет в себе элементы спектакля, экскурсии, компьютерной игры и квеста»¹). Собравшись в указанном месте, зрители получают наушники, а дальше, следуя голосу в них, движутся по заданному маршруту, выполняя задания и наблюдая за жизнью вокруг. Это своего рода «уличный театр», в котором сценой становится сам город, декорациями – его архитектура, обычные горожане, спешащие по своим повседневным делам, – актерами (ведь именно за ними наблюдают зрители), а городская жизнь – сюжетом и темой.

Помимо «Remote Moscow», здесь следует отметить «Неявные воздействия» Театра.doc. Как характеризуют этот спектакль сами

создатели: «Действие происходит не в Театре.doc, а в городском пространстве: на улицах и в торговых центрах, в заброшенных домах и на площадях, в кабинках общественного туалета и в парках, в метро и в тесных коридорах частных квартир. Никто не знает, куда попадут участники спектакля в этот раз»². Иной, но также значимый в разговоре о театре в городском пространстве спектакль Театра имени Ленсовета по пьесе Бертольта Брехта «Разговоры беженцев», который играется на вокзале: пусть здесь нет перемещений по городу, но есть осознанная работа со знаковым для этого пространства местом.

Таким образом, практики, разрушая зрительские ожидания о пространственных правилах театральной коммуникации, со всей остротой ставят вопрос о месте современного театра в городе. Как кажется, этот вопрос распространяется не только на эксперименты, откровенно выходящие за пределы традиционных зданий для сценических представлений. Представляется значимым проблематизировать также место вполне «стационарного» театра в городском пространстве. В своей статье, обращаясь к вопросу о месте театра в городе на примере театра «Мастерская Петра Фоменко», я хотела бы удерживать два фокуса. Первый связан с понятием *рамки*. В 80-е гг. французский семиотик Патрис Пави в своем «Словаре театра» предложил ввести понятие «рамка» в обсуждение театральной коммуникации и включить в зону внимания исследователей театра квартал, где расположено театральное место: «Назовем разнообразие форм материализации рамки (театрального представления. – Г. Ш.): квартал, где расположено театральное место, ближайшие подступы к нему, фойе, с выставкой его документов, его атмосфера, зал, оборудованный в соответствии со сценографией пьесы...»³. В этой оптике рамка коммуникации «квартал, где расположено театральное место», и само «театральное место» (в данном случае – здание) срабатывают как вводное условие для встречи актеров и зрителей. С помощью этих рамок театр уже что-то сообщает зрителю о себе. Таким образом, говоря об этой рамке, мы можем сформулировать что-то важное о театре.

Второй фокус связан с городскими *практиками* зрителя, он предполагает внимание к тому, как сложно и многослойно сегодня устроен городской опыт зрителя, с которым он приходит в театр. И это, безусловно, влияет на современную театральную коммуникацию, ее качество, скорость, интенсивность, глубину. Говорить о месте театра в городе в новом масштабе (масштабе персональных маршрутов зрителей, их впечатлений и ощущений от прогулки по городу, причем не только во время променад-спектакля, но и не-

посредственно перед спектаклем традиционным) позволяют не только новые практики. Не менее важно, что в последние годы разрабатывается исследовательский язык для описания города и городской повседневности в обозначенном выше масштабе. Большой вклад в этот вопрос вносит сборник «Микроурбанизм. Город в деталях» под редакцией Ольги Бредниковой и Оксаны Запорожец, и особенно – вступительная статья, в которой излагаются основные положения составителей.

Во-первых, для авторов и составителей важно, что микроурбанизм связан с микросоциологией, и одной из центральных его особенностей является антропоцентризм, поиск соразмерного человеку в городе масштаба исследования: «Мы говорим о человеческом, производимом городе»⁴. Строить свои театральные маршруты, чувствовать, описывать в социальных сетях, фиксировать в фотографиях «атмосферу» своего любимого театрального места значит также и потреблять, и создавать свой город. А потому оптика микроурбанизма представляется продуктивной в разговоре на заявленную тему.

Еще одной важной особенностью микроурбанизма является игра масштабированием (здесь авторы, разрабатывающие данный подход, ссылаются, прежде всего, на Мишеля Фуко⁵ и Бруно Латура⁶). Имеется в виду способность исследователей быть гибкими, видеть свой объект в различных масштабах, приближать и удалять его – ведь только так возможно уловить такой изменчивый, постоянно трансформирующийся, ускользающий от фиксации объект, как город. Представляется, что подобное внимание к живой и сложной природе своего объекта и как следствие – к используемому исследовательскому инструментарию может быть полезным и в разговоре о театре.

В Москве существуют особые районы, в которых сконцентрирована театральная жизнь: «плотность» театров здесь традиционно крайне высока. При этом уже не одно десятилетие можно наблюдать тенденцию своего рода децентрализации театральной жизни. Пожалуй, первым знаменитым московским «экс-центрическим» театром второй половины XX в. стала любимовская Таганка.

Вспоминая историю зарождения этого театра, театровед и непосредственный очевидец событий Вадим Гаевский пишет: «Любимов сумел вырваться с Арбата (имеется в виду Театральное училище им. Б.В. Шукина – его выпускники составили основу труппы театра. – Г. III.) на Таганку, которая воспринималась как совсем нестоличная Москва. Арбат же считался книжным, интеллигентным районом, хоть у Арбатской площади и встречались все

московские бандитские братки. А Таганка — это место, где рядом тюрьма, шалманы. И эти нестоличные люди, нестоличный дух туда очень подходили. Со всеми криками, базаром, поэзией там появился театр, какого раньше и близко не было. Этот прорыв в будущее, в другую систему, в другое пространство и сделал дебют Таганки необыкновенным»⁷. Затем значительное место на театральной карте Москвы занял «окраинный» Театр на Юго-Западе. Если говорить о более близкой временной перспективе, нельзя не отметить театр «Мастерская Петра Фоменко», расположившийся на набережной Тараса Шевченко (Новая сцена). Примечательно, что именно этот район Фоменко выбрал для своего театра самостоятельно — из предложенных властями Москвы вариантов. Поэтому именно «фоменки» были выбраны для разговора о театре в городе.

Можно сказать, что театр располагается на перекрестке очень разных городских ритмов, атмосфер, систем значений. Бывший кинотеатр «Киев» и новое здание «Мастерской», возведенное напротив, находятся между оживленным Кутузовским проспектом и Москвой-рекой; рядом с Триумфальными воротами, Бородинской панорамой — и деловым комплексом «Москва-сити».

Начнем с Кутузовского проспекта. Как известно, Кутузовский проспект — парадная западная магистраль столицы. Здесь жили представители советской номенклатуры. Это место как будто не вполне «человекосоразмерно», прогуливающийся здесь как будто ощущает взгляд с высоты и свысока. В этом смысле курьезна и показательна история о том, как жители «элитного» дома по Кутузовскому проспекту протестовали против строительства нового здания театра потому, что оно могло бы перекрыть им вид на Москву-реку. Так взгляд свысока, сверху становится сюжетом этой театральной истории.

Мастерская Петра Фоменко находится не на лицевой стороне проспекта, а, так скажем, на изнаночной — в тихом зеленом уголке. И все же смыслы, связанные с номенклатурностью и парадностью, важны для рамки восприятия этого театра. Конечно, театр Фоменко не соответствует этой парадности. Рамка «Кутузовский проспект» в данном случае работает более сложно. Она вступает в контрапунктное смысловое взаимодействие с другими рамками. А «человеконесоразмерность» сталинских высоток обостряет сам вопрос «человеческого» масштаба в пространстве, в театре — один из важнейших вопросов для Фоменко.

Другим значимым объектом, формирующим образ этого квартала, можно назвать Москву-реку. Она играет важную роль в восприятии «Мастерской». Неслучайно, и не только в связи с сюжетом

пьесы А.Н. Островского, река так часто обыгрывается в названиях статей о спектакле «Бесприданница» (открывшем новое здание театра) – вот несколько примеров: «Трагедия с видом на реку»⁸, «Волга впадает в Москву-реку»⁹, «Бесприданница с Москвы-реки»¹⁰, а интервью с директором театра Андреем Воробьевым в журнале «ВТБ – энергия успеха» (ВТБ является одним из основных спонсоров театра, находящегося в подчинении Департамента культуры г. Москвы) вышло под заголовком «Дом у реки»¹¹.

Дом, стоящий на берегу реки, – это дом на краю земли, и в каком-то смысле – на краю культуры. Таким образом, пятачок пространства вокруг «Мастерской Петра Фоменко» – это удивительный стык парадно-городского и естественного, неиерархического.

Помимо топографического измерения, район, в котором расположена «Мастерская», имеет еще несколько исторических измерений. Одно из них уже упоминалось в связи с описанием архитектуры Кутузовского проспекта. Второе связано, конечно, с войной 1812 г. Здесь расположены Московские Триумфальные ворота и музей-панорама «Бородинская битва».

Школьная программа, по крайней мере в последние десятилетия, устроена таким образом, что Отечественную войну 1812 г. мы воспринимаем, пожалуй, в первую очередь не через призму собственно истории, а через призму литературы. Стихотворение «Бородино» М.Ю. Лермонтова почти каждый знает наизусть, а «Война и мир» Л.Н. Толстого – одно из основных произведений программы старших классов школы. Таким образом, зритель, направляющийся на спектакль «Мастерской» и видящий при выходе указатель «К музею “Бородинская панорама”», может вспоминать, вероятно, не только даты из учебника истории, но и свое сочинение по литературе о сцене совета в Филях по «Войне и миру» Толстого или еще какому-либо прецедентному тексту, оказываясь в пространстве классической литературы.

Для театра Петра Фоменко связь с прошлым, как относительно удаленным (через культурные тексты – например, та же Отечественная война 1812 г.), так и с относительно недавним, таким, у которого есть живые свидетели (в первую очередь, речь о Великой Отечественной войне), крайне важна – и как тема, и как проблема. Судя по интервью артистов «Мастерской», по стенограммам репетиций, Фоменко с большим вниманием и чуткостью относился к культурным разрывам, к тому, как память о тех или иных явлениях, именах, произведениях стирается, к тому, как то, что было важно для его поколения, не отзывается в молодых артистах. Это переживание, удерживание связи с прошлым, существование в сложной

временной структуре, включающей в себя множество слоев, присутствующее Петру Фоменко, запечатлелось в его спектаклях.

Если указатели к Бородинской панораме и советская архитектура Кутузовского проспекта задают измерение прошлого, то строящийся на противоположном от театра берегу Москвы-реки на Краснопресненской набережной высотный комплекс «Москва-сити» – знак настоящего и даже будущего.

В интервью телеканалу «НТВ-Мир» нынешний художественный руководитель «Мастерской Петра Фоменко» Евгений Каменькович замечает: «Многие люди приходят к “Мастерской” фотографироваться. Это для меня непонятный феномен. Они становятся так, чтобы “наш Манхэттен” (указывает на «Москву-сити». – Г. Ш.) был виден, ну, иногда и “Мастерская” попадает в кадр. У служебного входа театра люди просто фотографируются»¹². Самим фактом упоминания о «Москва-сити» Каменькович включает деловой комплекс в рамку театральной коммуникации. Даже если в его словах звучит намек на противопоставление «Москвы-сити» и театра (люди приходят ради фотографии на фоне небоскребов, а не ради спектакля, иными словами, они не становятся зрителями, даже приближаясь к театру), это не противоречит тезису о том, что «Москва-сити» влияет на зрительское восприятие.

Небоскребы вызывают футуристические ассоциации с городами будущего из голливудских фильмов или комиксов. Лейтмотив мегаполиса в данном случае связан с такими понятиями, как скорость, успешность, современность. Неслучайно комплекс «Москва-сити» нередко выбирается в качестве фона для телерекламы высокоскоростного интернета или мобильных тарифов (неудивительно, что герои подобной рекламы – как правило, молодые люди). Также показательно, что рекламная статья на одном из порталов называется «Москва-сити: мегаполис будущего»¹³. То, что комплекс «Москва-сити» входит в конструкцию сложной рамки, определяющей театральную коммуникацию, позволяет по контрасту острее прочувствовать программу театра (как любил шутить Петр Фоменко, «наш театр – нафталин»), его атмосферу. При таком ракурсе взгляда театр может восприниматься как своего рода культурное убежище внутри мегаполиса (и тема убежища нередко звучит как в интервью артистов театра, так и в отзывах зрителей на форуме «Мастерской»).

С другой стороны, на фоне комплекса фотографируются не только случайные прохожие, которые никогда не станут зрителями «Мастерской», но и публика спектаклей театра во время антрактов (в их «сюжет» похода в театр подобное фото вполне вписывается).

И это неслучайно: некоторые из понятий, связываемых с образом «Москвы-сити», как это ни парадоксально, резонируют с современным образом «Мастерской Петра Фоменко». Например, их связывают категории успешности, престижа.

Дискурс успешности повсеместно используется в официальных высказываниях о «Москве-сити» (имеются в виду высказывания представителей ОАО «Сити» и Правительства Москвы). К примеру, в материале «Известий» подчеркивается эксклюзивность архитектурных объектов: «Самой внушительной по размерам среди 22 высотных комплексов, которые уже выросли и еще вырастут на Краснопресненской набережной, предназначено стать “Федерации” – сооружению из двух трехгранных небоскребов с прозрачным шпилем посередине. “Федеративные” высотки назвали по сторонам света – “Востоком” и “Западом”. Еще при закладке фундамента объект попал в Книгу рекордов Гиннеса...»¹⁴. Или далее: «Когда будут достроены 94-этажная башня “Восток” (именно на ней установлены видные издали электронные часы, кстати, самые высоко расположенные в мире) и прозрачный шпиль, здание станет чемпионом Европы по высоте».

Вероятно, именно эту успешность своего рода «города будущего», этот футуристический мир (город в городе), которого, по сути, еще нет в реальности, но который уже парадоксальным образом обладает рядом черт, и фотографируют зрители «Мастерской» и прохожие. При этом история делового центра «Москва-сити», конечно, куда более сложна. Строительство несколько раз замораживалось, на него довольно значительно влияли экономические кризисы, вследствие того что объекты превращались в долгострой, их концепции по мировым меркам устаревали и т. д. Но в данной ситуации речь о «картинке», образе, который фиксируют как часть рамки коммуникации зрители с противоположного берега Москвы-реки – в свои фотоаппараты и телефоны или просто визуально.

Как я попыталась показать, «Мастерская Петра Фоменко» оказалась в уникальном в своем роде районе, в котором столкнулись разные смыслы, ценности, атмосферы. Исторические памятники и футуристические образы мегаполиса будущего, номенклатурная парадность Кутузовского проспекта и зеленая, тихая набережная Тараса Шевченко. Эта сложно устроенная рамка «района, где расположено театральное место», совершенно особенным образом включает зрителя в процесс театральной коммуникации. Во-первых, в этом театре почти не может оказаться случайных людей, «проходивших мимо» – что вполне может случиться с театрами в туристическом центре города. Сюда, в это нетеатральный район,

скорее приезжают осознанно, на встречу с «фоменками» – и это значимо с точки зрения театральной коммуникации.

Во-вторых, значима сама неоднородность, негомогенность этого района. Поднимаясь из метро, со станции «Кутузовская», можно обратить внимание на указатели выхода к Бородинской панораме, затем по дороге к театру охватить взглядом фрагмент парадного Кутузовского проспекта с оживленным движением, а дальше перед входом в театр ненадолго спуститься на зеленую набережную или посмотреть на огни делового центра «Москва-сити». По-видимому, эта парадоксальность, это сочетание разных атмосфер и ритмов вполне соответствовали парадоксальным представлениям П.Н. Фоменко, так любившего сценические контрапункты, о театре. Вероятно, в том числе, и по этой причине, когда было решено построить для театра новое просторное здание, Фоменко настаивал на том, чтобы оно располагалось именно в этом районе, в этой рамке. Если же говорить о другой оптике, о взгляде зрителя, который, подходя к театру, может увидеть указатели «К Бородинской панораме», захватить взглядом фрагмент парадного оживленного Кутузовского проспекта, а потом сфотографироваться на фоне огней комплекса «Москва-сити», важно отметить, что этот городской опыт оказывается связан с многослойностью (или, как говорят в сборнике «Микроурбанизм», предпочитая метафоры устоявшимся выражениям научного дискурса, «слоистостью»), с прерывистостью или разрывами между разными уровнями и смыслами, накладывающимися друг на друга. Столкновение с этими явлениями характеризует как опыт городского жителя, так и опыт зрителя современного театра.

Примечания

-
- ¹ Официальный сайт проекта Remote Moscow [Электронный ресурс]. URL: <http://remote-moscow.ru/#>, свободный.
 - ² Официальный сайт Театра.doc [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=172>, свободный.
 - ³ Пауи П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 276.
 - ⁴ Микроурбанизм: Город в деталях / Сб. статей; под ред. О. Бредниковой, О. Запорожец. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 35.
 - ⁵ Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть. М.: Практика, 2006.
 - ⁶ Latour B. Trains of thoughts – Piaget, Formalism and the Fifth Dimension // Common Knowledge. 1996. Vol. 6. № 3.

- ⁷ *Гаевский В.* Мы тогда вообще впервые услышали со сцены крик // Коммерсант. ru [Электронный ресурс]. URL: <http://kommersant.ru/doc/2449105>, свободный.
- ⁸ *Шведова И.* Трагедия с видом на реку // Московская правда. 2008. 19 янв.
- ⁹ *Дьякова Е.* Волга впадает в Москву-реку // Новая газета. 2008. 10 янв.
- ¹⁰ *Егошина О.* Бесприданница с Москвы-реки // Новые известия. 2008. 17 янв.
- ¹¹ *Воробьев А.* Дом у реки: Театр – пространство для эксперимента // ВТБ – энергия успеха [Электронный ресурс]. URL: http://www.vtbjournal.ru/print_numbers.asp?aid=540 (дата обращения: 01.05.2017; в настоящий момент сайт удален).
- ¹² Программа «Эксклюзив» на канале «НТВ-Мир» // Официальный сайт театра «Мастерская Петра Фоменко» [Электронный ресурс]. URL: http://fomenko.theatre.ru/video/by-person/18876/#2010/kamenkovich_ntvmir_2010.mp4 (дата обращения: 01.10.2017).
- ¹³ Москва-сити: мегаполис будущего // Ваш дом.ру [Электронный ресурс]. URL: http://www.vashdom.ru/articles/domovl_8.htm, свободный.
- ¹⁴ *Сергеева Н.* Офисный Ватикан // Известия.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://izvestia.ru/news/373991>, свободный.

О философско-культурных и коммуникативных обоснованиях культуры и культурологии

Анализируя предложенное З. Бауманом разделение типов философской и социологической практики на «законодательный» и «интерпретирующий», автор статьи использует эту бинарную оппозицию как фон для выстраивания собственной концепции философско-культурных и коммуникативных обоснований культуры и культурологии. Особое внимание уделяется вытеснению философско-культурных приоритетов коммуникативными в области высшего гуманитарного образования. Это вытеснение проявляется как отказ от идеи укоренения гуманитарной практической деятельности в целостном общегуманитарном знании в пользу идеи самодостаточности гуманитарных практик и соответствующих форм профессионализма.

Ключевые слова: законодатели, интерпретаторы, переводчики, философия культуры, коммуникация, гуманитарное образование, практика, профессионализм.

В статье «Философия и постмодернистская социология» З. Бауман предлагает «классифицировать те два характерных альтернативных типа философской и социологической практики, которые принято называть «модернистский» и «постмодернистский», по-другому – как законодательный и интерпретирующий»¹. В этом опубликованном в начале 1990-х гг. тексте вводимая Бауманом оппозиция «законодателей» и «интерпретаторов» раскрывается как фактор синхронического сосуществования гуманитарных идей в различные периоды XX столетия. В другой статье, «Законодатели и толкователи. Культура как идеология интеллектуалов», вышедшей в русском переводе почти одновременно с «Философией и постмодернистской социологией», та же самая оппозиция

предстает у Баумана уже как фактор диахронического чередования доминирующих интеллектуальных парадигм. Данная дифференциация превращается, таким образом, в структурообразующий принцип определенной «модели» интеллектуальной истории, дающий ее, интеллектуальной истории XX столетия, статике и динамике, общую бинарную логику. Мне же этот «смоделированный»² польско-английским социальным философом структурообразующий принцип, разделение европейских интеллектуалов-гуманитариев на «законодателей» и «интерпретаторов», представляется вполне подходящим предварительным контекстом для прояснения методом со-противопоставления обозначенной мною собственной темы философско-культурных и коммуникативных обоснований культуры и культурологии. В то же время определенная интерпретация предложенной Бауманом «модели» в качестве необходимого моему «фигурообразованию» фона, конечно же, произрастает из того смыслового измерения, в котором обитает сама неизбежность предварительного «набрасывания» контекста. Я имею в виду тот «узаконенный» И. Кантом принцип рефлексии оснований познающего видения «объекта», согласно которому задача ученого «стоит не в исследовании того, что он усматривает в фигуре... как бы прочитывая в ней ее свойства, а в том, чтобы создать фигуру (путем конструирования) с помощью того, что он сам *a priori*... мысленно вложил в нее и представил в ней»³.

«Законодательный» тип философской и социологической практики Бауман связывает с пониманием «культуры как... обращения иноверцев»⁴, в результате которого разрозненные коллективные формы жизни «обращенных» должны «уравняться» на основании единых образцов морали и трезвой рассудочности. С точки зрения «законодателей», их предназначение как раз и состоит в том, чтобы влиять на архаичную повседневность «не развитого» человека. Именно на них возложена «миссия» способствовать тому, чтобы на место «общинного», склонного к локальным особенностям, прежнего ««здорового смысла», будь то “простые верования”, “предубеждения”, “предрассудки” или прямые “проявления невежества»»⁵, заступил гораздо более универсальный, подчиняющийся истинным «законам рациональности» новый здравый смысл.

«Интерпретирующий» же тип, согласно Бауману, хотя и «стремится (как любой разум) захватить “другого”... не предполагает при этом, что акт овладения облагораживает объект, делает его лучше, чем он был до того. Вместо этого он предполагает, что объект в процессе овладения им трансформировался, однако первичная форма его не... лишилась права на существование...»⁶. Современный вари-

ант «интерпретирующего» типа практики уподобляется Бауманом работе «переводчика»⁷, которая в данном случае трактуется как лишенная намерений воздействовать на какие-либо «основания» производство тактик и стратегий коммуникации между разнообразными формами коллективной жизни, вполне самодостаточными и не нуждающимися ни в единых высоких образцах, ни в тотальном «уравнении». «Уравнению» подлежат лишь поверхностные, хотя и необходимые для межгрупповой коммуникации, «гносеологические картины мира собеседников»⁸. Этим бауманских «собеседников», своими концептуальными очертаниями очень похожих на «публику»⁹ Г. Тарда и «общественность»¹⁰ Ю. Хабермаса, должно объединять только общее информационное пространство, не посягающее на присущие им формы жизни, будь то те или иные традиционные уклады, разноплановые варианты профессиональной «солидарности» или генерируемые «усилиями по собственному конструированию»¹¹ недолговечные «обычаи» многочисленных современных сообществ. С точки зрения «переводческой» деятельности, сегодняшняя культура, наконец, представляет собой то, чем «энтелехийно» она и должна быть: «ценностно-горизонтальное» множество практик и не сводимых друг к другу, не редуцируемых к общему «центру» ни в социуме, ни в индивидууме устойчивых или эфемерных идентичностей. Именно такой контекст является определяющим и для собственной профессиональной идентичности «переводчиков»: ту свою социальную роль, которая очерчивается данной сферой деятельности, они связывают с объединяющими конвенциями «перевода из одной системы знаний в другую»¹². Понимаемый так «перевод» признается «делом экспертов, которые, с одной стороны, вооружены специальными познаниями, а с другой, так или иначе развили в себе уникальную способность подниматься над коммуникативными структурами, в которых локализируются их “родные” системы, одновременно не утрачивая связи с “внутренним пространством” систем, где знание приобретает без труда и ощущается как “самоочевидное”»¹³. Эти слова можно «перевести» следующим образом: «перевод» – это выполняющая и глобализирующую, и компенсаторную функции популяризация специализированного знания, которая призвана вывести это, как правило, сложное знание, например знание о «большом взрыве» или о том, что «medium is the message», на уровень «самоочевидности» и повседневной коммуникации людей, живущих своими «укладами» и своими узкими специализациями.

Начало истории «законодательного» типа философствования Бауман относит к рубежу XVII и XVIII столетий. Именно в тот

период в вышедшей из средневековья Западной Европе складывалась, по его мнению, «политика законодательного разума»¹⁴, которая выражалась в стремлении интеллектуалов Нового времени играть ведущую роль в обуздании хаотичного множества локальных «здоровых смыслов» и в приведении этого хаоса к универсальному порядку посредством укоренения в жизни людей «правильных» методов получения знания. Идея такой деятельности рождалась в коллективном сознании граждан «Республики ученых» (*republique des lettres*) и была неотделима и производна от усилий формировавшегося национального государства порвать путы «традиционализма и провинциализма... чтобы установить свой собственный суверенитет»¹⁵. Централизованным европейским монархиям той эпохи необходимы были целостные общества. Именно поэтому и для правителей, и для философов «модерна» разрозненные «формы жизни... превратились в объекты практики, то, с “чем нужно что-то сделать”, дабы ограничить его, изменить или полностью заменить чем-то другим»¹⁶.

Однако лишь в конце века Просвещения, прежде всего в философии И. Канта, «политика законодательного разума» соединилась с пафосом нового иерархического порядка в образовательном процессе. Кант, считавший, что «философ – это не просто художник, оперирующий концепциями, а законодатель, задающий правила работы человеческого разума»¹⁷, энергично выступил за институционализацию особого характера образования для «жестко очерченной “интеллектуальной элиты”»¹⁸, которая, как он полагал, должна была определять образовательную стратегию государства, касающуюся всех остальных. Данная задача, по словам Баумана, состояла в «организации стопроцентного доступа к верному знанию для избранных»¹⁹, которым, таким образом, давалось легитимное право «указывать остальным (не удостоенным такого доступа), что те должны делать, как им следует себя вести, какие цели перед собой ставить и какими средствами оных добиваться»²⁰.

Кантовская идея «философа-законодателя», по мнению Баумана, восходит к многовековой традиции понимания «обережения других людей»²¹ как дела и долга именно философов. С другой стороны, большинство людей, нуждающихся в «обережении», неспособно «причаститься царству “истинной философии”»²², ибо, и здесь Бауман цитирует уже Р. Декарта, «истина, скорее, может быть открыта немногим, чем многим»²³. В разрешении данного противоречия между долгом философа и ограниченными способностями большинства как раз и состоял смысл осуществленного Кантом эксплицирования целей и задач «политики законодатель-

ного разума». А в XIX в. эти раскрытые философией модерна «законодательные» интенции оказались, согласно Бауману, «включены в представление о себе и в стратегию социологии модерна»²⁴, изначально ориентированной на «критику здравого смысла»²⁵ и «конструирование схем социальной жизни, относительно которых можно было бы эффективно выявлять отклонения, недозволенные формы поведения и все такое, что с системной точки зрения выступало как проявление социального беспорядка»²⁶. В различных социологических концепциях лишалось легитимности все, касающееся «чисто опытного» – спонтанных, самодельных, автономных проявлений человеческого сознания и самосознания»²⁷.

Рассуждения З. Баумана однозначно утверждают приоритет «переводчиков» перед «законодателями». Такая позиция занимает свое полноправное место в сформировавшейся во второй половине прошлого столетия парадигме отрицаний новоевропейской традиции априоризма²⁸, чаще всего связанных общей причастностью к коммуникативному обоснованию культуры и культурологического профессионализма. Вместе с критической философией Канта, с которой новоевропейский априоризм начинается, одним из главных «объектов» всех этих атак является возникшее в конце XIX в. философско-культурное продолжение кантианства. Оно объединило в определенном смысле родственные друг другу неокантианские, экзистенциалистские, герменевтические и «диалогические» концептуализации и рефлексии «границ культуры», отдающие философам, которые в процессе таких рефлексий творят «все новые концепты»²⁹, ведущую роль в культурно-исторической динамике. Соответственно культура в философско-культурном контексте предстает как та или иная интерсубъективная целостность, заданная этими, для «здравого смысла» и его «естественных установок» априорными и являющимися предметом культурологического исследования, «границами».

Как будто бы нарочито усложненным и «затемненным» письменным и устным стилям «элитарного» дискурса априоризма, присущим ему «хайдеггеровским» и «бахтинским» интенциям герменевтического схватывания «процесса» разворачивания языковой «пограничности», коммуникативно обусловленная культурология вмещает пренебрежение к фиксации смыслового «результата», который, будучи ориентированным не на онтологический «диалог» культур, а на демократическую коммуникацию людей, должен быть всегда по-«переводчески» четко, абсолютно «вразумительно», изложен. Герменевтические стили низводятся при этом до «расколдованного» культурного кода с обыкновенными «планом

выражения» и «планом содержания», или, в другой логике, до одной из философских «языковых игр». Стратегическое направление такого «расколдовывания» задается парадоксальным сочетанием «социального конструирования» и утверждения в качестве «абсолютной реальности» мира, в котором после А. Шюца, П. Бергера и Т. Лукмана прагматическим интересам и «целерациональным» установкам «здорового смысла» с его «суммой типизаций и созданных с их помощью повторяющихся образцов взаимодействия»³⁰, т. е. с его повседневными формами коммуникации, оказывается полное доверие. Это означает признание самодостаточности и самоценности «здорового смысла» и предписание ему быть не следствием неких «потаенных» и открывающихся лишь «избранным» априорных интересусубъективных «границ культуры», а связанной с коллективными утилитарными задачами причиной возникновения всех обобщающих форм знания, в том числе и дискурса априоризма. Однако еще один парадокс заключается в том, что прагматическим интересам и «целерациональным» практикам коммуникативно обусловленная культурология предопределяет их собственную интересусубъективную взаимосвязанность, очерченную локализованными в истории «границами культуры», причинами генезиса которых полагаются в данном случае не завершающие одну эпоху и открывающие эпоху другую «прозрения» выдающихся философов, а влияющие на формы коммуникации научно-технические новшества, прежде всего те или иные радикальные сдвиги в области средств коммуникации как таковых.

Одной из главных мишеней критики априоризма стало философско-культурное продолжение «религии в пределах только разума»³¹, с концепцией которой как раз и связано иерархическое выделение Кантом в образовательном процессе особого «круга избранных», или, по Бауману, «законодателей». Суть этой «религии» состоит в понимании «долга человека перед самим собой»³² как «ноуменальной» императивной необходимости, не имеющей никакого вербализуемого рационального основания. Человек представляется носителем того «автономного нравственного разума, который... полностью вобрал в себя и в каком-то отношении подменил собою и социум, и традицию»³³. Соединившийся со своим «нравственным разумом» индивид ориентируется в практической деятельности в первую очередь не на сложившиеся нормы и правила общезнания, а на то, что «именно он является автономной единицей морального совершенствования»³⁴. И только такому индивиду дано, согласно Канту, то, никогда не завершающееся в течение всей жизни, самообразование (*Bildung*), в процессе которого развива-

ются его истинные «задатки». Истинные же «задатки» философа связаны с «ноуменальным» даром видения целостной человеческой «истории a priori»³⁵ и с обусловленной этим даром способностью творить «предсказующее историческое повествование о том, что ожидается в будущем»³⁶. Причем «предсказатель», наделенный даром видения «истории a priori», по праву этого своего дара «сам творит и вызывает события, которые он предрекает»³⁷.

Концепция «религии в пределах только разума» внесла глубокие коррективы в теорию Bildung, которая еще и до кантовских педагогических работ стала одним из главных достижений философско-воспитательной мысли Германии, переживавшей в последние десятилетия XVIII в. эпоху «педагогического ренессанса, когда все общество было увлечено идеей педагогического усовершенствования жизни»³⁸. Именно особым «ноуменальным» назначением философов обосновывает Кант ведущую роль философии, во-первых, в теоретическом «творчестве будущего», во-вторых, в том универсальном гуманитарном обучении «не философов», которое, раскрывая в них «автономные нравственные личности» и уводя от «печально известного профессионального кретинизма»³⁹, дает импульс процессу «самообразования» и, следовательно, раскрытию их собственных «задатков». Размышляя об институционализации этой роли в структуре университета и, шире, в системе образования, Кант в работе 1798 г. «Спор факультетов» высказывает мнение, что философский факультет должен стать «основой университетского образования... открывая новые горизонты как для вновь рождающихся наук, так и для традиционных областей практического знания...»⁴⁰.

Наделение кантианством и его продолжениями именно философии полномочиями протагониста университетского образования как раз и стало причиной негативного отношения к априоризму и к «религии в пределах только разума» как к истокам легитимизации власти «законодателя». Бауманская точка зрения на кантианство, которое, с моей точки зрения, является, в первую очередь, все-таки не причиной диктата «законодателя», а «руководством» по мышлению оснований научного и любого другого мышления, предопределена коммуникативным пониманием культуры и культурологической работы. В нем делается акцент не на рефлексии культурных оснований мышления, к которой предрасположены далеко не все, а на гораздо более демократичной специализированно-прикладной «идее профессионализма»⁴¹, связанной с видением культуры как «ценностно-горизонтального» множества «форм жизни», нуждающегося не в идентификации его «центра» и интерсубъективных «границ», а в организации каналов интерсубъективной коммуни-

кации. Имеется в виду приоритет обучения специализированным, в определенном смысле самодостаточным и автономным гуманитарным «практикам», который утвердился вследствие возвышения в иерархии университетских целеполаганий «логики профессионализма» над соперничающей с ней уже в течение двух веков «логикой знания»⁴². Специализированность «практик», т. е. относительно узкий спектр их ориентиров, подразумевает не какие-то жесткоструктурированные схемы действий, направленных на достижение тех или иных конкретных целей, а владение «компетенциями», каждая из которых рассматривается «как невидимая, внутренняя возможность, способная производить множество... моделей поведения, адекватных... множеству новых ситуаций»⁴³. И все-таки эти «практики», нацеленные на решение специализированных локальных задач, слишком автономны, чтобы их субъекты нуждались в первую очередь не в достаточно обособленных «знаниях, навыках и умениях», а в целостных гуманитарных знаниях, слишком «общих», «внешних» и «вспомогательных». Данная установка, ставшая в последние десятилетия прошлого века международным мейнстримом, вытеснила ту модель гуманитарного образования, которая, напротив, исходит из первостепенной важности универсального общегуманитарного знания, не столько дополняющего «практики» в качестве необходимой для вертикальной мобильности «специалиста» общей эрудиции, сколько служащего любому делу гуманитария реальной живой почвой.

О таком повороте в сторону противоположную, в частности перестроечным и ранним постсоветским приоритетам, лично я начал догадываться в начале двухтысячных, во времена первых экспериментов по введению ЕГЭ. А лет десять назад на конференциях, собиравших философски-ориентированных российских культурологов, все чаще начали звучать недоуменные реплики русскоязычных, но работавших или учившихся за границей молодых преподавателей и студентов по поводу «тяжеловесности» и «заумности» обсуждавшихся проблем. Оказавшиеся на данных мероприятиях, видимо, «по недоразумению», эти молодые люди критиковали своих философствовавших старших коллег за «отсталость» от динамичной реальности, за отстраненность от ее актуальной проблематики, «уже давно на Западе» радикально переориентировавшей гуманитарное образование в сторону практических задач коммуникации.

В этом «зове времени» слышится, однако, не столько звучание плюралистического равенства различных ценностей и «форм жизни», сколько голос утопии, обернувшейся на этот раз идеей такого

равенства. В «Комментариях» к кантовским «Лекциям по педагогике» Б.М. Бим-Бад говорит, что Кант «справедливо опасался» ситуации, когда «получив контроль над общественными школами, “правители приспособят личность к цели государства”, вытеснив идею гармонично развитого человека задачей подготовки “работника и гражданина”»⁴⁴. Также и институционализируемая ориентированность на то, что в культурологии гуманитарное знание не должно «...подменять собой профессию»⁴⁵, не дает одинаковых прав «гуманитарному знанию» и «профессии»: не вырастающая из гуманитарного знания «профессия», а внутри нее «профессия установления правил профессии», прикрывая прагматической «целерациональностью» и структурированностью некоторые свои энтропийные склонности, всегда будет стремиться к «законодательному» доминированию.

Примечания

- ¹ *Бауман З.* Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 47.
- ² Хотя тексты З. Баумана, как мне представляется, содержательно ориентированы на социально-конструктивистский приоритет гуманитарного знания, подразумевающий относительность любой позиции, стиль изложения в них таков, что речь, скорее, следует вести о позиции абсолютизирующей. Именно по этой причине используемый мною термин «модель» заключен в кавычки.
- ³ *Кант И.* Критика чистого разума. СПб.: Тайм-аут, 1993. С. 18–19.
- ⁴ *Бауман З.* Законодатели и толкователи: Культура как идеология интеллектуалов [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2003. № 1 (27). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/1/baum.html> (дата обращения: 01.10.2017).
- ⁵ *Бауман З.* Философия и постмодернистская социология. С. 49.
- ⁶ Там же. С. 52.
- ⁷ *Бауман З.* Законодатели и толкователи...
- ⁸ Там же.
- ⁹ О понятии Г. Тарда «публика» см.: *Тард Г.* Мнение и толпа [Электронный ресурс]. <http://studopedia.org/index.php?vol=1&post=36744> (дата обращения: 01.10.2017). О связи «публики» Г. Тарда с его же понятием «толпа» и об отличии последней от «массы» Ф. Ницше см., например: *Рейфман Б.В.* Сумеречная сова, возвестившая ужас полудня // Вопросы философии. 2015. № 1. С. 139–149.
- ¹⁰ Понятие «общественность» было введено Ю. Хабермасом в изданной в 1962 г. книге «Структурное изменение общественности». Данный концепт, по словам Н.В. Мотрошиловой, «отправляется от... полярности и взаимодействия “частной” и “общественной” жизни, которые формируются в глубокой древности

и через существенные модификации... доходят до наших дней» (*Мотрошилова Н.В.* О лекциях Ю. Хабермаса в Москве и об основных понятиях его концепции // Юрген Хабермас. Демократия. Разум. Нравственность: Московские лекции и интервью. М.: АО «КАМІ», 1995. С. 113–166).

¹¹ *Бауман З.* Философия и постмодернистская социология. С. 57.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 47.

¹⁵ Там же. С. 49.

¹⁶ *Бауман З.* Законодатели и толкователи.

¹⁷ *Бауман З.* Философия и постмодернистская социология. С. 47.

¹⁸ *Сапрыкин Д.Л.* Значение и смысл понятия «образования» (на примере немецкой философии конца XVIII – начала XIX в.) [Электронный ресурс] // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 2008. № 1. URL: <http://www.ihst.ru/files/saprykin/Bildung.pdf> (дата обращения: 01.10.2017).

¹⁹ *Бауман З.* Законодатели и толкователи.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 48.

²² Там же.

²³ Цит. по: *Бауман З.* Философия и постмодернистская социология. С. 48.

²⁴ Там же. С. 50.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 51.

²⁸ Одна из самых непримиримых атак на априоризм была предпринята со стороны философского движения спекулятивного реализма и, прежде всего, его родоначальника К. Мейясу, автора книги «После конечности. Эссе о необходимости контингентности».

²⁹ См.: *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С. 14.

³⁰ *Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. С. 26.

³¹ «Религия в пределах только разума» – книга И. Канта, опубликованная в 1793 г.

³² Цит. по: *Сокулер З.А.* Герман Коген и философия диалога. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 33.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ *Кант И.* Спор факультетов. Калининград: Изд-во КГУ, 2002. С. 190.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ *Бим-Бад Б.М.* Предисловие к книге: *Кант И.* О педагогике [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/on_education_by_kant_comments_by_me.pdf (дата обращения: 01.10.2017).

- ³⁹ Бим-Бад Б.М. Комментарий к книге: *Кант И.* О педагогике [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/on_education_by_kant_comments_by_me.pdf (дата обращения: 01.10.2017).
- ⁴⁰ Калининков Л.А. О «Споре факультетов» как итоге: профессорско-педагогическом, философско-мировоззренческом, валеолого-диететическом // Кант И. Спор факультетов. Калининград: Изд-во КГУ, 2002. С. 6.
- ⁴¹ Речь в данном случае идет не о сужении некоего общего смысла профессионализма как такового и не о дальнейшей конкретизации какого-то более узкого понятия профессионализма гуманитарного, а о самодостаточной «идее профессионализма», которая непосредственно связана с определенными ценностями, очень похожими на те ценностные установки, которые свойственны так называемым «помогающим профессиям» (caring professions), в частности профессии «социального работника» (Об «идее профессионализма» в социальной работе см., например: Шанин Т. Социальная работа как культурный феномен современности: Новая профессия и академическая дисциплина в контексте социальной теории и политической практики нашего дня // Вопросы философии. 1997. № 11. С. 57).
- ⁴² Френей М. Образовательная задача университета: очерк целеполаганий // Университетское образование: Рефераты, переводы, статьи / Сост. И.В. Карапетянц; под ред. Ю.Л. Троицкого. М.: РГГУ, 2001. С. 37.
- ⁴³ Там же. С. 39.
- ⁴⁴ Бим-Бад Б.М. Комментарий к книге: *Кант И.* «О педагогике» [Электронный ресурс]. URL: http://www.bim-bad.ru/docs/on_education_by_kant_comments_by_me.pdf (дата обращения: 01.10.2017).
- ⁴⁵ Из интервью преподавателя РГГУ А.М. Перлова, данного О. Мороз и Е. Арье. См.: <http://cultlook.org> (дата обращения: 01.10.2017).

Abstracts

D. Antonov

The Ghost in an Illusive Disguise. Werewolves in Old Russian Iconography, Literature and Folklore

The article is focused on werewolves, the motif of disguise-shifting in Old Russian iconography, literature and folklore. The author studies semiotic strategies that helped to depict the ghost transfiguration in various languages of the culture as well as the ways of transcoding oral or book narratives into visual imagery. The research shows that at semiotic level the strategies and modalities used for depiction of disguise-shifting in iconography, murals and miniatures unite the iconography much more with folklore than with the direct source of most of its stories – Christian literature.

Keywords: illusions, disguise-shifting, iconography, literature, folklore, markers of the demonic, intersemiotic translation.

Yu. Asoyan

The Theory of Nikolay Tarabukin's Artistic Spaces. (the 1920s)

The article is focused on the idea of N. Tarabukin's "production craftsmanship" the relations between "production art" and "visual art". The concept of Tarabukin's "production art" is studied in the context of his theory of artistic spaces and through the works by V. Favorsky and P. Florensky.

Keywords: production art, visual art, artistic space.

A. Demkina

Search Query "The Future of Russia". An Experience of Mass-Consciousness Research on the Russian Internet

This article analyses what a web-user can find in search engine results pages in the Russian segment of the Internet on the sites Google.ru and Yandex.ru. An attempt is made to classify the Internet sites

required by the query “the future of Russia”, and their text content interpretation with reference to notions of the future in the Russian mass consciousness.

Keywords: search engine results page (SERP), searching query, Russian Internet, future, forecasts, prophecies.

D. Kharman

The Imperial Eagle under the Phallus Tree. Iconography of the Fresco “The Source of Abundance” in Massa Marittima (second half of the 13th century)

The article is dedicated to the iconographical analysis of the 13th century wall painting inside the fountain in Massa Marittima (Grosseto). The unique combination of the “world turned upside down” motif with the symbols of the Holy Roman Empire makes this fresco the most interesting piece of secular medieval art and allows us to better understand how functions of public images could alter according to the political context. The author researches the “phallus tree” iconography and gives possible interpretation for the appearance of the Ghibelline coat of arms next to it.

Keywords: secular iconography, Ghibellines, Guelphs, 13th century, phallus, Massa Marittima, world turned upside down.

L. Kroshkina

The idea of “Paired Relationship” in the Hagiography of Mother Maria (Skobtsova)

The article deals with works of mother Maria (Skobtsova) created on material of the hagiographical stories of St. Dimitry Rostovsky and the “Ancient Patericon”. Some of them are combined into a kind of “pair”. The article analyzes such peculiar couples of Lives, it reveals the principle of association of saints, which correlates with the idea of “paired relationship” of the Russian sanctity offered by V.N. Toporov. The article shows the foundation for “paired relationship” of mother Maria’s hagiography and its relationship with the key ideas of the Russian emigre religious culture.

Keywords: the idea of “pairing” saints, “paired” lives, consiliarity, holiness, the life of martyr Nicephorus.

A. Makhov

Bestiary as a Subsystem of Medieval Semiotics

Medieval bestiary is treated in the article as a part of medieval semiotics that considered any thing in the world as a sign. In the bestiary the signs are not the animals themselves, but their individual properties, the meaning of which can vary depending on the context. This explains the exceptional polysemy inherent in the animals of bestiary. The provided examples show how such “animal signs” were used by medieval authors in the construction of extended statements.

Key words: bestiary, medieval semiotics, significatioreum, polysemy, properties of animals as signs.

A. Patrakova

Security-Aware Personality Syndrome (Homo Securitatis)

The article attempts to approach security as an ethical-anthropological category. As a working hypothesis, the security-aware personality syndrome is described as a construct on the basis of analysis of contemporary security discourses. Their features are indicative of a certain defensive ideology – securitarianism (“the security of all against all”).

Keywords: anthropology of security, security-aware personality syndrome, security as an ethical-anthropological category, ideology of securitarianism.

V. Pluzhnik

“Sponge Cake Terror of the Opposition”. The Discourse of Fear and the Discourse about Fear on the Russian Internet

The article is devoted to the concept of fear on the Russian Internet in mid 2010s. The author considers speech situations in which word “fear” (as well as “treat”, “danger” and the ones derived forms of these words) proves to be an instrument facilitating an interpretation of current events. On the basis of different types of statements (statements

by well-known media persons, commentaries of Internet users, visual materials), the author singles out two main discourses in which the subject of “fear” is constructed in different ways.

Keywords: media-event, fear, modality, discourse control.

B. Reyfman

About Philosophical-Cultural and Communicative Rationale of Culture Studies

The author of the article analyzes the division of philosophical and sociological practices into “legislative” and “interpreting” proposed by Z. Bauman. He uses this binary opposition as a background for constructing his own conception of philosophical-cultural and communicative rationale of culture and culturology. Special attention is paid to the replacement of philosophical-cultural priorities by communicative ones in the field of higher education in humanities. This replacement manifests itself as a rejection of the idea of humanitarian practical activity rooting in a holistic humanitarian knowledge in favor of the idea of self-sufficiency in humanitarian practices and corresponding forms of professionalism.

Keywords: legislators, interpreters, translators, philosophy of culture, communication, humanitarian education, practice, professionalism.

G. Shmatova

Modern Theater in Urban Space. The Case of “Peter Fomenko’s Studio”

This article considers the place of theatre in modern urban areas. The issue is considered from two perspectives: from the point of view of theatrical communication semiotic “frame”, that expands to the city area where theatre is located and the point of everyday practices of the citizen influencing his viewer’s strategies in the theatre. The famous one: “Petr Fomenko Workshop”, was chosen as a case.

Keywords: theatre, city, spectator, communication, frame, microubanism.

M. Yaralova

To whom, how and why does Petr Pavlensky Menace?

The article analyzes the action “Menace” by Petr Pavlensky and its perception among Russian contemporary art community. The author analyzes reasons for ambiguous reaction of the professional community (artists, critics, art historians, gallerists etc.) to the “Menace”, as well as how Pavlensky’s activities were identified: as contemporary art, political actionism, vandalism. Is “Menace” is considered as an action, indirectly revealing the problems of the professional art community.

Keywords: Petr Pavlensky, contemporary art, actionism, menace, political art.

I. Zakharova

The Theseion of Athens.

An issue of the Historical Reconstruction

The renowned Theseion of Athens remains still unfound. Therefore, due to the lack of the archaeological evidence we may get some information about it only from the written sources. Yet, none of them includes a detailed description of the Theseion. However, bringing together the poor and separated data one may have a try to reconstruct in general outline the shape of that famous sanctuary.

Keywords: Theseion, sanctuary, Theseus, Athens.

N. Zubanova

The State Museum of Ceramics in 1928–1932.

Creating “The Manufacturing Museum”

The paper is focused on a very important and fruitful period that Russian State Museum of Ceramics has ever experienced. Since 1928, the Ceramic Laboratory started working there and the new forms of vessels were produced. The Laboratory became the center of study of old ceramics and at the same time the demonstration center where all the process of creating pottery was presented to the visitors. The Laboratory was supposed to turn the museum into something totally new – “the museum of industrial type”.

Keywords: State Museum of Ceramics, Production Museum, art laboratory, S.Z. Mograchev, the Museum building.

Сведения об авторах

Антонов Дмитрий Игоревич – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; старший научный сотрудник лаборатории теоретической фольклористики Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС; antonov-dmitriy@list.ru

Асоян Юлий Арамович – кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; assoyan@mail.ru

Демкина Анна Владимировна – магистрант 2-го курса кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; yonanna.kidman@yandex.ru

Захарова Ирина Николаевна – старший преподаватель кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; i.n.zakharova@mail.ru

Зубанова Надежда Андреевна – заведомо Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.»; соискатель кафедры музееведения факультета истории искусства РГГУ; houp.nadejda@yandex.ru

Крошкина Лидия Владимировна – старший преподаватель Свято-Филаретовского православно-христианского института; соискатель Центра изучения религий РГГУ; lida.kroshkina@gmail.com.

Махов Александр Евгеньевич – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН; makhov636@yandex.ru

Патракова Алина Павловна – магистр переводоведения, бакалавр теологии, лицензиат в области культурной антропологии; секретарь кафедры богословских дисциплин и литургики и кафедры философии и гуманитарных дисциплин Свято-Филаретовского православно-христианского института (СФИ), alina.patrakova@sfi.ru

Плужник Виктория Викторовна – магистрант кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; pluviktoriya@yandex.ru

Рейфман Борис Викторович – кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; brejfmam@yandex.ru

Харман Дильшат Догановна – кандидат искусствоведения, исследователь в информационно-аналитическом центре «СОВА»; dilshat.harman@gmail.com

Шматова Галина Андреевна – старший преподаватель и аспирант кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; преподаватель кафедры искусствоведения Школы-студии МХАТ; g.a.shmatova@gmail.com

Яралова Марта Сергеевна – магистрант Отделения социокультурных исследований РГГУ; yaralova93@mail.ru

General data about the authors

Antonov Dmitriy I. – Ph.D. in History, associate professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; senior researcher, Laboratory of Theoretical Folklore Studies, School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPa; antonov-dmitriy@list.ru

Asoyan Yulij A. – Ph.D. in Philosophy, assistant professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; assoyan@mail.ru

Demkina Anna V. – master student, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; yonanna.kidman@yandex.ru

Kharman Dilshat D. – Ph.D. in Art Studies, researcher, SOVA Center for Information and Analysis; dilshat.harman@gmail.com

Kroshkina Lidiya V. – senior lecturer, St. Philaret Orthodox Christian Institute; applicant, Center of Religious Studies, Russian State University for the Humanities; lida.kroshkina@gmail.com

Makhov Alexander E. – Dr. in Philology, professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities; leading researcher, Institute of Scientific Information on Social Sciences of the Russian Academy of Sciences; makhov636@yandex.ru

Patrakova Alina P. – master in Translation Studies, bachelor degree in Theology, licentiate in Cultural Anthropology; secretary of the Department of Theological Studies and Liturgics and of the Department of Philosophy and Humanities Studies, St. Philaret's Orthodox Christian Institute (SFI), alina.patrakova@sfi.ru

Pluzhnik Victoriya V. – master student, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; pluviktoriya@yandex.ru

Reyfmán Boris V. – Ph.D. in Culturology, associate professor, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; brejfmán@yandex.ru

Shmatova Galina A. – senior lecturer, postgraduate student, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; lecturer, Department of Art Studies, Moscow Art Theatre School; g.a.shmatova@gmail.com

Yaralova Marta S. – master student, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Research and Social Communication, Russian State University for the Humanities; yaralova93@mail.ru

Zakharova Irina N. – senior lecturer, Department of History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies and Social Communication, Russian State University for the Humanities; i.n.zakharova@mail.ru

Zubanova Nadezhda A. – head, The State Museum of Ceramics “Kuskovo Estate 18th Century”; applicant, Department of Museology; houp.nadejda@yandex.ru

Художник серии *В.В. Сурков*
Корректор *О.К. Юрьев*
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Подписано в печать 14.09.2017.
Формат 60×90¹/₁₆
Усл. печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,5.
Тираж 1050 экз. Заказ № 167

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
www.rggu.ru
www.knigirggu.ru

Журнал «Вестник РГГУ»
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»
выходит 12 раз в год.

Подписка принимается всеми отделениями связи без ограничений.

Подписной индекс в каталоге «Газеты. Журналы»

ОАО Агентства «Роспечать» – 70969.

Не забудьте своевременно подписаться на наш журнал!
