

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт гуманитарных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Отделение гуманитарных наук Русской секции
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
Центр тезаурологических исследований

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 11

**Под общей редакцией
профессора Вл. А. Лукова**

**Москва
2007**

*Печатается по решению
Института гуманитарных исследований
Московского гуманитарного университета*

Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов.
Вып. 11 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гума-
нит. ун-та, 2007. — 69 с.

В сборнике помещены работы, в которых представлены тео-
ретические аспекты тезаурусного научного подхода и результаты
его практического применения к различным областям гуманитар-
ного знания (теория и история культуры, литературоведение, со-
циология, эстетика).

*Ответственный редактор
заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук,
профессор Вл. А. Луков*

© Авторы статей, 2007.
© МосГУ, 2007.

*Вал. А. Луков,
Вл. А. Луков*

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И МОЛОДЕЖНАЯ ПОЛИТИКА В СВЕТЕ ТЕЗАУРУСНОГО ПОДХОДА

Приоритеты культурной политики в России смутно просматриваются на этапе, когда социальная аномия (а именно утрата нормативной определенности социальных и культурных норм в условиях коренных социокультурных трансформаций) еще не преодолена. Поиски определенности культурных норм, приемлемых как ориентиры для людей в новой России, идут сложно, конфликтно, что отражает поляризацию в российском обществе.

Какой комплекс культурных ценностей и норм утвердится в качестве стержневого для общества и, соответственно, как основа социокультурной идентичности людей, во многом, если не в решающей степени, зависит от культурной политики, выдвигаемой и реализуемой государством и влиятельными в России структурами гражданского общества.

Может ли этот процесс быть быстрым? Да, если существует власть, *энергично, целеустремленно и последовательно* выстраивающая культурную политику.

Пример такого рода дает отечественная история 1920–1930-х годов, где культурная революция была одним из приоритетов только что утвердившейся советской власти. Выдающуюся роль в быстром (в течение примерно одного десятилетия) освоении огромными массами людей нового культурного тезауруса сыграли, прежде всего, тотальная ревизия содержания образования на всех его ступенях и внесение идеологического компонента в решение задач ликвидации неграмотности в стране.

Очевидно, что такая скорость культурных перемен может быть достигнута при определенном общественном порыве (позитивном общественном настроении), с одной стороны, и известном насилии властных структур, с другой.

В общественных системах, где власть претендует на тотальный контроль над человеком и человеческими общностями, такие действия обеспечиваются нередко с полным подавлением всякого инакомыслия, и история XX века это показала.

Но на рубеже XX и XXI веков проявилась тенденция к широчайшей манипуляции культурными кодами и символами уже не такими инструментами власти, какие свойственны государству и правящим партиям, а такими, какие характеризуют средства массовой информации, а точнее — плохо известных в обществе лиц и кругов (сообщества, клубы и т. д.) владельцев этих средств.

Новое сочетание сил, пытающихся установить в качестве основной для российского общества свою культурную политику, тормозит процесс преодоления социальной и культурной аномии, вносит в него трудно преодолимые противоречия.

Другая сторона того же вопроса: сегодня ситуация такова, что культурная политика утратила свое мобилизующее и организующее назначение. С точки зрения мобилизации она не обладает единством культурного вызова, с точки зрения организации она оказалась лишенной необходимых управляющих звеньев (конфликт в Минкультуры РФ, падение роли основных творческих союзов, сужение сферы образования в сфере культуры — важные свидетельства этого).

В общественном тезаурусе (точнее — в тезаурусе экспертных сообществ) есть несколько устойчивых представлений, каковой должна быть культурная политика, и эти представления в малой степени могут быть воссоединены в единую концепцию.

Крайние позиции занимают, с одной стороны, «хранители культуры», как можно назвать определенные круги старой советской интеллигенции и, с другой, «культурные нигилисты», в основном связанные с коммерческим использованием тех или иных достижений в области культуры.

Надо иметь в виду, что за пределом полемики относительно культурной политики находится масса работников интеллектуального труда, которые проявляют безразличие к самому этому вопросу.

В данном случае мы также говорим о позиции, наблюдаемой в экспертных сообществах, т. е. там, где формируются концепция, механизмы, показатели, оценки культурной политики.

Рассмотрим эти три группы, выделяемые на основании тезаурусного подхода, более предметно.

К «хранителям культуры» мы относим тех, кто стремится реализовать обширные планы просвещения: расширения в образовательных программах всех уровней гуманитарной составляющей, издание классики, поддержку музеев, просветительных программ на телевидении, а главное — возродить высокое назначение интеллигенции в обществе, ее роль носителя высоких идеалов гуманизма, нестяжательства, светского праведничества¹.

Образцы рыцарственного отношения к культуре обнаруживаются в личностных чертах, жизненном пути, публикациях таких видных деятелей отечественной культуры, как И. А. Антонова, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Н. Н. Моисеев, Б. И. Пуришев, С. Т. Рихтер, и этот круг не так мал. Он существенно расширяется за счет современного российского профессорства и учительства, библиотекарей, деятелей литературы и искусства, музейных работников, организаторов внеклассной и внешкольной работы с детьми и молодежью, любителей поэзии, музыки, живописи, балета...

Позиции «хранителей культуры» особенно заметны в дискуссиях о роли интеллигенции в современном российском обществе. В таких дискуссиях всегда выделяется группа участников, которая признает отличительным и обязательным свойством интеллигенции высокую нравственную позицию, суть которой — в сбережении культурного наследия, утверждении идеалов добра и справедливости, в противостоянии миру денег².

Этот миссионерский ракурс целеполагания в деятельности интеллигенции становится для многих основой самоидентификации, порождая социальные эффекты светского праведничества. Но

¹ Трактовка идеального образа интеллигента как «светского праведника» представлена на примере жизни и деятельности Н. Н. Страхова А. Б. Тарасовым. См.: Гуманитарное знание: перспективы развития в XXI веке: В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / Под общ. ред. Вал. А. Лукова. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006. С. 47–57.

² См.: Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. С. 37–47.

позиция эта обладает и определенной ограниченностью, которая не позволяет ее безусловно ставить в центр культурной политики, адресованной всему обществу.

Эта ограниченность обнаруживается в культурных предпочтениях, которые сформировались у «хранителей культуры» как социализационная норма³ и которые порождают у них нечто вроде идиосинкразии в отношении культурных форм, не соответствующих этой норме. Между тем, социальная и культурная жизнь — феномен сложный, многослойный, развивающийся во взаимодействии разных, нередко противоборствующих культурных содержания и форм.

В этом отношении культурная политика, опирающаяся только на поддержание культурных образцов, хотя и соответствует функциональному назначению культуры, но не является достаточной управленческой позицией в сфере культуры в условиях стремительно меняющегося мира.

«Культурные нигилисты» выделяются как носители особой экспертной позиции в отношении культурной политики прежде всего тем, что в трактовке культурных потребностей людей идут от показателей экономического порядка. Иными словами, здесь нигилизм выступает не как отрицание культурных норм или дискредитация авторитетов (в духе пролеткульта 1920-х годов или контркультуры «студенческого бунта» в западноевропейских странах и США 1960-х годов), а как соотнесение культурных феноменов с той ценой, которую за нее готов заплатить потребитель.

В этом отношении наиболее значительный разрыв между позициями в дискуссии о культурной политике проходит не по линии признания/непризнания классики, сохранения/разрушения культурных кодов и т. п. В основе концептуального различия на первом месте стоит вопрос об эффективности затрат на культурное развитие и их экономической отдаче как инвестиционном проекте.

Мы потому и считаем эту позицию полюсной в отношении позиции «хранителей культуры», что она выводит ось культурного развития за пределы устоявшейся трактовки культуры как системы

³ Концепцию социализационной нормы см.: Ковалева А. И. Личность и общество: Лекции по социологии. М.: Социум, 2001.

особого рода ценностей и заменяет ценность ценой. Если разрушение культурного кода имеет своим источником идею замещения его другим культурным кодом, то это опасное для исходной культуры действие (а оно нередко имело место в истории, было частью политики ассимиляции покоренных народов⁴) все же лежит в поле культурного взаимодействия.

Подчинение культурной жизни законам коммерции означает более глубокий разрыв с традиционными функциями культуры по сохранению и передаче человеческого наследия новым поколениям.

Этот разрыв менее заметен, чем, например, вызов, бросаемый культуре контркультурой. Если культура в ее классических формах способна эффективно потреблять инвестиции (т. е. выступать в качестве содержания инвестиционного проекта), она не будет отвергнута и соединится с выдающимися личностями и великими образцами, признаваемыми как «мир культуры».

В то же время остается открытым вопрос, где та граница, которая приемлема в коммерциализации «высокой культуры». Концерты великих певцов (П. Домингеса, М. Кабалье, Л. Паваротти), в основном построенные на классическом репертуаре и при этом собирающие десятки тысяч слушателей на открытых площадках, разумеется, отличаются от концертов в консерваториях.

Означает ли это переход произведения искусства в зону действия массовой культуры? Вообще, насколько имена и произведения «высокой классики» могут быть включены в коммерческие проекты?

Последнее громкое событие в сфере мировой культурной жизни, обострившее эти вопросы, — детектив Дэна Брауна «Код да Винчи»⁵. Автор проводит мысль, что Мария Магдалина была же-

⁴ Задачи культурной экспансии, в частности, ставились в качестве важного направления в секретных планах холодной войны США против России. Документы опубликованы на русском языке И. М. Ильинским в кн.: Главный противник / Сост. и авт. вступ. статьи И. М. Ильинский. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006.

⁵ Браун Д. Код да Винчи / Пер. с англ. М.: АСТ, 2005.

ной Иисуса Христа и имела от него дочь⁶ и что в тайное общество, охранявшее эту тайну, в разное время входили Ботичелли, Ньютон, Виктор Гюго и, разумеется, Леонардо да Винчи⁷.

«Комсомольская правда» пишет: «Произведение Дэна Брауна сейчас не критикует только ленивый — и церковь, и историки. А «Код да Винчи» — книга-то художественная, вроде бы на истину в последней инстанции не претендует»⁸.

Но феномен «Кода...» как раз в том, для общественного сознания домысел⁹ становится истиной.

Мы не будем обсуждать достоинства и недостатки книги Брауна, а лишь отметим признаки этого социокультурного феномена.

Итак, 18 марта 2003 г., первый день продажи книги. Ее приобрели 6 тыс. покупателей. За два года продано примерно 25 млн. экземпляров романа Брауна, переведенного на 44 языка. «Эта книга стала наиболее продаваемым романом в истории»¹⁰. Довольно слабый в художественном отношении детектив вызвал интерес к личности и творчеству Леонардо да Винчи, для множества людей стал интерфейсом в понимании Моны Лизы и «Тайной вечери». В 2005 г. Лувр принял на 600 тыс. посетителей больше, чем в предыдущем, и это прямо связывается с тем, что люди хотят увидеть места, где происходит действие романа¹¹. Из 16 экскурсий по Парижу,

⁶ Эта концепция заимствована Д. Брауном из вышедшей в 1982 г. и затем многократно переиздававшейся книги Майкла Байджента, Ричарда Ли и Генри Линкольна «Священная кровь и Священный Грааль». См.: Vaigent M., Leigh R., Lincoln H. The Holy Blood and the Holy Grail. Arrow, 1996. Та же мысль развита в последующих публикациях этих авторов, а также других исследователей. Библиография этих работ приводится в кн.: Кокс С. Взламывая код да Винчи: Путеводитель по лабиринтам тайн Дэна Брауна / Пер. с англ. М.: АСТ, 2005. С. 237–244.

⁷ В сомнительном документе «Тайные досье» Приората Сиона (вероятнее всего, подделке) названы 26 великих магистров этого общества (последний — Жан Кокто). См.: Кокс С. Указ. соч. С. 97–98.

⁸ Комсомольская правда. 2005, 22 сентября.

⁹ Д. Браун, профессиональный американский журналист, использовал для сюжета сенсационные исторические версии, вызвавшие сомнения у проверявших их историков и остающиеся недоказанными.

¹⁰ <http://www.utro.ru/articles/2005/04/21/431506.shtml>

http://www.newsru.com/cinema/24mar2005/br_d.html

¹¹ <http://advertology.ru/article22944.html>

расценки на которые помещены в Интернете для туристов, 3 маршрута специально посвящены «Коду...»¹². Игры по мотивам бестселлера Дэна Брауна для мобильных устройств и для телеприставок появились в продаже в 2006 г. одновременно с выходом в прокат фильма «Код да Винчи», сопровождавшимся мощной рекламной кампанией. Сам фильм снимался как блокбастер: главные роли исполнили Том Хэнкс и Одри Тоту¹³. Фильм этот, еще более слабый, чем книга, посмотрели, тем не менее, миллионы зрителей.

В конечном счете, феномен «Кода...» это вариация так называемого эффекта CNN: средства массовой информации устанавливают для обывателя рамки значений, они определяют, что важно и что неважно, давая тому и другому свой информационный код. Эффект CNN — лишь частный случай более обширных трансформаций в коммуникативных основаниях человеческой социальности.

В этом случае приходится констатировать, что позиция «культурных нигилистов» также не может лечь в основу культурной политики как целенаправленной управленческой деятельности, поскольку культурная составляющая остается в ней на периферии интереса даже тогда, когда инвестиционная деятельность осуществляется в сфере культуры в узком понимании термина (т. е. в области искусства, художественной литературы и т. д.).

Небезынтересна позиция, которая выходит за рамки прямой дискуссии о культурной политике, но составляет ее среду. Речь идет о позиции, которую мы, пользуясь термином Э. Гофмана, обозначим как «*общественное безразличие*». Эффекты «общественного безразличия» наблюдаются там, где высокая частотность человеческих контактов не позволяет вникать в происходящее более или менее основательно. Событию, явлению, человеку и его судьбе в этом случае попросту не придается значения, они не замечаются, не фиксируются сознанием как существенные. Если круг и число контактов человека переходят некоторые рамки, работает избирательность внимания.

Но этот принцип действует не только на уровне индивидуального тезауруса. В крупных сообществах неизбежны и феномены

¹² http://www.travelscope.ru/indiv_excurs_low.shtml

¹³ <http://lenta.ru/news/2005/11/04/game/>

общественного невнимания — того самого общественного безразличия, о котором говорил Гофман. В России долго в зоне общественного безразличия оставались, например, экологические проблемы. Когда в странах Запада уже набатом звучали требования по охране природы и «зеленые» становились мощной политической партией, у нас в общественном мнении экология оставалась чем-то экзотическим и малоинтересным. На фоне проблем дефолта, инфляции, коренных социальных перемен было не до экологии.

Подобным образом для значительной части россиян, включая и самую образованную ее часть, проблемы культуры не представляются первостепенными по важности, нередко вообще скольконибудь значимыми. Экология культуры не осознается как общенациональная задача.

Эта общественная атмосфера отражается и на позиции экспертных сообществ. Если в широких массах нет внимания к положениям культурной политики, то это вполне объяснимо и не составляет организационной проблемы. Мы же обозначаем позицию общественного безразличия именно как позицию достаточной большого числа лиц, прямо связанных с выработкой и реализацией на практике задач культурной политики.

Таким образом, для концептуализации культурной политики остается довольно узкое пространство, окруженное зоной общественного безразличия. В этом одна из причин того, что формирование центральных положений культурной политики государства ведется в полузакрытом режиме, не становится предметом широкой дискуссии. А в такой ситуации само содержание культурной политики поневоле уходит в специфические вопросы деятельности, относимой к сфере культуры на уровне задач отдельных ведомств, и теряет связь с социокультурной динамикой.

Нам представляется целесообразным в дискурсе о культурной политике поставить ее в контексты, которые не представлялись до сих пор важными.

Один из таких контекстов, возможно — самый существенный, дает молодежная политика. Чтобы это утверждение было более ясным, обозначим смысл этого направления деятельности,

осуществляемой как государством, так и структурами гражданского общества.

Молодежная политика представляет собой, во-первых, отношение общества, различных его групп, слоев, социальных институтов к молодежи как социальной группе, а также самой молодежи к другим социальным группам, социальным институтам, ценностям общества; во-вторых, особое направление деятельности государства, политических партий, общественных объединений и других субъектов общественных отношений, имеющей целью определенным образом воздействовать на *социализацию* и *социальное развитие молодежи*, а через это — на будущее состояние общества.

Другая сторона молодежной политики определяется тем, что система особых идей, специализированных мероприятий, учреждений, кадров того или иного субъекта политической жизни разрабатывается и реализуется в отношении молодежи с тем, чтобы получить поддержку своей политической линии от нее или от ее определенной части, имея в виду как сиюминутные, так и стратегические задачи политической конкуренции.

Субъектами молодежной политики выступают различные общественные силы, и их ресурсы предопределяют, каким образом они могут ее строить. Молодежная политика политических партий, общественных объединений ограничена их правовыми, организационными, финансовыми, кадровыми возможностями, носит нередко декларативный характер. В программах многих политических партий формулируются задачи работы с молодежью, и в этом случае разрабатывается некая идеальная модель (нормативный образ) молодого человека, молодежи, которую организация стремится представить всему обществу как эталон.

Молодежная политика крупных деловых организаций (корпораций), как правило, разрабатывается в отношении молодой части сотрудников и связана с кадровой политикой и формированием корпоративной культуры. Нередко эта деятельность составляет отдельные социальные программы или части более обширных социальных программ.

У государства есть возможность опереться в своей молодежной политике на систему права, но нет достаточных средств по ус-

тановлению нормативности идеальных образов молодого человека и молодежи. Лишь в особых условиях политической жизни возможно в государственной деятельности соединение воедино идеала и правовых механизмов его поддержания, но такое соединение таит в себе опасности насилия над личностью.

Сегодня принято понимать государственную молодежную политику как деятельность государства, направленную на создание правовых, экономических и организационных условий и гарантий для самореализации личности молодого человека и развития молодежных объединений, движений и инициатив.

В данной формулировке, содержащейся в Основных направлениях государственной молодежной политики в Российской Федерации (1993), на первый план выдвинуты инструментальные задачи создания имеющихся в распоряжении государства условий социального становления и самореализации молодого человека и нет указания на то, какие черты его личности («картина мира», отношение к политическим и иным ценностям и т. п.) признаются нормативными.

Такой подход важен для практической работы государства, поскольку блокирует излишние проявления патернализма в отношении к молодому поколению. Он был выработан в ходе широкой дискуссии, шедшей в советском обществе в период подготовки проекта Закона СССР «Об общих началах государственной молодежной политики в СССР» (принят в 1991 г.).

Сегодня государственная молодежная политика достаточно далеко стоит по своим целям и задачам от политики культурной. В приоритетных областях того и другого направления государственной деятельности некоторое пересечение обнаруживается в сфере образования, но и она как бы стоит вне генеральной линии, поскольку в ведомственном отношении относится к другой институциональной системе.

Между тем, не здесь ли стоит искать кардинальное направление в изменении подходов к культурной политике и к политике молодежной?

Молодежь на каждом историческом этапе оказывается основным полем культурного сотрудничества и культурного противо-

стояния. В отношении детей, преимущественно проходящих первичную социализацию в семье, детских учреждениях, школе, содержание культурных форм достаточно консервативно и даже в эпохи коренных социальных трансформаций в своей основе сохраняется (например, в высшей степени устойчивы народные сказки, загадки, считалки и т. д.). В зрелом и пожилом возрасте сформированность культурных паттернов значительна у большинства людей, она плохо поддается обновлению и даже коррекции.

Напротив, молодежь составляет группу, для которой характерны достаточная развитость культурной жизни и в то же время готовность к изменению тезауруса (ориентационного комплекса) и даже сосуществование нескольких тезаурусов¹⁴.

Именно это обстоятельство указывает на приоритетную область культурной политики — формирование культурных ориентаций молодежи.

Это тем более важно учитывать, что на поприще работы с молодежью и могут реализоваться противоречивые интересы общественных групп, формирующих культурную политику, в том числе и групп-антагонистов — «хранителей культуры» и «культурных нигилистов».

Для полюса культурной политики, представленного «хранителями культуры», немаловажно, что их цели могут быть в той или иной мере реализованы через сферу образования с учетом широчайшего охвата молодежи образовательными программами — общими и профессиональными.

Для полюса культурной политики, представленного «культурными нигилистами», особый интерес представляет потребительский потенциал молодежи: фактически молодежь выступает в качестве основного потребителя культурной продукции на коммерческой основе.

Воссоединение задач культурной политики и молодежной политики может придать импульс развития и первой, и второй. Первая приобретает более выраженную адресность (хотя, разумеется, этим не выводятся за сферу целенаправленной культурной

¹⁴ См.: Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М.: Социум, 1999.

деятельности другие возрастные группы), вторая — более ясную проблемность (что опять-таки не означает утраты других направлений молодежной политики).

Культурная политика как политика молодежная — по сути один из приоритетов, который предстоит концептуально обосновать и перевести в разряд социальных технологий.

Государство обладает наибольшими ресурсами для проведения как целостной молодежной политики, так и целостной культурной политики.

Именно поэтому за доступ к инструментам государственного регулирования в этих сферах идет конкурентная борьба партий, общественно-политических движений и других организованных общественных сил. Она сегодня не слишком заметна, отодвинута на задний план более актуальными задачами, дающими преимущества сразу, в короткие сроки.

Тем не менее, в стратегическом плане значение культурной политики и молодежной политики возрастает: и та, и другая составляют управляемый компонент социокультурной ситуации будущего, отдаленного от нас на десятилетия.

*И. В. Чирич,
В. В. Каблуков*

МИФ О РУССКОМ АЛКОГОЛИЗМЕ В ТЕЗАУРУСЕ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Цель этой статьи — рассмотреть, как реагирует язык — деятельность огромной духовной силы — на концептуальное оформление мифа об алкоголизме русской нации.

Архетипическая оппозиция «свой — чужой» реализуется внутри этого мифа как противоположно направленные векторы ответов на вопрос: «Почему мы пьем?»:

1. Направленный на себя, «свой»: «Мы пьем потому, что мы русские».
2. Направленный за пределы национального тезауруса, «чужой»: «Мы пьем, потому, что “жизнь такая”».

Национальная мотивация несет положительный заряд, негативная коннотация появляется лишь в том случае, когда «русское» пьянство оценивается носителем другой национальной культуры.

Социальные же причины «злоупотреблений» может, имеет право оформить лишь носитель языка («среда заела»), его оценка всегда отрицательно заряжена, но не по отношению к себе, к «своему», а по отношению к обществу.

Динамика отношений «своего» и «чужого» внутри мифа о русском алкоголизме тоже архаична.

До тех пор, пока национальное не ощущает агрессии со стороны общественного, функционирует бриколажная конструкция «свой — другой». «Другой», он не «чужой», его можно принять и сделать своим. «Среда заела», но среда, в которой, пусть как маргинал, но существую. «Жизнь такая», но это моя жизнь, которую проношу как экзистенциалист.

Но как только «чужое» (здесь — социальное) пытается принципиально изменить национальную картину мира, происходит крушение общественной структуры. «Чужое» видоизменяется так, что превращается (или по-прежнему остается) слабым элементом оппозиции. Связь между этими явлениями не логическая, а типич-

но мифологическая, та, которую Л. Леви-Брюль назвал партиципацией.

Ю. С. Степанов формулирует это так, рассуждая о сухом законе в России: «С данным понятием связано именно такое распространённое убеждение: будто бы власть, пытающаяся насильно ограничить в России потребление водки, непременно падет; это “доказывается” падением царя в 1917 г. и падением советской власти в период около 1992 г.»¹.

Ощущение периферийности существования у русского человека смыкается с вертикалью духовного самоосознания. Горизонтальная и вертикальная системы сосуществуют, не находясь в принципиальной оппозиции, конфронтации. Русский человек реализует себя как личность, организует собственную микровселенную, лишь находясь на окраине мира социального.

Поэтому оформляются оппозиции «русский — россиянин» и, более высокая, «Русь — Россия». Лучше всего это продемонстрировать на примере из Блока.

В стихотворении «Русь»:

...Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна...

А в стихотворении «Россия» статика исчезает, появляется социальное движение:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...

¹ Степанов Ю. С. Водка и пьянство // Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 2004. С. 336.

«Россия», как социальное явление появляется в тот момент в литературе, когда возникает семантика движения. Радищев, Фонвизин в словах своего Стародума, а далее — Гоголь, а еще дальше — праведники и путешественники Лескова и Толстого, а еще дальше — путешественники, «сокровенные люди» Платонова — все они пытаются найти смысл существования в России, выезжая на Русь.

Оппозиция «Русь — Россия» оформляет семантические разногласия «воля — свобода». «Специфическое русское понятие *воли*, — пишет А. Д. Шмелев, — берет свое начало в архаическом противопоставлении *мира* как «своего», обжитого, устроенного пространства и воли как пространства «чужого», неустроенного... Покинуть ... регламентированный порядок и значит “вырваться на волю”.

В отличие от *воли*, *свобода* предполагает как раз порядок... Не случайно слово *свобода* этимологически связано со словом *свой*..., т. е., в архаичных терминах, с *миром*, а не с *волей*»².

Семантическая оппозиция «воля» — «свобода» в свою очередь определяет и отличия в значениях понятий «гулянка» и «вечеринка» соответственно³.

Тезаурус понятия «застолье» в русском национальном сознании включает в себя не только структуру протекания трапезы, способ поведения трапезы, виды и последовательность подаваемых блюд, но и непосредственно сами наименования трапез. Наименование трапез (*обед*, *ужин*, *вечеринка*, *гулянка*, *пьянка*, *попойка*, *посиделки*, *банкет*, *фуршет*) в современном русском языке составляют часть русской застольной культуры. Друг от друга они отличаются особенностью подготовки, непосредственно самим протеканием торжества. Слова *гулянка*, *пьянка*, *попойка*, *посиделки* относятся к разговорному стилю современного языка, но именно они являются наименованиями исконно русских трапез.

Одним из самых употребительных для наименования какого-либо вида праздника, торжества в литературном языке является

² Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира: Материалы к словарю. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 70–71.

³ См. подробнее: Чирич И. В. Лексика застолья в русской языковой картине мира: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

слово **вечеринка**. **Вечеринка** — это ‘встреча друзей, знакомых, близких в вечернее время для общения, развлечения, празднования чего-либо (обычно с угощением)’, например, *[Лаврецкие] много выезжали и принимали, давали прелестнейшие музыкальные и танцевальные **вечеринки***. (И. Тургенев, Дворянское гнездо); ***На вечеринку** Восьмого марта Вика решила сходить еще и потому, что поздравляли Катю Еришову — она бы не простила...* (жур. Cosmopolitan, декабрь 2003 г.); *Возвращаться не хотелось. Тем более что, судя по окрепшим голосам, **вечеринка** приближалась к драке* (С. Довлатов, Заповедник); *Особенно удавались ему описания обе-дов и банкетов с цыганами, которые гостеприимно устраивал директор музея, а также **вечеринок** у известного литературного «мэтра», почти классика, с водочкой и копченой колбасой* (С. Романов, Прямолинейный Дегтев); *Он читал жене книги, покупал самые дорогие и модные вещи, драгоценности, ходил с Кэсси на светские **вечеринки*** (жур. Караван историй, октябрь 2002 г.); *Чтобы загладить инцидент с амулетом, Президент дома чудес пригласил Лизу на одну из таких **вечеринок*** (Г. Климов, Имя ему легион).

Вечеринка (как и завтрак, обед, ужин,) указывает на время протекания праздника — вечер, в отличие от **пьянки, гулянки, попойки**, которые могут начинаться в любое время суток, например, *Подруга как раз пригласила меня **на вечеринку** в модный ночной клуб* (жур. Cosmopolitan, декабрь 2003 г.); *На коктейльной **вечеринке** или на празднике со «шведским столом» где гости ходят и общаются, обычно предлагают лонгдринки — большие коктейли, которые можно пить долго* (жур. Винная карта, ноябрь, 2003 г.); *По окончании **вечеринки** на выходе дамам вручили по громадному подсолнуху, и они тут же спрятали цветы от мороза под шубы* (Yandex).

Основной составляющей **вечеринки** среди современной молодежи являются танцы, дискотека, музыка, угощения тоже присутствуют, но они не является основным компонентом праздника, алкогольные напитки, как слабые, так и крепкие, присутствуют обязательно, например, *Иногда, когда начальству дома чудес хотелось выпить, там устраивали **вечеринку**, чтобы отпраздно-*

вать чей-нибудь день рождения (Г. Климов, Имя ему легион); Коллеги (он и она) сидят в одном офисе, вместе веселятся на корпоративных **вечеринках** (жур. Cosmopolitan, декабрь 2003 г.); Когда «Метехи» (ночной клуб) закрылся, молодой человек предложил продолжить **вечеринку** в квартире его родителей, здесь напортив (И. Стогофф, Мачо не плачут); При ярком свете все чувствовали себя глупо. <...> Терпеть не могу такие **вечеринки** (И. Стогофф, Мачо не плачут); Несмотря на приближающуюся сессию, большинство продвинутой молодежи Барнаула 21 декабря посетило клуб «Зебра», который вошел в историю города как День правовой **вечеринки** «Имею право!» (Yandex); Никогда не заявляйте **на вечеринке**, что вам нельзя много пить сегодня. Смысл жизни всех присутствующих сведется к тому, чтобы напоить вас (Yandex, Пивные законы и правила).

В. И. Даль в своем толковом словаре ставит слово **вечеринка** в синонимический ряд со словами **вечерина**, **вечорка**, **вечеруха**, **вечерушка** и определяет как название вечерних сходбищ, собраний, пиров, например, *Мы про званых людей **вечеринку** сидим, а люди про нас и ночи не спят* (словарь Даля); а **вечорка** и **вечерушка** — это званые вечера.

Семы «определенное место» и «обязательное присутствие алкоголя» сохраняются и в современном коллективном молодежном сознании, не сориентированном на литературный дискурс. Студентам юридического факультета МосГУ (всего опрошенных 58) было предложено дать определения слов «гулянка», «пьянка», «попойка» и «вечеринка». Почти во всех вариантах ответа «замкнутое пространство» и «наличие алкоголя» — обязательные актанты в семантике «вечеринки». Но, в отличие от кодифицированного значения, **вечеринка** в когници современного человека приобретает несколько дополнительных устойчивых значений (концептов).

Вечеринка — «определенное место» (56), «определенное время» (51), «обязательное наличие алкоголя» (56), «развлечения» (44), «неограниченное наличие алкоголя» (26), «секс» (19), «возможность перерасти в *пьянку или попойку*» (12).

Фрейм вечеринка, таким образом, в когници современного молодого человека преобразовывается в *сценарий*, близкий сцена-

рию *попойки*. Причем в тот вариант сценария, который несет негативную контаминацию, поскольку «попойка» и «пьянка» не реализуются на «воле», это концепты маргинального существования на «свободе».

Негативная, как и ненужная информация, согласно законом когнитивной психологии, вытесняется из памяти субъекта, заменяется более приемлемой и употребляемой. Пятнадцати студентам факультета ПМТФ МГИУ (1 курс) было предложено назвать как можно большее количество синонимов к слову «вечеринка» и расставить их по частоте употребления. Самым частотным оказалось слово *пати* (англ. Party), похожие результаты получены и при опросе на первом курсе ЮФ МосГУ. Более того, в современном молодежном сленге появились уже производные от «пати» — «автопати» и «патиться». При этом французский вариант «суаре» никак не отражен в активном словарном запасе студентов.

Чтобы объяснить семантику слова **гулянка**, интересно обратиться сначала к глаголу **гулять** в одном из значений ‘проводить время в погулках, увеселениях, попойках; веселиться, развлекаться; кутить’, например, *В далеком конце села играла гармонь и чуть слышно доносились припевки. Это гуляла молодежь из полеводческой бригады (Львов, На лесной полосе); Вчера собирал стариков, сегодня молодежь гуляет; Гулять на свадьбе, на дне рождения; Он загулял, теперь гуляет; Мы славно гуляли на празднике вашем, Нигде не видали мы праздника краше* (В. Исаковский, Будьте здоровы).

Разные значения глагола **гулять** объединены идеей свободы выбора, отсутствия стеснений и необходимости выполнять скучную, рутинную работу. Эта возможность свободно следовать своим желаниям переживается как праздник, желания при этом могут быть разными и отнюдь не всегда ограничиваться пешим перемещением: «Императрица Мария Федоровна спросила у знаменитого графа Платова, который сказал ей, что он с короткими своими приятелями ездил в Царское Село:

— Что вы там делали — гуляли?

— Нет, государыня, — отвечал, разумея по-своему слово **гулять**, — большой-то гульбы не было, а так бутылочки по три на брата осушили...»⁴.

Этимология слова **гулять** не вполне ясна; однако во всех версиях первичным считается не значение перемещения, а одно из значений, которые в современном языке воспринимаются как производные: идея игры (в некоторых версиях в мяч, в других версиях — любовной), употребления алкоголя или лежания в постели, например, *Вам предоставлена отдельная квартира, там и гуляйте* (из к/ф Бриллиантовая рука); *Когда Хоффман женился..., то свадьбу гуляли не где-нибудь, а в Зачатьевском монастыре... Гулянье длилось три дня. Правда, довольно быстро выяснилось, что масштабы праздника никакого отношения не имели к прочности семейных уз* (М. Райкина, Москва закулисная).

Иногда не вполне ясно, в чем в точности состоит действие, описываемое как **гулять**. Строки из песни *Ой да загулял, загулял парнишка, парень молодой* не позволяют точно сказать, в чем собственно это заключается: напился ли он, закрутил ли головокружительный роман.

Загулять — очень сложное понятие: тут и самозабвение, и отсутствие границ, и какая-то отчаянность. Это безудержное веселье, переходящее в бездонную тоску. Буйство, в котором проскальзывает желание от чего-то убежать, может быть даже от самого себя.

Однако носитель языка не всегда связывает глагол **гулять** с буйством, например, *На работу мне сегодня не надо, детей забрали, и я гуляю: лежу на диване и слушаю музыку*. Чтобы человек описал свое времяпрепровождение посредством глагола «гулять», оказывается достаточным ощущение праздности и праздника (сами слова праздник и праздность между собой в русском языке связаны).

Не случайно во многих случаях прямо противопоставляют глаголы **гулять** и **работать**. На этом противопоставлении базиру-

⁴ Цит. по: Шмелев А. Д. Русская языковая модель мира: Материалы к словарю. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85.

ется внутренняя форма многих слов, таких, как **прогул** и **отгул** (ср. **гулять, отгулять отпуск**).

В связи с этим слово **гулянка** (как наименование трапезы) предполагает, что человек ничем не занят, не обременен никакой работой, он отдыхает, чувствует себя свободным, ср. *на гулянках* — в свободное время (БАС). Большинство толковых словарей (БАС, МАС, словарь Ожегова, словарь под ред. Кузнецова) определяют слово **гулянка** как то же, что **гулянье** во 2 значении — ‘веселое времяпрепровождение в компании на открытом воздухе (с песнями, танцами, народными забавами)’, например, *Вечерние, деревенские гулянки; В одном месте (Мечик) чуть не попал на гулянку — хрипая гармонь исходила «саратовской», пыхали цигаркой, звенели шашки и шпоры, девчата визжали* (А. Фадеев, Разгром);

В современном русском языке слово **гулянка** употребляется в этом значении чаще всего в художественной литературе для характеристики какого-то периода времени, чтобы передать колорит эпохи и т. д.

В разговорном языке употребляется слово **гулянка** в значении ‘пирушка, попойка; кутеж’, и дается с пометой «разг.» например, *Упиться на гулянке; Не протрезвел после вчерашней гулянки; После вчерашней гулянки у Савельихи он еще не совсем протрезвился и был мрачен.* (М. Авдеев, Гвардии сержант); *В тесном доме деревенском / Шла гулянка — пир горой.* (Л. Решетников, Дом у дороги).

Еще встречается однокоренное слово **гульба**, но уже просторечное со значением — ‘шумное продолжительное разгульное веселье; кутеж’, например, *Шальная гульба захлестывала деревни в то лето — возвращались фронтовики* (А. Абрамов, Две зимы и три лета); *Свадьбу отпраздновали «с треском», т.е. с бестолковой гульбой, продолжавшеюся двое суток* (А. Чехов, Черный монах).

Гулянка в значении ‘пирушка, попойка; кутеж’ употребляется в речи современной молодежи чаще всего (36 из 58 опрошенных студентов ЮФ МосГУ), но при этом 12 студентов акцентировали во фрейме концепт «прогулка», а четверо из них указали на необязательность присутствия алкоголя.

Подобное языковое явление происходит с современной интерпретацией устаревшего «застолье». Студентам АФ МГИУ (46 человек, 1 курс) было предложено подобрать как можно большее количество синонимов к этому понятию. Самым частотным оказалось слово «банкет», что очень удивило исследователя, и, что еще больше удивило, на втором месте — понятие «фуршет».

Процессы познания мира современной молодежью, как они реализуются в языке и уже оттуда, в свою очередь, моделируют действительность, показывают, что когнитивное сопротивление навязываемому извне мифу о русском алкоголизме происходит по двум направлениям:

1. Возвращение слову прямого значения (гулянка — то, что происходит на просторе, — синоним «прогулка»; застолье — то, что происходит в рамках «свободы», пространственной ограниченности, буквально «за столом», — синоним «банкет»).

2. Заимствование. При заимствовании организуются как новые концепты и фреймы, так и сценарии поведенческой модели, которым в силу законов развития действительности еще нет (или уже нет) формального обозначения. Фреймы «пати», «банкет», «фуршет» подразумевают строгое соблюдение социальных норм поведения, когда алкогольные излишества попросту не принимаются общественным сознанием.

АНГЛИЙСКИЙ ДЕКАДАНС: ФРАНЦУЗСКИЙ ФАКТОР

Английская литература в последнее десятилетие XIX века, подобно другим европейским литературам, оказалась, пусть хоть и не надолго, во власти декадентских умонастроений. Дух декаданса довольно легко пересек пролив, разделяющий Англию и Францию, и благодаря апологетам «нового искусства» обрел своих почитателей и в самом Лондоне.

В октябре 1892 г. У. Б. Йейтс сделал такую запись в своем дневнике: «Влияние Франции с каждым годом все больше охватывает английскую литературную жизнь <...>. Влияние той школы, которая называет себя словами вождя Верлена — школой заката. Декаденты — вот кто доминирует сейчас во всех областях жизни. Их поэзия замыкается на себе и не имеет ничего общего с жизнью и вообще ни с чем, кроме музыки каденций и красотой фразы. Это есть новая концепция литературы. Для английских писателей литература стала грозной королевой, во имя служения которой восходят и заходят звезды и для удовольствия которой бредет, спотыкаясь в темноте, мир. Литературу, создаваемую таким образом, невозможно назвать литературой энергии и юности ...»¹.

Необходимо помнить о том, что Франция на протяжении всего XIX столетия выступала как главный центр культурной жизни Европы, законодательница литературной моды, своеобразная Мекка для художников: «все новейшие веяния исходили оттуда или же устремлялись туда, чтобы там получить мировое признание»².

Что же касается отношений между культурами Англии и Франции, то они, подобно отношениям между двумя странами отличались сложностью и многообразием: от взаимного недоверия

¹ Цит по: Jeffares N. W. B. Yeats. Man and Poet. L., 1966. P. 32.

² Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX — начало XX века. М., 1987. С. 8.

и подозрительности, свойственной им в начале века, до активного движения по направлению друг к другу, наметившегося в конце XIX века. Причину создавшегося положения стоит искать в закрытости английского общества, которое, подчиняясь викторианским законам, стремилось всячески ограничить проникновение новых веяний со стороны соседа. «Викторианство», создав некий этический кодекс поведения для каждого из своих граждан, диктовало форму общественного и личного бытия. Сыграл свою роль и крайний английский консерватизм в области культуры, где основное место отводилось классическим образцам, а строгое следование академическим традициям считалось неременным условием для каждого художника. Мэтью Арнолд еще в середине 60-х годов XIX века писал, о том, что «зависимость английских романистов от общепризнанных образцов прошлого, привела к тому, что современная национальная литература скатилась к уровню «провинциальной» (provincial) и «второсортной» (second-rate) литературы, в то время как французская, — «литература интеллекта», — сопоставима с лучшими образцами елизаветинского периода»³.

Образовавшаяся в Англии группа «франкофилов» среди приверженцев «нового искусства» старалась всячески подчеркнуть свою близость к французской литературе. О. Уайльд, А. Саймонс, О. Бердслей, Э. Даусон воспринимали французское влияние как некое средство умственного оздоровления. «Я обожаю Париж, — откровенно признавался Уайльд в разговоре с Морисом Сесли. — Так как я не имею возможности творить в Англии, я собираюсь переехать в другую столицу, которой я так давно очарован. Это, конечно, ваш Париж, а Париж это Франция. Это своеобразная Мекка для артистов, это «*la ville artiste*». Я так обожаю ваш язык. Для меня существуют только два языка в мире: французский и греческий»⁴.

Французская тема все активно становится предметом обсуждения на страницах журналов, газет, да и просто в светских беседах. А такие понятия как «*French pictures*» (французские картины),

³ Arnold M. The Literary Influence of Academies // Arnold M. Lectures and Essays in Criticism. Michigan, 1962. P. 237.

⁴ Wilde O. Interviews and recollections. Vol. 1–2. L., 1979. Vol. 1. P. 189.

«*French kisses*» (французские поцелуи), «*French letters*» (французская литература) и даже «*the French disease*» (французская болезнь), — стали широко тиражируемыми.

Активно стали прибегать в Англии и к такой знаменитой фразе, как «*fin de siècle*» — конец века, которая ассоциировалась с другой популярной фразой у французов «*fin de globe*» — конец света. Насколько они прижились в английском обществе, можно судить по роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», опубликованному в 1891 г.:

«*Fin de siècle*» — проронил лорд Генри.

«*Fin de globe*» — подхватила леди Нарборо (хозяйка гостиной).

Если бы поскорее *fin de globe*! — вздохнул Дориан. — Жизнь сплошное разочарование⁵. (Гл. 15)

Но в то же время следует заметить, что существенно различилось отношение к самому понятию «*fin de siècle*» со стороны двух стран. «Если во Франции, как полагает Г. Геваско, эта фраза, получившая широкое хождение, подразумевала время «дерзкого экзотизма», «новизны», и некой «энергетики», словом все то, что можно было наблюдать в искусстве на исходе столетия, то в Англии она скорее представляла уничижительную коннотацию, почти бранное слово <...>, нечто извращенное, предосудительное и гротескное»⁶.

Очень часто, добавляет Б. Бергонзи, эта «фраза применялась к широкой сфере обыденного поведения, когда оно не соответствовало общепринятым нормам»⁷. Словом, все то, что не вписывалось в прокрустово ложе викторианской морали и не отвечало общественным идеалам, могло быть легко причислено к «*fin de siècle*».

Интерес англичан к культуре соседней страны привел к тому, что в Лондон вернулась мода на все французское. Каждый начи-

⁵ Пер. М. Абкиной по изд.: Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т 1. С. 155.

⁶ Cevasco G. A. Three Decadents Poets, Ernest Dowson, John Gray, and Lionel Johnson: An Annotated Bibliography. N.Y., 1990. P. 4.

⁷ Bergonzi B. The Turn of a Century. Essays on Victorian and Modern English Literature. L., 1973. P. 17.

нающий художник считал своим долгом посетить Париж, побывать в творческих мастерских, заглянуть в артистические кафе, и приобщиться к новым веяниям в искусстве. Это город всевозможных соблазнов, своего рода «земля обетованная» для богемы, притягивал к себе взоры молодых британских поэтов и живописцев, и они устремились в него бурным потоком, заполняя его театры, выставочные залы, всевозможные увеселительные заведения. Тем самым они открыто признавали, что им больше не интересны насущные проблемы, и они сыты викторианством и всем тем, что с ним связано.

Лондон, как оплот внешней респектабельности, снобизма, провинциализма мысли был не в состоянии конкурировать с Парижем, с этим городом искусств, который в умах молодых людей стал прочно ассоциироваться с творческой свободой. Привлекал сам дух чего-то необычайно нового, запретного, — словом все то, что они в любом случае не могли отыскать у себя на родине.

Подобный тип молодого человека эпохи конца века, бегством спасающегося из ненавистной викторианской Англии, довольно точно был воспроизведен Джорджем Муром в романе «Исповедь молодого человека» («Confessions of a Young Man», 1888). Его герой Эдуард Дейн, испытывая бессилие перед миром повседневной рутины, находясь во власти сплина, стремится обрести себя в совершенно иной среде, в атмосфере Парижа. Мур, основываясь на собственных переживаниях и воспроизводя подчас подлинные факты своей биографии, основное внимание уделяет эстетическим и литературным пристрастиям героя. Как пишет Л. Андреев, «Мур воспринимал французский опыт глобально, переживая его в целом, от Бальзака до Гюисманса, как опыт современного искусства, «нового искусства» в широком смысле, искусства правды, природы, мира объективного и мира субъективного. Элементами этого нового были и импрессионизм, и символизм, и натурализм, и реализм, и, конечно декаданс»⁸. И хотя нельзя сказать, что роман стал гимном молодого поколения, но все же он явился одной из первых пы-

⁸ Андреев Л. Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. М., 2005. С. 148.

ток осмысления новых тенденций, преобладавших в то время во французском искусстве.

Но в то же время в самой Англии усилились консервативные настроения и все чаще поднимали голос те, кого можно было отнести к упертым «франкофобам». Они настороженно, а по большей части и враждебно относились ко всему тому, что шло из континентальной Европы. Защитники моральных устоев усматривали во французской литературе один из факторов национального упадка и всячески стремились оградить своих сограждан от надвигающейся «чумы». Итогом этой нарастающей франкофобии в английском обществе стало разбирательство в Палате общин в 1888 г. Один из членов британских парламента поднял вопрос о недопустимости, по его мнению, такого широкого распространения «пагубной литературы», которая «подобно стремительному потоку уже накрыла [французскую] нацию, и теперь этот яд может оказаться губительным и для нашей нации»⁹.

Сторонники многочисленных общественных движений ратовали за запрет на печатание переводов романов Э. Золя, Г. Мопассана и других, с их точки зрения, сомнительных авторов. В качестве контрмеры предлагалось заключать издателя под стражу за публикацию «непристойной литературы», даже если при этом книга будет выпущена с многочисленными купюрами. И вскоре определились и с первой жертвой, роль своеобразного козла отпущения была уготована издателю и типографу Генри Визетелли, который за публикацию романа Э. Золя «Земля», был приговорен к трехмесячному заключению. В тюремной камере, как иронично замечает К. МакЛеод, у него было достаточно времени, чтобы «поразмышлять над своей опрометчивостью в стремлении образовать остро-витянина»¹⁰.

Но все же Ла-Манш не в состоянии был защитить викторианское искусство от проникновения эстетических новшеств. Многочисленные литературные направления, которые изначально возникли в недрах французской культуры, впоследствии смогли при-

⁹ Цит по: MacLeod K. *Fictions of British decadence: high art, popular writing, and the fin de siècle*. N. Y., 2006. P. 3.

¹⁰ Ibid.

житься и на английской почве. Так произошло с парнасским движением, чьи представители в Англии заявили о себе во весь голос, нашлись и первые приверженцы натуралистического метода, импрессионизма, символизма. Исторически сложившееся долгое отсутствие тесных культурных связей повлияло на то, что «течения конца века» утвердились в Англии на порядок позже, чем в самой Франции. Объяснение этому Л. Андреев находит в том, что сами эти художественные течения «складывались не столько как стили искусства, сколько как стили жизни»¹¹.

В последние же десятилетия XIX века английская литература попала под обаяние французского декаданса, «фривольность и утонченность континентального стиля оказались идеальным и желанным соблазном для Обри Бердслея, Макса Бирбома, Уистлера и, конечно, Оскара Уайльда»¹².

Х. Джексон, которого в полной мере можно назвать летописцем «желтых девяностых», один из первых усмотрел в английском декадансе «эхо французского движения, получившего свое первоначальное развитие в творчестве Т. Готье, П. Верлена, Ж.-К. Гюисманса»¹³.

К тому времени, когда декаданс как эстетическая категория заставил говорить о себе в Англии, он уже не одно десятилетие доминировал во французском искусстве, найдя своих почитателей среди различных групп художников. Хотя формально декаданс во Франции, как в прочем и в Англии, не сложился в единое движение, его литературные корни были обнаружены в самых различных произведениях XIX века. Как правило, к каноническим текстам, заложившим основы французского декаданса, относят бодлеровский сборник «Цветы Зла», поэзию Т. Готье, а также его роман «Мадемуазель де Мопен», роман Г. Флобера «Саламбо» и повесть «Искушение святого Антония». В работах этих авторов можно обнаружить все то, что принято понимать под основными составляющими декадентской литературы, а именно — упор на автоно-

¹¹ Андреев Л. Г. Указ. Соч. С. 143.

¹² Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005. С. 459.

¹³ Цит. По: Jackson H. The Eighteen Nineties. A review of art and ideas at the close of the 19th century. L., 1988. P. 69.

мию искусства; отвращение к буржуазному мещанству и утилитаризму; проявление интереса к усложненной форме и тщательной отделке языка; очарование всем извращенным, болезненным, искусственным; стремление к сильному переживанию, а также поиск необычных ощущений, которые позволили бы сражаться с чувством скуки и пресыщенности.

Но, безусловно, самым знаковым произведением французского декаданса следует признать роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот», под обаяние которого попали многие мастера английской прозы. Так Дж. Мур после прочтения романа Гюисманса, назвал «Наоборот» «удивительной книгой и прекрасной мозаикой», а сами страницы показались ему «пропитаны опиумом», напоминая ему «зеркальные отблески чего-то изысканного и опьяняющего»¹⁴. Этот роман, пишет он, проникает в мою душу, как золотой орнамент византийского мастера. Подобную тональность мы встречаем и у А. Саймонса, который определил «Наоборот» как «квинтэссенцию современного декаданса»¹⁵. В этом «непревзойденном шедевре» (the unique masterpiece), пишет английский критик, оказалось собрано воедино все, что является «привлекательным, необычным и порочным в современном искусстве»¹⁶.

Достижения Гюисманса в романе с точки зрения декаданса были очень существенны. Во-первых, он сумел сформировать прототип современного героя «разрывавшегося между желанием и пресыщением», надеждой и разочарованием. Во-вторых, Гюисманс разработал, то, что принято называть «*стилевой партитурой декаданса*». И, наконец, благодаря обширным рассуждениям о литературных и художественных пристрастиях Дез Эссента, была сформирована «альтернативная литературная история», которая позволяла приобщиться к таким авторам как Бодлер, Малларме, Верлен, Барбе д'Оревилли, Вилье де Лиль-Адан, Э. По. Открытие некоторых из этих имен, как например Малларме, полностью является заслугой французского романиста.

¹⁴ Moore G. Confessions of a Young Man. N. Y., 1925. P. 195.

¹⁵ Symons A. Stéphane Mallarmé // Symons A. The Symbolist Movement in Literature. N. Y., 1958. P. 69.

¹⁶ Symons A. The Decadent Movement in Literature // Symons A. Dramatis Personae. Indianapolis, 1923. P. 117.

Роман «Наоборот» вышел в свет в середине мая 1884 г. Практически в это же время «Morning News» публикует интервью О. Уайльда, где он так отзывается о романе: «Последняя книга Гюисманса одна из лучших, что я когда-либо читал». Как утверждает Р. Эллман, роман «Наоборот» стал для него в 80-е годы тем же, что и «История Ренессанса» Пейтера в 70-е. Повсюду об этой книге говорили как о «путеводителе по декадансу»¹⁷.

И Уайльд, хорошо ориентирующийся в литературе декаданса, был заинтригован содержанием романа, восприняв его как «обворожительное евангелие дьявольской религии». И нет ничего удивительного в том, что он под видом «желтой книги» решил ввести «Наоборот» в текст уже своего романа «Портрет Дориана Грея». Что любопытно, Уайльд не упоминает нам, ни автора, ни название книги, которую с таким упоением читает Дориан Грей. О том, что это за книга, мы можем лишь догадываться по тому описанию, которое приводится в романе: «Странная то была книга, никогда он еще не читал такой! Казалось, под нежные звуки флейты грехи всего мира в дивных одеяниях проходят перед ним безгласной чередой. Много, о чем он только смутно грезил, вдруг на его глазах облеклось плотью. Много, что ему и во сне не снилось, сейчас открывалось перед ним»¹⁸.

Исследователи, как правило, едины во мнении: книга, которой был отравлен Дориан Грей, это знаменитый роман Гюисманса «Наоборот». Приведем лишь несколько суждений на этот счет. Так Э. Старки прямо указывает нам на то, что «желтая книга», которая в конечном итоге привела Дориана Грея к гибели, является «Наоборот»¹⁹. Нет никаких сомнений в этом вопросе и у Г. Хока: «Уайльд не сообщает нам название романа, попавшего в руки Дориану Грею, но его не трудно узнать — это роман Гюисманса «Наоборот», изданный за семь лет до описываемых событий, в 1884 году. Роман остался анонимным, так как сам Уайльд не стремился рекламировать свой источник»²⁰. К аналогичному выводу приходит

¹⁷ Эллман Р. Оскар Уайльд: Биография. М., 2000. С. 287.

¹⁸ Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Уайльд О. Избр. произв. М., 1993. Т. 1. С. 115.

¹⁹ Starkie E. From Gautier to Eliot. L., 1960. P. 105.

²⁰ Hough G. The Last Romantics. N. Y., 1961.

и Дж. Манро: «Уайльд в романе «Портрет Дориана Грея» ссылается на «Наоборот» и в нескольких штрихах приводит его описание»²¹.

И все же, как сам автор «Портрета Дориана Грея» объясняет произошедшее, и зачем была нужна эта таинственность? Для этого обратимся к его письмам, адресованным друзьям и просто знакомым. Так, в послании Э. У. Претту, Уайльд косвенным образом подтверждает существование книги, которой так страстно увлечен его герой: «Книга в «Дориане Грее», — пишет он, — частично навеяна романом Гюисманса «Наоборот» ...»²². Но уже в другом письме к своему американскому приятелю А. Пикерингу, Уайльд сообщает о том, что «фатальная книга, присланная лордом Генри Дориану, — это одно из моих ненаписанных творений. Возможно, я сделаю эту формальную работу и перенесу ее на бумагу»²³. В подобном духе Уайльд высказывается и в письме к Р. Пейну, где, он, категорически отмежевываясь от романа Гюисманса, уведомляет своего адресата, что «книги, отравившей Дориана Грея, не существует в действительности; это плод моего воображения»²⁴. Как видно из этих примеров, Уайльд не особенно заботился о последовательности своих суждений, нередко вводя в заблуждение современников. Почему возникли подобные две взаимоисключающие точки зрения? И в какой момент Уайльд был искривлен в своих суждениях? Скорее всего, мы стали свидетелями одного из парадоксов Уайльда, которыми так обильна была насыщена и его жизнь, и само творчество.

Нам же представляется, что существует тесная связь между этими романами. Если провести последовательную цепочку от одного текста к другому, то довольно скоро выяснится, что границы между ними взаимопроникаемы.

И хотя каждый из романов имеет свою сюжетную линию, пространственные и временные ориентиры, оба они обладают определенным смысловым единством. Там, где заканчивается «На-

²¹ Munro J. M. *The Decadent Poetry of the Eighteen — Nineties*. Beirut, 1970. P. 56.

²² *The Letters of Oscar Wilde* / Ed. Rypert Hart-Davis. L., 1962. P. 313.

²³ *Ibid.* P. 271.

²⁴ *Ibid.* P. 352.

оборот», начинается «Портрет Дориана Грея». А. Рэнсом отмечает, что «одинадцатая глава романа Уайльда является прекрасной модификацией главной части романа «Наоборот»; это сравнимо с впечатлением от концерта, исполненного виртуозом на скрипке»²⁵.

Действительно, слишком много общего связывает двух персонажей — английского денди и французского декадента. Как мысленно признавался себе Дориан Грей: «Герой книги, молодой парижанин, в котором так своеобразно сочетались романтичность и трезвый ум ученого, казался Дориану Грею прототипом его самого, а вся книга — историей его жизни, написанной раньше, чем он ее пережил»²⁶.

Уайльд проводит своего персонажа по тем же лабиринтам человеческих ощущений, по которым в свое время прошел и Дез Эссент. И поэтому закономерно, что пристрастия героев в отношении музыки, коллекционирования драгоценных камней, картин, тканей, цветов, всевозможных экспериментов с экстрактами, если не полностью совпадают, то очень близки.

Дез Эссент разработал свою собственную систему интеллектуального отдыха, превратив свой дом в подобие музея, а Дориан Грей, воспользовавшись этой парадигмой, применил ее уже к личным потребностям.

Поэтому неслучайно, что Ф. Уинвар назвал Дез Эссента кровным братом Дориана Грея²⁷. Слишком уж много общего связывает этих двух героев-декадентов.

И хотя каждый из них в отдельности бунтовал против существующих канонов, табу, общественной морали, но в совокупности они представляли законченную модель, характерную для всей эпохи декаданса.

Таким образом, значимость французского фактора в становлении английского декаданса нельзя недооценивать, но в то же время мы не придерживаемся той точки зрения, которая нередко преобладает в исследовательских кругах, что английский декаданс

²⁵ Ransome A. Oscar Wilde: A Critical Study. L., 1913. P. 105.

²⁶ Уайльд О. Портрет Дориана Грея. С. 116.

²⁷ Winwar F. Oscar Wilde and the yellow nineties. N. Y., 1958. P. 165.

— это своего рода растение, попросту пересаженное из Франции и не имевшее корней в английском обществе²⁸.

Нельзя утверждать, что приверженцы английского декаданса были заняты лишь тем, что копировали идеи своих французских учителей.

В работах О. Уайльда, А. Саймонса, Э. Даусона мы скорее наблюдаем, процесс переосмысления литературной традиции, который нередко сопровождался трансформацией заимствованных образов.

Как пишет В. Хорольский, «диалектика «своего» и «чужого» в английском эстетизме²⁹ такова, что чужое нередко становилось своим, сливалось с сугубо национальным началом ...»³⁰.

²⁸ Этой точки зрения придерживается Дж. Манро. См. Munro J. M. Op. cit. P. 59.

²⁹ В полной мере это можно отнести не только к английскому эстетизму, но и к английскому декадансу.

³⁰ Хорольский В. В. Эстетизм и символизм в поэзии Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков. Воронеж, 1995. С. 19.

«ЖЕНСКИЙ» ВЗГЛЯД НА «МУЖСКУЮ» ИСТОРИЮ В ЦИКЛЕ К. Э. ДАФФИ «THE WORLD'S WIFE»

На сегодняшний день Кэрол Энн Даффи (Carol Ann Duffy, род. 1955) является одной из самых популярных поэтесс в Англии. Ее книги охотно покупают читатели, принадлежащие к разным социальным слоям. Изучение стихов Даффи включено в программу школ и университетов. Она получила несколько престижных литературных премий, а после смерти Теда Хьюза была одним из главных претендентов на пост поэта-лауреата. Правда, выборы она проиграла Эндрю Моушену, однако сам факт участия в борьбе за это место свидетельствует о ее принадлежности к литературной элите Великобритании.

Кэрол Энн Даффи начала регулярно публиковать свои стихи, когда ей исполнилось 18 лет. Тем не менее, позднее все созданное до 1985 г. поэтесса стала относить к ученическому периоду и никогда не переиздавала поэтические работы этого времени. В своих произведениях Даффи пытается сочетать такие качества как простота, ясность и доступность для массового читателя (это роднит ее с литературной группой «Ливерпульские поэты», с которой она была тесно связана в 70-е годы) и в то же время сложность поэтического взгляда на реальность и многоликость авторского «я». Особенно удается поэтессе изображение чувств и переживаний девушек и молодых женщин. Даффи не возражает, когда ее называют феминисткой, но ее тематический диапазон гораздо шире, а жизненная позиция гораздо гибче, чем у большинства представительниц этого направления.

Очень часто для своих стихов поэтесса выбирает форму драматического монолога. Также ей нравится играть со звуком и значением слов, она демонстрирует необычайное мастерство в жонглировании разговорными выражениями. Она умеет так перестроить грамматическую структуру предложения, что привычные обороты в ее стихах приобретают свежесть и оригинальность. В этой способности разрушать пелену привычности, которая окутывает язык,

Даффи видит одну из особенностей своего поэтического дара. В одном из интервью она сказала об этом следующее: «... если вам удастся использовать [клише] на определенном этапе создания стихотворения, придав ему почти музыкальную упорядоченность, вам, вероятно, удастся выразить в нем то, что вы слышите сами. Я часто прибегаю к курсиву, когда ввожу языковое клише, или помещаю фрагмент речи, который выглядит уж слишком избитым, по соседству с чем-то таким, что поможет читателю увидеть это так, как вижу я... Мне нравится использовать простые слова, но в необычной усложненной манере, и это позволяет лучше понять, где ложь, а где истина в стихотворении. Это справедливо не только для читателя; для меня самой это тоже своеобразное откровение, в процессе которого я познаю, что истинно, а что — нет... Вы можете словно бы высветить небольшими прожекторами фразы-клише, и тем самым показать, что пусть они выглядят как пластмассовая роза, но у них есть корни. У них есть значение, и мне оно интересно, потому что, когда я говорю о проблемах жизни и смерти — вещах, действительно, важных для меня — я говорю о них только простым и ясным языком»¹.

Нередко игра с устойчивыми выражениями лежит и в основе названий ее поэтических сборников. Так сборник «The World's Wife» (1999) явно отсылает к идиоме *all the world and his wife* («Все без исключения»). Эта книга, моментально став бестселлером, сделала хорошо известным имя автора не только в Англии, но и в большинстве англоязычных стран. Поэтесса обращается к известным мифологическим и легендарным событиям, но дает этим событиям весьма оригинальную интерпретацию.

Традиционно реальная и легендарная история складывается из поступков, совершенных мужчинами. Даффи же знакомит читателя с женским взглядом на известные события. Ее героинями становятся по большей части жены хрестоматийных личностей — Эзопа, Пилата, царя Ирода, Фауста, Квзимодо, Дарвина и т. д.

Поэтесса наделяет своих героев чувствами и переживаниями, которые хорошо знакомы каждому: любовь, ревность, страх, зависть и т. п. Подобная архетипичность чувств должна приблизить

¹ Цит по: Poetry Review. 1994. V. 84, № 1. P. 111.

поэтических персонажей к современному читателю. Еще более значимую роль играет другой прием: Даффи часто модернизирует обстановку, в которой разворачивается действие. В стихотворениях цикла мелькают упоминания о телефонах, телевизорах, автомобилях и других атрибутах современной жизни. Подобная анахронизация придает истории комическое звучание, и вместе с тем во многом определяет оригинальность и субъективность интерпретации известного материала. Автор бывает необычайно убедительна в деталях и мелочах, особенно если речь идет о типично женской сфере.

Обратимся в качестве примера к стихотворению «Миссис Мидас». В основе сюжета миф о фригийском царе Мидасе, в плену у которого оказался Силен. Дионис пообещал выполнить любое желание царя, если он освободит Силену. Мидас пожелал, чтобы всё, к чему он прикоснется, превращалось в золото. Однако этот дар едва не привел к голодной смерти фригийского правителя, так как в золото стала превращаться и пища. Герою пришлось умолять Диониса лишить его этого чудесного дара. В мифе все заканчивается благополучно для Мидаса.

В стихотворении Даффи рассказ ведется от лица жены Мидаса. Автор помещает героиню на кухню, где она готовит обед. Помещение наполнено ароматами и запахами. Такое вступление сразу же настраивает нас на умиротворенный и прозаический лад. Окна запотели, миссис Мидас открывает одно из них, и наблюдает за мужем, который стоит в саду. Он ломает ветку фруктового дерева, и та становится золотой в его руках. Затем он срывает грушу (женщина не забывает упомянуть, какой именно сорт груши растет в их саду), и плод также претерпевает чудесную метаморфозу. У героини груша вызывает ассоциации с электрической лампочкой:

and it sat in his palm like a light-bulb².

И далее, после точки идет короткое слово *On*. То есть, не просто электрическая лампочка, а лампочка, которая включена и излу-

² Цит по: Poetry Review. 1994. V. 84, № 1. P. 112. (И она лежала в его ладони словно электрическая лампочка.)

чает свет. Синтаксис, ритм стихотворной строки словно бы передают некоторую замедленность работы сознания миссис Мидас. Домашность, уютность обстановки тормозят осознание чуда. Сверхъестественное она стремится увидеть через призму привычных и близких ей понятий.

Реальная тревога закрадывается в ее душу лишь тогда, когда муж входит на кухню, и она чувствует изменения в его настроении и состоянии:

The look on his face was strange, wild, vain...³

Героиня ощущает, что мистер Мидас несет в себе нечто чужеродное комфортному космосу ее дома. И ужас охватывает ее, когда от прикосновения его рук, начинают меняться привычные предметы кухонного мира: вилки, ножи, бокалы... Она не выдерживает, и начинает кричать.

Успокоившись, миссис Мидас выслушивает объяснения супруга о случившемся с ним. Ее практичный трезвый ум сразу же видит опасную сторону дара — превращать все в золото:

It feeds no one; aurum, soft, untarnishable; slakes
no thirst⁴.

Золото враждебно жизни, оно убивает жизнь, оно враждебно и уютному миру героини, к которому она так привыкла.

Женщине снится, что она родила младенца от Мидаса, и у ребенка было тело из золота. Сон стал сигналом к действию. Героиня осознает, какие страшные последствия удивительного события могут иметь место в будущем, и она принимает решение избавиться от мужа. Ночью она вывозит его в лес и оставляет там. Пытаясь оправдать свой поступок, она ставит в вину супругу не его жадность, которая пробудила в нем потребность в подобном даре, а эгоизм. Он совсем не думал о ней. И все же в финале стихотворе-

³ Ibid. P. 112. (Выражение его лица было странным, диким, самодовольным.)

⁴ Ibid. P. 113. (Оно никого не насытило; золото, мягкое, нетускнеющее; не утолило / жажды.)

ния женщина признается, что иногда тоскует по рукам мужа. Они могли быть очень нежными, и эта нежность была для нее более ценной, чем способность превращать предметы в золото.

Большинство героинь из цикла воспринимают мужей в семейном, бытовом контексте. Именно здесь формируются критерии, с помощью которых оценивается их поведение. Кроме того, на оценки влияет и личность самих женщин, их темперамент, характер, уровень образования. Так супругой баснописца Эзопа оказывается весьма вульгарная особа, которую раздражает склонность мужа к сочинительству. Она видит в этом проявление его комплекса неполноценности:

He was small,
didn't prepossess. So he tried to impress⁵.

По мнению миссис Эзоп, ее муж постоянно изрекает бессмыслицу, но придает этим нелепостям видимость чего-то значимого и мудрого:

On one appalling evening stroll, we passed an old hare
snoozing in a ditch — he stopped and made a note —
and then, about a mile further on, a tortoise, somebody's
pet,
creeping, slow as marriage, up the road. *Slow
but certain, Mrs. Aesop, wins the race. Asshole.*

What race? What sour grapes? What silk purse,
sow's ear, dog in a manger, what big fish? Some days,
I could barely keep awake as the story droned on
towards the moral of itself⁶.

⁵ Duffy C. A. Selected Poems. L., 1994. P. 141. (Он был маленьким, / невзрачным, поэтому пытался произвести впечатление.)

⁶ Ibid. P. 141. (Однажды во время ужасной вечерней прогулки мы проходило мимо старого зайца, / дремлющего в канаве — он остановился и сделал заметку — / а затем, где-то через милю встретила чья-то домашняя черепаха, / ползущая медленно, как супружество, по дороге. *Медленный, / но постоянный, миссис Эзоп, выигрывает гонку. Задница. // Какая гонка? Какой кислый*

Черепашка и заяц, собака на сене, лисица и виноград, рыбак и рыба — все это герои и ситуации из басен Эзопа. Жене баснописца они кажутся глупыми и скучными. Сама она сочиняет грубую шутку о сексуальной слабости мужа и долго смеется над ней.

Впрочем, Кэрол Энн Даффи обращается в стихах упомянутого цикла не только к героям, которые хорошо известны читателю из античной мифологии, но и к персонажам из более близких по времени литературных произведений. При этом она не боится вносить серьезные изменения в исходную сюжетную ситуацию. Так в стихотворении «Развод миссис Квазимодо» горбун Квазимодо из романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» получает еще и супругу, не менее уродливую, чем он сам. Именно от ее лица и ведется рассказ. С детства ее привлекал колокольный звон: он вносил успокоение в ее душу. Позднее она повстречала звонаря Квазимодо, который мог извлекать из колоколов эти чудесные звуки, и стала его женой. Поначалу брак приносил радость, несмотря на насмешки окружающих. Но затем все изменилось:

Soon enough,
he started to find fault.
Why did I this?
How could I that?⁷

Наконец, жена звонаря догадывается, в чем причина такой перемены в ее супруге:

And in that summer's dregs,
I'd see him
watch the pin-up gypsy with her goat
dancing for the tourists in the square;

виноград? Какой шелковый кошелек, / какое свиное ухо, что за собака на сене, что за большая рыба? Иногда / я с трудом удерживалась, чтобы не заснуть, пока история нудно продвигалась / к морали.)

⁷ Цит по: Poetry Review. 1995. V. 85, № 1. P. 5. (Очень скоро / он начал придирается. / Почему я сделала это? / Как я могла то?)

then turn his discontented, traitor's eye on me
with no more love than stone⁸.

Наличие красивой соперницы заставляет героиню особенно болезненно переживать собственное уродство. Страдания, в конце концов, вызревают в желание мести. Ей хочется причинить боль Квазимодо, пробудить в нем такие же страдания, что испытывает она сама. И героиня находит способ, как добиться этого. Она знает, что муж очень привязан к колоколам, и даже дал им имена. Вооружившись инструментами, миссис Квазимодо портит колокола, лишает их голоса. Эта акция направлена не только против неверного супруга, она символически передает смерть того светлого романтического чувства, которое жило в душе женщины и скрашивало ее существование.

Даффи решается подвергнуть «женскому» пересмотру и евангельскую историю. В основе стихотворения «Жена Пилата» один из эпизодов Нового Завета, рассказывающий о суде римского наместника Пилата над Христом: «И когда он сидел на судейском месте, жена его послала ему сказать: не делай ничего Праведнику Тому! Я сегодня в сновидении много пострадала из-за Него» (Мат. 27:19). Пилат пытался оправдать Иисуса, но когда он понял, что присутствующие намерены любой ценой добиться его казни, снял с себя ответственность: «Увидев же, что ничто не помогает, но даже начинается возмущение, Пилат взял воды, умыл руки перед народом и сказал: невиновен я в крови Праведника Этого, смотрите сами» (Мат. 27:24). Все упомянутые здесь детали представлены в тексте стихотворения, но они получают здесь совершенно иную окраску, потому что в сознании героини они обретают иную коннотацию. Умывание Пилатом рук является кульминационным моментом во всем эпизоде, не случайно выражение «умывать руки» вошло во многие языки мира как идиоматический оборот. Стихотворение открывается описанием рук Пилата:

⁸ Ibid. P. 6. (И в той летней мути, / я увидела, как он / смотрит на красотку-цыганку, которая вместе со своей козой, / танцевала для туристов на площади; / затем он обратил свой недовольный предательский глаз на меня, / и в нем было не больше любви, чем в камне.)

Firstly, his hands — a woman's. Softer than mine,
with pearly nails, like shells from Galilee.
Indolent hands. Camp hands that clapped for grapes.
Their pale, mothy touch made me flinch⁹.

Упоминание о руках наместника возникает вновь в последней строфе:

and slowly washed his useless, perfumed hands¹⁰.

Изнеженным рукам Пилата противопоставляются загорелые и натруженные руки Христа. Иисус в восприятии героини противопоставляется Пилату именно своей мужественностью. Она интуитивно чувствует исключительность личности, которая предстала перед ней, но пытается перевести свои ощущения в привычные для нее категории. Она смотрит на него оценивающим женским взглядом. И именно это обстоятельство мешает ей увидеть божественную природу Христа:

Was he God? Of course not. Pilate believed he was¹¹.

Помимо мифологических и литературных персонажей в произведениях К.Э. Даффи появляются и реальные исторические личности. В стихотворении «Миссис Дарвин» события разворачиваются в семействе великого английского ученого. Стихотворение очень короткое, в нем три строчки:

⁹ An Anthology of Contemporary English Poetry. Oxford: Moscow, 2003. P. 165. (Во-первых, его руки — как у женщины. Мягче, чем мои, / с перламутровыми ногтями, словно ракушки из Галилеи. / Праздные руки. Манерные руки, которые хлопали, когда нужен был виноград. / Их бессильное, неприятное прикосновение заставляло меня передергиваться. Понтий.)

¹⁰ Ibid. P. 165.

¹¹ Ibid. P. 165. (Был ли он Богом? Конечно, нет. Но Пилат поверил, что он был.)

Went to the Zoo.
I said to Him —
Something about that Chimpanzee over there reminds me of you¹².

Очень важное значение имеет здесь дата *7 April 1852*, помещенная сразу после заголовка. Именно она придает комический оттенок содержанию стихотворения. Свой основополагающий труд «Происхождение видов» Дарвин опубликовал в 1859 г., и это позволяет читателю сделать вывод, что главным вдохновителем открытия была жена ученого.

Женское прочтение прошлого может принимать у Даффи самые разнообразные формы, но именно женское начало и придает диалогу с прошлым более очеловеченный и интимный характер.

¹² Ibid. P. 167. (Ходили в зоопарк. / Я сказала ему /, Что-то вон в том шимпанзе напоминает мне тебя.)

К ВОПРОСУ О ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ

Среди многочисленных определений понятия «популярная культура» в работах западных англоязычных авторов¹ одним из наиболее распространенных является понимание данного феномена как американского типа культуры.

Сразу следует заметить, что в американской научной исследовательской традиции между понятиями популярной и массовой культуры долгое время не проводилось особых разграничений. Данные понятия зачастую выступали как синонимы, рождая, таким образом, проблему семантической подмены двух понятий. Только начиная с 70-х годов XX века, когда, вследствие смены социокультурных парадигм, общество вступило в постиндустриальную эпоху и актуализировало идею конвергенции типов культур, понятию популярной культуры как культуры, обладающей определенным самостоятельным смысловым наполнением, стали уделять больше внимания.

На сегодняшний момент в США функционируют научные центры, концентрирующие внимание на проблемах популярной культуры, среди которых заслуженным признанием пользуются такие академические организации, как «The Popular Culture Association» (PCA) — «Ассоциация популярной культуры» и «The American Culture Association» (ACA) — «Ассоциация Американской культуры»; функционируют журналы, посвященные данной проблематике, например, такие как «Journal of Popular Culture» — «Журнал Популярной культуры», «Journal of American Culture» — «Журнал Американской культуры». Современные гуманитарные кафедры университетов Америки предлагают масштабный темати-

¹ Популярная культура как коммерческий тип культуры (Эрнест Ван ден Хаг, Уайт Макдональд, Кристофер Леш, Лео Ловенталь); популярная культура как массовая культура (Герберт Гэнс, Эдвард Шилз, Дэнис Броган); популярная культура как контркультура (Лоренс Гросберг, Тони Беннет); популярная культура как глобальный, многоуровневый тип культуры (Рей Браун, Лесли Фидлер, Р. Най, Ричард Хогарт).

ческий материал, который позволяет максимально полноценно исследовать проблемы популярной культуры. Среди курсов популярной культуры, предлагаемых Американскими Университетами, наблюдаются литературные направления типа «криминальной беллетристики», «научной фантастики», «мягкой литературы», «бестселлеров», «гей-литературы»; телевизионные курсы, изучающие такие жанры телевидения как «мыльная опера», шоу программы; предлагаются научные курсы, направленные на изучение фольклора, литературы стран Латинской Америки и индейской литературы².

В Англии в систему университетского образования также включаются курсы по популярной культуре, содержащие материалы по кино, музыке, научной фантастике и даже футболу; функционируют центры по исследованию проблем популярной культуры, в частности, «Centre for Contemporary Cultural Studies» «Центр современных культурологических исследований» при Университете Бирмингема, основанный еще 1964 г. Ричардом Хогартом, к которому позже подключились такие исследователи, как Рейман Уильям, Е. Томпсон и Стюарт Холл. К слову сказать, в первое десятилетие своей работы центр современных исследований в области культуры (Британская школа³) характеризовался откровенно политической («левоцентристской») критикой популярной культуры как культуры капиталистического общества, то есть массовой культуры, опираясь в своей критике на идеи представителей Франкфуртской школы. Что касается американских авторов, работавших в этот же период времени (1960-е годы), то их больше интересовали те проявления популярной (массовой культуры), кото-

² «English departments already offer many courses in popular culture that are the choice of both professors and students: crime fiction, science fiction, pulp fiction, best sellers, soap operas, daytime TV, folklore, women's studies, gay literature, music, food, fashion, icons, heroes, Western studies, movies, sports, travel, Latino, and Indian literature» (Browne R. B. English Literature Departments as Centers of the Humanities // Popular Culture Studies Across the Curriculum: Essays for Educators / Ed. by Ray B. Browne. Jefferson (North Carolina) and L.: McFarland & Co., Inc., Publishers, 2005. P. 15).

³ Критику популярной культуры как культуры капиталистического общества см. в работах таких британских авторов, как Raymond Williams, Stuart Hall, Paul Willis and Paul Gilroy.

рые раскрывали «спасительные» аспекты идеи Свободы, имеющей немаловажное значение для исследователей США⁴.

Популярная культура рассматривалась авторами как социокультурный «продукт» Америки, на который она, как сказали бы сегодня, имеет авторские права. Данное обстоятельство объясняется многими факторами, среди которых стоит отметить и исторический аспект, поскольку в некоторых американских трактовках популярная культура выступает в качестве основного «лейтмотива» американской истории: «Популярная культура — это основное течение современной американской истории»⁵, — заявляет редактор журнала «American History». В статье «The Problem of High Culture and Mass Culture» — «Проблемы высокой и массовой культуры» Дэнис Бруган, размышляя⁶ о характерных различиях в культурах Европы и Америки, приходит к выводу, что Америка «вынуждена» была создать популярную культуру для урбанизированного населения страны, которое не обладало возможностью унаследовать или впитать какую-либо национальную культуру. Все западные сообщества моделировали «новую» для них, городскую традицию в уже «сложившейся» ранее, традиционной культуре. Общество Англии или Германии, по мнению Бругана, находилось лишь на одной из очередных для него стадий — стадии урбанизации. Эти общества были свободны от обязательств создавать унифицированный вариант национальной традиции. Американцы же, в силу

⁴ Данные тенденции просматриваются в работах таких американских авторов, как John Guillory, Constance Penley.

⁵ «Popular culture is a mainstream in American history now». Ibid. English Literature Departments as Centers of the Humanities. (Browne R. B. Op. cit. P. 13).

⁶ «What are the **special circumstances** of the American situation? I have already asserted that they do not produce a fundamental difference between Europe and America, but they do produce difference. The first is that it has been **necessary to create** a popular culture **for an urbanized society** that does not inherit a common national tradition, even an obsolete national tradition. All western societies have to create a new urban tradition because the fact of an urbanized society is new in England and Germany as well as in the United States. But they have not had to create a unified national tradition. The Americans have had to do both, to make the change from rural to urban culture and to create a unified urban culture to be ‘sold’ (in the special American sense of the term) to a population with recent roots in Sicily, Norway, Ireland...» (Brogan D. W. The Problem of High Culture and Mass Culture // Literary taste, culture and mass communication. Culture and mass culture. Vol. I. Cambridge, 1983. P. 194).

обстоятельств, должны были «делать две вещи одновременно»: модернизировать деревенскую культуру в городской тип культуры и создать универсальный, удобный для всех тип культуры, который мог быть свободно «продаваемым» (в Американском понимании этого термина) продуктом культуры. Герберт Гэнс в своей книге «Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evolution of taste» — «Популярная культура и высокая культуры. Анализ эволюции вкуса» задается схожим вопросом — является ли популярная культура «продуктом» культуры города Нью-Йорка и рассчитана на американского потребителя или же это неизбежное развитие общей культуры, ее ценностей и норм. Автор признается, что еще не сформировал определенного ответа по поводу идентификации этой формы культуры⁷. Гэнс говорит, что в определенной степени популярная культура отражает мечтания и чаяния именно американского населения, но в то же время отмечает, что подобные «мечтания и чаяния» могут принадлежать и другим людям разных национальностей и вероисповеданий, то есть — всем⁸.

В то же время американский исследователь Уайт Макдональд, отрицательно относящийся к использованию термина популярная культура и заменяющий его термином массовая культура, говорит: «Как веяние капитализма, массовая культура явилась мощной, динамической, революционной силой, которая сметала на своем пути все традиционные классовые барьеры, привычные обычаи, вкусы. Она растворяла в себе все возможные культурные разграничения. Массовая культура перемешала все типы культур и представила свой тип культуры, который можно назвать «усредненной» культурой. Это и есть «достижение» Америки — процесс тотального усреднения, который распространяет повсюду ровным слоем «взбитые культурные сливки», вместо того, чтобы позволить

⁷ «I do not have final answers to either question. I am inclined to think that popular culture... tends to go in one eye and out the other...» (Gans H. Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste. N. Y., 1974. P. IX).

⁸ «On the other hand, the mass media are ever — present and they offer descriptions of and commentary on many aspects of American life... I cannot subscribe to the notion that popular culture is simply imposed on the audience from above, but I believe that it is shaped by that audience...» (Ibid.).

отдельным «молочным» крупицам всплыть самостоятельно на поверхность»⁹.

Перечисляя работы и высказывания англоязычных авторов по поводу приоритета рождения феномена популярной культуры, следует также упомянуть Гилберта Селдса, который в 1924 г. с энтузиазмом отмечает появление «Семи Занимательных Искусств» «The Seven Lively Arts»: водевиля, джаза, газетной сатиры, кино, комикса, ревью–обозрения и цирка. Для более полного и подробного освещения данного вопроса, также следует задержать внимание на том факте, что в 1957 г. под «объективным» редакторством двух исследователей — Бернарда Розенберга и Дэвида Маннинга Уайта — появилась в печати критическая работа под названием «Массовая культура: популярные искусства в Америке» «Mass Culture: The Popular Arts in America», где шкала критики «популярных искусств» колеблется от простого обвинения до полного отрицания и порицания последних. По мнению Патрика Хазарда, ведущего американского исследователя в области гуманитарных наук, подобные культурные колебания составляли естественное существо развивающегося микрокосма Американской культуры, культурных трансформаций, происходящих в самой Америке, начиная от интеллектуальных изменений и заканчивая преобразованиями в индустриальной жизни страны¹⁰. Как бы подытоживая предыдущие высказывания, ведущий американский культуролог, основатель многочисленных научных центров по проблемам исследования популярной культуры Рей Браун высказывает мысль, что «популярная культура» есть исследование об Америке, со всеми ее изъянами и недостатками; Американская мечта и кошмар по-американски в одном лице. Это наука об американском образе жизни, о тех, кто живет в этой стране, в этой культуре, то есть, по-

⁹ MacDonald D. A Theory of Mass Culture // Literary taste, culture and mass communication. Culture and mass culture. Vol. I. Cambridge, 1983. P. 171.

¹⁰ Hazard P. D. The Public Arts and the Private Sensibility // Literary taste, culture and mass communication. Culture and mass culture. Vol. I. Cambridge, 1983. P. 133.

пулярная культура — это масштабное исследование о самой стране «Америка», без намека на какую — либо претенциозность¹¹.

Итак, большинство из представленных авторов согласны во мнении, что популярная культура есть социокультурный продукт американской культуры. Культурные же преобразования, характерные для исторического развития Америки, по мнению многих исследователей, повлияли в свое время и на развитие мировой культуры в целом, что в последствии, в эпоху становления информационного общества, привело к развитию понятия «американизации» культуры.

Что же касается отечественной научной традиции, то она не разделяет позиции культурной «избранности» Соединенных Штатов как страны, породившей новую культуру. По мнению отечественных исследователей, «реальные социально–исторические особенности судьбы американской нации позволяли говорить о своеобразии США, но рассматривать эту страну в качестве цитадели новой культуры вряд ли представляется необходимым»¹². Известно, что некоторые западные философы усматривали в переменах, происходивших на Американском континенте, прообраз принципиально новой цивилизации. Развивались мессианские идеи, где Америка была представлена как «спасительница» старой Европы, якобы исчерпавшей свою духовность. Концепция божественного провидения являлась важнейшим рычагом национального самоутверждения: американская революция, к примеру, приравнивалась к «исходу евреев из Египта, основатели государства США — к библейским патриархам, Д. Вашингтон — к Моисею»¹³. Провозглашалось грядущее торжество принципов демократии и гуманизма. Культурному своеобразию новой нации придавалось огромное зна-

¹¹ «Popular culture is **the study of America**, warts and all, the American dream and the American nightmare, the American way of life, and those who have achieved it, America as a country in the world, without the blind self — congratulatory impulses that make the outside world both envy and hate America». (Browne R. B. American Studies and Popular Culture // Popular Culture Studies Across the Curriculum. Essays for Educators / Ed. by Ray B. Browne. Jefferson (North Carolina) & L.: McFarland & Co., Inc., Publishers, 2005. P. 21).

¹² Культурология. XX век: Энциклопедия. Т. 1 . СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. С. 21.

¹³ Там же.

чение, поскольку новая культура идеологически способствовала развитию культурной модели нового типа: динамичной «наднациональной» культуры. Своеобразие культуры заключалось также в приверженности идее технического прогресса, динамизма, различного рода преобразований. Культурное своеобразие новой нации расценивалось как залог уникального исторического развития. Однако культурные «узлы» Европы и США предполагают скорее культурное сходство, нежели различие между Европой и Америкой, поскольку американские мыслители зачастую находились под сильным влиянием идейного европейского наследия, хотя и придавали ему особую трактовку. Государство США, основанное на новом континенте, не имело ни собственного исторического прошлого, ни гомогенного населения. Это, однако, не помешало созданию социальной мифологии, где зародилась идея об избранности и уникальности Американской нации и Американской культуры. Как отмечает исследователь Пол Бул (Paul Buhle), «общество, которое никогда не принимало «прошлое» как нечто устоявшееся и определенное; общество, которое верило в себя, как зачинателя новой цивилизации, по крайней мере, имеет *это* — общее для всех прошлое»¹⁴. Однако исследователя тревожит присутствие некоего призрака, фантома, неотступно следующего за американцами (не призрака разрушающего действия войны и даже не фантома былого жития в нищете). Скорее — это фантом разлагающей душу надежды и верования в мощь технологий, массовую политику и массовое общество. В связи с этим, у автора складывается ощущение, что именно американцы обладали уникальной возможностью и уникальной потребностью в создании популярной культуры¹⁵.

Примечательно, что попытки раскрыть неповторимость американской культуры, доказать ее своеобразие, принципиальное отличие от европейской культуры приводили во многих случаях к прямо противоположным результатам. Становилось понятным, что духовное развитие и духовная жизнь представителей Нового Света лишь в малой степени отличались от развития и жизни европейцев.

¹⁴ Popular Culture in America / Ed. by P. Buhle. The University of Minnesota, 1987. P. 10.

¹⁵ Ibid. P. 11.

Отсюда легко «читалось» и прохладное отношение европейцев к социокультурным «достижениям» Американской культуры. Ситуация несколько изменилась в период после первой мировой войны, когда европейцы, которые ранее обращали внимание на популярную американскую культуру лишь как на вторичный, производный продукт культуры, стали многообещающе отмечать некоторые аспекты американской культуры, где, по их мнению, она достигла определенных степеней культурной автономии. Они восхищаются отнюдь не американскими архитектурными достижениями, позаимствованными от Старого консервативного мира, а мостами новейшей конструкции; не американскими симфоническими оркестрами, но джаз-бандами, не пьесами, написанными мастерами жанра, но мюзиклами, поставленными на Бродвее.

Возникает вопрос: функционирование каких социокультурных факторов способствовало формированию популярной американской культуры? Среди основополагающих факторов, отметим «процесс индустриализации»¹⁶, массовый наплыв эмигрантов со всех концов света, развитие средств массовой коммуникации — газет, журналов, популярных «десятицентовых» романов, радио, кинематографа, а также стремление населения Америки к самоидентификации, самовыражению. Старейшие пласты популярной культуры были вовлечены в стремительные изменения американского общества конца XIX — начала XX века¹⁷. Спорт, который символизировал упорядоченный, пасторальный путь американской жизни, теперь становится невероятно агрессивным: футбол и бокс начинают конкурировать с бейсболом в популярности. Многие газеты, заинтересованные в расширении своих тиражей, начинают «пичкать» городское население дешевыми сенсационными историями, комиксами, тем самым, увеличивая зависимость потребителей в невербальном изображении «развлекающих» элементов культуры. Киноиндустрия Америки совершила грандиозный переворот в обыденном сознании при помощи освоения, использования новых

¹⁶ См.: *Popular Culture and Industrialism, 1865–1890* / Ed. by H. N. Smith. N. Y.: New York Univ. Press, 1967.

¹⁷ См.: Denney R. *The Discovery of Popular Culture // Popular Culture: Mirror of American Life* / Ed. by D. M. White. N. Y., 1975.

технических средств. И, естественно, добилась больших результатов, став безусловным фаворитом среди прочих развлекательных элементов популярной культуры. Подобного рода преобразования были призваны демократизировать область культуры, открыть к ней доступ широким сферам населения, укрепить, синтезировать и распространить традиции различных этнических, локально развивающихся этнических культур Америки. Возможно, наиболее важным результатом преобразований стал сдвиг в американской социальной структуре, при котором значительно снизилось влияние элитарного начала на человека, и наметился рост массового сознания. Как говорит Уоррен Сасмен (Warren I. Susuman)¹⁸, в Америке произошла революция в жизни классового общества — «культура изобилия» проникла в сферы жизни среднего класса и, как следствие, продвинулась глубоко в области социальной жизни общества в целом. Появившийся фактор свободного времени, досуга, постоянный и стабильный финансовый достаток населения в целом, непрерывное производство культурных артефактов, развитие компании общественных отношений, формирование фабрики, штампующей знаменитостей — все это требовало пересмотра прежних образчиков и ценностных моделей, таких, например, как «тяжелая работа» и «самопожертвование». Акцент на перманентное «создание желаний» стал главной отличительной чертой, поселившейся среди американцев, даже американской бедноты. Продуцирование и распространение подобной культуры, таким образом, представляло собой рекламу американского общества и репрезентацию американского способа жизни в целом¹⁹.

Тому, что именно в американском обществе возникли формы популярной культуры, представляющие существенный научный интерес для современных исследователей, есть, по крайней мере, две исторические причины:

Первая причина — это многонациональный, мультикультурный состав американской аудитории, который провоцировал соз-

¹⁸ В работе: Susuman W. I. Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century. N. Y., 1984.

¹⁹ Изложено по: Popular Culture in America. Ed. by Buhle Paul. The University of Minnesota. 1987. P. 14.

дание особого типа потребительского рынка — прототипа современного глобального рынка потребления. Индустрия развлечений, широко распространенная в Америке, позволяла различным этническим группам, создающим специфические ее разновидности, развиваться и достигать экономического успеха и социального роста. Соответственно, сила воздействия на популярную культуру различных национальных традиций в Америке была значительно больше, чем в других странах. Результат подобной интеграции проявил себя в поп-музыке, например, в качестве гибрида европейской и африканской традиций.

В то же время поиск универсального, единого для всех языка межкультурного общения осуществлялся в Америке в условиях более острой конкуренции, чем в европейских странах. Кроме того, самих этих языковых групп, представляющих этнические общности, было гораздо больше, чем в европейских странах. Соответственно, наиболее востребованными в подобных условиях относительной языковой автономии становились те формы популярной культуры, которые опирались на зрительные способы трансляции информации. Это способствовало возникновению культуры перформанса и зрелища как наиболее адекватной социальным запросам современного населения системы.

Итак, разнообразие культурных традиций и настоятельная необходимость поисков общего языка, способного преодолеть этническое разноречие и явились теми отличающими американский путь развития культуры факторами. Следует особо отметить, что процесс культурных преобразований, характерных для американского типа культуры (американизации), начался не в результате вывоза американской культуры в послевоенные годы (во время Второй мировой войны), а гораздо раньше, на рубеже веков, с возникновением новой городской культуры развлечений. Автор уже отмечал, что в самой американской культуре того периода начался интенсивный поиск культурных форм, способных преодолеть границы национальных и этнических традиций и создать универсальный язык коммуникации. В результате такого рода поисков выявилась ограниченность речевых средств коммуникации и преимущества визуальных способов общения и музыки как универ-

сального языка. Если восприятие образа еще предполагает наличие у реципиента определенной грамотности в овладении визуальным кодом, то музыка снимает и это потенциальное ограничение. Можно предположить, что понятие популярной культуры применялось к тем культурным явлениям, которые отрицали, отменяли ограничения социального доступа — адаптировали уровень культурной компетентности (грамотности) текста или культурного явления до необходимого, удобного для понимания уровня.

На рубеже XIX–XX столетий в Америке возникает *индустрия развлечений*, которая предстает как контркультурное течение по отношению к культурным викторианским идеалам. Эта новая популярная культура делает ставку на перформанс и зрелище как таковые. Основные формы проявления этой культуры — водевиль, парк развлечений, танцевальный зал, реклама, спорт. Само зрелище, или перформанс становится основным культурным событием и источником смысла. Рождение новой культуры развлечений послужило *водоразделом* в культурной истории, так как знаменовало собой окончательный переход от культуры *печатного* слова к культуре *зрелища*. Выделяя визуальные, зрелищные элементы передаваемого образа (информации), новая культура перформанса становилась доступной для иммигрантов, приехавших в США в период между 1890 и 1920 гг. Поскольку одним из основных препятствий для безболезненного вживания эмиграции в американское общество был языковой барьер, постольку постепенно зрелище как вид искусства становилось необходимым мощным средством аккультурации, а порог недоступности культуры, естественно, заметно снизился.

Осмысливая популярную культуру Америки с точки зрения функционирования этого типа культуры как «универсального языка общения», следует обратить внимание на тот факт, что в любом из своих проявлений популярная культура Америки была направлена на удовлетворение интересов наибольшего количества реципиентов. Становится легко обозримой связь спроса и предложения, всерьез эксплуатируемой при строительстве не только экономики страны, но и всех остальных элементов надстройки, начиная с системы образования и заканчивая системой общественного питания.

Утилизированный прообраз демократического режима в Америке дает развитие наиболее выгодному закону жизнедеятельности населения ее общества — разумно сделанное предложение, своевременная и продуманная его пропаганда могут родить спрос, спровоцировать его даже при отсутствии сопутствующих условий. Надо отметить, что современная модель культуры Америки обладает рядом признаков, среди которых основным является соответствие *ценностям демократии* и либерализма. Отсюда — такие черты американской культуры, как

- доступность и демократизм;
- подчеркивание классовой гомогенности общества;
- чувственность и соответствие психофизиологическим структурам человека;
- коммерческая значимость, где культура рассматривается как механизм, рождающий спрос и регулирующий предложение.

В своих исследованиях Рей Браун неоднократно отмечает именно *демократическое* начало популярной культуры. Неизменно говоря об изначальной социальной природе популярной культуры, подчеркивая, что это культура «о людях и для людей», для всех и каждого, Браун отмечает, что в случае обращения к американской традиции, популярная культура выступает как «голос демократии» этого народа. Этот вид культуры в равной степени освещает все проявления демократии американского народа: от высших его достижений до явлений типа пищевой индустрии «фаст фуд» и голливудской кинопромышленности²⁰. Вследствие этих факторов, культура Америки не могла не получить *широкого распространения*. Соответственно, этот признак является одним из наиболее точно характеризующих феномен «популярной культуры» признаков. Популярность его находится в прямой зависимости от самого факта существования — если тип культуры, отвечающий вышеназванным признакам, существует, если он обладает распространенностью и массовым признанием, он a priori популярен.

Обобщая сказанное, отметим, что популярная культура — это культура, получившая значительную степень общественной распространенности, и по большей части, именно в Америке. Аме-

²⁰ Browne R. B. English Literature Departments... P. 11.

рика — это страна, изначально не обладающая условиями для формирования единой культуры, что объясняется искусственной природой образования у граждан Америки «национальной идентичности», основанной на гражданстве и политических правах, но не на общностях происхождения, культуры, языка — то есть не на общности этнических корней. Подтверждение данному высказыванию мы находим в исследовании американского профессора Самюэля Хантингтона «Who are we? The Challenges to America's National Identity» — «Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности». Он заявляет, что «одним из величайших достижений Америки стало устранение расовых и этнических основ идентичности и превращении США в мультиэтническое, мультирасовое общество, в котором людей оценивают по их заслугам, а не по цвету кожи»²¹. Однако американский исследователь отмечает, что в отличие от других народов, американцы не идентифицируют себя со страной в целом. Они могут восторгаться размерами и красотой Соединенных Штатов, но для большинства из них «страна» — понятие абстрактное. Связь с землей (родной территорией обитания) у американцев часто выражается в понятиях принадлежности и обладания, но не отождествления. Подобное отношение к земле показывает, по мнению Хантингтона, «до какой степени американцы отождествляют себя не с территорией, но с политическими идеями и институтами»²². Национальное самосознание народонаселения Америки росло в годы Гражданской войны. Именно Гражданская война сформировала нацию Америки²³. Сегодня Американское общество — это уже сплетение религий, рас, культур, что свидетельствует о неоднородности ее культуры. Это общество предстает предельно динамичным, инновативным, рационально организованным, но и предельно конфликтным. Снятие этой напряженности, выстраивание культурного единого пространства — это одна из ведущих функций популярной культуры. Представители разных уровней общества получили возможность социальной, по-

²¹ Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности / Пер. с англ. А. Башкирова. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига», 2004. С. 18.

²² Там же. С. 92.

²³ Там же. С. 190, 192.

литической и экономической самореализации. Успех, которого добились женщины в популярной литературе, афро-американцы — в поп-музыке, представители сексуальных и различных меньшинств — в театре был бы невозможен при других условиях развития культуры. Общеизвестно, что редкие представители меньшинств достигают профессиональных вершин. Тем не менее, вклад всех членов общества в его развитие нельзя не учитывать. И популярная культура осуществляет эти процедуры.

Таким образом, можно сказать, что становление новой контактно-коммуникативной среды и городской культуры развлечений, интенсивный поиск культурных форм, способных преодолеть границы национальных и этнических традиций, стремление к созданию универсального языка коммуникации послужили тем социокультурным базисом, который и способствовал формированию популярной культуры Америки.

По мысли немецкого культуролога, профессора Свободного Университета в Берлине Уинфреда Флюка (Fluck W. *The Americanization of Modern Culture*), американская популярная культура является собой не прискорбную противоположность культуре индивидуального саморазвития, а ее неожиданное следствие. Однако этот культурный процесс, рассматривается Флюком с определенной долей осторожности. С европейской точки зрения, — говорит автор, — нельзя не приветствовать возникновение все новых возможностей самовыражения индивида, но нельзя и не замечать опасных крайностей, которые с ними сопряжены, в частности, возрастающей самопоглощенности и социальной разрозненности индивидов.

Французский историк Гектор де Кревекур еще в 1782 г. в одном из своих писем «*Letters from an American Farmer*» задался вопросом: «Что есть американец?». И сделал следующее заключение: американец — это «продукт» истории самой Америки и, в конечном счете, он есть творец и автор культуры страны, в которой живет.

Современные американские исследователи соглашаются с этой точкой зрения, в частности Рей Браун. По его мнению, «Американская мечта» выросла из настойчивого стремления самим

создать культуру «для людей и о людях». Американский исследователь подчеркивает, что «популярная культура» в своем истинном предназначении есть культура Америки, выражающая подлинные стремления и потребности американского народа²⁴.

²⁴ «Indeed, notion of the American dream and the American way of life have long been grounded in the dream of democracy; that is, culture, “by the people, of the people and for the people”. Popular culture, democratic culture, is linked fundamentally to America and people’s dreams and realities» (Browne R. B. American Studies... P. 19).

КОМПОЗИЦИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ (тезаурусный анализ понятия)

Характеристика понятия «композиция» как эстетической категории предполагает рассмотрение его употребления в различных эстетических учениях. Но само это рассмотрение может быть проведено по-разному, в соответствии с тем или иным методологическим подходом. Так, сравнительно-исторический подход на первое место выдвигает описание изучаемого явления в контексте концепции культурных взаимодействий — «обмена идей», «заимствований»¹. Совсем иначе будет сделан акцент, если применить системный метод, раскрывающий в явлениях инварианты, как на этом настаивал Л. А. Уайт². Герменевтический подход выделяет в анализе проблему интерпретации понятий (у Г. Гадамера³) и символов (у П. Рикёра⁴, выступая, в соответствии с его концепцией, арбитром в споре интерпретаций символов между психоанализом и структурализмом).

В основу данного исследования положен интенсивно развивающийся в последнее время тезаурусный подход⁵. Он также предписывает свою процедуру исследования. Предполагается, что в первую очередь необходимо изучить совокупность уже имеющихся, укоренившихся в культурном тезаурусе значений рассматриваемого концепта — понятия с дополнительными эмоциональными характеристиками — каковым, несомненно, является слово «композиция».

Понятие «композиция» (*compositio*, от *compono* — складываю, собираю, соединяю, приставляю, складываю) появляется в

¹ См., напр.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: ГИХЛ, 1940.

² См.: Осокин Ю. В. Системный подход в культурологии // Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т. СПб.: Унив. книга; Алетейя, 1998. Т. 2. С. 213–215.

³ См.: Гадамер Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

⁴ См.: Рикер П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М., 1995.

⁵ См.: Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / Под общ. ред. Вал. А. Лукова. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2006.

трудах Юлия Цезаря и Цицерона (I в. до н. э.), причем у Юлия Цезаря оно означает «прекращение спора, устранение разногласия, примирение» или «заключение договора», а у Цицерона — «составление, сочетание, связывание, сложение, соединение (элементов, частей)», «составление, работа над сочинением», «приведение в порядок, упорядочение, устройство», «сопоставление, противопоставление, выставление друг против друга (например, гладиаторов)», «построение сложного предложения». Вслед за этими авторами слово *compositio* использовали Сенека Старший, Колумелла, нередко придавая ему более прагматическое значение — «приготовление (например, мази)» у Сенеки, «складывание на хранение» у Колумеллы⁶.

В новых европейских языках слово «композиция» утверждается в конце средневековья (например, во французском языке с XIII века⁷) в значении «действие или способ формирования различных элементов в единое целое», а несколькими веками позже увязывается с построением художественного произведения.

Иначе говоря, с момента своего возникновения слово «композиция» содержало в себе общее представление о некоем связывании, сочетании элементов, но требовало продолжения («композиция чего-то»), которое соотносило его то с обыденной культурой (от заключения договоров и боев гладиаторов до составления лекарств и устройства складов), то, наоборот, с чем-то слишком абстрактным, как у средневековых схоластов, то с практической деятельностью по созданию художественного произведения, в сущности, нигде не выходя на уровень осмысления композиции как общеэстетической категории.

В современных европейских языках, куда слово «композиция» попало из средневековой латыни, оно, наряду с терминологическими значениями, имеет и другие.

Так, в английском языке «*composition*» значит 1) составление, построение, соединение; 2) сочинение (какого-либо произведения);

⁶ Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / 2-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. яз., 1976. С. 219.

⁷ Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le Petit Robert, t. 1). P.: SNL Le Robert, 1967. P. 316.

3) производство сложных слов; 4) набор (в полиграфии); 5) музыкальное, литературное, живописное и т. д. сочинение, произведение искусства; 6) школьное сочинение; 7) композиция (например, композиция картины, построение речи); 8) склад (ума); 9) состав, структура (например, состав команды, структура министерства); 10) состав (лекарства, воздуха, воды); 11) смесь, сплав; 12) соглашение о перемирии или прекращение военных действий; 13) компромиссное соглашение должника с кредитором; а сочетаниях: composition classes — занятия по письменной практике (языку и стилю), composition book — тетрадь, composition material — пластмасса⁸.

Во французском языке «composition» — 1) составление, сложение; 2) сочинение (художественное произведение); 3) контрольная работа, сочинение (школьное); 4) состав (например, социальный); 5) состав, смесь; 6) композиция, компоновка (в различных видах искусства); 7) соглашение, сделка (с оттенком сговорчивости, миролюбия, это значение выходит из употребления); 8) набор (в полиграфии); 9) композиция, свертка (в математике)⁹.

В немецком языке значений меньше: слово «Komposition» значит 1) композиция; 2) словосложение¹⁰.

В русском языке слово «композиция» понимается как 1) строение, расположение и соотношение составных частей произведений литературы, искусства; 2) произведение (музыки, живописи и т. д.), имеющее определенное построение, единство; 3) объединенное темой, сюжетом сочетание литературных, музыкальных и т. п. произведений или их частей; 4) в области искусства — теория составления музыкальных произведений и построения произведений изобразительного искусства; 5) сочинение музыкального произведения (устар.); 6) сплав из различных металлов¹¹.

⁸ Большой англо-русский словарь: В 2 т. / Под общ. рук. И. Р. Гальперина. М.: СЭ, 1972. Т. 1. С. 290.

⁹ Гак В. Г., Ганшина К. А. Новый французско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1993. С. 222.

¹⁰ Михайлова И. А. Новый немецко-русский словарь. М.: Вече, 2001. С. 246.

¹¹ Современный толковый словарь русского языка. М.: Ридерз дайджест, 2004. С. 283.

Можно сделать некоторые выводы из сопоставления значений слова «композиция» в европейских языках:

1) в новых европейских языках сохранились почти все особенности словоупотребления, обнаруженные в латыни;

2) только в русском языке слово «композиция» прежде всего соотносится с искусством, и только в русском языке в качестве отдельного значения выделена сфера теории искусства (применительно к музыке и изобразительному искусству);

3) ни в одном из рассмотренных словарей различных европейских языков «композиция» не определяется как общеэстетическая категория.

Последнее не значит, что никто так не ставил вопроса. Например, в «Кратком словаре по эстетике» под редакцией М. Ф. Овсянникова, адресованном учителям средних школ (иначе говоря, выделяющем лишь общепризнанные сведения), композиция определяется как «способ построения художественного произведения, принцип связи однотипных и разнородных компонентов и частей, согласованных между собой»¹², соотносится с такими категориями, как «художественная форма», «эстетическое восприятие», «канон», противопоставляется категории «архитектоника» (взаимосвязь компонентов содержания, в противовес композиции как совокупности принципов построения формы; или как общая форма строения и взаимосвязь крупных частей в противовес композиции как взаимосвязи более мелких элементов), противопоставляется также (в теории архитектуры) категории «конструкция» (единство материальных компонентов формы, достигнутое посредством выявления их функций, в противовес композиции как художественного завершения и акцентировки конструктивно-функциональных устремлений с учетом особенностей визуального восприятия и художественной выразительности, декоративности и целостности формы)¹³. Проведено также разграничение композиции и структуры художественного произведения (как устойчивого, повторяющегося принципа, композиционной нормы, воплощенной в роде, жанре,

¹² Краткий словарь по эстетике / Под ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Просвещение, 1983. С. 75.

¹³ Там же.

стиле и направлении в искусстве¹⁴): в отличие от структуры, композиция — «единство, сращение и борьба нормативно-типологических и индивидуально-неповторимых тенденций в построении художественного произведения»¹⁵.

Эти ценные замечания позволяют сделать заключение о том, что не только существует представление о композиции как об эстетической категории, но и в эстетике достаточно разработан ряд принципиальных положений теории композиции. Одновременно обнаруживается парадокс: если уже много веков существуют локальные теории композиции — в ораторском искусстве (начиная с Цицерона), музыке (например, «Золотой труд о музыке» М. Шанпехера, трактаты Дж. Царлино, Ж. Ф. Рамо, учебник Х. Римана и др.¹⁶), архитектуре (Витрувий, Палладио и др. вплоть до учения Корбюзье о модулоре и других новейших теорий¹⁷), в живописи¹⁸, театре¹⁹, литературе²⁰, в рассмотрении книги как художественного предмета²¹ и т. д., — то общая теория композиции в рамках эстетики была и остается в тени.

¹⁴ Там же. С. 75–76.

¹⁵ Там же. С. 76.

¹⁶ См. также: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. М., 1976; Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982; и др.

¹⁷ См.: Композиция в современной архитектуре. М., 1973; Гидион Э. Пространство, время, архитектура / Пер. с нем., 2-е изд. М., 1975; и др.

¹⁸ См.: Алпатов М. В. Композиция в живописи. М.; Л., 1940; Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. [Т.] VI: Сб. науч. статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Отв. ред. Ю. М. Лотман; Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 306. Тарту: ТартГУ, 1973. С. 472–481; Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977; Kuhn R. Komposition und Rhythmus. В.; N. Y., 1980; и др.

¹⁹ См., напр.: Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство, 1969.

²⁰ См.: Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В 3х т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1964. С. 408–485; Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Наука, 2000; и др.

²¹ См.: Гончарова Н. А. Композиция и архитектоника книги // Книга как художественный предмет: Ч. 2: Формат. Цвет. Конструкция. Композиция. М.: Книга, 1980. С. 291–394.

Чем это можно объяснить? Понятие композиции как, может быть, слишком технологичное, было оттеснено такими эстетическими категориями, как «прекрасное», «возвышенное», «гармония», «вкус» и проч.

Понятие «композиция» (хотя в других терминах) вышло на передний план в эстетической теории предромантика Эдмунда Бёрка, изложенной в трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). «Бёрк решительно отвергает классицистические определения объективных признаков красоты: пропорцию, целесообразность, совершенство, поскольку оценить их можно лишь при участии разума, а красота должна восприниматься непосредственно чувствами»²². На первое место он ставит категорию «возвышенного», а она предполагает рассмотрение вопросов композиции как соотношения элементов разной величины. Это приводит к обращению к вопросам композиционных соотношений (разделы «Пропорциональность частей не является причиной Красоты в растениях», «Пропорциональность частей не является причиной Красоты у животных», «Пропорциональность частей не является причиной Красоты у людей» и т. д.), форм и пластических свойств Прекрасного (разделы «Красивые предметы невелики», «Гладкость», «Постепенные переходы»)²³. Но не случайно в перечне терминов, которыми воспользовался Э. Бёрк²⁴, есть такие, как Infinity — бесконечность, Sublime — возвышенное, Vastness — огромность, но нет понятия «композиция», перекликающегося с классицистической «пропорциональностью». Именно пропорциональность утрачивается в Возвышенном. И Бёрк акцентирует свой анализ не на соотношениях, которые в этом случае растворяются в Infinity, Sublime, Vastness, а на чувствах, порождаемых несоразмерностью, — изумлении (Astonishment), страхе, боязни (Fear), ужасе (Horror, Terror).

И. Кант в «Критике способности суждения» (1790) назвал Э. Бёрка «самым значительным исследователем» в эмпирическом рас-

²² Лекции по истории эстетики: Кн. 2. Л., 1974. С. 27.

²³ Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.

²⁴ См.: Мееровский Б. Список терминов // Бёрк Э. Указ. соч. С. 236–237.

смотрении возвышенного и прекрасного²⁵. Но критика взглядов Бёрка увела Канта в направлении выяснения природы чувств, вызываемых возвышенным и прекрасным, проблемы же композиции опять остались в тени. Если с этой точки зрения рассмотреть весь труд И. Канта, станет очевидным, что центральная категория, которую он проясняет, — эстетический вкус, задача философа — «развить и обосновать субъективный принцип вкуса как априорный принцип способности суждения»²⁶.

Кант не акцентировал достижения Э. Бёрка — фактическую (хотя и не терминологическую) постановку вопроса о композиции как эстетической категории. Так как вся последующая история эстетики оказалась под огромным влиянием Канта, не столько, может быть, определившего ответы, сколько сформулировавшего вопросы этой философской дисциплины, вопрос композиции как не заинтересовавший немецкого философа, так и остался в тени.

Что же позволяет говорить о значимости этой категории для характеристики культуры? Прежде всего, то, что композиция — емкий термин для обозначения соотношений, появляющихся лишь в результате целенаправленной деятельности человека, он имеет отношение только к культуре и никак не соотносится с характеристикой природы. Невозможно употребить это слово в сочетаниях «композиция Солнечной системы», «композиция Гималаев», «композиция бассейна Амазонки», «композиция животных Африки». Если мы говорим «композиция цветов», «композиция камней», «композиция металлов», то и в этих случаях речь идет только о результате человеческой деятельности.

Постепенно в живой речи первоначальный акцент на действии, заложенном в отглагольном происхождении слова (составление, сочетание, соединение — от составляю, сочетаю, соединяю), был перенесен на результат (например, школьное сочинение, музыкальное произведение и т. д.). В искусствоведении произошло то же перенесение акцентов.

В итоге композиция в эстетической интерпретации может относиться только к некому уже имеющемуся качеству со скрытым,

²⁵ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 148.

²⁶ Там же. С. 158.

ушедшим в тень представлением о том, что это качество было получено в результате деятельности человека. И это уже имеющееся качество соотносится с понятием «произведение», т. е. некий объект искусства.

Искусство отображает действительность (в том числе и виртуальную — существующую во сне, в воображении, искусственно смоделированную). Но, по крайней мере, в одном отношении искусство принципиально отличается от этой отраженной действительности, так как существует, в отличие от нее, в форме произведений.

Собственно, произведение и определяется наличием композиции. Иначе говоря, произведение, в этом ключе, может в наиболее общем виде определено как то, что имеет композицию.

В свою очередь, композиция может быть в первоначальном виде определена как эстетическая категория, обозначающая систему средств, превращающих эстетический материал в художественное произведение.

СОДЕРЖАНИЕ

Вал. А. Луков, Вл. А. Луков

**КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И МОЛОДЕЖНАЯ ПОЛИТИКА
В СВЕТЕ ТЕЗАУРУСНОГО ПОДХОДА.....3**

И. В. Чирич, В. В. Каблуков

**МИФ О РУССКОМ АЛКОГОЛИЗМЕ В ТЕЗАУРУСЕ СО-
ВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ.....15**

К. Н. Савельев

АНГЛИЙСКИЙ ДЕКАДАНС: ФРАНЦУЗСКИЙ ФАКТОР....24

В. Н. Ганин

**«ЖЕНСКИЙ» ВЗГЛЯД НА «МУЖСКУЮ» ИСТОРИЮ В
ЦИКЛЕ К. Э. ДАФФИ «THE WORLD'S WIFE».....35**

М. В. Рахимова

**К ВОПРОСУ О ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ СОЕДИНЕН-
НЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ.....44**

Т. М. Лукова

**КОМПОЗИЦИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ
(тезаурусный анализ понятия).....59**

Сведения об авторах:

Ганин Владимир Николаевич — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета.

Каблуков Валерий Витальевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин Московского гуманитарного университета.

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, директор Института гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета — заместитель ректора МосГУ по научно-исследовательской работе, заслуженный деятель науки РФ, академик-секретарь РС МАН (IAS, Инсбрук), академик МАНПО, почетный профессор МосГУ.

Луков Владимир Андреевич — доктор филологических наук, профессор, руководитель Центра теории и истории культуры Института гуманитарных исследований МосГУ, заслуженный деятель науки РФ, академик МАН (IAS, Инсбрук), МАНПО.

Лукова Татьяна Михайловна — руководитель Редакционно-издательского отдела Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина, член Международного союза художников-графиков.

Рахимова М. В. — аспирантка кафедры культурологии МосГУ.

Савельев Константин Николаевич — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой культуры и зарубежной литературы Магнитогорского государственного университета.

Чирич Ирина Викторовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи, Московский государственный индустриальный университет (МГИУ).

Научное издание

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 11

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 07.07.2007 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 4,4

Тираж 100 Заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1