



Ищенко Нина Сергеевна (р. 1978) – кандидат философских наук, культуролог, литературный критик. Член Союза писателей ЛНР, Философского монтеневского общества Луганска.

Автор книги воспоминаний «Город на передовой. Луганск-2014» (2020), монографии «Южный фронт: Россия – Украина – Донбасс» (2021) о культурных основаниях гибридной войны, а также литературно-критических книг «Локусы и фокусы современной литературы» (2020), «Книжная полка Татьяны Лариной» (2020), «Борьба цивилизаций в “Отблесках Этерны”» (2021). Редактор-составитель семи сборников Философского монтеневского общества Луганска.

«Еще раз подчеркнем главную интенцию автора, которая придает ценность как книге в целом, так и ее отдельным тематическим блокам. Это, во-первых, умение автора показать базовую – традиционную и архетипическую – смысловую основу любых сколь угодно новых и внешне неожиданных феноменов современной культуры. Во-вторых, – и в этом главная ценность работы – раскрытие псевдоморфозного характера этих новаций в культуре как основанных на соединении универсального и традиционного содержания с новой искажающей его формой. Впрочем, иногда это не столько искажение, сколько достаточно плодотворный перевод в новую форму, как в случае реалистической литературы XIX века, которая оказалась способна сохранять древние архаичные смыслы русской культуры, содержащиеся латентно в культурной памяти. Собственная сверхцель автора монографии, насколько мы понимаем, состоит в том же самом – в сохранении смыслов русской культуры, и здесь она полностью достигнута.

Виталий Даренский, доктор философских наук, профессор
Луганск ЛНР

ПСЕВДОМОРФОЗЫ САКРАЛЬНОСТИ
В ЗНАКОВЫХ ПРОСТРАНСТВАХ СОВРЕМЕННОСТИ

Н. С. ИЩЕНКО

Н. С. ИЩЕНКО

ПСЕВДОМОРФОЗЫ
САКРАЛЬНОСТИ
В ЗНАКОВЫХ ПРОСТРАНСТВАХ
СОВРЕМЕННОСТИ

**Министерство сельского хозяйства
Российской Федерации**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АГРАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ К. Е. ВОРОШИЛОВА»**

Н. С. Ищенко

**ПСЕВДОМОРФОЗЫ САКРАЛЬНОСТИ
В ЗНАКОВЫХ ПРОСТРАНСТВАХ
СОВРЕМЕННОСТИ**

Монография

Луганск
2023

УДК 140.8+130.2
ББК 87.5+71.04
И98

Рекомендовано к изданию Ученым советом ФГБОУ ВО «ЛГАУ имени К. Е. Ворошилова» (Протокол № 1 от 21 сентября 2023 г.)

Рецензенты:

Даренский В. Ю. – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганский государственный педагогический университет».

Патерыкина В. В. – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры теории искусств и эстетики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского».

Ищенко Н.С.

И98 Псевдоморфозы сакральности в знаковых пространствах современности : монография / Н. С. Ищенко; ФГБОУ ВО «ЛГАУ имени К. Е. Ворошилова». – Луганск : ИП Орехов Д.А., 2023. – 386 с.

В монографии представлены результаты философско-культурологического анализа различных видов эстетической коммуникации современного информационного пространства. В работе исследованы пространства, построенные на основе литературных и кинематографических текстов на русском языке, включающие произведения XIX – XXI вв., как русские, так и зарубежные, доступные современному читателю/зрителю. Проведенный анализ показывает, что в рассмотренных пространствах транслируются разные типы мировоззрения: мифологическое, философское, религиозное. Исследованы способы воссоздания, трансляции и рецепции философских систем и религиозных концепций.

Материалы исследования могут быть использованы для философско-культурологического анализа текстов, как литературных, так и кинематографических, экспертизы их философского содержания, оценки их мировоззренческого потенциала, а также возможностей сохранения и актуализации различных философских концепций в культурной ситуации постмодерна.

УДК 140.8+130.2
ББК 87.5+71.04

© Ищенко Н.С., 2023
© ФГБОУ ВО «ЛГАУ имени К. Е. Ворошилова», 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Расширяя границы философии. <i>Предисловие автора</i>	5
Архаичная новизна: парадоксы культуры постмодерна	7
Введение	11

ГЛАВА I ЧИТАТЕЛЬ ВХОДИТ В ТЕКСТ

Литература как пространство творческого обмена	30
Читатель – персонаж – автор: герменевтика кинотекста	
Марка Захарова «Дом, который построил Свифт»	39
Читатель становится персонажем: автореференция в романе	
Мариам Петросян «Дом, в котором...»	46
Читатель влияет на автора: текстовый блог как	
разновидность дружеского письма	53
Читатель становится автором: создание культурной группы	
на основе канонического текста	61
Персонаж становится автором: трансформация сюжета о	
Шерлоке Холмсе в сериалах XXI века	72

ГЛАВА II ТРАНСГРЕССИЯ ТЕКСТА

Текст создает границы культурной группы	81
Проблемы функционирования текстов культуры в	
диахронии	89
Попаданчество как межкультурное взаимодействие	100
Татьяна Ларина на границе культур	110
Изменение Японии в творчестве Кэндзабуро Оэ	1105
Сохранение Японии в аниме о Темном дворце	128

ГЛАВА III ДО ХРИСТИАНСТВА: СКАЗКА, ЯЗЫЧЕСТВО, МИФ

Инициация в повести Чехова «Степь»	138
Провал инициации в новелле Андреева «Он (рассказ	
неизвестного)»	145
Рокер-Прометей против изначального зла в «Песне про	
советскую милицию»	156
Сицилия Цветаевой: сверхчеловек в пространстве сна	169
Студент, право имеющий, в «Тайной истории»	183
Порфирий Петрович – Сократ «Преступления и наказания»	
.....	190

ГЛАВА IV
НАРЯДУ С ХРИСТИАНСТВОМ:
ОТ ГНОСТИЧЕСКИХ МИРОВ ДО КУЛЬТА РАЗУМА

Идеи гностиков в советской фантастике	200
Гностическая теология в фильме «USS каллистер»	212
Неоплатоническое и гностическое влияние в «Очарованном страннике»	Ошибка! Закладка не определена.
Фолкнер как гуманист: к постановке проблемы	232
Философия каббалы в мультфильме «Девятый»	244
Деизм просвещения в индийском фильме «ПиКей»	254

ГЛАВА V
ПОСЛЕ ХРИСТИАНСТВА:
ПРОТЕСТАНТИЗМ В СЕКУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ

Теологема Невидимой Церкви в современной массовой культуре	264
Новозаветные прообразы главных героев «Матрицы»	272
Символическое уничтожение церкви в рассказе Борхеса ..	279
Иерархия безумцев в протестантской и католической теологии	290
Протестантская «работа» в русской революционной культуре	298
«Работа» Тихиро на пути к просветлению	305

ГЛАВА VI
ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО МИРА

Донецк в сердце Русского мира	312
Новороссия гроз – иеротопия военного Донбасса	319
Ледяной поход по зимнему Донбассу	329
Северный ветер и Северный крест: новый образ Рыцаря с лебедем	335
Победа и разрушенный храм: путь из ада	347
Заклучение. Тексты и смыслы в знаковых пространствах ..	355
Публикации автора	357
Библиография	362

РАСШИРЯЯ ГРАНИЦЫ ФИЛОСОФИИ

Предисловие автора

Современная массовая культура рождает образы, идеи и культурные сценарии, вызывающие сильные эмоции и провоцирующие на определенные действия. Эти плоды массовой культуры всегда выражают те или иные философские идеи. Философия выясняет, что такое человек, жизнь, мир, что нужно делать в этом мире и на что стоит тратить свое время и внимание. Философия культуры показывает, как эти вопросы звучат у разных народов, как на них отвечают люди разных культур. Любое произведение искусства дает явные или неявные ответы на эти вопросы в виде образов, идей, предпосылок и выводов.

Задачей данной книги является расширение философии за ее академические границы. В многаграфии проанализированы прозаические и поэтические произведения классической и современной литературы, кинотексты и анимационные фильмы, и показано их философское содержание. Культурно-философское содержание произведений делается явным и позволяет читателю строить свое мировоззрение сознательно, что является целью философии со времен Сократа.

Настоящая книга включает работы 2016 – 2023 гг., созданные в Луганске, опубликованные в российских и донбасских научных журналах «Тетради по консерватизму», «Визуальная теология», «Культурный ландшафт регионов», «Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры», «Достоевский и мировая культура», «МедиаВектор», «Труды Перервинской духовной семинарии», «Научный вестник Луганского государственного аграрного университета», «Философско-культурологические исследования», «Тerra культура», «Антропос: Логос и Теос», а также представленные на конференциях «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (Санкт-Петербург), Матусовские чтения (Луганск), «Текст и коммуникация в пространстве культуры» (Симферополь), «Традиционные общества: неизвестное прошлое» (Челябинск),

«Человек в информационном обществе» (Самара), «Образ Родины: содержание, формирование, актуализация» (Москва), «Неканоническая эстетика» (Санкт-Петербург), «Философия на линии фронта» (Донецк), «Универсум Платоновской мысли» (Санкт-Петербург), Международной Платоновской конференции (Москва) и других.

Переработанные для настоящей монографии тексты объединены логически. После первой методологической главы идет раздел о межкультурной коммуникации и показано, как разные идеи и образы пересекают культурную границу и усваиваются инокультурной средой. Далее следуют разделы, анализирующие философское содержание концепций, распространяющихся в культурном пространстве современности, таких как мифология, философские учения, религиозные идеи, воплощенные в классических и современных текстах, доступных читателю и зрителю на русском языке.

Пользуюсь случаем поблагодарить моих постоянных оппонентов и критиков, без которых эта книга не состоялась бы: Валентину Патерыкину, Виталия Даренского, Елену Заславскую, Николая Ласточкина.

Приглашаю всех читателей этой книги расширять культурные границы в совместном философском творчестве!

*Нина Ищенко
Луганск, 2023*

АРХАИЧНАЯ НОВИЗНА: ПАРАДОКСЫ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНА

В предлагаемой читателю монографии на широком и разнообразном культурном материале исследована одна из ключевых проблем современной философии культуры – проблема закономерностей передачи культурной традиции в ее радикально изменяющихся формах. Понятие «псевдоморфоза», введенное Освальдом Шпенглером в оборот во втором томе «Заката Европы», обладает огромным эвристическим потенциалом, но до настоящего времени практически никем не использовалось. Псевдоморфозы – это главный внутренний механизм посттрадиционной культуры. Монография Нины Ищенко фактически впервые целенаправленно исследует этот ее механизм.

Имеющее место до сих пор игнорирование понятия «псевдоморфоза» философией культуры связано с его огромной разоблачительной силой, поскольку оно показывает иллюзорность всякой новизны в культуре. В оптике псевдоморфоз любая культура не только не нова, но в своей основе традиционна и даже архаична, а то, что в ней кажется новым, на самом деле является феноменами разрушения и искажения ее же собственных фундаментальных основ. Тем самым, это чрезвычайно ценное понятие для философии традиционализма.

Вместе с тем, автор монографии относится к новейшим формам культуры эпохи Постмодерна апологетически – но именно потому, что усматривает в них не внешнюю новизну, которая лежит на поверхности, а наоборот, ее базовые смысловые основания, которые оказываются глубоко традиционными и даже архаическими. В монографии также показано, какие философские идеи реализованы в произведениях массовой культуры – в книгах, фильмах, аниме, мультфильмах разных культур. Как замечает исследователь, современные словесные и аудиовизуальные тексты выражают и транслируют самые разные мировоззрения, сознательно построенные на основе конкретных философских теорий и богословских концепций. Выявлению этого скрытого слоя и посвящена работа

Автором монографии используются и активно разрабатываются понятия эстетической коммуникации, герменевтического треугольника, культурного ландшафта, культурной памяти, а также специфики постмодернистской поэтики текста, отража-

ющей процессы включения читателя в текст. Например, рассмотрен феномен автореференции как «самоописания, возникающего, когда некоторый знак отсылает не только к другому предмету, но и к самому этому знаку»; при этом сама «автореференция в литературе может выступать как один из художественных приемов, включающих читателя в текст».

Некоторые из утверждений автора могут вызывать и возражения, например, сближение текстового блога с жанром дружеского письма в классической литературе. Как пишет автор, «целью Интернет-коммуникации путем ведения текстового блога является самопрезентация». Однако самопрезентация как культ человеческого *его* – это явно дегенеративное явление в культуре. Конечно, в «дружеских письмах как литературном жанре в пушкинскую эпоху можно заметить общие черты с электронными текстами» – но эти общие черты второстепенны, поскольку интенция их различна. Дружеское письмо – это не «самопрезентация», а обсуждение важной жизненной проблемы, которое ценно для всех, и автор письма старается максимально «вынести за скобки» свое «я» при ее обсуждении. В текстовом блоге, действительно, главной целью является самопрезентация, а ее тема является лишь поводом (поэтому блогер пишет на любые темы, в том числе и на те, в которых он некомпетентен, но это для него не важно).

Можно было бы сформулировать еще ряд подобных вопросов к автору, но это совершенно нормально и не влияет на высокий концептуальный и аналитический уровень работы. Ключевая тема автора – при всех ее очень разнообразных эмпирических вариациях – это закономерность представления архетипов культуры в ее новейших постмодерных формах. Самый яркий пример – это фандомы, создаваемые почитателями различных текстов массовой культуры. Текст, вокруг которого строится фандом, называется каноническим текстом или претекстом. Среди претекстов современных фандомов можно назвать циклы рассказов о Шерлоке Холмсе, трилогию «Властелин колец», серию романов о Гарри Поттере и многие другие произведения литературы и кино. Как показывает автор, «фандом представляет собой модель известных в истории сообществ, сформированных на основе сакрального канонического текста». Таким образом, фандом – это пародирование сакральности на уровне массовой культуры.

Тезис автора о «формировании культурной группы на основе канонического текста» и о том, что «взаимодействие куль-

турных групп с разной культурной памятью происходит путем трансляции текстов сквозь культурные границы» имеет сходство с одним из главных тезисов «шизоанализа» в версии Ж. Делёза и Ф. Гваттари о том, что любым типам человеческой коллективности предшествуют маргинальные группы. Методология «шизоанализа», предложенная Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в работе «Капитализм и шизофрения» (1972; 1980), имеет параллели с тем анализом «псевдоморфоз», который предложен в данной монографии, и даже с ним пересекается, например, в теме о том, что «огромные возможности писателю-фикрайтеру дает АУ – альтернативный универсум». Фактически, данная исследовательская работа представляет собой некую альтернативную версию «шизоанализа» (то есть анализа раздвоения реальностей в культуре). Однако вместо мифологемы «желание» у Ж. Делёза и Ф. Гваттари, здесь центральной является мифологема «автора» – как весьма радикальный ответ на мифологему «смерти автора», в свое время введенную Р. Бартом.

Главная интенция монографии – это исследование «механизмов» самосоздания Автора в культуре: здесь автором становится читатель и вообще каждый человек, попадающий в актуальное культурное пространство. В этом можно усматривать позитивный аспект постмодерна как «новой архаики» (в архаическом обществе ритуала авторами жизни были все). С другой стороны, современная культура шизоидна уже по самой своей специфике, поскольку изначально раздвоена между заданной «объективной» реальностью» и фантомными мирами, которые она создает. Например, фантастика как жанр литературы – это вообще «каноническая» форма «шизоидного» сознания, удваивающего реальность. Сам феномен «удвоения» реальности является закономерным результатом секуляризации (обезбоживания) культуры, когда у людей исчезает опыт реального отношения к миру Иному – миру Вечного бытия – и подменяется эрзацами конструирования иллюзорных «иных» миров, поскольку сама потребность в «инаковой» реальности входит в априорную структуру сознания и ее приходится чем-то заполнять («свято место пусто не бывает»). Поскольку автор монографии принадлежит к Православной Церкви, то есть иницирован библейским Откровением, то имеет возможность анализировать эти феномены с позиции «вненаходимости».

На различном культурном материале современности исследователь очень хорошо показывает механизмы глубокой архаизации культурного пространства. Например, как пишет автор,

«реверсы и кроссоверы позволяют читателю-писателю сконструировать множество вариантов сюжета с разными персонажами и поставить любимых персонажей в самые разные ситуации. Текст канона и фанона превращается в гипертекст, связывающий разные книги, фильмы, сериалы, арт, музыку. На основе канона растет и развивается своя литературная мультивселенная». Это не что иное, как радикально децентрированная культура-ризома, которая полностью соответствует самым архаическим стадиям культуры, еще не центрированным единым сакральным текстом. Но именно таков реальный Постмодерн.

Полный обзор всех тематических ходов книги требует обширного обзора. Здесь же еще раз подчеркнем главную интенцию автора, которая придает ценность как книге в целом, так и ее отдельным тематическим блокам. Это, во-первых, умение автора показать базовую – традиционную и архетипическую – смысловую основу любых сколь угодно новых и внешне неожиданных феноменов современной культуры. Во-вторых, – и в этом главная ценность работы – раскрытие «псевдоморфозного» характера этих новаций в культуре как основанных на соединении универсального и традиционного содержания с новой искажающей его формой. Впрочем, иногда это не столько искажение, сколько достаточно плодотворный перевод в новую форму. Так, на примере повести А. П. Чехова исследователь показывает, что «реалистическая литература XIX века способна сохранять древние архаичные смыслы русской культуры, содержащиеся латентно в культурной памяти».

Собственная сверхцель автора монографии, насколько мы понимаем, состоит в том же самом – в сохранении «древних архаичных смыслов русской культуры», и здесь она полностью достигнута.

*Виталий Даренский,
доктор философских наук,
профессор кафедры философии ЛГПУ*

ВВЕДЕНИЕ

В предлагаемой вниманию читателей монографии проводится культурно-философский анализ произведений искусства, а именно художественной литературы, кино, анимационных фильмов, доступных читателю/зрителю на русском языке. Пространство творчества, созданное такими произведениями, их авторами, читателями и зрителями, в современном мире рассчитано на массового потребителя, однако это не значит, что оно лишено философских идей. Напротив, современные словесные и аудиовизуальные тексты выражают и транслируют разные мировоззрения, а часто прямо обращаются к философским теориям и богословским концепциям. Этот скрытый слой эксплицируется в монографии. Принцип отбора материала определен задачей исследования. Предметом исследования стали произведения, в которых художественно выражены философские системы, богословские концепции, а также способы включения читателя в сотворчество с автором.

Методологической основой исследования послужили работы О. Костиной об онтологии эстетической коммуникации; Т. Венедиктовой о литературе как феномене буржуазного общества, формирующем пространство культурного обмена; Р. Брубейкера о культурной идентичности, групповом и индивидуальном самосознании; Х.-Г. Гадамера об эстетической коммуникации и герменевтике различных текстов; М. М. Бахтина о диалогической природе творчества и о хронотопе как точке входа читателя в произведение; Р. Барта о смерти автора и теории гипертекста; Ф. Йейтс и Я. Ассмана о формах памяти; О. Лавреновой о семиозисе культурного ландшафта.

В исследовании используются результаты осмысления философских систем Платона, неоплатоников, гностиков, протестантов, деистов, а также реконструкции мифологических картин мира, известные из фольклора разных народов. Эта часть работы основывается на классических текстах, представляющих предмет изучения историков философии и фольклористов. Православная христианская догматика излагается по работе А. В. Карташева о Вселенских соборах и

А. Р. Фокина о христианских идеях в связи с античными философскими системами.

В монографии анализируются классические произведения Л. Н. Андреева, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, А. С. Пушкина, А. П. Чехова, В. П. Кина, М. И. Цветаевой, а также авторов других литератур мира, а именно: Вольтера, Х. Л. Борхеса, Т. Манна, К. Оэ, Д. Тартт, О. Хаксли, Г. К. Честертона, У. Фолкнера. В рассмотрение включены тексты русских поэтов и писателей конца XX – начала XXI вв. Е. А. Заславской, А. М. Литвинова, А. С. Пелевина, М. С. Петросян, А. Н. Ревякиной, А. А. Сигиды, Т. Н. Толстой. Кинотексты представлены работами Л. и Э. Вачовски, М. А. Захарова, Х. Миядзаки, Т. Синохары, Т. Хейнса. Р. Хирани, Ш. Экера.

В первой главе работы «Читатель входит в текст» рассматриваются способы взаимодействия читателя с текстами разной природы, вовлечение читателя в пространство художественного действия и разные варианты сотворчества читателя с автором вплоть до превращения читателя в автора собственных текстов.

В начале главы показано, что исходной точкой возникновения современных способов взаимодействия читателя с текстом является европейский XVIII век, когда появляется буржуазный читатель по терминологии Т. Венедиктовой. В этот период литературное пространство переформируется, меняет свои характеристики и превращается в пространство символического обмена идеями, образами и эмоциями, порожденными социальной жизнью в повседневном, а не сакральном времени. В этот период сужается пространство трансляции эмоций и ценностей сферы сакрального. Коммерция в широком смысле слова, понимаемая как обмен, захватывает пространство литературы, включая в обмен и читателя. Художественная литература социализирует эмоции повседневности, придает им вид, пригодный для взаимодействия с другими членами общества, воспитывает читателя, учит его использовать свои эмоции как ресурс в процессе символического обмена, осуществляемого в текстовом пространстве. Аналогичные пространства обмена в наши дни возникли на основе других видов текстов, не только литературных, но и аудиовизуальных, включая кинотексты. Вовлечение читателя в текст в процессе эстетической коммуникации рассматривается далее в первой главе.

Взаимодействие читателя, автора и персонажа рассматривается в книге на примере кинотекста «Дом, который построил Свифт» (1982) Марка Захарова. Этот фильм представляет собой модель герменевтического треугольника читатель/персонаж/автор. В кинотексте разворачивается эстетическая коммуникация на двух уровнях: вовлечение в действие главного героя фильма и через него – вовлечение читателя в текст романа Свифта о Гулливере. Главный герой фильма символизирует читателя, проходящего все стадии эстетической коммуникации: от равнодушия и неприятия рассказанной истории, через зарождение интереса до отождествления с персонажем и затем – до равноправного творческого диалога с автором. В герменевтическом треугольнике главный герой фильма проходит все вершины и проводит по ним зрителя, вовлекая его в кинотекст несмотря на условность сценических приемов и осознанную отстраненность наблюдателя.

Одним из способов включения читателя в текст является автореференция – создание объекта, описывающего себя же. Этот процесс рассмотрен на примере романа современной российской писательницы Мариам Петросян «Дом, в котором...» (2009). Показано, что описанный в романе объект – Дом – обладает теми же характерными признаками, что и читаемая книга, а приключения персонажей романа в художественном пространстве представляют собой модель чтения и перечитывания книги, причем при каждом перечитывании читатель может видеть происходящее с точки зрения разных героев. Так автореференция позволяет читателю включиться в текст на одном уровне с персонажами.

Совпадение двух вершин герменевтического треугольника, читателя и автора, реализуется в таких феноменах современного информационного пространства как текстовый блог и фандом.

Текстовый блог стал заметным феноменом информационной сферы в XXI веке, однако виды деятельности, реализованные в этом явлении, существовали в русской культуре еще в XIX веке, в эпистолярных стратегиях арзамасцев – поэтов пушкинского круга. В дружеских письмах как литературном жанре в пушкинскую эпоху самопрезентация автора строится на основе культурно-значимых социальных ценностей, что вовлекает в процесс создания образа адресатов письма и его читателей.

Те же самые явления в информационном пространстве современности активно вовлекают читателя в коммуникацию с автором блога, заставляют аудиторию участвовать в создании авторского образа блогера. Таким образом, читатели включаются в создание гипертекста со своими ассоциациями, ценностями и образами. Кульминации этот процесс достигает в литературной деятельности фандома.

Фандом представляет собой сообщество поклонников какого-либо произведения, а литературная деятельность фандома заключается в создании разных вариантов развития сюжета в исходном произведении, вокруг которого основан фандом. Каноническое произведение (претекст) создает для участников фандома пространство творческого обмена, наполненное общими образами и идеями, персонажами и микросюжетами. В этом пространстве поклонники какого-либо текста выстраивают эстетическую коммуникацию и совершают символический обмен овеществленными в тексте эмоциями. Таким образом, фандом представляет собой модель культурной группы, строящей свое самосознание на каноническом произведении, откуда отдельные участники группы черпают примеры для подражания и основания для создания собственных жизненных стратегий.

Методы взаимодействия с текстом, отработанные в фандамах, применяются и вне фанатских субкультур. На основе претекста Артура Конан Дойля в современной киноиндустрии созданы сериалы о Шерлоке Холмсе, замечательные тем, что в них на первый план выходит фигура злодея-антагониста Мориарти. На примере английского и американского сериалов 2010-х гг. («Шерлок» и «Элементарно» соответственно) в книге показано, как персонаж-антагонист выходит за рамки сюжета, влияет на развитие событий и становится центральной фигурой, объединяющей разные серии и создающей новые варианты развития событий. Так злодей Мориарти из персонажа превращается в автора, благодаря которому история развивается до бесконечности.

Таким образом, все варианты взаимодействия участников эстетической коммуникации рассмотрены в первой главе. Показана значительная роль читателя/зрителя в создании того пространства символического обмена, где разворачивается действие текстов и происходит обмен опытом всех

участников общения, объединенных общей культурной памятью на основе претекста.

Взаимодействие разных культурных групп, каждая из которых имеет собственное самосознание, выраженное в собственной культурной памяти и канонических текстах, анализируется во второй главе «Трансгрессия текста».

Формирование самосознания культурных групп рассматривается на примере романа Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1926–1943). Книга строится на библейском сюжете и описывает создание народа Иакова как сообщества людей, заключивших завет с Богом. Групповое самосознание отделяет культурную группу от других групп по религиозному признаку и одновременно сплачивает членов группы в единое сообщество на основе одинаковой эмоциональной оценки своей принадлежности к группе. Описанный механизм создания культурных групп может использоваться государством как субъектом конструирования групповых идентичностей в современном мире. Взаимодействие культурных групп с разным самосознанием во времени и пространстве анализируется далее в главе второй.

Сохранение разных видов культурной памяти является условием адекватного функционирования литературного текста в разнокультурных средах. Проникая сквозь границы культурных групп во времени и пространстве, книга как носитель культурной памяти может терять свой семиотический потенциал, что показано на примере романов Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1931) и Татьяны Толстой «Кысь» (2000). В первом случае шекспировский текст, во втором – русская классическая литература оказываются в инокультурной среде, и при формальной сохранности теряют способность транслировать смысл под влиянием среды. Книга может функционировать только в социокультурном контексте, учитывающем изменения общей практики социума, определяющей правила декодирования текстов. Отсутствие общей социальной жизни оказывается причиной гиперинтерпретации текстов и потери ими смысла, выражающего самосознание создавшей их культурной группы.

В аспекте межкультурной коммуникации разных культурных групп рассматривается хронотуризм, или художественная литература о людях, попавших в другое время (попаданчество). Феномен попаданчества становится актуаль-

ным в современной русской литературе в период кризиса самосознания в постсоветский период, когда общепризнанный образ будущего, а также образ своей культуры разрушается. В такой ситуации общество перестает воспринимать собственную культуру как меру всех культур и начинает искать специфику собственного мировоззрения, сравнивая себя с другими эпохами. Главный герой таких произведений, попаданец, оказывается в другом времени с идеями, взглядами и знаниями своего времени, и с этих позиций наблюдает и преобразовывает культуру другой эпохи как чужую. Такое отчуждение от собственной истории сопровождается стремлением освоить другие культуры, но не меняться самому, что углубляет кризис самосознания культурной группы и приводит к кризису жанра, когда штампы попаданческой литературы блокируют коммуникацию, сохраняя только одну сторону обмена, а именно, современную русскую культуру переходного периода.

Возможность межкультурного взаимодействия с сохранением и обогащением собственного самосознания показана на примере Татьяны Лариной. В образе Татьяны Александр Пушкин показывает, как личность может функционировать в форме текста в системе смыслов, трансформируя полученную информацию и создавая новые смыслы в зависимости от контекста, задаваемого культурной памятью и памятью индивида. Татьяна Ларина в романе Пушкина выступает как личность, создающая себя по цитатам из иностранных романов, которые в ее случае накладываются на русскую христианскую культурную основу. Отбор материала определяется нормами поведения, существующими в русской православной усадьбе, где воспитывалась Татьяна. Изменение информации, заимствованной из европейской культуры в синхронной коммуникации, приводит к сохранению и укреплению русского дворянского самосознания героини и вовлекает в этот процесс читателей ее истории.

Синхронная коммуникация западной и японской культур рассматривается далее на примере литературного творчества Кэндзабуро Оэ и кинотекста «Темный дворецкий» Тосии Синохары.

Кэндзабуро Оэ, известный японский писатель XX – XXI вв., начал свой творческий путь после поражения Японии во Второй мировой войне. Причину поражения страны писатель увидел в отсталости Японии от Запада, и

целью его творчества является преодоление этой отсталости путем усвоения западной культуры. В его книгах основной ценностью является американская демократия и американская культура, выступающая как универсальный посредник. В терминах американской популярной культуры XX века Оэ осмысляет японскую историю и современность, идеи других культур, например, книги Достоевского, а также христианские ценности. Американская культура становится образцом для трансформации японской действительности на уровне мифа.

Усвоение европейского образа на основе идеи конфуцианства, важной для японской культуры, проанализировано на примере франшизы «Темный дворецкий». Аниме-сериал и полнометражные фильмы, созданные в XXI веке, заимствуют образы хозяина и дворецкого и модифицируют их на китайской цивилизационной основе. Викторианская культура промышленной Англии, где создавался исходный образ, накладывается на японские идеи о почтении к старшему и самурайской верности, не разрушая, а сохраняя конфуцианский образец.

Итак, во второй главе рассмотрена роль культурной памяти в сохранении группы, возможности межкультурной коммуникации разных групп, проанализированы примеры диахронной и синхронной коммуникации и показаны случаи разрушения культурной памяти в результате гиперинтерпретации текстов, поиска самосознания и сохранения культурной памяти в процессе усвоения инокультурных идей.

В дальнейших главах рассматриваются конкретные мировоззрения, философские концепции, богословские идеи, транслируемые текстами разных культур сквозь культурные границы. В отдельных главах приводятся варианты трансляции и усвоения таких идейных комплексов как мифологическое мировосприятие, нехристианские философские учения Средиземноморья и Европы, протестантизм и православное христианство, воплощенных в конкретных литературных и аудиовизуальных текстах, доступных современному читателю и зрителю на русском языке.

В главе «До христианства: сказка, язычество, миф» анализируются не архаичные тексты, а произведения литературы XIX–XX вв., принадлежащие перу поэтов и прозаиков модерна, владеющих современной литературной техникой,

но отражающих в своих текстах мифологическое мировоззрение и языческие философские идеи.

Базовым для языческих культур является ритуал инициации – испытания, в ходе которого человек проходит через символическую смерть и возрождается в новом качестве. Инициацией в традиционных обществах сопровождается любой переход между возрастными и социальными группами. Чтобы изменить свой статус, человек должен умереть в старом качестве и возродиться в новом. Инициационные ритуалы имплицитно описаны в произведениях русских писателей модерна – Антона Чехова и Леонида Андреева.

В повести Чехова «Степь» (1888) действие разворачивается в Донбассе. Отмеченную Владимиром Проппом функцию леса как места инициации выполняет степь. Иницируемый Егорушка, пройдя через степь, приезжает в город новым взрослым человеком. Описанные в реалистическом стиле персонажи повести выполняют ключевые функции проводника в иной мир и волшебного помощника на пути испытаний, характерные для волшебной сказки, отражающей инициационный ритуал. Исследование показывает, как посредством литературы архаичная модель инициации, базовая в мифологическом мировоззрении, транслируется новым поколениям в обществе модерна.

В новелле Леонида Андреева «Он (рассказ неизвестного)» (1913) художественное пространство и взаимодействие персонажей выстраивается по модели русской волшебной сказки, причем в тексте реализуется редкий для сказки сюжет провала инициационного испытания героя. Главный герой новеллы оказывается в ином мире, в ситуации поиска и спасения похищенной антагонистом женщины, однако, не имея ни поддержки волшебного помощника, ни нужных знаний, он проваливает испытание и гибнет душой и телом. Восприятие истории как пути героя позволяет увидеть в новелле Андреева сюжет о разрушении традиций, надвигающейся катастрофе, уничтожающей привычный мир, что отражает духовное состояние русского общества накануне Первой мировой войны и последующих революций.

Период социокультурных трансформаций, завершающий существование советской власти, возникшей в результате революции начала века, отражен в творчестве донбасского поэта Александра Литвинова (Вени Дркина). В «Песне про советскую милицию», проанализированной в моногра-

фии, синтезированы пять претекстов, выражающих ценности разных культурных групп, создано пространство диалога культура разного времени и разного статуса в рамках андеграундного дискурса. Пространство диалога создается на основе русской народной колыбельной песни и содержит среди прочих образ богоборца Прометея, наделенный в рамках советского официального дискурса положительной семантикой. В поэтике Литвинова восставший против Зевса Прометей также является положительным героем, с которым соотносится поэт-рокер.

Еще один аспект проявления языческого мировоззрения в литературе модерна рассматривается на примере творчества Марины Цветаевой, семиотизирующей культурный ландшафт Сицилии для воплощения идеи о поэте-сверхчеловеке, причастном сакральных тайн и возносящемся на божественный уровень. В поэзии Цветаевой Сицилия вырывается из историко-культурного контекста и самым главным сицилийским сюжетом оказывается история Эмпедокла, желающего стать богом. С Эмпедоклом соотносится и поэт, который в художественном мире Цветаевой представляет собой исключительную личность, стоящую над общим уровнем, поскольку ему доступна сакральная сущность мира. Языческая идея обретения сверхчеловеческой сущности путем выхода за пределы человеческого формирует сицилийский ландшафт в творчестве поэта.

Попытки стать сверхчеловеком, приобщившись к языческому божеству Дионису, являются предметом изображения в детективе американской писательницы Донны Тартт «Тайная история». Общение американских студентов-эллинистов с языческим богом описаны автором в поэтике Достоевского. Как Достоевский выражает авторское отношение к происходящему в романе с помощью фраз, сказанных непонятно зачем, так и Донна Тартт вводит в повествование такую фразу, когда в голове одного из героев звучит фраза Раскольникова – его признание в убийстве старухи-процентщицы. Раскольников пришел к Христу и раскаялся в содеянном, американские же студенты в той же ситуации общались с языческим Дионисом, не пережили раскаяния и нравственного возрождения и погубили себя в попытке стать сверхчеловеком, выйдя за пределы человеческого поведения.

Античный миф в романе «Преступление и наказание» рассматривается в монографии на примере главных антагонистов сюжета – Раскольникова и Порфирия Петровича. Оба персонажа воплощают классическую платоновскую пару героев – молодого честолюбца Алкивиада и босоногого философа Сократа. Сократ в диалогах Платона своими беседами о благе, справедливости и человеческой природе умеряет порывы Алкивиада и заставляет его отказаться от политических амбиций и преступлений против закона. То же действие на Раскольникова оказывают беседы с Порфирием, внешность которого списана с Сократа, а главной целью является стремление к познанию других для обращения их к Благу.

Фигура Сократа является переломной для философии, а философия Платона, как вершина античной философии, представляет собой непреходящий соблазн для интеллектуалов уже третье тысячелетие. Сократ своей жизнью, а также смертью за свои убеждения воплотил идеал морально совершенного человека, не нуждающегося в религии для того, чтобы творить добро. Платон в своей философии пытается подкрепить эту возможность диалектическими доводами. Уже после Воплощения Христа, в последние века античной культуры, идеи морального и интеллектуального совершенствования человека вне христианской религии играли огромную роль в формировании интеллектуального климата эпохи. Эпоха Возрождения в Европе была в значительной степени возрождением именно этих философско-религиозных течений, которые получили дальнейшее развитие в европейской философии Нового времени. Анализ художественных произведений, содержащих эти идеи, посвящена глава «Наряду с христианством: от гностических миров до культа разума».

В главе дается краткий философский анализ гностической философии и определяются ее универсалии, сохраняющиеся во всех вариантах гностического мировоззрения: это архетипы деления людей на две категории с разным онтологическим статусом и учение об иерархии миров, обосновывающее ненависть к нашему миру, низшему в иерархии. В работе проводится историко-культурологический анализ развития гностического учения от античного гнозиса до современной западной культуры, гностической по преимуще-

ству. Особое внимание в книге уделяется катарской ереси и ее основным идеям, которые являются базовыми для разных идейных течений современного мира.

В данной главе анализируются произведения некоторого сегмента советской фантастики, связанного в первую очередь с именами братьев Стругацких, и демонстрирует гностический характер созданного ими мира Полудня. Формирование этих идей в русской культуре произошло под влиянием западной фантастики XX века в результате межкультурного взаимодействия. Влияние этих идей продолжается и в наши дни, создавая благоприятную культурную атмосферу для реализации дегуманизирующих практик в современном мире.

Визуализация гностической теологии в современной западной фантастике анализируется на примере фильма «USS Каллистер» (2017) режиссера Тоби Хейнса. В кинотексте «USS Каллистер» средствами кинематографа создана интерпретация гностических образов Демиурга и Софии, а также воплощены такие гностические идеи, как иерархия миров, гнушение плотью, похищение Демиургом душ из высших космических сфер, жизнь душ в материальном мире под властью злого Демиурга и спасение-разрушение мира Софией. В кинофильме также полемически опровергается гностическое представление о том, что Бог Ветхого Завета является злым Демиургом гностического космоса. Показано, что данный кинотекст представляет собой визуализацию гностической теологии для аудитории, мыслящей в категориях американской культуры XX века.

Гностические и неоплатонические философские идеи присутствуют и в классической русской литературе, в частности, в повести Николая Лескова «Очарованный странник». Анализ повести основан на «Гимне о Жемчужине», отрывке из гностического апокрифического Евангелия от Фомы II века, где иносказательно излагается история падения души из сверхкосмических сфер в материальный мир. Гностическая история земного странствия души имеет и неоплатонические параллели в учении Плотина и разных неоплатонических школ. Сюжет жизненного странствия как возвращения на небесную родину восходит к пифагорейско-платоновскому кругу идей о теле как могиле души, о небесной родине чистых душ, о посмертной встрече с благами богами. Эти взгляды изло-

жены в «Кратиле», «Государстве», «Федоне» и других диалогах Платона. В повести Лескова судьба главного героя Ивана Флягина рассматривается как возвращение в исходную точку, в монастырь, понимаемый как духовная родина, дом Отца Небесного. Христианское содержание рассказа модифицирует неоплатонический и гностический сюжет, как это имело место исторически в конце античной цивилизации.

Возрождение философско-религиозных концепций поздней античности в эпоху Ренессанса и модификация их в современном постхристианском культурном пространстве рассмотрены на примере концепции гуманизма и ее антиреализации в творчестве американского писателя XX века Уильяма Фолкнера. В монографии показано, что системообразующим концептом возрожденческого гуманизма является отношение к интеллекту как к ключевому фактору в формировании нового человека, призванного подняться до божественного уровня. В работе также проведено последовательное сравнение неоплатонического гуманизма Пико дела Мирандолы с идейным содержанием главных романов Фолкнера. В результате проведенного анализа выясняется, что позиция американского писателя по этому вопросу диаметрально противоположна идеям Пико и гораздо ближе к христианской антропологии.

Еще одной возрожденческой философской системой, синтезировавшей неоплатонические идеи и их модификацию в еврейской мистической традиции, является каббала. В каббалистической философии Адам Кадмон считается свернутой формой мироздания, человеком-вселенной, содержащим в себе в потенции все души людей. Значительным было влияние каббалы на протестантскую теологию. Отождествив Адама Кадмона с Иисусом Христом, протестантские теологи, увлеченные каббалистической философией, пришли к мысли о всеобщем спасении людей независимо от их поведения, по природе, поскольку каждый из них содержит частичку Христа-Адама. В работе прослежен сюжет об Адаме Кадмоне, реализованный в постапокалиптической эстетике мультфильма «Девятый» (2009), показаны два уровня анагноризиса-узнавания, на уровне персонажей и на уровне зрителя, а также обосновано различие финалов на каждом из уровней.

Среди учений, выражающих идею о возможности для человека расти интеллектуально, морально и социально вне религиозных идей, самым последовательным является деизм и его логическое завершение – атеизм, получившие философское обоснование в Европе в эпоху Просвещения. В работе анализируется рецепция религиозно-философской концепции деизма в индийском фильме «ПиКей» (2014). В фильме показано, что общение с Богом на самом деле невозможно, поэтому любые религиозные системы являются обманом и манипуляцией. Чтобы разгадать обман, достаточно простого здравого смысла. Такая позиция уничтожает религиозную жизнь человека и требует от человека опираться на разум, то есть то, что считается разумным в настоящее время рационалистическим сообществом. Таким образом, объект критики деистов, церковь как тоталитарная секта, оказывается моделью их идеального общества, построенного на основании религии разума.

Одной из самых влиятельных религий современности является протестантизм. Это религия культурного гегемона, США, и философско-религиозные идеи, основанные на интуициях протестантизма, транслируются по всему миру в ходе межкультурной коммуникации экспансивной западной цивилизации с другими культурными группами. Возникновение постхристианской секулярной культуры в XX веке приводит к тому, что протестантские идеи существуют в современном культурном и информационном пространстве без своего религиозного обоснования. Такие идеи в современном мире подаются как результат здравого смысла и новой нормальности, но на человека другой культуры производят впечатление необоснованности и искусственного соединения в несвязанный логически ризомный конструкт. Историко-философский и религиозно-философский анализ показывает религиозную обусловленность таких идей и находит им законное место в системе протестантской теологии. Воплощение протестантских идей в произведениях современной культуры рассматривается в главе «После христианства: протестантизм в секулярной культуре».

Одним из влиятельных течений протестантизма является кальвинизм, породивший распространяемую западной культурой теологему Невидимой Церкви. Невидимая Церковь в учении Жана Кальвина – это сообщество людей, предопределенных к раю независимо от своего поведения в

земной жизни, в то время как все остальные люди предопределены в аду также вне зависимости от своих действий и заслуг. В этом аспекте кальвинизм находится под влиянием гностического мировоззрения, где существование двух родов людей с разным онтологическим статусом является одним из культурных архетипов. В работе показано, что теологема Невидимой Церкви реализуется в западной секулярной литературе и кино, в частности, в цикле книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере, в фильме «Люди в черном», в марвеловской вселенной супергероев. Так западная массовая культура транслирует теологему Невидимой Церкви, создавая человека, оторванного от других людей и старающегося любой ценой доказать свою избранность с помощью своих сверхспособностей.

Протестантский сверхчеловек, избранный для великой миссии, показан в американском фильме «Матрица» (1999). В этом кинотексте в жанре киберпанка воспроизводятся новозаветные образы Иисуса Христа (Нео) и Иоанна Крестителя (Морфеус). Хотя основные сюжетные коллизии фильма соответствуют взаимоотношениям Христа и Иоанна Крестителя в Новом Завете, есть и существенные отличия, отражающие влияние протестантской религиозности. В то время как в Новом Завете Иисус – Бог, Второе Лицо Святой Троицы, в кинотексте «Матрицы» главный герой – обычный человек, которого призвали и инициировали для миссии спасения человечества, что является арианской ересью, распространенной среди протестантских течений.

Оторванность человека не только от Бога, но и от других людей выражается во взаимоотношениях индивида с Церковью. Протестантское учение о церкви (экклесиология) анализируется на примере рассказа Хорхе Луиса Борхеса «Три версии предательства Иуды» (1944). Все три версии, предложенные вымышленным персонажем Нильсом Рунебергом, ограничены земной жизнью Христа и символически уничтожают Церковь, то есть полностью игнорируют существование Церкви после Распятия. В монографии показано, что это следствие применения протестантского принципа собственного толкования Писания, отрицающего как авторитет Церкви, так и Богообщение в рамках Церкви. В протестантской концепции Рунеберга, поданной как естественный продукт здравого смысла и научного мышления, Бог не преобразовывает мир постоянно посредством Церкви Христо-

вой, а единожды по непонятным причинам отдал Сына Своего на Распятие и далее не вмешивается в течение жизни. Деистические, атеистические и протестантские основания такой концепции изложены в работе.

Отказавшийся от общения с Богом человек, стремящийся строить свою жизнь на разуме и рациональности, сталкивается с проблемой поиска оснований рациональности, что в пределе означает исследование возможных вариантов безумия. Теологический аспект иерархии безумцев в литературе и массовой культуре анализируется в работе на примере романа католического писателя Гилберта Кийта Честертона «Сфера и крест», а также американского детективного жанра. В то время как в католической теологии безумцы оказываются включенными в социум и могут выступать как носители положительных нравственных качеств и высшей мудрости, в протестантской американской культуре ситуация иная. В исследовании проанализировано формирование образа маньяка-безумца на основе протестантской теологии, разрушающей социальность. Поскольку в таком состоянии человек всегда способен принять зло за добро, поиск зла в других и себе никогда не заканчивается, что выражается в Салемском синдроме и обнаружении собственной темной стороны. Показано, как поиск врожденного зла разрушает любую социальность и самого человека.

Воздействие протестантской концепции работы как призвания на другие культурные группы в ходе межкультурной коммуникации показано на примере русской культуры революционного периода (начало XX века) и японской культуры конца XX века. Трансформация протестантского понятия «работа», «дело» в русской культуре демонстрируется в ходе анализа романа Виктора Кина «По ту сторону» (1928), а в японской культуре – на примере анимационного фильма «Унесенные призраками» (2001) Хаяо Миядзаки.

Ситуация активного межкультурного взаимодействия русской культуры с экспансивной западной культурой в революционный период описывается в романе «По ту сторону», который был создан Виктором Кином, активным деятелем большевистской партии, то есть проводником западного влияния в России. В этот период в русской культурной системе под влиянием коммунистической партии стало функционировать введенное Лютером понятие работы как индивидуального призвания, знака из-

бранности трудящегося. В протестантской культуре концепт «работа» используется для утверждения индивидуализма, атомизации индивида, использование им коллектива для своих целей. В русской культуре тот же концепт используется в контексте социокультурных трансформаций, выражающих коллективистские идеалы.

Совсем другое значение имеет концепт «работа» в японском анимационном фильме Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками». Работа рассматривается как часть пути героя и входит в более сложный образ дороги, объединяющий смыслы японской и протестантской культуры. В образе дороги синтезирована буддистская философская идея о дороге как пути из мира иллюзий с помощью отказа от эмоций и самурайская идея о дороге как пути исполнения своего долга. Работа оказывается реализацией протестантской идеи труда как способа доказательства собственной избранности.

В последней главе работы «Философия Русского мира» проанализированы различные образы Донбасса и России, созданные после 2014 года. Начало украинской агрессии против республик Донбасса послужило для жителей республики катализатором экзистенциального кризиса, началом работы по осознанию и экспликации собственных оснований, как религиозных, так и философских, позволяющих подвергнуть риску собственное существование и пройти через испытания войны. Результат этой работы по самоосмыслению русской культуры представлен в творчестве современных поэтов Донбасса Анны Ревякиной, Александра Сигиды, Елены Заславской. В русле этой работы находится роман Александра Пелевина, посвященный ключевому топосу современной русской культуры – Великой Отечественной войне. Философско-культурологический анализ произведений этих авторов проводится в монографии.

Создание образа Русского мира в книге рассматривается на примере поэтического сборника Анны Ревякиной «Донецк – Москва» (2023). В этой книге Русский мир представлен в своей локальной традиции – как степной город Донецк, лежащий на границе пространств и времен. Донецк объединяет разные культурные миры, в нем встречаются время мира и время войны. Город включен в библейский контекст, историю империи, сказочные миры. Принимая на себя удар украинской армии, город с 2014 года входит в сакральное пространство Донбасса и Русского мира.

Формированию сакрального пространства (иеротопии) Донбасса посвящена поэма Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020). Иеротопия возникает на основе мест проявления христианской святости, существующей в двух модусах: как добровольная жертва и как труженичество. В Луганске и в других городах Донбасса, где оказываются герои поэмы, совершается этот подвиг, что позволяет видеть Луганск как Святоград, а Донбасс – как сакральную территорию. В поэме также показан второй способ восприятия новейшей истории, отрезающий сакральный план и помещающий города Донбасса в пространство бессмысленной гибели в безнадежной борьбе.

Безнадежный бой является лейтмотивом стихотворения поэта-ополченца Александра Сигиды-сына «Русский Лавкрафт» (2016). В произведении создается образ Донбасса как пространства жизненного выбора поэта на войне. Отстранение от жизни, попытка остаться над схваткой показаны как ложный путь. Поэт-ополченец становится на сторону республик Донбасса, исключенных из мирового сообщества, вынесенных из правового поля, проклятых и уничтожаемых с одобрения всего мира. Русский Лавкрафт вписывает борьбу Донбасса в широкий контекст борьбы против ценностей западной цивилизации, которую вели проклятые поэты, философы, маргиналы, отважившиеся творить. По такой модели в стихотворении осмысливается борьба ополченцев 2014 года против Украины.

События 2014 – 2022 гг. в Донбассе являются предметом изображения в поэме Елены Заславской «Элиас» (2022). Донбасс оказывается местом пересечения трех пространств: античного, европейского средневекового, а также русского, как христианского, так и сказочного. Донбасс выступает как мир смерти, место обитания мифологических персонажей и земля русских сказок. Интегрирующим образом оказывается русская империя, Третий Рим, а включение Донбасса в это пространство является смысловым центром событий восьми лет донбасской войны до начала СВО.

Смысловое наполнение русского имперского пространства изображено в романе Александра Пелевина «Покров-17» (2020). В этом произведении присутствуют основные темы данной книги: взаимные превращения автора, персонажа и читателя, а также трансляция философских и религиозных идей с помощью произведений современного ис-

кусства. Главный богословско-философский вопрос, решаемый художественными средствами в романе, заключается в том, может ли Победа в Великой Отечественной войне связать разные периоды русской истории, оставаясь на секулярной почве атеистического мировоззрения? Автор дает отрицательный ответ на этот вопрос, и показывает, что Победа вне христианского контекста не способна соединить разные культурные пласты и хронологические слои. Только осмысленная как христианская жертва, Победа остается одним из важнейших топосов русского культурного пространства, архетипом, по образцу которого будут создаваться новые победы Русского мира.

В заключении подводятся итоги работы и намечаются перспективы исследования.

ГЛАВА I

ЧИТАТЕЛЬ ВХОДИТ В ТЕКСТ

ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОСТРАНСТВО ТВОРЧЕСКОГО ОБМЕНА

Появление новых информационных технологий привело к тому, что значимая информация о социальной жизни все реже передается через книги, классические тексты утрачивают популярность, уменьшается значение книги в общении, образовании и жизнетворчестве, то есть «положение литературоцентризма становится все более критическим в ситуации перманентного соревнования литературы с кинематографом, радио, телевидением, видео, Интернетом, мультимедийными проектами. Аудиовизуальность и мультимедийность отодвигают традиционное чтение на периферию культуры, резко снижается массовый интерес к нему, теряются профессиональные навыки чтения» [Гашева 2018. С. 67]. Поскольку основная функция литературного текста – создавать пространство эстетической коммуникации между автором и читателем, рассмотрим, существуют ли другие тексты помимо литературного и способны ли они поддерживать эстетическую коммуникацию.

Онтология эстетической коммуникации

В простейшем случае в процесс коммуникации вовлекается два субъекта, которые обмениваются информацией. Эстетическая коммуникация работает не только со смысловыми, но и с эмоциональными аспектами информационного сообщения. Эстетическая коммуникация – это «процесс передачи неперевожимой на вербальный язык интуитивной и любой другой информации, которая может сопровождать, поддерживать и усиливать информацию логическую или семантическую» [Гаврилина 2015. С. 107]. Раскрытие смысла текста происходит в ходе эстетической коммуникации интерпретатора, то есть читателя, с автором. Эта коммуникация разворачивается в пространстве художественного текста. Эстетическая коммуникация обеспечивает творческий диалог автора и читателя, что позволяет расширить сферу смыслов, выявить вариативность интерпретаций, участво-

вать в общем творчестве по поводу и посредством текста [Бабаян 2010. С. 145].

Онтологию коммуникации исследует философ Ольга Костина. Она показывает, что коммуникация связывает две сферы: мир определенных регионов человеческого бытия и сингулярность бытия, построенного на событийной основе [Костина 2005. С. 13]. Предложенная дихотомия существует наряду с классической структурой коммуникации, включающей двух коммуникантов (адресата и адресанта) и передаваемую информацию. В любой коммуникации с любым количеством коммуникантов информация несет в себе как общие для данной культуры понятия, темы и образы, делающие возможным общение, так и личный опыт, осмысляемый коммуникантами по принятым в данной культуре моделям.

Опыт личного бытия в коммуникации предстает как принципиально гетерогенный, то есть качественно множественный [Костина 2005. С. 14]. Эстетическая коммуникация преобразует личный опыт человека, его взаимодействия с собой и с миром, «в выразительные, эмоциональные образные конструкторы, не механически отражающие действительность, а являющие собой живую событийность мира в творении человека» [Костина 2005. С. 5].

Образ – символическое хранилище опыта

Трансформация личного опыта в эстетический происходит посредством создания образов, представляющих собой несущую конструкцию коммуникации. Образ способен объединять смыслы разных уровней общения и различных культурных регионов. Образ имеет собственную онтологию, основанную не на точности передаваемой информации, а на постоянном самовозрастании и выходе за свои границы [Костина 2005. С. 14]. Такая онтология образа дает возможность выражать, сохранять и транслировать новые смыслы, созданные в ходе интерпретаций образа в разных средах, на разных уровнях и хронологических срезах культурных пространств.

Роль образа в эстетической коммуникации заключается не только в выражении реальности личного опыта человека, но и в производстве реальности в ходе самой коммуникации в определенных точках художественного пространства. Образ «избыточен, поскольку имеет внутри себя поле неопре-

деленных возможностей и предполагает передачу не строго фиксированного объема информации, но спонтанно самовозрастающего, непреднамеренного (сфера неявного знания). Содержание образа связано с другими не по принципу причинной связи, но по принципу отклика, ему не присуща жесткая закреплённость» [Костина 2005. С. 25]. Эти качества позволяют образу сохранять опыт, как опыт всей культуры, так и опыт отдельного человека.

Литературное пространство обмена опытом

Создание образов и обмен ими в ходе эстетической коммуникации между различными культурными группами с разными стратегиями интерпретации образов и способами кодирования личного опыта пережитых событий происходит в первую очередь в литературе. Современная литература как институт начала складываться во второй половине XVIII века в Европе. Классическим периодом современной литературы, до сих пор задающим модели поведения по обе стороны текста, является XIX век, буржуазный век. Как показывает литературовед Татьяна Венедиктова в работе «Литература как опыт», современная литература является институтом, который позволяет читателям и писателям обмениваться личным опытом в ходе эстетической коммуникации.

Опыт – знание о жизни, приобретаемое не иначе как ценой времени жизни. Опыт нужнее всего передать другим и в то же время именно личный событийный опыт труднее всего поддается передаче. Этим обстоятельством всегда определялась ценность традиции как способа трансляции коллективного опыта. Однако в современном социуме культурные формы воспринимаются как изменяемые, рождаемые на наших глазах, и потому повышается роль опыта, способного генерировать и транслировать изменения, перестраиваться и включать новые области жизни, памяти и культуры в осмысление, переживание, коммуникацию. Таким образом, личный опыт распадается на две части: общезначимые элементы, передаваемые с помощью традиции, и пребывающий в постоянном обращении быстро обновляемый пластичный опыт текущей жизни.

Именно такой опыт подлежит обмену в рамках литературных институтов. Литература выступает как пространство

смыслов, в которое посредством языка включается личный опыт, ставший предметом обмена.

Отношения обмена всегда присутствовали в социальной жизни человека, культура модерна лишь сделала их всеобъемлющими. Если в традиционных обществах обмену подлежат в первую очередь вещи и артефакты, а обмен идеями играет второстепенную роль, то в современных обществах в процесс обмена включаются нематериальные идеи, эстетические ценности, убеждения, память, воображение и фантазия, выраженные в личном опыте.

Обмен опытом в рамках литературы базируется на исходном парадоксе личного опыта, который литература постоянно пытается разрешить. Этот парадокс был замечен еще Джоном Локком, обосновавшим эмпирическое познание мира и порождение опыта из простых идей на основе собственных наблюдений и переживаний каждого человека. С одной стороны, такой опыт доступен каждому, любой человек может его создавать. С другой стороны, если опыт является личным, то он не является обязательным для других. Никто не обязан им интересоваться, впускать его в свою жизнь, тратить на него свое время. Личный опыт дает человеку доступ к любым идеям и тут же ограничивает человека рамками его личности [Венедиктова 2018. С. 35]. Поиском основы для коммуникации и занимается постоянно литература, которую в рамках современной герменевтики можно понимать как постоянный кризис и обновление способов передачи личного опыта [Венедиктова 2018. С. 36].

Обмен опытом в эстетической коммуникации

В литературе XVIII – XX вв. вырабатываются новые способы обмена опытом, где ресурсом для обмена становятся переживаемые эмоции. В литературной деятельности, как в написании книг, так и в их чтении, эмоции социализируются, приобретают такую форму, в которой они могут участвовать в социальном обмене, идущем в буржуазном обществе в разных сферах культурной жизни [Венедиктова 2018. С. 41].

Всеобъемлющим инструментом обмена в таком аспекте становится язык. В традиционных обществах язык как средство коммуникации используется в замкнутых общностях ради целей, освященных традицией. В обществах модерна и постмодерна цели коммуникации устанавливаются в ходе са-

мой коммуникации. Такая открытая коммуникация несет новые риски, но и новые возможности [Венедиктова 2018. С. 45–46]. Непредсказуемость целей не дает гарантии их достижения, не позволяет заранее планировать свое поведение и затрудняет реализацию заранее выбранной стратегии. В то же время способность включать новый опыт в собственные планы, корректировать на его основе имеющиеся цели и включать его в достижение своих планов обогащает человека как личность, предоставляет ему горизонт разных стратегий и спектр различных возможностей, закрытых ранее.

Таким образом, в литературах модерна и постмодерна всегда присутствуют три элемента эстетической коммуникации: индивид, осознающий свой личный опыт как ценный ресурс, динамичная коммуникация, цели которой определяются в ее процессе, и язык как контактная среда и пространство творчества [Венедиктова 2018. С. 46]. Взаимосвязь всех элементов литературного процесса осуществляется на основе личного опыта, обогащение которого становится целью коммуникации, влияет на язык и формирует пространство литературного общения между читателем и писателем посредством текстов.

Текст как знаковая система

Проблема определения текста актуализировалась в XX веке, и решалась она с помощью разных методов, самым плодотворным из которых в историческом плане оказался структурно-лингвистический, позволивший поставить проблему и наметить подходы к ее решению, а в настоящее время широко используется метод структурно-семиотический, связывая проблему текста с проблемой знака. Теория текста становится системообразующей философской дисциплиной в работах постмодернистов Р. Барта, Ж. Бодрийера, Ж. Делёза, М. Фуко, У. Эко. Значительный вклад в разработку философской категории теории текста внесли М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман и другие. Рассмотрим вкратце основные идеи Бахтина и Лотмана, которые можно применить к анализу личности как текста.

Русский философ М. М. Бахтин, основатель диалогической философии и семиотики культуры, рассматривает культуру как знаковую систему, а знак в его философии представляет собой конкретное осуществление смысла в данном

слове, которое существует только в контексте и меняет свое значение в зависимости от связей, в которые оно включено [Бахтин 1979. С. 283–285]. Бахтин фиксирует разницу между текстом и произведением: текст представляет собой систему знаков, а произведение – пространство диалога между автором и читателем.

Идеи Бахтина продолжают в работах тартуско-московской семиотической школы. В стурктуралистских трудах Ю. М. Лотмана культура понимается как семиосфера, пространство знаков, их отношений и порожденных смыслов, а текст выступает как самостоятельная семиотическая структура, несводимая к другим реальностям [Лотман 1992a. С. 11–14]. Лотман предлагает понимать текст «как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман 1992b. С. 133]. Одной из функций текста является актуализация коллективной культурной памяти в синхронной и диахронной коммуникации [Лотман 1992b. С. 132].

Итак, эстетическая коммуникация посредством текстов позволяет сохранять, трансформировать и транслировать информацию о личном опыте и пережитые эмоции. Кодировать личный опыт в общезначимых образах и идеях, зафиксированных в религиозных и философских концепциях, способны не только литературные тексты, но и другие знаковые системы.

Язык кинотекста

На создание нового языка, выражающего религиозные и философские идеи для людей постхристианской цивилизации, указывают разные авторы. В традиционных культурах религиозные и философские идеи транслировались с помощью канонических текстов. В современном информационном пространстве трансляция общезначимых образов и идей с помощью литературных текстов теряет свои позиции. Так, В. Ю. Даренский, отметив необходимость в переходный период создать особый секулярный язык для трансляции христианских идей, рассмотрел новую систему образной визуализации христианских религиозных идей в картине А. Иванова «Явление Христа народу» [Даренский 2021. С. 49]. В

современном мире аудиовизуальности для передачи религиозных идей используются семантически нагруженные визуальные образы и системы образов, идейное содержание которых раскрывается в сюжете. Одним из способов передачи мировоззренческих идей, включая философские и религиозные, становится кинотекст.

Современное кино представляет собой крайне сложную многомерную и поликодовую семантическую систему. В отличие от писателя, создателя литературного текста, выстраивающего повествование последовательно и не способного одновременно зафиксировать разные детали образа, кинорежиссер может удерживать перед воспринимающим сознанием массу вещей в одном большом блоке, который называется гештальтом [Лепихова 2014. С. 65].

Как показывает в своей диссертации И. А. Попова, «кинотекст художественного фильма поддается анализу на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях, а также концептуальному анализу. Взаимодействие семасиологической системы и различных семиотических систем кино приводит к образованию контекстуальных смыслов (важных для отдельно взятого эпизода/сцены), которые, соединяясь и взаимодействуя, образуют глобальный смысл фильма, его идейно-художественное содержание» [Попова 2012. С. 2].

Таким образом, идейно-художественное содержание фильма передается путем создания семантической системы гештальтов, то есть визуальных образов. Это могут быть как образы отдельных персонажей, так и единый образ художественной вселенной фильма, объединяющий героев, пространство их действия и хронотоп их поступков. Визуальный образ художественного пространства кинофильма может выступать как механизм трансляции идей.

Герменевтика кинообраза

Анализ семантики визуального содержания кинофильма возможен с помощью герменевтического метода. В герменевтике визуальный образ расценивается как аналог текстового повествования [Ходаков 2008. С. 7]. В культурной теории символический образ предстает как двухуровневая реальность, имеющая план содержания – архетипы коллективного бессознательного, и план выражения – повседнев-

ные образы. В религиозной герменевтике символический образ также является двухуровневым, но его планом содержания выступает трансцендентная реальность [Батаева 2013. С. 56–57]. Таким образом, визуальный образ в кино или целостный гештальт, отражающий устройство киновселенной, работают как символы, выражающие архетипическую реальность коллективного бессознательного или религиозные идеи теологических систем.

Как показывает С. И. Тягунов, драматургия любого образа опирается на мифологию. В свойственной мифологии нарративной наглядности образ реализуется как смысл [Тягунов 2017. С. 151]. В то же время, как показал еще А. Ф. Лосев, миф всегда есть живая и действующая личность, то есть миф объективен, и этот объект есть живая личность [Лосев 2001. С. 52]. Таким образом, в мифе смысл выражается в виде живой личности, а современный киноязык дает режиссеру способы визуализировать эту личность, представить ее зрителю как живой образ.

Итак, в системе визуальных образов современного кино образы являются символами, а развитие сюжета выступает как реализация мифа. Кинотекст способен сохранять и транслировать эмоции и идеи, оформленные посредством образов в единый сюжет. Зритель вовлекается в художественное пространство текста, как читатель в художественное пространство книги.

Новые пространства эстетической коммуникации

Таким образом, кинотекст как знаковая система способен функционировать в пространстве эстетической коммуникации. Современный зритель может социализировать свой опыт в кино, создавая аудио и визуальные тексты, включаясь в культурное пространство смыслов на разных уровнях. Маргинализация чтения не означает прекращения эстетической коммуникации автора с интерпретатором его текста. Для общения с публикой современные авторы используют новые виды текстов, включая кинотексты.

Итак, исследование показало, что тексты не умирают, а трансформируются. Новая информационная среда и существующие в ней технологии дают вторую жизнь старым формам: книга существует не только в виде литературного текста, но и как аудиовизуальный текст, включая кинотекст.

Современный человек не всегда читает книги, напечатанные на бумаге, но он постоянно живет в символическом пространстве, погруженный в текстовую среду. Эмоции людей по-прежнему моделируются и транслируются с помощью знаковых систем, а взаимное влияние автора и интерпретатора на поведение, нравы и социальные нормы общества происходит посредством текстов разной природы в ходе эстетической коммуникации.

Соединение разных культурных сфер является функцией эстетической коммуникации по преимуществу. Эстетическая коммуникация всегда трансгранична, постоянно ищет новые смыслы, смешивает жанры, включает инокультурные элементы, дает новые интерпретации сюжетов и образов. Взаимодействие читателей с текстом и текстов между собой можно исследовать как коммуникацию культурных групп с собственным самосознанием и культурной памятью, что и будет сделано далее в этой книге на примере разных знаковых систем и разных культур.

ЧИТАТЕЛЬ – ПЕРСОНАЖ – АВТОР: ГЕРМЕНЕВТИКА КИНОТЕКСТА «ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ СВИФТ»

В современном мире творчество становится доступно множеству людей, все шире распространяется эстетическая коммуникация – творческий диалог автора, создавшего текст, и того, кто интерпретирует текст. Герменевтическая методология позволяет рассмотреть взаимоотношения интерпретатора и автора, а также их общение посредством текста, выявив закономерности такой коммуникации. Особый интерес представляют художественные произведения, делающие эстетическую коммуникацию своей темой, воплощая основные законы герменевтики наглядно и образно. В этом аспекте очень интересен фильм Марка Захарова «Дом, который построил Свифт», поскольку фабула фильма посвящена проблеме чтения. Фильм может быть истолкован как история о чтении книги.

Телевизионный фильм М. А. Захарова «Дом, который построил Свифт» снят в творческом объединении «Экран» по одноименному сценарию Григория Горина в 1982 году. Картина оказалась за пределами внимания исследователей, так как была запрещена к показу и вышла на экраны лишь в 1985 году, в иную историческую эпоху [Ряпосов 2019]. Для современного же зрителя картина доступна, и ее востребованность определяется только актуализацией важной в настоящее время проблематики. Массовизация творчества в цифровую эпоху делает актуальной проблему взаимоотношения автора, текста и публики, причем тексты в настоящее время представлены не только в виде литературных, но и в форме любых знаковых систем: видео, визуальных, аудиальных, кинотекстов. Эта же проблема взаимодействия автора и читателя/зрителя является сюжетообразующей для фильма «Дом, который построил Свифт», что делает его актуальным для современной зрительской аудитории.

Герменевтический треугольник

Герменевтические методы активно используются для исследования кино. И. В. Лепихова указывает, что для анализа

кинореальности применяются такие герменевтические методы, как «внимательное чтение» М. О. Гершензона и Я. О. Зунделовича, «восполняющее понимание» и «вживание» М. М. Бахтина, «вчувствование» В. Дильтея, а также структурно-семиотический и психоаналитический подходы [Лепихова 2014. С. 65]. К структурным методам герменевтики относится анализ отношений в системе «автор»/«текст»/«читатель», называемой «герменевтическим треугольником» [Феррони 2013. С. 61].

Концепцию герменевтического треугольника предложил Х.-Г. Гадамер [Гадамер 2006]. Раскрытие смысла текста происходит в ходе эстетической коммуникации интерпретатора, то есть читателя/зрителя, с автором. Эта коммуникация разворачивается в пространстве художественного текста. Эстетическая коммуникация обеспечивает творческий диалог автора и читателя, что позволяет расширить сферу смыслов, выявить вариативность интерпретаций, участвовать в общем творчестве по поводу и посредством текста [Бабаян 2010. С. 145]. Рассмотрим, как происходит эстетическая коммуникация в герменевтическом треугольнике в кинотексте Марка Захарова.

Зритель входит в «Дом...»

Темой фильма является биография и творчество Джона-тана Свифта, а текстом, представленным в сюжете, выступает сатирический роман Свифта «Путешествия Гулливера» (1726). Роман предполагает сюжет и героя, главным героем романа является Гулливер, символически представляющий всю книгу. Таким образом, в данном контексте триада автор-текст-читатель может рассматриваться как система автор-персонаж-читатель. Проанализируем в этом аспекте кинотекст фильма «Дом, который построил Свифт».

Хотя логически причиной текста является автор, читатель всегда начинает знакомство с текстом с себя, с собственных впечатлений. В рассматриваемом фильме реализован именно этот вариант. В первых кадрах зритель входит в кинотекст вместе с режиссером: слышны режиссерские реплики, зритель видит, как актер выполняет указания режиссера. Тем самым зритель понимает, что перед ним не замкнутое художественное целое, что история на экране не навязывается ему как единственно возможный вариант про-

исходящего, а напротив, сюжет творится режиссером, условность его полностью осознается зрителем, зритель не обязан принимать происходящее всерьез.

И именно этот момент роднит зрителя с главным героем фильма – доктором Симпсоном. Доктор – человек, далекий от искусства, он читает только специальную литературу и не имеет времени на беллетристику, он хороший профессионал и приехал в Дублин работать по специальности. Доктор попадает в мир, созданный деканом Свифтом, даже не зная, кто это. Для доктора Свифт – это пациент, он удивлен, что декан еще что-то сочиняет. Доктор смутно помнит, что Гулливер – это что-то детское, и не более того. Другими словами, доктор максимально далек от всякой литературной проблематики, на этом этапе он не способен принимать всерьез такие вещи как сюжет, персонаж, роман, художественное пространство. В этом доктор совпадает с читателем, погруженным в свои проблемы, занятым своей работой и не имеющим времени на классику.

Но вовлечение читателя в текст начинается с первых же минут фильма. Доктор попадает на похороны декана, своего пациента. Ему объясняют, что похороны декана происходят каждый год. Обе версии происходящего вырывают доктора из обыденности, изумляют его и заставляют внимательней отнестись к миру Свифта. Происходит классическое остранение. Остранение понимается как попытка вторжения предмета в реальный мир из художественного пространства. определение этому приему дал Виктор Шкловский в 1916 году. В 1940-е годы он перерос в концепцию построения пьес и спектаклей Бертольда Брехта [Рубцова 2018. С. 242]. Попав на похороны своего живого пациента, доктор переживает вторжение художественного мира, созданного деканом, в реальную жизнь.

Зритель становится персонажем

Постепенно доктор вовлекается в сюжет: наблюдает за другими обитателями дома, видит сцену с лилипутами у чашки и воспринимает ее всерьез, начинает сам участвовать в действии, притворяясь Ланселотом. Все происходящее в доме Свифта удивляет доктора, он не может остаться равнодушным, он становится участником событий. Доктор на этой стадии действует как читатель книги, у которого появляется

интерес к сюжету. Такой читатель еще не увлекся полностью, он продолжает жить своей жизнью, но эта жизнь все больше меняется под влиянием прочитанного, книга занимает много времени, порождает разные мысли, вызывает яркие эмоции.

Увлечение хорошей книгой на определенном этапе вызывает чувство самоотождествления с героем. Читатель внезапно осознает: «Да это же обо мне! Это мои мысли, чувства, это я!». Доктор Симпсон тоже переживает такую стадию. Это происходит, когда он чувствует себя Гулливером: доктор узнает себя на картинке, просит шляпу и камзол, заявляет, что он Гулливер. В этот момент читатель отождествляется с персонажем. Так мы видим появление второго элемента герменевтического треугольника. Читатель вошел в текст и слился с персонажем, два элемента совпали.

Зритель становится автором

Следующий этап эстетической коммуникации озвучивает мисс Джонсон, когда предлагает доктору почувствовать себя Свифтом. Поначалу доктор делает это формально: заменяет декана на встрече с пришельцами из будущего, людьми с летающего острова Лапута. Доктор надевает камзол декана, садится за его стол, лакей Патрик приносит ему чай. Доктор замечательно промолчал свою роль в общении с лапутянами. Но на этом отождествление читателя/персонажа с автором не заканчивается. Общение доктора с деканом становится все богаче и полноценней: декан нарушает многолетнее молчание, обращается прямо к доктору, вовлекает его в свои планы и наконец велит доктору писать под его диктовку. Доктор уже не формально садится за стол и берет перо, он пишет, то есть он стал автором.

На этом этапе творческий диалог читателя с автором приобретает максимальную полноту и интенсивность. Читатель сливается с автором, оставаясь в то же время самим собой. Совпадение читателя с автором проявляется в том, что доктор пишет на белом листе бумаги ту самую книгу, которую уже написал Свифт – доктор пишет «Путешествия Гулливера». Самостоятельность существования читателя проявляется в том, что он наполняет книгу своим опытом: персонажи и место действия берутся читателем из собственной памяти, главному герою – Гулливеру – читатель дает соб-

ственное лицо, внешность, действие. Все происходящее хоть и придумано автором, происходит с читателем и переживается читателем как собственный личный сокровенный опыт. В этом взаимообогащении смыслом и заключается суть эстетической коммуникации.

В финале фильма, когда доктор берет перо, лакей Патрик, один из главных помощников декана, появляется в современном костюме. Одежда восемнадцатого века выполнила свою функцию ввести читателя в чужой экзотический мир, далекий от повседневности, и может быть отброшена как ненужная. Патрик в современной одежде показывает, что действие происходит в наши дни, в книгу погружается наш современник.

Таким образом, доктор проходит весь путь от далекого от литературной проблематики читателя до автора книги. Доктор самоотжествляется с персонажем, полностью погружается в текст, наполняет его собственным опытом, находит в тексте ответы на свои вопросы и исполнение собственной мечты о путешествиях, символом чего в фильме является корабль под белыми парусами. После нескольких явлений этого корабля в мечтах доктора корабль возникает наяву, и доктор-Гулливер плывет к этому кораблю, поднимается на борт и отправляется в путешествие – путешествие в художественном тексте, придуманное Свифтом, но в то же время реальное путешествие, живое и настоящее.

Нарушение границ

Проникновение читателя в художественное пространство, выход его на уровень автора, взгляд на текст со стороны – все эти процессы наглядно изображаются в фильме посредством темы нарушения границ. Нарушение границы между текстом, автором и зрителем/читателем происходит в течение всего фильма, то есть является одной из сквозных тем произведения.

Поначалу доктор принимает за реальность сцены, разыгранные актерами, как это происходит с великаном Блюмом. Потом оказывается, что сцена с лилипутами, которую кроме доктора видели и другие посетители дома, произошла в реальности: утонувший лилипут не появляется вместе с актерами, когда их арестовывают, а появляется в

следующий раз на пороге страны мертвых, куда в финале уходит декан.

Реальность в фильме постоянно превращается в сцены из спектакля. Так, гибель полицейского, отпустившего арестованных актеров, сопровождается аплодисментами зрителей, и хотя доктор кричит, что кровь настоящая, он получает только более громкие овации, зрители не вовлекаются в происходящее и оценивают его как театральное действо.

Разговор между деканом, Ванессой и Стеллой в церкви, после того как декан заговорил и стал готовиться к настоящим похоронам, также непрерывно двоится – это одновременно и реальность, и спектакль. Когда обе женщины признаются в своей любви, зритель фильма воспринимает это как полноценную живую реальность, но декан тут же говорит о том, что они много лет репетируют эту сцену и она им никак не удастся. Граница между пространством зрителя и пространством текста оказывается прозрачной, она стирается, не существует.

В кинотексте постоянно происходят переходы между разными пространствами. В фильме присутствуют спектакль в кино, пространство художественного действия в фильме, пространство текста книги «Путешествия Гулливера», реальность доктора, реальность декана, создателя пространства спектакля и книги. Все эти пространства существуют отдельно, но в то же время сливаются друг с другом, зритель, как и доктор, постоянно попадает на разные уровни эстетической коммуникации, и в конце концов вовлекается в полноценный творческий диалог с автором.

Читатель в герменевтическом треугольнике

Так читатель сам становится писателем. Условность театральной сцены, кинотекста, художественного произведения не может ему помешать. Понимание условности декораций (в широком смысле слова) не делает действие менее реальным. В финале зритель снова слышит ремарки режиссера, указания оператору и актерам, перед зрителем условное пространство сцены, создаваемое режиссером, актерами, самим зрителем, но это пространство порождает реальные эмоции, включает зрителя в настоящее действие и позволяет ему участвовать в сотворчестве с автором. Так, пройдя через все вершины герменевтического треугольника, зритель воз-

вращается в исходную точку, но уже обогащенный новым опытом. Его собственное путешествие начинается.

Итак, в фильме М. Захарова «Дом, который построил Свифт» разворачивается эстетическая коммуникация на двух уровнях: это вовлечение в текст доктора Симпсона и через него – вовлечение зрителя в кинотекст и текст романа. Доктор Симпсон представляет собой читателя, проходящего все стадии эстетической коммуникации: от равнодушия и неприятия, через зарождение интереса до отождествления с персонажем и затем – до равноправного творческого диалога с автором. В герменевтическом треугольнике читатель/персонаж/автор главный герой фильма, доктор Симпсон, проходит все вершины и проводит по ним зрителя, вовлекая его в кинотекст.

ЧИТАТЕЛЬ СТАНОВИТСЯ ПЕРСОНАЖЕМ: АВТОРЕФЕРЕНЦИЯ В РОМАНЕ «ДОМ, В КОТОРОМ...»

В современной литературе наиболее динамично развивается постмодернистская поэтика текста, отражающая процессы включения читателя в текст. Как в теории литературы, так и в философии культуры исследуются такие феномены современной литературы как нелинейность, интертекстуальность, гиперссылки, ненадежный рассказчик. Продуктивным в контексте поэтики постмодерна является обращение к такой необычной для литературы категории как автореференция. Рассмотрим художественную роль автореференции в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» и покажем, как автореференция способствуют включению читателя в текст.

Парадоксы автореференции

Поскольку литературное произведение может быть представлено как знаковая система, его можно анализировать с позиций теории знаков. Одним из самых интересных объектов теории знаков являются автореферентные объекты. Они порождают парадоксы в силу того, что автореферентный объект сам включен в тот класс, который он обозначает. Как показал американский физик и информатик Дуглас Хофштадтер, отношение исследователей к автореференции различается, это явление считается как курьезом, так и центральной проблемой, вскрывающей саму суть человеческого мышления [Хофштадтер 2001. С. 21–24].

В теории знаков автореференция – это самоописание, возникающее, когда некоторый знак отсылает не только к другому предмету, но и к самому этому знаку. Автореференция – важное понятие математики и лингвистики, играющее большую роль в логике, программировании, исследованиях по искусственному интеллекту, теории жанров в литературе и других областях культурного пространства современного мира. Как показывают в своих работах логики XX века, автореференция порождает в разных областях парадоксы, иссле-

дование которых позволяет вскрыть самопротиворечивую структуру логики, человеческого мышления и культурного бытия.

Одним из самых древних парадоксов, основанных на автореференции, является Эпименидов парадокс или парадокс лжеца. Критский философ Эпименид был автором высказывания «Все критяне – лжецы». В более формализованном виде этот парадокс в наши дни имеет форму «Я лгу» [Хофштадтер 2001. С. 17]. Это высказывание парадоксально, поскольку если я лгу, то я тем самым говорю правду, но если я говорю правду, то тем самым я лгу. Парадоксальность порождена тем, что это высказывание автореферентно, то есть само включено в тот класс, который оно обозначает.

Еще одна разновидность Эпименидова парадокса называется парадоксом Греллинга. Его можно рассмотреть на множестве всех прилагательных русского языка. Это множество можно разбить на две не пересекающиеся области: самоописывающие и те, что этим свойством не обладают. К первой категории относятся такие прилагательные, как «пятисложный» (само это слово имеет пять слогов), «шелестящий» (слово звукоподражательное, звучит как шелест) и другие. Ко второй категории относятся такие прилагательные как «съедобный», «двусложный», «кратчайший» и другие. К какой категории отнести прилагательное «несамоописывающий»? И в этом случае парадокс возник из-за автореференции, поскольку прилагательное включается в тот класс, который описывает [Хофштадтер 2001. С. 21].

Известны автореферентные объекты, более сложные, чем слово или суждение. В музыке классикой автореференции считаются произведения И. С. Баха, полностью замкнутые на себя, приводящие в конце к началу, и изображающие в конечном виде бесконечность [Хофштадтер 2001. С. 16]. Автореферентные объекты часто изображал также художник М. Эшер в своих работах, где фон переходит в детали, детали становятся фоном, а сам художник включается в произведение. В данном исследовании рассмотрим автореференцию в литературе на примере романа «Дом, в котором...» [Петросян 2014].

Хронотоп Дома

Роман М. Петросян «Дом, в котором...» относится к жанру магического реализма в современной русской литературе

[Мескин 2019]. После публикации романа в 2009 г. «он стал культовой книгой для части российской молодежи (несмотря на свой объем – около 900 страниц и отсутствие планомерной «раскрутки») и породил собственную фан-культуру как в Интернете, так и в реальной жизни» [Сидорова 2014. С. 77]. Для определения структуры романа проанализируем его фабулу и хронотоп.

Роман состоит из трех томов. Фабула романа – события, которые разворачиваются в интернате для детей-инвалидов накануне выпуска. В хронотопической структуре романа аспект времени является преобладающим, поскольку место, топос не меняется – это всегда Дом, один и тот же интернат, увиденный разными персонажами с разных сторон. Первое прочтение показывает, что в романе представлены два основных хронологических среза – последний учебный год перед выпуском и прошлый выпуск, имевший место десять лет назад, когда нынешние старшие были младшей группой.

Хронотоп Дома самозамкнут. Определить страну и время событий можно весьма приблизительно. Это страна европейской или вестернизированной культуры примерно последней трети XX века. Город, где стоит Дом, не назван по имени. Все персонажи, включая администрацию и воспитателей, названы не по именам, а по кличкам – Акула, Крестная, Овца, то есть определить их национальность невозможно. Единственный персонаж, чье имя и фамилию мы узнаем, – это Курильщик. Его зовут Эрик Циммерман – номинация интернациональная. Так могут звать человека и в России, и в Европе, и в США. В Доме есть магнитофоны, воспитанники слушают Led Zeppelin (основана в 1968 году) и читают книгу Ричарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» (опубликована в 1970 году). Это единственные хронологические указания, позволяющие локализовать Дом в пространстве и времени нашего мира. Таким образом, пространство и время Дома определяется не внешними параметрами, а его внутренними характеристиками.

В книге Дом описан как сложная пространственная структура, имеющая три уровня: феноменальный, ноуменальный и пограничный [Биякаева 2017. С. 59]. В феноменальном мире Дом – это интернат для детей-инвалидов, в ноуменальном мире Дом – это Лес, а в пограничном Дом – это трансгрессивное пространство перехода в Лес. Эти три

уровня называются соответственно Наружность, Изнанка и собственно Дом.

Обитатели Дома

Все персонажи романа делятся на три категории в зависимости от того, на каком уровне они действуют. Алина Биякаева классифицирует персонажей следующим образом. К персонажам феноменального уровня относятся те, кто не знает о трехуровневой структуре этого мира и полностью принадлежит Наружности: родители воспитанников, учителя, персонал столовой. На ноуменальном уровне действуют причастные магии люди и сказочные чудища, обитающие в городке Чернолесе и других местах Изнанки Дома, а также в самом Лесу. К персонажам пограничного уровня относятся все те обитатели Дома, которые знают о трехуровневой структуре этого мира, то есть администрация, воспитатели и воспитанники, часть из которых может перемещаться между уровнями [Биякаева 2017. С. 60–61].

По способу попадания на Изнанку Дома персонажи делятся на Прыгунов и Ходоков. Прыгун попадает на Изнанку ментально, в результате сильного психического потрясения или под действием наркотиков (о которых главный герой романа, Сфинкс, говорит, что вне Дома они наверняка не действуют). Все то время, пока Прыгун находится на Той стороне, в Доме он пребывает без сознания, что сближает путешествия на Изнанку с архаичными первобытными шаманскими путешествиями в иной мир. Такие путешествия шаманов происходят в трансе и известны разным культурам мира. Ходок попадает на Изнанку целиком, перемещается между мирами психически и физически в реальном времени. Таким образом, самозамкнутое пространство дома четко структурировано, что отражено и на уровне персонажей.

Время в Доме

Особенно интересна структура времени в Доме. Как уже было отмечено, время Дома связано с Наружностью очень слабо. Время Изнанки и Дома течет по-разному. Несколько месяцев на Изнанке могут пройти за несколько часов в Доме. Так, Лорд попал на Изнанку на четыре месяца, а в Доме

прошел день до вечера. Сфинкс провел на Изнанке шесть лет, а в Доме прошло несколько месяцев.

Этими временными парадоксами хроноструктура Дома не исчерпывается. Дом как универсум замкнут не только в пространстве, но и во времени. Исследователями неоднократно отмечалось, что жители Дома не имеют будущего [Вяткина 2014. С. 95]. Время Дома – замкнутая на себя бесконечность, реализованная как вечное возвращение. Десять лет между выпусками составляют Круг. Круг повторяется вновь и вновь. На новый Круг попадают те люди старого Круга, которые получили магический предмет от Хозяина Времени, остальные места заполняются новыми людьми. В каждом Круге, насколько можно судить, повторяются некоторые основные события, но существует и варьируемая динамическая часть. В романе описан один Круг, но Дом содержит их множество. Помнит все Круги только Хозяин Времени, никогда не взрослеющий Шакал Табаки. Остальные могут попасть на новый Круг теми детьми, которыми были десять лет назад. Только постепенно они узнают о структуре времени в Доме и становятся способны что-то предпринять ради своего перемещения на новый Круг.

Самозамкнутость Дома, его существование во времени и пространстве, сгенерированное внутренними механизмами его существования, позволяет рассматривать роман М. Петросян как автореферентную структуру, которая описывает сама себя.

Самозамкнутость Дома и книги

Роман М. Петросян «Дом, в котором...» имеет автореферентную структуру, поскольку представляет собой книгу, описывающую замкнутый трехуровневый мир, существующий в заикленной вечности. Парадоксальность этой структуры основана на том, что она становится автореферентной, когда включает в пространство романа читателя.

В романе использован такой элемент поэтики постмодерна, как ненадежный рассказчик – материал подается читателю с точки зрения разных персонажей [Джумайло 2014. С. 275–296]. Степень осведомленности рассказчиков о происходящих событиях читатель понимает не сразу, и чтобы реконструировать происходящее, вынужден сопоставлять разные версии и перечитывать книгу несколько раз.

Как показывает лингвистический анализ, «соотношение перволичного нарратива и повествования от 3-го лица с элементами свободного косвенного дискурса – 3:1. При этом в перволичном повествовании границы внешней и внутренней речи самого нарратора четко не обозначены» [Вяткина 2014. С. 92]. В повествовании от первого лица «цепочки вопросительных предложений в контексте рассуждения рассказчика предельно диалогичны и часто представляют собой самокомментарий. Цепочки вопросов передают рефлекссию повествователя над сказанным и отражают автодиалог, замкнутость на себе как адресате мысли» [Вяткина 2014. С. 92].

Читатель попадает в Дом

Описанные лингвистические особенности текста работают на то, чтобы включить читателя в пространство повествования, позволить ему отождествить себя с рассказчиком, который так же, как и читатель, не понимает поначалу, что происходит, вынужден запоминать непонятное и ждать объяснений. В результате несколько раз перечитывая книгу, читатель оказывается в положении разных персонажей Дома, проходящих Круг за Кругом.

При первом чтении читатель находится в положении Курильщика, не понимающего, что происходит. Курильщик в своем рассказе фиксирует детали, значения которых не понимает. Читатель может осознать их смысл и подлинную роль в сюжете только при следующих чтениях, когда он набирается опыта проживания нескольких Кругов, знакомится с пространством и временем Дома, и включается в хронотоп Дома. При каждом перечитывании читатель идентифицирует себя с другими персонажами, лучше понимающими происходящее в Доме, способными следить за развитием сюжета и принимать в нем участие.

В романе «Дом, в котором...» одновременно описывается и Дом, и книга, в которой он описан. Прочитывая книгу несколько раз, читатель подробнее исследует Дом и узнает все новые и новые подробности о персонажах и сюжете, как это и происходит с главным рассказчиком Дома, Курильщиком. Если при первом прочтении читатель – это Курильщик, проживающий свой первый круг и напрасно пытающийся расшифровать речи и поступки персонажей, то после нескольких прочтений читатель может самоотождествляться с

рассказчиками иного уровня, со Сфинксом или даже Шакалом Табаки.

Таким образом, перечитывая текст, читатель проживает несколько Кругов, попадая на разные уровни пространственной структуры Дома, включается в замкнутую временную бесконечность Дома и становится частью автореферентной структуры произведения, в котором описаны Круги, проживаемые героями разных уровней. Парадоксальность, порождаемая автореферентной структурой текста, заключается в одновременном размыкании хронотопа романа, впускающего в свой мир читателя, и замыкании хронотопа, превращающего читателя в персонажа.

Итак, проведенное исследование показывает, что автореференция в литературе может выступать как один из художественных приемов, включающих читателя в текст. Как и в логике, автореференция производит парадоксальное действие, способствует слому устоявшихся мыслительных и психических привычек, заставляет взглянуть на вещи под иным углом, усложняет структуру и помогает выйти на уровень мета-описания. В литературе это дает дополнительный художественный эффект. Наряду с ненадежным рассказчиком и нелинейностью сюжета, автореференция оказывается включена в поэтику постмодерна, чтобы сломать невидимую стену между читателем и персонажами и позволить читателю войти в пространство текста.

ЧИТАТЕЛЬ ВЛИЯЕТ НА АВТОРА: ТЕКСТОВЫЙ БЛОГ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ДРУЖЕСКОГО ПИСЬМА

Информационное пространство в XXI веке влияет на все сферы человеческой жизни. Общение в сети стало фактором, трансформирующим способы коммуникации и виды создаваемых текстов. В то же время электронные тексты не являются принципиально новым жанром, развивая традиционные виды литературного текста. Одним из важных каналов коммуникации в сети является текстовый блог. Рассмотрим способы коммуникации и характерные черты текстов в блоге и сравним их с дружеским письмом в пушкинскую эпоху, проанализируем сходство и различие этих видов текста, попробуем найти культурные причины произошедшей трансформации.

Общение в блогах является предметом изучения современных лингвистов, филологов, культурологов как в России, так и за рубежом. Среди ведущих авторов, исследующих характеристики интернет-коммуникации и разновидности текстов, продуцируемых в блогосфере, можно назвать С. Наусона, Б. Нарди, Е. Горного, О. А. Громова, Е. И. Лоцан, А. А. Селютина, Ю. В. Балакину.

Зачем ведут блог?

Активный коммуникант в процесс интернет-общения может преследовать четыре цели: обмен информацией; создание и поддержание контактов; повышение личного рейтинга в сетевом сообществе; развлечение, то есть общение ради общения. Данные цели определяются приблизительно, в реальном сетевом дискурсе они, как правило, сосуществуют [Селютин 2009. С. 140].

Характерной чертой в интернет-коммуникации настоящего времени является маргинализация дискурса анонимности и альтернативной идентичности. Если в начальный период массового распространения Интернета анонимность и свобода конструирования разных личностей высоко ценилась, то в настоящее время подобные практики отходят на

второй план. Основной тренд современного сетевого общения – самоутверждение [Лоцан 2011. С. 61]. Таким образом, цель повышения личного рейтинга в сетевом сообществе становится основной. Главным способом ее достижения является самопрезентация коммуниканта.

Повышение личного рейтинга в общении подразумевает реакцию аудитории на практики самопрезентации, реализованные коммуникантом. Важной характеристикой, отражающей этот показатель, является интенциональность – направленность коммуникации, потребность в собеседнике и читателе [Громов 2013. С. 65]. Интернет-коммуникация, направленная на самопрезентацию коммуниканта и позволяющая выстроить систему обратной связи, получив отклик публики, полнее всего реализуется в блогах.

Блог определяется как веб-страница, содержащая личный онлайн-дневник с отзывами, комментариями и различными гиперссылками [Nowson 2006]. Для блогов характерны недлинные записи, доступные читателям в порядке, обратном хронологическому. Как показывают современные исследования, основным назначением блога является предоставление пользователям инструмента для самопрезентации, поиска собеседников и единомышленников, построения сетей взаимодействия.

Зачем читают блог?

Что касается целей, преследуемых читателями блогов, можно выделить пять возможных вариантов:

- 1) поддержание контакта с родственниками и друзьями;
- 2) получение информации;
- 3) развлечение;
- 4) мониторинг общественного мнения;
- 5) социализация [Gorny 2004].

Самым важным в аспекте построения самопрезентационных моделей представляется последняя цель читателя блога. Социализация подразумевает включение человека в некую социальную группу, усвоение социальной роли, освоение практик и навыков, необходимых на данной ступеньке иерархии. Эту функцию читатели блогов могут реализовать, формируя публику, отзывающуюся на высказанные в дневнике идеи, мысли и впечатления. Общая с автором культурная память, схожие модели поведения, сопряженный лич-

ный опыт позволяют читателям улавливать содержащиеся в блоге послания, давать эмоциональный отклик и обратную связь, позволяющую автору судить об успехе его стратегий самопрезентации.

Виды текстов в блоге

Для достижения целей коммуникации создаются разные тексты, как словесные, так и визуальные, аудиальные и медиа-тексты. Анализ визуальных, аудио- и медиа-текстов выходит за рамки данной работы. Словесные же тексты в сети Интернет имеют специфические характеристики. Так, в ходе Интернет-коммуникации используются тексты, в которых активно употребляются сокращенные слова, заимствованные слова и неологизмы [Лоцан 2011].

Словесные тексты в сети Интернет получили название электронного текста. Под электронным текстом понимается «текст, продуцированный с помощью какого-либо электронного носителя информации (компьютера, телефона, планшета) и совмещающий в себе в той или иной степени черты устной и письменной речи» [Балакина 2016. С. 17]. Электронные тексты классифицируются по степени уникальности, средствам коммуникации, источнику, включенности в гипертекст, наличию мультимедиа, законченности, формату, статусу, функциям и так далее. В то же время, несмотря на разнообразие характеристик, электронные тексты по типу схожи не только «между собой, но и с традиционными (бумажными) аналогами, а электронный письменный дискурс – это, по сути, «препарированный» традиционный дискурс, где многие теоретически описанные в научной литературе процессы (интертекстуальность, гипертекстовость, полилогичность, приращение смыслов) становятся очевидными» [Там же].

Анализ электронных текстов, наполняющих блоги, позволяет сделать следующий вывод:

- блоги выработали свой уникальный языковой код, включающий терпимость к ошибкам различной природы, упрощенные синтаксические конструкции и совмещение на письме различных алфавитов;
- в блогах наблюдается наложение характеристик устной и письменной речи [Балакина 2012. С. 103].

Образ автора в блоге

Подведем промежуточные итоги. Важной целью Интернет-коммуникации путем ведения текстового блога является самопрезентация. Блог наполняется электронными текстами зачастую с упрощенной структурой. Еще одной важной характеристикой электронных текстов блога является использование элементов устной речи и шире – имитация устной речи разными способами.

Самопрезентация в блоге складывается из двух составляющих: собственно презентационной и коммуникационной. Разные стратегии самопрезентации создают образ автора, а коммуникация обеспечивает трансляцию этого образа в читательскую среду и формирует обратную связь, отклик читателей, позволяющий автору корректировать свой образ в ходе общения. Методологически важный вывод о традиционной природе электронного текста позволяет искать прообраз блога в литературе доинтернетного периода, и в этом качестве стоит рассмотреть жанр дружеского письма.

Дружеское письмо в пушкинскую эпоху

Дружеское письмо в России зародилось в XVIII веке как подражание французской эпистолярной традиции. Дружеское письмо как литературный жанр сформировалось в пушкинскую эпоху. Дружеское письмо этого периода исследовано американским русистом У. М. Тоддом III. Остановившись на эпистолярной традиции в Европе и в России к началу пушкинского времени, автор выявил специфику подхода русских литераторов начала XIX века к дружескому письму, отметил формальные и содержательные характеристики дружеского письма поэтов-арзамасцев пушкинского круга, уделив особое внимание способам создания иллюзии разговорной речи, а также отдельно исследовал цели дружеского письма, акцентируя внимание на самой важной из них – репрезентативной.

Кроме того, немаловажным фактором при написании дружеского письма было то, что оно изначально предназначалось не только друзьям, но и читающей публике: письма писались без черновиков, копии не сохранялись авторами, но адресаты писем их переписывали и распространяли. Та-

ковы были условия литературной игры, соблюдаемой обеими сторонами.

Жанр дружеского письма дифференцируется от других жанров по сумме материала и композиционных приемов [Тодд 1994. С. 10].

Темы дружеского письма той эпохи условно делятся на две группы: имеющие общественное звучание и интимные. К первым относятся литературные новости, критика, оценка произведений, политические события, общекультурные темы. Ко вторым – события личной жизни, происшествия в узком кругу литераторов. Дружеские письма пушкинской эпохи сознательно выстраивались на гармонии двух видов тем.

Интимный тон и темы, недопустимые в других жанрах, важны как для читателя-современника, так и для потомства, на внимание которого рассчитывали писатели того времени. Конкретная деталь, умеренная непристойность и ссылки на повседневные дела передают интимный мир и сообщают читателям последующих поколений, что они открыли что-то, для них не предназначенное [Тодд 1994. С. 79].

Дружеское письмо как разговор с читателем

Отношение арзамасцев к дружеской переписке восходит к салонной адаптации дружеского письма, идущей из французской культуры XVII – XVIII вв. Литература для арзамасцев тесно связана с обществом, к искусству писания писем прилагаются социальные критерии, отвечать на письма – это проявление умения жить в свете. Соответственно, авторы смотрели на письмо как на записанный разговор, свободный и спонтанный [Тодд 1994. С. 62].

В то же время письмо отличается от разговора, которому оно подражает, тем, что оно написано, а не произнесено. Соответственно, в письме отсутствует экспрессия интонаций голоса и физических жестов. Для преодоления этого препятствия используются следующие способы:

- процесс создания письма изображается как разговор, беседа, болтовня;

- письмо прерывается со ссылкой на события, случившиеся в момент сочинения письма;

- употребляются междометия и частицы, вопросительные и восклицательные знаки, подчеркиваются слова;

- слова пишутся в соответствии с собственным произношением, а не с правилами орфографии;

включается жестикуляция в содержание письма (выражениями вида «обнимаю тебя», «читая твое письмо, пожимал плечами» и т. д.) [Тодд 1994. С. 125].

Наряду с этими способами активно используются синтаксические средства создания иллюзии разговорной речи: короткие фразы, прямой порядок слов, отсутствие каузальных союзов, партиципов, герундиев и прочих формальных признаков письменной речи. В комбинации с быстрой переменой темы это придает письму темп разговора [Тодд 1994. С. 126].

Поскольку имитация разговорной речи является самым важным элементом дружеского письма, его композиционные принципы направлены на решение этой задачи. К композиционным принципам дружеского письма относятся смена тем и эмоций в рамках одного письма; острословие, вариации одной темы; пассажи о состоянии переписки, серия приветствий и вопросов к приятелям. Чаще всего письма организуются несколькими композиционными принципами, интонациями, темами [Тодд 1994. С. 133–140].

Характерным для дружеского письма является нарушение стандартной формы письма, включающей обращение, содержание и заключение. Письмо зачастую начинается внезапно, с минимальным приветствием или без приветствия, письмо может быть начато стихами, пословицами, каламбурами. Также подразумеваемая непрерывность дружеской корреспонденции исключает использование в отдельно взятом письме слишком акцентированной концовки. Вопросы, просьбы, постскриптумы оставляют письмо открытым для избежания впечатления, что темы письма исчерпаны [Тодд 1994. С. 148–152].

Наиболее общий композиционный принцип дружеских писем пушкинской эпохи – ассоциативная связь идей, которая объединяет как автора, так и читателей, причем не только адресатов, но и читающую публику [Тодд 1994. С. 143]. На этой основе строится как образ автора письма, так и образ его читателя.

Образ автора в дружеском письме

Авторский образ арзамасского письма требовал скромности и самоснижения, защищавших от помпезности. Арзамасцы ценили чувствительность, но не утратили житейского цинизма. Они касаются любых тем, даже жестоких и трагич-

ных, но склонны обрабатывать их в ироническом ключе [Тодд 1994. С. 86].

Образ автора в арзамасских письмах вариативен, но имеет ряд повторяющихся характеристик, отражающих литературную и социальную норму: «готовность к любви и дружбе, любовь к литературе, хороший вкус, способность к умственным и физическим радостям, искренность, самоирония, многообразие интересов, общежительность и чувство юмора. Образ автора мог также содержать черты, характерные для других жанров: позу легкого, не требующего усилий творчества и праздности стихотворного послания, праведное негодование горькой сатиры, патриотизм панегирической оды, меланхолию элегии. Специфика письма – комбинация поз и настроений, использование характерных деталей и самоиронии» [Тодд 1994. С. 88].

По той же схеме конструируется и образ корреспондента. Пишущий использует такие приемы как сравнение с нормой; метафора и аналогия; перечень интересов, отношений и видов деятельности; лаконизм характеристик; конкретность; ироничность [Тодд 1994. С. 92].

Таким образом, в дружеских письмах как литературном жанре в пушкинскую эпоху можно заметить общие черты с электронными текстами блогов в современном информационном пространстве: совмещение функций самопрезентации и коммуникации; использование специфических тематических, композиционных, синтаксических и лексических приемов для решения поставленных задач коммуникации. Среди этих приемов ведущее место занимает имитация в письме разговорной речи, для чего используются короткие синтаксические единицы, сниженная лексика, упрощенная орфография, конкретная деталь, интимные темы, отсутствие ярко выраженного обращения и прощания в письме, быстрая смена тем, интонаций и эмоций.

Самопрезентация автора строится на основе культурно-значимых социальных ценностей: способность чувствовать, дружить, любить, быть светским человеком, коммуницировать в соответствии с принятыми нормами, модифицируя их в сторону обогащения жизни интеллектуальным содержанием, литературным творчеством, критической мыслью. Конструирование образа корреспондента происходит на той же основе.

Читатель блога включается в образ автора

Перечисленные черты позволяют рассматривать современную коммуникацию в сети как трансформацию и развитие жанра дружеского письма. Характерным отличием дружеского письма от блога является изменение роли читающей публики. В пушкинскую эпоху публика выносится за скобки: автор работает со своими корреспондентами, которые тоже пишут ему письма, сохраняют и распространяются его письма, имеют с ним общие вкусы и темы, обсуждают общих знакомых. Читатели вне писательского круга явно не присутствуют в ситуации. Хотя письма писались в какой-то степени не только для друзей, но и для потомства, обратной связи с этой частью читателей у автора не было.

В современном блоге самопрезентация автора включает в себя обратную связь и коммуникацию с читающей публикой. Общие темы и интересы формируют пространство коммуникации, в котором автор строит свой образ, а читатели достигают своих целей в сетевом общении. В интернет-коммуникации читатель имеет возможность влиять на автора, корректировать его стратегии самопрезентации, создавать необходимый элемент восприятия авторской позиции.

Процессы размывания границы между писателем и читателем получили в XX веке название «смерть автора» [Барт 1989]. В настоящее время в сетевой коммуникации автор не является единственным законным владельцем текста. Автор создает сложную композиционную структуру, включающую как другие тексты (гипертекст), так и читающую публику с ее ассоциациями и отсылками. Способность считывать аллюзии, включаться в общение, строить авторский и собственный образ являются важными компетенциями в ходе социализации читателя блогов. Применение всего арсенала литературных методов и приемов обеими сторонами коммуникации, и автором блога, и его читателями, позволяет вместить в легкую форму живого разговора интеллектуально сложное и эмоционально наполненное содержание, создать сложный семантически насыщенный гипертекст, формируя пространство творчества для всех участников сетевого общения.

ЧИТАТЕЛЬ СТАНОВИТСЯ АВТОРОМ: СОЗДАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ГРУППЫ НА ОСНОВЕ КАНОНИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Широкое распространение Интернета и социальных сетей в XXI веке привело к развитию таких явлений, которые не существовали раньше или существовали в зачаточном состоянии, не оказывая значительного влияния на повседневную жизнь. В XXI веке благодаря новым возможностям общения возникают целые субкультуры, в первую очередь молодежные, которые быстро растут и исчезают, но при всей своей эфемерности имеют общие черты. Рассмотрим возникновение и разрушение таких групп, формирование группового самосознания, функционирование в сети на примере такого явления, как фандом.

Название происходит от слова «фан» (поклонник). Фандомом называется сообщество поклонников какого-нибудь художественного произведения, книги или фильма. Такой текст обеспечивает взаимодействие автора с читателями и читателей между собой.

Читатель попадает в текст

В XX веке тексты писатели создают тексты, активно вовлекающие читателя в сюжет. В процессе чтения таких текстов читатель постепенно осознает, что он не находится на одном уровне с персонажами: у каждого из персонажей только часть информации, только кусочек общей картины, а полностью сложить головоломку может лишь человек, стоящий вне сюжета, то есть читатель.

Такой эффект впервые описал аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес в рассказе «Анализ творчества Герберта Куэйна», опубликованном в 1941 году:

«После объяснения загадки следует длинный ретроспективный абзац, содержащий такую фразу: “Все полагали, что встреча двух шахматистов была случайной”. Эта фраза дает понять, что решение загадки ошибочно. Встревоженный читатель перечитывает соответственные главы и обнаруживает другое решение, правильное. Читатель этой необычной кни-

ги оказывается более проницательным, чем детектив» [Борхес 1992а. С. 138].

Парадоксальным образом читатель, стоящий над событиями, сам становится персонажем, когда разгадывает загадку вместо героев. Писатель, создавший текст в расчете на то, что детективная история получит завершение, включил в свой план и проницательного читателя. Сопоставляя разные версии, читатель включается в игру и входит в текст наряду с вымышленными героями.

Читатель формирует текст: фандомы в сетях

Оценка разных версий событий и разных точек зрения на происходящее в сюжете является основой работы фандома. Текст, вокруг которого строится фандом, называется каноном, каноническим текстом, канонным повествованием или претекстом. Существует фандом Гарри Поттера, «Трех мушкетеров», советской фантастики, «Отблесков Этерны» и так далее.

Для появления фандома недостаточно просто прочитать книгу и молча восхищаться ею. Фандом начинается тогда, когда читатель делится впечатлениями о прочитанном с другими поклонниками произведения. Общение между читателями – важнейший признак фандома, определяющий способ его существования.

В настоящее время фандом какого-нибудь произведения функционирует следующим образом. Все участники имеют страницу в Интернете, блог или свой сайт. Такой блог ведется как дневник, где публикуются записи о жизни, творчестве, литературе, искусстве. Появляются они, как в старину записи в обычном бумажном дневнике, нерегулярно, частота заполнения блога никак не регламентируется, хотя редко обновляемые дневники, естественно, привлекают меньше читателей. Одним из популярных ресурсов для регистрации блога и фандомной деятельности в кириллическом сегменте интернета являются Дайрики (diary.ru), также фандомы существуют и на множестве других площадок.

Если в своем блоге читатель наряду с другими заметками делится какими-то впечатлениями о произведении, это привлекает внимание других поклонников. Они имеют возможность написать комментарий, оценить высказанное мнение, поделиться своим. Чтобы облегчить такое общение, в неко-

торых фандах существуют обзоры. Обзоры – это анонимный блог, который занимается исключительно тем, что публикует списки новинок такого рода, которые появились в Сети. В зависимости от того, насколько фандом живой, обзоры публикуют новости раз в неделю, раз в три дня или каждый день. В такой публикации указано все, что появилось по данной теме за истекший период: такой-то прочитал третью главу книги и делится впечатлениями; такой-то спрашивает, какого числа родился главный герой; такая-то нарисовала иллюстрацию к пятой главе или вышила подушку в цветах главной героини; кто-то приглашает всех любителей из своего города погулять в парке и обсудить любимую книгу; кто-то услышал музыку, которая напомнила ему какой-то знаковый эпизод сюжета; кто-то сделал своими руками шпагу с инкрустацией; кто-то продает старое издание, так как купил новое, и так далее. В функционирующем фандоме новости такого рода появляются постоянно, и существуют люди, которые этим интересуются, реагируют на это, пишут и высказывают свое мнение по этим вопросам.

Средний фандом насчитывает несколько десятков человек. Популярные фаномы, как в случае с Гарри Поттером или «Властелином колец», могут быть гораздо больше. Софандомники живут в разных городах и даже в разных странах. Они объединяются на страницах своих блогов и, пока состоят в фандоме, живут жизнью фандома как одно целое.

Чтобы с энтузиазмом тратить время на такие вещи, нужно иметь время и энтузиазм. Отсюда понятно, что фандом формируется в первую очередь из школьников и студентов, а точнее, из школьниц и студенток, хотя возрастных ограничений здесь нет. Известны фанаты как десяти, так и семидесяти лет от роду. Некоторые уходят из фандома быстро, когда остывает первый пыл, некоторые остаются в фандоме на много лет и не теряют интереса к такого рода деятельности.

Охарактеризовать гендерный состав фандома нелегко из-за анонимности в Интернете, но по существующим оценкам количество мужчин в этой среде колеблется в пределах 10–30% для разных фандомов, причем последняя цифра считается очень высокой.

Текст формирует жизнь: балы и ролевые игры

В ходе общения участников фандома естественно возникает идея встретиться всем в реальной жизни. По мере возможностей эта идея воплощается в жизнь. Если сюжет позволяет, софандомники организуют балы, танцы, маскарады, сами шьют костюмы, делают бижутерию и холодное оружие, посещают танцевальные курсы и постоянно обсуждают все это в Сети. В некоторых фандомах такие встречи становятся регулярными, например, проводится осенний бал и весенний бал, куда приглашаются иногородние, делаются фотографии, которые выкладываются в сети, и так далее.

Большой частью фандомной жизни являются ролевые игры. Игровая деятельность фандома – тема слишком обширная, чтобы сколько-нибудь полно осветить ее здесь. Игры существуют не в каждом фандоме. Игра требует более серьезной подготовки. Участники выбирают себе роли в рамках сюжета, пишут сценарий, изготавливают костюмы, оружие, предметы быта. Игра длится от одного до нескольких дней, в ней участвуют десятки людей; игра породила свою собственную обслуживающую идейную структуру. Все действие строится как комедия дель арте, когда каждый действует в соответствии со своим амплуа по общим намеченным контурам сюжета. Подготовка, а затем разбор игры дают пищу фандому на много дней.

Фандомная литература

Среди разных видов деятельности фандома литературная занимает особое место. «Проза» по-английски «фикшн», фанатские тексты называются фанфикшн (fanfiction), отдельное произведение называется фанфик или просто фик.

Исходное произведение называется канон, а возникшие на его основе переработки – фанон. Отталкиваясь от сюжета канона, фанаты пишут предысторию и пост-историю происходящего, разрабатывают разнообразные боковые ответвления сюжета. Распространенные сюжетные ходы для фанфика – воссоздать предысторию событий; показать то, о чем умолчал автор; дописать, что было дальше; спасти персонажа.

Какое-нибудь событие, упомянутое автором в одной строке, можно развернуть в произведение любого размера и жанра. Можно написать канонный сюжет с точки зрения другого персонажа. История о подвесах, рассказанная миледи, кардиналом, Гримо или Арамисом, будет отличаться от версии Дюма. Исходный сюжет можно пересказать как мелодраму, готический роман, детектив, боевик, юмористическую фантастику, космооперу, роман в стиле соцреализма или поэтическое произведение.

Среди поэтических фанфиков важное место занимают сонфики, то есть песни. Это может быть песня от имени какого-нибудь персонажа, может быть песня, в которой пересказывается сюжет или выражаются впечатления читателя. К песне пишется музыка, жанры которой самые разнообразные. Некоторые музыкально одаренные авторы выходят за рамки фандомной субкультуры, чему служит примером Майя Котовская, известная под псевдонимом Канцлер Ги. Как автор-исполнитель она пишет в нескольких фандомах и выступает с концертами по всей России. Когда осенью 2014-го после войны в Луганск стали возвращаться жители, света почти нигде не было и работала одна-единственная радиостанция «Радио Новороссии», на этой волне звучала песня Канцлера Ги «Романс Ротгера Вальдеса», написанная в фандоме «Отблески Этерны» [Канцлер Ги].

Песни иллюстрируются видеорядом. Это может сделать любой участник фандома, сообразуясь со своими вкусами и видением произведения. В некоторых случаях видео снимается участниками фандома специально для данного проекта, гораздо чаще используется готовый материал, отрывки из существующих фильмов, клипов, мультфильмов, аниме, а также любительская съемка. Результат выкладывается в блоге или на различных видеохостингах, и поклонники могут оценить его и обсудить. В частности, для создания видеоряда к упомянутой песне Канцлера Ги использовались кадры из фильма «Повелитель морей» (в роли Олафа Кальдмеера Рассел Кроу) и сериала «Отчаянные романтики» (в роли Ротгера Вальдеса Эйдан Тернер).

Итак, фандом досказывает все истории и прослеживает судьбы всех персонажей, привлекает любые жанры, он дополняет все сюжеты и рассказывает обо всех событиях, создавая в стихах и прозе бесконечные вариации любимых тем.

Демииурги чужих миров

Огромные возможности писателю-фикрайтеру дает АУ – альтернативный универсум, где описывается, «что было бы, если бы»: если бы храбрый гасконец д'Артаньян приехал в Менг на час раньше или на час позже, если бы он свернул на другую улицу и проехал мимо дома Бонасье, если бы он опоздал с подвесками к балу. В каждой точке сюжета возможен веер вариантов. При этом можно стараться свести сюжет к канону, а можно полностью уйти от канона и создать совсем другое произведение.

В фанфиках можно сохранять характер персонажа, а можно разыгрывать те же события с другими людьми. Этот тип сюжета реализуется в реверсе и кроссвере. Реверс в сюжете «Трех мушкетеров» может выглядеть следующим образом: Констанция – королева, Анна – камеристка, что тогда будет? Портос – граф де Ла Фер, он женится на Анне де Бейль, а Атос встречается с госпожой Кокнар, как будут развиваться события?

В кроссвере герои одного канона разыгрывают сюжет другого: Атос и д'Артаньян оказываются на Бейкер-стрит, 221б и должны расследовать дело собаки Баскервильей, а Холмс и Ватсон живут в Париже XVII века и должны вернуть подвески из Англии. Пример кроссвера с сайта fanfics.me: «Фик «Охота к перемене мест» – кроссвер «Гарри Поттера» с циклом «Отблески Этерны» Веры Камши. Рассказывает эта история о том, что произошло, когда двойной шпион, преподаватель зельеварения и талантливый волшебник Северус Снейп поменялся местами с Рокэ Алвой – полностью лишенным способностей к магии Первым маршалом огромной и прекрасной страны Талиг».

Реверсы и кроссверы позволяют читателю-писателю сконструировать множество вариантов сюжета с разными персонажами и поставить любимых персонажей в самые разные ситуации. Текст канона и фанона превращается в гипертекст, связывающий разные книги, фильмы, сериалы, арт, музыку. На основе канона растет и развивается своя литературная мультивселенная.

Фандомные Битвы

Фандомы обычно стараются ввести в рамки литературную деятельность участников. Довольно регулярно проводятся внутрифандомные конкурсы, например, по желанию раз в месяц или раз в три месяца; могут действовать постоянные конкурсы с неограниченным сроком набора произведений. Как правило, для участия в конкурсе набирается команда, вводятся критерии принимаемых текстов и системы оценивания, предлагаются задания разного уровня сложности, задаются временные и сюжетные рамки. Например, время – Констанция в Бетюнском монастыре ждет д'Артаньяна; нужно сдать тексты трех категорий: венок сонетов, повесть в стиле Джейн Остин от имени Констанции, рассказ в стиле О'Генри от имени настоятельницы монастыря. Произведения оценивают, подсчитывают баллы, пишут отзывы и рецензии.

Два раза в год на ресурсе diary.ru происходит Фандомная Битва, в которой соревнуются команды разных фандомов. Подготовку к ФБ начинают за несколько месяцев. Этот конкурс гораздо большего масштаба. Вот как он описывается на ресурсе Викиреальность:

«Фандомная Битва – ежегодное мероприятие, проводимое на дайрях. Проходит в мае-октябре, начиная с 2011 года.

В апреле каждого года начинают собираться команды по фандомам, в которых, как правило, имеются Капитан и Участники. В качестве примеров фандомов можно назвать «Игра престолов», «Хоббит», «Гарри Поттер», «Дисней».

Все члены команды полностью анонимны и представлены общим командным логином под названием вроде [fandom RPK 2015](#). С этого логина и возможных дополнительных анонимных виртуалов команда ведет общение с остальными. После регистрации команды та создает пост, в котором собирает желающих поучаствовать в битве, или же просто объявляет о том, что команда собрана (не производя набор дополнительных членов).

Координация команд происходит в отдельных командных сообществах, иногда также при помощи мессенджеров, например Скайпа. Некоторые команды представляют собой довольно сыгранные сообщества, в связи с чем новички могут испытывать проблемы. Другие же команды создаются спонтанно и состоят из совершенно незнакомых людей.

Также командой создается пост с заявками, в которых поступают пожелания читателей. Заявки бывают разные: от просьб раскрыть некоторые детали или расширить оригинальное повествование и до требований радикального рода NC-17 (см. об этом ниже). Исполнение заявок не обязательно, но из них команды могут прибирать вдохновение.

Затем проводится несколько этапов: визитка, тексты, картинки и так далее, в которых команда должна подготовить по своей тематике соответствующий креатив и опубликовать его в строго определенные дни. После этого производится голосование и определяются победители. Креатив, по аналогии с возрастными рейтингами кинофильмов, подразделяется по категориям G/PG-13 – в основном качественные работы без какого-либо шок-контента, с опорой на сюжет и развитие персонажей и R/NC-21 – разного рода порнографические тексты и картинки, в том числе и нетрадиционные (называемые «слешем», который, кстати, встречается и на низком рейтинге), а также тексты, содержащие подробное описание какого-либо насилия, основной смысл которых – как раз нравящийся некоторым шок-контент.

Битва собирает многочисленных авторов и читателей, обычно в итоге выкладывается до нескольких тысяч различных произведений. При этом битва поощряет дисциплинированность – если команда не сделала хотя бы одной нужной выкладки (ранее – двух), то команда дисквалифицируется и выбывает из битвы.

В рамках битвы популярен так называемый бартер – когда определенные представители одной команды комментируют креатив другой команды, а те в ответ комментируют креатив первой команды.

Сообщество Фандомной Битвы закрыто от незарегистрированных пользователей, а рейтинговый креатив (в соответствии с законодательством РФ и правилами Дайри) доступен к просмотру только зарегистрированными пользователями, указавшими свое совершеннолетие в настройках профайла. Но есть открытое сообщество fbinside.diary.ru, где происходят разнообразные обсуждения. В рамках ФБ поощряется анонимное участие, ко всем обращаются «анон».

После проведения битвы происходит деанонимизация участников: сообщается, какие авторы отвечали за какие работы. В период до деанонимизации запрещается сообщать, кто является автором той или иной работы или публиковать ее на внешних ресурсах. После завершения битвы ограничения

снимаются, и автор может опубликовать работы в каком-либо архиве.

С 2013 года также проводится меньшее соревнование в зимний период – Зимняя Фандомная Битва или Winter Temporary Fandom Combat (сокращенно WTF Combat, это же название применяется и для обозначения зимних команд)» [Фандомная Битва].

Отцы фандома: Борхес, Конан Дойль и Толкин

Так выглядит фандом в эпоху интернета и социальных сетей, однако предпосылки для его создания формировались в течение всего XIX века, а в XX веке до интернета существовали явления той же природы. Как пишет пользователь живого журнала arvegger, в рассказе Хорхе Луиса Борхеса «Сад расходящихся тропок» (1944) был сформулирован основной принцип работы фандома.

Первое по времени явление европейской культуры, которое уже имеет важные признаки фандома, – это читательский успех рассказов Конан Дойля еще при жизни автора. Тут появляется значимый элемент, который становится определяющим в дальнейшем, – взаимодействие персонажа с читателем. Читатель влияет на судьбу героя. Читатели пишут продолжения, пусть даже эти читатели – профессиональные писатели, как Джон Диксон Карр или Рекс Стаут. Читателями создаются версии, которые могут быть интереснее авторского варианта в литературном отношении.

Фандом принимает свою классическую узнаваемую форму в феномене толкинизма. «Властелин колец» был написан в 1948 г. В шестидесятые годы XX века появляются произведения, посвященные роману, исследования эльфийских языков, атлас Средиземья, описание погребальных обрядов разных придуманных Толкином народов и другие публикации такого рода. В семидесятые их число возрастает. Ролевые игры в таком виде, как мы их знаем, формируются среди толкинистов [Гаков 2003]. Фандомы Шерлока Холмса и «Властелина колец» существуют до сих пор и являются очень активными, многолюдными и многочисленными.

«Сад расходящихся тропок»: новое прочтение

Суть литературной деятельности фандома сводится к возможно более полному перебору вариантов развития сю-

жета в разных литературных формах. Фандом как коллективный субъект создает своеобразный гипертекст, произведение, впервые описанное Борхесом в рассказе «Сад расходящихся тропок» (1941). В этом рассказе Борхес на кончике пера открыл явление, которого в его время еще не существовало.

Один из персонажей рассказа изучает творчество древнего китайского писателя, который по преданию построил лабиринт и написал роман, но лабиринта после его смерти не нашли, а роман оказался сущей бессмыслицей: события не выстроены в сюжет, а погибшие герои через несколько страниц оживают. Вот как описывает герой рассказа разгадку тайны:

«Сумбурность романа навела меня на мысль, что это и есть лабиринт. Верное решение задачи мне подсказали два обстоятельства: первое – любопытное предание, будто Цюй Пэн задумал поистине бесконечный лабиринт, а второе – отрывок из письма, которое я обнаружил.

...Теряясь в догадках, я получил из Оксфорда письмо, которое вы видели. Естественно, я задумался над фразой: "Оставляю разным (но не всем) будущим временам мой сад расходящихся тропок". И тут я понял, что бессвязный роман и был "садом расходящихся тропок", а слова "разным (но не всем) будущим временам" натолкнули меня на мысль о развилках во времени, а не в пространстве. Бегло перечитав роман, я утвердился в этой мысли. Стоит герою любого романа очутиться перед несколькими возможностями, как он выбирает одну из них, отменяя остальные; в неразрешимом романе Цюй Пэна он выбирает все разом. Тем самым он творит различные будущие времена, которые в свою очередь множатся и ветвятся.

Отсюда и противоречия в романе. Скажем, Фан владеет тайной; к нему стучится неизвестный; Фан решает его убить. Есть, видимо, несколько вероятных исходов: Фан может убить незваного гостя; гость может убить Фана; оба могут уцелеть; оба могут погибнуть, и так далее. Так вот, в книге Цюй Пэна реализуются все эти исходы, и каждый из них дает начало новым развилкам. Иногда тропки этого лабиринта пересекаются» [Борхес 1992b. С. 157–158].

Именно такой китайский роман пишет фандом. Пишется этот гипертекст в течение нескольких лет, а то и десятилетий, дописать его до конца невозможно в принципе. Канон и

фанон вместе реализуют все версии развития событий, описанных автором в сюжете. Автор выделил только одну тропинку, фанон дописывает остальные. Теоретически качество фика может быть как ниже, так и выше, чем у канона, то есть авторская версия не выделяется принципиально. Сама структура фанона утверждает равный статус всех версий сюжета и всех литературных обработок текста. Так умирает автор, а читатель включается в эстетическую коммуникацию на равных с автором.

Фандом как модель культурной группы

Итак, фандом представляет собой группу, строящую свою культурную память на основе канонического текста. Такая группа может транслировать свое самосознание, создавать разные интерпретации канонического текста, приспособляясь к новым обстоятельствам, включать в эстетическую коммуникацию новые тексты и трансформировать входящую информацию в соответствии со своим мировоззрением.

Таким образом, фандом представляет собой модель известных в истории сообществ, сформированных на основе сакрального канонического текста. Такими группами являются традиционные общества, чья культурная память выстраивается на основе мифологии или религии, а также такие сообщества Нового времени, как нации, этносы и расы, чье самосознание строится на текстах, формально не религиозного содержания, но выполняющего функцию сакрального ядра культурной памяти. Фандом может служить прототипом культурной группы, участвующей в межкультурной коммуникации, а методы взаимодействия разных текстов в фандомной литературе действуют и на других уровнях, в межкультурной коммуникации долгоживущих культурных групп.

ПЕРСОНАЖ СТАНОВИТСЯ АВТОРОМ: ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ В СЕРИАЛАХ XXI ВЕКА

В современном информационном пространстве литературные персонажи и сюжеты часто представлены в жанре телесериала, пользующегося все большей популярностью. Многие наши современники воспринимают информацию визуально и драматически в виде кинотекста, поэтому актуальным является исследование закономерности трансформации литературного цикла, его персонажей и идейного содержания в новой социокультурной ситуации. Шерлок Холмс как литературный персонаж с момента своего появления в XIX веке пользуется огромной популярностью, а литературная форма сюжета – цикл рассказов – оказалась жизнеспособной и в эпоху постмодерна, позволяя создавать динамические сериалы, интегрирующие разнообразный идейный и драматический материал. Рассмотрим трансформацию сюжета о Шерлоке Холмсе и основных персонажей цикла в популярных сериалах начала XXI века – «Шерлок» и «Элементарно».

Сериал как вид текста

Сериальное повествование является одной из доминирующих художественных форм современности [Козлов 2019. С. 136]. Сериальное повествование функционирует в русле визуального поворота в культуре конца XX века, когда развитие художественного творчества идет путем визуализации, динамизации и драматизации концептов, идей и теорий. Причиной популярности сериала является специфика его структуры.

Сериал представляет собой фрагментируемый нарратив, состоящий из серий-эпизодов, то есть повествовательную последовательность, предполагающую и формирующую у своей аудитории неустанное внимание к общему сюжету. Эпизоды выступают в роли дискретных единиц, содержащих в своей структуре элементы, позволяющие актуализировать

связь между частью и целым повествования [Козлов 2019. С. 137].

Одним из механизмов обеспечения связи между частью и целым является интертекстуальность. Интертекстуальность – это диалогический способ функционирования текста в текстовом пространстве [Кулакова 2011. С. 8]. Интертекстуальность проявляется в применении отсылок, цитат, трансформаций персонажей и сюжета. В отношении литературных текстов интертекстуальность изучали философы XX века М. Бахтин, Ю. Кристева, Р. Барт. Кинотексты также могут быть проанализированы с позиций интертекстуальности и ее роли в трансформации сюжета.

Особенно интересным предметом для исследования являются кинотексты-адаптации, поскольку такой вид текста устанавливает поликодовую интертекстуальную связь не только со сценарием, но и с полноценным литературным претекстом. Архитектонику киноадаптации может выстраивать в том числе интертекстуальность [Бардашкина 2019. С. 32]. Интертекстуальность киноадаптации проявляется в трансформации персонажей, известных зрителю по литературному претексту.

В случае такого персонажа, как Шерлок Холмс, интертекстуальность приобретает особое значение. С момента создания образа английского детектива Артуром Конан Дойлом в 1887 году персонаж неоднократно становился объектом самых различных адаптаций, от иллюстраций и пастшей до современных квестов и видеоигр. Киноверсии Шерлока Холмса представляют собственную кинотрадицию, включающую такие разные жанровые проявления, как пародия, нуар и политическая пропаганда, и имеющую свой пантеон общепризнанных, «классических» адаптаций [Морева 2019. С. 132].

Сериалы в фандоме Шерлока Холмса

Рассмотрим два сериала XXI века о Шерлоке Холмсе – «Шерлок» (2010 – 2017) и «Элементарно» (2012 – 2019), относящихся к жанру классических киноадаптаций, но со своей спецификой. Проанализируем трансформацию основных персонажей конандойлевского цикла в каждой киноадаптации: Шерлока Холмса, доктора Ватсона, инспектора Лестрейда, Майкрофта Холмса и профессора Мориарти.

Сериал «Sherlock» («Шерлок») 2010 года выпуска режиссеров Пола МакГигана, Ника Харрана компании Hartswood Films, снятый для BBC Wales, основан на произведениях Конан Дойля, однако события разворачиваются в наше время [Moffat, Thompson, Gatiss, 2010]. В сериале «Элементарно» Роберта Дозэрти события также переносятся в современность и разворачиваются в Нью-Йорке [Элементарно].

Перенос Шерлока Холмса в другое время посредством кино, синхронизация его с создателями фильмов практиковались в течение всего XX века, однако в сериале «Шерлок» впервые создается вселенная, где Конан Дойль не писал своих рассказов, а в литературе и кино Шерлок Холмс не существует [Морева 2019. С. 134]. Тот же прием использован в сериале «Элементарно». Создается принципиально новая ситуация, позволяющая оценить трансформацию персонажа по сравнению с рассказами Конан Дойля.

Рациональность Холмса

Шерлок Холмс Конан Дойля представляет собой воплощение идеала рационалистической эпохи. Шерлок Холмс следует разуму и принципиально отказывает чувствам и эмоциям в доступе в свой внутренний мир. Этот идеал не всегда соблюдается на практике: дружба героя с доктором Ватсоном эмоционально очень сильно окрашена, также автор не раз показывает сочувствие Холмса к маленьким людям, пришедшим к нему за помощью. В то же время в области должного рациональность героя является императивом его поведения. Этот конфликт между сущим и должным отражает реальные противоречия рационалистического мировоззрения, как оно расцвело в эпоху Просвещения и торжества теории разумного эгоизма.

Разумный эгоизм предполагает, что действуя в своих эгоистических интересах по законам разума, человек неизбежно придет к идее помощи ближним и христианскому милосердию, но без христианства. Исключение религии из мировоззрения представляется рационалистам эпохи Просвещения идеальным решением проблемы религиозного фанатизма, который в философии эпохи считался главным противником человеческого счастья. Отсутствие религиозного обоснования моральных норм в течение последующих сто-

летий обернулось их полным разрушением. Наряду с этим априорное исключение религиозных идей из публичного обсуждения привело к самодеструкции разума [Асад 2020. С. 171]. Шерлок Холмс Конан Дойля живет накануне XX века, когда эти процессы стали явными, привели к двум мировым войнам и созданию жестких систем идейного контроля и манипуляции, невозможных для церкви традиционного общества. Шерлок Холмс рассказов, как и его автор, еще могут сохранять иллюзию возможности и желательности существования разума без эмоций на благо человечеству.

Исторически описанный синтез был возможен в очень короткий период в рамках некоторых европейских государств накануне Первой мировой войны. В настоящее время оба компонента мировоззрения не могут соединяться гармонично. Шерлок из английского сериала описывает себя как высокофункционального социопата. Он проводит расследования не для того, чтобы помочь окружающим, а единственно потому, что ищет увлекательные логические загадки для своего гениального ума. В сериале «Элементарно» безэмоциональность Холмса и его неспособность к эмпатии являются отдельной темой: это проблема, преодолению которой и Холмс, и Ватсон посвящают немало экранного времени. Холмс в американском сериале также находится в постоянном поиске сложных задач для своего ума, а его взаимоотношения с коллегами-полицейскими, отцом и братом остаются проблемными до конца сериала. Баланс разума и сострадания в современных сериалах уже не выдерживается, перевес в пользу разума оборачивается чистым эгоизмом, преодолеваемым с большим трудом с помощью любящих Шерлока людей, не разделяющих его рационалистические идеалы.

Доктор Ватсон: трансформация рациональности

Образ доктора Ватсона в сериалах претерпел наиболее радикальную трансформацию. У Конан Дойля доктор Ватсон – ненадежный рассказчик, который часто вводит читателя в заблуждение, поскольку его вводит в заблуждение сам Холмс или по причине непонимания происходящего на его глазах. Ватсон в этой паре отвечает за эмоции, как Холмс за интеллект: в каждой ситуации доктор выдает эмоциональную реакцию, а детективных способностей у него нет.

Ближе к оригиналу образ, созданный английскими кинематографистами. В сериале «Шерлок» подчеркивается военное прошлое Ватсона, его отвага и сноровка военного, а также его неспособность разгадывать детективные загадки. Полностью трансформирован образ доктора Ватсона в американском сериале. Джоан Ватсон – женщина, она врач без военного прошлого, и у нее отличные детективные способности. С Шерлоком Холмсом они дополняют друг друга не только статически, выполняя роль интеллекта и эмоциональности в общей системе, но и динамически – как Ватсон учит Холмса чувствовать, так Холмс учит ее мыслить и разгадывать детективные загадки. Этот динамический принцип взаимного обучения очень обогатил сюжет и позволил воссоздать рационалистический идеал не в единой личности Холмса, а в паре Холмс-Ватсон.

Лестрейд: включение в сюжет полицейского детективного жанра

Инспектор Лестрейд в претексте Конан Дойля иллюстрирует собой недалекость полиции и предоставляет фон, на котором ярче заметны гениальные дедуктивные способности Холмса. Его функция – формулировать ложные гипотезы, опровергаемые затем Холмсом.

Ближе к оригиналу стоит английский сериал, где Лестрейд также выполняет эту функцию. В то же время Лестрейд включается в тему эмоционального воспитания Холмса и помимо Ватсона оказывается его единственным другом.

В американском сериале есть персонаж Лестрейд, работающий в Англии и отнесенный в прошлое героя. Он оказывается эмоциональным наркоманом, присваивавшим себе славу от раскрытых дел Холмса и неспособным пережить переезд Холмса в Нью-Йорк. Гораздо ярче прорисованы другие персонажи сериала, функционально совпадающие с Лестрейдом Конан Дойля, а именно американские полицейские, с которыми работает Холмс: капитан Грегсон и детектив Белл. Эти персонажи взяты из претекста Конан Дойля, где они выступают в эпизодических ролях и принципиально не отличаются от Лестрейда. В сериале «Элементарно» уровень работы полицейских гораздо выше, чем в претексте, они составляют сильную конкуренцию Холмсу, и оттеняют его способности более выгодным образом, поскольку форму-

лируют интересные идеи и часто берут на себя значительную часть детективной работы по раскрытию преступления.

Майкрофт Холмс: подключение шпионского боевика

Брат Шерлока Майкрофт появляется или упоминается в четырех рассказах Конан Дойля: «Случай с переводчиком», «Последнее дело Холмса», «Пустой дом» и «Чертежи Брюса-Партингтона». Майкрофт работает на английское правительство, и как говорит Холмс, иногда сам представляет собой английское правительство. Таким образом, Майкрофт – представитель спецслужб и дипломат.

По сравнению с претекстом в современных сериалах Майкрофт занимает гораздо больше места. В английском сериале это сквозной персонаж, так или иначе участвующий в каждой серии, как в разгадке детективных сюжетов, так и в эмоциональном воспитании брата. В американском сериале Майкрофт служит в британской разведке, и функционально позволяет включить в структуру сериала кинотексты других жанров, а именно шпионского триллера и боевика.

Место Майкрофта в современных сюжетах значительно возрастает, что отражает как развитие новых жанров в течение XX века, так и объективное возрастание роли спецслужб в жизни современных обществ. Похожую трансформацию перенял образ профессора Мориарти, и хотя эта трансформацию шла разными путями в обоих сериалах, она подчиняется общему принципу.

Профессор Мориарти: превращение в двигатель сюжета

В претексте профессор Мориарти заявляется как преступный гений, однако фактически Холмс сталкивается с ним два раза – в рассказе «Последнее дело Холмса» (1893) и более поздней повести «Долина ужаса» (1914–1915), которая принадлежит скорее фанону по мотивам претекста, чем самому претексту. Задекларированная роль профессора Мориарти в преступном мире в полной мере раскрывается в сериалах.

В английском сериале Мориарти незримо появляется уже в первой серии и не покидает сериал даже после своей смерти, воздействуя на сюжет и персонажей. Злодей-консультант

оказывается необходимым элементом сюжета, на противостоянии с которым выстраивает свою идентичность Шерлок и осознает целостность сюжета зритель. После смерти Мориарти появляется функционально тот же персонаж – сестра Шерлок Эвр, реализующая злодейские планы высокого уровня вложения и контролирующая все сферы жизни Шерлока.

Такую же функцию создания композиционного целого в американском сериале выполняют сначала Джейми Мориарти, а после ее устранения из сюжета – разные гениальные злодеи вплоть до последней инкарнации Мориарти – Одина Рейхенбаха, гения и миллионера, контролирующего не только Шерлока, но и весь мир. Имя этой версии персонажа – Рейхенбах – отсылает к претексту, рассказу «Последнее дело Холмса», где встреча с профессором Мориарти происходит у Рейхенбахского водопада. Отсылка однозначно указывает на генезис персонажа и его функцию в сюжете. В американском сериале Мориарти так же феминизирован, как и доктор Ватсон, но эта трансформация оказывается менее значимой, чем его композиционная роль злодея, объединяющего части в целое.

При всей динамичности отдельных эпизодов и общего сюжета сериала такое композиционное решение создает по сравнению с претекстом ощущение бедности мира. У зрителя формируется убеждение, что если бы не злодей Мориарти, жизнь была бы прекрасной и вся преступность исчезла бы. Таким образом, когда Мориарти устранен, сериал должен закончиться, поскольку зло побеждено и бороться гениальному сыщику больше не с кем. Чтобы сериал мог продолжаться, искусственно вводится новый персонаж с теми же функциями, и эта внесюжетная мотивация ощущается зрителем как неестественная и до некоторой степени фальшивая. В претексте Шерлок Холмс сталкивается с разными злодеями, появляющимися от несовершенства человеческой природы, формируемых разными интересами живых героев, а не сверхзадачей продолжить повествование. За счет этого при всей простоте собственно криминальной и детективной составляющей рассказов Конан Дойля они создают для читателя богатый и разнообразный живой мир, который утрачивает свои краски, когда один из героев явно начинает жить не по своей воле, а по воле создателей сериала.

От текста к интертексту

Итак, мы рассмотрели трансформацию основных персонажей претекста в двух современных сериалах о Шерлоке Холмсе. Механизмом трансформации выступает интертекстуальность, позволяющая связывать с помощью цитат разные тексты Конан Дойля и современные кинотексты. Кроме того, трансформация персонажей раскрывает изменения в мировоззрении западной культуры: рационалистический идеал эпохи Просвещения, еще живой и действующий в европейских культурах в конце XIX века, уже невозможен в культуре постмодерна. Рационализм в сериале вырождается в логическую игру, не имеющую нравственной составляющей, как это и произошло в ходе исторического развития в XX веке. В современных сериалах рационализм не может служить единственным путем к человеческому счастью и дополняется разными формами эмоционального воспитания Холмса, попытками преодолеть его эмоциональную отчужденность от других людей.

Персонаж доктора Ватсона феминизирован в американском сериале, но в целом в обоих сериалах сохраняются оригинальные черты претекста, по-разному акцентируемые: в одном сериале подчеркивается военное прошлое Ватсона, в другом – его профессия врача. Оба элемента имеются в претексте, хотя и играют там второстепенную роль.

В обоих сериалах Ватсон и Лестрейд (или функционально эквивалентные ему персонажи) приобретают детективное мастерство и перестают быть генераторами бессмысленных версий, оттеняющими гениальность главного героя. Теперь Шерлок Холмс оказывается в конкурентной среде, среди людей, обладающих детективными способностями и активно участвующих в расследовании. Это позволяет сделать каждую серию более динамичной, включая разные вероятные и интересные версии развития событий.

Наибольшую трансформацию претерпели два персонажа, маргинальные в претексте, – Майкрофт и Мориарти. По сравнению со своим братом Майкрофт в обоих сериалах выступает как эмоционально более сформированная личность и социально более адаптированный человек, кроме того, его принадлежность к спецслужбам становится двигателем сюжета всего сериала (в английской киноадаптации) или его части (в американской). Мориарти выдвигается на роль, от-

существующую в претексте, и в сериалах XXI века он выполняет функцию создания композиционного единства частей и целого, выступая как главный противник Холмса во всех важных делах. Даже после смерти или устранения Мориарти из сюжета он не исчезает окончательно, поскольку для продолжения сериала нужен функционально тождественный персонаж. Описанная трансформация является самой заметной по сравнению с претекстом. Такой персонаж-функция является способом прямого вмешательства автора в созданный им мир и порождает у зрителя ощущение неестественности происходящего, с которым зритель вынужден примириться, чтобы сериал продолжался.

Итак, две современные киноадаптации рассказов о Шерлоке Холмсе, сериалы «Шерлок» и «Элементарно», формируются в текстовом пространстве как система отсылок и цитат, позволяющих зрителю увидеть как целое не только сюжет в сериале, но и воспринять интертекст, включающий рассказы Конан Дойля и философские идеи эпохи Просвещения, а также проследить их изменения за прошедшее столетие. В современном информационном пространстве трансформация главных героев цикла отражает трансформацию идей рационализма и просветительских идеалов прогресса секулярного мира, замену их на игры разума и эмоциональную отчужденность человека в современном мире.

ГЛАВА II

ТРАНСГРЕССИЯ ТЕКСТА

ТЕКСТ СОЗДАЕТ ГРАНИЦЫ КУЛЬТУРНОЙ ГРУППЫ

(на примере романа Т. Манна «Иосиф и его братья»)

В современном информационном пространстве тексты существуют в интертекстуальном единстве. Образы, темы и сюжеты попадают в разные смысловые среды, трансформируются и интерпретируются по-новому в каждой новой культурной группе. В начале XXI века на единой экономической и религиозной основе может быть сформировано несколько разных групп с различным самосознанием. Их существование не фундировано в социальной структуре общества и его религиозной традиции, а зависит от культурных причин. Использование государственных механизмов идентификации, а также различных способов манипулирования общественным сознанием позволяет искусственно создавать различные группы в культурном пространстве. Рассмотрим механизм этого процесса.

Культурные группы в информационном пространстве

Формирование культурных групп происходит на основе группового самосознания, под которым понимается «эмоционально нагруженное чувство принадлежности к отдельной, ограниченной группе, включающей как осознанную солидарность или единство с другими членами группы, так и осознанное отличие от определенных чужаков и даже антипатию к ним» [Брубейкер 2012. С. 99]. Как показывает Роджерс Брубейкер, групповое самосознание или групповость формируются на основе общности и связанности людей. Общность означает обладание общим свойством, а связанность – реляционные отношения между людьми. Третьим важнейшим элементом групповости является чувство сопринадлежности, зависящее от конкретных событий, их кодирования в принуждающих публичных нарративах, преобладающих дискурсивных фреймов и так далее. Формирование чувства сопринадлежности позволяет включать в группу людей, не связанных непосредственными реляционными связями друг с другом [Брубейкер 2012. С. 100–101].

Итак, на основе чувства сопринадлежности создаются такие группы как этнос, раса, нация. Члены этих групп не связаны между собой личными связями, однако могут быть мобилизо-

ваны на различные социальные действия организациями, представляющими их в публичном и политическом пространстве. Рассмотрим, на какой основе базируется чувство сопринадлежности и как оно навязывается людям с помощью идентификационной деятельности государства.

Чувство сопринадлежности группе формируется на основе конкретных событий, специфически интерпретированных. Групповое самосознание выполняет дифференцирующую функцию, отделяя группу от окружающих, формируя четкое разделение на «мы» и «не-мы», а также создает конкретное наполнение образа «мы», показывая, чем избранная группа отличается от остальных. До появления единого информационного пространства, технологий манипулирования общественным сознанием и государственного аппарата принуждения эти функции выполнялись групповыми самосознаниями, возникающими на религиозной основе.

Роман об Иосифе – вершина интеллектуальной прозы модерна

Процесс создания культурных групп описан в художественной форме в романе немецкого писателя Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1926–1943). Рассмотрим, как в романе показано формирование группового самосознания, а также его дифференциальная и интегральная функции на примере реконструированного автором народа Иакова.

Иосиф романа – это библейский персонаж Иосиф Прекрасный, сын Иакова. Иосиф и его одиннадцать братьев – прародители еврейского народа. Двенадцать колен Израилевых, как называют себя евреи, суть потомков двенадцати братьев, сыновей Иакова. А Израиль – это прозвище самого Иакова Благословенного, отца Иосифа и его братьев. И именно самоощущение Иакова, его понимание Бога и времени – самое главное в романе. Это самоощущение является ядром самосознания группы, которую стремятся воссоздать средствами пиар-технологий и государственного принуждения при формировании любой культурной группы. Рассмотрим, каким образом это самоощущение формируется в истории, как это изображает немецкий автор в своем романе «Иосиф и его братья».

В первую очередь, сама книга – образец замечательной интеллектуальной прозы. С первой страницы видно, что перед нами продукт культуры, которая дала миру Канта, Гегеля и

Хайдеггера. Генрих Гессе только в «Игре в бисер» поднялся на тот уровень, который в своем романе блестяще демонстрирует Томас Манн. Вровень с «Иосифом...» кроме других произведений Томаса Манна можно поставить только «Замок» Франца Кафки и «Человека без свойств» Роберта Музиля. Однако оба упомянутых произведения не были дописаны. Книга же Томаса Манна закончена автором, все сюжетные линии в ней сведены авторской волей в единое целое, и читатель может наслаждаться не отрывками, какими бы грандиозными они ни были, а целостной композицией, и оценить замысел и исполнение так, как это было задумано. Перед нами безусловный шедевр европейской интеллектуальной прозы.

Томас Манн был одним из тех писателей, которые эмигрировали из Германии после прихода к власти Гитлера в 1933 году. Книги Томаса Манна были запрещены в Германии. Манн начал писать свой роман еще в Германии, а закончил в 1942 году в эмиграции. Последний, четвертый том, по словам автора, «возник от начала до конца под небом Америки, главным образом, под ясным небосводом Калифорнии, который чем-то сродни египетским небесам» [Манн 1987а. С. 709].

Библейская история в романе

Томас Манн рассказывает, что машинистка, которая перепечатывала его рукописи, сказала, отдавая ему очередную главу: «Ну вот, теперь хоть знаешь, как все было на самом деле!» [Манн 1987а. С. 703]. На самом деле ничего этого не было, добавляет он тут же. Разумеется, это иллюзия, но иллюзия мастерская, созданная с использованием всех средств языка, психологизма, драматизации действия, исторического комментирования. С одной стороны, это своеобразная литературная энциклопедия, демонстрация того арсенала приемов, которым владеет великий прозаик, а лучше сказать – которым располагает литература его времени. С другой же стороны – это шедевр человеческой мысли и духа, позволяющий читателю оказаться в эпицентре формирования нестандартного самосознания, личного контакта с Богом и создания группы на этой основе.

Еще одна примечательная черта книги – увлечение автора эпохой и стремление соблюдать историческую достоверность. Начало XX-го века, когда Томас Манн формировался как личность, было эпохой археологического бума в библейской истории, который начался за сто лет до этого.

Когда в 1796 году Наполеон Бонапарт отправился в военный поход в Египет, в экспедиции его сопровождал Жан-Франсуа Шампольон, которому посчастливилось найти знаменитый впоследствии Розеттский камень, где один и тот же текст был написан египетскими иероглифами и на греческом языке. Пока Наполеон после возвращения во Францию делал карьеру консула, императора и властелина Европы, Шампольон расшифровывал Розеттский камень, и это ему удалось: в 1824 году впервые за две тысячи лет были прочитаны египетские иероглифы [Позенер 1979. С. 11].

Исследование Шампольона поставило изучение истории Египта на научную основу, и привело к увлечению египтологией, которое продолжалось весь XIX-й век и завершилось новым этапом развития археологии, когда английский ученый Говард Картер вскрыл в 1922 году гробницу Тутанхамона [Кацнельсон 1979. С. 53 и сл.].

Имя Шампольона, расшифровавшего египетские иероглифы, известно сегодня любому школьнику, однако не менее важным достижением была расшифровка вавилонской клинописи немецким ученым Георгом Фридрихом Гротендом в 1802 году [Керам 1963. С. 96]. Поль Эмиль Ботта в 1840 году начал раскопки древней Ниневии и нашел вавилонскую библиотеку, написанную клинописью [Керам 1963. С. 93]. Работа с клинописными книгами позволила обнаружить прототипы множества библейских сюжетов и персонажей. Будучи увлечен археологией, Генрих Шлиман, немецкий предприниматель, выросший в России, в 1870-80-е гг. нашел гомеровскую Трою, раскопал Микены и Тиринф.

Итак, XIX-й век полон археологических открытий – основы древних цивилизаций появляются на свет благодаря археологам, и христианское человечество имеет возможность наяву прикоснуться к своим корням. Археологические находки выносятся на суд широкой публики, сопровождаются научно-популярными комментариями, о них читаются лекции, создаются художественные произведения на древние сюжеты, как например «Уарда» Георга Эберса, «День египетского мальчика» Милицы Матъе или «Вавилон» Маргиты Фигули.

Всю эту атмосферу впитывает гимназист Томас Манн, как он сам рассказывает об этом в своих воспоминаниях [Манн 1987а. С. 707–708]. Уже в школе он знал о Египте больше своего преподавателя истории. В течение жизни Манн сохранял интерес к

древним культурам, и все свои знания, а также увлечение предметом он вложил в роман «Иосиф и его братья».

Миграция сюжета в Средиземноморье

Братья Иосифа продали его в Египет, где в него влюбилась жена его хозяина, но юноша предпочел погибнуть, чем уступить ее желанию. В этой части история Иосифа представляет собой бродячий сюжет, известный множеству народов мира, распространенный от Индии до северной Европы [Серебрякова 2010. С. 129]. Через тысячу лет после Иосифа на этот сюжет грек Еврипид напишет своего «Ипполита», где изложит ту же историю, рассказанную несчастной влюбленной женщиной. Пьеса Еврипида и в XXI веке переводится на разные языки и не сходит с подмостков. В книге Бытия и у Томаса Манна история рассказана от имени Иосифа.

Хотя выражения «Иосиф Прекрасный» и «Иосиф целомудренный» стали мемами за три тысячи лет до Докинза, который придумал это слово, главный стержень сюжета об Иосифе не в любовной коллизии. Томас Манн рисует максимально достоверную и в то же время высокохудожественную картину древнего мира, такого древнего, что античная Греция для этого мира – далекое будущее. Это мир за триста лет до Троянской войны, за полтысячелетия до Гомера, а Сократ, Платон и Аристотель – это такой модерн, который наступит через тысячу лет. На момент действия романа никто и не слышал о народах моря, будущих эллинах. Мир Средиземноморья биполярен, то есть все культурные пространства ориентированы относительно двух центров – Вавилона и Египта.

Между Вавилоном и Египтом

Название Вавилон означает «Врата Бога». Вавилон – это город, который связывает небо и землю, соединяет разные народы в своей сфере. История знаменитой Вавилонской башни ко времени Иосифа была такой же древностью, как и в наши дни, однако Вавилон все еще имел огромное значение в том культурном ареале, где жил Иосиф. Из Вавилона за много поколений до Иосифа вышел его духовный предок Авраам, друг Бога. Авраам – первый человек еврейского народа, который, собственно, и создал этот народ из пастухов-кочевников, создал силой своей мысли и стремления к Богопознанию. Вавилон в момент дей-

ствия – культурный и политический центр того мира, в котором живет Иосиф. Однако при всей значимости Вавилона он меркнет на фоне Египта.

Египет – это безусловный культурный гегемон Средиземноморья. Египет задает тон во всех сферах культуры, от женской косметики и музыки до видов оружия и систем управления. Египет существует тысячелетия. Ко времени Иосифа уже тысячи лет стоят в Египте пирамиды, тысячи лет лежит возле них сфинкс, и нос у сфинкса надбит, «а о временах, когда его вообще не было или когда хотя бы нос его был цел, и вовсе никто не помнил» [Манн 1987b. С. 38]. Эта могучая сила, сохраняющая себя с древних времен, подкрепляется и современным Иосифу значением Египта – Египет владеет народами, собирает дань, ведет большую политику, и большая политика – это именно то, что делает Египет. Для пастушеского сына Иосифа Египет – огромная мощь, политическая и культурная, непрерывная и бесспорная, это властелин мира.

И на фоне этого великолепия, на окраине мира, между двух цивилизаций, в культурной провинции двух миров, живет владетель стад Иаков со своей семьей. Иаков предстает как патриарх кочевого племени, но племя это невелико. С двенадцатью сыновьями Иакова, с его четырьмя женами, всеми их слугами и домочадцами народ Иакова насчитывает едва больше сотни человек. Эта сотня человек говорит на языке, который кроме них понимает еще несколько кочевых племен в тех же краях, тем не менее Иаков знает точно, что они – центр мира. Через них идет история, сквозь них летит стрела времени, пирамиды исчезнут, а они останутся. Вот это самоощущение духовного центра, чувство собственного достоинства, обусловленное не мирским успехом, а духовными исканиями, ценно для Томаса Манна. Именно это самоощущение стремятся спонтанно или искусственно воссоздать при формировании любой культурной группы в настоящее время.

Конструирование культурной группы

Итак, в библейской истории отражен процесс формирования группового самосознания на религиозной основе. Это самосознание народа Иакова, возникшего в эпоху культурной и религиозной гегемонии Египта и Вавилона как сообщество людей, заключивших завет с единым Богом. Процесс формирования группового самосознания показан в книге Манна «Иосиф и его

братья». Дифференцирующая функция группового самосознания выражается в резком отграничении малой культурной группы от господствующих культур по религиозному признаку. Интегрирующая функция, как она показана писателем, заключается в формировании особых взаимоотношений культурной группы с Богом и в осознании своего уникального места среди других народов.

Обе указанные функции выполняет групповое самосознание при формировании культурной идентичности новых групп в наше время. Культурные группы в информационном пространстве формируются с учетом тех же моментов, которые отмечены как центральные в романе немецкого автора.

Томас Манн, на примере романа которого анализируется механизм создания группового самосознания, работал в тот период, когда в Германии формировалась такое же групповое самосознание, основанная на «крови и почве», отличающих немцев от других народов, а также на расовой теории, создающей онтологическую пропасть между немцами и людьми другой расы. Роман Томаса Манна воссоздает работу механизма, существующего в реальной истории, и показывает схему, которую использовали уже в его время. Понимание конструктивистской стратегии формирования группового самосознания повышает способность противостоять манипуляциям, сопротивляться навязанной государством идентификации, ориентироваться в мире постоянно возникающих групп разного срока жизни и выработать собственную жизненную стратегию сохранения и воспроизводства культурных ценностей.

ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ В ДИАХРОНИИ

Каждая культурная группа имеет собственную культурную память. Проблема сохранения культурной памяти актуальна в современном мире с интенсивной межкультурной коммуникацией, в ходе которой создаются и транслируются тексты, разрушающие культурное ядро и историческую память разных культур. Исследование механизмов культурной памяти является особенно важным для постсоветских государств, включая Украину, где группы с русской культурной идентичностью живут в отрыве от современной русской культуры. Так, на Украине, в Прибалтике, Грузии запрещены трансляции российских телеканалов, ввоз книг российских издательств, образование на русском языке. Современная живая русская культура все менее доступна в этих странах, и одним из способов сохранения собственной культуры для русских постсоветских государств представляется доступ к классическим текстам на русском языке, которые они пока могут читать в оригинале. Достаточно ли этого для сохранения культурной памяти? Этот вопрос поставлен и решен в антиутопиях XX века, которые можно рассмотреть как мысленные модели функционирования книги в инокультурной среде.

Проблема сохранения культурной памяти является одной из центральных на метауровне существования текста для антиутопий О. Хаксли «О дивный новый мир» (1931) и Т. Толстой «Кысь» (2000). Функционирование книги в качестве семиотической структуры, порождающей разные интерпретации и хранящей образ создавшей ее культуры, рассматривается на уровне сюжета в указанных произведениях, однако авторы приходят к противоположным выводам. Английский писатель показывает, что книга может адекватно передать социокод и воспроизвести себя в инокультурном окружении, русский же автор демонстрирует невозможность этого за счет принципиальной многовариантности интерпретаций текста. Рассмотрим обе представленные стратегии сохранения культурной памяти с помощью книги в указанных произведениях.

Культурная память группы

Система культурной памяти содержит космогонические и культурные мифы, описывающие формирование мира, общества и человека, а также генеалогические мифы, описывающие ту конкретную общность, к которой принадлежит данный индивид.

Как показала Ольга Первушина, культурная память функционирует как «культурный текст, содержанием которого является культурный опыт прошлого как результат адаптации этноса к условиям существования; опыт имеет тенденцию к воспроизводству и реактивации» [Первушина 2011. С. 327]. Культурная память направлена на фиксированные моменты прошлого опыта группы, имеющие решающее значение для становления группы и отражающие ее самые важные ценностные установки. Однако прошлое как таковое не может сохраняться в культурной памяти. По выражению немецкого историка религии и культуры Яна Ассмана, «прошлое скорее сворачивается здесь в символические фигуры, к которым прикрепляется воспоминание» [Асман 2004. С. 54].

Символические фигуры представляют собой чувственные образы, содержащие смысл событий прошлого, как он видится членам группы и как он понимается носителями данной идентичности. Смысл важных для группы событий сохраняется не только в виде статичных образов, но и в динамической форме сюжетов, описывающих социально-одобряемые и социально-неодобряемые в данном социуме поступки. Такие символические фигуры, объединяющие образ и сюжет, называются культурными архетипами, а их совокупность формирует систему культурных архетипов данной общности.

Культурные архетипы

Современная российская исследовательница Анна Данилова определяет культурные архетипы как «архаические культурные праобразы, которые находят свое воплощение в мифах, легендах, верованиях и художественных произведениях; выражают ценностно-нормативные ориентации и мо-

дели поведения человека, его представления об устройстве мироздания, восприятия пространства, времени, движения в соответствии с особенностями национальной культуры» [Данилова 2021. С. 18]. Таким образом, культурные архетипы способны сохранять не только социокультурный опыт, воплощенный в образной форме, но и транслировать эмоциональное отношение к этому опыту, нормативное для данного социума.

Культурные архетипы обладают известной универсальностью. Хотя вопрос об их происхождении не решен, однако не подлежит сомнению, что многие архетипы (Воин, Дева, Мать, Дитя, Трикстер и другие) присутствуют в культурной памяти разных народов мира. Специфика культурных архетипов фиксируется с помощью языка, на котором описываются мифические сюжеты, отражающие взаимодействие образов. Язык как символическая система, выражающая мировоззрение данной группы, позволяет зафиксировать смысловые связи между элементами системы, сохранять и транслировать важные смыслы, вызывать эмоции, нормативные в данном обществе. Система архетипов и язык выступают как два базовых элемента культурной памяти.

Культурный архетип закрепляет свойства культурной целостности и задает варианты социокультурных стратегий. Культурные архетипы близки платоновским идеям, и в антропологическом аспекте архетип представляет собой идею того человека, которого воспитывает общество, а также идеальные модели социального и культурного действия, которые он может выполнять, оставаясь в рамках родной культуры. Символический характер архетипа позволяет выражать онтологические основания культуры разными способами, то есть задает множество вариантов реализации в рамках одного образа. Кроме того, архетип позволяет поднимать статус индивидуального действия в рамках культуры до общезначимого, преодолевая и тем самым связывая разные уровни реальности. Таким образом, культурный архетип представляет собой интегрирующий принцип общества, задающий спектр вариантов его допустимых изменений. Разные варианты реализации культурного архетипа обеспечивают как единство культуры в синхронном срезе, так и ее трансмиссию во времени.

Культурная трансмиссия

Сохранение культуры возможно благодаря культурной трансмиссии, которая представляет собой межпоколенческую трансляцию культуры «посредством социализации и инкультурации молодого поколения, освоения им совокупного социокультурного опыта, усвоение традиций и способов коммуникаций, освоение культурного наследия, характерного для данного общества, что, в свою очередь, и является процедурой воспроизводства этого общества как целостной, устойчивой и специфической человеческой общности» [Теория культуры 2008. С. 234].

Культурная трансмиссия возможна благодаря социальной и культурной памяти. Социальная память представляет собой коллективный феномен, интегрирующий социальный опыт, групповые идентичности и коммуникацию. Социальная память основана на культурной памяти, которая является способом конструирования реальности, инструментом социализации и идентификации различных социальных субъектов [Грязнова 2015]. Социальная память, основанная на памяти культуры, может быть ретроспективной и текущей. Ретроспективная социальная память представляет собой культурное наследие, в то время как текущая социальная память включает в себя языки социальной коммуникации, мировоззрение, социальные нормы, технологические умения [Манкевич 2001].

Техническая и творческая память

Память культуры является динамической структурой. На одном полюсе этой структуры существует единство памяти как системы образов и кодов, которые понятны всем носителям данной культуры, другой же полюс определяется индивидуализацией памяти, то есть созданием субкультур с собственной системой образов, причем дробление субкультур осуществляется вплоть до атомарного индивида.

Культурная память может функционировать как память техническая и память творческая. Техническая память представляет собой хранилище готовых текстов и результатов культурной деятельности. Творческая же память включает в себя механизмы создания новых текстов и способы актуализации уже существующих культурных объектов. Культурная

память включает в себя тексты не только недавнего времени, но вообще все тексты данной культуры, то есть является панхронной, сохраняя как элементы культурного пространства, так и возможность их актуализации [Лотман 1992с. С. 201].

Итак, творческая память является важной частью динамической структуры культурной памяти. Способы актуализации существующих текстов, содержащиеся в культурной памяти, не остаются неизменными, поскольку на них влияет социокультурный контекст, в котором находится читатель. Изменяемая часть творческой памяти охватывает все созданные в ходе развития культуры способы дешифровки текстов данной культуры, что позволяет социуму реагировать на внешние воздействия и внутренние изменения, подбирая интерпретацию, наиболее соответствующую стоящей перед обществом задаче. Творческую память социума невозможно ограничить несколькими интерпретациями, в ходе развития общества постоянно вырабатываются новые методы. Важность классических текстов культурной памяти для всех членов общества приводит к совместной работе по адекватной дешифровке текстов. В ходе развития общества создаются методы прочтения, сохраняющие не конкретные детали, а эмоциональную окраску важных для социума культурных тем, идей, образов, социально-приемлемых и неприемлемых способов взаимодействия.

Стратегии интерпретации текста

У. Эко указывает, что в рамках герменевтической экспликации смысла возможны как семиотические, так и герметические стратегии интерпретации текста. Семиотические стратегии интерпретации направлены на выявление смысла текста, установление адекватно отраженных в тексте связей знаков в знаковой системе и знаков с их денотатами. Герметические стратегии разрушают эти связи, произвольно создавая ризомные структуры, не имеющие внутренней согласованности и системной связности.

Читательская интерпретация, полностью воссоздающая авторское толкование текста, невозможна из-за различного содержания памяти читающего и пишущего, даже живущих в одном времени и в рамках одной культуры. Однако такая интерпретация все же может оставаться семиотической за счет существования автора, текста и читателя в единой се-

миотической среде либо в семиотической среде, изменяющейся, как показал Ю. М. Лотман, закономерным образом. Только совместная практическая деятельность людей в общем социокультурном контексте позволяет им придерживаться сходных стратегий интерпретации текстов, транслирующих архетипы культурной памяти.

В синхронном и диахронном срезе культурного пространства постоянно генерируются новые интерпретации, как семиотические, так и герметические, и возможна даже гиперинтерпретация текста.

Гиперинтерпретация текста в инокультурной среде

Гиперинтерпретация представляет собой чрезмерную интерпретацию, игнорирующую смысл текста, разрывающую референциальные связи и создающую новые. При гиперинтерпретации читатель обращается к неэкономичным и неадекватным интерпретативным стратегиям, в ходе которых используются отсылки к текстам, образам и сюжетам, не повлиявшим явно на структуру и смысл толкуемого текста. Связь между знаками текста и между референтами знаков устанавливается произвольно, на основании ассоциаций, эстетических предпочтений и внетекстовых целей интерпретатора. Так, одной из внетекстовых целей является идеология, формирующая предвзятое отношение читателя к тексту и подсказывающая нужные стратегии интерпретации, которые отсекают смысловые пласты, уничтожают семиотические связи и создают новые там, где их не планировал создать автор и где их не может быть согласно экономичным и адекватным стратегиям интерпретации текста [Гайер 2014. С. 21–22].

Гиперинтерпретация тестов основана на постструктуралистской концепции «смерти автора» в XX веке. Тексты, интерпретируемые в этой парадигме, отличаются «отсутствием каких-либо ориентиров или указателей на результативность или правомерность той или иной интерпретации текста» (при построении интерпретации не учитывается ни автор текста, ни сам текст) [Усманова 2000. С. 159].

Смерть автора и гиперинтерпретация возникают как культурологические и семиотические эффекты в том случае, когда текст функционирует в инокультурной среде. Тогда намерения автора текста могут быть попросту непонятны,

поскольку отсутствуют культурные реалии, к которым отсылает автор, и не существует интеллектуального и прагматического контекста функционирования текста. В этих условиях неизбежна гиперинтерпретация, в ходе которой читатель строит собственные знаковые системы из обломков разрушенного текста. Рассмотрим стратегии прочтения книги в романах О. Хаксли и Т. Толстой.

Из прошлого в будущее: невозможное сохранение культурной памяти

В романе «О дивный новый мир» О. Хаксли один из героев, Джон Дикарь, вырос за пределами цивилизации, среди индейцев. Джон воспитывался на книгах Шекспира, которые привезла из города его мать. Эти книги сформировали Джона. В романе Хаксли он полностью понимает текст Шекспира, правильно осмысляет его и применяет выработанные в ходе чтения понятия для описания нового для него мира цивилизации, даже название романа – «О дивный новый мир» – представляет собой цитату из «Бури» Шекспира. На уровне метатекста писатель ввел этого персонажа, чтобы дать хронологическую перспективу событий, причем сразу в двух срезах помимо романного настоящего.

Общество будущего описывается с точки зрения людей будущего, культура которых порождена уже новым миром, их настоящее совпадает с романским настоящим. Кроме того, в романе есть еще один взгляд на события – точка зрения правителей этого общества, которые дрессируют генномодифицированных людей, но сами ценят классическое искусство и литературу, то есть представляют культуру, современную автору. Этот второй хронологический срез нужен для острашения происходящего, чтобы читатель имел точку отсчета, с которой он будет сравнивать развернувшийся перед ним новый мир. И наконец Дикарь реализует третий вариант восприятия. Дикарь – это человек, сформированный Шекспиром, носитель культуры времен Шекспира, идеальной и возвышенной как по отношению к романскому настоящему, так и по отношению к авторскому настоящему, к культуре первой половины XX века. Дикарь дает вторую точку отсчета для описания нового мира. Такая тройная оптика позволяет автору показать новый мир как рутину повседневности, как развитие текущих тенденций начала XX

века и как совершенно неприемлемое действо с точки зрения человека классической эпохи английской культуры времен Шекспира.

Этот замысел автора понятен, и именно этот внесюжетный параметр создает образы, в том числе образ Джона Дикаря. С точки зрения герменевтики невозможно воссоздать адекватную интерпретацию шекспировского текста в одиночку, в иноязычной среде, не опираясь на живое общение, социальную практику и языковую среду. Дикарь живет среди индейцев, не знающих английского. Его мать знала современный английский, а не английский Шекспира, она не могла научить сына тем смыслам текста, которые были ей недоступны. Хаксли убеждает читателя, что эти смыслы стали доступны Дикарю после многократного перечитывания пьес, в ходе которых он уточнял свое понимание. Такая герменевтическая модель представляет собой абстракцию, невозможную в реальной жизни. Новые толкования текста включают внетекстовую реальность, личный опыт читателя, почерпнутый из жизни и других прочитанных книг, обсуждения прочитанного, применение усвоенных из текста моделей к собственной жизни и результат такого применения. Всего этого лишен Дикарь. Хаксли показал совершенно нереалистичную картину функционирования книги в инокультурной среде, поскольку среда как фактор, влияющий на толкование текста, полностью исключена в его мысленном эксперименте. Таким образом, в романе Хаксли показано сохранение культурной памяти в одиночку, с помощью чтения книг, но без коммуникации по поводу прочитанного. Такой вариант семиотической интерпретации герменевтически невозможен и представляет собой абстракцию наподобие Робинзона Крузо, самостоятельно воссоздавшего экономическую составляющую цивилизации у себя на острове.

Из будущего в прошлое: разрушение культурной памяти

Противоположную картину рисует Т. Толстая в романе «Кысь». Роман представляет собой антиутопию, изображающую жизнь мутантов после ядерной катастрофы. В этом обществе сохранились книги, их ищут, ставят на учет, читают и переписывают. В то же время показано, что при сохранении и перечитывании книг смысловые связи создавшей их

культуры полностью утеряны. Главный герой Бенедикт классифицирует прочитанные книги по алфавиту, по сходству названий, по родству значений фамилий авторов. Пример такой классификации дан в переломный момент сюжета, когда Бенедикт инвентаризирует свое интеллектуальное пространство, перечисляя все книги, которые он читал. Приведем один из абзацев этого каталога, занимающего несколько страниц:

«Хлебников, Караваева, Коркин... Колбасьев, Сытин, Голодный... Набоков, Косолапов, Кривулин... Мухина, Шершеневич, Жуков, Шмелев, Тараканова, Бабочкин... М. Горький, Д. Бедный, А. Поперечный, С. Бытовой, А. Веселый... Зайцев, Волков, Медведев, Львов, Лиснянская, Орлов, Соколов, Сорокин, Гусев, Курочкин, Лебедев-Кумач, Соловьев-Седой... Катаев, Поволяев, Крученых... Молотов, Топоров, Пильняк, Гвоздев... Цветков, Цветаева, Розов, Розанов, Пастернак, Вишневский, Яблочкина, Крон, Корнейчук... Заболоцкий, Луговской, Полевой, Степняк-Кравчинский, Степун... Носов, Глазков, Бровман, Ушинский, Лобачевский, Языков, Шейнин, Бородулин, Грудинина, Пузикив, Телешов, Хвостенко...» [Толстая 2003. С. 207].

Мы видим создание герметической интерпретации и даже гиперинтерпретации, поскольку смысловые связи между элементами системы – книгами – полностью разрушены. История литературы, тематика произведений игнорируются читателем, который не знает интеллектуального контекста возникновения и функционирования текстов, а также выпал из прагматического контекста из-за ядерной катастрофы, разрушившей прежнее общество. Бенедикт создает новые связи между знаками, упорядочивая их по темам, связанным с фамилиями авторов. В рассмотренном отрывке сформированные новые группы: продукты питания, внешность человека, птицы, цветы, ландшафт. Внутри каждой группы книги упорядочены по алфавиту, что создает внешнюю форму связности и систематичности с полным выхолащиванием смысла классификации.

Итак, персонаж романа «Кысь» использовал элементы прежней культуры и сформировал классификацию, которая не отражает деления книг по разделам в той культуре, где они создавались, а также не позволяет использовать их для тех целей, которые ставили перед собой авторы. Кроме того, эта классификация не отражает и объективной семантики

текстов: поэзия Цветаевой попадает в тот же раздел, что и философская эссеистика Розанова только потому, что их фамилии связаны с цветами, а не из-за стиливого родства их текстов. Свою фантастическую классификацию Бенедикт построил после прочтения всех этих книг, то есть их содержание не позволило ему воссоздать связь между текстами, понять стилевую и содержательную разницу между ними.

Таким образом, в романе Т. Толстой показано, что при сохранении артефактов и постоянном прочтении и перечитывании книг культурная память оказывается полностью разрушена, поскольку способы актуализации текстов, содержащиеся в творческой памяти, кардинально изменились. Само по себе сохранение текстов не позволяет сохранить способы их актуализации, поскольку они входят в динамическую составляющую культурной памяти, учитывающую влияние среды. В романе пережитая обществом катастрофа привела к утрате смыслов и разрушению культурной памяти социума, поскольку кардинально изменилась социокультурная практика общества. В этом случае возможны и даже неизбежны гиперинтерпретация текстов, и возможность создать семиотическую интерпретацию сама оказывается утопической.

Техническая память без творческой: динамика разрушения

Итак, в антиутопиях XX века рассмотрены две стратегии сохранения культурной памяти с помощью книг. О. Хаксли в романе «О дивный новый мир» полностью игнорирует влияние среды, и его персонаж Дикарь в инокультурном и иноязыковом окружении способен восстановить культурную память из социокода, заключенного в пьесах Шекспира. В книге Т. Толстой «Кысь» учтено влияние среды и показано, как изменение социокультурных практик приводит к новым интерпретациям книг. Поскольку правила актуализации текстов в творческой памяти оказываются потеряны, блокируется способность книги как знаковой системы сохранять смысл.

Итак, моделирование сохранения культурной памяти в рассмотренных антиутопиях показывает, что способность знаковых систем неопределенно долго сохранять и транслировать смысл ограничена влиянием среды. Книга сама по

себе не может служить транслятором культурной памяти, она может правильно функционировать только в социокультурном контексте, учитывающем изменения общей практики социума, влияющие на правила декодирования текстов. В заключение можно сделать вывод, что запрет в ряде постсоветских стран литературы на русском языке и разрушение совместных с русскими РФ социокультурных практик является надежным средством разрушения культурной памяти. Противодействие этому разрушению должно осуществляться по двум направлениям: сохранение в актуальной памяти социума текстов на русском языке (книг) и восстановление связей с Россией, интеграция в русское культурное пространство для восстановления общей социокультурной среды, сохраняющей способы актуализации текстов и вырабатывающей новые механизмы сохранения культурной памяти.

ПОПАДАНЧЕСТВО КАК МЕЖКУЛЬТУРНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Взаимодействие разных культурных групп, в том числе существующих не одновременно, выражается в таком явлении современной культуры, как попаданчество. Попаданчество – неофициальное название жанра литературы и кино, в котором главный герой попадает чудесным образом в другое время, где и происходят его приключения. В связи с этим возникло другое название жанра – хронотуризм. В постсоветской фантастике на русском языке его популярность велика. Рассмотрим попаданчество как форму межкультурного взаимодействия.

Попаданчество: история жанра

Вплоть до конца XX века в мировой, русской и советской литературе попаданчество было не слишком популярно. Жанр находился на периферии исторического романа и научной фантастики. Сам термин попаданчество, пусть и неофициальный, появился уже в XXI веке, фиксируя возникший читательский бум и востребованность жанра.

Первая известная книга о попаданце, в которой применяются те сюжетные ходы, которые со временем становятся штампами, была написана еще в 1889 году. Это роман Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». Хотя книга представляет собой талантливое литературное произведение и является классикой мировой попаданческой литературы, она никогда не попадала в фокус читательского внимания и живой литературной полемики. Большой ажиотаж вызвала вышедшая в 1895 году «Машина времени» Г. Уэллса, которая считается первым произведением в жанре хронофантастики. Оба романа были доступны советскому читателю.

Попаданчество в советской и постсоветской литературе

Советские авторы тоже работали в этом жанре, но созданные в советский период произведения были немногочисленны. К их числу относится роман Л. Лагина «Голубой человек», в

котором советский студент переносится ментально в 1894 год и включается в революционное движение. Книга вышла в 1966 году и была значительно менее популярна, чем произведение того же автора «Старик Хоттабыч», также построенное на попадании джина из арабских сказок в советскую реальность. Хронотуристическая компонента здесь скрыта за столкновением сказочного мира и советской реальности, но все же достаточно очевидна. В творчестве популярных фантастов братьев Стругацких попаданчеству посвящены две повести – «Попытка к бегству» (1962) и «Подробности жизни Никиты Воронцова» (1984). Это наиболее яркие произведения жанра, вызвавшие хоть некоторый читательский интерес.

Ситуация начинает меняться в постсоветское время. Первой заметной книгой этого жанра, опубликованной в России, является «Византийская тьма» А. Говорова (1995 г.). В этой книге советский студент-историк попадает в Константинополь накануне захвата его крестоносцами в 1204 году. Говоров много внимания уделяет обоснованию того, как его герой сможет общаться с людьми другого времени – Денис специально изучал Византию, знает греческий, умеет читать и писать на этом языке, разбирается в политической ситуации того времени. Позднейшие авторы такими мелочами утруждают себя редко. Как правило, попав в любую возможную эпоху – от Древнего Рима до Рязани накануне Батыева нашествия – главный герой либо таинственным образом уже знает местный язык, либо быстро учится ему, не останавливая внимание читателей на этом процессе.

В 1996 году выходит из печати первая книга А. Бушкова о Станиславе Свароге, майоре ВДВ, который из провинциального военного гарнизона попадает на другие планеты и в другие миры. Цикл оказался столь популярен, что на данный момент насчитывает более двадцати книг.

Попаданчество в современной российской фантастике

Это были ручейки, которые к настоящему времени превратились в реку. В популярных онлайн библиотеках существует раздел «Попаданцы» наряду с более традиционными разделами «Научная фантастика» и «Космическая фантастика» [Альдебаран], разные российские издательства печатают книги о попаданцах по несколько сотен в год, создаются тематические

сайты [Попаданцы от А до Я], о попаданчестве пишутся статьи [Невский 2012], этот феномен обсуждают на круглых столах [Афиша 2008].

На сайте «Попаданцы от А до Я» произведения группируются по категориям, число показывает, сколько книг в рубрике (данные на апрель 2017 г). Этот список позволяет представить общую картину:

- Аномальные зоны – 20
- Параллельные миры – 252
- Попаданцы на другие планеты – 89
- Попаданцы в магические миры – 365
- Попаданцы в аниме/мангу – 10
- Попаданцы в прошлое – 615
- Попаданцы в будущее – 36
- Попаданцы к нам – 90
- Попаданцы в книги – 9
- Попаданцы в космос – 36
- Попаданцы в миры снов – 8
- Попаданцы в загробный мир – 9
- Попаданцы в игры/ЛитРПГ – 44
- Попаданцы в фильмы/сериалы – 2

Как видим, самый популярный раздел – попаданцы в прошлое (615 романов). Чаще всего герои современных авторов попадают в разные эпохи русской истории. Именно такие романы становятся популярны. Рассмотрим рубрику «Попаданцы в прошлое» более подробно. Количество книг в разделах и примеры из аннотаций помогут представить временные рамки хронотуризма.

Древняя Русь (68 книг в разделе): «Древняя Русь конца X века. Походы князей Олега Вещего, Игоря и Святослава Великого показали всему миру воинскую силу государства россов. И заставили бояться... Теперь над страной сгущаются тучи, ведь враги Руси умеют воевать не только силой, но и хитростью. Если не получается завоевать страну, где почти каждый знает, с какой стороны хвататься за меч, то можно опутать паутиной интриг, заставить правителей добровольно склонить голову. И вот в это непростое время наш современник попадает в тело варяжского князя. Сумеет ли он выжить в мире, из прошлого ставшем настоящим? Сможет ли переломить известный ему по книгам ход истории, переписав ее заново?» (Варяги. Черный ярл) [Поляков 2016].

Батыево нашествие: «Хан Батый назвал этот город «злым». Еще нигде его войско не встречало столь ожесточенный отпор. Русские витязи отважно бились на крепостных стенах маленького Козельска, защищая его от несметных полчищ кочевников. Семь долгих недель длилась осада. Потом город пал. Ворвавшись в Козельск, завоеватели не пощадили никого, даже грудных детей. И вот появился шанс переиграть тот бой, навсегда изменив привычное русло истории. На помощь далеким предкам отправляется отряд российского спецназа во главе с майором Деминым. Их всего пятеро против десятков тысяч, задание выглядит форменным самоубийством. Однако вместо того, чтобы умереть самим, они постараются перебить своих врагов, спасти Козельск и помочь древней Руси» (Спасти Козельск) [Дашко 2016].

Период Московского царства (92 книги в разделе): «Группа российских пограничников, погибших в бою на горном перевале, воскресает несколько веков спустя. Люди из будущего поручают им странную миссию: отправиться в далекое прошлое, в середину шестнадцатого столетия, и отбить у татарского отряда «кастинг» – деталь научного оборудования. Задача кажется несложной для вооруженных до зубов солдат. Но в первой же схватке сержант Андрей Матях понимает, что тактика и оружие двадцатого века неприемлемы в битвах эпохи Ивана Грозного...» (Андрей Беспамятный. Кастинг Ивана Грозного) [Прозоров 2016].

XVII – XVIII вв. (140 книг в разделе): «Кто: успешный российский бизнесмен тридцати семи лет от роду, образование высшее (три штуки, в том числе бакалавриат в Гарварде), холост, не судим, владелец трех квартир (Москва, Лондон и Лавалетта), двух домов (Малага и Флом), парка роскошных авто, а также одной яхты. Что было: абсолютно все, что в России сопутствует желанию делать большой бизнес и закаливает характер. Что будет: вдруг окажется в глубокой за... то есть в глубоком прошлом. В неизвестно каком году накануне Смутного времени. В теле десятилетнего пацана. И без какого бы то ни было влияния и возможности воздействовать на ситуацию. Чем сердце успокоится? А вот это мы еще посмотрим!» Так представляет своего героя Роман Злотников в книге «Царь Федор. Еще один шанс». Оказавшись в прошлом, в теле царевича Федора, рано убитого сына Бориса Годунова, герой из нашего времени спасает себе жизнь и меняет всю историю России XVII века [Злотников 2010].

Россия XIX – начала XX-го века, до 1917 года (138 книг в разделе): «"Флоту – побеждать!" – этот приказ адмирала Макарова изменит историю Русско-японской войны. Ибо в сознание лучшего флотоводца Российской Империи внедрен наш современник, русский моряк из XXI века. С его помощью легендарный адмирал избежит гибели на борту броненосца «Петропавловск» и превратит порт-артурскую трагедию в величайший триумф русского флота! Он сорвет высадку японских войск и навяжет Того генеральное сражение на своих условиях. Он разгромит вражескую эскадру и потопит японские броненосцы. И вместо позора Цусимы Россия станет новой Владычицей морей!» [Коротин 2017].

Великая Отечественная война (149 книг в разделе, и это самый большой раздел): «Самолет аса Вячеслава Суворова был сбит в немецком тылу. Он очнулся в больнице. Но не в плену у немцев, а среди родных и близких, в нашем мире. Прошло ровно два года со дня его исчезновения, но Вячеславу они показались вечностью. Его не покидает мысль, что можно вернуться в сорок третий год и принести огромную пользу Отечеству. Сопоставив все факты своего перемещения во времени, Вячеслав находит на дне озера временной портал. Теперь с ним отправляются родственники и друзья, прихватив главное – стратегически важную информацию и современное оружие. И вот семь человек из будущего прорываются через немецкие тылы к фронту» (Возвращение истребителя) [Поселягин 2016].

Таким образом, хронология попаданчества охватывает всю русскую историю, причем наибольшее внимание привлекают ключевые события военной истории, породившие эмоционально яркие нарративы и вошедшие в культурную память. Как правило, сюжеты о попаданцах строятся на том, что наш современник, владеющий новыми знаниями, умениями и навыками, применяет их в прошлом для изменения русской истории к лучшему в критический переломный момент. На месте политика или военного наши современники ведут Россию прошлого к победам и достижениям.

В чем причина такой популярности попаданчества? Почему расцвет жанра произошел через сто лет после его возникновения? Нам представляется, что это взаимосвязанные вопросы, на которые мы попытаемся ответить ниже.

Попаданчество или исторический роман?

Роман о попаданце появился на основе исторического романа, родоначальником которого был Вальтер Скотт. Основное отличие исторического романа от его нового подвида заключается в фигуре главного героя. В историческом романе герой всегда формально принадлежит тому времени, о котором идет речь, хотя духовно он никогда не принадлежит культуре прошлого.

О романах Вальтер Скотта говорили, что он фактически одевает своего современника в одеяния разных эпох и рассказывает людям XIX века о них же самих, но в другой обстановке. Это замечание можно считать главной характеристикой исторического романа вообще. Факты, хронология и даже сюжет исторического романа основываются на исторических источниках, однако индивидуальное сознание героев и общественное сознание, которое их породило, автор находит только в своей эпохе, и никакого другого он не может дать. Как в любом разговоре собеседники говорят прежде всего о себе, даже если делают универсальные обобщения касательно всего рода человеческого, так и в историческом романе автор описывает общественную психологию своего времени, своего круга, своего народа. В историческом романе описаны факты прошлого и общественное сознание настоящего, то есть современного автора общества.

Таким образом, исторический роман всегда дает видение другой эпохи с точки зрения современников автора. Это попытка вдохнуть жизнь в мертвые вещи, заставить заговорить памятники другого времени, осмыслить события прошлого так, как если бы они происходили с нашими современниками, как если бы их совершали люди нашего времени и нашего круга, с усвоенными сейчас мыслительными и эмоциональными привычками. Исторические романы Вальтер Скотта обязательно нужно читать историку, но не историку Крестовых походов или завоевания Шотландии англичанами, а историку XIX века, и тем важнее именно для него, что общественное сознание, духовная жизнь общества важнее материальных предметов как таковых, а духовная жизнь XIX века выражается в таком феномене той эпохи как исторические романы Вальтер Скотта.

Описание другой эпохи с точки зрения эпохи современной можно рассматривать как описание другой культуры в пред-

ставлениях, понятиях и образах культуры современной. Взаимодействие же двух разных культур есть предмет изучения теории межкультурной коммуникации.

Это межкультурное взаимодействие асимметрично, так как действует только одна, современная культура, а культура прошлого лишь предоставляет материал. Оно ограничено временными рамками популярности исторического романа. Во взаимодействии участвуют субъекты разного уровня – с одной стороны культура прошлого как целое, с другой – читающая публика, составляющая аудиторию автора исторического романа. Предметом взаимодействия являются события и артефакты прошлого, на основании которых культурная группа, представленная автором и его читателями, конструирует собственную интерпретацию событий.

Исторические романы Загоскина: Юрий Милославский на все времена

Специфической чертой исторического романа как социокультурного феномена является то, что разница культур в произведении может декларироваться, но крайне редко реализуется в самом тексте.

Для иллюстрации этого положения рассмотрим исторический роман в России, как он воплотился в творчестве современника Вальтер Скотта, одного из первых авторов исторической прозы в России, Николая Загоскина (1789 – 1852).

Загоскин написал две книги, которые сразу же стали популярны, неоднократно переиздавались в течение последующих ста лет, перерабатывались для сцены и вошли в круг чтения каждого образованного русского человека XIX века. Романы эти называют «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) и «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831). Один роман описывает современные автору события, другой описывает эпоху, отстоящую от времени жизни Загоскина на 200 лет в прошлое. Сходство названий подчеркивает единство авторской концепции. Для Загоскина русские в 1612 и в 1812 году совершенно одинаковые. Описывая XVII век, он использует несколько устаревших названий, которые поясняет в примечаниях, и это единственное отличие от описания современных событий: приключения, персонажи, чувства и отношения в двух романах равно демонстрируют отсутствие какой-либо дистанции со стороны автора. Таким же образом, тем же языком и

стилем, Загоскин пишет о русских в XVIII веке («Русские в начале восемнадцатого столетия» (1848)) и во времена князя Владимира («Аскольдова могила» (1833)).

Это и есть ключевой момент, делающий возможным исторический роман как жанр, – отсутствие дистанции в представлении автора. Описываемая культура воспринимается автором как своя собственная. У него не возникает вопросов, а можно ли в принципе объяснить психологию рыцаря-крестоносца человеку, воспитанному в буржуазной Шотландии или дворянской России. Он ни минуты не сомневается, что люди, жившие двести лет назад, по существу такие же точно, как и его современники, только носят другую одежду и называют полицейского ярыжкой. Любому явлению можно найти параллели, любое поведение можно понять и объяснить. Автор не видит никаких помех ни в каком канале коммуникации – ни с прошлым, ни с читателями.

Разумеется, такая установка автора подразумевает наличие консенсуса в обществе по этому вопросу. Исторические романы могут быть популярны только при том условии, что все читатели автора разделяют это убеждение, что оно является общепринятым и входит как важная часть в общественное сознание.

Оптимистический прогрессизм: Европа как мера всех культур

Европейцы XIX века, читатели Вальтер Скотта, жили в эпоху прогрессизма и европоцентризма. Более того, они ее и формировали. В истории европейских народов уже была буржуазные революции в Англии и Голландии в XVII веке, во Франции в XVIII веке. Идеалы Просвещения становились общим местом. Декларация прав человека и гражданина, где записано, что каждый имеет право, уже прозвучала в 1789 году. Уже триста лет открываются новые земли и новые народы, включаемые в европейский культурный мир как нецивилизованные, некультурные, неисторические, которых европейцам надлежит цивилизовать, а до тех пор использовать в своих целях. Был задан единый культурный эталон – европейский народ с буржуазными ценностями и человек, воспитанный в среде этого народа в образованном сословии, усвоивший все ценности человеческой культуры, начиная с античной истории и латинского языка. Любой другой народ имел ценность постольку, поскольку имел какие-то черты сходства с нормой.

Разумеется, у читателей Вальтер Скотта не возникало сомнений, что эта норма на все времена, и подходит к прошлому не меньше, чем к настоящему.

Авторы XIX и XX века воспринимали эти представления как само собой разумеющиеся, как культурный фон, который не обсуждается и подразумевается, делая возможным взаимопонимание между автором и читателями, и по их общему мнению, между читателями и их предками.

Советская культура наряду с другими европейскими достижениями усвоила и эту концепцию, только сменив эталон: мерой и образцом в ней служил человек социалистический, выросший в бесклассовом обществе, воспитанный в такой среде, которая не уродует и не искажает его природу, также усвоивший в ходе правильного воспитания и образования все ценности человеческой культуры и истории. Люди других эпох представлялись такими же по существу, как и наши современники, только с некоторыми историческими особенностями, которые в принципе сводятся к названиям устаревших предметов и технологий и умению ими пользоваться. Если советский автор хотел написать о борьбе сознательных студентов или рабочих с царизмом в конце XIX века, он выбирал героя из того времени, который действовал как современник автора, органично вписываясь в реалии. Другая эпоха была в принципе понятна, только более интересна за счет исторического антуража, описания явлений, которые не встречаются в повседневности, в ежедневном опыте читателя. У читателя и у автора не возникало никаких трудностей при отождествлении себя с человеком другого времени как они его понимали. В попаданчестве не было нужды.

Попаданчество становится актуальным, когда различие эпох подчеркивается или как минимум осознается. Так, Марк Твен сталкивает две культуры – феодальную Англию и индустриальную Америку, Старую Европу и Новый Свет. Автор показывает их как резко различные, противоборствующие, не способные сосуществовать в одном культурном пространстве. И речи нет об отождествлении янки с рыцарем Круглого Стола.

Пессимистический циклизм: в поисках нового самосознания

Что касается современных писателей в русском социокультурном пространстве, они показывают другую эпоху с точки зрения нашего современника, который мыслит как читатель, принимает решения как городской житель XXI века, оценивает происходящее так, как это сделал бы сам читатель, но отнюдь не всегда человек той эпохи. Попаданчество отличается от исторического романа тем, что как чужая воспринимается та культура, которая в историческом романе воспринимается автором и героем как своя.

Эта ситуация не может не тревожить, так как она показывает, что образованный житель современного российского города воспринимает русскую и советскую культуру как чужую, не видит в ней своего места, не может отождествлять себя с людьми хоть и другого времени, но своей же культуры.

Итак, анализ показал, что восприятие своей культуры как меры всех остальных порождает исторический роман. Литература о попаданцах в прошлое свидетельствует о восприятии двух стадий развития одного общества как двух разных культур и может изучаться как межкультурное взаимодействие.

Попаданчество в постсоветской литературе – результат кризиса самосознания. Неслучайно жанр становится популярным в девяностые годы, когда советские идеалы разрушаются вместе с советским обществом, прогрессистский оптимизм уходит, считать свою культуру мерой всех культур автор и читатели уже не могут, и нужно искать новую общепринятую меру, которая не находится в современной культуре.

Возможно, этот кризис общественного сознания закончится каким-то новым синтезом, и наши современники перестанут носиться бесплотными призраками по разным временам и землям, решая судьбу своих соотечественников с помощью «стратегически важной информации», а примут всерьез то время, в которое выпало жить им самим, и найдут здесь те ценностные структуры и эстетические идеалы, которые привлекают их в фантастическом прошлом.

ТАТЬЯНА ЛАРИНА НА ГРАНИЦЕ КУЛЬТУР

Татьяна Ларина из романа в стихах «Евгений Онегин», созданная воображением А. С. Пушкина, – одна из тех героинь мировой литературы, которые сознательно выстраивают себя по цитатам из чужих книг, примеряют на себя образы и сюжеты прочитанных романов. Книги читаются по-французски и созданы в европейских культурах, а читает их русская дворянка. Этот факт позволяет рассматривать ситуацию как межкультурную коммуникацию двух разных культурных групп. Татьяне Лариной удастся сохранить творческую память русской культуры в том новом французском тексте, который она создала из своей жизни. Попытаемся понять, за счет чего это стало возможным.

Управление поведением с помощью моды

Поскольку культурная память сохраняет образцы поведения, изменение культурной памяти приводит к трансформации социальных норм, к возникновению новых стилей жизни и новых способов действия. Изменение технической культурной памяти, содержащей разные тексты, происходит под влиянием моды, постоянно создающей новую актуальность и выдвигающей на первый план новые тексты.

Мода на стили одежды, музыки, развлечений, которая во все времена была средством регуляции общественного действия человека, в информационном пространстве дополняется модой на образы, позы, поведение, которые задаются не только публичными людьми, но и культуртрегерами меньшего масштаба.

В настоящее время блоги, каналы, соцсети в интернете исчисляются сотнями и тысячами. Они имеют самые разные направления, задавая стандарт поведения даже в самой интимной сфере, которая была недоступна прежним системам контроля поведения, как минимум в отношении законопослушных граждан. Через интернет люди узнают, как правильно одеваться дома, готовить, делать уроки, делать ремонт, организовывать семейные праздники и посиделки с друзьями, какими словами описывать себя и свои действия,

в каких позах фотографироваться и как себя презентовать в разнообразных подсистемах информационного пространства. Масштабы этого вида контроля неизмеримы прямо, и могут быть оценены только косвенно, по популярности тех или иных регуляторов мнений, однако их перформативный эффект не вызывает сомнения. Человек XXI века в своей социально-одобряемой деятельности ориентируется на образцы, которые не стали менее обязательными от того, что субъект контроля сейчас распределен по всей референтной группе конкретного пользователя.

Таким образом, в информационном пространстве мода давно стала одним из мощнейших механизмов, регулирующих поведение людей. Образцы для подражания порождаются в промышленных масштабах, и постоянно генерируются образы, которые задают для потребителя спектр возможного поведения. Этим в большей степени занимается сейчас не литература, а кино, телевидение, соцсети и глянец, однако у истоков этого процесса стоит классическая литература, которая стала классической, потому что задала стандарт поведения на века. К таким произведениям относится и роман Пушкина «Евгений Онегин».

Новое поведение в текстах и в жизни в эпоху Просвещения

Человек как существо социальное всегда живет в обществе и действует по его нормам – в любую эпоху люди играют в игры, создают собственную личность в соответствии с нормами и образцами своей эпохи. Но если в традиционных обществах норма задается мифами, например, в христианской культуре – Библией, то в XVIII веке в Европе происходит перелом. Американский исследователь Роберт Дарнтон в своей книге «Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры» показывает, что Жан-Жак Руссо был первым автором, чью книгу «Юлия, или Новая Элоиза» (1757–1760 гг. издания) стали читать так, как прежде читали Библию: подражать героям, относиться к ним, как к живым людям. По «Новой Элоизе» писали письма, влюблялись, женились, устраивали быт [Дарнтон 2002. С. 250–300].

Еще одним влиятельным источником образцов поведения стал роман Иогана Вольфганга Гёте «Страдания юного

Вертера» (1774 год издания): подражание дошло до того, что молодые люди стрелялись от любви так, как это делал Вертер. Марина Цветаева сто лет спустя писала, что закон для поэта только он сам и его работа со словом, и даже если бы Гёте знал, что его книга будет стоить жизни этим людям, он все равно должен был ее писать [Цветаева 2020. С. 47–48].

Таким образом, в европейских литературах XVIII века, прежде всего во французской и немецкой, описываются новые типы поведения, позволяющие читателю использовать собственный опыт как символический ресурс. Подражая героям романов, как раньше подражали библейским персонажам, читатель открывает для себя новый мир, в котором эмоции, связывающие человека с другими людьми в обществе, выступают на первый план и должны грамотно выражаться, чтобы стать предметом символического обмена и повысить статус человека в существующей иерархии. В этот период меняется культурная память, поскольку ее заполняют новые образцы для подражания, новые герои и сюжеты, и соответственно меняется поведение читателей, следующих новым моделям социально-приемлемого действия.

Татьяна Ларина как текст и как личность

Образ Татьяны Лариной – одна из первых в мировой литературе попыток осмысления этого нового в тот период опыта чтения и поведения под влиянием чтения. Татьяна выстраивает себя из цитат европейских романов: «Татьяна верила в обманы и Ричардсона, и Руссо».

В семиотике культуры структура, полученная в результате соединения отсылок к разным смыслам, называется текстом. Таким образом, можно рассматривать личность как текст, обладающий следующими основными признаками: структурность, несводимость к другим реальностям, участие в коммуникации, как синхронной (с другими людьми), так и диахронной (сохранение, воспроизводство и трансляция культурной памяти). Личность как текст способна к трансформации информации за счет актуализации культурной памяти.

В Татьяне Лариной сливается несколько линий взаимодействия текста, автора и читателя: Татьяна – героиня романа, которая сама читает романы и подражает им; Татьяне подражают русские читательницы Пушкина; Пушкин уверя-

ет в своей книге, что Татьяна – реальный человек, а с Онегиным он знаком лично. Итак, Татьяна Ларина во взаимодействии с читателем выступает и как текст, и как личность.

Поведение Татьяны: роль моды и культурной памяти

Юлия Вольмар, героиня любимого романа Татьяны, «Новой Элоизы» Руссо, влюблена в Сен-Прё, но, несмотря на это, остается верна своему мужу Вольмару. Татьяна после замужества поступила так же: любя Онегина, отказала ему и осталась верна мужу.

В обширном комментарии к «Евгению Онегину», созданному для англоязычной аудитории, Владимир Набоков писал, что напрасно Достоевский находит в характере Татьяны какую-то особую русскую специфику, основываясь на этом поступке. Татьяна просто повторила европейскую героиню, и осталась верна своему мужу, как оставались верны своим престарелым нелюбимым супругам героини всех европейских литератур XVII – XVIII вв. [Набоков 1999. С. 775–776].

Однако учитывая трансформационную функцию личности как текста, это же событие можно объяснить и по-другому. Описание счастливого брака и супружеской верности не является главной темой французской литературы XVIII века. Героини Дидро и Шодерло де Лакло плетут интриги, играют чужими сердцами и хладнокровно рушат жизни. «Новую Элоизу» Руссо в тот же период превосходит по популярности «Орлеанская девственница» Вольтера, полная насмешек над целомудрием. Истории Фобласа и Ловеласа (последнюю Татьяна читала во французском переводе) показывают кризис семейных отношений и обесценивание понятия долга.

Из всего этого многообразия тем и героев Татьяна выбирает историю Юлии Вольмар (в девичестве д'Этанж) именно потому, что сама считает правильным поступить так же. Культурная память, усвоенная Татьяной в русской усадьбе, влияет на ее выбор. Французская культура дала материал, который Татьяна трансформировала так, как ей нужно, по законам и образцам православной культуры, играющим важную роль в жизни Татьяны. Трансформация культурной памяти не привела к изменению поведения, поскольку из-

менения закономерно направлялись более важными ценностями уже усвоенной культуры.

Таким образом, Пушкин показывает в романе, как личность может формироваться и действовать как текст в системе смыслов, трансформируя полученную информацию и создавая новые смыслы в зависимости от контекста, задаваемого культурной памятью и памятью индивида. Татьяна Ларина выступает как личность, создающая себя по цитатам из иностранных романов, которые в ее случае накладываются на русскую культурную основу, полученную в ее воспитании в русской усадьбе, и создают в процессе межкультурного диалога тот неповторимый характер русской женщины, который до сих пор восхищает писателей и читателей.

ИЗМЕНЕНИЕ ЯПОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КЭНДЗАБУРО ОЭ

Межкультурное взаимодействие в современном мире является фактом повседневности. Инокультурные элементы заимствуются из информационного пространства, усваиваются и используются для собственного творчества. При этом может сохраняться культурное пространство культуры-реципиента, а может усваиваться иерархия ценностей культуры-транслятора. Экспансивная американская культура стремится реализовать второй случай, вместе с заимствованными элементами инсталлировать собственный культурный код, разметку культурного пространства, свое видение мира и места в мире, принадлежащего как американцам, так и другим народам. Замечательный пример усвоения этих идей японской культурой можно найти в творчестве одного из ярких представителей послевоенной японской литературы Кэндзабуро Оэ.

Кэндзабуро Оэ (1935 – 2023) – выдающийся японский писатель XX – XXI вв. Его творчество – важный этап в развитии японской литературы XX века. В совершенстве владея литературной техникой модернистского романа, Оэ обращается к острой теме культурного взаимодействия с США, которые победили Японию в 1945-м году после атомной бомбардировки, оккупировали страну, законодательно запретили Японии иметь армию, насильственно поставили Японию на путь вестернизации, перестраивая ее по западному образцу. Американская политика вестернизации вызвала сопротивление, проявившееся в деятельности оппозиционных политических сил, радикальных экстремистских групп, в культуре и искусстве. В частности, японский писатель Юкио Мисима пытался поднять военное восстание в 1970 году и покончил с собой, когда это не удалось. В противоположность ему Кэндзабуро Оэ сразу полностью и безоговорочно встал на сторону американцев, воспринимал мировую культуру сквозь призму американской и поддерживал навязанный Японии курс в своих гениальных произведениях. Рассмотрим, каким образом Кэндзабуро Оэ интерпретировал японскую культуру для внедрения в нее американских ценностей,

создав свой собственный нарратив, описывающий японскую историю, японский народ и его место в мире.

Исследование механизма транскультурной трансляции американских ценностей актуально также и для российского читателя. В постсоветский период в России и на Украине увлеченность западной культурой и стремление к вестернизации своей страны навязывались с помощью государственного аппарата идентификации. В обеих странах противодействие этому процессу приняло заметные формы в 2014 году, в явлении Русской весны, то есть воссоединении Крыма с Россией и восстании Донбасса. Однако прогрессизм и стремление к американизации сохраняют свои позиции и в Японии, и на Украине, причем на Украине им не осталось легальной альтернативы. Рассмотрим творчество Оэ как пример межкультурной коммуникации, предметом которой являются американские ценности прогресса и демократии, а результатом – создание механизма усвоения этих ценностей на основе японской истории и культуры.

Жизнь после поражения

Кэндзабуро Оэ родился в 1935-м году, то есть в 1945-м, когда американцы оккупировали Японию, ему было десять лет. Свое детство он провел в маленькой горной деревушке, и как он сам потом писал, эта деревня стала для него моделью мироздания, к этому топосу он обращался не раз в своем творчестве. Оэ вспоминает, что последние военные годы в стране не хватало бумаги, дети писали на каких-то обрывках, учебники печатались на ужасной темной грубой бумаге. Когда пришли американцы, на всю школу привезли учебники по демократии и конституции, которые Америка принесла в Японию. Эти учебники были двухтомные, большого формата, на гладкой белой бумаге. Они так поразили и восхитили мальчика, что любовь к демократии и конституции он пронес через всю свою жизнь. Все беды Японии он видел в том, что Япония недостаточно усвоила демократию и конституцию. Когда в шестидесятые годы в Японии наметилось какое-то противостояние США и движение за суверенитет, Оэ порицает это движение совершенно искренне и с негодованием. Он рассказывает о своем ровеснике, который назвал первенца Кэнсуке, в честь конституции. Потерю этого энтузиазма по отношению к американским ценностям Оэ пори-

цает и считает причиной всех бед послевоенной Японии [Оэ 1987].

Как видно, идеи Оэ не новы – это просвещенческая концепция усвоения европейских ценностей на пути к прогрессу собственного общества. Европейские ценности принимаются в их американской версии, с которой и столкнулась Япония в 1945 году. Никаких необычных мыслей по этому поводу у Оэ читатель не найдет, но будет поражен исполнением. В российском культурном пространстве эту концепцию развивают и навязывают в основном публицисты и пропагандисты, чья ангажированность очевидна и отталкивает любого непредвзятого слушателя, Оэ же в своем творчестве воплощает идеи прогресса путем американизации с небывалым совершенством.

Самые крупные произведения Оэ следующие: «Опоздавшая молодежь» (1962), «Футбол 1860 года» (1967), «Объяли меня воды до души моей...» (1973), «Записки пинчранера» (1976), «Игры современников» (1979). Во всех этих романах есть общие мотивы, в четырех из них прямо описывается одна деревня, самые важные образы раскрываются не в одной книге, а во всех вместе. Поэтому хотя сюжетно произведения и не связаны, они будут рассмотрены в комплексе.

Романы Оэ посвящены жизни послевоенной Японии. Основная тенденция этой жизни – включение Японии в демократический западный мир, ее вестернизация, столкновение Японии с американской культурой. Эти моменты отражены во всех романах Оэ.

Жюльен Сорель в послевоенной Японии

Во всех романах Оэ формально разные главные герои, однако они имеют общие черты. Главный герой у Оэ – это молодой человек, родом из деревни, переживший острый кризис после проигрыша Японии в войне и стремящийся найти свое место в кардинально изменившемся мире. Для этого молодой человек связывается с политикой, вступает в отношения с дочерью известного политика, надеясь на карьерный рост в результате этой связи. Планы героя рушатся, связь приводит его к преступлению, к бунту против несправедливого мира, к разным формам протеста и разрушения.

Эти общие черты роднят главного героя у Оэ с знаковым персонажем французской литературы, которую автор изучал

в университете. Перед нами типологически и функционально Жюльен Сорель, герой романа Стендаля «Красное и черное». По словам самого Стендаля, если бы он писал роман после 1830 года, его Жюльен пошел бы на баррикады и принял бы участие в революции. Эту программу выполняет Оэ. На интертекстуальном уровне его романы – это приключения Жюльена Сореля, попавшего в послевоенную Японию XX века.

Впервые этот герой появляется в книге «Опоздавшая молодежь», и здесь его биография в наибольшей степени совпадает в узловых моментах с жизненным путем Жюльена Сореля. Последующие романы рисуют этого персонажа на более поздних этапах его жизненного пути. С другим именем и другой биографией, то он ищет близости с дочерью политика, то оказывается уже разведен с дочерью политика, имеет от нее ребенка и так далее.

Проблема Жюльена Сореля, возможность пробиться из низов и сделать карьеру, найти свое место на вершине, решается героями Оэ на фоне кризиса в Японии, острого переживания поражения в войне, смены всех культурных оснований личной и общественной жизни. Для решения как личных, так и социальных проблем Оэ предлагает один способ – заимствовать культуру победителей. Посмотрим, как это происходит в следующем крупном произведении автора, романе «Футбол 1860 года».

Американская спортивная игра как модель истории

Название произведения всегда несет особую смысловую нагрузку. Из пяти главных романов писателя в двух в названии упоминаются американские спортивные игры. Это игры, получившие распространение после войны, под американским влиянием. В романе «Футбол 1860 года» подчеркивается, что до эпохи Мэйдзи, которая началась в 1868 году, в Японии не было футбола. Что же тогда значит это название?

«Футбол 1860 года» – это первый подход к играм в одновременность, которые так хорошо получаются у Оэ. Апофеоз этого подхода – «Игры современников» (другой вариант перевода, на наш взгляд, более точно передающий смысл, – «Игры в одновременность»), но и в рассматриваемой книге уже видны все важные моменты.

В романе рассказывает о двух событиях, которые происходят в одном и том же месте, функционально с одними и теми же главными героями, но два события разделяет столетие. Это крестьянское восстание 1860-го года и выступление деревенской молодежи против сложившихся порядков в 1960-м году. В XIX-м веке это было обычное крестьянское восстание, в XX-м – лидер деревенской молодежи заставляет ребят играть в футбол, чтобы сплотить их, сделать из аморфной массы боевой отряд, и футбол становится символом всех случившихся в деревне беспорядков.

Несмотря на некоторые заметные отличия, события развиваются по одному сценарию, в романе описана культурная схема, которая может по-разному заполняться конкретикой, но по своей сути остается неизменной и воспроизводится с интервалом в сто лет. Почему же не восстание выбрано для обозначения этого повторяющегося события, а футбол?

Это способ показать, что именно является моделью и образцом. Не новые американские влияния интерпретируются автором в духе японской культуры, а наоборот – события японской истории, повторяющиеся не одно столетие, переосмысливаются с позиций американской культуры.

Такого рода прогрессизм подразумевает, что все народы должны пройти одни и те же ступени развития, что Япония отстала на этом пути, а Америка впереди всех, потому необходимо как можно активней двигаться в эту сторону и пересмотреть всю свою историю на предмет соответствия эталону – западной культуре.

Английский язык – окно в мир

У Оэ не только японская история перетолковывается на западный манер, но и другие культуры воспринимаются сквозь призму западной.

В романе «Объяли меня воды до души моей...» показана молодежная экстремистская группировка. Для подготовки к будущим боям подростки занимаются английским языком. Они читают на английском Достоевского.

«Прежде всего ему необходимо было подготовить тексты. У него в убежище были лишь две английские книги, которые он читал во время своей затворнической жизни: «Моби Дик» и Достоевский в английском переводе. Он выбрал проповедь старца Зосимы и написал ее за неимением доски

на большом листе бумаги. Он выбрал из Достоевского именно эту главу, желая пробудить у подростков уважение к китам, как к animal. Кроме того, чтобы заранее отвратить их от насилия, которое они могли совершить над Дзином, он попытался воззвать к ним с помощью следующего отрывка. Это была часть текста, заранее отчеркнутая им красным карандашом:

...Man, do not pride yourself on superiority to the animals: they are without sin; and you, with your greatness, defile the earth by your appearance on it, and leave the traces of your foulness after you – alas, it is true of almost every one of us! Love children especially, for they too are sinless, like the angels; they live to soften our hearts and as it were, to guide us. Woe to him who offends a child!..

...Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием гноишь землю своим появлением на ней и след свой гнойный оставляешь после себя – увы, почти всяк из нас! Деток любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам. Горе оскорбившему младенца...» [Оэ 1978. С. 140].

В этом отрывке выражено в кратком виде идейное содержание романа. Главный герой совершил преступление – убийство ребенка. Главный герой Исана уходит от общества, называя себя поверженным китов и деревьев, то есть отвергается от людей ради животных и растений. Знаменательно, что это идейное ядро описано словами Достоевского, но на английском языке. О китах вторая книга, которую Исана взял в свое затворничество – «Моби Дик». Опять для выражения смысла своего бытия герой использует английский язык и американского автора.

Далее из проповеди Зосимы:

«Young man, be not forgetful of prayer. Every time you pray, if your prayer is sincere, there will be new feeling and new meaning in it, which will give you fresh courage, and you will understand that prayer is an education.

Юноша, не забывай молитвы. Каждый раз в молитве твоей, если она искренна, мелькнет новое чувство, а в нем новая мысль, которую ты прежде не знал и которая вновь ободрит тебя; и поймешь, что молитва есть воспитание» [Оэ 1978. С. 141].

Подросткам в экстремистской группировке понравился этот текст, и многие выучили его наизусть. Некоторые слова они оставили без перевода, так как не смогли подобрать японский эквивалент. Свои боевые действия по подготовке к будущему восстанию они называли prayer и считали, что этими тренировками способствуют своему education. В финальном противостоянии с полицией им пришлось выдерживать осаду, и слова «Young men, be not forgetful of prayer» они сделали своими позывными, когда им удалось выйти в эфир.

Этот сюжет показывает, что англоязычная западная культура является мерой всех культур. Все другие культуры воспринимаются только через эту призму. Достоевский и Толстой были популярны в довоенной Японии, Акутагава Рюноске выражал свое восхищение ими и испытывал их влияние в своем творчестве. Японцу нет нужды обращаться именно к английскому переводу, чтобы ознакомиться с Достоевским. Таким образом, у автора это сознательная полемика с существующей традицией, это отказ от старого способа взаимодействия культур и демонстрация новой роли американской культуры в мире.

Далее, покажем, что у Оэ американская культура является эталоном не только для японской истории и для всех других культур, но и образцом христианской культуры как таковой.

Христианство в терминах бейсбола

Еще одно произведение Оэ, название которого отсылает к американской спортивной игре, это «Записки пинчраннера». Как рассказывается в самом романе, бейсбол для послевоенного поколения был чем-то особенным. Те, кому в 1945-м было десять лет, вкладывали в бейсбол всю душу. Попасть в школьную команду, участвовать в соревнованиях было мечтой. Бейсбол был символом новой жизни, нового единства. Дети следующего поколения не увлечены бейсболом, и это воспринимается как потеря, как что-то достойное осуждения. Когда игрок бежит по полю, зрители кричат ему «ЛИ ЛИ», от английского слова «лидер, лидировать». Это крик «ЛИ ЛИ» звучит в душе главного героя в самые сложные моменты его истории, когда ему нужно принимать важное, определяющее решение. Таким образом, бейсбол и все с ним

связанное имеет в романе исключительно положительные коннотации.

Воспользуюсь комментариями Гривнина для пояснения американских спортивных реалий. Пинчраннер – это игрок, у которого нет закрепленного места на поле, он бежит туда, где он нужен, помогает команде там, где команда не справляется. Другими словами, пинчраннер это помощник, спаситель. Роман называется «Записки Спасителя», что задает определенное восприятие для представителей христианской культуры.

В центре повествования Мори и отец Мори, испытывавшие то, что отец Мори называет «превращение». Это событие мистического плана, которое воспринимается не как точечное чудо и локальная флуктуация, а как прообраз будущего спасения всей нашей планеты. Таким образом, главные герои – это отец и сын, которые своим превращением спасут все человечество.

В этом романе встречается единственная на весь корпус цитата из Евангелия, с характерным изменением:

«Я лежал на полу, налипшая на ней давнишняя и свежая грязь пропиталась кровью, которая струилась из носа и ушей. Я лежал на мятых, перепачканных листовках, пахнувших типографской краской. Усугубляя жестокую физическую боль, меня мучило и нечто иное – страшное предчувствие. В ушах звучала строка из Библии, правда несколько измененная: «Прежде чем пропоет петух, ты трижды отречешься от себя, превратившегося». Причем «ты» относилось не ко мне, а к Мори. Мной овладел ужас – а вдруг Мори забыл о миссии, ради которой произошло наше превращение, переметнувшись в лагерь тех, кто называет его наш боец?!» [Оэ 2000. С. 230.]

Противостоящий Мори Могущественный Господин А. сравнивается с Гитлером, а Гитлер – с Антихристом. Могущественный Господин А. олицетворяет большую политику западного толка, и в то же время его происхождение из архетипической японской Деревни показывает, что порожден он самой Японией, вышел из народа. Могущественный Господин А. угнетает деревенских, они его боятся, это показывает, что в принципе тут возможен конфликт и отторжение этого явления самой Деревней, но в рассматриваемой книге этого не происходит, деревенские все-таки его слушаются. Вот так традиционная Япония вместе с Западом порождает подобно-

го героя, который стремится ввергнуть мир в ядерную катастрофу. Мори удается сорвать его планы ценой собственной жизни.

Таким образом, христианский сюжет, победа над Антихристом, показан в романе с помощью американской спортивной игры. Не библейские образы объясняют мир, а библейские образы понимаются и объясняются через спортивную терминологию современной американской культуры. Христианство описывается как часть американской массовой культуры. Все библейские идеи выражаются на языке массовой культуры, поясняются и реализуются с ее помощью.

Деревня против империи

Не только чужая литература и религия воспринимаются Оэ сквозь призму американской массовой культуры. Ему также удалось воплотить в своем творчестве американскую философию социального номинализма и конструктивизма.

Социальный номинализм предполагает, что сложный социальный организм не имеет никаких свойств, которые не выводились бы из свойств его частей. В частности, если государство состоит из деревень, то все свойства государства сводятся к свойствам деревни и деревенской жизни, потому описание государства как самостоятельной сущности избыточно и ненужно. Социальный объект, который можно описать при таком подходе, ограничивается размерами малой социальной группы, члены которой связаны личными реляционными связями. Таким образом, максимальный по размеру социальный объект, доступный исследовательской оптике номиналиста, это деревня.

Деконструкция сложных социальных объектов (церкви, семьи, империи) и конструирование на их месте новых культурных групп с заданными параметрами происходит в XXI веке по всему миру. В частности, на Украине эту технологию применяют для создания антирусской культуры и навязывания ее с помощью государственной политики идентификации и манипулирования массовым сознанием. Культурным объектом, который создается в противовес империи, на Украине и других окраинах России выступает деревня.

Россия в XX веке совершила переход к модерну и стала страной высоких технологий. В русских реалиях деревня не может быть культурно самодостаточной и слишком привле-

кательной из-за небольшого количества жизненных стратегий, предлагаемых деревней современному человеку. На Украине внедрение в городской быт элементов сельской жизни (одежда, танцы, кухня) используется как инструмент символической агрессии, захвата городского пространства и легитимации символического, а затем и реального насилия против политических оппонентов. Деревня как целостный миф в русском культурном пространстве маргинализирована.

В противоположность ситуации на границах России, Кэндзабуро Оэ воссоздал в своих книгах деревню как реальный живой организм, мощный, всеобъемлющий, самовоспроизводящийся. Деревня – это живая модель мироздания, замкнутый микрокосм. Там и время течет по-своему. В романе «Игры современников» использованный в «Футболе 1860» прием доведен до совершенства – рассмотрено множество вариантов одного сценария событий, показана его завершенность и целостность.

Для Оэ его книга – реакция на самоубийство Мисимы в 1970 году, который хотел возродить Великую Японскую империю, выступал с позиций японской имперской идеологии [Оэ 1987. С. 196–197]. Оэ решил создать идейную альтернативу имперской идеологии и мифологии. Ему это удалось в романе «Игры современников» [Оэ 1999]. Это та мифология, которая в настоящее время используется в технологиях нациестроительства для создания культурных групп с заданными параметрами. В творчестве Оэ мифы о жизни в деревне, о существовании людей в самозамкнутом микрокосме с ограниченным рядом социальных ролей, неизменных сквозь время, получают мощное эмоциональное сопровождение и создают живую основу для конструирования малых общностей на месте больших социальных структур.

Деревня-государство-микрокосм в пространстве мифического

Хотя идеальная деревня самозамкнута и является микрокосмом, эта замкнутость мнимая. Деревня все же включена в межкультурное взаимодействие. В идеальной деревне Оэ существует анклав чужаков. Поначалу таких анклавов было даже два – корейский поселок и такадзесцы, потомки коренных жителей долины. Таким образом, в деревне суще-

ствуется сразу два мини-сообщества, принадлежность к которым вычеркивает из списка людей.

В «Играх современников» автор видимо решил не распыляться, к тому же корейский поселок указывал бы на реальную Корею, размыкал бы пространство, так что остались только так называемые «потомки больших обезьян», почти уничтоженные жителями деревни, парии, соответствующие такадзесцам из «Опоздавшей молодежи». Если в первом романе герой пытается наладить контакт с изгоями и более того, именно они оказываются самыми человечными из всех жителей долины (такадзесцы пытаются сопротивляться оккупантам, когда остальные кричат «хелло», а кореец Кан – лучший и неизменный друг рассказчика), то в последнем романе этих мотивов нет совершенно. Итак, в архетипической деревне изгои присутствуют. Их статус – не люди, и никакие силы внутри деревни не стремятся этот статус изменить.

Деревня (она же государство, она же космос) часто описывается у Оэ следующими метафорами: загробный мир, могила, земля мертвых, ад. Метафора ада встречается чаще всего. Ад ассоциируется с радостью и весельем, упоминается об эротизме ада (в этих двух романах и в «Футболе 1860» эротизм ада – сквозной мотив). Целый космос, модель мироздания, образец идейного костяка японского народа помещается в творчестве Оэ в ад. Это совершенно особое мировоззрение, которое русскому читателю трудно вынести без эмоционального напряжения. Похоже, в этот всеобъемлющий деревенский идеал входит инцест (указания на это встречаются в романах «Футбол 1860 года» и «Игры современников»).

Таким образом, по основным мировоззренческим интуициям духовный мир, описанный Оэ, явно противоположен русскому духовному миру: замкнутая деревня вместо потенциально бесконечной империи; существование нелюдей вместо христианского универсализма. Это буйное язычество очень хорошо уживается с западными ценностями. Западные идеи без существенных потерь включаются в идейный космос японской культуры. За счет чего это стало возможным?

Ответ в том, что Оэ нашел в японской культуре именно те основные идеи, которые являются базовыми в культуре западной: деление людей на людей и нелюдей и небольшая община как основа, на которой строятся более сложные социальные

структуры. Первый пункт соотносится с базовой для протестантизма идеей о двойном предопределении одних людей к раю, а других к аду. Концепция малой общины в противовес большой сложной социальной системе в некоторых чертах совпадает с западным индивидуализмом. Западные политические и социальные теории исходят из того, что первичен индивид, а уже из желаний и интересов атомизированного индивида вырастают все сложные социальные и политические системы. У Оэ первичен не индивид, а замкнутая небольшая самодостаточная община, а такие общины и их равноправные федерации играют большую роль если не в американской реальности, то в американской политической мифологии.

Автор у Оэ: проблема сохранения памяти

Проблема высказанности какого-то смысла, описанности какой-то общности занимает важное место в творчестве Оэ. Явно этой темы автор не касается только в «Футболе 1860 года», но и этот роман можно поставить в один ряд с остальными.

В «Опоздавшей молодежи» говорится, что спящая деревня – это спящий великан. В «Играх современников» уточняется, что этот великан – Разрушитель, основатель деревни-государства-микрокосма. Там же объясняется, что разбудить или оживить убитого Разрушителя и пересказать мифы и предания нашего края – одно и то же действие.

Текст «Опоздавшей молодежи» – это записки-мемуары главного героя. Он там главное действующее лицо, но все же смотрит на события постфактум, несколько со стороны. Кроме того, он еще в детстве покинул деревню и всячески старается от деревни отгородиться, и внутренне, и внешне. В «Футболе 1860 года» рассказчик тоже выходец из деревни, много лет проживший в Токио и уже совсем не деревенский человек по своим установкам и ценностям. От событий в деревне, которые разворачиваются у него на глазах, он подчеркнуто отстраняется. «Объяли меня воды до души моей...» углубляет эту тему: Союз свободных мореплавателей приглашает специалиста по словам со стороны. В «Записках пинчраннера» тема высказанности выходит на первый план – встреча отца Мори и писателя является завязкой действия, отец Мори подробно объясняет, зачем ему нужен писатель, который поведаст миру о нем и его превращении. Сам писатель в событиях не участвует. В «Играх современников» тема автора – одна из центральных. Рассказ ведется от имени че-

ловека, который должен записать мифы и предания нашего края, он сын чужаков в долине и много лет назад уехал отсюда, описывает он мифы и предания нашего края в Мексике, на другом краю света.

Во всех своих книгах Оэ очень далек от принципа «нет фактов, есть интерпретации». Факты там есть, и полнокровная духовная реальность стоит за каждым событием, но для того, чтобы проявиться во всей полноте, ей нужно быть высказанной в слове, в тексте. Связь автора с текстом – главная проблема развития романа XX-го века, и тут Оэ следует духу времени, но этот формальный момент у него иначе обоснован. Текст у Оэ не изобретение автора, текст – это всегда отражение какой-то реальности, часто суровой и жестокой, всегда живой и стремящейся к полноценному проявлению в мире. В «Играх современников» это чувствуется особенно сильно, там это целая космогония, работающая модель мироздания, которая обязательно требует автора для репрезентации собственного смысла.

Итак, описывает общность, высказывает ее ценности всегда чужак. Возможно, это еще один способ показать, что старая традиционная Япония скомпрометировала себя и теперь должна молчать в новом мире, что сама Япония не может высказать свою истинную сущность – отсталость на фоне западного прогресса, и тут нужен взгляд со стороны.

Американские ценности в Японии

Кэндзабуро Оэ как писатель много сделал для внедрения американских ценностей в японскую культуру. В его работах американская демократия показана как регулирующий принцип, идеал, переформатирующий японскую действительность на уровне мифа. Центральные мифы японской культуры, как они выступают в работах Оэ, созвучны базовым идеям американского общества, которые не озвучиваются, но функционируют. Во-первых, это деление людей на две категории с неравным бытийным статусом, которое постоянно возрождается, продуцируя расизм, нацизм и разные виды дискриминации, а во-вторых, это разрушение имперских структур за счет усиления малых архаических общин и локальных групп – процесс, идущий в разных странах мира и продуцирующий конфликты вплоть до военных действий. Японский писатель показывает, как эти ценности согласовываются в японской и американской культуре, создавая предпосылки японского экономического чуда и ведущего положения Японии в современном мире.

СОХРАНЕНИЕ ЯПОНИИ В АНИМЕ О ТЕМНОМ ДВОРЕЦКОМ

В современном мире активно осуществляется межкультурная коммуникация, которая благодаря информационным технологиям охватывает все большее число людей, живущих в разных странах. Интернетные онлайн трансляции культурных мероприятий, а также личное общение позволяют людям знакомиться с разными культурами и усваивать инокультурные ценности. Таким образом, в разных странах мира на разных уровнях осуществляется взаимная рецепция культурных миров. Поскольку источником информационных технологий в течение последних столетий остается европейская культура, западноевропейские ценности первыми попадают в информационное пространство и имеют наибольший ресурс для продвижения.

Поиски своего и поиски чужого в межкультурной коммуникации

Согласно теории культур О. Шпенглера, культуры непреводимы друг на друга, и употребляя один и тот же термин, понятие, образ, люди разных культур вкладывают в него разные смыслы, делают его знаком разных социальных и культурных отношений. Возможно ли в таком случае полное усвоение чужих культурных констант? Сближаются ли разные культуры благодаря информационному разнообразию современного мира или интенсивное усвоение западных технологий и культурных продуктов позволяет культуре-реципиенту сохранить собственное своеобразие? Рассмотрим этот вопрос на примере рецепции образа английского дворца в японской культуре.

Как указывает Ю. М. Лотман, при контакте с чужой культурой востребованы два типа образов: яркие, экзотические, чуждые и привычные, узнаваемые, понятные. Соответствующие стратегии межкультурной коммуникации Ю. М. Лотман определяет как поиски своего и поиски чужого [Лотман 2002. С. 194]. Однако при реализации первой стратегии воспринимаемый чужой экзотический образ отражает

не столько закономерности чужой жизни, сколько собственные оценки и предпочтения. Продолжение межкультурной коммуникации вносит некоторые коррективы в образ, но созданный коллективным воображением мир никогда не совпадает полностью с реальным инокультурным универсумом. Рецепция в Японии викторианской Англии как воображаемого мира, построенного по законам японской культуры, будет рассмотрена далее на примере образа дворецкого.

Межкультурная коммуникация в настоящее время охватывает самые разные народы и культурные миры. Современное экономическое и информационное пространство создано на базе европейской культуры [Ясперс 1991. С. 51–53]. Таким образом, одним из важнейших предметов коммуникации является экспансивная европейская культура, с ее универсалистскими тенденциями и стремлением освоить и включить все инокультурные формы. При интенсивной межкультурной коммуникации с европейской культурой особую важность приобретают механизмы рецепции инокультурных форм, которые позволяли бы сохранить культурную автономию, культурное своеобразие, выработанные в ходе исторического развития, а также культурные константы, которые позволили бы воспроизводить свою культуру на новом материале.

Рецептивная эстетика в межкультурной коммуникации

Термин «рецепция» («рецептивная эстетика») продуктивно используется в полидисциплинарных гуманитарных исследованиях последних десятилетий. В теории культуры, а также в философии культуры рецепция означает заимствование каким-либо обществом и приспособление к своим социокультурным требованиям разнообразных социальных и культурных форм, возникших в другой социокультурной среде [Чиглинец 2009. С. 7–9]. Одним из механизмов рецепции является восприятие инокультурного архетипа и конструирование на его основе собственного образа.

Межкультурная коммуникация Японии со странами западноевропейской культуры активизировалась после революции Мэйдзи в XIX веке, когда Япония встала на путь модернизации. Новый этап межкультурной коммуникации, в первую очередь с англоязычными странами, начался после

поражения Японии во Второй Мировой войне, когда все японское общество было настроено усвоить культуру победителя.

Викторианская культура: предмет межкультурной коммуникации

Викторианская эпоха в Англии длилась с 1837 по 1901 год. Именно в этот период произошла японская революция Мэйдзи 1868 года, когда Япония впервые стала активно усваивать европейскую культуру. В этот период в викторианской Англии творили художники и писатели, чье творчество вошло в золотой фонд мировой литературы (Ч. Диккенс, У. Теккерея, А. Конан Дойль, сестры Бронте, Э. Троллоп, Р. Киплинг и О. Уайльд, Л. Кэрролл и др.). Также в викторианскую эпоху в Англии были сделаны научные открытия и технические изобретения, изменившие планету (безопасные спички, пульмановский вагон, телефон и др.). Викторианская Англия была родиной самых прогрессивных научных систем и идеологий. Именно в Англии опубликован главный труд Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора...» (1859) и «Капитал» К. Маркса (1867) (больше материала смотрите в книге «Повседневная жизнь викторианской Англии» [Диттрич 2007]).

Неудивительно, что во всем мире викторианская Англия воспринималась как страна прогресса, несущая развитие другим обществам. Благодаря активной колониальной политике Великобритании в XIX–XX вв. влияние викторианской культуры продолжалось и после ее формального завершения. Ушедшая в прошлое культура оставила ряд образов, которые частично вошли в новое общество постмодерна, частично сохранили свою специфику как английские, однако общие коннотации прогресса, движения вперед, стремительного технического развития окрашивают и эти уникальные культурные топосы, одним из которых является образ английского дворецкого викторианской эпохи.

Дворецкий в викторианской Англии: великолепный Дживс

Образ дворецкого занимает видное место в английской культуре. Должность дворецкого как управителя винными запасами и подавателя вин известна в Англии с XI века, но

именно в XIX веке функции дворецкого усложняются и его место в иерархии повышается. Начиная с викторианской эпохи дворецкий становится руководителем всех слуг среднего звена, а также организатором и логистом всей внутренней жизни поместья или усадьбы [Бондаренко 2008. С. 152–155].

Английский дворецкий является персонажем литературных произведений. Одна из самых ярких реализаций этого образа осуществлена в английской литературе уже XX века Г. П. Г. Вудхаузом. Самый запоминающийся и известный английский дворецкий – это дворецкий Дживс из цикла произведений Вудхауза, энциклопедист и мастер интриги. Рецепция этого образа японской культурой происходила в XXI веке в процессе межкультурной коммуникации в аниме-сериале «Темный дворецкий».

Цикл Вудхауза был написан в период с 1916 по 1974 год, при этом на ранний период творчества писателя приходится по большей части рассказы. «Впервые Дживс и Вустер появляются в рассказе «На выручку юному Гасси», написанном в 1916 году; в 1917 году был опубликован рассказ «Командует парадом Дживс», а в 1919 году – еще четыре рассказа о Дживсе и Вустере. Романов в этой серии было издано 11» [Шабунина 2016. С. 4].

В произведениях Вудхауза, созданных в жанре комедии положений, описаны приключения молодого аристократа Берти Вустера и его дворецкого Дживса. Дживс превосходит Вустера умом, опытом и способностью влиять на людей, дворецкого можно назвать мастером точечного социального воздействия: он точно знает, какое слово, сказанное подходящему человеку в точно рассчитанное время, может изменить ситуацию в нужном ключе. Берти Вустер выделяется своим непоколебимым добродушием и самоуверенностью, которые не способна поколебать никакая комическая ситуация. Несмотря на такую разницу личных качеств, положение Вустера в паре неизменно. Лейтмотивом взаимоотношений господина и слуги в цикле является подчинение силы и разума слабой, но абсолютно легитимной власти.

В конце прошлого века цикл Вудхауза был экранизирован. Четыре сезона телесериала вышли в Великобритании в 1990–1993 гг. Главные роли исполнили Хью Лори (Вустер) и Стивен Фрай (Дживс), что стало этапом в карьере каждого из актеров и на несколько десятилетий их визитной карточкой.

В сериале сохранены как сюжетные линии литературного первоисточника, так и характеристики героев. В экранизации также визуализированы специфические характеристики быта английской аристократии, которые являются отличительными чертами не только островной культуры, но и европейской культуры вообще, особенно в глазах инокультурного наблюдателя.

Специфический аристократический образ жизни, как он изображен в сериале, включает в себя светский досуг, развитые родственные взаимоотношения, времяпрепровождение в клубах, в гостях, в концертах и театрах, занятия благотворительностью, путешествия для развлечения. Действие в сериале, как и в литературном произведении, происходит в первой половине XX-го века, то есть жизненное пространство героев включает предметы техники и прогресса, которые воспринимаются как достижения европейской культуры быта, однако это безусловное ретро, отдаляющее мир фильма во времени и формирующее границу с настоящим. Итак, создается образ мира, который близок зрителю, но в то же время является выраженным иным.

Конфуцианская этика в современной Японии

Современная Япония выступает активным реципиентом европейской культуры. Несмотря на заимствование и укоренение, частично насильственное, западных культурных форм, японская культура сохраняет яркую самобытность и продуцирует культурные объекты, в которых реализуются собственные культурные константы, позволяющие японской культуре сохранять культурную независимость все время ее существования.

Одной из культурных констант японской культуры является общая цивилизациям китайского культурного ареала высокая значимость связи отца и сына, которая выступает в конфуцианстве основополагающей моделью социальных связей как таковых [Ткачева 2009. С. 80 и сл.]. Конфуцианская этика, усвоенная японской культурой как культурой китайского цивилизационного ареала, основана на высокой ценности отношений отца и сына, которые выступают порождающей моделью отношений господина и слуги, государя и подданных, и структурируют любую общественную деятельность, где взаимодействующие фигуры не равны по ста-

тусу. По этой модели выстраиваются отношения во всех социальных иерархиях, в первую очередь отношения господина и слуги.

Культурные константы японской культуры влияют на отбор материала рецепции при межкультурном взаимодействии с европейской культурой. Пара господин-слуга в европейской культуре является естественным объектом усвоения и переработки в Японии. В европейской культуре эта модель социального взаимодействия разрабатывается разными авторами в различных произведениях. Популярным текстом, реализующим этот архетип, и является цикл романов и рассказов П. Г. Вудхауза о Дживсе и Вустере, а также его экранизация.

Темный дворецкий в современной Японии: Себастиан Михаэлис

Характерные черты британского сериала, как архетипическая модель социальных отношений, так и сочетание техники и ретро в инокультурном мире, были переосмыслены и воплощены в таком японском культурном продукте начала нашего века, как «Темный дворецкий». Манга «Темный дворецкий» (Black Butler) была создана в 2006 году Яной Тобосо. После манги был создан аниме-сериал (1 сезон в 2008 году, режиссер Тосия Синохара) [Липаева 2017]. Полнометражный фильм «Темный дворецкий» вышел на экраны в 2014 году, а полнометражные аниме-фильмы выпущены в 2014, 2015 и 2017 годах. Популярность идеи и образов показывает, что создателям удалось затронуть важную тему, прикоснуться к культурной константе, а именно воссоздать на новом материале семантически нагруженную в японской культуре архетипическую пару господин-слуга.

Действие «Темного дворецкого» происходит в викторианской Англии. Главные герои – лорд Сиэль Фантомхайв и дворецкий Себастиан Михаэлис. Известные в европейской культуре образы доведены до логического конца: если Берти Вустер – большой ребенок, то Сиэль просто ребенок; в то время как Дживс необычайно умен и деятелен, Себастиан владеет силами сверхчеловеческими, магическими, волшебными, это демон на службе у человека. Таким образом, тема подчинения слабой, но легитимной власти раскрывается на предельных, антагонистических противоречиях.

В процессе рецепции европейского культурного продукта его жанровая принадлежность инвертируется, и хотя сохраняется визуальный ряд и основные характеристики инокультурного мира, образы раскрываются в другом аспекте.

Япония отражается в викторианской Англии

Японский цикл представляет собой не комедию положений, как английский сериал, а мистический детектив с элементами хоррора. Викторианская Англия японского сериала имеет те же черты, которые отображены в британской версии: жизненное пространство формируется предметами техники и прогресса, а социальное пространство героев определяется светскими и родственными связями. Однако из европейских элементов создается новое культурное пространство, принципиально чуждый мир, в котором смешаны быденная и магическая реальность, и магическая реальность в финале охватывает все пространство сериала.

В японском сериале все персонажи имеют двойную природу. Горничная, которая постоянно роняет посуду, потому что носит очки из-за слабого зрения, в критический момент снимает очки и оказывается бьющим без промаха снайпером. Так же растяпа-лакей, у которого все валится из рук, преобразается в синигами, бога смерти, забирающего души людей. Персонажи первого ряда – Себастиан и Сиэль – не просто господин и слуга, их связывает магический контракт, и в конце сериала они вместе уходят в потусторонний мир, который к тому моменту не очень отличается от посюстороннего, наполненного пожарами, демонами и кровавыми убийствами.

Обычные социальные роли викторианской и поствикторианской эпохи заняты демонами, богами смерти, магами, привидениями и так далее. Однако за очевидной инверсией скрывается культурная константа: социальные взаимодействия в этом мистическом мире строятся по известному образцу, и этот образец не европейский, а японский.

Мистические существа волшебного мира взаимодействуют как представители классического японского социума, воссоздавая характерную для Японии феодальную иерархию: лорд Сиэль стоит на вершине иерархии, демоны служат ему как самураи своему господину, викторианский особняк изображается и воспринимается как замок владетельного

князя. Таким образом, один и тот же принцип взаимоотношений слуга/господин в разных культурах продуцирует разные социальные структуры.

В европейской версии социальное пространство формируется вокруг Вустера, действие разворачивается в кругу молодых аристократов, и Дживс действует в поле социальных отношений, выстраиваемых между друзьями, родственниками и девушками Вустера, в замкнутом мире. В японской версии социальное пространство сформировано вокруг Себастиана, дворецкого, и действие разворачивается в среде слуг, полицейских, продавцов, то есть в принципиально открытом пространстве, которое включает в себя миры и людей, и демонов.

Смещение фокуса отражает разницу культур. В европейской английской культуре аристократический круг – естественный предмет изображения писателей уже несколько столетий. Традиции доброй старой Англии и преемственность поколений не исчезает, а укрепляется, и апофеоз этой традиционности наступает именно в викторианскую эпоху. Экспортируя по всему миру революции, будучи родиной антимонархических идеологий, сама Англия сохраняет монархию, сословное государство, аристократию как важнейшую часть собственного образа жизни, который не подлежит сомнению и обсуждению. Если известные литературные течения той эпохи и затрагивают социальные вопросы, пытаются разрушить или поколебать устоявшийся традиционный стиль жизни, попытки эти остаются безуспешными.

В современной Японии, как и в Японии до революции Мэйдзи, иерархичность феодального общества нередко воплощается в искусстве с точки зрения людей подчиняющихся, а не управляющих. Самурайская этика учит верности и стойкости, а также неукоснительному выполнению долга. Эти черты традиционной японской культуры сохранены в экранизации.

Социальным центром мира в европейском варианте истории дворецкого является аристократический круг Берти Вустера, а в японском – феодальный замок лорда Фантомхайва. Аристократические персонажи английского сериала, хоть и замкнуты в едином социальном пространстве, в пространстве географическом занимают как Англию, так и Америку. Замок лорда Фантомхайва соединяет разные миры,

мир людей и мир демонов, но географически и топографически точно локализован.

В этом противопоставлении сказываются культурные универсалии соответствующих культур. Западная культура эпохи колонизации, включая викторианскую, распространилась на весь мир, однако не изменила своей структуры в социальном плане. Японская культура, также локализованная на островах, осмысляет себя как центр замкнутого географически мира, который расширяется за счет привлечения инокультурных сфер и реализуется как связывание разных миров.

Таким образом, сохранив основные характеристики исходного архетипа, японские авторы создали принципиально иной мир, отражающий культурные константы японского общества.

Итак, хотя межкультурная коммуникация в современном мире проходит весьма интенсивно благодаря информационным технологиям и постоянному доступу к различным культурным продуктам, рецепция образов и идей может происходить с сохранением культурных констант разных культур, как показывает пример Японии. Единое информационное пространство не является однородным, а представляет собой основу для формирования и воссоздания культурной автономии и сохранения культурного своеобразия на фоне усиливающейся экспансии европейских культурных образцов.

ГЛАВА III

ДО ХРИСТИАНСТВА: СКАЗКА, ЯЗЫЧЕСТВО, МИФ

ИНИЦИАЦИЯ В ПОВЕСТИ ЧЕХОВА «СТЕПЬ»

Повесть А. П. Чехова «Степь» – одно из немногих произведений классика мировой литературы о луганской земле. В произведении встречаются топонимы, которые сохранились до сих пор, и сейчас мелькают в семейных хрониках и военных сводках: Славяносербск, Бахмутский шлях, Луганск. Это великолепный текст о луганской степи, которая узнаваема с первой строчки, и которая по существу не изменилась со времен А. П. Чехова. Покажем, какие архаичные образы и ритуалы сохранены в повести. Концепция культурной памяти, применяемая в данной работе, строится на исследованиях Юрия Лотмана, архаичные обряды древних славянских обществ реконструируются на основе классического труда Владимира Проппа «Исторические корни волшебной сказки».

Матусовский о донбасской степи

В книге луганского писателя Андрея Чернова «Донбасский код» (2019) описывается впечатление от донбасской степи, сформулированное поэтом Михаилом Матусовским:

«В степных просторах гекзаметр не кажется уж таким устаревшим ритмом, ибо здесь и в самом деле – время сквозь трещины, словно песок, утекает неслышно, что нам спешить, если счет здесь ведется веками, с медленным скрипом ползут по пустынной дороге телеги, коршун, крылами не двигая, замер надолго в зените, обозревая по праву хозяина эти владенья...», – вспоминает Матусовский степь, сразу открывающуюся за домами Луганска.

И по сей день, выезжая в донецкую степь, всматриваясь в дальний край, отмеченный шрамами балок, думаешь, что вот так же – с коршунами, облаками, ковылем и знойным ветром видели эти степи древние скифы, гунны и половцы. Скрипели кибитки, текли стада скота и табуны лошадей, звенела музыка степей. Века проходили, появлялись и исчезали люди» [Чернов 2019. С. 58–59]. Это впечатление текущей, но постоянной неизменной вечности актуализирует са-

мые архаичные элементы культурной памяти при прочтении текста, написанного не так давно, в 1888 году.

Герои Чехова в степи

Сюжет повести Чехова прост: мальчик Егорушка едет из родного дома в большой город, где ему предстоит поступить в гимназию учиться. Его дорога по степи, встречи с разными людьми, незначительные на первых взгляд события этого путешествия – купание в реке, гроза – и составляют содержание повести. Однако за этими простыми формами стоит глубокий смысл. В конце дороги, в новом городе, Егорушка оказывается не таким, как в начале пути. Степь, по которой он ехал, изменила его, и поступать в гимназию приехал другой человек. Не говоря этого прямо, Чехов явно показывает, что дорога по степи стала инициацией, в результате которой, пройдя через ряд испытаний, мальчик становится взрослым человеком.

Путь через смерть ради возрождения

Как показывает российский культуролог Анна Фирсова в своей кандидатской диссертации «Социокультурная трансформация ритуалов и обрядов инициации в мировой традиции», инициация, то есть посвящение во взрослую жизнь, действует в обществе в качестве механизма сохранения, воспроизводства и межпоколенческой трансляции культуры. Типы и варианты инициации разнообразны для разных типов общества. Традиционные общества придают инициации и ее ритуалы огромное значение. Техника посвящения также играет заметную роль. Элементы ритуалов инициации сохранились и в обществах модерна. Живучесть ритуалов инициации объясняется их центральным местом в процессе трансляции традиции. В ритуале биологические процессы преобразуются в социальные категории. В традиционных обществах инициация – единственный способ для человека повысить свою значимость в социуме [Фирсова 2005. С. 12].

Фирсова подчеркивает, что «инициация в традиции рассматривается в исследовании как доступный человеку магический инструмент, позволяющий ему умереть по одну сторону от границы миров и возродиться по другую – в другом качестве, в другой категории лиц» [Фирсова 2005. С. 6].

Инициационный ритуал у Чехова

В повести Чехова инициация не называется прямо и не описываются целенаправленно совершаемые ритуалы, однако основные признаки инициации присутствуют. Герой покидает то место, где он жил в статусе ребенка, и в конце повествования меняет свой статус – становится юношей, который должен учиться, жить вдали от дома, усваивать законы взрослой жизни. На пути к этой цели герой проходит через ряд состояний, в которых узнаются магические практики архаичных обществ: голод, жажда, омовение, страшная гроза, болезненная слабость, вызванная духовным состоянием героя, бесследно прошедшая на следующий день, когда Егорушка проснулся к новой жизни. Происходит полная психологическая перестройка личности героя, необходимая для вступления в эту новую жизнь, что является одной из двух главных целей инициации. Автор покидает Егорушку в незнакомом городе, у чужих людей, накануне экзамена в гимназию, которым маркируется начало процесса интеграции персонажа в современное общество, то есть реализуется вторая функция инициации – вступление в коллектив полноправным его членом по окончании обучения.

Таким образом, Чехов на материале современной ему жизни воспроизвел, возможно, бессознательно, основные моменты инициации мальчика, существующие в культуре всех народов мира, включая русскую. У Чехова инициация связана с дорогой, что бывает не всегда. Местом инициации часто является лес, а дорога представляет собой символ духовного движения человека. В повести Чехова этот символ воплощается в образ, который имеет большую смысловую нагрузку в русской культуре и прямые параллели в народном творчестве.

Дорога между жизнью и смертью

Как пишет русский этнограф и фольклорист Ольга Черепанова в докладе «Путь и дорога в русской ментальности и древних текстах», образ дороги – это универсалия мировой культуры, играющая огромную роль и в культуре русской. Для русского этноса передвижения всегда играли заметную роль в жизни, процесс расселения и освоения огромных тер-

риторий не закончен и в настоящее время. Русские – движущийся этнос с самосознанием оседлого. Образ дороги присутствует на различных уровнях культуры старой и новой, традиционно-народной и интеллектуально-элитарной, образуя «мифологему пути», неизменно и ощутимо присутствующую в нашем коллективном национальном сознании [Черепанова 1999]. Из этой общей культурной сокровищницы образ дороги и мог почерпнуть Чехов.

«В концепте пути ярко обнаруживает себя оппозиция жизнь – смерть. Дорога – это медиатор двух сфер, жизни и смерти, этого мира и «того», своего и чужого. Оба элемента оппозиции могут кодироваться образами дороги, но в большей мере – смерть. Проявляется это в обрядах и ритуалах (прежде всего похоронном), в тексте, на лексическом уровне» [Черепанова 1999]. Символическая смерть старого человека, ребенка, каким он был, и есть основной компонент инициации.

Дорога, соединяющая две сферы, знакомый мир и мир чужой, является важным структурным элементом народных сказок. «М. М. Бахтин пишет: “Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги – выбор жизненного пути...”. В полном смысле слова можно утверждать, что путь-дорога для сказочного героя – его судьба, и выбирая, по какому пути идти, а главное – как идти по выбранному пути, герой проходит главное испытание в своей жизни» [Островская 2018. С. 580].

Как показывает филолог Ксения Островская, анализируя волшебные сказки, «в путь-дорогу герой может пускаться как с определенной целью (добыть волшебный предмет, найти суженую/суженого и пр.), так и в поисках себя... Являясь выражением общего испытания, которое должен пройти герой, путь-дорога разбивается на множество локальных испытаний, необходимых либо для перехода на следующий участок пути-дороги, либо для достижения конечного результата на финальном этапе. Эти локальные испытания могут требовать от героя смелости, силы духа, милосердия и сострадания – любых качеств, являющихся общечеловеческими ценностями» [Там же].

В сказках «путь-дорога может выступать связующей нитью между реальным миром, в котором живет герой, и миром иным, для достижения которого необходимо преодолеть

множество преград, в метафорическом смысле являющих собой испытания.... Особое место среди этих преград занимает лес, представляющий собой оппозицию не только профанному миру, который герой покинул, но и сакральному центру, в который герой стремится... Он одновременно выступал и в роли прибежища духов, демонов и загадочных зверей, и в роли места аскезы и священного отшельничества» [Островская 2018. С. 581].

Вход в мир смерти и привратники иного мира

Советский филолог Владимир Пропп в своей классической работе «Исторические корни волшебной сказки» показал, что темный лес в сказке является местом инициации, а персонаж, которого главный герой встречает на окраине леса – Баба Яга в избушке – является привратником другого мира, пропускающим героя в мир смерти [Пропп 1998. С. 142 – 202].

В повести Чехова функциональное место леса в инициации занимает степь. Именно здесь герой встречает персонажей, которые выступают как в роли привратника иного мира, так и в роли аскета-отшельника. Этот компонент сюжета реализуется в посещении постоянного двора Мойсей Мойсеича.

Постоялый двор воспринимается Егорушкой как что-то незнакомое и совершенно чуждое. Хозяин постоянного двора и его семья производят впечатление людей иного мира, Егорушка никогда ничего подобного не видел, их странность подчеркивается. В таком доме герою дают какой-то подарок, который помогает ему в дальнейших испытаниях, – коня или клубок. Мойсей Мойсеич и его жена дают Егорушке пряник. Этот пряник Егорушка положил в карман и не съел. Пряник остается в кармане на всем пути Егорушки, и полностью размокает от дождя и тает во время последней грозы, в которой и завершается перерождение героя. После этого волшебный предмет из иного мира уже не нужен, он сам собой разрушается и не выходит из мира степи в обычный город.

Также на постоялом дворе Егорушка видит Соломона, брата Мойсей Мойсеича, который полученное им наследство, все деньги, сжег в печке. Это поступок подчеркнуто аскетический, символизирующий отказ от мира, который по

плечу не каждому. Таким образом, параллель лес-степь подтверждается тем, что в степи Егорушка встречает типично сказочных персонажей на функционально правильных местах.

Волшебные помощники

Еще одним важным компонентом волшебной сказки, отголоском обряда инициации, является волшебный помощник. Как пишет Островская, «помощь волшебного существа может иметь разный характер. В некоторых случаях это добрый совет или открытие какого-либо полезного секрета, заклинание или предостережение. Иногда (если проявленные героем качества соотносятся с милосердием и спасением) волшебные существа приходят герою на помощь в критические моменты, зачастую спасая ему самому жизнь. Нередко волшебное существо становится спутником героя, сопровождая его на пути-дороге и оказывая постоянную поддержку и помощь» [Островская 2018. С. 582].

Эту функцию в повести Чехова выполняют два персонажа – отец Христофор и старик Пантелей. Оба помощника в первую очередь помогают герою советами, объясняют, как себя вести в новом мире.

Отец Христофор едет в степь по торговым делам, однако это не отменяет его сакрального статуса. Наоборот, тот факт, что он священник, постоянно подчеркивается: он говорит о церковной жизни, читает молитвы, дядя Егорушки Кузьмичев, руководитель поездки, вынужден против воли задерживаться в пути, чтобы отец Христофор мог исполнить нужные обряды. Отец Христофор рассказывает Егорушке, как нужно учиться, что нужно делать в той будущей жизни, к которой он направляется. В начале пути Кузьмичев и отец Христофор сворачивают в сторону по делам, оставляя Егорушку с обозом, который идет к пункту их общего назначения. Здесь Егорушку берет под свое покровительство старик Пантелей.

Странность, неотмирность старика Пантелея подчеркивается прежде всего его внешностью, тем, что он ходит босой. Связь Пантелея с миром смерти тоже существует в повести: у Пантелея сгорела вся семья, жена бросилась в горящую избу за детьми, и с ними погибла. Пантелей не только дает Егорушке конкретные рекомендации, как себя вести в пути, но и защищает мальчика, когда это нужно, кормит его

и помогает пережить грозу, в которой и происходит заключительное очищение героя в завершении инициации.

Конец дороги – новая жизнь нового человека

Как показывает Островская, «обязательным условием является завершенность пути-дороги, символичное вознаграждение героя за проявленные им моральные качества (в том числе послушание)». Образ дороги в сказках «выполняет и сюжетообразующую, и воспитательную функцию» [Островская 2018. С. 583]. С его помощью выражаются в аллегорической форме нравственные ценности и социально одобряемые поступки данной общности.

Таким образом, в повести Чехова «Степь» воспроизводится архаичный образ дороги как инициации, которая приводит героя не только в другое место географически, но и меняет его статус с ребенка на взрослого. Пройдя дорожку-инициацию, Егорушка готов занять свое место в коллективе взрослых, потому что произошла необходимая для этого психологическая перестройка личности. В повести также использованы элементы волшебной сказки, которая является отголоском реальных обрядов инициации. В повести Чехова функциональную роль леса выполняет степь, а современные автору, на первый взгляд полностью реалистические персонажи, выступают как привратник иного мира, святой аскет-отшельник и волшебный помощник, проводящий героя сквозь испытания и помогающий ему советом. Итак, можно заключить, что реалистическая литература XIX века способна сохранять древние архаичные смыслы русской культуры, содержащиеся латентно в культурной памяти.

ПРОВАЛ ИНИЦИАЦИИ В НОВЕЛЛЕ АНДРЕЕВА «ОН (РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО)»

Новелла Леонида Андреева «Он (рассказ неизвестного)» регулярно привлекает внимание как читателей, так и профессиональных литературоведов и филологов. Намеренно таинственный сюжет произведения вызывает к разгадке, но удовлетворительной интерпретации до сих пор нет. Рассмотрим основные версии трактовки сюжета и дадим философско-культурную интерпретацию сюжета на основе универсального мифа пути героя.

Для вскрытия семантической структуры текста применим мифопоэтический анализ произведения, разработанный в трудах В. Н. Топорова, Ю. М. Лотмана, А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского и их последователей.

Дом у моря: между жизнью и смертью

Новелла Леонида Андреева «Он (рассказ неизвестного)», опубликована в 1913 году. Традиционно это произведение трактуется как готический рассказ о привидениях. Также известна интерпретация сюжета как истории о безумии, как сюрреалистического произведения об играх подсознания и как произведения модернистской литературы с четко выраженной внутренней структурой художественного пространства, отражающего основные оппозиции жизнь/смерть и прошлое/будущее, определяющие семантику жизни героев. Рассмотрим схематически все три варианта.

Сюжет новеллы в кратком пересказе выглядит следующим образом. Вчерашний студент, безработный и нищий, внезапно получает хорошо оплачиваемую работу репетитора в поместье господина Нордена, где он должен заниматься с детьми хозяина. Поместье расположено на берегу моря, его окружает сад. В море пять лет назад утонула дочь хозяина от первого брака Елена.

Жизнь в доме Нордена поражает героя своей искусственностью. Дети, хозяин, гувернантка как будто играют роли. Хозяин принуждает всех домочадцев к танцам и смеху, которые делают происходящее еще более безжизненным.

Вторая жена господина Нордена никогда не выходит из комнаты, но играет на пианино для всей семьи, под эту музыку домочадцы танцуют по вечерам и по праздникам. В конце концов главному герою начинает являться призрак, но это не Елена, как можно было бы ожидать, а неизвестный мужчина – Он, проводящий над героем ритуалы, приносящие сон и тоску. Кончается история смертью госпожи Норден, в которой герой опознает свою истинную возлюбленную, хотя никогда раньше ее не видел, и бегством молодого человека из поместья пешком по снегу. Героя спасают физически, но духовно он мертв. Последние его слова в рассказе о том, что он умирает и не любит больше ни Елену, ни госпожу Норден.

История о привидениях

Готическая интерпретация рассказа как истории о привидениях давалась разными критиками, кратко она изложена К. С. Поздняковым [Поздняков 2015]. В этой истории есть погибшая девушка и призрак мужчины, связывает их госпожа Норден. Очевидно, госпожа Норден погубила падчерицу, а мужчина – ее любовник, убитый мужем. Кончается история ее смертью, которую тоже подстраивает муж. Главный герой оказывается одержим духом погибшего любовника жены, этим объясняется его внезапно вспыхнувшая любовь к женщине, которую он раньше не видел. В этой трактовке не получают объяснения мотивы моря, смеха и танца, пронизывающие все произведение.

Игры подсознания

Второй вариант интерпретации, также изложенный К. С. Поздняковым, предлагает рассматривать сюжет как историю безумия героя, постепенного погружения во мрак души [Там же]. Такая интерпретация снимает вопрос о значимости мотивов, поскольку безумие и не должно иметь логической структуры.

Такой же результат дает сюрреалистическая трактовка новеллы, предложенная Е. И. Петровой. Как показывает исследовательница, «новаторство Л. Н. Андреева, проявившееся в поэтике его прозы, было обусловлено тем, что он воплотил зарождающееся в конце XIX – начале XX века сюрреа-

листическое сознание. В основе этого типа сознания лежит интерес к сфере бессознательного, плюрализм взглядов, расширение сознания, ощущение эфемерности реального, стирание границ между противоположностями, ощущение абсурдности бытия, поиск новой реальности, “абсолютный” бунт, жажда глобальной революции» [Петрова 2010. С. 8]. Перечисленные особенности общественного сознания периода социокультурных трансформаций начала XX века, безусловно, имеют место, однако при таком подходе также остается непонятным, почему такую важную роль играют море, смех и танец в сюжете.

Отчуждение от жизни: мертвый дом в мертвом саду

Наконец, трактовка новеллы как произведения модернистской литературы, предложенная К. С. Поздняковым, позволяет разгадать загадку заглавия и включить в анализ важные структурные оппозиции, данные в произведении.

К. С. Поздняков анализирует отсылку заглавия к новелле Ги де Мопассана «Он?», в которой Он – это персонализированное отчаяние героя, его отчуждение от мира, неспособность включиться в жизнь. Таким же оказывается Он и в новелле Андреева.

Как показывает исследователь, мир поместья – это мир уничтоженного прошлого. Каждое утро слуги стирают следы с дорожек, уничтожая след, оставленный человеком в ходе жизни. Уничтожение времени уничтожает жизнь, поместье оказывается домом, где царит смерть. «В доме все мертво: действия, высказывания обитателей особняка напоминают повторяющиеся движения механизмов, кукол. Закрытая в комнате жена Нордена дополняет картину – перед нами музыкальная шкатулка! Изнутри доносится музыка, исполняемая невидимым механизмом, а на поверхности танцуют фигурки, представляющие собой, чаще всего, пары. Искусственная жизнь, которая демонстрирует, что, на самом деле, жизнь и смерть в доме Норденов поменялись местами» [Поздняков 2015. С. 715]. В этом перевернутом мире только смерть вызывает живые чувства, поэтому герой влюбляется в мертвую госпожу Норден. Побег по морю, сквозь снег, на верную гибель, парадоксальным образом оказывается прорывом к жизни.

Поэтика волшебной сказки

Последняя интерпретация представляется нам наиболее богатой, поскольку учитывает такие элементы как море, смех и танец, и именно эту версию хотелось бы дополнить мифопоэтическим анализом сюжета и художественного пространства произведения. В поэтике модернистской литературы важную роль играет оппозиция между жизнью и смертью, но другие значимые элементы сюжета связываются в осмысленную структуру в пространстве мифа или в его сниженном варианте – в сказке.

В самом начале текста, уже в первом абзаце читатель сталкивается с такими важными мотивами произведения, как смех, море и сказка. Бедный студент получает место у Норденов, превосходящее все его ожидания:

«Как во сне, как в сказке!

– А море вы любите? – спросил меня Норден ("господин" я не буду прибавлять в рассказе).

Я мог только пробормотать:

– Море? О Господи...

Он даже засмеялся:

– Ну конечно. Кто же в молодости не любит моря! Вам будет у нас приятно: вы увидите прекрасное море... немного серое, немного печальное, но умеющее и гневаться, и улыбаться. Вы будете довольны.

– Ну еще бы!

Я засмеялся, и, отвечая мне смехом, Норден неожиданно добавил:

– В этом море утонула моя дочь, уже взрослая девушка. Елена. Пять лет тому назад» [Андреев 1990. С. 259–260].

Хотя сказка в этом отрывке является метафорой, описывающей восторженное состояние героя, но само появление этой метафоры в начале произведения, в сильной позиции текста, очень значимо и подсказывает направление анализа произведения. Попробуем рассмотреть его как сказку.

Путь героя

Как показывают исследователи фольклора, центральным сказочным сюжетом является путь героя – языческий героический миф, включающий определенную последовательность действий [Кэмпбелл 1997. С. 188]. Главный герой

покидает родной дом, отправляется в путь, покидает пространство известного и безопасного и оказывается в пространстве неизвестного и опасного. На этой территории герой должен пройти испытания и совершить подвиги, вступить в схватку со смертельно опасным врагом и пройти инициацию [Кэмпбелл 1997. С. 202].

Именно прохождение инициации становится психологической и социальной трансформацией, и открывает герою путь к воцарению, восхождению на трон или к свадьбе. Для психологической специфики инициации характерно разрушение и потеря героем самого сокровенного, аксиологического значимого, герой лицом к лицу встречает свой главный страх [Кэмпбелл 1997. С. 202–204].

Спасение женщины как инициация

В мировом фольклоре инициация часто происходит в виде спасения из иного мира похищенной женщины. Т. В. Зуева отмечает, что «сюжет о похищении женщины (невесты, сестры, молодой жены и даже матери героя) является инвариантным признаком жанра волшебной сказки» [Зуева 1989. С. 70]. В сказке в определенный момент похититель способствует тому, что женщина попадает в его владения, в иной мир, мир мертвых. После этого на первый план выходит еще один важный персонаж рассматриваемых событий – главный герой сказок, который должен освободить женщину [Лызлова 2011. С. 12].

Мотивировка путешествия героя в сказках разнообразна. Наиболее часто встречаются три мотива: поиск похищенной, поиск невесты и путешествие героя [Лызлова 2011. С. 12]. В нашем случае главный герой ничего не знает о женщине в поместье Норденов, он не собирается искать себе невесту, поэтому остается только мотив пути героя, куда сюжет о спасении женщины из иного мира включается как инициационное испытание.

Важными характеристиками женщины из иного мира являются ее возраст, красота и имя [Лызлова 2011. С. 14]. В новелле присутствуют две молодые красивые женщины, принадлежащие иному миру – Елена и госпожа Норден. Имя имеет только одна из них. Возраст их приблизительно одинаков – старшая женщина имеет детей, но она молода, и как видит герой в конце своего пребывания в доме, очень

красива. Обе женщины двоятся и в рассказе, и в сознании героя. В финале герой говорит, что не любит ни одну, ни другую. В сказках женщина, которую ищет герой, бывает и дочерью, и женой хозяина. Таким образом, перед нами функционально один персонаж – женщина из мира мертвых, которую герой должен спасти.

Пребывание женщины в ином мире, представленное в русских волшебных сказках, соотносится с обрядами перехода, то есть возрастными инициациями, свадьбой и похоронами. В сказочных текстах сохраняются отголоски испытаний, обязательных при этих обрядах, а именно: изоляция, физические истязания, поглощение, эмоциональные переживания. Женщина в этом случае находится в состоянии временной смерти, оказывается лиминальным существом [Лызлова 2011. С. 15].

Именно эту ситуацию мы наблюдаем в доме Норденов. Елена погибла и находится во всех смыслах в мире смерти. Госпожа Норден не выходит из своей комнаты, то есть находится в заключении, по логике мифа, в состоянии временной смерти. Место пребывания женщины в ином мире также многослойно: это море, сад, дом и комната в доме. Каждый элемент высшего порядка вложен в предыдущий, в результате получается многоуровневая структура, усиливающая одну и ту же мысль: герой попал в мир мертвых.

Море смерти

Главную роль в этой структуре играет море. С точки зрения философии культуры наиболее интересна семантика номинаций водных объектов, включая море, и воды как таковой. Этот вопрос рассматривается в своих работах культуролог С. А. Кошарная. На основе теории архетипов К. Г. Юнга исследовательница анализирует мифологему воды как универсальную культурную константу, а используя работы В. Н. Топорова, обосновывает роль мифологемы моря как образа смерти в системе русских культурных архетипов [Кошарная 2008. С. 19].

В большинстве мифологий вода ассоциируется с женским началом, а вследствие этого связывается с рождением и смертью как базовыми способами бытия. К. Г. Юнг объяснял универсальность архетипа воды пребыванием человека в материнской утробе и важностью акта рождения. Переход через водную преграду выступает как начало новой формы су-

ществования, как переход к рождению или к смерти. На этом представлении основана широко распространенная женская персонализация смерти. Как указывает исследователь религии и мифологии В. Н. Топоров, устойчивый мотив «морского» поэтического комплекса связан с дном моря как образом смерти [Топоров 1995а. С. 589].

Все указанные мотивы реализованы в новелле Леонида Андреева. Поместье стоит на берегу моря. Море постоянно пусто, герой ни разу не видит на море ни одного паруса. Никто из дома Норденов не выходит в море, это не удастся и герою. Единственный человек в сюжете, бывавший в море, это погибшая Елена. Как заметила А. С. Нихезина, это маркирует море как запретное пространство, причем нарушитель запрета гибнет [Нихезина 2018]. Море полностью утрачивает свою функцию соединения разных миров. Это мертвое море и море мертвых. В то же время в последних строках рассказа упоминается сюжетно немотивированное море, и по этому морю идут корабли. Выбравшись из поместья, герой оказывается в пространстве, где море является живым. Это еще раз подчеркивает семантический элемент смерти в образе моря в новелле.

Поместье находится в саду. Об уничтожении времени в саду и его роли в создании мертвого пространства говорилось выше. Таким образом, дом на берегу мертвого моря, в котором заточена героиня, помещен в пространстве смерти. Действие разворачивается зимой. Похожий на смерть сон природы, постоянные снегопады, укрывающие море, сад и дом, заставляют вспомнить заточенную в царстве мертвых Кору-Персефону, похищение которой приводит зиму в мир.

Итак, юноша на своем пути героя попадает в сказку – в иной мир, в дом на берегу мертвого моря, стоящий в саду, где стирается память. В этом доме в запертой комнате находится женщина, которую он никогда не видит живой. Эта мертвая женщина – жена и одновременно дочь господина Нордена, Елена, погибшая в море мертвых, и заточенная в лиминальном пространстве госпожа дома, чья музыка приводит в движение этот странный мир.

Танец мертвецов

Мотивы танца и смеха обитателей дома также получают объяснение в логике волшебной сказки, воспроизводящей логику мифа.

Мотив танца – один из самых частотных в поэтике Л. Андреева. Он включает в себя авторские значения: «танец – жизнь, подчиненная определенным законам жанра, ограниченная жестким кругом норм». Мотив танца служит цели создания особого замкнутого пространства, ограниченного законами танцевальной мелодии. Обычно герои не имеют иной возможности преодолеть границу этого пространства кроме собственной смерти, которая освобождает их от необходимости подчиняться и далее жестоким законам танца судьбы [Исаева 2009].

Специфика мифологии танца заключается в органическом единстве природно-соматического, социального и экзистенциального. Танец направлен на сборку коллективного тела через ритм и пластику. Благодаря своей пульсирующей структуре ритм усиливал кульминационные точки ритуала, образуя тем самым мнемоническую решетку. В танце человек ощущает свою причастность к миру-Космосу. Танец – носитель и хранитель социальных норм, своих для каждого типа солидарности [Ломако 2012. С. 43].

Однако в ином мире, в пространстве мертвых танец не позволяет приобщиться к космосу и человеческой, посюсторонней социальности. Танцы, в которых участвуют все домочадцы Нордена и в конце концов главный герой, оказываются пляской мертвых. Танцы в доме Нордена все больше поработают волю героя, включают его в ритмы того мира, куда он попал, разрушают связь с миром живых. Герой подчиняется навязанному ритму и постепенно теряет себя.

Смех бесов

Такую же функцию выполняет и смех в сюжете. В православной культуре смех маркирован однозначно негативно. Это обусловлено буквальным толкованием евангельской заповеди: «Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и возрыдаете» (Лк. 6: 25). Книжники средних веков ссылались на то, что в Писании Христос никогда не смеялся (это заметил еще Иоанн Златоуст, особенно почитавшийся на Руси). Не

случайно за смех, колядование, за пир с пляской на Руси налагались различной тяжести епитимьи. «Смех до слез» прямо отождествлялся с бесовством [Панченко 1999. С. 77]. Описанная семантика раскрывается в новелле. Насильственный смех, пляска со смехом, включают героя в бесовское веселье, делают частью поместья Норденов, мертвого дома на берегу мертвого моря.

Провал миссии: женщина остается в заточении

Удивительно ли, что приобщившись к танцам мертвых и их загробному веселью, герой оказывается неспособным выполнить свою миссию? Он не может спасти заточенную красавицу, вернуть весну и жизнь в мир живых. Вот как об этом пишет Андреев:

«...я все время спал в тоскливом без сновидений сне, а пятого декабря замерзло море и выпал первый глубокий снег. И с первым снегом, в тот же день, пятого декабря, началось то необыкновенное, что еще более сгустило для меня печальную загадку унылого места и людей и жизни и что до сих пор не понято мною и порой самому мне кажется дурным вымыслом, неудачной сказкой» [Андреев 1990. С. 269].

«Самого Нордена уже два дня не было дома, он уехал по своим делам в Петербург, и в огромном, хорошо натопленном доме, всех комнат которого я еще не знал, было пусто и тихо: по своим комнатам сидели с англичанкой дети и не шалили, затихла на кухне прислуга, и где-то в верхних комнатах за их зеркальными стеклами молчала в одиночестве и болезни молодая и красивая женщина, темная жертва каких-то неведомых сил. Я с час просидел в библиотеке, но читать не хотелось, – было на душе слишком как-то весело и беспокойно, и звал на приключения пустой, затихший и неисследованный дом; и, прислушавшись, не идет ли кто, я перешагнул порог тех комнат, в одной из которых находилась несчастная г-жа Норден. Двери были открыты, торопливо и осторожно я прошел одну и другую комнату, потом короткий коридор и оказался на площадке с лестницею вниз – про эту лестницу я и не знал; и сразу понятно стало, что именно здесь, за этой высокой, молчаливой дверью находится больная. С отчаянной решимостью я попытался открыть дверь, но она не поддавалась, – так я и остался на пустой

площадке, не зная, что же мне делать дальше. Постучать? Но какое же я имею право!

Долго стоял я, сперва очарованный, потом смущенный и подавленный ненарушимой тишиной, которая с каждой минутой становилась все глубже, проникала все предметы, окочевывала ступени пустой лестницы, глядела белыми глазами в широкое окно. Наконец внизу послышались чьи-то шаги, и я поспешно вернулся в библиотеку» [Андреев 1990. С. 271].

В данном отрывке подчеркивается, что герой снова оказывается в сказке. В этой сказке центральное место занимают сон, море и снег – образы смерти в произведении. В мире мертвых разворачивается описание несостоявшегося подвига героя: в отсутствие хозяина места он подходит к запретной двери, но не решается открыть ее. Спасение не состоялось. Инициация сорвалась. Дальше после этого поступка в поэтике мифа может быть только плохой конец, что и наступает в новелле: появление призрака, олицетворяющего тоску его бессмысленной жизни; праздник, в котором достигают кульминации танцы и бесовской смех до слез; смерть госпожи Норден и осознание героем свой потери; последний отчаянный побег героя навстречу смерти.

Итак, все отмеченные исследователями особенности сюжета и поэтики новеллы проявляются и выстраиваются в связанную систему в логике мифа, в сюжете волшебной сказки, отражающей ритуал инициации персонажа.

Навсегда в мире мертвых

Анализируя образ героя сказки, прошедшего инициацию как личностную трансформацию, можно утверждать, что в начале сказки и в ее финале персонаж обладает сильно различающимся внутренним психологическим содержанием [Гаганова 2022. С. 43]. В новелле Андреева психологическое содержание героя, отказавшегося от миссии, в финале остается тем же, что и в начале: нищий студент превращается в духовно сломленного человека, материальная бедность переходит в духовный план. Несостоявшаяся инициация лишает будущего, герою остается только умереть.

Модернистская и сюрреалистическая трактовки таинственного персонажа, давшего название новелле, могут быть включены в мифопоэтическую структуру произведения. Он – это ожившая тоска героя, порожденная его подсознанием.

В то же время Он появляется в сюжете, когда герой отказывается от своего пути, от спасения женщины из иного мира, и его тоска оказывается мотивирована не только психологически, но и мифопоэтически: не прошедшие инициацию остаются навсегда в мире мертвых.

Провал миссии героя редко реализуется в сказках, чаще он показан как вариант, о котором протагониста предупреждают его волшебные помощники. Волшебные помощники в сказках рассказывают, чего нельзя делать в ином мире, чтобы благополучно оттуда выйти. В новелле никаких помощников у героя нет, он выходит в путь один, никто ему не помогает, он не знает, чего нужно бояться, и закономерно гибнет. В художественном мире Андреева к иному миру привязывает танец мертвых и бесовской смех, именно этого нельзя было делать герою. После нарушения им неписаных запретов на смех и танцы, каждый раз после внутреннего сопротивления, миссия героя оказывается провалена, он уходит с пути героя, и хотя ему удастся спастись физически, смысл его жизни навсегда потерян, будущее закрыто, и физическая смерть воспоследует вскоре, несмотря на выход в царство живых.

Использование поэтики русской волшебной сказки для анализа произведения позволяет прочесть его как историю о разрушении традиций, ведущую к катастрофе, что является общим мироощущением эпохи. Герой отправляется в путь один, не имея помощников, не осознавая цели, он нарушает все запреты, обязательные для живых в мире мертвых, не выполняет миссию и гибнет. Это развернутая метафора духовного состояния европейского и русского общества накануне Первой мировой войны и периода революций. Так в художественной форме Леонид Андреев воссоздает сюжет проваленной инициации как судьбы эпохи. Сложная структура художественного пространства и многозначность образов делают возможным психологическое, мистическое, структуралистское и даже психиатрическое прочтение сюжета. Мифопоэтическое прочтение вносит свой вклад в разгадку смысла истории и позволяет вписать его в сложный контекст бурной эпохи.

РОКЕР-ПРОМЕТЕЙ ПРОТИВ ИЗНАЧАЛЬНОГО ЗЛА В «ПЕСНЕ ПРО СОВЕТСКУЮ МИЛИЦИЮ» ВЕНИ ДРКИНА

Социокультурные трансформации конца XX века, вызванные коллапсом советской власти, нашли отражение в творчестве Александра Литвинова – одного из поэтов Луганщины, известного далеко за пределами ЛНР, на всем постсоветском пространстве, где поют на русском языке. Актуализацию поэтики русской народной сказки и религиозной идеи бунта против бога рассмотрим на примере «Песни про советскую милицию», колыбельной, пародирующей русские народные сказки.

Начнем с рассмотрения лингвостилистических особенностей пародийной «Песни про советскую милицию» Вени Дркина, проследим особенности литературного диалога в ситуации социокультурной трансформации и остановимся на идее богоборчества, эксплицитно выраженной в песне.

Веня Дркин – луганский рокер и поэт

Александр Литвинов (псевдонимы Дрантя, Веня Д’ркин, Веня Дркин) (1970–1999) – поэт, музыкант, бард, рокер, руководитель рок-групп. Родился в поселке Должанский (ныне на территории ЛНР), похоронен в Свердловске (ЛНР). Литвинов жил в разных городах СССР и Донбасса, последние годы его жизни прошли в Луганске [Горбачев 2014. С. 235–240]. Стиль творчества Вени определяется как бард-рок или пост-бард. В его работах соединяются различные музыкальные направления, характерные для конца 1980 – 1990-х гг. Подавляющее большинство записей, кроме «Крышкин дом», «Все будет хорошо» и нескольких бутлегов, вышли после смерти Дркина на лейбле «ДрДом».

Песня «Про советскую милицию» написана в 1995 году, в период творческого расцвета поэта [Веня 1995]. Песня популярна до сих пор. Так, только на хостинге youtube можно найти каверы песни в исполнении Павла Фахртдинова [Веня Кавер 2013], Александра Морозова [Веня Кавер 2018], DackFax [Веня Кавер 2019] и других певцов. Популярность

этой песни, на наш взгляд, объясняется тем, что она является пародийным произведением, воплощает всегда актуальную тему богоборчества, имеющую в данном случае свою специфику, и раскрывает ее, вовлекая советскую и фольклорную русскую культуру в межкультурный диалог с советским андеграундом.

Пародия как диалог текстов и культур

Диалог является основной целью пародийного произведения. Как замечает в своей докторской диссертации Галина Лушникова, «языковая игра, используемая литературной пародией, служит способом ведения литературного диалога (в свойственной пародии комической форме) между культурами прошлого и настоящего, между представителями разных литературных направлений, разных социально-политических взглядов» [Лушникова 2010. С. 11]. По мнению исследователя, «пародия представляет собой когнитивную метафору пародируемого объекта в том смысле, что она преобразует, трансформирует прототекст, репрезентируя его ведущие черты в критически-комическом свете. Пародия дает новый взгляд, новое видение пародируемого текста, она подразумевает сравнение пародирующего и пародируемого, в результате которого создается комический образ прототекста» [Лушникова 2010. С. 10].

Ситуация межкультурного диалога разных эпох и поколений, моделируемая художественными средствами в русской литературе конца XX века, отличается полипарадигматичностью. Как показывает Петр Ковалев, полипарадигматичность современной литературы постмодерна проявляется в попытках деконструкции классической модели поэтического текста и особенно характерна для смены культурных эпох [Ковалев 2010. С. 38–39].

Претексты «Песни про советскую милицию»

«Песня про советскую милицию» в высшей степени полипарадигматична. В ней создается художественное пространство, объединяющее как минимум пять парадигм: советскую, фольклорную, библейскую, античную, рок-музыкальную, и задействуется несколько прототекстов.

Само произведение построено как русская народная колыбельная песня. Начало песни прямо отсылает к темам советской культуры, к прославлению человека труда. Кроме того, в тексте задействованы образы русского фольклора, персонажи народных сказок – Кощей Бессмертный, Баба Яга, Змей Горыныч, Иванушка. В песне также упоминается Адам, причем в контексте появления главного героя, что делает его появление структурно и семантически значимым. И наконец, все эти парадигмы объединены и обработаны с использованием тем современного автору рок-андеграундного движения: столкновения с милицией, запрещенная музыка, передача друг другу запрещенных записей, подпольные рок-фестивали. Рассмотрим ближе динамику этих претекстов.

Русская народная колыбельная

«Песня про советскую милицию» по форме – колыбельная. Она поется на мотив колыбельной и использует традиционный припев «баиньки, баиньки». Однако уже на этом уровне можно заметить пародийную постмодернистскую игру с текстом: в припеве после «баиньки, баиньки» идет резкий выкрик «Дурак! Не спи, мой маленький!». Традиционная форма колыбельной взламывается новым содержанием. Объяснение того, почему нельзя спать, раскрывается в каждом куплете песни. Смысл конфликта заключается в том, что адресат песни, которого она должна убаюкать, существует в пространстве противоборства рок-андеграунда, дающего музыкальную и исполнительскую форму песне, и советской милиции, которой и посвящена песня.

Советская песня о героях труда

Песня начинается как произведение советской музыкальной культуры:

*Много песен о шахтерах было сложено,
Много песен о монтажниках-высотниках.
А про нашу про советскую милицию
Кроме этой песни верной ни одной...*

Важное место в советской культуре занимало прославление человека труда, в этой парадигме написаны такие песни, как «Спят курганы темные» о шахтерах, «Не кочегары мы, не плотники» о монтажниках-высотниках, к которым отсылает зачин песни. Характерно, что обе песни относятся к раннему периоду развития советской культуры, к эпохе так называемого сталинского ампира, когда новая монументальность строилась на создании образа человека труда – наследника титанов и Прометея, несущего огонь творчество в созидательном труде. К концу советского периода эти образы были давно дискредитированы и безнадежно устарели, хотя и входили в обязательную часть официальной советской культуры. Песня, которая по логике создания образа человека труда, должна возвеличить еще одного представителя трудового народа – милиционера, оказывается резкой сатирой, деконструирующей свой объект. Таким способом автор показывает внутреннюю пустоту поздней советской культуры, идейную систему, в которую не верят даже те, кто ее насаждает с помощью героя – советского милиционера.

Русская волшебная сказка

Главный герой изображается средствами народной сказки. Время сказки – дьящееся, несовершенное прошедшее время, хотя обычные для глагольные формы грамматически ставятся в прошедшем совершенном [Нерсисян 2009. С. 92]. Это сказочное время резко отделено от настоящего времени, в нем происходят события, в образной форме описывающие смысл бытия, а не просто ряд событий, в которых может принять участие читатель. Время песни также является временем мифопоэтическим, автор приводит нас к началу времен, к той сакральной точке, из которой начинает разворачиваться любая частная человеческая история. Мы попадаем в точку начала любой сказки, сказки как таковой, что подчеркивается отсылкой к сказочным персонажам. В русских народных сказках Змей Горыныч, Царь Кощей, Баба Яга – это ужасные монстры, силы зла, представители мира мертвых, с которым должен сражаться главный герой. Но в песне Дркина эти же персонажи предстают малыми детьми:

*Когда Баба-Яга была девочкой,
Чудо-Юдо еще было маленьким,*

*Змей-Горыныч был птенчиком немощным,
Царь Кащей был мальчиком-паинькой...*

Автор создает образ такого давнего времени, которое не зафиксировано и в сказках, это точка подлинного начала. В этой точке присутствует топографическая локация, где и появляется на свет главный герой:

*На болоте, что у озера Тихого,
Народился на заре добрый молодец.*

Инверсия сказки: герой превращается в чудовище

Текстовая парадигма народной песни и русской народной сказки настраивает читателя на восприятие добра молодца в контексте русской сказки, как богатыря и героя, побеждающего чудовищ, однако в этой точке сюжет резко ломается, фольклорный сюжет сменяется сатирой:

*На болоте, что у озера Тихого,
Народился на заре добрый молодец,
У Адама и инспектора Тихона,
И прозвали его Васька-омоновец.*

Здесь в полной мере реализован эффект обманутых читательских ожиданий: вместо героя – борца со злом, в начале времен появляется какое-то чудовищное противоестественное порождение. Упоминание в этом контексте Адама отсылает нас к библейской истории, образ первого человека Адама подчеркивает, что перед нами мифологическая история, рассказывающая о начале не только времени, но и человека как такового, и вот в этом начале стоит Васька-омоновец.

Пародия сказочного претекста продолжается, набирая силу, вовлекая все новые элементы в страшный сюжет:

*Он лишил Ягу невинности девичьей,
Он Горынычу срубил буйны головы,
Он Иванушку повесил на фенечках,
И смотрел, как его кушают вороны.
А Кащейю он яичко иголками
Истыкал, а после вовсе кастрировал.*

*А потом яйцо засовывал в утку,
А ее потом засовывал в зайчика.*

Если герой сказок, чудесно родившийся богатырь, борется со злом, то герой «Песни про советскую милицию» наполняет этот сюжет совершенно противоположным содержанием. Он тоже борется с Бабой Ягой, Змеем Горынычем и Кашеем Бессмертным, но его действия приводят не к восстановлению природной гармонии, которую в сказках нарушают персонажи-чудовища из другого мира, а к нарушению существующего нормального порядка вещей. Герой не побеждает зло, он насилует, кастрирует, срубает головы. Финалом этой античеловеческой деятельности становится история с Кощеевым яйцом – известная с детства сказка о Кашеевой смерти (игла в яйце, яйцо в ларце, ларец в утке, утка в зайце) становится историей об извращенном издевательстве над человеком, природой и сущью вещей.

Античная и революционная мифология

В этом куплете встречается единственная в песне отсылка к античной мифологии – к истории Прометея. Прометей был наказан Зевсом за похищение огня и много лет висел, прикованный к скале. Именно к этому образу отсылает текст песни.

Прометей, титан, похитивший огонь для людей, является знаковым персонажем как в европейской истории Нового времени, так и в советской культуре. Первым автором, истолковавшим миф о Прометее в духе утверждения человека полиса, свободного гражданина, был Эсхил [Фан 2007. С. 134].

В классической античности и эпоху буржуазных революций этос гражданина, связанный с образом Прометея, мотивировал активность рядовых граждан в реальной политической жизни. «Начиная с Ренессанса образ Прометея все более связывался с идеей человеческого прогресса. Он стал символом культуры, созидательных сил человечества, а похищение огня – символом веры в человеческий разум, науку, будущее. Примером может служить драма Кальдерона «Прометей». Классицизм, Просвещение и Романтизм привнесли в этот образ богоборческие и антирелигиозные мотивы («Пандора» Вольтера, К. Маркс), темы борьбы с тиранией

религиозных и светских властей. Прометей стал символом мятежного духа, вмещающего целый спектр чувств от гнева и ненависти к тиранам до любви к свободе, правде, справедливости, равенству, братству. У романтиков (Шиллера, Байрона, Гёте, А. В. Шлегеля, В. Мюллера) этот образ стал олицетворением духа революционной борьбы с тиранией, наполнился смысловым многообразием и разной идеологической окраской – от либеральной до социалистической. Последнюю воплотил П. Шелли в лирической драме «Освобожденный Прометей», где под освобождением Прометея подразумевалось будущее раскрепощение человечества» [Фан 2007. С. 137–138].

В этом контексте образ Прометея был воспринят и советской культурой. Прометей становится символом нового человека, нового состояния человечества, которое возникнет как результат осмысленного творческого труда каждого члена общества. Творческий труд шахтера и монтажника, а не только представителя творческой профессии, музыканта и поэта – это отблеск огня Прометея, как он трактовался советской культурой.

Иванушка-Прометей против Васьки-Зевса

В «Песне про советскую милицию» главный герой народных сказок – Иванушка – становится протагонистом мифа о Прометее. История Прометея заканчивается тем, что непокорного титана Зевс велит приковать к скале, и наблюдает, как орел каждый день клюет его печень. В «Песне...» роль Зевса, неправого тирана, властителя бесчеловечного анти-космоса, играет советский милиционер Васька-омоновец, который «Иванушку повесил на фенечках, и смотрел, как его кушают вороны», принимая классическую позу Зевса, наблюдающего за мучениями своего врага.

В этом конфликте Иванушки-Прометея и Васьки-Зевса воспроизводится в новой социокультурной ситуации позднего советского времени парадигматический для советской культуры сюжет о Прометее-тираноборце. Сюжет инвертирован: в роли борца за творческую свободу выступает рокер, представитель андеграундной культуры, на идентичность которого указывает фенечка, атрибут рокеров того времени. В роли же тирана выступает советский милиционер, человек, который в согласии с официальной культурой, должен за-

щищать и поддерживать прометеевские порывы в стране победившего социализма, но на деле является их гонителем. Реалии времени отразились в этом сюжете, революционная форма официальной риторики включает противное творчеству и борьбе содержание, выдвигая милицию как репрессивный аппарат, уничтожающий Прометеев современности.

Прометей: бунт против Бога или против Зевса?

Образ Прометея, как многие античные образы, может трактоваться двояко. Революционная традиция, восходящая к эпохе Просвещения, создавала образ Прометея как борца против Бога-Отца, Бога христиан. В католических культурах, где формировались и распространялись идеи Просвещения, такая трактовка напрашивается сама собой. Антиклерикальная направленность просвещенческой философии находит замечательное воплощение в образе Прометея. Прометей сделал добро людям, за это был покаран верховным богом Зевсом. Сюжет Прометея конструируется как архетип богообщения: по версии философов Просвещения, Бог христиан требует слепого подчинения, не приемлет свободы и разума, противится улучшению условий жизни людей, потому что, не будучи темными, забитыми и обездоленными, они перестанут ему подчиняться. Таким восприняла этот образ советская культура послереволюционного времени, и использовала его в атеистической пропаганде.

В то же время нельзя забывать, что согласно учению Церкви люди античности не имели прямого общения с Богом христиан, а находились в рабстве у демонов. Христиане признают существование языческих богов, но считают их бесами, обманом и насилием выманивающими у людей поклонение себе вместо истинного Бога. В такой ипостаси предстает и Зевс-Олимпиец, протагонист Прометея. Таким образом, возможна еще одна трактовка образа Прометея – его богоборчество направлено против узурпатора, языческого божества, беса, притесняющего людей. Именно этот аспект актуализован в песне Литвинова: протагонист рокера-Прометея Васька-омоновец обрисован как изначальное зло, насильник и притеснитель. Это явно Зевс, а не Бог Ветхого Завета: у него нет любви к людям, и он ничем не станет ради них жертвовать.

Рокер-Прометей в советском андеграунде

Так, используя языческий образ Прометея, переработанный в антихристианском духе в философии Просвещения и революционной традиции, А. М. Литвинов смог реализовать в нем христианский смысл: рокер-Прометей является жертвой в борьбе против захватившего власть над людьми хтонического демона. Это повторение подвига Христа, и хотя в художественном пространстве песни рокер терпит поражение, сама песня, ее существование и воздействие на слушателей показывает, что он победил: андеграундная музыка продолжает звучать, создавая и расширяя пространство эстетической коммуникации.

Итак, в ходе эстетической коммуникации в художественном пространстве песни претексты разных культурных групп вовлекаются в диалог с современным рок-андеграундом. В припевах даются реалии настоящего, с которым мифическое время сказки связано фигурой главного героя-антигероя. Противостояние в начале времен продолжается и сейчас, наследуя мифический первообразец. Иванушка-Прометей – это современные рокеры, которые противостоят пустой внутри официальной культуре, защищаемой антигероем, советским милиционером, перевернувшим мировой порядок и уничтожившим не только сказочных героев, но и современных поэтов и музыкантов. Именно в этом слое текста мы встречаем имя Олега Ивашова, яркого представителя луганского андеграунда позднесоветской эпохи.

Олег Ивашов – лидер луганского андеграунда

Особое значение этой песни для автора данной монографии обусловлено личным знакомством с одним из ее персонажей. В последние годы жизни в Луганске в Академии Матусовского работал преподавателем кафедры кино- и телеискусства Олег Владимирович Ивашов (1965-2021), упоминаемый в песне, в припеве колыбельной:

*Баиньки-д-баиньки, дурак!
Не спи, мой маленький!
Постучится мусорок,
Скажет: «Я от Ивашова».
А ты добрый и счастливый*

*И не свяжешь слова.
И затащит в воронок,
Страшный, злой и кровожадный,
Скажет: «Вот тебе за сырок,
Вот за "Перекресток"...»*

После ухода Олега Ивашова в 2021 году его коллега по кафедре, поэт, журналист Елена Заславская написала о нем статью, используя материалы открытых источников и личные воспоминания людей, знавших Ивашова лично, с которыми ей удалось встретиться. Приведем обширную цитату:

«Олег Владимирович Ивашов, выпускник ВГИКа, с 2005 года работал в Академии Матусовского, преподавал на кафедрах кино, -телеискусства, рекламы и PR-технологий, художественной анимации. Вел постоянную рубрику в газете «Камертон» «Кино с Олегом Ивашовым».

...С Академией Матусовского Ивашова связывает еще одно событие. Именно здесь 2 мая 1988 года на сцене ДК Маяковского (теперь главный корпус Академии Матусовского) состоялось первое выступление рок-группы «Вороны клюют твои посевы, Джузеппе!» («ВКТП, Д!»). Как писала «Наша газета» в 2011 году – «Это был первый рок-концерт в Ворошиловграде с участием местных исполнителей: «Президиум», «Конкуренты», «Тяжелый молот» и «Вороны клюют твои посевы, Джузеппе!»». С 1988-2011 год Олег Ивашов был креативным продюсером и автором текстов группы «ВКТП, Д!».

Предыстория появления команды начинается в 1977 году, когда друзья-пятиклассники Игорь Орцев и Олег Ивашов решили создать свой коллектив. Эта дружба и стала основой для создания в 1988 году рок-группы «Вороны клюют твои посевы, Джузеппе!». Названием группы послужил испанский радиопароль отрядов кубинских партизан во время революции под предводительством братьев Кастро и Эрнесто Че Гевары.

В 1989 году появился их первый альбом, записанный на магнитофонную ленту. Именно благодаря ему о группе узнал весь СССР. Главный рок-идеолог страны Сева Новгородцев услышал эту запись. В одной из своих радиопередач «Рок-посевы», которую транслировало лондонское отделение русской службы «БиБиСи» на СССР, он рассказывает о талантливой группе из далекого Ворошиловграда. После

этой радиопередачи интерес к коллективу вырастает до все-союзных рамок. В 1991 году группа прекратила свое существование. Вновь воссоединились музыканты через много лет – в 2008 году.

Ивашов не только продюсировал и писал тексты для «ВКТП, Д!» он был организатором первых рок-фестивалей в Луганске: «Глюки-бути», «Треш-мания». Может быть, поэтому его называют отцом луганского андеграунда» [Заславская 2021].

По воспоминаниям Игоря Орцева, ровесника Ивашова, музыканта и рокера, которые приводит Е. А. Заславская, «Олег стал как бы главным парнем по всем делам, что касались неофициального творчества луганской молодежи – того самого андеграунда. Ни одно событие не обходилось без его участия. Он стал посланником Луганска в большой мир, тогда еще советского, андеграунда. Мотался по всем фестивалям, таскал других, налаживал контакты... О его «Листве» говорил Сева Новгородцев – прямо из Лондона. Он дружил с Юрием Шевчуком, был знаком с другими отечественными звездами рок-н-ролла, от упоминания имен которых захватывало дух. Наверное, Олег стал «отцом луганского андеграунда» потому, что действительно болел творчеством во всех его проявлениях, причем с того самого момента, когда включал и включал подряд нам песню «Стрижи».

Еще раз хочу подчеркнуть, что Олег в жизни занимался только тем, что ему было по душе. При этом он обладал исключительной способностью, талантом научиться чему угодно. Ему давалось все легко. В его голове скопился такой огромный багаж знаний, что многим и не снился. Я хорошо знал его семью – мама, батя, бабушка – честные, простые, замечательные люди, но в духовном развитии Олега они не принимали никакого участия, приоритеты были совсем другие. И если сегодня об Ивашове вспоминают как об интеллектуале, то стоит отметить, что это исключительно его заслуга. Он легко поступил во Львовский университет на факультет журналистики, но также легко и бросил, поняв, что ему это не интересно. Работал простым рабочим сцены в Луганском драмтеатре, потому что эта среда была наиболее соответствующей его духовным запросам. Потом легко поступил во ВГИК... Уехал из Луганска, начинался новый этап жизни в Москве – без андеграунда, который постепенно вышел из подполья и как-то рассосался... Очередной крутой

поворот в жизни Олега наступил внезапно, когда он приехал в Луганск погостить на несколько дней, а остался до конца своих дней... Надеюсь, пройдет время, и Луганск обязательно оценит вклад этого человека в культурное развитие города – дело ведь не только в андеграунде...» [Заславская 2021].

Жизнь и творчество Олега Иващенко позволяет нам вживую увидеть ту социокультурную ситуацию смены эпох, в которой жил и творил Вени Дркин. Противоречия, конфликты, противостояния смыслов этой эпохи выразились в «Песне про советскую милицию», где официальная культура показана как пустая форма, которая держится на насилии. Она устанавливает порядок, но порядок этот противоестественный, он хуже заданной расстановки сил в волшебной сказке, потому что ломает известные формы добра и зла и создает пространство, в котором нет правильного сценария действий.

Нерешенный конфликт в переломную эпоху

В «Песне...» не дается разрешения конфликта. Финал песни закольцован с ее началом и является его смысловым отрицанием:

*Много песен о шахтерах было сложено,
Много песен о монтажниках-высотниках,
А про нашу, про советскую милицию,
Песен нет, да и не надо их совсем.*

Таким образом, в «Песне про советскую милицию» донбасского поэта Вени Дркина на основе парадигмальности пародийного текста эпохи постмодерна создается пространство диалога нескольких культур: русской народной, включающей песни и сказки, ранней советской, с отсылками к библейскому сюжету о первом человеке и к античному мифу о Прометее в его христианском аспекте. Все эти претексты соединяются и осмысливаются на основе андеграундной рок-культуры поздней советской эпохи. Смысловое пространство пародии, созданной поэтом, позволяет показать пустоту официальной культуры того времени, содержащей идеологию о людях труда, в которые уже никто не верит. Столкновение этой пустой формы с живым творчеством андеграунда в версии Вени повторяет архетипический сюжет появления

насилия в самом сердце сказочного мира и установление порядка, основанного на праве сильного, извращающего порядок космоса, разрушающего жизнь и творчество новых Прометеев.

В произведении Вени конфликт неразрешим, поэт отказывается от изображения своего героя – советского милиционера. Пространство реальной жизни дает больше возможностей решить этот конфликт. Так, постсоветский рок постепенно интегрировался в истеблишмент, и современная полиция охраняет порядок на рок-концертах, а не подвешивает рокеров на фенечках. В то же время постоянно возникают новые формы и конфигурации взаимодействия разных сторон базового диалектического конфликта отжившей формы и нового содержания. Граница не обязательно проходит по линии власти, хотя нельзя не заметить, что такая конфигурация регулярно воспроизводится в русской истории. Поиск новых форм взаимоотношений творческого человека и навязанных идеологием – важная задача, которую ежедневно решают творческие люди и осмысляющие процесс философы. Результаты и выводы настоящей работы могут использоваться для изучения взаимоотношений андеграунда и официальной культуры как в Донбассе, так и в других сегментах культурного пространства – в России и на Украине, где проблемы свободы слова и свободы творчества стоят особенно остро с 2014 года.

СИЦИЛИЯ ЦВЕТАЕВОЙ: СВЕРХЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ СНА

Роль культурного ландшафта в формировании культурной памяти в настоящее время возрастает. Благодаря информационным технологиям, облегчившим доступ к разным культурным формам, культурная память динамизируется, трансформируется, постоянно генерируются новые интерпретации культурных текстов, как литературных, так и ландшафтных. Все эти интерпретации обогащают культурную память и включаются в дальнейшее развитие культуры. Индивидуальная память в настоящее время играет более важную роль, чем в дописьменную эпоху. Индивидуальные прочтения культурных ландшафтов создают новые тексты, вписанные в семиотическую ландшафтную среду. Одним из интересных примеров построения индивидуальной памяти является творчество Марины Цветаевой. Мифопоэтический мир поэта содержит в качестве важного топоса Сицилию и важный элемент сицилийского ландшафта – вулкан Этну. Рассмотрим место этих топосов в культурном ландшафте европейской и русской культуры, а также в поэтическом мире Марины Цветаевой.

Культурный ландшафт и культурная память

Культурный ландшафт представляет собой семиотическую знаковую структуру. Эта структура включает топосы как знаки, формируя своеобразные тексты, точнее, постоянно генерируя новые тексты. Существует несколько стратегий прочтения ландшафтных текстов. Самыми важными из них являются путешествие по данному ландшафту и изучение текстов о нем.

Культурный ландшафт выступает носителем памяти, как общественной, так и индивидуальной. Вся совокупность ландшафтных текстов и их интерпретаций представляет собой память культуры. Память культуры содержит как общекультурные смыслы, так и созданные на их основе индивидуальные тексты. В истории культуры рассматривают две основных системы памяти, исследованные Ф. Йейтс. Это си-

стема мест и система смыслов. Индивидуальную память можно строить по любой системе. Индивидуальная память, воплощенная в тексте культурного ландшафта, функционирует как метафора, объединяя разные знаки по принципу сходства или аналогии.

В настоящее время изменяется роль памяти в обществе. Память динамизируется, трансформируется, старые смыслы уходят, меняются, стираются, возникают в новых интерпретациях. В культурной ситуации XX–XXI века возрастает роль индивидуальной памяти. Творцами индивидуальной памяти выступают поэты и писатели, соединяющие в языковых текстах разные культурные артефакты, включая ландшафтные топосы. Изучение поэтических текстов, посвященных какому-либо ландшафту, позволяет лучше понять механизмы создания и функционирования культурной памяти и ее воплощения в ландшафте.

Марина Цветаева в Сицилии

Остановимся на текстах Марины Цветаевой, посвященных Сицилии. Сицилия и ее топосы занимают в творчестве Цветаевой заметное место. Для исследователя культуры эта тема особенно интересна, поскольку именно сицилийские топосы подверглись наиболее впечатляющей трансформации в текстах Цветаевой. Их значение в памяти культуры и в индивидуальной памяти поэта диаметрально противоположны.

В памяти европейских культур, а также в русской культуре, образы которой использует Цветаева, Сицилия выступает как территория культуры, давно и прочно освоенная человеком, место действия культурных героев, богов, полководцев и философов. Можно сказать, что с античности до наших дней Сицилия в культурной памяти представляет собой освоенное пространство, вошедшее в ядро культуры в качестве территории смыслов. Для Марины Цветаевой Сицилия оказывается воплощением дикой природы и вневременной стихии сновидения. Силой своего поэтического таланта Цветаева вырывает Сицилию из привычного контекста и создает полностью отдельный мир острова как пространство реализации бурных страстей, некультурных порывов, безграничной любви и почти первозданного хаоса, объединяющего волшебным образом несоединимые элементы. Рассмотрим

семиотические основы формирования индивидуальной памяти Марины Цветаевой на основе культурного ландшафта Сицилии.

Культурный ландшафт как текст

Как показывает современная исследовательница Ольга Лавренова в своей докторской диссертации, «культурный ландшафт представляет собой кластер геокультурного пространства и феномен культуры – систему матриц и кодов культуры, выражающихся в знаках и символах, непосредственно связанных с территорией и/или имеющих на территории свое материальное выражение» [Лавренова 2010. С. 13]. В понятии культурного ландшафта превалирует смысл, вносимый культурными элементами в природный ландшафт, и даже природные элементы рассматриваются в их отношении к человеку и его общественной жизни [Каганский 2009]. В культурном ландшафте постоянно происходят процессы семиозиса, то есть элементы культурного ландшафта наделяются тем или иным смыслом [Лавренова 2010. С. 12]. Опыт реального взаимодействия человека с ландшафтом влияет на формирование смыслов культуры в топосах ландшафта.

Структура культурного ландшафта определяется как его физико-географическими реалиями, так и в гораздо большей степени системой ценностей и семиотической структурой культуры функционирования ландшафта. Взаимодействие этих двух сфер «порождает в культурном ландшафте узлы (центры) и периферии смысла, его внутренние (культурные разломы) и внешние границы» [Лавренова 2010. С. 13].

Конкретный топос культурного ландшафта и его смысловой аспект выступают как знак. Географические объекты и/или их топонимы функционируют как смысловые категории или архетипы. Территориальная локализованность этих значений заставляет их выстраиваться в систему. Система топосов культурного ландшафта функционирует как текст. Взаимодействие знаков в культурном ландшафте динамично и изменчиво, коммуникация этих знаков представляет собой поле культурного взрыва, порождающего новые значения [Там же].

Культурный ландшафт, рассмотренный как текст, может быть прочитан на разных уровнях. Заданная топографиче-

ски связь элементов текста приводит к непрерывному семиозису, вариативности прочтения и генерации различных интерпретаций. Существует несколько стратегий прочтения ландшафтных текстов: визуальный анализ ландшафта, изучение художественных текстов о каком-либо регионе и путешествие. Визуальный анализ конкретного ландшафта позволяет зрителю считывать информацию с помощью семиотических кодов. Изучение языковых текстов о конкретном ландшафте создает тексты культуры разных уровней, формируя локальные, региональные, макрорегиональные ландшафты. Путешествие позволяет объединить несколько ландшафтов в иерархическую систему, продуцирующую новые значения и семиотические связи [Лавренова 2010. С. 14].

Культурный ландшафт сохраняет память

Одной из важнейших функций культурного ландшафта является его особая роль в трансляции исторической памяти [Веденин 2018. С. 28]. Характерной чертой исторической памяти ойкумены является ее дискретность, обусловленная уничтожением разных артефактов [Веденин 2019. С. 23]. То же самое касается и культурного ландшафта. Уничтожение одних топографических элементов и появление новых способствует генерации разных смыслов и созданию все новых интерпретаций ландшафта как текста.

Согласно исследованию О. А. Лавреновой, культурный ландшафт «может быть интерпретирован как метафора, его элементы могут выступать в роли метафорических моделей и в роли цели метафорической проекции, определяя основу дискурсивных практик в пространстве для каждого из носителей культуры» [Лавренова 2010. С. 13]. Культурный ландшафт объединяет множество метафор, символов, знаков, постоянно взаимодействующих друг с другом. Ландшафт может быть интерпретирован как текст в его широком культурологическом значении, как послание культуры самой себе [Там же].

Память по системе мест

Коллективная память культуры и индивидуальная память индивида могут строиться по двум системам: системе мест и системе смыслов. Эти системы были рассмотрены Ф. Йейтс в ее книге «Искусство памяти».

Еще с античных времен известна прославленная Цицероном память, сформированная по системе мест [Йейтс 1997. С. 13]. Первым, кто практиковал ее, был знаменитый греческий поэт Симонид. Вот что рассказывает о нем Цицерон в произведении «Об ораторе»:

«Рассказывают ведь, что однажды Симонид, ужиная в Кранноне у знатного фессалийского богача Скопы, пропел в его честь свою песню, в которой, по обычаю поэтов, много было для красоты написано про Кастора и Поллукса. Скопа, как низкий скряга, сказал, что заплатит ему за песню только половину условной платы, остальное же, коли угодно, Симонид сможет получить со своих Тиндаридов, которым досталась половина его похвал. Немного спустя Симонида попросили выйти: сказали, будто у дверей стоят двое юношей и очень желают его видеть. Он встал, вышел и никого не нашел, но в это самое мгновение столовая, где пировал Скопа, рухнула, и под ее развалинами погиб и он сам, и его родственники. Когда друзья хотели их похоронить, но никак не могли распознать раздавленных, Симонид, говорят, смог узнать останки каждого потому, что он помнил, кто на каком месте возлежал. Это вот и навело его на мысль, что для ясности памяти важнее всего распорядок» [Цицерон 1992. С. 201].

В те времена, когда письменность была доступна не всем, память играла гораздо большую роль, чем сейчас. Симонид открыл, а последующие ораторы и риторы использовали систему мест для формирования памяти. Теоретические основы и практические советы такой системы изложены в трактате времен Цицерона «К Гереннию» [Йейтс 1997. С. 16]. Суть системы мест заключается в том, что для запоминания чего-либо нужно вспомнить хорошо тебе известное место и поместить туда то, что ты хочешь запомнить. Место это должно быть комнатой, помещением, не очень большим, хорошо освещенным, таким, чтобы человек там не терялся. Если нужно запомнить несколько мыслей, нужно иметь в памяти несколько помещений, причем порядок следования по этим помещениям должен быть фиксированным. Человек раз и навсегда запоминает, в какую комнату идет сначала, в какую потом. Таким образом, порядок изложения речи сохранится – оратор просто прогуливается по этим комнатам и в каждой находит то, что там оставил.

Запоминать идеи нужно в виде каких-то образов, требуется составить образ символический, необычный и яркий. Например, если нужно говорить о скупости, пусть в соответствующей комнате сидит какой-нибудь Гарпагон скупец со всеми отвратительными подробностями своего облика. Войновственность – это Марс, гневливость – Ахиллес, любовь – Венера, и так далее. Образы могут быть не общепринятыми, а своими собственными, как человеку удобней запоминать, но всегда они должны быть выразительными и даже гротескными, с яркой деталью, которая бы удерживалась в памяти.

Искусство это развивалось двумя путями. Первый и основной вариант – хранить образы в реальных местах. Античные города в архитектурном отношении были прекрасны, и там всегда можно было найти соответствующий тихий уголок. Это мог быть храм, какой-то дом, здание, где есть много комнат. Нужно было уложить в памяти эти комнаты так, чтобы их порядок и их убранство зафиксировались там навсегда, это основа, на которой будет строиться память. Эти комнаты оратору придется заполнять разными образами снова и снова, в зависимости от того, какую речь он хочет сказать, что он хочет запомнить. Некоторые ораторы имели в памяти тысячи таких комнат, об одном рассказывают, что у него было сто тысяч таких мест.

Второй путь развития предполагал использовать вымышленные места. Первый вариант такой памяти известен был тоже в античности. Это система Метродора из Скопаса, в которой использовался зодиак [Йейтс 1997. С. 40]. Основные требования выполняются – порядок фиксированный, можно связать нужные образы с образами созвездий. Этот вид памяти особенно бурно развивался в Возрождение, такая память использовалась многими ренессансными магами, а Джордано Бруно, согласно исследованию Йейтс, был одним из величайших мастером памяти эпохи Возрождения [Йейтс 1997. С. 44].

В Средние века благодаря трудам Альберта Великого и Фомы Аквинского хорошая память становится этически окрашенной [Йейтс 1997. С. 81 и сл.]. Память признается частью добродетели. Хорошая память нужна, чтобы удержать в памяти пороки и добродетели и соответственно наказания и награды за них. Далее Йейтс высказывает замечательную догадку о том, что средневековые церкви специально строи-

лись как такие места памяти [Йейтс 1997. С. 74]. Возможно, гротескные и странные фигуры готического искусства вызваны к жизни не тем, что тогдашние художники и скульпторы не умели изображать человека реалистически, а тем, что по учению о памяти образы должны быть странными, необычными, запоминающимися. Более того, если читать Божественную Комедию зная учение о памяти, невозможно отделаться от мысли, что Данте создал свою поэму в соответствии с правилами памяти, как вымышленные места для добродетелей и пороков, расположенные в фиксированном порядке и заполненные яркими образами [Йейтс 1997. С. 122].

Критика системы мест: система смыслов

Еще в античности появилась и критика этого учения. Квинтилиан писал, что такая система перенапрягает память, человек, по сути, запоминает в два раза больше, чем это действительно нужно. Повторение и размышление над темой – вот залог хорошей памяти [Йейтс 1997. С. 41]. Учение Квинтилиана о памяти не было известно в Средние века, его работу издали только гуманисты в эпоху Возрождения, когда образная память процветала и заполонила все культурное пространство. В это время системы памяти были прочно связаны с герметизмом, каббалой и всякого рода магией. Вымышленные места, которые использовали тогдашние мастера памяти, отнюдь не ограничивались зодиаком, а охватывали множество разнообразных оккультных символов и идей. В рамках борьбы с этим мощным оккультным прорывом велась борьба и с образной памятью.

Новую систему памяти разработал протестант Пьер Раме [Йейтс 1997. С. 296 и сл.]. Он был убит в Варфоломеевскую ночь, что усилило интерес к его теории в протестантских странах. Суть этой методики сводилась к повторению и уяснению логических связей с помощью наводящих вопросов. Такая память строится по системе смысловых связей. Рамистская память, созданная по системе смысла, была особенно популярна в Англии. Протестанты одновременно уничтожали нечестивые образы в церквях и нечестивые образы в памяти.

У современных людей рамистская память, поскольку на ее основе строится школьное образование. Старая система

памяти практикуется самоучками безо всякой теоретической основы. Память культуры строится по системе мест, роль мест (топосов) выполняют важные исторические события, деятели, произведения искусства и конкретные топографические объекты. Память культурного ландшафта также строится на основе системы мест, где топосами выступают объекты пейзажа и/или их топонимы. Индивидуальную память человек выстраивает по-разному, и может создавать также на основе системы мест, когда воспоминания группируются по ассоциации с местом, где происходили какие-то события, связываются с любимым произведением, с важными событиями жизненного пути человека.

Динамизация индивидуальной памяти

В современном мире роль культурной памяти меняется. Память динамизируется. Как показывает французский исследователь Пьер Нора, в мире «футурошока» мнемонические места исчезают, поэтому история отказывается от роли связующего звена между прошлым и будущим [Nora 1984. P. XVII–XIX]. Места памяти, двести лет назад сравниваемые с родниками, для современных ученых являются зеркалами, в которых люди когда-то пытались себя увидеть. Места памяти имеют то значение, которое приписывали им те, кто к ним обращался. Описывая образы, связанные с историческими местами памяти, ученые признают, что такие топосы могут представлять «самые разные, подчас несвязанные друг с другом традиции, так как эти места использовались неоднократно и совершенно по-разному» [Nora 1984. P. XXXIII, XLI–XLII].

В современном обществе роль памяти меняется благодаря не только письменности, которой владеет большинство населения, но и благодаря информационным технологиям. Информатизация общества «не только обнаруживает границы того пространства, в котором Йейтс расположила искусство памяти; она создает также особый контекст для изучения истории памяти» [Хаттон 2004. С. 55]. Коллективная память устной традиции «уступила место интроспективной личной памяти письменной культуры. Память, которую сначала понимают как повторение, в конечном счете воспринимается как воспоминание. С течением времени представле-

ние о памяти как о привычке сменяется ее оценкой в качестве репрезентации» [Хаттон 2004. С. 60–61].

Таким образом, в современной культуре роль индивидуальной памяти возрастает. Современный человек включен в межкультурное взаимодействие на разных уровнях, ему открыты сокровища разных культур, он постоянно действует в информационном пространстве, насыщенном идеями и образами. Этот материал современный человек использует для создания индивидуальной памяти, применяя как систему мест, так и систему смысла.

Индивидуальная память Цветаевой о Сицилии

Рассмотрим создание индивидуальной памяти на основе системы мест в случае Марины Цветаевой. Творческое наследие Цветаевой велико, и мы не ставим себе целью охватить все его многообразие. Ограничимся сицилийским культурным ландшафтом, который интересен тем, что Цветаева прочитывала его и согласно стратегии путешествия, и путем создания литературных текстов о нем. В результате получилась система мест, инвертированная по отношению к системе мест культурной памяти русской и европейских культур.

Культурный ландшафт Сицилии включен в ядро античной культуры с древнейших времен. Как показывает исследователь творчества Цветаевой Маргарита Кононова, современникам Цветаевой, русским поэтам и деятелям культуры, было известно о месте Сицилии в культурной памяти античности, и Цветаева была знакома с этим интерпретациями [Кононова 2010. С. 142].

Сицилия в мифе и истории

Еще на заре времен, в самом древнем слое архаичной древнегреческой мифологии Сицилия предстает как место, где хранится серп Кроноса, отца Юпитера, оскотившего им своего отца, бога старшего поколения Урана. На Сицилии находилось жилище Персефоны, с Сицилии дочь Деметры похитил Плутон и унес ее в подземное царство, где она стала царицей царства мертвых. Как видим, в античной мифологии Сицилия оказывается местом, где разворачиваются древнейшие сюжеты человеческого бытия, сформировавшие мир таким, каким его знает человек античности: мир с

олимпийскими богами, в котором все люди смертны и пойдут вслед за Персефоной.

На Сицилии жил и действовал один из ярчайших представителей древней философии, Эмпедокл. Как показывает Э. Доддс в своем исследовании иррациональности у греков, Эмпедокл – один из последних древних магов, он не только верил в магию, но и практиковал ее, и был не столько философом, сколько волшебником. Эмпедокл выступает как последний мудрец архаичного склада, который не только знает какие-то истины, но и способен исцелять больных, владеет секретом бессмертия и имеет другие связи с миром сакрального [Доддс 2000. С. 151–152]. Для доказательства того, что он существо божественной природы, Эмпедокл бросился в жерло Этны, чтобы его труп не нашли, а его почитатели уверовали в его бессмертие.

Сицилия – это также земля Пифагора, куда основатель философии бежал от преследований тирана. В Сиракузах на Сицилии жил величайший ученый античного мира Архимед. Таким образом, в исторические времена Сицилия проявляет себя как пространство борьбы древних архаичных верований и нового философского взгляда на мир, причем в историческом плане побеждают силы разума, а не магическая линия Эмпедокла.

Сицилия постоянно является местом межкультурного взаимодействия разных народов: после падения Западной Римской империи остров захватывают византийцы, арабы, викинги, германцы, испанцы и другие народы. На Сицилии постоянно смешиваются разные культуры, и каждый элемент культурного ландшафта Сицилии входит в целый ряд текстов и гипертекстов, семантически связывающих разные исторические и географические горизонты.

Сицилия Цветаевой: пространство сна

Однако из всего многообразия сицилийской культуры Марина Цветаева заметное место в творчестве Цветаевой занял только один топоним – вулкан Этна, а сама Сицилия в ее творчестве оказалась вырвана из контекста межкультурных символических связей и помещена в пространство сна и дикой природы.

Цветаева посетила Сицилию во время своего свадебного путешествия с Сергеем Эфроном в 1912 году [Кононова 2010. С. 140]. К сицилийскому ландшафту Цветаева обращается в

своем творчестве позднее, в 1923–1925 гг., когда важное место в ее образности начинает занимать извергающийся вулкан, конкретизированный в Этне и Везувии [Кононова 2010. С. 286]. Во время поездки на Сицилию Цветаева реализует стратегию путешествия для уяснения семантических связей между элементами сицилийского ландшафта. В период обращения к Сицилии в своем творчестве Цветаева применяет другую стратегию – изучения и создания литературных текстов о данном ландшафте.

Во время своей поездки Цветаева полностью проигнорировала культурный контекст сицилианского ландшафта и воссоздала в своих записях Сицилию как пространство сна, сонного видения. Цветаева пишет, что воздух в Сицилии – из сна. На Сицилии человек попадает в пространство, сформированное безымянными элементами природы: бок скалы, беспощадное небо, гигант без имени, крайности природы. Для Цветаевой Сицилия – сон [Цветаева 1997. С. 116–117]. Таким образом, культурный ландшафт Сицилии воспринимается автором как часть первозданного хаоса. Скалы, растительность, небо могут принадлежать не Сицилии, а любому другому безымянному месту до начала времен, вне истории и культуры. Так для Цветаевой Сицилия становится местом вне времени, областью сна, где хаотически соединяются разные элементы. Стратегия путешествия была использована поэтом не для считывания и усвоения имеющихся в ландшафте смыслов, а для создания собственной интерпретации ландшафтного текста.

Гёльдерлин, Этна и Эмпедокл

В период обращения к образу Сицилии и Этны в своем творчестве Цветаева реализует другую стратегию осмысления ландшафта. На ее восприятие Сицилии в это время очень сильно влияет поэзия Гёльдерлина. Тема Этны и Эмпедокла является ключевой в творчестве немецкого поэта. Гёльдерлин обращался к ней неоднократно. Он создал стихотворение «Эмпедокл», драматические произведения «Смерть Эмпедокла» и «Эмпедокл на Этне» [Кононова 2010. С. 292]. В творчестве Гёльдерлина Эмпедокл предстает как человек, вырванный из обычного круга человеческих отношений, стоящий вне и выше общества. Томский ученый С. Аванесов в работе «Философская суицидология» подчеркивает связь между божественностью и самоуничтожением,

которую Гёльдерлин воплощает в образе Эмпедокла [Аванесов 2000].

Идеи Гёльдерлина и его образность оказали влияние и на Цветаеву. Для русской поэтессы важна мысль об исключительном человеке, который стоит вне общества. В ее поэтическом мире человека ставит на такую высоту поэтический дар, способность выразить в слове сущность мироздания. Символом таких возможностей становится Эмпедокл и Этна, где он погиб.

Образы вулкана, извержения, лавы, Этны и Везувия становятся «одними из наиболее распространенных в поэтическом космосе Марины Цветаевой» [Кононова 2010. С. 282]. Гармоничное сочетание горы и огня является для нее максимально адекватным воплощением самой идеи поэзии. В других произведениях гора выступает как метафора любви, страсти, чувства, заставляющего человека выйти за свои пределы.

Литературовед Татьяна Барышникова показывает, что для Цветаевой Этна является символом мировосприятия, близкого ей как человеку и личности, выраженного в словах «есть Этна и Везувий, а они хотят в Москву». Этна и Москва оказываются символами противоположных мировоззрений. Этна символизирует природную необузданность, масштабность страстей, подлинность бытия. Москва, чеховский символ, выступает как образ окультуренной и загнанной в рамки жизни. Чеховский идеал для Цветаевой фикция. Сюжетам Чехова Цветаева противопоставляет собственное мифотворчество [Барышникова 2005. С. 155]. В мифопоэтическом мире Цветаевой сицилийский ландшафт становится символом стихии, страсти, природы, неподвластной цивилизации.

Этна как символ любви, которая сильна как смерть, возникает в стихотворении 1923 года «Расщелина»:

*Из сокровищницы подобий
Вот тебе – наугад – гаданье:
Ты во мне как в хрустальном гробе
Спишь, – во мне как в глубокой ране*

*Спишь, – тесна ледяная прорезь!
Льды к своим мертвецам ревнивы:
Перстень – панцирь – печать – и пояс...
Без возврата и без отзыва.*

*Зря Елену клянете, вдовы!
Не Елениной красной Трои
Огнь! Расщелины ледниковой
Синь, на дне опочишь коей...*

*Сочетавшись с тобой, как Этна
С Эмпедоклом... Усни, сновидец!
А домашним скажи, что тщетно:
Грудь своих мертвецов не выдаст*
[Цветаева 1991. С. 257].

Первозданная сила любви и творчества сливаются в образе Этны в стихотворении «Строительница струн – приструню...», посвященном Пастернаку. Как указывает М. М. Кононова, из окончательной редакции Цветаева исключила несколько строк об Этне [Кононова 2010. С. 290]. В этих строках снова возникает образ Этны:

*А молнии! Какой пожар в них!
Град, говорят, – всесветн!
(Ты продвижень льдов полярных,
Ты – извержень Этн!)*

*Нет, я щедрот таких не стою,
(Дом – тонет, сонмы крыс...)
Хранительница бурь, пристрою
И эту... Отступись*

*Мне в душу. – Эмпедоклом в Этну!
В ней, говорят, красно!
<Так погибать – честно!>
Сокровища мои – несметны...
Друг, опусти письмо!*
[Цветаева 1994. С. 509].

Эмпедокл и Этна – два прообраза поэта-сверхчеловека

Таким образом, используя две стратегии чтения ландшафтного текста, Цветаева создала два связанных между собой образа Сицилии: во время путешествия в ее поэтическом мире возникла Сицилия как сон, а во время изучения литературных текстов о Сицилии, в частности, поэзии Гёльдер-

лина, Цветаева создает собственные тексты, где Сицилия выступает как пространство дикой природы и подлинных человеческих страстей. В обоих случаях Сицилия оказывается вырвана из культурного контекста, в котором она существует с античных времен. Богатая история острова игнорируется поэтом. Из всего многообразия сицилийских сюжетов автор выбирает историю Эмпедокла и толкует ее как парадигмальный образец торжества стихийного природного начала в жизни человека.

Итак, для формирования индивидуальной памяти, выраженной в поэтических текстах, Цветаева использует систему мест. Сицилия предстает как топос в ее системе памяти. Тем не менее систему мест автор использует очень оригинально, необычно, инвертируя привычный образ Сицилии, сохранившийся в культурной памяти, и создавая собственную интерпретацию ландшафтного текста. В этой интерпретации культурного ландшафта Сицилии единственным важным и заметным топосом является вулкан Этна, символизирующий силу поэтического таланта и любви как источника жизни. Остальные элементы культурного ландшафта теряют имя, становятся вневременным пейзажем из пространства сна и дикой природы.

Намеренная архаизация древнего культурного региона подчеркивает важность языческих, мифических идей и образов для поэтессы. Исключительный человек, стоящий над общим уровнем, поскольку приобщен к сакральной сущности мира, воплощен в образе поэта и отсылает к Эмпедоклу, магу и шаману, возжелавшему стать богом. Языческая идея приобщения к высшим силам и обретения сверхчеловеческой сущности формирует сицилийский ландшафт поэтического пространства Марины Цветаевой.

СТУДЕНТ, ПРАВО ИМЕЮЩИЙ, В «ТАЙНОЙ ИСТОРИИ»

Роман американской писательницы Донны Тартт «Тайная история» [Tartt 1992] вышел в 1992 году и сразу стал бестселлером, завоевав популярность у читателей и исследователей. «Тайная история» – это университетский детектив, написанный с точки зрения убийцы. С первых страниц читатель узнает, кто и кем убит, а вся книга посвящена объяснению этого поступка и изображению его последствий. Роман представляет собой интертекстуальное произведение, отсылающее к целому ряду источников, наиболее важными из которых являются античные трагедии, работы Ницше и романы Достоевского. Проанализируем эти отсылки для прояснения идейного содержания произведения.

Что случилось в «Тайной истории»?

По сюжету романа группа студентов-античников изучает древнегреческий язык и культуру в Хэмпденском колледже под руководством гениального ученого Джулиана Морроу. В группе всего шесть человек, они работают только с одним преподавателем, Морроу, и под его водительством глубоко погружаются в античность. Студенты не только изучают древнегреческий и читают античных авторов в оригинале, но и пытаются повторить дионисийскую мистерию, войти в вакхический экстаз с помощью древних оргиастических практик: самоистязание, одурманивание сознания вином и наркотиками, сексуальные оргии. Когда им наконец-то это удается, в ходе мистерии они случайно убивают человека, местного фермера. Чтобы скрыть это убийство, совершенное бессознательно, студенты сознательно планируют и осуществляют убийство своего одногруппника, который не участвовал в мистерии, но догадался о происшедшем. Именно это второе убийство в центре повествования в романе Донны Тартт. Юридического наказания студентам удастся избежать, но писательница показывает саморазрушение персонажей в мире, сломанном в своей сути в результате их поступка.

Претексты романа: античная трагедия, Достоевский и Ницше

«Тайная история» обратила на себя внимание исследователей, и роману посвящено несколько научных статей, авторы которых отмечают влияние античной трагедии, Достоевского и Ницше. Так, О. Ю. Анцыферова показывает, что сюжетообразующей парадигмой для «Тайной истории» выступает пьеса «Царь Эдип» Софокла, где фабула выстроена ретроспективно, а действие начинается с попытки найти виновного в убийстве, совершенном много лет назад [Анцыферова 2015. С. 23]. Этот сюжетный ход не раз использовался и в детективной литературе нашего времени, однако в контексте погруженности в античную культуру должен, безусловно, восприниматься как отсылка к известнейшей античной пьесе.

Близка античной трагедии и повествовательная стратегия романа, поскольку рассказчик, Ричард Пейпен занимает позицию отстранения, уподобляясь партиям хора в греческой трагедии [Шалимова 2021. С. 345]. Влияние Достоевского, которое нас интересует в наибольшей степени, отмечает Э. И. Назирова, демонстрирующая, что «Преступление и наказание» является прецедентным текстом для писательницы, поскольку темой обоих произведений является преднамеренное убийство из философско-религиозных соображений, а также духовное наказание, постигающее преступника [Назирова, 2016].

Ницшеанские идеи высказывает преподаватель Джулиан Морроу, который рассуждает о важности дионисийского начала в культуре и приводит своих студентов к мысли об абсолютной свободе и о воссоздании таким путем ницшеанского сверхчеловека [Ишимбаева 2016. С. 78–80]. Не оспаривая этих выводов, хотелось бы дополнить их следующими замечаниями.

Сходство «Тайной истории» с романом «Преступление и наказание» Достоевского гораздо больше, чем отмечено до сих пор. Оно основано не только на общей теме убийства, которая затрагивается во многих детективных произведениях, но и на развитии сюжета как антитезиса сюжету «Преступления и наказания», а также на оформлении авторского голоса в романе в поэтике Достоевского. Предлагаем читателю обоснование этого тезиса.

Раскольников и анти-Раскольников

В романе Достоевского студент Раскольников задается вопросом о праве на убийство: «Тварь я дрожащая или право имею?» [Достоевский 1989. С. 266]. После убийства старухи-чиновницы он понимает, что сама постановка вопроса показывает, что он не относится к сверхлюдям, имеющим право на убийство, у него есть совесть, которая не замолкает, несмотря на рациональные доводы. Признание своей вины становится для Раскольникова началом долгого и мучительного перерождения, в результате которого отвергнутая разумом идея о ценности любой человеческой жизни становится его внутренним чувством. Раскольников не просто понимает, что он виноват, он на эмоциональном и рациональном уровне осознает, что убийство разрушает душу убийцы и ломает самые основы универсума. Заповедь «Не убий» записана в онтологической структуре мироздания. Так приятие христианской идеи о братстве всех людей и бесценности человеческой жизни позволяет Раскольникову восстановить прореху в мироздании и возродиться к новой жизни.

Инверсию буквально каждого из этих мотивов мы видим в романе Донны Тартт. Ее героини также студенты, что является еще одним сходством с произведением Достоевского. Однако эти студенты не задаются вопросом, имеют ли они право на убийство, они заранее и полностью уверены, что уж они-то конечно право имеют. Убийство фермера не заставляет их ужаснуться и внутренне отшатнуться от содеянного, они просто ищут способ замести следы, полагая, что их ум, образованность, принадлежность к интеллектуальной элите дает им право переступать через общепринятые нормы. Перед нами коллективный антигерой Раскольникова – студент, право имеющий.

Этому коллективному антигерою удастся то, что не удалось Раскольникову: он не просто удачно совершает убийство, он еще и избегает разоблачения и признания вины. Порфирия Петровича в американском романе нет, студентам удастся спрятать концы в воду, они остаются безнаказанными, на них даже не падает подозрение. Однако в результате все персонажи становятся на путь саморазрушения, ни одному из них не удастся наладить нормальные отношения с людьми и встроить свою жизнь в структуру мирозда-

ния. Каждый из персонажей тем или иным способом уничтожает себя: самоубийство (Генри), попытка самоубийства (Френсис), алкоголь и наркотики вплоть до полной десоциализации (Чарльз), самонаказание в виде отказа от радостей жизни и общения с людьми (Камилла), одиночество (Ричард). Таким образом, Донна Тартт доказывает от противного ту же идею, которую высказал Достоевский в своем православном романе: каждая жизнь бесценна, убийство разрушает человека и мир.

Как персонажам услышать голос автора? Технология Достоевского

Помимо инвертированного сюжета, идейное влияние Достоевского сказывается в оформлении авторского голоса в романе. История рассказана от имени студента Ричарда Пейпена, все персонажи даются с точки зрения этого репортера. Автор, сама Донна Тартт, появляется в романе на метауровне – ей принадлежит название и эпиграфы, причем первый эпиграф взят из Ницше, что указывает нам на источник идеи о сверхчеловеке в романе. Но есть еще один момент, когда в герметичный мир романа проникает голос автора, и это делается тем способом, который практиковал Достоевский.

Как указывает исследовательница творчеств Достоевского Татьяна Касаткина, «в произведениях Достоевского самые ключевые, с точки зрения определения авторской позиции, места текста будут обозначаться словами «сказал непонятно зачем», «почему-то сказал» и т. п., за которыми как раз и следуют слова, не имеющие ни причины, ни цели в дискурсе и потому всецело переводящие нас в область, в которой существует авторская позиция» [Касаткина 2015. С. 152].

В романе Донны Тартт тоже есть такой момент, когда рассказчик Ричард Пейпен мысленно произносит слова непонятно зачем, непонятно почему, никак не связанные с верхним слоем событий. Происходит это на поминках при встрече с семьей убитого студента. В этот момент в голове Ричарда сама собой всплывает фраза: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». Эта фраза Раскольниковова – краткий конспект сюжета «Преступления и наказания». В романе Донны Тартт эта

фраза выражает авторскую позицию, авторское объяснение того, что происходит в книге: другие персонажи в другом мире повторяют судьбу Раскольникова, и автор показывает, к чему это приводит.

Сверхчеловек: от Раскольникова до Холмса

В философском смысле Раскольников задавался вопросом, сверхчеловек ли он. Сверхчеловек – базовая категория философии Ницше. Сходство идей Ницше и некоторых персонажей Достоевского было замечено еще в начале XX века, в период первой популярности Ницше в России. Лев Шестов исследовал идею сверхчеловека в творчестве русского писателя и немецкого философа в своей книге «Апофеоз беспочвенности» [Шестов 2016]. Современ-

ные исследовали также подчеркивают влияние идей Достоевского на философию Ницше [Белогорцев 2016]. Сверхчеловек Ницше – повторяющийся персонаж Достоевского (Кириллов и Ставрогин в «Бесах», Раскольников в «Преступлении и наказании», Ипполит в «Идиоте»). Но если у Ницше сверхчеловек – это цель и задача, к которой нужно стремиться, Достоевский достоверно и обоснованно показывает его духовное крушение, причем страшной ценой. Выходя за рамки человеческого, такие персонажи уничтожают себя и других, физически или морально. Раскольникову удалось спастись, обратившись к Христу и приняв свою человеческую природу. Сверхчеловеку Донны Тартт спастись не удалось, потому что вместо Христа он общался с Дионисом. Рассмотрим эту сюжетную линию подробнее.

Ницше в романе Донны Тартт появляется на уровне метатекста (в эпиграфе) и в идеях преподавателя Джулиана Морроу, воспевающего дионисийский экстаз. Сверхчеловек как персонаж имеет у писательницы другой прообраз: это Шерлок Холмс. Главный герой произведения Генри описывается так, как Конан Дойль описывает Холмса: высокий, чуть сутулый, невероятной силы, с железной хваткой, имеющий явные дедуктивные способности и мощный аналитический ум. Донна Тартт даже прямо сравнивает Генри с Холмсом, правда, не с Шерлоком, а с Майкрофтом, что оправдано по сюжету. Шерлок у Конан Дойля говорит, что брат Майкрофт превосходит его как мыслитель, но совер-

шенно не интересуется карьерой и проводит время на покое в клубе «Диоген». Отсылка к античности тут как раз уместна, потому что Генри тоже не интересуется карьерой, не стремится получить диплом, а делает то, что ему нравится: учит древние языки для собственного удовольствия и интеллектуального роста. В рассказе «Конец Чарльза Огастеса Милвертона» Шерлок Холмс говорит, что если бы он, с его аналитическим умом, решил совершить преступление, никто не смог бы его поймать. В романе Донны Тартт этот сюжет реализуется: великий аналитик, более талантливый, чем сам Шерлок, совершает преступление, и никто не может его поймать. Однако это происходит в православном мире Достоевского, и история заканчивается внутренней катастрофой.

Ритуалы Диониса: оргии и людоедство

Раскольников смог внутренне переродиться, обратившись к Христу. В романе Донны Тартт божество, с которым общаются студенты, – это Дионис. Дионис, бог вина, вдохновитель экстатического оргиазма, являлся древним грекам в разных обличиях, в его культе слилось почитание разных героев и демонов, вдохновляющих на буйство и заставляющих терять разум. В дионисийской религии выход за пределы не только разума, но и тела проявляется в ритуалах, связанных с уничтожением телесности, разрыванием бога на части. Одна из важнейших ипостасей Диониса – младенец, раздираемый на части титанами и поедаемый живьем. Титаны совершили преступление, убив божественного младенца Диониса, но в результате он оказался внутри их тел, и титаны обрели божественные свойства, причастились бессмертию. В древности ритуал пожирания божества был залогом возрождения и возвращения на землю. Как оживает после зимы виноградная лоза, так оживет каждый причастный Дионису. Это самое главное известное грекам причастие божественной плоти и божественной силы. Таким образом, омофагия, то есть священное поедание растерзанной жертвы, была в древности религиозным обрядом из дионисова круга ритуалов [Иванов 1994. С. 19–20, 33, 45].

Убив и раздрав на части человека, студенты приобщились к божеству в той древней архаичной форме, которую

восхвалял их учитель Джулиан Морроу, соблазнивший их на этот поступок. После такого приобщения к божеству каждый участник ритуала стал сверхчеловеком, которому все дозволено. В своем романе американская писательница наглядно показывает ложность этого пути. Выход за пределы человеческой природы в дионисийской мистерии осуществляется путем телесного отрицания своей человечности, то есть убийства человека. Этот путь позволяет студентам приобщиться к Дионису, увидеть его и общаться с ним. Достигнутое таким образом общение с божеством показывает Диониса как кровавого демона, который в лице своего служителя Морроу провоцирует молодых людей на убийство и дальше ведет их по кровавому пути. Дионисийский экстаз разрушает личность и уничтожает человека не только во время ритуала, но и в целостности всей его жизни.

Сверхчеловек в романе: история катастрофы

Таким образом, обратившись к тематике Достоевского, американская писательница Донна Тартт воссоздала в «Тайной истории» основные сюжетные коллизии «Преступления и наказания». Персонажи ее книги – студенты, ответившие для себя на вопрос Раскольникова, что они имеют право на убийство. Если Раскольников возрождается к жизни, обратившись к Христу и признав ценность человеческой жизни, то герои Тартт гибнут физически и духовно, отказавшись увидеть человека в своей случайной жертве. Духовная сила, ведущая их по пути превращения в сверхчеловека, – это Дионис, языческое божество, выступающее во всей своей грозной силе, враждебной человеку. В романе «Тайная история» для описания сверхчеловека использован как прототип Шерлок Холмс и его более гениальный брат Майкрофт, показано преступление, совершенное великими аналитиком и оставшееся безнаказанным в юридическом плане. Писательница выражает свое отношение к происходящему с помощью заимствованного у Достоевского приема странной фразы, неизвестно почему и зачем произнесенной героем. Эта фраза прямо отсылает к истории Раскольникова и указывает на христианскую проблематику романа.

ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ – СОКРАТ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»

Произведения русской классической литературы часто касаются философских вопросов, предлагая их решение как в идейной, так и в драматической форме. Достоевский в своих романах много занимается мировоззренческими смысловыми вопросами, и анализ философских аспектов его творчества всегда оказывается продуктивен. Достоевский выстраивает драматургию сюжета так, чтобы не просто свести носителей разных точек зрения в диалог, как это делает и Платон, но и в действиях персонажей показать столкновение философских идей. Осмысление романа «Преступление и наказание» с позиций платоновской философии представляется особенно актуальным.

Литературоведение и персонология

Анализ персонажей романа «Преступление и наказание» проводился неоднократно. Важнейшими аспектами анализа являются два направления – установление реальных прототипов героев и функция персонажа в развитии сюжета. По отношению к главным героям романа нужно отметить в первую очередь работы В. Е. Ветловской, обратившую внимание на И. Д. Путилина, начальника Санкт-Петербургской сыскной полиции с момента ее основания в 1866 г., послужившего образцом для создания образа Порфирия Петровича [Ветловская 2022]. Принцип двойничества в развитии сюжета романа анализирует Х. П. Манолакев [Манолакев 2021]. В то же время интертекстуальный анализ найденных особенностей персонажей с привлечением платоновской философии системно не проводился, и в восполнение этого пробела заключается актуальность данного исследования.

Для исследования воспользуемся принципами семиотической персонологии, разработанной в тартуской научной школе. В статье А. М. Пятигорского и Б. А. Успенского о семиотических аспектах персонологической классификации особое значение придается проблеме узнавания, распозна-

вания персонологического типа по тексту, в том числе тексту поведения. Исследователи полагают, что критерии для соотнесения конкретного человека с персонологическим типом должен устанавливать не этот человек и не тот, кто с ним взаимодействует, пытаясь прочесть текст его поведения, а кто-то третий. Это значит, что семиотические нормы заданы заранее и только реализуются в конкретной ситуации [Пятигорский 1967].

Диалоги Платона и Достоевского

Применим этот подход для анализа двух центральных персонажей романа «Преступление и наказание», Раскольникова и Порфирия Петровича. В ходе своих диалогов и встреч герои стремятся разгадать друг друга, взаимодействующий с текстом читатель должен прочесть текст поведения, опираясь на имеющиеся критерии отделения семиотически нагруженных и семиотически пустых признаков и действий персонажей. Покажем, что Достоевский предлагает в качестве таких критериев философию Платона, причем в ее наиболее современной драматической парадигме, появившейся в XX веке, когда взаимодействие персонажей диалогов признается столь же важным для понимания философии мыслителя, как и речи этих героев [Прокопенко 2013]. Применение драматической парадигмы философии Платона к взаимодействию Раскольникова и Порфирия Петровича дает интересные результаты, к которым мы сейчас и перейдем.

Центральное место в романах Достоевского занимает диалог. Эту мысль М. М. Бахтин кладет в основу своей работы о Достоевском [Бахтин 2017]. Помимо оформления полифонии разных голосов в романе, включенности разных персонажей в изложение событий, отказа от роли единого автора, знающего все происходящее, Достоевский является мастером философского диалога как такового: основные философские и богословские идеи персонажи обсуждают между собой, ищут истину в беседе.

Такое место диалога в творчестве писателя заставляет читателя постоянно обращаться к трудам Платона, поднявшего жанр философского диалога на небывалую высоту. Специалисты знают, что Платон был не первым и не единственным философом, использовавшим диалог для выражения своих идей, но для широкой читающей публики именно

Платон является признанным корифеем жанра, и отсылки к Платону в этой ситуации ожидаемы и естественны для читающей публики. Рассмотрим в этом контексте главных героев «Преступления и наказания» – Раскольникова и Порфирия Петровича.

Именно эти два персонажа ведут в романе диалоги, имеющие философский смысл. Они встречаются три раза, каждая встреча превращается в напряженный диалог, затрагивающий не только текущие вопросы обсуждения уголовного дела, но также философские и богословские аспекты преступления как такового. Перед нами поиск смысла, явленного в конкретных поступках, то есть то, чем занимался Сократ в диалогах Платона, обсуждая вопросы справедливости, лучшего государственного устройства и блага для человека. Весь этот круг тем так или иначе затронут в романе. Однако и помимо тематики диалогов драматическая составляющая романа вводит беседующих в самое сердце платоновского мифа. Два главных действующих лица романа прямо отсылают к Алкивиаду и Сократу в диалогах Платона. Для обоснования этой мысли рассмотрим основную идею Раскольникова, определившую его философские взгляды и его поступки.

Раскольников – русский Алкивиад

Теория Раскольникова, изложенная в его статье, внимательно прочитанной Порфирием Петровичем, говорит о двух типах людей: обычных, не выходящих за рамки общепринятых условностей, и выдающихся личностей, имеющих право переступить через мораль и проливать кровь. Среди людей этого второго типа Раскольников называет Ликурга, Магомета и конечно же Наполеона. Все перечисленные – государственные деятели и полководцы, кровью и железом изменившие жизнь своих народов. Как отмечает Б. Н. Тихомиров, Раскольников выстраивает линию всемирной истории, из которой исключены христианские государственные деятели и законодатели [Тихомиров 2005. С. 290]. Однако в дохристианской античной культуре титанической личностью, ломающей все моральные и религиозные законы, был именно Алкивиад, ученик Сократа. Талантливый полководец, аристократ, красавец, стремящийся к власти любой ценой, переходивший на сторону врага и отважно боровшийся

с политическими противниками, вовлекая в свою борьбу народы и царства, Алкивиад является именно такой личностью наполеоновского типа, для которой пролитие крови никогда не представлялось препятствием.

Кроме того, Раскольников придерживается того взгляда на происхождение государства, который озвучивает еще один платоновский персонаж алкивиадовского типа, Калликл. В диалоге «Горгий» Калликл доказывает, что государство, законы и моральные нормы созданы слабыми, которые боятся выдающихся людей и хотят обуздать их своей совокупной силой, явленной в создании общества [Платон 2006]. Эту идею позднее развивал Ницше. Интересно, что она диаметрально противоположна марксистской теории государства, набиравшей популярность в российском обществе в эпоху Достоевского, о том, что государство – репрессивный аппарат, созданный буржуазией для подавления пролетариата, то есть сильными против слабых. И Калликл, и Алкивиад чувствуют, что государство их ограничивает ради массы не столь талантливых людей, заставляет их отказаться от своих честолюбивых замыслов. Как пишет Раскольников в статье, чаще всего масса в конце концов убивает таких сильных людей, что и случилось с Алкивиадом. Это еще одна нить, связывающая Раскольникова со знаменитым учеником Сократа.

Раскольников идет на убийство, чтобы проверить, принадлежит ли он сам к таким сильным личностям, ломающим моральные границы, проверить, Наполеон ли он. Входя в круг платоновских ассоциаций, следует сказать, что Раскольников хочет примерить на себя роль Алкивиада, то есть типологически занимает место Алкивиада в сюжете.

Русский Сократ – Порфирий Петрович

В результате диалогов с Порфирием Петровичем Раскольников отказывается от своей идеи, раскаивается и подчиняется закону. Хотя сюжет Достоевского глубже и имеет несколько планов, но формально допустимо пересказать его и в такой форме. В таком случае перед нами тот результат диалогов с Сократом, на который не раз обращает внимание Платон: после беседы с босоногим мудрецом собеседник растерян, сбит с толку, понимает, что он ничего не знает и вынужден отказаться от своих прежних взглядов, которые он

совсем недавно так уверенно защищал. То же самое происходило и с Алкивиадом. Еще в античности стало общим местом, что пока Алкивиад общался с Сократом, он забывал о своих честолюбивых замыслах и подчинял свою натуру справедливости и закону. Аналогично и Раскольников после бесед с Порфирием Петровичем подчиняется закону и отказывается от своих идей. Эта роль Алкивиада, которую играет Раскольников, заставляет искать сократические черты и в его собеседнике. Для этого рассмотрим внешность и манеру действия Порфирия Петровича, как его показывает Достоевский.

Внешность: пучеглазый толстячок

Внешность Порфирия Петровича при первом его появлении в тексте, когда Раскольников и Разумихин приходят к нему домой, описывается следующим образом:

«Порфирий Петрович был по-домашнему, в халате, в весьма чистом белье и в стоптанных туфлях. Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать» [Достоевский 1989. С. 204].

В этом описании обращает на себя внимание низенький рост, брюшко, акцент на глаза, курносый нос. Все эти черты отмечают уже древние авторы в облике Сократа. Как резюмирует античные описания Р. Светлов, «мы видим невысокого человека, грузного, с вполне заметным животом. Хотя, как нам свидетельствует об этом Ксенофонт, каждое утро Сократ совершал «плясовую» зарядку, дабы хоть немножко уменьшить свой живот, он, очевидно, никогда не стремился обрести стать Аполлона. При этом Сократ не «такой же как все», его облик будет выделяться и в толпе. Учитель Платона

походил то ли на силена Марсия, то ли на ската, то ли на что-то ракообразное. Вот несколько «самопрезентаций» Сократа из Ксенофонтова Пира: его глаза видят не только вперед, но и “вкось, так как они навывкате”, и потому похожи на рачьи, зато могут видеть больше, чем глаза других людей. У него “не мешающий зрению” приплюснутый нос, а его ноздри “раскрыты вверх, вынюхивая запах со всех сторон”» [Светлов 2015. С. 170].

Итак, по внешности Порфирий Петрович – типичный Сократ, как его представляют читатели диалогов Платона и Ксенофонта, не погруженные глубоко в проблемы иконографии античных философов. Внешность не является случайной, что подтверждается идеями Порфирия Петровича.

Познать самого себя и другого

Накануне последней, решающей встречи с Раскольниковым Порфирий и Родион Романович обмениваются знаменательными репликами, где дважды повторяется одно и то же выражение, занимающее центральное место в философии Сократа:

«– Ничего-с, ничего-с... – почти радостно подхватил Порфирий. – Я и сам-то-с... Ядовитый характер у меня, каюсь, каюсь! Да вот мы увидимся-с. Если бог приведет, так и очень, и очень увидимся-с!...»

– И окончательно познаем друг друга? – подхватил Раскольников.

– И окончательно познаем друг друга, – поддакнул Порфирий Петрович и, прищурившись, весьма серьезно посмотрел на него» [Достоевский 1989. С. 289].

Познание самого себя – важнейший императив деятельности Сократа. В диалогах Платона Сократ неоднократно обращается к этой теме. Рассуждения на тему «Познай самого себя» можно найти в диалогах «Хармид», «Алкивиад I», «Протагор», «Федр», «Филеб», «Законы» и других. Именно к познанию себя Сократ постоянно подталкивает своих собеседников, к этой цели направлена вся сократовская эленктика, то есть очищение разума от ложных мнений, и его апории, показывающие противоречивость некритично принятых идей [Протопопова 2019].

Познание себя означает познание человека, самой человеческой сущности. В диалоге человек может познать себя,

познавая собеседника, соотнося свои взгляды с его идеями, и соответственно переосмысливая свои основания. Познание друг друга – указание на диалогическую природу самопознания, которая даже в случае внутренней речи разворачивается как диалог с внутренним собеседником, что первым отметил именно Сократ. В диалогах Платона место этого внутреннего собеседника занимает Сократ. Появление темы познания человека накануне решающего диалога двух главных персонажей не является случайным. Читатель, знакомый с творчеством Платона, узнает его главную идею и может предвидеть, что произойдет далее.

Смена масок в диалоге

Как же Порфирий Петрович ведет диалог, что он делает в беседе? Во всех трех диалогах Порфирий предстает разным, он то добродушен и простоват, то страшен и непонятен. Сначала это добрый родственник Разумихина, лучшего друга Раскольникова, к которому друзья зашли домой, чтобы не тащиться в полицейскую контору по пустяковому делу. Довольно скоро Раскольников понимает, что Порфирий – опытный следователь, опасный враг, многое знающий, многое скрывающий, прячущий свои мысли и играющий с собеседником.

В этом аспекте можно оценить и интересное замечание В. Е. Ветловской о том, что Порфирий, как его прототип Путилин, а также современник и литературный коллега Шерлок Холмс, использовал в своей практике переодевания и умел перевоплощаться. Ветловская обосновывает идею о том, что мещанишка, сидевший у Порфирия в закрытом кабинете и обвинивший Раскольникова в убийстве – это сам Порфирий. И действительно, Порфирий и мещанишка ни разу не оказываются перед Раскольниковым (и перед читателем) одновременно, а поскольку Порфирий сам говорит, что не в своем лице давно следит за Раскольниковым, это очень подходящая кандидатура среди персонажей романа [Ветловская 2020].

Итак, постоянные переходы от добродушия к завуалированной угрозе, а также переодевания и маскировка показывают два лица Порфирия, заставляют вспомнить тему оборотничества, обратить внимание на Сократа-силена.

В своих исследованиях «Пира» И. А. Протопопова подробно анализирует метафору силена в «Пире». Силен – это воспитатель Диониса, дородный, веселый, вечно пьяный. Но Алкивиад сравнивает Сократа не столько с ним, сколько с полыми фигурками силенов. «Эти фигурки похожи на наши матрешки, но разница в том, что в них «внешнее» и «внутреннее» оказываются полными противоположностями: снаружи «безобразное», а внутри – «прекрасное». Алкивиад противопоставляет не только силенообразную внешность Сократа и его внутренние «сокровища», но и речи Сократа; они, говорит Алкивиад, таковы же, как он сам: снаружи похожи на «шкуру губриста сатира», а внутри в них присутствуют «изваяния богов». Автор приходит к выводу, что с помощью метафоры силена Платон удивляет читателя игрой противоположностей, что позволяет читателю подняться с уровня логических противоречий на новый уровень осмысления [Протопопова 2015. С. 419].

Таким же образом двойится и Порфирий Петрович. Добродушный знакомый и беспощадный следователь, он доводит Раскольникова до срыва и добывает от него признания, но сразу же после этого делает все, чтобы помочь подследственному. Только благодаря показаниям Порфирия, что у него не было улик против подследственного и явка с повинной вызвана искренним раскаянием, Раскольников получил всего восемь лет за два убийства. Между тем улики у Порфирия были, хотя Достоевский об этом и не говорит прямо.

Как показывает В. Е. Ветловская в своем исследовании, Достоевский обычно не проговаривает прямо то, о чем читатель легко может догадаться. Порфирий говорит Раскольникову, что делал обыск в его комнате, когда Родион лежал в бреду, и что-то нашел. Это замечание не получает дальнейшего развития. Проверив свою комнату, Раскольников находит в камине и в кровати обрывки своих вещей, измазанных кровью. Он помнит, как хотел их сжечь или спрятать, но не помнит, чтобы делал это, причем автор также не показывает читателю, чтобы Раскольников делал это. Вещи лежат в пустом камине не тронутые, и Раскольников успокаивается и делает вывод, что их никто не видел. Но мог ли Порфирий это упустить? Порфирий уже при первой встрече знал, что Раскольников – убийца, поскольку имел точные доказательства. Психологическое давление, которого не вынес Раскольников, имело целью как получить признание, необходимое в

работе следователя, так и пробудить совесть убийцы, дать ему возможность найти свою веру и начать все сначала [Ветловская 2020].

Каким бы ни был Порфирий во взаимодействии с Раскольниковым, добрым или злым, сатиром или мудрецом, его стратегия оказалась оправдана. Оборотничество Порфирия, его двойственность погружают Раскольникова в апории, очищают его душу и приводят к внутреннему перерождению, заставляют полностью измениться. Анализ показал, что как в своих методах, так и в своих целях Порфирий повторяет Сократа.

Раскольников и Порфирий в платоновском мифе

Таким образом, можно сделать вывод, что в романе «Преступление и наказание» разрабатывается базовый сюжет платоновского мифа о Сократе: диалог мудреца-силена с честолубцем, приводящий к духовному перерождению младшего из собеседников. Роль честолубца в этом сюжете исполняет Раскольников, в роли Сократа выступает Порфирий Петрович. Порфирий Петрович внешне похож на Сократа, известного читателям диалогов Платона: низенький, с брюшком, курносый, с необычным взглядом. Порфирий организует диалоги с Раскольниковым так, чтобы тот пришел в замешательство, понял несостоятельность своих идей. Апорийность, парадоксальность образов Порфирия, его идей и его поведения ведут собеседника к познанию самого себя и к выбору правильного пути в последующей жизни.

ГЛАВА IV

НАРЯДУ С ХРИСТИАНСТВОМ:
ОТ ГНОСТИЧЕСКИХ МИРОВ
ДО КУЛЬТА РАЗУМА

ИДЕИ ГНОСТИКОВ В СОВЕТСКОЙ ФАНТАСТИКЕ

В современном мире очень популярны произведения фантастического жанра, в которых реализуются характерные гностические идеи: иерархия миров и разделение людей на две категории, переход между которыми невозможен. Ярким примером такого произведения является литературный цикл о Гарри Поттере, который вместе с экранизацией собрал огромную аудиторию. Маги и магглы в этом произведении не просто живут в разных мирах, но и отличаются врожденными свойствами, которые делают магов высшим родом людей и позволяют им обращаться с магглами как с существами низшего сорта: стирать им память, вслепую использовать в своих войнах и так далее.

Заданная в тексте модель поведения, порожденная западной культурой, распространяется и в России. Разделение людей на высшие и низшие расы составляет основу нацистской идеологии, с которой СССР столкнулся в военном противостоянии в 1941–1945 гг. Память о Великой Отечественной войне жива и сейчас, поэтому разделение людей на высшую расу и недочеловеков должно восприниматься как слишком одиозное в русской культуре. Как ни парадоксально, почва для распространения таких идей в постсоветский период была частично подготовлена в советское время отечественной фантастикой, в которой также реализуются гностические идеи об иерархии миров и людях высшей и низшей категорий.

Античный гнозис – тайное знание

Принцип разделения людей на две категории с разным онтологическим статусом впервые был философски обоснован и системно применен ко всем явлениям космоса и социума гностиками, название которых происходит от греческого «гнозис» – «знание» [Афонасин 2002а. С. 10]. Гностики – это сеть эзотерических сект, возникших в Римской империи во II веке н. э. Главное для гностика – истинное знание о мире, а оно включает в себя учение о том, что не все люди являются людьми.

Гностики были реакцией умирающего античного мира на появление христианства. Гностическое учение можно рассматривать как попытку перехватить инициативу, использовать в своих целях новые и набирающие популярность христианские образы и идеи. Гностики хотели использовать христианскую оболочку для выражения смыслов языческой культуры, используя для этого достижения античной философии, прежде всего платонической. Попытка не удалась, и после нескольких веков упорной борьбы гностики сошли со сцены. Возрождение античной культуры в эпоху Ренессанса означало и возрождение гностических идей, которые с тех пор составляют имплицитный интеллектуальный горизонт западной культуры. Европейские влияния в разное время привели к проникновению гностического мировоззрения в Россию.

Чтобы лучше понять базовые гностические идеи, рассмотрим античный гностицизм, наиболее творческий и сильный вплоть до XX–XXI веков, когда появились версии гностицизма, имеющие больше сторонников и, соответственно, ресурсов для самореализации.

Учение гностиков в средиземноморской ойкумене было эзотерическим. В гностических сектах было несколько ступеней посвящения. В отличие от христиан, которые проповедовали свои священные тексты открыто, гностики открывали свои знания только избранным после многолетних испытаний. Потому неудивительно, что после поражения гностиков именно гностических текстов почти не осталось, так что в исследовании гнозиса приходится опираться на христианских полемистов (новый полный перевод свидетельств христианских авторов о гностиках сделан Е. В. Афонасиным [Афонасин 2002b]).

Христианские богословы описали своего противника достаточно хорошо. В середине XX века были открыты подлинные гностические тексты на коптском языке, которые датируются IV веком, но содержат гораздо более ранние свидетельства. Вот как описывает обнаружение этих рукописей советская исследовательница М. К. Трофимова: «Феллахи, рывшие землю в районе Наг-Хаммади у подножия крутой горы Гебель-Эль-Тариф, на левом берегу Нила, неподалеку от античного поселения Хенобоскион, нашли тайник. Район приблизительно соответствует тому месту, куда, согласно преданию, около 314 г. удалился св. Пахомий и где в IV в. располагались первые основанные им монастыри. В тайнике

оказался сосуд, содержащий тринадцать (точнее, двенадцать и остатки еще одного) кодексов-сборников. Была высказана мысль, что это собрание папирусов, или «гностическая библиотека», как стали называть его, принадлежало одной из сект, обосновавшихся в Наг-Хаммади, – возможно, сетиям либо валентинианам» [Трофимова 1979. С. 3]. Ведущиеся с тех пор исследования текстов не прибавили ничего существенного к уже известной картине.

Гностическая иерархия миров

В своей философии гностики задаются принципиальным вопросом: как возможно зло в мире? Как добрый совершенный Бог мог сотворить злой и несовершенный мир? Рассмотрим далее принцип гностического решения вопроса, который однозначно выделяет гностическое мировоззрение в спектре имеющихся вариантов.

Решение это следующее. Существует наивысший Бог, который абсолютно благ, хорош и совершенен. От Бога отпадает некий мир. Этот мир тоже благ, хорош и совершенен, но уже несколько хуже, чем сам Бог, потому что согласно основному принципу платонической философии порожаемое хуже, чем порождающее [Ситников 2001. С. 90–91]. От этого мира отпадает еще один мир, который в свою очередь немножко хуже первого. От второго мира отпадает третий и так далее. Разные секты насчитывают от тридцати до трехсот шестидесяти пяти миров, каждый из которых немного хуже предыдущего. В самом низу лестницы находится наша земля, которая не содержит никакого отсвета божества. Наш мир сотворен из материи, которая так ухудшилась, что по существу является злом. Гностическая секта маркионитов учила, что благ и добр только Христос, а Бог Ветхого Завета – это сам Сатана [Тертуллиан 2010]. Наш мир – это обреченное тлению и ужасу место, которое нельзя улучшить, а можно только уничтожить.

Два рода людей в учении гностиков

Однако в этом ужасном аду есть светлые моменты – это души людей. Души людей как искры истинного света, они занесены в этот мир из того самого высшего и самого светлого предела и состоят, по существу, из добра, противополож-

ного злу. И тут появляется самая главная гностическая идея, которая выступает маркером гностического мировоззрения: такие души-искры имеют не все люди, а только некоторые.

В гностических учениях большинство людей имеют душу из той же материи, что и все остальное в этом мире. Такие люди зовутся людьми природными, гиликами, и они погибнут вместе с душой, когда умрут. Есть люди душевные, которые имеют шанс попасть в нижний круг рая, если будут вести строгий образ жизни и соблюдать все предписания морали. И наконец, есть истинные люди, люди духовные, пневматики. Только их души заброшены к нам сюда из верхнего мира, и только эти души возвратятся туда после смерти [Ириней 2009. С. 39]. Однако для того, чтобы вернуться в высшую сферу, пневматик должен владеть особыми техниками и обладать неким особым знанием. «Знание» по-гречески «гнозис», отсюда и происходит название «гностики».

Согласно гностическим учителям, Иисус пришел в наш мир только ради них, ради пневматиков. Все, что написано в Евангелиях, это истории для простаков, сквозь которые только иносказательно просвечивает подлинный смысл, а на самом деле Иисус принес тайное знание, тот самый гнозис, который с тех пор гностики передают друг другу, чтобы вернуться на свою сияющую родину [Там же. С. 41–43]. Нужно особо отметить, что пневматики попадают в высшую сферу не за свое поведение и не за свои заслуги, а только по своей природе. Они не обязаны соблюдать моральные нормы и могут вести себя как угодно – они будут спасены просто потому, что их души изначально оттуда, из царства света, туда они и вернутся.

Так выглядит гностическая идея о двух родах людей. Пневматики высшие по своей природе и стоят над моралью, им позволено все, и они спасутся. Остальные же, низшие по своей природе, погибнут вместе с миром; по сути, эти люди даже при жизни не имеют особой цены.

Гностики и манихеи

В описании нашего мира гностицизм смыкается с манихейством, религиозным учением пророка Мани, который жил в III веке и развивал некоторые зороастрийские религиозные идеи. Манихейскую доктрину подробно анализирует

Е. Б. Смагина [Смагина 2011. С. 134–385]. Манихеи не признают иерархии миров; по их учению, наш единый мир сотворили добрый и злой бог, которые равны по силе между собой. Злой бог сотворил материю и человеческие тела, а добрый – души. Смерть – это освобождение из земного ада, из плена материи, и после смерти души возвращаются к светлому богу.

Казалось бы, для манихеев естественная жизненная стратегия – самоубийство. Однако и гностики, и манихеи признавали переселение душ. То есть уходить надо всем вместе, потому что, пока на земле рождаются дети, душе придется возвращаться обратно, и хорошо, если на день или на год, а если нужно будет провести в этом плену лет пятьдесят? Поэтому манихеи, как и гностики, выбирают следующую стратегию: нужно обратить в свою веру все человечество и коллективно покончить с собой. Этого можно достичь, если перестать рожать детей. Тогда в следующем поколении человечество вымрет и все освободятся.

Христианство против гностицизма

Христианская церковь не могла отнестись к этому учению равнодушно. У христианства было что противопоставить гностицизму догматически, и Церковь, тогда еще гонимая и преследуемая, бросилась в бой. Как пишет исследователь христианской патристики А. В. Ситников, «решительный отпор гностицизму дали св. Ириней Лионский (ок. 130 – ок. 200), Тертуллиан (ок. 160 – 220) и Климент Александрийский (150 – 214)» [Ситников 2001. С. 20–21].

Христиане не признают иерархии миров, наш мир единственный. Этот мир не отпал от Бога, как у гностиков, а сознательно сотворен благим Богом. Сотворив мир, Бог сказал, что это хорошо, то есть наш материальный мир по природе своей добр и хорош, а не зол и плох [Ситников 2001. С. 162–163].

Далее, человеческое тело в его нынешнем состоянии, конечно, слабо и убого, но Господь воплотился именно в человека, а не в ангела или какую-то высшую силу. Господь тем самым почтил и освятил человеческое тело, и презирать тело как таковое – значит идти против Господа. Христиане признают воскресение в телах, то есть тело достойно вечной жизни не меньше, чем душа. Этим разбиваются гностиче-

ские тезисы о том, что тело представляет собой изначальное зло, обреченное на вечную гибель.

Церковь благословляет брак и деторождение. Церковь не учит о переселении душ. Августин говорит об этом так: если человек жил праведно и после смерти должен удостоиться Царства Небесного, не будет ли бесчеловечной жестокостью отправить его опять на землю, в тело какого-нибудь животного? Это невозможно, Бог никогда не отдаляет от себя тех, кто приходит к нему («О Граде Божием», книга XIII, глава XX) [Августин 1998а. С. 580–581]. Далее, воскресение телесное прямо противоречит идее о переселении душ.

Разумеется, не могли христиане смириться и с заявлением, что Христос пришел только ради пневматиков. Христос умер за всех и пришел ради всех и каждого, не выделяя какую-то особую породу людей. Российский исследователь неоплатонизма А. В. Ситников замечает: «Цельс даже делает упрек христианству за то, что оно обращается ко всем людям» [Ситников 2001. С. 199]. Спасутся все, кто принял дар бессмертия, кто подтвердил это своими поступками, так как вера без дел мертва. Никакие заклания, психотехники и тайное знание тут не помогут. Что нужно знать для спасения, Церковь говорит открыто всем.

Каждое свое утверждение христиане могли подтвердить ссылкой на Писание, показав таким образом тем, кто искренне заблуждался, что гностики – не христиане, и вывести этих людей из секты. После трех веков активной борьбы гностицизм сошел со сцены, или погиб, или ушел в глубокое подполье.

Катарская ересь: утешение и эндюра

Какое-то время Римская империя жила, занимаясь внутрицерковными спорами, тринитарными и христологическими, пока в VIII веке не появились в Болгарии павликиане. Это были открытые манихеи, с которыми Ромейская империя долго вела борьбу, в том числе и вооруженную. Самым значительным выступлением гностиков в Европе было противостояние в Провансе в XIII веке, которое завершилось Альбигойским крестовым походом.

Гностики, которые тогда выступили против католической церкви, назывались катарами («чистыми»). Центральным таинством катаров было утешение, *consolamentum*, или

еретикация [Ле Руа Ладюри 2001. С. 427–428]. Утешение соответствует христианскому причастию, однако его можно принимать только раз в жизни. После утешения человек абсолютно очищен от земной скверны и готов попасть в рай. Чтобы не оскверниться вновь, человек должен никогда не лгать, а также практиковать строжайшее веганство и безбрачие.

«Большинство катаров не надеялось исполнить строгие заповеди, обязательные для «совершенных», и рассчитывало получить «утешение» на смертном одре, называвшееся «добрым концом».

...Часто, когда больной, принявший «утешение», потом выздоравливал, ему советовали покончить жизнь самоубийством, которое называлось «эндура». Во многих случаях эндура ставилась как условие «утешения». Нередко ей подвергали стариков или детей, принявших «утешение» (конечно, при этом самоубийство превращалось в убийство). Формы эндуры были разнообразны: чаще всего голодная смерть (в особенности для детей, которых матери переставали кормить грудью), но также кровопускания, горячие ванны, сменяющиеся резким охлаждением, напиток с истолченным стеклом, удушение. И. Доллингер, разбиравший сохранившиеся архивы инквизиции в Тулузе и Каркассоне, пишет: «У того, кто внимательно изучит протоколы обоих вышеупомянутых судов, не останется никаких сомнений в том, что от эндуры погибло гораздо больше людей – частью добровольно, частью насильно, – чем в результате приговоров инквизиции» (Dollinger J. Beitrage zur Sektengeschichtedes Mittelalters. Erster Theil. Geschichte der gnostisch-manichaischen Sekten. München, 1890, p. 226) [Цит. по: Шафаревич 2014. С. 204–205].

В конце XII века катарская ересь захватила северную Италию и южную Францию. Местные сеньоры поддерживали катаров и вступали в секту по политическим соображениям. Появились целые области, где католические священники не смели показываться под страхом расправы, а когда в одном южно-французском городе сенешаль-катар арестовал католического епископа, папский престол наконец-то осознал, что время полумер прошло. Против катаров был созван крестовый поход, и через несколько лет их полностью уничтожили, сровняв Прованс с землей. Пример описания

Альбигойского крестового похода с прокатарских позиций можно найти в книге современных французских исследователей «Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII веков» [Брюнель-Лобришон 2003. С. 208–231], что само по себе показывает место катарской традиции в европейской культуре вплоть до наших дней.

Гностические идеи у протестантов

В XVI веке главную гностическую идею о двух типах людей переоткрыли и стали воплощать в жизнь протестанты. Многие протестантские течения признают двойное предопределение, а именно: некоторые люди еще до их рождения предопределены Богом к раю, а все остальные тоже еще до их рождения предопределены к аду. Поступками этого изменить нельзя, переход между категориями абсолютно невозможен.

После победы протестантизма гностицизм уже никогда не уходил со сцены и всегда был в поле зрения любого европейски образованного человека. Повлияли гностические идеи и на западную фантастику, а через нее – на фантастику советскую. Рассмотрим элементы гностического мировоззрения в известных произведениях советской фантастики – в фильме «Кин-дза-дза» и в творчестве братьев Стругацких.

Гностическая иерархия миров в фильме «Кин-дза-дза»

В фильме «Кин-дза-дза» первое, что мы видим, – иерархия миров. Земля где-то посередине, высший и светлый мир – Альфа, низший и худший – Плюк. Путешествие между мирами возможно, для этого нужно иметь определенное знание, гнозис. В данном случае это координаты планеты. Заметим, что на Землю в конце фильма попадают те, кто изначально был с Земли, люди другой породы, плюканцы, на Землю не попали.

Следует обратить внимание и на то, что Альфа, которая в гностическом мировоззрении должна быть самой привлекательной, оказывается самой отвратительной планетой. Плюканцы не ангелы, но их пакости какие-то детские – заполу-

чить цветные штаны или на всех плевать. Жители Альфы – другое дело. Альфа – царство серьезной недетской гордыни. Они знают, что они лучше всех, что они другой породы, они имеют право решать, кому жить, а кто будет кактусом, и ни на минуту не сомневаются в этом своем праве. Наивысший круг гностического рая оказывается самым последним кругом христианского ада¹.

Прогрессоры-пневматики в мире Полудня

В творчестве братьев Стругацких гностические мотивы вводятся авторами в текст сознательно. В одном из своих интервью писатели рассказывают, что они по мифологическому словарю искали, как называется их мировоззрение, и нашли, что это гностицизм. Рассмотрим гностические идеи в творчестве известных фантастов.

Проанализируем цикл романов, посвященных прогрессорству: «Обитаемый остров», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер», «Трудно быть богом», «Парень из преисподней».

В художественном мире этих текстов мы наблюдаем хорошо знакомую нам иерархию миров. В качестве самого светлого мира выступает Земля. Все остальные миры хуже и должны быть культурно уничтожены, не должны быть сохраняемы в том виде, в каком они есть. Путем прогресса эти миры должны стать такими, как и Земля. Добиться этого прогрессоры пытаются, интегрируясь в элиту. Они в низших мирах работают как дворяне, руководители, министры, начальники охраны, а не простые люди из нижних социальных слоев.

Как говорит Иринея Лионский, современник первых гностиков, в своем сочинении «Против ересей»: «Еще очевиднее обнаруживается ложность их толков относительно семени и может быть усмотрена каждым в том, что они говорят, будто те души, которые получили семя от Матери, гораздо превосходнее других, почему и почтены Демиургом и поставлены князьями, царями и священниками» [Иринея 2009. С. 30].

¹ Наблюдение Александра Желанного.

Прогрессоры в этих мирах ведут себя как гностическая секта – скрываются, прячутся, хранят тайну, открывают правду о высшем светлом мире только посвященным.

Разделение людей на две породы, на два несмешиваемых вида является центральной идеей в творчестве писателей.

Там, где Стругацкие не описывают контакт цивилизаций, а пишут об одном обществе, в их борьбе с мещанством явно видно презрение пневматиков к гиликам, к природным людям. В тех книгах, где речь идет о встрече разных миров, людьми, несмотря на декларации, выступают только земляне.

Прогрессоры ищут в других мирах людей, которые достойны стать в один ряд с землянами, и только им помогают, одних их могут в любой момент забрать на Землю из этого ада. Такие люди воспринимаются как равные, в отличие от всех остальных. Румата Эсторский смотрит на Будаха как на равного себе землянина. В последней сцене «Парня из преисподней» Гаг встречает доктора, который везет лекарство в город, где свирепствует эпидемия. Это маленький заляпанный грязью человечек, но Гаг смотрит на него и видит высокие светлые залы, дворцы, полные прекрасных людей, и вот этот врач – такой, как они, той же самой природы. Ради таких и стоит стараться.

В «Обитаемом острове» люди делятся на две группы: одни чувствительны к излучению, другие нет. Отбор происходит не по моральным или физическим данным – принадлежность к группе врожденная, изменить группу путем сознательных усилий невозможно.

Выделение из человечества иной, высшей расы является главной темой романа «Волны гасят ветер». Роль гнозиса у Стругацких играет научное знание. До инициации людены могли заниматься чем угодно, быть пряхой или агротехником, но после инициации они занимаются лишь наукой, познанием как таковым.

Гностическое Евангелие: «Отягощенные злом»

Особняком стоит роман Стругацких «ОЗ, Отягощенные Злом». Этот роман отличается от остальных тем, что здесь гностики упоминаются прямо. «Отягощенная злом» – это гностический термин, которым гностики называли материю нашего

мира. Одно из главных действующих лиц романа – Демиург. Это тоже гностический термин, так гностики называли творца нашего низшего мира. Все люди на Земле делятся на обычных, в которых ничего примечательного, и на тех, у кого есть душа, прекрасная, как жемчужина. Души собирает Агасфер Лукич, и на этой почве с ним сходится Демиург. Он хочет заполучить портфель Агасфера Лукича, где тот хранит эти души-жемчужины, потому что ради этого он, Демиург, сюда и пришел.

Изложенная в этом романе версия евангельских событий тоже восходит к гностикам. Августин пишет, что в его время, через сто лет после миланского эдикта, легализовавшего христианство, некоторые представляли Иисуса мягким и добрым учителем нравственности, который вовсе не собирался умирать на кресте, а арест и смерть его были подстроены Петром. Петр хотел таким образом прославиться и добиться власти, заставив верить в того, кто Богом не являлся («О Граде Божием», книга XVIII, глава LIII) [Августин 1998b. С. 307–308]. Эту же версию повторяют братья Стругацкие в книге.

Таким образом, мы видим созданный умными и талантливыми авторами настоящий гностический космос. Разные стороны жизни в этом космосе регламентируются гностическими идеями. Перед нами замечательная модель, на примере которой можно проследить разные моменты гностического учения в их развитии и взаимодействии.

Гностические идеи в наши дни

Гностические идеи реализуются не только в современной литературе и кино, но и в других сферах жизни. «Укропы» и «ватники», либералы и патриоты, «бандеровцы» и «колорады», верные и неверные, «люди с хорошими лицами» и «анчоусы», интеллигенты и быдло, вегетарианцы и мясоеды, любители собак и догхантеры – вот только некоторые примеры оппозиций, которые используются в современном информационном пространстве. Этот перечень можно продолжить, категории дихотомии могут меняться, но остается общий принцип: разделить людей на две группы, к одной из которых принадлежит говорящий

и все хорошие люди, а к другой – их политические, социальные, культурные антагонисты, «которые не заслуживают звания человека». Когда такое разделение проведено и усвоено, лишенный человеческого статуса, то есть дегуманизированный антагонист объективируется: в общественном мнении считается допустимым поступать с такими людьми как с объектами, то есть грабить, убивать, сжигать заживо. Так и появляются выражения «жареные колорады» и «неплохо вата горит» как реакция на массовое убийство в Одессе 2 мая 2014 года (о методах дегуманизации русских в информационном пространстве Украины начиная с 2014 года см. [Ляшенко 2017]).

Культура строится на дихотомиях, групповая идентичность определяет личную, в ходе жизни мы все так или иначе делимся на группы, сообщества, общности, на «мы» и «не-мы». Включаясь в эти оппозиции, нужно помнить, что и на другом полюсе тоже люди, ради которых, как учит Церковь, умер Христос.

ГНОСТИЧЕСКАЯ ТЕОЛОГИЯ В ФИЛЬМЕ «USS КАЛЛИСТЕР»

В современном постхристианском мире существует запрос на духовную жизнь, многими осуществляется активный религиозный поиск. В этих условиях актуализируются различные религиозные системы, которые транслируются в разные семантические среды. Для человека массовой культуры усвоение литературного текста становится проблемой, и основные идеи, имеющие мировоззренческую ценность, воплощаются с помощью новых знаковых систем, включая язык кино. С помощью кинематографа создаются такие кинотекстовые интерпретации религиозных идей, которые могут быть восприняты новой аудиторией, не имеющей классической подготовки и не принадлежащей к какой-либо традиционной конфессии. Наряду с традиционными религиозными системами в культурном пространстве распространяются и менее известные религиозные системы, включая гностическую. Среди актуальных идей религиозной жизни находится и полемика гностицизма с христианством о Боге-Творце, его роли в создании мира и взаимоотношениях с человеком. Проанализируем герменевтическим методом кинотекстовую визуализацию указанного комплекса религиозных идей в британском фильме «USS Каллистер» (2017).

Визуальная теология XXI века

Как указывает С. С. Аванесов, теология в общем смысле есть размышление над содержанием религиозной веры. Хотя религиозная вера предстает как имеющая трансцендентный источник, рефлексивное отношение к ее содержанию возможно, и теологическая рефлексия также является предметом теологии. Кроме того, теология рассматривает различные практики репрезентации религиозной веры, в которых отражается содержание религиозного опыта [Аванесов 2019. С. 15].

Как показывает тот же автор, наибольшее значение христианские практики оптического закрепления и передачи религиозного опыта приобретают в период визуального по-

ворота в науку и искусстве, который является специфической характеристикой конца XX – начала XXI вв. [Аванесов 2019. С. 17]. С. С. Аванесов отмечает, что в предметную сферу визуальной теологии как теории включены визуальные формы и приемы выражения теологического знания [Аванесов 2019. С. 19]. Теология в оптическом аспекте является визуальной семиотикой религиозного опыта, который закрепляется с помощью невербальных средств – «через форму, цвет, объем, композицию, образ, пространственное расположение, движение, жест и тому подобное» [Аванесов 2019. С. 18]. Большими возможностями в этом плане обладает кинематограф.

Кинотекст способен создавать эстетическую коммуникацию, где общезначимый аспект образов выступает как миф, философская система или религиозная концепция. В то же время нужно отметить, что подсознательная потребность общества в религиозной вере может удовлетворяться не только христианством, которое предоставляет ищущему человеку секулярного мира некоторый набор вариантов в спектре традиционных религий, однако является не единственной теологической системой, привлекающей современных творцов. Пробуждение Бога, отмеченное исследователями конца XX века, проявилось не только в возврате к традиционным религиям, но и в возрождении разнообразных сектантских учений, как синкретического, так и традиционного характера. Так, в современном мире существуют последователи катаров, средневековых гностиков, и множество других ересей гностического толка, возродившихся на новом материале в наши дни. Рассмотрим визуальную реализацию гностической религиозной системы в кинофильме «USS Каллистер» (2017).

Гностическая вариация вселенной Стартрека

Фильм «USS Каллистер» Тоби Хейнса является первой серией четвертого сезона британского телесериала «Черное зеркало» (2011 – 2019). Сериал создан Чарли Букером, британским писателем и телеведущим. Каждая серия представляет собой сюжетно законченное повествование, актерский состав в сериях не повторяется. Серия «USS Каллистер» – аллюзия на сериал «Звездный путь» (англ. Star Trek, Стартрек), представляющий собой американскую научно-фантастическую медиафраншизу, то есть несколько телесе-

риалов и полнометражных фильмов. Проект «Стартрек» внес существенный вклад в массовую культуру и породил оригинальную субкультуру, к которой отсылают визуальные образы фильма «USS Каллистер».

Главным героем фильма является поклонник франшизы «Звездный флот» (явная отсылка к «Стартреку») гениальный программист Роберт Дейли. Он работает техническим директором компании «Беспределье», для которой разработал виртуальную симуляцию, где игроки полностью погружаются в космический мир, их восприятия генерируются во всех областях – визуальной, слуховой, осязательной и так далее. Игроки могут взаимодействовать друг с другом и действовать в вымышленном мире, как в реальном. Дейли создал в оффлайне на своем компьютере особый мод (компьютерную модуляцию) Беспределья – космический крейсер «Каллистер» и космические миры, по которым он путешествует. Крейсер «Каллистер» – отсылка к крейсеру «Энтерпрайз», на котором путешествуют персонажи оригинального сериала «Стартрек».

Крейсер устроен как космический корабль из научно-фантастических романов и фильмов 1960-70-х гг. Дизайн крейсера включает ламповые пульта управления на мостике и эргономичное оформление интерьера, узнаваемое для каждого, кто видел хоть одну серию оригинального сериала и читал научно-фантастическую литературу того периода. В команде «Каллистера» – представители разных космических рас. Одежда персонажей выглядит с небольшими отличиями как униформа звездного флота из «Стартрека» – женщины в высоких сапогах и миниюбках, с короткими стрижками, мужчины в темных брюках и однотонных свитерах, цвет которых отражает их статус в команде. Таким образом, зритель попадает в научно-фантастическую утопию эпохи надежд на быстрое покорение космоса, выход человечества из своей земной колыбели, скорый контакт с инопланетными расами. Эта космическая утопия создана в эстетике научно-фантастического сериала 1960-х гг. и визуализируется как Вселенная «Стартрека».

По ходу развития сюжета зритель узнает, что игрок Дейли взаимодействует не с другими игроками, которые тоже входят в игру, выбирая себе персонажей, а с людьми, двойниками своих коллег по работе, ДНК которых он воспроизвел в цифровом виде в своей гениальной программе Беспределье. Двойники сохраняют память, разум и волю оригина-

лов. Пока сослуживцы Дейли спокойно ходят на работу, их копии развлекают капитана на «Каллистере», летящем в открытом космосе, и не могут ни умереть, ни выбраться с корабля. Как автор программного кода, Дейли способен трансформировать любую телесную оболочку в моде. За непослушание он наказывает своих подчиненных, пытая их и превращая в чудовищ. Таким образом, Дейли выступает в этом сюжете как неуязвимое и могущественное божество, создавшее тела своих подданных-людей и заключившее в них души, обманом вовлеченные в этот чужой мир, из которого они не могут выйти. Эти характеристики Дейли заставляют нас вспомнить о гностических религиозных взглядах и чрезвычайно важной фигуре гностической мифологии – Демиурге.

В фильме приключения персонажей разворачиваются в разных сферах космоса, то есть гностическое устройство мира, где существуют разные уровни приближения к божественному, является предметом изображения. Можно насчитать три сферы: это реальный мир, в котором живет Дейли-программист, это мир Беспределья, где общаются реальные игроки, и мод «USS Каллистер», существующий офф-лайн на компьютере Дейли. Все эти миры упорядочены по степени полноты бытия. В реальном мире люди обладают полной свободой, Беспределье представляет собой наиболее адекватную из возможных копию реального мира, где свободны все игроки, а реальность генерируется в соответствии с их свободным выбором. В моде «USS Каллистер» свободен только Дейли, он властвует над телами своих подопечных и стремится сломать их души. Таким образом, перед нами гностическая иерархия миров.

Второй Ум – Демиург: злой бог отдельного мира

В некоторых гностических учениях использовались элементы философии Филона Александрийского, а также философов-неоплатоников Нумения из Апамеи, Модерата, Альбина, Плотина, которые применяли для объяснения мира триадические схемы. Высшее Божество выступает как первая простота, монада, противостоящая несотворенной материи, созидание Космоса происходит как охват Умом материи. Реализацией потенции Ума или выявлением порядка становится второй Бог, Второй Ум, или Демиург, чье бытие изображается через концепцию «подражания» Первому Богу.

Третье же начало обустроивает материю, соединяя ее в тела, украшая, придавая ей некоторое подобие божественной субстанции [Толмачева 2003. С. 15].

В фильме «USS Каллистер» мир Беспределья создан Робертом Дейли, гениальным программистом, который смог смоделировать реальный мир в своей компьютерной симуляции. Его гениальность постоянно подчеркивается, что показывает, какую роль Дейли исполняет в сюжете – он Ум, Демиург, создавший материальным мир. Дейли подражает первому Богу, создавшему наш реальный мир.

Один из персонажей, помощник капитана Уолтон, прямо называет Дейли богом, когда рассказывает новой девушке Нанет, где она оказалась: «Ты в мире, которым правит бог-говнюк». Дейли неуязвим для своих подвластных, то есть владеет еще одним атрибутом божественности. Также по словам Уолтона, обращенным к Нанет, «Дейли слепил тебя как пирожок». Эта фраза прямо отсылает к Ветхому Завету, где Бог слепил Адама из глины.

Ряд древнейших теологических систем гностицизма содержит представление о том, что Творец нашего мира, изображенный в самом начале Ветхого Завета и выдающий себя за благого Бога-Отца, на деле является злым Демиургом, низшим богом, не обладающим знанием о подлинном Боге-Абсолюте [Евлампиев 2020. С. 143]. Таких же взглядов придерживались члены христианской секты маркионитов [Тертуллиан 2010]. Созданные Демиургом как его слуги, люди все же не полностью принадлежат низшему миру, поскольку Демиург властен лишь над телесным и материальным, он не может создать души людей и вынужден похищать их из подлинного божественного мира, из высших сфер космоса.

Так же и Дейли не в силах создать личности, души людей. Он может создавать, трансформировать и модифицировать их тела, лишать их естественных функций или добавлять новые (так, члены его экипажа не могут умереть без его прямого вмешательства), однако души людей Дейли вынужден похищать из реального мира, который можно рассматривать как более полную реализацию божественного содержания, где люди свободны и не существуют под властью Демиурга.

Злой бог притворяется добрым: ритуалы и угрозы

В гностической теологии Демиург, выдавая себя за благого бога, через свою «религию закона» – иудаизм и продолжающее его церковное иудео-христианство – подчиняет себе людей, делает полностью послушными своей воле и тем самым заставляет исполнять свои злые повеления [Евлампиев 2020. С. 143].

Аналогичный сюжет разворачивается в фильме «USS Каллистер». Подобно тем обрядам и религиозным предписаниям, которыми наполнен Ветхий Завет, на Каллистере тоже существует строгий ритуал. Каждый сеанс игры, то есть приключение в космосе, победа героя-капитана Каллистера над космическими чудовищами или пиратами, завершается восхвалением капитана: весь экипаж собирается на мостике, поет хвалебную песню, хлопает в ладоши, и в финале капитан целует в губы всех девушек экипажа. Этот ритуал соблюдается скрупулезно и неуклонно, отсылая зрителя к такому древнейшему жанру религиозного творчества, как хвалебный гимн божеству. Кроме того, сам характер времяпрепровождения Дейли в игре является ритуалом: разыгрывается какое-то из приключений, где капитан умен и отважен, первый помощник трусоват, остальные выражают веру в своего капитана и восхваляют его в финале эпизода.

Дейли использует свои знания программиста и способность менять программный код, чтобы заставлять экипаж выполнять его задания. Когда начинается сеанс игры, все члены экипажа отыгрывают своих персонажей: триангулируют местность, ищут злодеев и помогают их победить, причем оружие их не работает, стреляет только бластер Дейли, а злодеи – это такие же созданные Дейли двойники реальных людей, которых пытками и насилием Дейли заставляет принимать участие в игре.

Таким образом, роль Дейли в создании мира Каллистера и характер его взаимоотношений с подчиненными позволяют считать его визуализацией второго члена гностической триады – Нусом-Умом, Демиургом локального мира. Демиург – бог, чья сила ограничена, он не способен создать души людей и ворует их для вселения в тела, которые он делает. Кроме того, это злой Демиург – он мучает подвластных, заставляет их соблюдать ритуалы, жестоко карает за неповиновение.

София против Демиурга

Значительную роль в гностической мифологии играет София. Учение о Софии резюмировал С. С. Аверинцев. У гностиков, в частности, Валентина и Птолемея, София выступает как последний из божественных эонов, замыкающий плерому. Ей отводится особая роль в гностической космогонии: устремившись в страстном порыве к Первоотцу, София нарушает тем самым целостность плеромы и оказывается исторгнута из нее. Негативные эмоции падшей Софии (ужас, печаль и другие) порождают материю и душу, а сама она производит на свет Демиурга, который создает из них материальный мир. Втайне от Демиурга София «подмешивает» в созданный им мир присущую ей, но неприсущую ему пневму (дух); таким образом, именно она «ответственна» за появление «духовного начала» в мире.

В валентинианстве происходит разделение на «старшую Софию», которая, несмотря на свое падение, остается в плероме благодаря созданному Богом «Пределу», и Софию-Ахамот – бесформенную эманацию падшей Софии, уподобляемую выкидышу и исторгнутую из плеромы. Христос (выступающий у гностиков как вневременная духовная сущность) сообщает Софии-Ахамот форму, после чего она, следуя тому же примеру, пытается оформить душевно-телесный уровень бытия и создает Демиурга, который, в свою очередь, становится Творцом материального мира [Аверинцев 1980]. Воссоединение падшей Софии с ее небесной ипостасью является завершающим актом космической драмы и знаменует конец материального мира, который разрушится, а души людей вернутся в их небесную обитель.

Спасение через разрушение мира

Весь этот комплекс идей, хоть и в редуцированном виде, воплощен в фильме в образе Нанет. Нанет – программистка, как и Дейли, то есть причастна Нусу-Уму и также способна создавать миры. Она единственная в офисе высоко ценит работу Дейли как программиста, восхищается его гениальными способностями, стремится работать с ним вместе и ради этого пришла в «Беспределье». Далее, в фильме Нанет раздваивается, как и остальные персонажи: одна Нанет остается

в офисе, а ее двойник оказывается заперт в моде. В отличие от всех остальных персонажей, «земной» Нанет удастся связаться со своей «небесной» ипостасью, и благодаря этому она реализует план побега из мода, который оборачивается разрушением мода, концом этого маленького мира и гибелью его Демиурга.

Идея разрушения как нового возрождения также реализована в фильме: под руководством Нанет Каллистер летит в черную дыру, герои согласны погибнуть, чтобы вырваться из-под власти Демиурга, однако в черной дыре происходит не гибель, а трансформация: персонажи выходят на новый уровень космической иерархии, в открытую симуляцию Беспределье, в рамках которой они полностью свободны и могут взаимодействовать с другими игроками. Таким образом, Нанет выполняет роль гностической Софии, разрушая материальный мир и освобождая запертые в плену души. В образе лейтенанта звездного флота Нанет Коул в кинотексте визуализируется София – важнейший персонаж гностической теологии.

Итак, драматургия двух главных образов фильма, Дейли и Нанет, строится на основе гностических мифов о злом Демиурге и Софии, спасающей-разрушающей мир. Наряду с этим в фильме присутствует инверсия двух важных сюжетов Ветхого Завета: повеления Бога Адаму «плодитесь и размножайтесь» и жертвоприношения Авраама.

Гнушение плотью

В Ветхом Завете после изгнания первых людей из рая, Господь повелел им «Плодитесь и размножайтесь!». В христианской антропологии люди изначально созданы с половыми органами, что являлось большим соблазном для различных сект первых веков христианства, и продолжает оставаться спорным моментом до сих пор. Если люди созданы для рая и созданы совершенными, зачем им гениталии и способность к испражнению? Гностики считали эти части человеческого тела доказательством того, что оно создано Демиургом, который отяготил человека как сексуальным влечением, так и потребностью испражняться, то есть связал человека с нечистотой. Из этого гностики делали вывод, что Бог Ветхого Завета является злым Демиургом, который таким образом произдевал над людьми.

В фильме «USS Каллистер» у персонажей мода нет гениталий. Мир Звездного флота – целомудренный мир, здесь никто не совокупляется и не испражняется. В фильме показано, насколько это тягостно и унинительно для героев. Именно этот момент они воспринимают как издевательство, и обнаружив отсутствие у себя гениталий, Нанет-София начинает решительно действовать, чтобы разрушить мод. Таким образом, в фильме инвертирован библейский сюжет, и показано, что злой Демиург поступает противоположно Богу Ветхого Завета, который повелевает людям плодиться и размножаться и не гнушается телесного.

Жертва Авраама

Особенно ярко инверсия библейского сюжета показана в истории с жертвоприношением Авраама. Согласно Ветхому Завету, праотец Авраам был первым человеком, который стал общаться с Господом, первым из избранного народа. Бог потребовал от него принести в жертву своего сына Исаака, и Авраам начал жертвоприношение, но ангел остановил его руку, и Бог сказал Аврааму, что таких жертв он не приемлет. Ребенок остался жив и стал одним из патриархов, прародителей избранного народа.

В фильме «USS Каллистер» первый помощник Уолтон был первым человеком, которого Дейли скопировал в мод. Много лет они с Дейли были на корабле вдвоем. Таким образом, Уолтон оказывается первым человеком, который общается с богом этого мира, то есть Авраамом моды. Чтобы заставить Уолтона подчиняться, Дейли скопировал в мод его сына Томми и выбросил ребенка в открытый космос. Жертвоприношение Исаака совершилось, Авраам не смог ему помешать и лишился сына. Рассмотренная инверсия библейского сюжета показывает нам принципиальное отличие Демиурга от Бога Ветхого Завета, то есть создает визуальными и драматургическими средствами представление о несоответствии гностической и ветхозаветной теологии в этом важном пункте.

Демиург против Бога Ветхого Завета

Подведем итоги. В фильме «USS Каллистер» средствами кинематографа визуализированы важные персонажи гно-

стической теологии: Демиург и София. Кроме того, в фильме присутствуют такие базовые для гностической теологии идеи как иерархия миров, упорядоченных по степени удаления от божества, и гнушение плотью. В произведении также инвертированы два библейских сюжета – благословение человека потомством и жертвоприношение Авраама, и таким образом дается критика гностического представления о тождестве злого Демиурга и Бога Ветхого Завета. Визуализация гностической теологии дается в форме образов франшизы «Стартрек», в эстетике научной фантастики 1960–1970-х гг.

Итак, кинотекст «USS Каллистер» используется для выражения теологических идей и выступает как предмет визуальной теологии, проанализированный герменевтическим методом. В целом произведение представляет собой качественную визуализацию гностической теологии в образах и сюжете, а также отражает теологическую полемику гностиков и христиан о Ветхом Завете, не потерявшую актуальность и в постхристианской западной цивилизации.

НЕОПЛАТОНИЧЕСКОЕ И ГНОСТИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ В «ОЧАРОВАННОМ СТРАННИКЕ»

Философия Платона в творчестве Лескова

Философские смыслы русской литературы все чаще привлекают внимание исследователей. Произведения классиков русской прозы XIX века оказываются связаны с традиционной культурой, где религиозные, философские и антропологические идеи выражаются в образах, имеющих реалистический характер и символический аспект. Особенно плодотворным в этом плане представляется исследование произведений Н. С. Лескова, уделявшего большое внимание религиозным и философским темам в своем творчестве. Рассмотрим полижанровое произведение Н. С. Лескова «Очарованный странник». Блестящий анализ агиографического и фольклорного кода в «Очарованном страннике», проведенный А. М. Ранчиным, дополним философским анализом семантики пути в гностической и неоплатонической традиции.

Платоновские темы Лескова

Середина и вторая половина XIX в. была в России временем пробуждения интереса к Платону и его наследию. Многие идеи и интенции платонизма были заимствованы древнерусской культурой вместе с византийским наследием, однако именно в период жизни Н. С. Лескова усвоение Платона переходит на новый уровень. Под влиянием популярных в России философских систем Г. В. Ф. Гегеля и Ф. В. Й. Шеллинга, высоко ставивших Платона, появляются переводы платоновских текстов и комментарии к ним [Светлов 2020]. Философия Платона входит в русское культурное пространство, изучается и осмысливается, оказывая влияние как на философов, так и на писателей того времени.

Н. С. Лесков на всем протяжении своего творческого пути интересовался идеями Платона [Петрова 2014. С. 13]. Размышления о Сократе и Платоне прослеживаются в эпистолярном и литературном наследии писателя в течение

тридцати лет, с начала 1860-х до середины 1890-х гг. [Петрова 2014. С. 7]. А. В. Петрова в своем диссертационном исследовании показывает, что одним из источников знаний Лескова о Сократе, Платоне и их философских взглядах послужила книга «Платон в изложении Клифтона Коллинза» (СПб., 1876). Эта книга была в личной библиотеке писателя. В ней обнаружены пометки Н. С. Лескова, атрибуция которых зафиксирована его сыном. В этих пометках на полях книги зафиксирован темы, к которым Н. С. Лесков обращался как в своих размышлениях, так и в своем творчестве [Петрова 2014. С. 6].

В работе А. В. Петровой выделено несколько константных тем лесковского творчества, в которых заметно влияние Платона: знание как «припоминание» виденного в другой форме бытия, смерть и посмертное существование души, доступность философской истины каждому человеку, праведнический образ жизни. В текстах Н. С. Лескова также неоднократно говорится о двойственности Сократа, сочетающего возвышенные и сниженные черты [Петрова 2014. С. 13].

Диалогический метод в произведениях Лескова

Писатель в своем творчестве сознательно использовал сократический метод. Особенно значимым в этом отношении является диалогическое построение произведений Н. С. Лескова. Одной из художественных доминант в творчестве писателя в течение 1870-х – начала 1880-х гг. является рамочный диалог, задающий ситуацию спора и полемики, причем основное содержание рассказа подается как своего рода реплика в споре, пример, подтверждающий мнение одной из сторон. В результате создается неоднозначный, амбивалентный контекст для истолкования рассказанного случая, и в этом контексте обсуждаемые нравственные понятия обращаются к читателю разными сторонами, что соответствует приему синкризы в сократическом диалоге [Петрова 2014. С. 14].

Три уровня влияния Платона в «Очарованном страннике»

Произведение «Очарованный странник» было опубликовано в 1873 г., в период создания основных произведений

Н. С. Лескова с рамочным диалогом. Влияние Платона в этом тексте заметно на уровне его построения, а также на уровне темы и сюжета. «Очарованный странник» – произведение с рамочным диалогом из цикла «Праведники». Черновые названия произведения «Русский Телемак» и «Черноземный Телемак» отсылают к «Приключениям Телемака, сына Улисса» Ф. Фенелона [Неустроев 2007. с. 7]. Также это название отсылает к античной культуре, к сюжету о путешествии сына Одиссея. Этот сюжет можно обобщить в сюжет о путешествии души, занимающий столь важное место в неоплатонизме и гностицизме. Рассмотрим ближе эти аспекты.

Диалоги рассказчика и его слушателей являются немаловажным элементом композиционной структуры «Очарованного странника» [Неустроев 2007. С. 13]. Эту особенность композиции отмечают все исследователи, по-разному определяющие жанровую принадлежность произведения. Свод всех мнений о жанровой принадлежности «Очарованного странника» приводит Д. В. Неустроев: отечественные и зарубежные исследователи относят произведение к таким жанрам как повесть, повесть-поэма, житийная поэма, хроника, эпос, новелла агиографического типа, роман, роман-путешествие. Анализ всех подходов к определению жанра «Очарованного странника» далеко выходит за рамки данной работы. Полагаем, можно принять позицию Д. В. Неустроева, что «Очарованный странник» представляет собой полижанровое единство [Неустроев 2007. С. 11]. Важнейшими сторонами, характеризующими это единство, является диалогическая структура произведения и тематически его житийное содержание, представляющее собой историю жизненного пути современного праведника. Оба аспекта разрабатывались Платоном в его диалогах и выступали как предмет постоянного интереса Н. С. Лескова при чтении произведений Платона.

Жизненный путь и жизненные принципы праведника, интересовавшие Н. С. Лескова как человека христианской культуры, в произведениях Платона рассматриваются как принципы жизни мудреца-философа. Судьба Сократа, отдавшего жизнь за свои взгляды, не отступившего от истины и законов перед лицом смерти, имплицитно входит в содержание каждого из сократических диалогов Платона. Особое внимание теме сознательного подчинения личного поведе-

ния внеличностному Благу Платон уделяет в диалогах «Государство», «Горгий», «Апология Сократа», «Федон».

В указанных диалогах тема посмертного воздаяния за нравственное поведение разрабатывается на разных уровнях. Одной из константных идей этих диалогов, повлиявших на разные школы неоплатонизма и гностицизма в последние века античной культуры, оказывается идея жизни как странствия и возвращения в небесное отечество праведных душ.

Эта идея была использована также в христианстве, где небесное отечество переосмысливается как дом Небесного Отца, куда попадают праведники. Очарованный странник Иван Флягин, главный герой произведения Н. С. Лескова, выступает как амбивалентный персонаж, отнесение которого к праведникам не может быть однозначным, что показывает и сам автор. В этом случае, когда христианские смыслы отступают на задний план, гностическое понимание жизни героя как странствия становится особенно актуальным. Рассмотрим ближе темы праведности и странствия в «Очарованном страннике», а также их христианский и платонический аспекты.

Амбивалентность главного героя в «Очарованном страннике»

Произведение Н. С. Лескова было впервые опубликовано в газете «Русский мир» (1873) под названием «Очарованный странник, его жизнь, опыты, мнения и приключения. Рассказ. Посвящается Сергею Егоровичу Кушелеву». В 1889 г. при издании собрания сочинений Лесков включил «Очарованный странник» в состав цикла «Праведники» [Неустроев 2007. С. 4–5]. В то же время характеристика главного героя Ивана Флягина как праведника неоднозначна. Как показал А. М. Ранчин, отдельные события из жизни главного героя соотносятся с агиографическим топосами, но другие его поступки эти топосы инвертируют [Ранчин 2017]. Поэтика амбивалентности характерна для всего творчества Н. С. Лескова, но в «Очарованном страннике» она выступает особенно отчетливо.

Рассмотрим прежде всего название произведения. Как было замечено разными исследователями, в названии в свернутом виде содержится сюжет повести. «Очарованный странник» – название персонажное и метафорическое. Оно

отсылает как к главному персонажу, Ивану Флягину, так и к метафоре жизни как пути, странничества [Неустроев 2007. С. 9]. Главный герой повести носит разные имена: его настоящее имя Иван Флягин, при рождении ему дают прозвище Голован, а в конце жизненного пути, в монастыре он принимает имя Измаил.

Имя Иван отсылает к героям русского фольклора Иванушке-дурачку и Ивану-богатырю. Также это имя Иоанна Предтечи, в праздник которого в течение жизни Ивана Флягина с ним происходят важные перемены. Фольклорная отсылка также работает в повести: Иван простодушен, как сказочный герой, и в то же время силен как былинный богатырь. Он сталкивается с татарами – былинными противниками русских богатырей. В плену у татар Иван живет обезноженный, что роднит его с Ильей Муромцем, не способным ходить и много лет пролежавшим на печи. Иван Флягин не раз демонстрирует силу богатырскую в разных ситуациях, а в конце жизни он хочет пострадать за народ, как былинный богатырь [Ранчин 2017. С. 416].

Оба образа – былинного богатыря и христианского святого – в жизни Ивана травестируются, инвертируются и подаются в ироничном ключе [Ранчин 2017. С. 416–417]. В повести есть эпизоды, где фольклорные и агиографические топосы играют важную роль в повествовании, рисуя Ивана как былинного героя или праведника. Так, он безмерно силен и побеждает в любой драке, кроме того, он совершает ряд безусловно праведных поступков: отдает ребенка несчастной матери, идет в солдаты вместо другого человека, заступает за бедную актрису, хочет умереть за народ [Ранчин 2017. С. 436].

Но наряду с этими топосами в биографии Флягина прописан ряд моментов, в которых Иван выступает не как богатырь или святой, но как их антагонист. Так, Иван сражается с татарами их оружием – плеткой, и оказывается у них в плену, что полностью исключено для былинного богатыря [Ранчин 2017. С. 427]. Гибель голубя, которого кормил Иван, приводит его не к размышлениям о бренности бытия, как христианского праведника, а к мыслям о мести, которую он тут же и совершает, убивая кошку [Ранчин 2017. С. 426]. Иван даже на склоне лет не испытывает раскаяния за убийство монаха, что невозможно для праведника [Ранчин 2017. С. 437].

Итак, на уровне первого имени главного героя амбивалентность семантики прослеживается очень явно. Такая же амбивалентность реализуется и в других его именах. Фамилия Флягин отсылает как к пьянству персонажа, так и к образу сосуда. В христианстве человек понимается как сосуд Божий, вместилище божественной благодати. Флягина можно назвать одновременно и «сосудом непотребным», грешником, и «чистым, избранным сосудом», праведником [Неустроев 2007. С. 10].

Прозвище Голован Иван получил за большую голову, которая стала причиной смерти его матери в родах. Эта черта характеризует Ивана как былинное чудовище, так выглядит Идолище Поганое, с которым борется Илья Муромец [Лихачев 1958. С. 181]. Эта характеристика подтверждается самой ситуацией, ведь первое убийство Иван совершил в первый же день своей жизни [Ранчин 2017. С. 425].

Монашеское имя Ивана Измаил имеет библейские ассоциации, и тоже двойственные. Так, буквально это имя означает «Да услышит Бог», то есть подчеркивает связь героя с Богом, актуализируя тот факт, что Иван – моленный сын, его покойная мать долго его вымаливала [Коздринь 2011. С. 27]. В то же время Измаил – сын патриарха Авраама и рабыни Агари, он постоянно противопоставляется благословенному сыну Авраама от Сарры, Исааку. Кроме того, Измаил был прародителем измаильтян, племени кочевников. В фольклоре так называются жестокие безбожные кочевники, разорители мирных поселений. Так на уровне монашеского имени главный персонаж оказывается связан и с Богом, и с безбожными татарами, изгнанными в пустыню [Неустроев 2007. С. 10].

Концепт очарованности миром в гностицизме

Итак, персонажный смысл названия достаточно амбивалентен. Содержание повести не позволяет однозначно отнести Ивана к праведникам, потому нехристианские, платоновские смыслы пути и странствия как метафоры жизни приобретают важное значение, особенно для читателя нашего времени, которому доступна и неоплатоническая, и гностическая литература. Для анализа этой метафоры снова обратимся к названию и рассмотрим метафору «очарованный».

По мнению литературоведа Н. И. Либана, название представляет собой ключ к повести, поскольку показывает человека околдованного, зависимого от прелести этого мира, не владеющего собой из-за бесконечной впечатлительности, слабого при всей своей богатырской силе [Либан 2015. С. 327]. Эпитет «очарованный» выступает в тексте как синоним слова «зачарованный, заколдованный». Это значение не раз подчеркивали лесковеды. Так, Б. Ансберг указывает на несвободу Флягина, постоянно влекомого внешними силами [Ansberg 1957. Р. 69]. Околдованность героя, его оцепенение перед лицом совершающихся с ним перемен, его пассивность в ряде переломных моментов его жизни подчеркивает А. А. Горелов [Горелов 1988. С. 190]. Особенно важным в свете платонической традиции является отмеченная М. Рёсслер плененность героя плотским земным миром [Roessler 1939. Р. 15].

Плененность героя земным миром в его жизненном странствии является ключевым концептом ряда гностических учений поздней античности. Гностические учения о восхождении души к высшему небу через астральные сферы повлияли на герметическую магию и каббалу, которые активно возрождались в эпоху Ренессанса и с тех пор, как показывает Ф. Йейтс, вошли в интеллектуальный багаж европейских мыслителей, даже отвергавших эти идеи в своем творчестве [Йейтс 2000]. Активное усвоение западного философского наследия в России XVIII–XIX вв. ввело гностические идеи и образы в круг знаний российской образованной публики.

Гностическое мировидение полно воплощено в произведении, который исследователи называют «Гимн Жемчужине», а в гностическом тексте он называется «Песня апостола Иуды Фомы в земле индийской» [Йонас 1998. С. 123–138]. В этом позднеантичном гностическом гимне рассказывается о сыне восточного царя, который покинул свой дом и отправился в Египет, чтобы добыть волшебную жемчужину. В Египте царевич оказался пленен земными и плотскими удовольствиями, красотой земли, уладами плоти, и забыл о своем назначении. Несколько раз отец посылал ему знаки, призванные напомнить молодому человеку о его цели. В конце концов юноше удалось вспомнить, кто он и зачем он здесь, добраться до волшебного озера, забрать чудесную жемчужину и вернуться с нею в дом своего отца.

Этот сюжет гностики истолковывали как метафору странствия души. Каждая человеческая душа послана из высших сфер в этот мир плоти, не имеющий с ней ничего общего. Светоносный бог, творец всей иерархии миров, отправляет душу человека в низший земной мир, где духовное вынуждено сосуществовать с плотским. Смысл человеческой жизни на земле заключается в том, чтобы поскорее сбросить с себя эти плотские одежды и вернуться в сверхкосмические области, к Небесному Отцу. Возвращение возможно, если человек владеет тайным знанием, гнозисом, который и символизирует волшебная жемчужина. Основная помеха, отвлекающая человека от его предназначения – это очарованность плотским миром и погружение в его соблазны.

Неоплатоническая схема эманации

Таким образом, в гностическом контексте очарованный странник – архетипический персонаж, увлеченный красотой плотского мира и забывший дорогу в небесный дом. Этот же архетип присутствует в произведении Н. С. Лескова. Иван Флягин, как моленый сын, был обещан Богу, и с самого начала его жизненного пути ему был предназначен монастырь, дом Небесного Отца. В монастыре Иван и оказался в конце пути, претерпев множество мытарств из-за того, что увлекался и очаровывался жизнью, позволял ей вести себя, забыв о своем назначении. Возвращение героя в первоначальную точку его странствий можно проанализировать в неоплатоническом контексте, как воплощение трехступенчатой схемы эманации.

Трехступенчатая схема эманации $\mu\omega\upsilon\eta$ – $\pi\rho\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ – $\epsilon\lambda\pi\omicron\tau\rho\omicron\phi\acute{\eta}$ («пребывание – исхождение – возвращение») восходит к Плотину [Фокин 2013. С. 221]. Плотин считает эту схему принципиальной схемой создания космоса, которой следует и отдельная душа [Плотин 1995, III 9.5; V 1.6; V 2.1; V 4.2; V 6.5; VI 7.16]. Неоплатоническая триада содержит три элемента: Единое, Ум и Космос (Душу). Согласно доктрине эманации, нижестоящие ипостаси возникают путем спонтанного истечения жизни, или энергии, из Единого, которое остается в своем истоке неизменным [Волкова 2016. С. 265]. Единое выступает как источник бытия, разума, жизни, находящийся за пределами как телесного, так и умопостигаемого миров. Эта концепция восходит к диалогу «Парменид» Пла-

тона. Для Плотина Единое одновременно независимо от своих следствий и является их единственной причиной [Волкова 2016. С. 269].

Сверхбытийное Единое содержит все и не может быть достигнуто рационально. Этой ступени бытия соответствует пребывание. Вторая ступень триады, Ум, эмануирует из Единого. Эта ступень двойственна по своей природе: Ум созерцает Единое и мыслит все, находящееся на следующей, более низкой ступени. Третьим элементом неоплатонической триады является Космос, который также понимается как Душа. Душа эмануирует из Ума и охватывает все проявления жизни в космосе. Главная задача души – вернуться к Единому как собственному истоку. Этой ступени триады соответствует возвращение. Человек, согласно неоплатонизму, непосредственно приобщен к этим трем уровням мировой иерархии [Семенов 2006. С. 12].

Таким образом, человек в своей жизни должен следовать законам космоса, в котором он существует: стараться приобщиться к высшим уровням иерархии, Уму и Единому, и как финал своего пребывания на земле, вернуться к общему истоку, к Единому.

Отличия неоплатонических и гностических систем многообразны и значительны. Одной из важнейших отличительных черт является принципиальная внеличностность Единого неоплатоников, в то время как астральные сущности гностических иерархий, включая Небесного отца, верховного Бога, создавшего мироздание, являются личностями. Как отмечает А. Ф. Лосев, усложненность и запутанность гностических иерархий выражает их переходный характер от объективно-числового принципа становления античного космоса к христианскому личностному принципу создания и существования мироздания, а также человека в нем [Лосев 2000. С. 449–462].

Таким образом, неоплатоническая концепция Космоса как второго шага эманации из Единого и сферы возвращения к истоку, в построениях гностиков начинает модифицироваться включением личностного начала. Уже в этих концепциях появляется метафора жизни человека на земле как пути к истоку. Этот путь имеет три фазы, соотносящиеся с основной неоплатонической триадой, а именно: пребывание – исхождение – возвращение. В гностицизме тема плотского соблазна, отвлекающего человека от его небесной родины,

выражена наиболее явно. В гностической концепции злой плоти мира, которая должна быть уничтожена при возвращении всех душ к их истоку, проявляется переходный характер этого учения, в котором плоть оказывается злой сама по себе, но не признается, как в христианстве, что злым или добрым может быть только дух, то есть личность, а не материя или любое безличностное создание Бога.

Исхождение и возвращение

Итак, в произведении Н. С. Лескова «Очарованный странник» платоновское влияние проявляется на разных уровнях: структуры, темы и сюжета. Это произведение с рамочным диалогом, написанное в русле диалогического жанра, используемого Платоном. Кроме того, на уровне темы перед нами история жизненного пути праведника – одна из ключевых тем в сократовских диалогах Платона. На уровне сюжета автор показывает амбивалентность своего персонажа – Ивана Флягина нельзя безусловно отнести к праведникам, поскольку многие топосы агиографии в его жизни инвертированы и показаны с иронией. В этом аспекте важным становится неоплатонический и гностический контекст прочтения сюжета. Жизнь Ивана Флягина может прочитываться как гностическая метафора души, плененной миром и отвлеченной от поиска пути к истоку. Сама концепция пути к истоку восходит к Платону, однако наибольшую разработку получила в неоплатонизме. В неоплатонической философии мироздание построено как эманационная триада Единое – Ум – Душа, которой соответствует триада пребывание – исхождение – возвращение. Этот путь исхождения и возвращения к истоку проходит и герой Лескова, очарованный странник Иван Флягин.

ФОЛКНЕР КАК ГУМАНИСТ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Американский писатель Уильям Фолкнер (1897–1962) является одним из самых значительных прозаиков XX века. Йокнапатофская сага, которую писатель создавал более тридцати лет, объединяет несколько десятков рассказов, повестей и романов, которые по форме необычайно изысканы и представляют собой блестящие образцы литературы модерна, а тематически посвящены обычной жизни американской провинции в вымышленном округе Йокнапатофа, который отражает многие черты родного края писателя, представляя собой в то же время особый художественный универсум.

Традиционным стало восприятие Фолкнера как писателя-гуманиста [Анастасьев 1990]. Автор сам позиционировал себя как гуманиста и называл литературу школой гуманизма [Фолкнер 1985]. Известность Фолкнера, его литературные достижения, а также его высказывания на тему писательского труда и смысла литературного творчества немало способствовали восприятию Фолкнера как гуманиста и формированию позитивного имиджа гуманизма в XX веке. Так ли это на самом деле? Для ответа на этот вопрос проанализируем ключевые идеи гуманизма и основные идеи Фолкнера, к которым писатель постоянно обращался в своем творчестве.

Гуманизм современный и ренессансный

Гуманизмом в наше время часто называют некоторый расплывчатый набор представлений, который включает в себя доброту, любовь к людям, снисходительность, сострадание и прочие понятия того же ряда. Это значение является переносным и потому неточным. Гуманизм – философское учение, и как таковое должен определяться гораздо строже. Для уяснения основных идей гуманизма обратимся к первоисточникам.

Центральные принципы гуманистической концепции сформулировал Джованни Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека», которая была написана в 1486 году

[Пико 1962]. Пико сформировался как мыслитель в совершенно особой атмосфере европейского Возрождения. Английская исследовательница Ф. Йейтс останавливается на характеристиках идейного климата XV века в своей книге «Джордано Бруно и герметическая традиция» [Йейтс 2000]. Книга вышла в 1964 г., была переведена на русский язык в 2000 г. и является очень важным исследованием, которое позволяет получить правильное представление о той эпохе в европейской истории. Хотя основное внимание автор уделяет времени Джордано Бруно, который жил в конце XVI века, о духовных корнях Возрождения Йейтс говорит достаточно подробно. В нижеследующей характеристике эпохи Возрождения и ее истоков мы будем опираться на указанную работу.

Герметическое возрождение

Европейский XV век по праву можно назвать веком герметического возрождения. В это время в Европе просыпается интерес к творчеству Гермеса Трисмегиста. Под этим именем известен автор философских и религиозных трактатов, написанных в эпоху эллинизма. Гермес Трисмегист (Триждывеличайший) отождествлялся еще в начале нашей эры с богом Гермесом, который, по представлениям греков, дал письменность египтянам, был изобретателем букв и прародителем всех наук и искусств. Евгемерическое толкование мифа позволяло рассматривать Гермеса как египетского мага и теурга, владевшего тайнами мудрости и религии задолго до евреев и Христа.

Основные идеи герметического корпуса сочетаются с концепцией золотого века и представляют время Гермеса Трисмегиста как век неповрежденной истинной мудрости на земле. Египтянство, то есть религия и философия Гермеса Трисмегиста, рассматривается герметиками как подлинная основа иудаизма и христианства, причем иудаизм ближе к истине, чем появившееся позже христианство. Большое место в герметическом корпусе занимают идеи натуральной магии и теургии. Высшие силы признаются существующими, и герметическая философия дает истинным философам возможность ими управлять. В этом аспекте философия сливается с магией – овладение подлинной (герметической) философией делает философа магом.

В XV веке герметический корпус становится необычайно популярен. Его переводит такой знаковый мыслитель эпохи, как Марсилио Фичино, основатель неоплатонической академии во Флоренции [Фичино 2014]. Фичино имел духовный сан, и тем не менее считал возможным сочетать истинную египетскую мудрость и христианство как не имеющие противоречий. В духе эпохи флорентийские неоплатоники полагали, что человечество шло к мудрости разными путями, и путь герметических магов самый древний и самый лучший из них.

Герметические трактаты возникли на закате античной цивилизации, в то время, когда духовный климат в эллинистических странах формировался учениями неоплатонического и гностического толка. Произведения, приписываемые Гермесу Трисмегисту, содержат неоплатоническую терминологию своего времени и разрабатывают неоплатоническую проблематику. Демонология, демонология и теургия занимают важное место в неоплатоническом универсуме. Центральной фигурой неоплатонизма и соответственно герметизма является философ-маг, получивший истинные знания, которые ставят его над миром, позволяют ему управлять природой и общаться с высшими духами.

Согласно мировоззрению тех кругов, где зародился европейский гуманизм, следующая после герметизма ступень к истине – это иудейская философия. Эти представления обусловили интерес первых гуманистов и их предтеч к каббале. Каббала сходна с герметизмом в том, что ей тоже приписывается большая древность, но по идейному содержанию и терминологии эта иудейская традиция восходит к той же эпохе неоплатонизма, что и герметические трактаты, касается тех же вопросов и направлена по сходному пути духовных исканий. Центральная тема каббалистических учений – это тема тайного знания, которое дает посвященным власть над духовной сущностью мира [Соловьев 1894].

Речь о достоинстве человека Пико: как интеллектual становится богом

Основатель гуманизма Пико делла Мирандола был каббалистом, платоником и герметиком. Его принадлежность к этим течениям сама по себе показывает, что гуманизм в современном понимании, как доброжелательность и уважение

к людям, был очень далек от сферы философских и религиозных интересов Пико. Учение Пико требует рассмотрения и оценки в неоплатоническом и герметическом философском контексте.

Пико мыслил образами, но вполне возможно изложить его идеи так, чтобы люди с рационалистической выучкой могли понять главное. Трактат «О величии и достоинстве человека» позволяет выделить два основных положения гуманистической концепции следующим образом:

Предназначение человека – стать Богом, развивая свой интеллект и приобретая знания об истинной природе мира и души. Пико говорит об этом неоднократно, выражаясь, в честности, следующим образом: «И кто не стал бы добиваться посвящения в эти таинства? Кто, пренебрегая всем земным, презирая дары судьбы, не заботясь о теле, не пожелал бы стать сотрапезником Богов, еще живя на земле и получив дар бессмертия, напоив нектаром себя – смертное существо! Кто не захотел бы так быть замороженным платоновским «Федром» и так воодушевиться экстазом Сократа, чтобы бежать из этого мира, вместилища дьявола, взмахами крыльев и ног и достигнуть быстро небесного Иерусалима! Мы будем возбуждаться, отцы, восторгами Сократа, которые настолько выводят нас за пределы рассудка, что возносят нас и наш разум к Богу. Они тем более будут возбуждать нас, если мы сами приведем сначала в движение то, что есть в нас самих» [Пико 1962].

Именно эта цель является определяющей для европейского рационализма и задает вектор развития науки в Новое время. Указанная концепция также является базовой в теории прогресса, будучи положенной в основание прогрессизма явно или неявно.

Два рода людей в философии гуманизма

В третировании незнающих простецов как людей второго сорта Пико проявляет себя как последовательный неоплатоник: «Рождающемуся человеку Отец дал семена и зародыши разнородной жизни и соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нем свои плоды. И если зародыши растительные, то человек будет растением, если чувственные, то станет животным, если рациональные,

то делается небесным существом, а если интеллектуальные, то станет ангелом и сыном Бога» [Там же].

Из этого разделения людей на роды, которые отличаются по онтологическому статусу, выросла протестантская концепция о предопределении, бытующая в современной культуре в секулярной форме разделения людей на лузеров и виннеров, неудачников и победителей. Статус человека определяется при рождении и не может быть изменен в течение жизни никакими поступками.

Как видим, Пико был весьма далек от утверждения равного человеческого достоинства всех людей. Он разделяет людей по родам и из всех родов особо выделяет ученых, знающих, интеллектуалов, владельцев истинного знания. Именно они будут овладевать знаниями и приближаться к божеству, именно они должны стать в центре мироздания как создатели интеллектуальной культуры для избранных.

Знание – сила для высшего рода людей

Гуманистические идеи определяли развитие западного общества от эпохи Возрождения до времени самого Фолкнера. Как показывает Ф. Йейтс в книге «Розенкрейцерское просвещение», основатель новоевропейской науки Ф. Бэкон использовал идеи не только гуманистов, но и герметиков в обработке розенкрейцеров [Йейтс 1999]. Например, самое известное высказывание Бэкона «Знание – сила» можно по достоинству оценить только в том философском и идейном контексте, в котором возникали его труды. Чтобы правильно понять, как воспринимались идеи Бэкона, нужно учитывать тот духовный климат, в котором формировался не только сам Бэкон как мыслитель, но и читатели его книг. Мысль о том, что знание дает человеку небывалую власть не только над природой, но и над людьми, была общим местом со времен Фичино. Новизна, которую внес Бэкон, заключалась в том, что это знание предлагалось искать не в мистических озарениях древних платоников и не в пыльных философских трактатах античности, а в окружающей природе, которую нужно считать не храмом, а мастерской. Это была совершенно новая мысль в философской традиции со времен античности, однако, по сути, такое нововведение не затрагивает те две основные идеи, которые были выделены при анализе манифеста Пико, то есть разделение людей по родам и ин-

теллектуальное совершенствование как путь овладеть силами, управляющими миром.

Пример Бэкона является показательным. Философы и ученые, пошедшие по его следам, чья деятельность привела к появлению европейского Просвещения, достигли небывалых успехов в исследовании природы, но при этом не затронули сущность гуманистического идеала, то есть сферу целеполагания, ответ на вопрос «зачем?». Со времен Пико и вплоть до середины XX века полагается, что наука и интеллектуальная деятельность самоценны, что это основная черта, выделяющая человека в мироздании, что наука нужна для достижения небывалого величия человека и человечества. Помощь слабым, поддержка нуждающихся, искоренение несправедливости в европейской культуре считается не целью, а побочным эффектом развития науки. Эти цели не нужно ставить особо, это произойдет само собой, согласно естественному ходу вещей. Как правило, не ставится и вопрос о том, одни ли качества нужны человеку для достижения обеих целей или разные, и что выбирать, если эти качества войдут в конфликт или не будет хватать ресурсов на развитие тех и других. Инерция развития, заданного мыслителями Возрождения, настолько велика, что эти вопросы в течение нескольких веков оставались слепым пятном общественного сознания европейских народов.

Прогресс страха и конец человека

Реализация гуманистического идеала в европейской культуре происходила со времени Пико до времени самого Фолкнера. Мощный взрыв Ренессанса, рационализм Декарта, Век Разума, прогрессивный XIX – все эти этапы пути нового человека были уже пройдены к тому моменту, когда Фолкнер взялся за перо. В своей нобелевской речи писатель оценивает этот путь и одержанные на этом пути победы однозначно отрицательно. Прогресс привел к повсеместному торжеству страха, губительному для человека, к концу человека, который невозможно принять только из гордости, стойкости и надежды, а не потому, что развитие общества дает какие-то основания для оптимизма:

«Наша нынешняя трагедия заключается в чувстве всеобщего и универсального страха, с таких давних пор поддерживаемого в нас, что мы даже научились выносить его.

Проблем духа более не существует. Остался лишь один вопрос: когда тело мое разорвут на части? Поэтому молодые писатели наших дней – мужчины и женщины – отвернулись от проблем человеческого сердца, находящегося в конфликте с самим собой, – а только этот конфликт может породить хорошую литературу, ибо ничего иного не стоит описания, не стоит мук и пота.

Они должны снова это понять. Они должны убедить себя в том, что страх – самое гнусное, что только может существовать, и, убедив себя в этом, отринуть его навсегда и убрать из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца – любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, – отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу. До тех пор, пока они этого не сделают, они будут работать под знаком проклятия. Они пишут не о любви, но о пороке, о поражениях, в которых проигравший ничего не теряет, о победах, не приносящих ни надежды, ни – что самое страшное – жалости и сострадания. Их раны не уязвляют плоти вечности, они не оставляют шрамов. Они пишут не о сердце, но о железах внутренней секреции.

До тех пор, пока они вновь не поймут этой истины, они будут писать, как равнодушные наблюдатели конца человеческого. Я отказываюсь принять конец человека. Легко сказать, что человек бессмертен просто потому, что он выстоит; что когда с последней ненужной твердыни, одиноко возвышающегося в лучах последнего багрового и умирающего вечера, прозвучит последний затихающий звук проклятия, что даже и тогда останется еще одно колебание – колебание его слабого неизбывного голоса. Я отказываюсь это принять. Я верю в то, что человек не только выстоит – он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению. Долг поэта, писателя и состоит в том, чтобы писать об этом. Его привилегия состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них мужество и честь, и надежду, и гордость, и сострадание, и жалость, и жертвенность – которые составляли славу человека в прошлом, – помочь ему выстоять. Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может стать фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить» [Фолкнер 1982b].

Гуманистам XIX – XX вв. развитие человека представлялось путем от победы к победе на пути торжества человека над природой и приближения его к божественности. Вера в прогресс одушевляла не одно поколение передовых людей, была общим местом коллективного сознания европейской культуры в XIX веке, и две мировые войны в XX веке воспринимались как странное и непонятное явление, которое противоречит всем теориям. Человек по-прежнему считался вершиной развития природы, а западная история – вершиной развития истории человечества. Вопреки этому прогрессистскому оптимизму Фолкнер оценивает результат развития человека в Новое время как катастрофу. Не гордость и радость стали следствием реализации гуманистической программы, а повсеместное торжество страха.

Йокнапатофская сага: человек остается человеком

Более того, Фолкнер не видит и не показывает в своих произведениях развития человечества как такового. В его художественном мире технические новшества не меняют человека. Появляются чудесные и немыслимые раньше автомобили и прочие механизмы, но они не меняют ни социальной структуры общества, ни набора типичных персонажей, ни их мировоззрения, и становится очевидно, что достижения науки не затрагивают самой сути человека.

Фолкнер показывает отсутствие принципиальных изменений человека к XX веку разными художественными средствами. В их числе использование имен и названий, которые прямо отсылают к библейским или античным текстам, подсказывая читателю, что в сельской глубинке разыгрывается античная драма или повторяется библейский сюжет. Кроме того, писатель создает своеобразные архетипические сюжеты уже в рамках описанного им мира Йокнапатофы. Таким сюжетом, в частности, является отношение Стивенса к Юле, а потом к ее дочери Линде, когда Юрист проявляет верность, не ожидая никакой награды и воспринимая как награду возможность эту верность проявить:

«Рэтлиф закрыл дверцу, обошел машину, открыл другую дверцу, сел, захлопнул и эту дверцу, включил мотор, зажег фары и тронул машину, – оба они тоже старики, обоим под шестьдесят.

– Не знаю, может, она уже припрятала где-нибудь дочку, а может, еще только собирается завести. Но уж если заведет, так дай бог, чтобы она никогда не привозила ее в Джефферсон. Вам уже попались на пути две Юлы Уорнер, не думаю, что вы смогли бы выдержать и третью» [Фолкнер 1982а. С. 444].

Немного иначе, в юмористическом ключе, описывается повторяющийся сюжет в случае Рэтлифа:

«...А теперь Юрист получил свободу. И наконец – разумеется, не через три дня после отъезда Линды в Нью-Йорк, но и не через триста дней – он, как говорится, получил уже полную свободу. Он стоял у окошка на почте, с распечатанным письмом в руках, когда я вошел, и случайно в эту минуту, кроме нас, там никого не было.

– Его зовут Бартон Коль, – говорит он.

– Это как? – говорю. – Кого это так зовут?

– Мечту, вот кого, – говорит.

– Коул? – спрашиваю.

– Нет, – говорит, – вы произносите «Коул», а его фамилия – Коль.

– Вот как, – говорю, – Коль. Не очень-то американское имя.

– А Владимир Кириллыч, по-вашему, очень американское имя?

К счастью, на почте было пусто. Чистая случайность, он тут ни при чем.

– О, черт! – говорю. – Сто пятьдесят лет подряд, с тех пор как ваши проклятые янки из Конгресса выселили нас в горы Вирджинии, один Рэтлиф из каждого поколения тратит полжизни, чтобы скрыть свое имя, а в конце концов кто-нибудь обязательно ляпнет при всех. Наверно, Юла меня выдала?» [Фолкнер 1982а. С. 172–173].

Стивенс и Рэтлиф против ренессансного гуманизма

Надо заметить, что на примере пары Стивенс – Рэтлиф Фолкнер совершенно определенно показывает в своих произведениях, что интеллект и рациональность не являются критерием для отделения людей высшего сорта от людей низшего сорта.

Окружной прокурор Гэвин Стивенс и продавец швейных машинок В. К. Рэтлиф – два центральных персонажа йок-

напатофской саги, которые осмысливают события и выполняют в художественном мире произведений Фолкнера роль сказителей и хранителей смысла. Стивенс получил образование в Гарварде, США, и в Европе, он является самым образованным человеком в округе, и это неоднократно подчеркивается. Рэтлиф не выезжал за пределы округа и был образован не больше своих односельчан, чьими делами он постоянно интересуется. Согласно концепции Пико, это два противоположных человеческих типа, которые отличаются, как животное от ангела. У Фолкнера же Стивенс и Рэтлиф выполняют схожие функции и могут даже заменять друг друга как рассказчики.

Сходство Стивенса и Рэтлифа, их взаимозаменяемость и одинаковый функционал в саге подчеркнуты их одинаковым отношением к другим сквозным персонажам эпопеи: оба, и Юрист, и Рэтлиф, безответно влюблены в Юлу, оба являются антагонистами Флема Сноупса, оба бескорыстно заботятся о дочери Юлы Линде, для Чика Мэллисона Юрист и Рэтлиф одинаково авторитетны и как люди, и как повествователи.

Интересно, что именно Юрист чаще является действующим лицом, героем приключений детективного и любовного характера, а Рэтлиф почти никогда не выходит из роли наблюдателя и всезнающего созерцателя, для которого самое главное – знание.

Таким образом, созданный Фолкнером художественный мир противоречит концепции гуманистов в одном из самых важных и центральных ее положений. Интеллектуальная деятельность и поиск знаний в фолкнеровском мире не являются способом покорить природу, подняться над миром и над другими людьми. Герои Фолкнера ставят свои знания на службу простым людям, не знающим, неинтеллектуалам. Рэтлиф использует свой незаурядный ум и наблюдательность, чтобы понять тайные пружины поступков окружающих, и применяет свое знание, чтобы предупредить беду, отвести от кого-то злую волю сильного, помочь тем, кто не может помочь себе сам. Гэвин Стивенс, Юрист, делает на посту окружного прокурора то же самое, только в более официальной форме, используя возможности, которые дает ему его должность и гарвардский диплом. И Рэтлиф, и Стивенс не ставят себя выше остальных только потому, что владеют знаниями, которых нет у других, а напротив, ставят свои знания на службу людям, которые их не имеют.

Фолкнер против гностической антропологии

Отношение Фолкнера к делению людей не по выбору интеллектуальной деятельности, а по врожденной принадлежности к одному из двух родов людей показано в образе Минка Сноупса. Минк – сквозной персонаж нескольких произведений йокнапатофской саги. Окончательно его образ оформился в итоговом произведении Фолкнера «Особняк».

Поначалу Минк был явным отрицательным персонажем – убийца, который стрелял из засады, злодей и выродок даже в семействе Сноупсов. После многих лет размышлений Фолкнер меняет Минка кардинально. В тех же самых действиях проявляется неутоленная жажда справедливости, ради которой человек готов просидеть сорок лет в тюрьме, претерпеть любые мытарства и отдать жизнь. Минк единственный открыто формулирует концепцию разделения людей на две категории с разным онтологическим статусом – он, Минк, лузер, а Флем победитель; у Минка ничего не получается в жизни просто потому, что он таким родился, поделаться с этим ничего нельзя и даже переживать из-за этого не имеет смысла. Несмотря на это, ценой огромных усилий и без всякой надежды на успех Минк добивается торжества справедливости.

Речь о достоинстве человека Фолкнера: стойкость и жертвенность

Достоинство человека Фолкнер видит не в интеллектуальной деятельности и не в управлении прогрессом, а в стойкости и жертвенности:

«А я думал: „Быть может, такая верность и стойкость должны встретиться каждому хоть раз в жизни, пусть даже кто-то страдает. Да, ты слышал про любовь, про утрату, а может быть, и про любовь, и утрату, и горе, про верность и стойкость, и ты сам знал и любовь, и утрату, и горе, но никогда не встречал все пять вместе, вернее, четыре, потому что верность и стойкость, про которые я думаю, неотделимы”, – а она в это время говорила...» (Гэвин Стивенс) [Фолкнер 1982а. С. 265].

«...Теперь он уже мог рискнуть, ему даже захотелось дать ей [земле] полную волю, – пусть покажет, пусть докажет, на

что она способна, если постарается как следует. И в самом деле, только он об этом подумал, как сразу почувствовал, что Минк Сноупс, которому всю жизнь приходилось мучиться и мотаться зря, теперь расплзается, расплывается, растекается легко, как во сне; он словно видел, как он уходит туда, к тонким травинкам, к мелким корешкам, в ходы, проточенные червями, вниз, вниз, в землю, где уже было полно людей, что всю жизнь мотались и мыкались, а теперь свободны, и пускай теперь земля, прах, мучается, и страдает, и тоскует от страстей, и надежд, и страха, от справедливости и несправедливости, от горя, а люди лежат себе спокойно, все вместе, скопом, тихо и мирно, и не разберешь, где кто, да и разбирать не стоит, и он тоже среди них, всем им ровня – самым добрым, самым храбрым, неотделимый от них, безымянный, как они: как те, прекрасные, блистательные, гордые и смелые, те, что там, на самой вершине, среди сияющих видений и снов, стали вехами в долгой летописи человечества, – Елена и епископы, короли и ангелы-изгнанники, надменные и непокорные серафимы» (Минк Сноупс) [Фолкнер 1982а. С. 446].

Как мы видим, основные идеи гуманистической концепции не представлены в прозе Фолкнера, зато автор воплощает в своем творчестве те идеалы, которые гуманизму противоположны и были отвергнуты гуманизмом как реакционные, как наследие Темных веков и христианской, не гуманистической культуры. Осмысление творчества Фолкнера как христианского, а не гуманистического писателя является насущной задачей культурологии нашего времени.

ФИЛОСОФИЯ КАББАЛЫ В МУЛЬТФИЛЬМЕ «ДЕВЯТЫЙ»

Полнометражный мультфильм «Девятый» режиссера Шейна Экера вышел в мировой кинопрокат 9.09.2009. В России по решению продюсера Бекмамбетова выпустили адаптированную версию мультфильма с измененным за счет переписанных диалогов и добавленных закадровых монологов сюжетом, что значительно трансформировало всю историю. Рассмотрим русскоязычную версию мультфильма, и покажем, как влияют каббалистические идеи на его эстетику.

Действие мультфильма происходит в постапокалиптическом будущем. Человечество уничтожено в войне машин, все известное нам население Земли составляют девять одушевленных кукол, которых зовут по номерам. Главный герой Девятый просыпается в некоей лаборатории, спасается от смерти, знакомится с другими куклами и попадает в их небольшую общину. Вместе они стремятся узнать, почему произошла катастрофа, почему они спаслись, как победить машин, как выжить в этом мире.

Гипертекст: стратегии коммуникации

Эстетика мультфильма является постмодернистской, то есть включает в себя два уровня текста, построенного как гипертекст. Для анализа гипертекстов культуры постмодерна наиболее адекватным представляется семиотический метод [Ильина 2009. С. 11]. Кроме того, мультфильм создан в жанре постапокалипсиса, который предполагает собственные стратегии интерпретации. Рассмотрим сущностные характеристики гипертекста и возможности семиотического метода его анализа.

Гипертекст представляет собой сложноорганизованный нелинейный текст [Маховиков 2015]. В XXI веке нелинейность из разряда литературных экспериментов переходит в основное требование новой эпохи. В настоящее время считается, что линейный способ передачи событий не отражает процессов порождения текста и развертывания мысли [Буторина 2015. С. 5–11]. Востребованы тексты, повествующие о событиях с разных точек зрения, разбивающие действие на несколько параллель-

ных сюжетов, помещающие узловые моменты сюжета в разные топоры смыслового пространства.

Для анализа смыслов текста и возможных его интерпретаций используется семиотический метод, разработанный в исследованиях Ю. М. Лотмана. В рамках семиотического подхода текст не является элементарным сообщением, а приобретает важные свойства: он коммуницирует с окружающим культурным контекстом, имеет собственную память, не только передает вложенную в него информацию, но и трансформирует сообщения, продуцируя новые тексты. Таким образом, текст существует на пересечении нескольких коммуникационных потоков:

- коммуникация между адресантом и адресатом (автором и зрителем);

- коммуникация между зрителем и культурной традицией;

- коммуникация зрителя с самим собой;

- коммуникация текста с культурным контекстом [Дзялошинский 2021. С. 431–432].

В нашем исследовании мы сосредоточимся на коммуникации между зрителем и культурной традицией. В этом случае текст выполняет функцию культурной памяти, он способен непрерывно обновляться, а также задействовать одни аспекты информации и временно не использовать (забывать) другие [Там же]. Важной также является коммуникация с культурным контекстом, позволяющая задействовать память жанра для прояснения смыслов текста и создания авторской интерпретации традиционного сюжета, который будет прочитан зрителем.

Гипертекст в кино: способы создания нелинейного повествования

Прежде чем исследовать мультфильм «Девятый» семиотическим методом, покажем, в чем состоит специфика кинематографического гипертекста и какие элементы культурного контекста задействованы в жанре постапокалипсиса.

В современном мире человек существует и реализует себя в гипертексте. Гипертекст охватывает все стороны современной культуры [Буторина 2015. С. 6–7]. Разнообразные варианты нелинейной организации текста реализуются также в кинематографе, вовлекая зрителя в коммуникацию. Коммуникативная природа гипертекста вовлекает зрителя в сюжет фильма. Как создатель, так и интерпретатор текста имеют свободу выбо-

ра в движении по тексту. Как автор создает свой маршрут истории, так и зритель создает свой вариант прочтения [Там же].

К общим тенденциям киноповествования конца 1980-х – 2000-х гг. относятся: стремительный ритм повествования, быстрые переносы во времени и/или пространстве, почти всегда сложное соотношение сюжета и фабулы на уровне драматургии, вариативность развития, а соответственно особая значимость моментов выбора (автора, героя, героя в функции автора, имитация свободы выбора зрителя) [Гусев 2015. С. 146–148]. Стремительный ритм повествования позволяет включить несколько микросюжетов в единицу экранного времени, быстрые переносы во времени и пространстве позволяют создать нелинейное повествование, особая значимость момента выбора вовлекает персонажей и зрителя в сюжет фильма, то есть создает дополнительные связи с контекстом. Таким образом, эти тенденции способствуют погружению фильма в гипертекстовое пространство.

В то же время в кинематографе полноценная реализация гипертекста невозможна. Фильм ограничен собственным художественным пространством, он закончен и не может ветвиться бесконечно. Поэтому в рамках кинотекста гипертекстовые связи не могут реализоваться в полном объеме. В настоящее время множество художественных текстов создается за счет различного рода культурных проекций и взаимодействий. Находясь в едином культурном поле, тексты соотносятся, отсылают, цитируют, комментируют друг друга. В ткань современных кинофильмов активно внедряются различного рода цитаты, заимствованные сюжеты. Таким образом, заимствованный сюжет выступает как способ создания гипертекста, отсылающий к культурной реальности вне фильма и связывающий действие на экране с другими произведениями.

В кинематографе рассматриваются три типа создания нелинейного повествования, которые могут использоваться при реализации заимствованного сюжета. Это сериальная подача материала, вариативное разыгрывание одного базового нарративного блока или фабулы в пределах одного фильма, а также смешанная, полифонически-вариативная подача материала. При подобной организации киноповествования различные сюжетные линии, часто не связанные прямо, имеют общую причину (завязку) или, вариативно развиваясь, приходят к общему итогу. Здесь объединяющим элементом выступает завязка или финал.

Подведем промежуточный итог. Кинематографический гипертекст ограничен в возможностях составлять бесконечные

вариации и подключать новые тексты к единому коммуникационному пространству. В то же время в кинематографе есть свои способы создания гипертекста: быстрый ритм повествования, переносы во времени и/или пространстве, всегда нелинейный сюжет на уровне драматургии, вариативность его развития. Включение фильма в гипертекст возможно на двух уровнях: как реализация заимствованного сюжета и как создание нелинейного текста в рамках конкретного киноповествования путем формирования сериальных структур, вариативности сюжета или объединения обоих методов. Заимствование сюжета и методов позволяет кинематографическому гипертексту взаимодействовать как с культурной памятью, так и с современным контекстом. Рассмотрим заимствованный сюжет и способы создания нелинейного текста в мультфильме «Девятый».

Постапокалипсис в кино: конец и новое начало

Действие разворачивается в постапокалиптическом мире. Как замечают исследователи, фантастическая популярность темы постапокалипсиса выходит за рамки обычных культурных индустрий и уверенно превращается в форму идеологической визуализации ключевых социокультурных противоречий эпохи [Некита 2021]. В фильмах постапокалипсиса реализуется религиозный сюжет конца света, который вызван собственными грехами человечества [Шмелева 2016]. Постапокалипсис воспринимается не как полный конец истории и человечества, а как конец развитых форм, цивилизации, культуры, духовный кризис. Фильмы этого жанра представляют собой форму критики негативных тенденций современности и выражают своеобразную идеологию современного общества.

Фильмы постапокалиптики середины двадцатого века сконцентрированы на философии холодной войны, связанной с опытом мировых войн и страхом перед Третей мировой. Они рассказывают зрителям о том, как опасно жить в мире, где есть оружие массового уничтожения. К концу XX века – в начале XXI века в философии постапокалиптики появляются размышления о будущем человечества после наступления глобального катаклизма, инопланетного вторжения, заражения опасным вирусом. Главный вопрос – что же может погубить человечество и как его спасти. Современные произведения постапокалиптического жанра апеллируют к страху перед будущим, который в кризисном мире чрезвычайно распространен [Чеснова 2017].

Наибольшую популярность тема постапокалипсиса обрела в американской культуре. Одним из центральных образов американской культуры является образ нового Адама [Баранова 2014]. Зарождение данного образа можно усмотреть в произведениях американской словесности XVII века, что непосредственно связано с появлением на страницах колониальных сочинений таких основополагающих мотивов, как предопределение, избранность, невинность, дикие просторы, трудолюбие, свобода и равенство. В современном литературоведении новый Адам воспринимается в виде некоего мифического образа, которому многие ученые отводят центральное место среди иных мифов американской литературы.

Новый Адам на американской земле: греховность или невинность?

Образ нового Адама проявляется также и в кинематографе. Исследователи выделяют две основные идеи реализации образа американского Адама:

- 1) религиозная, исходящая из изначальной греховности,
- 2) мифологическая, исходящая из изначальной невинности человека.

В американском кинематографе образ «грешного» Адама чаще всего воплощается в апокалиптических фильмах, а образ «невинного» Адама – в постапокалиптических [Шмелева 2016. С. 125]. В апокалиптических фильмах человечество карается за его грехи, а в постапокалиптических размышления героев направлены на осознание того, почему именно они выжили и как они должны возродить человечество.

В американской культуре чрезвычайно значим образ Адама как первого человека на новой земле. В то же время в мировой культуре известен образ Адама, вмещающего все человечество и весь мир. В каббалистической традиции, которая очень сильна в европейском культурном пространстве с эпохи Возрождения, транслируются архаические представления о человеке, из которого создана вселенная, как в случае индийского Пуруши.

Адам Кадмон – человек-Вселенная в каббалистической философии

Образ Адама занимает особое место в каббалистической философии. Представление о том, что первая эманация божественного света имела форму предвечного человека (Адама Кадмона) встречается уже в ранней каббале в XIII веке. Восходят эти идеи к более древним временам. Так, в философии Филона Александрийского встречается представление о небесном Адаме, представляющем собою совершенный разум, бестелесный и бесполой. Филон понимал Адама Кадмона как платоновскую идею человека. В раввинистической традиции дух Адама существовал еще до творения, а после сотворения первый человек наполнял собою весь мир [Бурмистров 2019. С. 98–99]. Адам Кадмон как свернутая структура, по которой строится наш мир, является важнейшей концепцией каббалы с момента ее возникновения в XII в. [Бурмистров 2019. С. 101].

Адам Кадмон является каббалистической моделью антропоморфного космоса в образе человека. Он выступает как архетип, синтез всего существующего человечества, первообраз материального и духовного мира. Каббалисты склонны считать, что первоначально Бог сотворил именно Адама Кадмона, который представлял собой сгусток энергии, сочетающей материальное и идеальное, обладая способностью к познанию и сотворению вещей из материи с помощью разума. Размеры Адама Кадмона впечатляют: «от края неба до края неба» (Второзаконие 4:32) – по сути, это сама Вселенная. Имя «Адам» не является именем собственным: в переводе с арамейского языка «адам» означает «человек», родственные слова – «земля», «почва» [Кутякова 2003].

Христианские авторы узнают о небесном Адаме, Адаме Кадмоне в эпоху Ренессанса благодаря гебраистам, и эта концепция широко обсуждается европейскими авторами XVI–XVIII вв. – теологами, философами, историками религии. отождествление Адама Кадмона и Христа, выработанное в этот период, становится стандартным способом адаптации каббалистических идей в протестантской теологии. Как замечает К. Ю. Бурмистров, «протестантские пиетисты и милленаристы того времени полагали, что души всех людей изначально присутствовали в предвечном Иисусе – Адаме Кадмоне, а потому человечество едино и возможно всеобщее спасение всех людей, вне зависимости от их религиозной принадлежности» [Бурмистров 2020. С. 51]. Нам представляется, что эта идея была важна для протес-

стантов в форме спасения всех людей, независимо от их принадлежности к католической церкви, просто по факту создания как части Адама Кадмона, то есть в протестантской трактовке, Иисуса Христа.

Интересно, что образ Адама Кадмона присутствует в культуре постмодерна, в одном из первых и самых известных произведений, созданных по канонам нелинейного повествования. Это книга «Хазарский словарь» Милорада Павича, где все сны человечества объединены в огромное живое существо, охватывающее весь мир, – в Адама Кадмона. Воссоздание тела Адама Кадмона – цель ловцов снов, преследуемая ими в течение тысячелетий. Первочеловек Адам Кадмон имеет связь с Богом, и воссоздание его тела приближает человека к Богу, поэтому цель ловцов снов так важна для человечества [Павич 2003].

Христос как новый Адам

В православной христологии значимое место занимает учение о Христе как о новом Адаме. Впервые об этом написал святой апостол Павел, называя Господа нашего Иисуса Христа «последним Адамом» (1 Кор. 15:45). Иринеи Лионский развил эту тему; в своих трудах он показывает, что жизнь Христа является ответом на жизнь Адама. То, что должен был сделать Адам и не сделал, то совершил Христос как совершенный человек. Подробнее эта тема раскрывается в трудах Григория Богослова [Змиев 2018]. Адам выступает как прародитель человека, но в то же время он единая личность, отдельный человек, физический предок всех людей, отец человечества. Адам согрешил и впустил в мир смерть, за что был изгнан из рая, и все его потомство вынуждено существовать в мире смерти, которую может победить только Христос.

Представление о существовании всех душ изначально в Иисусе Христе не разделяется церковью, поэтому идея о спасении людей независимо от их принадлежности церкви, как носителей частички Христа или предвечного Адама Кадмона, не является ортодоксальной. Посмотрим, какая концепция реализуется в мультфильме «Девятый».

Поиск знания для спасения от смерти

Рассмотрим, как в мультфильме «Девятый» реализуется заимствованный сюжет конца света и появления нового Адама, а также религиозная и каббалистическая вариации этого образа.

Темой, объединяющей все линии сюжета, является поиск знания.

Поиск знания – интегрирующая тема фильма, реализованная на уровне сюжета и на уровне читательской интерпретации. Одни персонажи стремятся узнать, что случилось с людьми, другие хотят понять, кто они такие, откуда появились, почему машины продолжают охоту за ними, как им выжить в этом жестоком мире. В ходе развития сюжета становится понятно, что все эти вопросы взаимосвязаны, и обретение ответа поможет решить сразу все загадки. Анагноризис, то есть обретение знания в фильме происходит на двух уровнях: на уровне сюжета персонажи узнают ответы на свои вопросы, а на уровне метатекста читатель узнает в истории тряпичных кукол библийский сюжет о конце света и каббалистический сюжет об Адаме Кадмоне.

Материал фильма организован по вариативному типу создания нелинейного повествования: развивается несколько сюжетов, которые объединяются в нескольких ключевых топосах художественного мира и взаимно проясняют друг друга в финале.

Подготовка анагноризиса в фильме происходит разными способами. Зритель видит две сюжетные линии – историю людей и историю кукол. В экранном настоящем, в истории кукол, показывают вещи и знаки, принадлежащие людям, игравшие роль в предыстории событий: это техника из лаборатории, где проснулся Девятый, рисунки и чертежи в бумагах ученого, изображения на машине, которая напала на общину, и так далее. Многое проясняется в библиотеке, где куклы хранят старые книги и газеты, и благодаря чему расшифровывают знак на машине.

В библиотеке персонажи узнают, что начало войне людей с машинами положил ученый Оппенгеймер, изобретатель чудо-оружия, мыслящей машины, способной принимать решения. Для поддержания своего существования машине требуются души людей. Недоработанную машину использовал в своих целях злобный канцлер, бросивший чудо-оружие на врагов страны. В этом сюжете осуждаются имперские амбиции Третьего Рейха, поскольку канцлер явно списан с Гитлера, канцлера Германии в 1933 – 1945 гг. В то же время фамилия ученого Оппенгеймер отсылает к американской ядерной программе, которой руководил Роберт Оппенгеймер, создатель атомной бомбы, примененной Соединенными Штатами Америки в 1945 году, и участник антивоенного движения. Реальный Оппенгеймер становится симво-

лом ученого, выпустившего на свет силы зла, с которыми невозможно бороться, и посвятившего свою жизнь исправлению этой ошибки.

Таким образом, узнавание зрителем этих двух фигур – Гитлера и Оппенгеймера – позволяет считать посыл фильма, где на уровне образов и сюжета осуждается насилие и война, использование техники в военных целях, заигрывание с силами природы, стремление разгадать загадки мироздания для использования их на войне. Оказывается, что это те грехи, за которые старый мир покаран апокалипсисом. Именно эти явления привели к разрушению мира и продолжают разрушать то, что осталось.

Великий ученый – новый Адам Кадмон

Однако в предвоенной истории людей есть еще один семантический слой, который недоступен куклам, хотя им и удастся восстановить последовательность событий. В истории кукол поиск решения тактических задач постоянно сопряжен с поиском ответа на вопрос, кто они, откуда они взялись, что об этом знал Второй, убитый машиной, что нужно знать об этом всем остальным. Куклам постепенно становится ясно, что все куклы появились на свет в лаборатории Оппенгеймера. Ученый создал этих кукол, вложив в каждую из них часть своей души и памяти. Вернувшись в лабораторию, куклы разгадывают загадку машины и побеждают ее.

В этом сюжете Оппенгеймер выступает во второй ипостаси. Это не только человек, построивший машину смерти, но и родоначальник нового человечества, прародитель нового общества, и мужчин, и женщин кукольной общины. Таким образом, Оппенгеймер выступает как человек, впусивший в мир смерть в виде смертоносной машины, начавшей войну с людьми, и как прародец нового человечества. Это две характерные черты Адама, прародителя людей. Куклы действуют внутри библейского и каббалистического сюжета, который им недоступен, но доступен зрителю, принадлежащему христианской культуре.

Адам Кадмон без нового Адама: псевдопобеда над смертью

Таким образом, анагноризис в сюжете развивается на двух уровнях. Когда куклы узнают о своем происхождении, им удается победить машину, спастись от смерти. Фильм заканчивается

чувством умиротворения, которое испытывают все выжившие персонажи, поскольку им удалось спасти души своих друзей, пожранных машиной. Однако зритель, опознавший библейский сюжет, не может удовлетвориться тем уходом призраков куда-то на небеса, которое успокаивает их оставшихся в живых со товарищей.

В библейском сюжете первому Адаму противостоит новый Адам – Христос, который действительно спас мир от смерти. В Христе живы все, верящие в него, они воскреснут телесно и соединятся с теми, кого знали в жизни. В мультфильме же умершие объединяются в некую потустороннюю реальность Адама Кадмона. Прародитель кукол Оппенгеймер сверхъестественным образом воссоздается после смерти кукол, однако новый Адам не появляется, реального преодоления смерти не происходит. На зрителя анагноризис оказывает другое действие, порождая не умиротворение, а чувство неудовлетворенности от мира, в котором есть Адам Кадмон, но нет Христа.

Таким образом, анагноризис в фильме «Девятый» вызывает разные чувства на уровне сюжета и на уровне зрителя: персонажи решают текущие задачи, спасаются от смерти и испытывают умиротворение; зритель же в финале испытывает неудовлетворенность от каббалистического решения проблемы смерти, которую на самом деле персонажи не смогли победить.

ДЕИЗМ ПРОСВЕЩЕНИЯ В ИНДИЙСКОМ ФИЛЬМЕ «ПИКЕЙ»

Религиозные традиции в современных обществах подвергаются трансформации под воздействием экспансивной западной культуры, транслирующей свои ценности в межкультурной коммуникации. Современная секулярная культура западной цивилизации формировалась под сильным влиянием идей Просвещения, выраженных в философии деизма. Философия деизма в Европе оказалась переходной стадией на пути к атеизму и секуляризации культуры. Религиозный вакуум в XIX–XX вв. был заполнен оккультизмом, различными духовными практиками, учениями сект, сформировавших духовный климат постхристианской современной культуры. Антиклерикальные идеи эпохи Просвещения, направленные на борьбу с традиционными религиями, актуализируются в странах, где традиционные верования до сих пор сильны. Одной из таких стран является Индия. Трансформация традиций в сторону терпимости к разным религиям под влиянием идей европейского Просвещения наблюдается в Индии, которая является пространством взаимодействия европейских и местных культур в течение нескольких столетий. Рассмотрим реализацию антиклерикальных идей Просвещения в фильме «ПиКей».

ПиКей – здравый смысл против религии

«ПиКей», альтернативное название «Гость» – индийская научно-фантастическая комедия, снятая режиссером Радж-кумаром Хирани в 2014 году на языке хинди. Сюжет рассказывает об инопланетянине, прибывшем на землю и втянутом в противостояние с религиозным гуру. Главную роль в фильме исполнил известный болливудский актер Аамир Хан [Tsai 2014].

Основная тема фильма – борьба против религиозной нетерпимости. ПиКей, прилетевший на Землю из космоса, не имеет никаких религиозных, расовых, культурных предрассудков, он судит обо всем, что ему встречается, с позиций чистого разума, здравого смысла, который подсказывает, как

поступить. Основная философская идея фильма заключается в том, что Бог един, люди почитают его под разными именами и ссорятся из-за своего понимания Бога, в то время как, по сути поклоняются одному и тому же высшему существу.

Борьба героя против религиозной нетерпимости выступает как последовательный антиклерикализм. Создатели фильма убеждают зрителя, что все религиозные споры – продукт интриг священнослужителей разных культов, которые заинтересованы в том, чтобы их паства была необразованной, невежественной, запуганной и одновременно агрессивной. Такими людьми легко управлять, натравливать их друг на друга, не давая им задуматься о смысле своей жизни, своем внутреннем мире, мере своей ответственности за собственные поступки и религиозную жизнь. Подобное управление людьми отключает их от религиозного опыта, переживаемого как внутреннее духовное самосовершенствование, превращает их в послушных рабов лидера тоталитарной секты. Парадоксальным образом в фильме религиозная жизнь снимается, сущностно уничтожается. Необходимость разрушить власть служителей культа обусловлена тем, что религиозной жизни как таковой не существует, в финале духовного развития личности находится разумный человек, следующий законам здравого смысла и не связанный ни с какими потусторонними личностями.

В своей борьбе против религиозных лидеров разных культов и конфессий ПиКей опирается на две силы – это простые люди Индии и рационально устроенные по европейскому образцу средства массовой информации. Простые люди Индии, обманываемые и обворовываемые священниками всех мастей, воплощают в себе здравый человеческий смысл, который рвется наружу и способен привести человека к правильному решению, если убрать церкви и секты, которые ему мешают. СМИ Индии, поддерживающие ПиКея в его борьбе, представляют собой просвещенную элиту общества, которая понимает, что происходит на самом деле, и стремится распространить свое знание во всех слоях общества, чтобы освободить заблуждающихся сограждан и привести их к мирному сосуществованию, устранив нетерпимость на религиозной почве.

Итак, ключевые идеи фильма – антиклерикализм, поддержанный здравым человеческим смыслом и просвещенными на европейский лад элитами. Вся эта система идей

строится на мысли, что Бог един, все познают его по-разному, а любые церкви стоят между людьми и Богом ради наживы священников. Более того, общение людей с Богом невозможно в принципе, Бог создал мир, но не вмешивается в его дела и не поддерживает никого из людей в их сиюминутной глупой борьбе. Указанные идеи представляют собой идеологию европейского Просвещения XVIII века, ярко выраженную в творчестве Вольтера.

Деизм Просвещения: разум против религии

В эпоху Просвещения происходит отказ от религиозного миропонимания и обращение к разуму как к единственному критерию познания. Характерной просветительной идеей является отрицание всякого божественного откровения, которое считается первоисточником всех ошибок и суеверий. Просветители борются против власти церкви, выступают за свободу научного и философского мышления (при условии, что оно либеральное и материалистическое). Основным мировоззрением становится деизм. Большинство философов Просвещения, включая Вольтера, являются деистами, но в эпоху Просвещения появляется и много атеистов.

Концепция деизма выражается в идее Бога как часовщика с опорой на идеи рационализма. В философии рационализма вселенная понимается как сложный механизм, моделью которого могут быть часы, состоящие из множества приложенных друг к другу деталей. Бог завел часы в первый миг творения и больше не вмешивается в работу механизма, дальше все идет своим чередом. Если в Средние века люди постоянно общались с Богом в молитвах, жили на глазах у Бога, знали, что Бог может им помочь или помешать, то в философии Просвещения это признается предрассудком, с которым надо бороться. Самым разумным является устройство мира-механизма, и Бог должен был поступить разумно, как философ-рационалист, то есть создать механизм, в работу которого не нужно вмешиваться.

Либералы против церкви

В обезбоженном мире всякое общение с Богом теряет смысл, и тем более становится бесполезной церковь как инстанция, обеспечивающая такое общение. Уничтожение ав-

торитета церкви является одной из главных целей просветителей. Либеральными философами эпохи Просвещения провозглашается право каждого человека на самостоятельное суждение и принятие самостоятельных решений, не опираясь на любые авторитеты, в первую очередь на авторитет церкви. В этой связи Вольтеру приписывается фраза, отражающая дух эпохи Просвещения: «Я не разделяю Ваших убеждений, но я отдам жизнь за то, чтобы Вы могли их высказать». На самом деле авторство принадлежит английской писательнице Эвелин Холл и прозвучало в ее биографии Вольтера «The Friends of Voltaire»: «I disapprove of what you say, but I will defend to the death your right to say it» [Hall 2018].

Эта фраза является одним из девизов либералов вплоть до наших дней, однако в реальности она никогда не исполняется и используется для манипуляций. Либералы наших дней не отличаются критическим мышлением и не поощряют разнообразие взглядов. Если речь идет об одобренной повестке, то малейшее отклонение в сторону запрещено. Либеральное учение строится по типу тоталитарной секты. Либералы – это не люди разных взглядов, а люди, которые думают одно и то же по ключевым вопросам, таким как права меньшинств, традиционные религии, Black lives matter, вегетарианство и так далее. В этих вопросах никакое разнообразие не только не поощряется, но категорически запрещается. Французский историк начала XX века Огюстен Кошен показал, что такова была и ситуация во времена Вольтера: существовал ряд вопросов (борьба с католицизмом, ненависть к монархии), по которым малейшее разногласие во мнениях было запрещено [Кошен 2004].

Вольтер против церкви

Важнейшей темой философов Просвещения, сохранившей свое значение с XVIII века до наших дней, является антиклерикализм. Религиозный фанатизм как следствие клерикализма занимает видное место в философской критике просветителей, включая Вольтера. Наиболее полно вольтеровский антиклерикализм, неразрывно соединенный с критическим изучением религий и церквей в их прошлом и настоящем, выражен в таких его произведениях, как «Важное исследование милорда Болинброка, или Могила фана-

тизма» (1767), «Боги люди» (1769), «Письма Амабеда» (1769), «Наконец-то объясненная Библия» (1776), «История установления христианства» (1777) [Кузнецов 2013. С. 579–580].

Вольтер – неутомимый и беспощадный критик церкви и клерикалов, которых он преследует как аргументами логики, так и сарказмом. В этой связи его лозунг, направленный против католической церкви, гласил: «*Écrasez l'infâme*» («Раздавите гадину»). Этот лозунг показывает, что Вольтер отнюдь не собирався отдавать жизнь за право человека высказывать мнение, отличное от мнения Вольтера, если этот человек принадлежал к католической церкви.

Как отмечают современные исследователи, «разъяснение того, что здравомыслящие люди должны преодолеть эту [религиозную] вражду и строить свои отношения на началах братского единения, Вольтер относил к числу важнейших задач философии» [Кузнецов 2013. С. 579–580]. Радикально опасность религиозного фанатизма будет устранена, считал Вольтер, лишь в результате эффективного просвещения философией всего человечества [Кузнецов 2013. С. 579].

Для устройства счастливой жизни Вольтер считал необходимым прекратить все теологические споры и диспуты о преимуществах какой-либо религии перед другими. Люди должны читать не пронизанные религиозным фанатизмом книжицы, являющиеся «попросту пищей для гражданской войны дураков», а написанные в духе свободомыслия произведения Цицерона, Монтеня, Лафонтена, так как «подобное чтение незаметно располагает людей к согласию, до сих пор вызывавшему отвращение у всех теологов» [3, с. 537]. Люди тогда станут смотреть друг на друга, как на братьев, «будь то деист, турок, язычник, христианин-грек или христианин-латинянин, англиканин или скандинав, иудей или атеист...» [Там же].

Таким образом, в философии Вольтера мы находим деистическую концепцию Просвещения в отношении религиозной жизни. Религиозные различия возникли искусственно, они не имеют значения, поскольку религиозная жизнь как таковая невозможна. Бог-часовщик не занимается миром, поэтому смешно претендовать на то, что какая-то конкретная церковь правильно его почитает, поскольку никакое общение между человеком и Богом невозможно. Религиозная нетерпимость исчезнет, когда все люди поймут, что факти-

чески Бога нет, или Он есть, но с Ним невозможно общаться, что одно и то же. Так деизм приходит к атеизму, выплескивая с водой ребенка. Достижение всеобщей религиозной терпимости возможно путем устранения религиозной жизни как таковой, замены религиозного общения на моральные нормы и культ здравого смысла.

Объективность мифологии в философии Шеллинга

История показала недостижимость этого идеала, ущербность которого можно обосновать и философски, привлекая для этого философию религии, в частности, философию мифологии Й. В. Ф. Шеллинга.

Немецкий философ Шеллинг в своих работах обосновывает объективность мифологии. Он показывает, что мифология не может быть выдумкой отдельных людей, которая силой навязана остальным. Мифологические представления обладают такой объективной силой, что могут перевесить требования природы, жадность и жалость: люди приносили в жертву богам необходимые вещи, своих детей и собственную жизнь. Выдумка отдельного человека никогда не смогла бы получить такую власть над целыми народами.

Мифология также не является аллегорической схемой, в которую облачают открытые ранее философами научные представления о природе и человеке [Шеллинг 2013а. С. 158; Шеллинг 2013b. С. 218 и сл.]. Мифология по сути является теогонией, историей богов. Мифология в сознании представляет собой теогонический процесс, имеющий объективные основания. Боги в теогоническом процессе выступают с непрерываемой объективностью, у сознания нет выбора, принимать их или нет [Шеллинг 2013а. С. 159].

На христианском религиозном языке это означает, что хотя Бог един, помимо Бога существуют другие личности, которые могут вступать в общение с человеком. Общение с конкретными языческими богами формирует язык и нравы конкретного этноса. Таким образом, каждый народ молится своим богам, и реальность этих богов утверждена в его языке и нравах. Уничтожить религиозную сферу рациональной критикой невозможно, можно только заменить одних богов на других.

Тоталитарная секта как просветительский идеал

В то время как христианство предлагает человеку не ампутировать религиозное чувство, а направить его на нужный объект – Бога, создателя неба и земли, то деизм просветителей под лозунгом борьбы против религии поставил на место Бога такие не подлежащие критике объекты как разум, научность, демократия. Общение с этими объектами невозможно, поэтому духовная жизнь просвещенного человека сводится к слепому подчинению лидерам, через которых транслируются просветительские ценности.

Таким образом, в описании церкви просветители объективировали свой собственный идеал, воплотили то устройство мира, которое они считают нормальным и естественно следующим из общих положений здравого смысла. Антиклерикальная критика Вольтера и просветителей направлена на уничтожение традиционных религий и замену их тоталитарными сектами, предписывающими слепое повиновение тому, что лидеры понимают под разумом.

Простодушный в Индии

Фильм «ПиКей» связан с Вольтером не только общей идеей деизма и антиклерикальной критики, но и образом главного героя. Центральный образ фильма – инопланетянин ПиКей, прибывший из другого мира, не зараженный предрассудками местных жителей и способный увидеть ошибочность их поведения. Это помещенный в современный контекст персонаж книги Вольтера «Простодушный» [Вольтер 1985].

Главный герой повести – сын французского аристократа, потерянный в детстве в Новом свете и воспитанный гурунами. Когда он вырос, его нашли и вернули во французское общество, значительное место в котором он должен занимать по праву рождения. Простодушный оказывается во Франции, не зараженный предрассудками цивилизованного общества, судит обо всем с позиций здравого смысла и разума, видит все нелепости и глупости общественного устройства. Острые критики направлено в первую очередь против церкви и религиозных предрассудков.

Итак, по основным характеристикам образа и сюжета Простодушный совпадает с ПиКеем. Кроме того, любовная история Простодушного заканчивается несчастливо – его любимая умирает, сраженная несовершенством общества. В фильме любовная линия ПиКея тоже заканчивается несчастливо, хоть и оптимистично: ПиКей отказывается от любимой, которая обретает своего возлюбленного после того, как ПиКей разрушил заговор лидера религиозной секты, намеревавшегося разлучить влюбленных разных религий. В фильме разные ипостаси Простодушного получают разное экранное воплощение: антиклерикальная борьба отделяется от любовной истории, и каждую линию воплощает свой персонаж. В то же время общие контуры сюжета сохраняются согласно канонам постмодернистской эстетики.

Таким образом, в индийском фильме «ПиКей» воплощено идейное содержание, основные повороты сюжета и главный герой повести Вольтера «Простодушный». Традиционная индийская религиозная жизнь критикуется в фильме с позиций просветительской философии. Создатели фильма транслируют деистическую философскую позицию, показывая, что религиозные споры не имеют смысла, поскольку Бог не вмешивается в дела людей, и все вопросы можно решить с позиций здравого смысла. Антиклерикальная борьба ведется двумя силами – простыми людьми Индии, носителями здравого смысла, и просвещенными элитами, носителями западных идей. Необходимость антиклерикальной борьбы обусловлена тем, что служители культа являются манипуляторами, которые наживаются на невежестве прихожан, запугивая их в корыстных целях.

Культь разума – тоже культ

Фактически антиклерикальная критика, направленная против традиционных религий, приводит к насаждению культа разума, который требует слепого подчинения тому, что считается разумным и научным в настоящий момент. Подлинная борьба с политеизмом, приводящим к нетерпимости, возможна не на пространстве просвещенного разума, которое сконструировано искусственно и не может существовать без целенаправленного насаждения деистических и атеистических идей, а на религиозном поле. В этом случае религиозное чувство сохраняется, но направляется на обще-

ние с Богом. Подлинное освобождение от нетерпимости – это не Просвещение, а христианизация, что в условиях поликультурной и поликонфессиональной Индии является очень сложной задачей. В то же время попытки представить традиционные религии как плод манипуляций служителей культа подменяют проблему и не позволяют не только ее решить, но и четко сформулировать.

Итак, в фильме «ПиКей» показано на уровне образов и выражено в структурном оформлении материала взаимодействие традиционной индийской религиозности и философии эпохи Просвещения. Идеи Вольтера применяются на современном материале. Замена конкретных культов абстрактным культом разума может быть успешной в силу общей десакрализации мира, однако в настоящее время, в период пробуждения Бога, которое началось в конце XX века, такая попытка деконструировать культы скорее приведет к замене их какими-то нетрадиционными формами религиозности, то есть оккультизмом, духовными практиками и так далее, которые также разрушительны для духовной жизни человека.

ГЛАВА V

**ПОСЛЕ ХРИСТИАНСТВА:
ПРОТЕСТАНТИЗМ
В СЕКУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЕ**

ТЕОЛОГЕМА НЕВИДИМОЙ ЦЕРКВИ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Массовая культура современности настроена на воспроизводство человека модерна. Человек модерна, наследник эпохи Просвещения, оторван от Бога и ищет себя на разных духовных путях. В рамках протестантской культуры Нового времени Жаном Кальвином сформулирована теологема Невидимой Церкви, которая представляет собой сообщество людей, предопределенных к раю, несмотря на свое поведение в своей земной жизни. Эта теологема в секулярной культуре Запада воспроизводится в литературе и кино в художественном образе сообщества избранных, которые стоят в особых отношениях к миру сакрального, управляют обычными людьми и остаются невидимыми для них, то есть внешне не выделяются из толпы. Рассмотрим, как воплощается этот образ в популярных произведениях литературы и кино протестантских стран.

Модерн как антропологический феномен представляет собой время создания посттрадиционного человека, не знающего о Боге, но всецело устремленного к земным благам. Как пишет современный философ В. Ю. Даренский, европейские «Средние века – эпоха христианской цивилизации – были прямой противоположностью Новому времени: они двигались к Началу – ко Христу, а не к концу – к Антихристу, и поэтому для Нового времени были чужды и непонятны. Средние века мыслили о Конце мира, и поэтому жили пред Судом Божиим. «Новое время» мыслит о бесконечном Будущем, поскольку люди «Нового времени» становятся таковыми только тогда, когда забывают о Суде и мыслят лишь о земных самообманах [Даренский 2020. С. 144]. Мировоззренческий перелом, маркирующий окончание Средних веков и появление человека модерна, явно выразился в истории европейской мысли в XVI веке, и реализовался в виде протестантского учения о Невидимой Церкви.

Невидимая Церковь Кальвина – избранные против отвергнутых

Теологема Невидимой Церкви – одна из базовых идей, поднятых на знамя Реформацией в XVI веке. Богословское учение о Невидимой Церкви за последние столетия перешагнуло религиозные рамки. В секуляризованном виде образ Невидимой Церкви стал достоянием массовой культуры Запада. В результате вестернизации художественный образ Невидимой Церкви распространяется на весь мир. Именно эта теологема, пусть в превращенной и секулярной форме, лежит в основе многих явлений современной массовой культуры

Учение о Невидимой Церкви развил и обосновал известный протестантский теолог Жан Кальвин. Роль этого учения в западной культуре исследовал немецкий философ и социолог Макс Вебер в работе «Протестантская этика и дух капитализма».

Вебер показывает, что для носителя протестантского кальвинистского мировоззрения характерна «концепция своей избранности, обретения уверенности в спасении посредством деятельности в рамках своей профессии» [Вебер 2020. С. 121]. Избранность базируется на идее предопределения. Кальвин исходит из того, что Бог всемогущ и всеведущ. Раз он всеведущ, значит, еще до падения Адама и Евы он знал, кто из наших современников спасется, а кто попадет в ад. Бог всемогущ, и раз не предотвратил этого, значит, он этого не хочет. Бог также не меняет своих решений, потому что всегда знает как лучше и поступает соответственно. Отсюда следует, что обреченные аду обречены на это по воле Божьей и ничего с этим поделать не могут. Отсюда же следует, что обреченные раю также обречены на это по воле Божьей и также ничего с этим поделать не могут. Бог знает заранее все, что сделает человек, и если он предопределен спастись, то он может грешить, воровать, убивать, это ничего не изменит, ибо человек не в силах изменить волю Господа. И наоборот, если человеку суждено попасть в ад, он может совершить сколько угодно добрых дел, но не изменит этим волю Господа, ибо она неизменна.

Как отличить избранных?

На основе двойного предопределения строится концепция Невидимой Церкви, согласно которой среди обычных

людей, большинства, обреченных на гибель, живут и действуют немногие избранные, которые спасутся. Среди всех христиан, видимой церкви, они составляют церковь невидимую. По каким критериям отличить избранных? Кальвин честно отвечал, что не знает, и узнают люди об этом только на Страшном Суде. Однако его последователей такой ответ не устроил, они хотели знать прямо сейчас и ввели множество остроумных критериев, позволяющих заглянуть в эти тайны уже при жизни.

Критерий избранности, получивший распространение в американской культуре, следующий: чувство избранности и успех в бизнесе. Вебер показывает, что характерным признаком кальвинизма, где бы он ни возникал, является способность его носителей сочетать «виртуозность в сфере капиталистических деловых отношений с самой интенсивной формой набожности» [Вебер 1990. С. 67]. Таким образом, деление людей на успешных и неуспешных в протестантских странах имеет явный религиозный подтекст. Страх оказаться лузером имеет религиозную природу и таким образом не корректируется рационально.

Невидимая Церковь и фаустовский человек

Отметим еще раз основные элементы теологемы Невидимой Церкви: люди делятся на избранное меньшинство и всех остальных; избранные состоят в особых отношениях с Господом (или мистическим миром в широком смысле слова); критерий разделения не имеет отношения к морали и вообще недоступен нашему пониманию.

Учение о Невидимой Церкви связано с европейским индивидуализмом, формирующим европейского человека Нового времени. Шпенглер называет такого человека фаустовским (очерк поведения фаустовского человека в обществе см. у О. Шпенглера [Шпенглер 1998. С. 495–501]). Базовый принцип индивидуализма гласит, что индивид — это наивысшая ценность в системе приоритетов, и в принципе нет такой общности, ради которой можно было бы жертвовать индивидом.

В любом человеческом обществе, включая общества модерна, человек всегда формируется как индивидуализация нескольких общностей. Человек является частью своей семьи, своего рабочего коллектива, военного отряда, друже-

ской компании, своего города, народа и так далее. Ради каждой из этих общностей человек может пожертвовать и жертвует какими-то своими интересами. Даже для того, чтобы пойти в гости или отпраздновать Новый год, нужно от чего-то отказаться. Этот же пример показывает, как условно в данном контексте понятие жертвы. Человек это делает в первую очередь для себя, эта связь с общностью делает богаче и лучше его самого, ему не жаль времени и сил, чтобы быть частью важной для него общности. В предельном случае человек может пожертвовать и жизнью.

Однако если индивид признается величайшей ценностью, то в принципе нет такой общности, ради которой индивид мог бы жертвовать собой. Такой подход полностью разрывает описанные выше связи. Никаких жертв ни для какой общности. Нет ничего выше отдельного человека, а у отдельного человека нет долгов перед «абстрактными сущностями», семьей или народом. Семья – это фикция, язык – это не сокровищница тысячелетней мудрости, а проявление инстинктов, народ это просто слово, которое ничего не значит. Фикции не могли реально сформировать реальную личность, значит, индивид ничего не должен никаким общностям.

Любая общность в реальной жизни, а не в мире идей – это прежде всего люди. Не признавая реальных долгов, фаустовский индивид тем самым обесценивает других людей. Кроме бесценного индивида появляются не имеющие ценности все остальные. Обоснование этого мироощущения и дается учением о Невидимой Церкви, сообществе избранных, которым не нужно проявлять свою избранность ни в каких поступках для того, чтобы оказаться на самой вершине сакральной иерархии.

Протестантский рай: никому по заслугам

Теологема Невидимой Церкви реализуется в искусстве как образ, интегрирующий базовые компоненты учения, и показывающий сообщество избранных, стоящих в особых отношениях с Богом или шире сакральными силами, причем критерием отделения избранных являются не их поступки, а некие врожденные свойства, присущие им от природы.

Наглядный пример образа Невидимой Церкви дает американский протестантский писатель Марк Твен в рассказе «Путешествие капитана Стормфилда в рай» (1907). Главный

герой попадает в рай и видит справедливое, с точки зрения автора, воздаяние каждому по его заслугам. В беседе с местным обитателем капитан выясняет принципы справедливого воздаяния:

«— А Наполеона ты когда-нибудь видел, Сэнди?

— Видел частенько, иногда в корсиканском отделении, иногда во французском. Он, по привычке, ищет себе место позаметнее и расхаживает, скрестив руки на груди; брови нахмурены, подмышкой подозрная труба, вид величественный, мрачный, необыкновенный — такой, какого требует его репутация. И надо сказать, он крайне недоволен, что здесь он, вопреки его ожиданиям, не считается таким уж великим полководцем.

— Вот как! Кого же считают выше?

— Да очень многих людей, нам даже неизвестных, из породы башмачников, коновалов, точильщиков, — понимаешь, простолюдинов бог знает из каких мест, которые за всю свою жизнь не держали в руках меча и не сделали ни одного выстрела, но в душе были полководцами, хотя не имели возможности это проявить. А здесь они по праву занимают свое место, и Цезарь, Наполеон и Александр Македонский вынуждены отойти на задний план. Величайшим военным гением в нашем мире был каменщик из-под Бостона по имени Эбсэлом Джонс, умерший во время войны за независимость. Где бы он ни появлялся, моментально сбегаются толпы. Понимаешь, каждому известно, что, представься в свое время этому Джонсу подходящий случай, он продемонстрировал бы миру такие полководческие таланты, что все бывшее до него показалось бы детской забавой, ученической работой. Но случая ему не представилось. Сколько раз он ни пытался попасть в армию рядовым, сержант-вербовщик не брал его из-за того, что у Джонса не хватало больших пальцев на обеих руках и двух передних зубов. Однако, повторяю, теперь всем известно, чем он мог бы стать, — и вот, заслышав, что он куда-то направляется, народ толпой валит, чтобы хоть глазком на него взглянуть. Цезарь, Ганнибал, Александр и Наполеон — все служат под его началом, и, кроме них, еще много прославленных военачальников; но народ не обращает на них никакого внимания, когда видит Джонса» [Марк Твен 1963. С. 62–63]

В этом эпизоде показано, как возникают великие полководцы, не участвовавшие ни в одной битве. Таким же образом появляются и великие негодяи, не совершившие ни одного плохого поступка. Они предопределены к этому от рож-

дения, и никакими своими поступками не могут изменить предопределения. Учение о Невидимой Церкви отделяет непреодолимой пропастью избранность от проявления этой избранности делами в нашем мире.

Невидимая Церковь в секулярном искусстве

Итак, художественный образ Невидимой Церкви воплощает следующие базовые идеи концепции Кальвина: люди делятся на избранных и отвергнутых, избранные имеют сакральный статус, однако их нельзя отличить по их поступкам. Рассмотрим реализацию этих идей в массовой культуре: в представлении о супергероях, в фильме «Люди в черном» и в цикле романов о Гарри Поттере.

Не будет преувеличением сказать, что тема супергероев – сквозная в западной массовой культуре. Супермен и Суперсемейка, Бэтмен и Баффи, истребительница вампиров, демонстрируют все отличительные черты теологемы Невидимой Церкви: это представители избранного меньшинства, которое стоит в особом отношении к мистическому миру, но внешне ничем не отличается от обычных людей, от большинства.

В фильме «Люди в черном» присутствуют все основные элементы теологемы Невидимой Церкви. Визуально показано, что Церковь невидимая: с экрана стирается имя, герой надевает черный костюм под слова за кадром «тебя больше нет, тебя никто не знает, ты не существуешь», и такой ценой оказывается в команде избранных, которые общаются с внеземными силами и пасут подопечных, которым нельзя открывать правду, чтобы не сошли с ума.

Избранные резко отделено от простого народа по сути, но внешне супергерои такие как все. Супергерои не раскрывают себя и свои подвиги, супергерои должны прятаться, сливаться с толпой, не дать никому заподозрить, что они другие. В этой связи обратим внимание на разительный контраст с традиционными сказками, возникшими вне ареала протестантской культуры.

Герои сказок и супергерои

В обычных сказках подвиг никогда не бывает тайным в принципе. Герой может какое-то время скрывать свое имя, но не сам подвиг. Змей Горыныч не тайно разоряет поля и

ворует людей, и никто, убив Змея Горыныча, не стремится выдать это за естественное происшествие. Победив дракона, герой женится на царевне и становится царем – подвиг вознаграждается открыто, в мире дневного света и повседневной реальности. У обычных людей хватает смелости не свихнуться от ужаса зная, что дракон разоряет их селения, хватает ума понять героизм их защитника, и хватает правильного взгляда на вещи, чтобы вознаградить героя за подвиг высшим местом в социальной иерархии.

Таким образом, в народной сказке героизм вписан в структуру общества. Все основные моменты, необходимые для включения подвига и героя в социум, ясно очерчены, хорошо разработаны и доступно изложены. Не то с западной концепцией героизма как тайного хобби¹. Герой ведет двойную жизнь, и это принципиально. Причина этого контраста в том, что критерий разделения на невидимую и видимую церковь лежит вне морали: мы не можем судить о принадлежности человека к героям или злодеям по тому, хорошо или плохо он поступает.

Те же базовые компоненты ярко и наглядно проявляются в серии книг о Гарри Поттере. В мире Роулинг все люди делятся на магов и магглов, магические способности врожденные, могут встречаться у не-магов, но такой человек должен уйти из своего мира в мир магов. Маги скрываются от людей. Магам запрещено использовать магию в мире людей, например, чтобы помочь обычному человеку в беде. Маги не могут использовать магию для удовлетворения своих повседневных нужд. Мир волшебников у Роулинг – откровенный паразит на человечестве, они едят, пьют, одеваются и пользуются инфраструктурой, абсолютно ничего не давая взамен. В последних книгах магические войны выплескиваются в мир людей, люди гибнут, не понимая, что происходит и не имея возможности повлиять на свою судьбу [Роулинг 2007]. По отношению к магглам магам можно все. Как бы ни относились персонажи к этому разделению, в их мире оно реально существует, потому что оно существует в протестантском мировоззрении.

Таким образом, религиозная идея живет в культуре, даже будучи оторвана от теологических корней. Супергерои, маги и магглы продолжают появляться во множестве произ-

¹ Выражение Виктора Мараховского.

ведений, хотя их авторы далеки от теологических тонкостей. Тем не менее, религиозную основу этих созданных искусством миров можно восстановить, и она сводится к учению Кальвина. Образ Невидимой Церкви в массовой культуре транслирует и порождает мироощущение принадлежности к избранным, которое в одной из самых влиятельных западных культур, американской, подтверждается только имущественным успехом и профессиональным ростом, выраженном в финансовом доходе. Массовая культура, транслирующая образ Невидимой Церкви, является инструментом создания человека Нового времени, оторванного от Бога и яростно желающего убедиться в своей избранности.

НОВОЗАВЕТНЫЕ ПРООБРАЗЫ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ «МАТРИЦЫ»

Американский фильм «Матрица», созданный в 1999 году, приобрел большую популярность и вошел в культурное пространство разных народов современного мира. Фильм изображает мир как компьютерную симуляцию, что становится все более актуальным благодаря прогрессу компьютерных и цифровых технологий. Фильм «Матрица» возник в американской культуре, где всегда были сильны протестантские идеи. Христианские образы и параллели в «Матрице» обращают на себя внимание зрителей и стали предметом анализа современных богословов. Уточняя предложенную христианскую трактовку таких мотивов фильма как мессианство, воскресение и спасение, рассмотрим христианские прообразы двух главных героев «Матрицы» – Нео и Морфеуса.

Матрица: Осмысление – симулякры, мессианство, сверхчеловек

«Матрица» – это серия фильмов-боевиков режиссеров Вачовски, состоящая из четырех частей. Цикл начался с фильма «Матрица», вышедшего в прокат в 1999 году. Позднее, в 2003 году, вышло появилось два продолжения: «Матрица: Перезагрузка» и «Матрица: Революция». Почти двадцать лет спустя появилась четвертая часть «Матрица: Воскрешение» (2021).

Фильм стал событием не только в киноиндустрии, но и в мировой культуре. Образы, перипетии сюжета и главная идея фильма о мире как компьютерной симуляции стали достоянием разных культур современности. Подлинное устройство мира является предметом размышлений как философов, так и теологов, поэтому неудивительно, что философы культуры и богословы обращались к этому произведению и давали свои интерпретации.

В философском анализе «Матрицы» основной акцент делается на теории симулякров Бодрийяра, а главный герой понимается как сверхчеловек в современном дискурсе. Так, Д. А. Беляев пишет: «Первоначально образ Нео предельно

близок вариантам сверхчеловека массовой культуры – локальному концепту «супермен», вобравшему в себя многие христианские мотивы. Нео, т. е. “новый”, позиционирующий себя как “новый” человек, сверхчеловек – призван освободить человечество от насажденной суперкомпьютером виртуальной реальности. Нео, согласно пророчеству, объявляется “избранным”, обретая в глазах окружающих статус “спасителя”, “освободителя” с явно выраженной мессианской составляющей, что имеет прямые коннотации с образом Иисуса Христа и соответственно с одним из локальных инвариантов концепта сверхчеловека – “богочеловек» [Беляев 2013b].

Мессианская составляющая фильма была прокомментирована и с религиозных позиций. К фильму «Матрица» обращались современные православные богословы, которые отметили христианские семантические элементы в фильме, особо остановившись на спасении и воскресении. Основная идея фильма понимается как протест против общества потребления с христианских позиций. В ходе анализа фильма найдено много значимых моментов сюжета, имеющих христианское происхождение, однако не раскрыта параллель двух главных героев «Матрицы» с персонажами Нового Завета, которая является предметом данного исследования.

Так, Андрей Кураев не увидел в фильме почти ничего ценного с точки зрения христианина. Автор рассматривает все три серии фильма как целое, уделяет особое внимание буддистской идее кармы, находит параллель финальному для первой части появлению Нео в Матрице в сюжете сошествия Христа во Ад, а также обращает внимание на семантику воскресения. Его вывод: «Оттенки христианские в фильме есть, но говорить, что это наше, – нельзя» [Кураев].

Полемизирует с Кураевым Димитрий Моницев в статье «Христианский взгляд на “Матрицу”». Автор также рассматривает трилогию в целом, центральной идеей трилогии он считает борьбу христианских ценностей против общества потребления. Выражение этой идеи автор видит в финальном разговоре Нео с Архитектором и гибели Нео в конце третьей части за людей Сиона, которые противопоставляются иллюзорному миру Матрицы, символизирующей общество потребления [Моницев 2014. С. 97 – 99].

Не отрицая предложенной трактовки, хотелось бы уточнить и дополнить ее новыми деталями, а именно явными

параллелями не только мотивов, но и персонажей фильма с персонажами Нового Завета. В настоящем анализе «Матрицы» будем рассматривать только первую часть, в которой базовая параллель с новозаветными героями выражена наиболее ярко и цельно. Отметим семантически нагруженные элементы сюжета первой части цикла и сравним их с подробностями земной жизни Христа, которые приводятся в Новом Завете и вошли в культурный код протестантского культурного региона.

Матрица: Сюжет

Итак, простой программист конца XX века Томас Андерсон ведет двойную жизнь. Он хочет понять, как устроен мир на самом деле, и в своих поисках выходит на связь с подпольной организацией, во главе которой стоит Морфеус. Нео попадает в ряды этой организации, сделав свободный выбор, и в результате процесса, который в основных чертах повторяет процедуру водного крещения: Нео смывают в бассейн, он тонет в воде, но Морфеус достает его из воды.

Нео узнает от Морфеуса, что Матрица иллюзорна, она создана злыми силами для порабощения людей. Морфеус пробуждает людей, раскрывая им правду о Матрице, и борется вместе с ними за то, чтобы Матрица была уничтожена. Тем не менее, с самого первого появления Нео в отряде Морфеус подчеркивает его превосходство. Когда Нео пожимает ему руку и говорит: «Для меня это честь – познакомиться с вами», Морфеус отвечает: «Это честь для меня». Морфеус считает Нео Избранным, и всячески подчеркивает, что именно новичку Нео принадлежит решающая роль в будущем разрушении Матрицы.

В развитии действия Морфеус жертвует собой, чтобы спасти Нео от агентов Матрицы, в результате чего оказывается в тюрьме. Нео выручает Морфеуса, но сам попадает в руки агентов и гибнет. Далее имеет место сцена с воскресением, христианскую семантику которой отметили все комментаторы. Именно воскресение Нео показывает его победу над Матрицей и позволит ее разрушить. Фильм заканчивается тем, что Нео демонстрирует всем людям свою победу над базовыми законами Матрицы – способность летать. Эта способность стоит в одном ряду со способностью ожить после выстрелов в упор, и символически обозначает воскресение.

Иоанн Креститель в Новом Завете

Все отмеченные сюжетные элементы имеют явные параллели в Новом Завете. Взаимоотношения Нео и Морфеуса повторяют в основных моментах взаимоотношения Иисуса Христа и Иоанна Крестителя. Рассмотрим этот сюжет как он приводится у Матфея.

К тому времени, когда Иисус начинает свою проповедническую деятельность, Иоанн Креститель уже давно занимается проповедью и имеет большую известность как пророк: «Тогда Иерусалим и вся Иудея и вся окрестность Иорданская выходили к нему и крестились от него в Иордане, исповедуя грехи свои» (Мф, 3 : 5–6). Аналогично и Морфеус собрал большую группу последователей и уже хорошо известен в мире Матрицы.

Иоанн Креститель действовал вне рамок официальной религиозности того времени. Евангелисты указывают на его постоянные трения с ведущими религиозными течениями того времени: «Увидев же Иоанн многих фарисеев и саддукеев, идущих к нему креститься, сказал им: порождения ехиднины! кто внушил вам бежать от будущего гнева?» (Мф, 3 : 7).

В фильме эта идея выражена гораздо резче, противостояние доведено до прямой охоты агентов Матрицы за Морфеусом. Агенты – единственные, кто знает, как на самом деле устроена Матрица. Правильное знание о настоящем устройстве мироздания и о способах правильной жизни в его рамках во всех культурах является достоянием религиозных деятелей, то есть агенты в фильме выполняют религиозную функцию. Преследование человека, транслирующего другую версию устройства мироздания, представляет собой показанный средствами кинематографа конфликт официальной и неофициальной религиозности, который в Новом Завете выражен как конфликт фарисеев и Иоанна Крестителя.

Содержание проповеди Иоанна Крестителя – грядущий конец света: «В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской и говорит: покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф, 3 : 1–2); «уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мф, 3 : 10). Такие

же идеи выражает и Морфеус, работая для разрушения Матрицы – единственного известного тем людям мира.

Второй важный элемент проповеди Иоанна – пришествие того, кто разрушит этот мир: «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня; я не достоин понести обувь Его; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем; лопата Его в руке Его, и Он очистит гумно Свое и соберет пшеницу Свою в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым» (Мф, 3 : 11–12). Подобно Иоанну, Морфеус неоднократно заявляет, что его деятельность имеет смысл как подготовка к появлению Избранного, который разрушит Матрицу.

Иоанн назван Крестителем, потому что он крестит водой. Крещение водой представляет собой погружение крещаемого в реку. Именно так происходит крещение Иисуса, который сам нашел Иоанна и пришел к нему креститься: «Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него» (Мф, 3 : 13); «И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды» (Мф, 3 : 16). Рассматривая водное крещение Нео, Мони́чев находит параллели с прохождением евреев через Красное море и с крещением, которое совершается над каждым христианином в начале его церковной жизни, однако не упоминает крещения Христа в Иордане, которое совершил Иоанн Креститель [Мони́чев 2014. С. 100]. Нам же именно эта параллель представляется самой близкой аналогией, занимающей то же место в сюжете, отмечая начало проповеди Иисуса и начало деятельности Нео.

Иоанн говорит о грядущем, которому он должен приготовить путь: «я не достоин понести обувь Его» (Матфей, 3 : 11). При встрече с Иисусом Иоанн сразу опознает того, кого он ожидает, и снова подчеркивает его высокое положение в единственно важной для обоих иерархии: «Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?» (Мф, 3 : 14). Мы находим здесь прямую параллель ответу Морфеуса в фильме на вежливое приветствие Нео: «это честь для меня».

В конце своей деятельности Иоанн Креститель оказывается в темнице: «Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь ее. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка» (Мф, 14 : 3–5). В фильме не усложняется портрет

коллективного преследователя Морфеуса и Нео, и вся линия с царем Иродом опущена, однако сохраняется основной мотив ареста Иоанна. Далее сюжет инвертируется: в Евангелии Иоанн гибнет в тюрьме, в фильме Нео спасает Морфеуса в последний момент перед казнью, совершая невозможное.

Нео: Воскресение

Воскресение Нео в финале первой части имеет ярко выраженную христианскую семантику. После смерти Нео воскресает к новой жизни. Именно это воскресение наперекор законам Матрицы позволяет Нео показать остальным людям, заключенным в Матрице, что их мир иллюзорен, а смерть – это шаг навстречу новой жизни. Приобщившись к знанию Нео, люди Матрицы могут повторить его подвиг и обрести свободу. Это выраженная кинематографическими средствами идея обожения, в котором человек побеждает смерть, приобщаясь к вечной жизни, которую дал людям Христос. Эта идея выражена в Новом Завете (Ин.14:20; Ин.17:3, Ин.17:21; 2 Пет.1:2–8; 1Ин.2:3–4; Гал.2:20; Флп.1:23; Флп.2:5) и развита в православном богословии.

Несмотря на многочисленные параллели с христианским учением, отметим и отличия фильма от православной доктрины. В Новом Завете Иисус – Бог, Второе Лицо Святой Троицы. В фильме Нео – обычный человек, которого призвали и инициировали для миссии спасения человечества. Такое понимание роли Христа в истории спасения хотя и не является общепринятым в протестантском мире, однако нередко встречается в некоторых протестантских деноминациях. Образ обычного человека, который внезапно обретает сверхспособности и призывается высшими силами является общим местом в массовой культуре современности, возникшим как секулярная версия протестантских теологов. Как показывает А. Д. Беляев, эта локальная модель сверхчеловека представляет собой секулярный вариант христианского образа Спасителя [Беляев 2013а]. Созданный в протестантском культурном ареале фильм «Матрица» реализует именно этот вариант.

Спасение от смерти в жанре киберпанк

Сюжетно первый фильм трилогии полностью завершен. Основные семантические оппозиции гибели – спасения, сво-

боды – рабства, смерти – воскресения воплощены в нем в законченном целостном виде. Конец фильма – демонстрация сверхспособностей Нео, его полет, структурно соответствует финалу Евангелия – Вознесению Христа. После этого земная жизнь Христа окончена, все нужное для спасения он людям дал, дальше люди должны сами работать над собой, чтобы обрести спасение. Этот четкий финал, который ощущается даже наследниками христианской культуры в постхристианском мире, и сделал такими безжизненными и неинтересными продолжения «Матрицы». Комментаторы недаром отмечают сходство с буддизмом, потому что в них Нео начинает свою земную жизнь заново, стремясь к той же цели – пробудить людей к подлинной жизни. Такое вечное возвращение выглядит естественно в восточной религии, но разрушает всю христианскую концепцию, заботливо выстроенную в первой части.

Итак, сюжет первого фильма «Матрица» (1999) в ряде структурно важных моментов повторяет сюжет Нового Завета, а образы двух главных героев фильма на новом материале в жанре кибербанка воспроизводят новозаветные образы Иисуса Христа (Нео) и Иоанна Крестителя (Морфеус).

СИМВОЛИЧЕСКОЕ УНИЧТОЖЕНИЕ ЦЕРКВИ В РАССКАЗЕ БОРХЕСА

Рассказ «Три версии предательства Иуды» опубликован аргентинским писателем Х. Л. Борхесом в 1944 году в составе сборника «Вымышленные истории» [Борхес 2011]. В рассказе приводятся три версии деяний Иуды Искарриота, предложенные вымышленным персонажем Нильсом Рунебергом, скандинавским теологом начала XX века. Все три версии строятся на анализе евангельских рассказов и используют проверяемые логические построения. В то же время в каждой из трех версий Рунеберга анализ ограничивается историей земной жизни Христа и не учитывает истории Церкви как Тела Христова и сообщества верующих, общающихся непосредственно с Богом.

Аналогичная ситуация складывается в научных исследованиях борхесовского текста. Ученые следуют за Рунебергом и Борхесом, анализируя трактовки классика, останавливаются на личностном аспекте ситуации и не рассматривают ее социальные последствия, чрезвычайно важные для православного христианства.

Отсутствие Церкви в критическом анализе

В художественной литературе на евангельские темы вопрос о создании Церкви, ее роли и сущности никогда не ставится. Не ставится этот вопрос и исследователями, литературоведами и филологами, которые занимаются анализом указанных сюжетов. Так, В. Флай в статье «Синдром Иуды» анализирует феномен предательства на межличностном уровне [Флай 2007]. Наряду с рассказом Борхеса автор изучает произведения об Иуде Л. Андреева и Ю. Нагибина, привлекает концепты наказания и предательства, однако не касается социального аспекта. В статье нет ни слова о Церкви, которая возникла как Тело Христово, а не Иудино, и о возможных последствиях в истории Церкви, если версия Рунеберга о божественности Иуды окажется справедливой.

Образ Иуды после Борхеса, в литературе XX–XXI вв., исследовали А. Назмиева и О. Несмелова. В своей статье авторы рассматривают вариации на темы евангельских апокрифов, созданные такими выдающимися прозаиками как Э. Бёрджесс, Ж. Сарاماго, Н. Мейлер, Э. Шмитт [Назмиева 2017]. Проведенный анализ показывает, что во всех случаях современные писатели рассматривают евангельскую историю как материал для притчи и детектива на тему о предательстве одного человека другим. Судьба созданной Христом Церкви не прослеживается и не затрагивается, евангельская история предстает совершающейся в эпическом времени, которое не связано с настоящим моментом, когда автор пишет свой текст. Социальные последствия в виде возникновения Церкви для современных писателей не существуют, история Церкви вычеркивается из истории Христа, символически уничтожается.

Обращаясь к исследованию сюжета об Иуде, филолог Е. С. Никитина использует методологию диалогизма М. М. Бахтина, приводит несколько версий прочтения текста [Никитина 2014]. В частности, автор классифицирует возможные объяснения поведения Иуды, приводя следующую типологию: поступок Иуды выступает как способ вынудить Христа объявить о своей божественности и разжечь народное восстание против римского гнета, разочарование Иуды в учении Христа, Божья воля, служба в качестве тайного агента Рима или синедриона, самопожертвование. Анализируя все версии, исследователь не касается вопроса о Церкви и даже не употребляет это слово в работе.

Таким образом, в современном литературоведении сюжет об Иуде и Христе рассматривается как самозамкнутый, поднимающий экзистенциальные вопросы и теологические проблемы, среди которых, однако, нет проблемы Церкви. Церковь при исследовании сюжета не рассматривается, выводится за рамки анализа, символически уничтожается.

Эта фигура умолчания о Церкви не удивительна в современном секулярном мире, где протестантские установки ряда европейских культур принимаются по умолчанию как очевидные для всякого, обладающего здравым смыслом. В секулярной постхристианской культуре считается само собой разумеющимся, что Церковь не имеет никакого отношения к

истории Христа, образ Церкви как Тела Христова и как носительницы живого опыта богообщения отсутствует в литературе, литературоведении и массовой культуре современности. Борхес, известный своим вниманием к ведущим философским идеям XX века, уловил и этот аспект современной культуры, отразив его в рассказе о Рунеберге, где полная смена субъекта Божественной мистерии никак не затрагивает вопроса о Церкви и ее роли в нашем мире.

Спектр возможных экклесиологий

Отраженное в популярной художественной литературе понимание Церкви, ее сущности и роли в истории человечества представляет собой протестантскую экклесиологию, которая отличается от принятой в православии. Рассмотрим существующие виды христианской экклесиологии, эксплицируем экклесиологию Рунеберга в каждой предложенной им версии, покажем ее основные черты и найдем место этого учения в христианском богословии.

Экклесиология – это учение о сущности Церкви. Православный митрополит Антоний Сурожский, основываясь на святоотеческом восприятии Писания и Предания, утверждал, что Церковь должна жить в Боге так, чтобы она могла сама написать Библию, исходя из собственного опыта, а не просто повторять и пересказывать другим библейские истории. Церковь не должна быть почтальоном, приносящим чужие письма. Церковь, ее верующие сами своей жизнью должны являть Бога, а не просто информировать, как о Боге сказано в Библии [Антоний 2002. С. 959–960].

В православном богословии в настоящее время существует две экклесиологии – универсальная и евхаристическая, причем господствующей является универсальная. В протестантских течениях развивается евхаристическая экклесиология, однако центральной идеей протестантизма является отрицание церкви как таковой и регулятивное требование к индивиду самому общаться с Богом, игнорируя предыдущий опыт любых сообществ верующих.

Универсальная и евхаристическая экклесиологии восходят к первым векам христианства: универсальная экклесиология сформулирована священномучеником Киприаном

Карфагенским в III веке н. э., евхаристическая экклесиология строится на посланиях святого Игнатия [Кагарлыкский 2019. С. 313].

В универсальной экклесиологии Церковь выступает как общность вселенского масштаба, объемлющая все существующие местные церкви. И именно к ней относятся все атрибуты Церкви: святость, единство, кафоличность, апостольство. Богослов Николай Афанасьев показывает, что в универсальной экклесиологии «местные церкви, как части Церкви универсальной, не обладают сами этими атрибутами; они обладают ими только через церковь универсальную, при условии, что они являются частью ее» [Афанасьев 1966].

Радикальное различие между универсальной и евхаристической экклесиологией заключается в том, что такие атрибуты Церкви, как единство, святость, соборность, апостольность оказываются принадлежностью конкретной церкви, а не Церкви вообще.

Евхаристическая экклесиология стала инструментом попытки трансформации Православия в постмодернистскую идеологию [Щипков 2021. С. 105]. Анализ этой либерал-православной идеологии проводит А. В. Щипков. Исследователь показывает ее структурное родство с протестантской цивилизационной интуицией о самодостаточном индивиде, которому служат все сложные идейные структуры в культуре и цивилизации. В рамках этой экклесиологии каждая церковная община является самостоятельной, центр этой системы постоянно перемещается от одного элемента к другому, а координирующая вертикаль церковной власти отсутствует [Щипков 2021. С. 105–106].

Принцип *Sola Scriptura*: Предание против Предания

Развитие западноевропейской интуиции о самодостаточном индивиде приводит к продолжению дробления сообщества верующих. Отрицание таинств в протестантизме сводит общение верующих к ритуалам, не имеющим мистической составляющей. Поэтому жизнь Церкви после Христа не имеет значения, опыт общения с Богом в Церкви игнорируется и тем самым символически уничтожается. Так эли-

минируется Предание из живого опыта богообщения и остается только изложение событий в Писании.

Лютер и Кальвин требовали основывать богословие на одном Писании (принцип *Sola Scriptura*). Предание в раннем протестантизме отвергалось. Как показывает К. А. Матаков, принцип *Sola Scriptura* оказался самопротиворечивым. Радикальное толкование Евангелия разными сектами привело к тому, что протестантам также пришлось опираться на какие-то авторитеты в толковании Библии [Матаков 2019. С. 181]. Так, в Лютеранской церкви наряду с Писанием используется Книга Согласия, куда входят лютеранские символические тексты XVI века, в том числе и произведения самого Лютера. Отвергая католическое Предание, лютеране конструируют свое предание, и в результате конфликт разных христианских конфессий – это не конфликт Писания и Предания, а конфликт разных преданий. Однако, как показывает К. А. Матаков, «в православном случае речь идет об опыте богообщения в течение 20 веков, а в лютеранском значительная часть этого опыта до XVI века – категорически отвергается, ибо истинный опыт богообщения они начинают с Лютера» [Матаков 2019. С. 182].

Внутренняя логика развития протестантской теологии приводит к тому, что нет никакой причины останавливаться на Лютере. Лютер отверг несколько веков общения с Богом в рамках церкви и начал с себя, и аналогично может поступить любой верующий. Принцип самостоятельного толкования Библии без опоры на Предание и общение в Церкви остался достоянием радикальных протестантских сект, однако в настоящее время он широко распространен как в протестантском религиозном, так и в секулярном постхристианском мире.

Принцип *Sola Scriptura* в современном секулярном обществе выражает игнорирование и отрицание общения с Богом в рамках какой бы то ни было церкви. Писание становится сборником сведений о событиях двухтысячелетней давности, которые касаются каждого человека не в силу мистической связи людей в Церкви и не в силу общения с Богом, действующим и в Евангелии, а в силу своей моральной значимости и обязательности для человека в качестве образцов поведения. Эти образцы нужно изучить и реализовать в сво-

ей жизни по мере своих сил. Человек, сделавший это, может верить, что он спасется, потому что правильно понял текст Писания и выполнил все требования. Опыт общения с Богом полностью для него закрыт.

Итак, протестантская эkkлeсиология есть разрушение эkkлeсии. Для верующего важно его личное понимание Писания, потому что никаких человеческих гарантий правильного толкования он принять не может, а общение с Богом в рамках Церкви полностью отрицает. Тем самым он отрицает и возможность общения Бога с ним самим, поскольку он всего лишь один из людей, прочитавших Писание, и ничем не отличается от остальных, с которыми, по его мнению, никакого богообщения не было. Таким образом, протестант остается не просто один на один с Богом – он остается один в мире в тщетной надежде когда-то общаться с Богом, но всех путей и средств к этому он лишен. Такой одинокий верующий, не имеющий оснований для своих надежд, и представляет собой протестантскую церковь как логическую возможность.

Экклесиология Рунеберга у Борхеса

Посмотрим, какая эkkлeсиология реализована в богословии Нильса Рунеберга, персонажа Борхеса. В рассказе «Три версии предательства Иуды» Рунеберг рассматривает поведение Иуды, исходя из своего собственного анализа Писания, то есть следуя принципу *Sola Scriptura*, как радикальный протестант.

В своей первой версии Рунеберг анализирует и отвергает земные мотивы предательства Иуды. Он показывает, что его поступок был излишним, ведь для опознания проповедника, который ежедневно выступает перед тысячами людей, не нужно было дополнительных указаний. Поскольку практический мотив отвергается, остается мотив религиозный, который Рунеберг воссоздает следующим образом: в ходе Воплощения Слово стало плотью, умалилось до человека, и поэтому нужен был равноценный шаг со стороны человека, нужна была равновеликая жертва, показывающая, что поступок Иисуса принят и оценен. Именно такой жертвой стало предательство Иуды, единственного, кто понял во всей

полноте миссию Иисуса и сделал шаг навстречу, пожертвовав своей человечностью, как Иисус пожертвовал божественностью при Воплощении.

Как пишет в рассказе Борхес, эта идея была раскритикована теологами, прочитавшими книгу Рунеберга. Суть возражений сводилась к тому, что человеческая природа Христа не менее реальна, чем Божественная, и дело искупления человека совершалось самим Христом, а не другим человеком, который представлял бы все человечество. Человечество представлено в самом Христе, и никаких других жертв Божественный замысел не предполагает.

Рунеберг развил свои идеи, согласившись с тем, что Иисус не нуждался в другом человеке для Искупления, и проблематизируя нравственный момент в поступке Иуды. Он писал, что Иуда был одним из апостолов, избранных самим Христом, владел даром проповеди, исцеления и воскрешения мертвых. Немыслимо предполагать корыстные мотивы у такого человека, поэтому Рунеберг предлагает свой мотив – гипертрофированный аскетизм. Обычный аскет жертвует радостями плоти ради Царства Небесного, а Иуда, взошедший на следующую ступень, жертвует радостями духа, отказавшись от любви, доброты, благородства, чести. Он полностью уничтожает себя как личность, разрушает собственную душу ради того, чтобы приблизиться к Господу с помощью этой жертвы.

Критика этой идеи у Борхеса не приводится. Автор далее показывает, как она переросла в третью концепцию Рунеберга. Развивая идею жертвы, Рунеберг ищет идеальную жертву, соответствующую тяжести грехов всего человечества. Раз ради человечества нужно было пожертвовать собой, эта жертва должна быть безупречна, это должна быть самая тяжелая жертва, не посильная никому, кроме Бога. Рунеберг считает кощунством ограничивать всемогущество Божие и совершенство жертвы. Бог спас мир, пожертвовав не только своей человеческой жизнью, но и своей посмертной славой. Рунеберг приходит к выводу, что ради Спасения Господь воплотился в Иуду. Страдания Иуды продолжаются до сих пор, его ненавидят и проклинают те люди, ради которых он принес себя в жертву. Это и есть настоящая Крестная Жертва, искупающая человечество.

Критика этой идеи также не приводится. Рассказывается, как Рунеберг почувствовал, что раскрыл тайну Бога, и будет уничтожен за это, как был уничтожен Валерий Соран, раскрывший истинное имя Рима. Рунеберг сошел с ума и умер от нервного истощения.

Итак, сюжет рассказа исчерпывается тремя концепциями Рунеберга, в которых дается его версия Искупления и Воплощения. Характерной чертой всех трех версий является непроработанная идея жертвы и ее юридическая трактовка, а также элиминация Воскресения из истории Воплощения. Проанализируем эти моменты и покажем, к какой экклесиологии они приводят.

Жертва и первородный грех по Августину

Во всех трех версиях Рунеберга центральное место занимает категория жертвы. Рунеберг ищет жертву, соразмерную грехам человечества, жертву, способную искупить все зло, причиненное людьми, согрешившими против Бога за все время истории. При этом Рунеберг понимает жертву юридически, а такое понимание жертвы, как показал Поль Рикёр, господствует в западной философии, теологии и психологии благодаря блаженному Августину [Рикёр 2002. С. 336–358].

Августину как преподавателю риторики, необходимой в судебных выступлениях, было в высшей степени свойственно юридическое мышление, характерное для римской культуры, и потому его понимание жертвы стало ведущим в западно-христианском мире. Юридическое понимание жертвы требует, соответственно архаичному римскому мышлению, возмещения ущерба чем-то равноценным. Первородный грех, согласно Августину, есть преступление перед Богом, передающееся по наследству, как показывает Рикёр, квази-биологическим путем [Рикёр 2002. С. 343–345]. Это настолько всеобъемлющее преступление, что в нем виновны даже грудные дети. Как пишет Августин, младенцы невинны по своей телесной слабости, а не по душе своей. Они яростно требуют молока матери, отталкивая других детей, что доказывает их испорченность первородным грехом [Августин 2013. С. 10]. Для искупления такого греха, затронувшего всех людей, требуется, согласно Рунебергу, равноценная жертва.

Концепцию равнозначной жертвы Рунеберг вырабатывает в ходе своей теологической работы. В первой его версии Иуда приносит себя в жертву для демонстрации того, что жертва Иисуса понята и принята. Во второй версии Иуда жертвует своей душой, переходя на новый уровень самопожертвования. В третьей версии Иуда сам становится искупителем, чья жертва растянута на тысячелетия, и потому становится равноценным юридическим возмещением первородного греха.

Итак, искупительная жертва понимается юридически, как возмещение за ущерб, причиненный поступком Адама. В чем конкретно состоял этот ущерб и кому он был причинен, является предметом дебатов. Не оговаривая этого эксплицитно, Рунеберг считает, что равноценная жертва заключается только в страдании. Он не видит в истории Искупления иного смысла, помимо страдания Иисуса. Многократно увеличивая это страдание, Рунеберг приходит к своей концепции предательства Иуды как первого шага на пути к бесконечному страданию, которое должно искупить первородный грех.

Во всех трех версиях Рунеберга полностью игнорируются такие части евангельского сюжета как Воскресение и создание Церкви. Воскресение для Рунеберга не существует. Земная миссия Сына Божия сводится к страданию, не имея других плодов. Живое общение верных между собой и с Богом элиминируется в его концепции, более того, даже догадка об успехе Воплощения является преступлением и карается смертью. Церковь как сообщество верных в мире отсутствует. Важно лишь индивидуальное общение с Богом, проявляющееся в односторонней догадке о сущности Воплощения, которая нарушает волю Бога и приводит к смерти.

Православная экклесиология

Однако в восточном христианстве в то же время разрабатывалась и другая концепция первородного греха и соответственно искупительной жертвы, центральной категорией которой было именно Воскресение. Это учение о первородном грехе приводит к соответствующей экклесиологии, к которой мы сейчас и обратимся.

В православии первородный грех означает не только моральное зло, но и физическую смерть. Причастность младенцев первородному греху выражается в том, что они тоже смертны. Как показывает А. В. Карташев на основании идей Игнатия Антиохийского, Иисус не просто учитель знания, он спаситель от смерти: «Сообщаемый Христом истинный *υἱὸς* не есть только «учение о нетлении», но и самый факт нетления. Он свою плоть через смерть привел к нетлению и для верующих в это спасительное значение его смерти и воскресения преподал евхаристию как «лекарство бессмертия». Евхаристия – это «лечебное средство, чтобы не умереть»! Вот как реалистически понимается искупление и спасение – это новое миротворение!!!». Эту линию святого Игнатия продолжали Ириней Лионский и Афанасий Александрийский, а окончательное воплощение она нашла в формулировках Вселенских соборов [Карташев 2008. С. 14–15].

Таким образом, Воскресение является важной частью Воплощения: это свидетельство того, что Иисус победил смерть, равную греху, и может дать бессмертие тем, кто в него уверует. Цель Иисуса – конкретное, живое, не только спиритуальное спасение всего человека в целом, как душевной, так и телесной его составляющей. Сообщество уверовавших и стремящихся к спасению и есть Церковь. Церковь возможна после Воплощения и Воскресения как живое общение верующих с Христом, даровавшим людям жизнь вечную.

Рассмотренное представление о Воплощении и Воскресении порождает православную экклесиологию, а отрицание этих моментов приводит человека к одинокому противостоянию с обезбоженным миром. Именно это и случилось с Рунебергом. В своих умозаключениях он использовал протестантский принцип *Sola Scriptura*, в своем толковании Писания он игнорировал идею Воскресения и понимал жертву только как бессмысленное страдание. Также Рунеберг символически уничтожил Церковь как живое общение верующих между собой и с Богом – эта идея совершенно не занимает его мысли и не играет роли в его интеллектуальных конструкциях. Отрицая опыт Церкви и опираясь только на Писание, Рунеберг не имеет никакого критерия для оценки своих построений, кроме логической возможности, вытекающей из его понимания жертвы.

Таким образом, в рассказе Борхеса богослов Рунеберг развивает протестантские идеи об опоре только на Писание (принцип *Sola Scriptura*) и собственное понимание Писания. Принцип *Sola Scriptura* отрицает авторитет Церкви и возможность живого богообщения в рамках Церкви. Рунеберг понимает жертву Христа не как примирение человека с Богом и спасение мира от смерти, а как бессмысленное страдание, направленное на юридическое возмещение за первородный грех. Отрицая возможность богообщения в Церкви, Рунеберг лишает этой возможности и себя самого. В его концепции Бог не преобразовывает мир своим Словом и своей Церковью, а скрывает правду от людей, поскольку Искупление происходит не путем приобщения каждого человека к реальной зримой Церкви, дающей жизнь, а путем таинственных скрытых взаимозачетов за кулисами мироздания. Итак, Рунеберг в своих теориях о месте Иуды в истории Искупления символически уничтожил Воскресение и создание Церкви, а также живое богообщение в Церкви, утвердив тем самым радикальную протестантскую эkkлeсиологию.

ИЕРАРХИЯ БЕЗУМЦЕВ В ПРОТЕСТАНТСКОЙ И КАТОЛИЧЕСКОЙ ТЕОЛОГИИ

(на основе романа Г. К. Честертона «Шар и Крест»)

Тема безумия и образ злобного безумца чрезвычайно популярны в американской массовой культуре. Благодаря американскому кинематографу образ маньяка-убийцы стал штампом детективного жанра. Тема безумия часто встречается и в творчестве Г. К. Честертона. Определим специфические черты разработки темы в американской культуре и у Честертона и проанализируем тему безумия с позиций католической и протестантской теологии с использованием историко-культурологической методологии.

Салемский синдром

В своих «Очерках по истории дьявола» французский культуролог Робер Мюшембле исследует формы и причины интереса человека к потустороннему за последнюю тысячу лет в западной цивилизации. Среди прочего он анализирует существующий уже в XX веке интерес к теме дьявола, экзорцизма, колдовства в США как яркой протестантской культуре. Автор подчеркивает, что массовая культура США развивает темы и идеи пуританской идеологии [Мюшембле 1005. С. 495]. Отношение к колдовству, ведьмовству, сатане и дьяволу в американской культуре описывается так называемым Салемским синдромом [Там же]. В городе Салеме (колония Массачусетс, Северная Америка) в 1692 году состоялся процесс против ведьм, в результате которого были казнены десятки женщин. Исследователь Ван Хааске показывает, что образа ведьмы в западноевропейской мифологии не существовало, ведьмой оказывалась та женщина, которую обвинили в колдовстве [Ван Хааске 2021. С. 31].

Салемский процесс показал непреодолимый страх протестантов того времени перед злом, воплощенным в самых обычных людях, живущих по соседству. Чужой/враг оказывается замаскирован в образе своего. Салемский синдром

заставляет искать носителя зла рядом с собой, в ближайшем окружении, и врагом может оказаться любой. Уничтожение врага не устраняет реальную проблему, поскольку она кроется в самой культуре. Уничтожив ведьм, пуритане продолжают думать о своих решениях и проверять их снова и снова, стремясь подтвердить свою чистоту и безгрешность, а для этого проводить новые классификации и снова уничтожать нечистых и грешных. Процесс заикливается, и в таком виде становится важным архетипом американской культуры.

Салемский синдром проявляет базовые идеи породившей его протестантской теологии. В протестантизме оборвана связь человека с Церковью. Человек оказывается в радикальном одиночестве, его заброшенность в мир абсолютна. В мире нет никакого сообщества, которому человек мог бы принадлежать. Даже связь с родом людским нарушена и разрушается. Человек оказывается один в мире, и он сам должен решать, как выполнить повеления Бога и где находится истинная Церковь. Долг человека перед Богом – принадлежать к истинной Церкви, но беда человека в протестантской антропологии в том, что человек не может истинную Церковь найти. Полагаясь на мнения окружающих, собственный ум и знаки, которыми Господь отмечает избранных, человек всегда рискует ошибиться. В случае ошибки зло и грех окажутся совсем рядом с ним, в ближайшем его окружении, среди своих.

Безумцы и маньяки в протестантской культуре

Представление о маньяках-убийцах развивает и углубляет эту идею. В случае маньяка зло и грех оказываются внутри самого человека. Самое страшное в маньяке – это то, что таким может стать любой. Поиск врага вовне завершается поиском врага внутри. Мания и безумие оказываются маркером греховности и зла, содержащихся в самом человеке. Салемский синдром провоцирует снова и снова искать подтверждение чужой греховности и своей нормальности, искать свою скрытую сущность, воплощенное зло внутри.

В этом семантическом поле функционирует идея безумия в протестантской культуре. Безумец – это тот, кто отклоняется от нормы не столько медицинской и интеллектуальной, сколько моральной. Безумец как носитель позитивно оцененных духовных качеств оказывается маргинальной

фигурой, вытесняется из дискурса, а пространство коммуникаций тотально занимает образ безумца как маньяка, носителя зла. Такой безумец враждебен миру и мир враждебен ему. Единственный способ коммуникации, возможный между ними, – взаимное уничтожение. Человеческая солидарность разрушается, что соответствует базовой интенции протестантизма как религиозного учения, осознающего человека как радикально покинутого Богом и людьми.

Четыре безумца и три типа безумия в романе Честертона

Тема безумия также встречается в книгах Г. К. Честертона. В разных своих произведениях писатель разрабатывает следующие топосы: побег из психиатрической больницы, нормальный в сумасшедшем доме, мудрый безумец. Безумец как носитель морального зла тоже встречается у Честертона. Рассмотрим, как раскрывается тема безумия в романе «Шар и крест» [Честертон 2021].

Тема безумия так или иначе касается всех четверых главных героев романа: Тернбулла, Макиэна, отца Михаила и профессора Л.

Тернбулл и Макиэн, атеист и католик, решившие сразаться на дуэли из-за Девы Марии, считаются нарушителями общественного порядка, но и сумасшедшими, которые поднимают много шума из-за ерунды. В результате своих приключений они попадают в сумасшедший дом, где их лечит от безумия профессор Л. Тернбулл и Макиэн являются персонажами, чей внутренний мир автор раскрывает читателю, то есть читатель точно знает, что они нормальны, и понимает, что герои попали в сумасшедший дом по ошибке.

Отец Михали, святой и настоящий христианин, оказывается в сумасшедшем доме раньше всех остальных, уже в конце первой главы. Его туда привело столкновение с профессором Л. Профессор Л., главный врач психиатрической лечебницы, помещает в свою больницу святого, двоих врагов-друзей, ищущих истину, а в конце концов и множество людей, не вписавшихся в его систему общественных отношений, направленную на создание счастливого человечества. В финале романа оказывается, что настоящим безумцем был как раз профессор Л.

Нормальность в ненормальном мире

Уже этот краткий анализ позволяет выделить две версии безумия: безумие как нормальность в ненормальном мире и подлинное безумие, разрушающее социальность. Каждая версия имеет свои теологические корни.

Честертон в трактовке безумия как нормального состояния в ненормальном мире опирается на многовековую католическую традицию. Эту традицию анализирует Мишель Фуко в книге «История безумия в классическую эпоху», где он рассматривает появление психиатрической клиники как феномена европейской культуры [Фуко 2010]. Психиатрические лечебницы и изоляция безумцев возникают в середине XVII века, что означает значительный перелом в западноевропейском бессознательном, отраженный и на теологическом уровне рефлексии.

Святой безумец

До перелома, во всех католических культурах Европы, безумие считалось знаком особого отношения Бога к отмеченному безумием человеку. Безумцы были интегрированы в социум, хоть и занимали в нем низший уровень социальной иерархии. Свой безумец был в каждой деревне, безумцы бродили по дорогам и общались с другими людьми. Безумец близок миру сакрального, поскольку выпадает из обычных человеческих отношений. Именно поэтому в словах и действиях безумцев часто оказывается скрытый смысл, проявляющийся по ходу жизни, их речи близки пророческим, они видят самую суть вещей, поскольку им не мешает погоня за социальными благами. Так безумец католического мира диалектически оказывается мудрецом, постигающим суть вещей и событий, не обращаясь к рациональности.

Таким безумцем у Честертона оказывается отец Михаил. Он святой, и закономерно мир принимает его за сумасшедшего, поскольку структурирующие социум обычаи и иерархии для него не существенны. Отец Михаил оказывается столь же счастлив в сумасшедшем доме, как и в любом другом месте на земле, поскольку его общение с Богом ни на миг не прерывается. Отец Михаил, на первый взгляд, полностью исключенный из социума, несет в себе истинный взгляд на мир и способность восстановить социальность в

период ее разрушения на основе всеобъемлющей любви к людям.

Безумная рациональность

Тернбулл и Макиэн, атеист и католик, ищущие истину и готовые за нее сразиться, не дошли до этого уровня, они самые обычные люди, но именно обычные люди в современном мире оказываются маргиналами, против них ополчается закон и медицина, их выбрасывают за рамки существующих социальных структур, поскольку сражаться за Бога и религию в современном мире не принято. Но именно это исключение Тернбулла и Макиэна из социума разрушает его. Без серьезного отношения к Богу и к истине социальность деградирует, поскольку некому противостоять профессору Л. в его безумных социальных экспериментах. Тернбулл и Макиэн оказываются способны оценить разрушительные проекты профессора Л., поскольку сохранили не только любовь к истине, но и любовь к людям. Каждый из них понимает, что торжество науки для атеиста и торжество креста для верующего важны не сами по себе, а постольку, поскольку позволяют выполнить главную христианскую заповедь «возлюби ближнего своего, как самого себя». Не видя этой составляющей в проектах профессора Л., и атеист, и католик отвергают его версию всеобщего счастья.

В случае профессора Л. тему безумия однозначно нельзя трактовать как медицинский феномен. Теологическую трактовку подсказывает сам автор. Профессор Л., летающий по воздуху на аэроплане и одержимый рациональным преобразованием жизни, оказывается бывшим ангелом, чье настоящее имя Люцифер, и его безумие – это не медицинский диагноз, это рациональность, доведенная до своих границ и вышедшая за эти границы. Профессор Л. стремится преобразовать человеческую жизнь так, чтобы удалить из нее все иррациональное, поместить каждого на причитающееся ему место, а место это парадоксальным образом определяется местом человека в сложившейся социальной иерархии: профессор Л. собирается разрушить общественную систему не ради освобождения низших классов, а ради их уничтожения. Эта диалектика показана Честертоном в романе, и ее несомненная рациональность оказывается наибольшим безумием.

Безумие ненависти: от католичества к протестантизму

Так в романе сталкиваются сразу три вида безумия: безумец-мудрец, проникший в суть вещей, безумцы по ошибке, то есть нормальные люди, попавшие в сумасшедший дом, поскольку мир сошел с ума, и безумец-рационалист, чей выход за пределы человеческого разума обусловлен его нечеловеческой природой. Как же эти виды безумия соотносятся с базовым в массовой культуре образом маньяка-злодея американских детективов? Сравнение можно провести, ориентируясь на социальный аспект реализации заповеди «возлюби ближнего своего». Эту заповедь можно понимать как создание и сохранение социума, в котором возможен человек христианской культуры. Христианизация имперской и варварской жизни – это исторический путь, пройденный церковью. Радикальное разрушение социальных форм, в первую очередь семьи и государства, означает разрушение общества, в котором возможны христианские добродетели. Церковь стремится сохранить эти структуры в преобразованном и просветленном виде, удалив из них эгоизм, то есть себялюбие, первый и самый страшный из грехов, и положив в основу их любовь к человеку.

С этих позиций все рассмотренные виды безумия можно расположить иерархически по степени сохранения социальных связей между людьми, создающих пространство христианского подвига. Эта иерархия следующая: безумец-святой, обычный человек/мнимый безумец, маньяк-злодей и безумец-рационалист.

Святой может существовать в любой социальной среде, поскольку имеет прямую связь с трансцендентным. Он способен выйти из общества и существовать сам по себе, но он не замыкается в собственной радости, а стремится нести ее людям. Для святого любовь к людям – первый и основной мотив его действий. Любовь к Богу реализуется в любви к людям, и другого пути нет. Святой сохраняет общество, поскольку связан с людьми самыми прочными узами любви.

Мнимые безумцы, то есть нормальные люди в ненормальном мире, также сохраняют социум, поскольку любовь к людям для них выступает как деятельная любовь к конкретному человеку, проявленному в обществе и включенному в

него. Вырвать человека из социальных связей значит уничтожить значительную часть его личности, поэтому любовь к конкретному человеку отбрасывает свой отблеск на общество, где он реализуется. Борьба за истину не разрушает общество, а укрепляет его, поскольку всегда имеет социальный аспект.

Маньяк-злодей американской культуры сохраняет связь с обществом в извращенной форме. Окружающие маньяка люди для него материал, объекты, его связь с ними обусловлена не любовью, а непреодолимым эгоизмом, превращающим людей в предметы, используемые для наслаждения. Маньяк идет по пути полной атомизации, пытаясь оторваться от общества. Лейтмотив его поступков – уничтожение людей как социальных существ и разрушение социальных связей в обществе.

Безумец-рационалист делает следующий шаг. Из атомизированных индивидов, исключивших себя из человеческого общества, он создает новые социальные структуры. Поскольку выйти из социальности все равно невозможно, безумный рационалист использует эту силу связей между людьми, но извращает и искажает ее, строя общество, в котором любовь как деятельная добродетель просто невозможна, поскольку место каждого в обществе определяется рационально и рассчитано на основе его наследственности, а никакие споры и уговоры в науке невозможны. Именно так, согласно христианской теологии, действует дьявол: не имея силы творить, он искажает сотворенное.

В современной западной постхристианской культуре последние два типа безумцев являются типичными фигурами и сливаются в одно клише: маньяк-злодей, стремящийся к мировому господству. Осуждение и постоянное поражение этого персонажа в игровом жанре диалектически выявляет его торжество и постоянное возвращение. Салемский синдром делает победу над злом не окончательной, заставляет постоянно уточнять, не осталось ли в мире зла, и находить новые группы грешников.

В католических культурах все еще возможны безумцы-носители высоких моральных качеств, описанные в романе Г. К. Честертона «Шар и крест». Церковь остается местом памяти, где отображен христианский взгляд на общество как на пространство реализации любви к ближнему. Христианская ортопраксия заставляет и в безумце видеть человека, и

не отказывает ему в участии. Фигура безумца сближается не с фигурой злодея-убийцы, а с образом святого, мудрого нечеловеческой мудростью.

Итак, тема безумия в католических и протестантских культурах должна рассматриваться в теологическом аспекте. В католичестве безумие не приводит к полному выпадению из социальности, поскольку общество осознается как пространство реализации христианских добродетелей в этой жизни, и человек, вышедший за границы нормальности, остается в социуме и может даже в определенных случаях стать провозвестником моральных истин, недоступных рациональному познанию. В протестантской теологии человек существует в радикальном одиночестве, его связи с обществом и церковью разорваны, он может существовать в социуме только на основе собственного эгоизма и эгоизма других. Выход за границы нормальности означает выход за границы социальности, а салемский синдром провоцирует постоянный поиск зла за границами известного, знакомого и даже внутри себя. Брошенный Богом безумец оказывается носителем морального зла и как разрушитель существующего общества, и как создатель новых социальных форм, в которых невозможна любовь к человеку.

ПРОТЕСТАНТСКАЯ «РАБОТА» В РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

(на основе романа В. Кина «По ту сторону»)

В начале двадцатого века Россия пережила период глобальных общественных изменений. В русском культурном пространстве побеждают европейские идеологии (марксизм, коммунизм, демократия и другие). В ходе этих событий к власти пришла партия большевиков и победил предложенный этой партией проект общественных преобразований. Большевики были самой радикальной, проевропейской и либеральной из имеющихся на тот момент партий. Их учение было самым европейским и прогрессивным из всех возможных. В рамках цивилизационного подхода победа этой партии может рассматриваться как поражение русской цивилизации и внедрение в русскую культуру чуждых ей смыслов, что привело к ослаблению собственных смысловых ресурсов, к размыванию самосознания и в конечном счете к исчезновению русской цивилизации как таковой.

Исчезла ли русская культура в огне революции?

Некоторые современные философы и публицисты утверждают, что русская культура исчезла в ходе гражданской войны 1917–1920 гг., и на современном этапе остались только обломки былой идентичности, которую можно восстановить по литературе и искусству, но бесполезно искать в живой советской действительности. Утверждение такого взгляда на историю приводит к элитаризму того или иного толка, к утверждению, что небольшое, но активное меньшинство в состоянии за исторически мгновенный промежуток времени (несколько лет) подчинить себе многомиллионные народы и полностью поменять их самосознание. Этот подход в художественной и философской форме критиковал еще Лев Толстой, который на примере Наполеона указывал, что один человек не может повлиять на миллионы лично ему незнакомых людей до такой степени, чтобы они пошли

на смерть; это возможно только в том случае, если он приказывает им то, чего они сами хотят. Победа некоторого проекта переустройства общества возможна при условии, что этот проект соответствует базовым потенциям культуры. В случае же, если теоретическая формулировка идеологии возникла в рамках другой цивилизации, возникает много интересных транскультурных эффектов, на одном из которых мы и остановимся.

Цивилизационный конфликт начала прошлого века проявлялся во всех сферах общественной и культурной жизни России, включая одну из самых важных – языковую. Известны серьезные изменения в языке, вызванные реалиями послереволюционного периода – появление аббревиатур, неологизмов, целых лексических слоев, которые были слабо развиты или не развиты вообще в Российской империи. Процесс адаптации и освоения чуждой терминологии в этот период является важным во многих отношениях.

Встреча западной и русской цивилизации

Шпенглер в работе «Закат Европы» на многих примерах обосновывает цивилизационную обусловленность понятий, образов и терминов, используемых некоторой культурой для описания мира и самоописания [Шпенглер 1998]. Рациональная трактовка и научное теоретизирование в данном случае не снимают проблемы, так как возможны только в заданных культурой рамках. Человек данной культуры не видит ограничений, логических нестыковок и слепых пятен своей культурной парадигмы, потому что они воспринимаются им как общезначимая норма, а культура не дает механизмов, которые позволяли бы подвергнуть продуктивному сомнению или переоценке эти базисные интуиции. В то же время указанные моменты легко заметны снаружи, при взгляде из другой культуры, где они могут восприниматься как нелепости, неправильности, раздражающие неточности, примитивная неразвитость. Шпенглер демонстрирует это явление, сравнивая античную и новоевропейскую математику [Шпенглер 1998. С. 85–144]. Зона контакта русской и европейской цивилизаций дает исследователю и другие примеры.

Николай Бердяев обращает внимание на характерную примету времени: Владимир Соловьев в свое время ирони-

зировал над современными ему нигилистами: «Человек произошел от обезьяны, следовательно, будем любить друг друга» [Бердяев 1990. С. 19]. Абсурдная, логически несовершенная форма указывает на идейно важный топос, пересечение двух разнокультурных очевидностей. Значимость и широкое распространение нигилистических идей в русской культуре XIX в. показывает, что здесь на самом деле задействованы глубинные культурные пласты: если множество людей понимает одну и ту же идею одинаково неверным образом, это не ошибка, а закономерность, причины которой нужно обнаружить.

Проблема взаимодействия русской и европейской цивилизаций начинает осознаваться в работах русских философов и публицистов времен Соловьева и нигилистов. Тогда же было сформулировано идейное ядро ценностного противостояния: основная интуиция западноевропейской культуры – абсолютно свободный от всех связей индивид, который самоутверждается, порывая все связи с каким бы то ни было общностями, в то время как базовой ценностью русской культуры выступает некая общность, коллектив. Эти интуиции оформляют как индивидуальный опыт личности в каждой культуре, так и общественную потребность в научном обосновании социально-значимых идей. Одна и та же идея, в данном случае, эволюционная теория Дарвина с ее научным (на уровне того времени) обоснованием приводит к противоположным выводам в двух разных культурах: в Европе это порождает социал-дарвинизм, нищезанятость, оправдывает самые крайние проявления капиталистической конкурентной борьбы всех против всех, а в России ведет к укреплению коллективизма, самопожертвованию интеллигенции, и к созданию некапиталистического общественного строя.

Подобные изменения смысла в процессе усвоения идей другой цивилизации происходят не только на идеологическом или дискурсивном уровне, но и отражаются в словоупотреблении, смещая смысл термина в новом социокультурном контексте. Процесс размывания смысла можно показать на примере использования понятий «работа» и «дело» в романе В. Кина «По ту сторону» [Кин 1981].

Роман о большевиках

Книга В. Кина посвящена событиям Гражданской войны, написана молодым автором, современником событий, большевиком, то есть носителем европейской прогрессистской идентичности, которая лежит в основе марксистских взглядов. Влияние русской культуры, в которой он вынужден действовать, сказывается в его произведении.

Роман «По ту сторону» написан в 1928 г. Автор был современником событий, и на момент написания книги ему было 25 лет. Перед нами литература молодого писателя о глобальной общественной трансформации, которой он был свидетелем. Кин описывает события, отстоящие от времени написания романа на 6-7 лет в прошлое. Мы не можем ожидать от автора серьезной философской рефлексии, которая подняла бы его над общим уровнем его времени, поэтому все особенности его мировосприятия нужно приписывать не автору лично, а той общественной группе, ценностные установки которой он разделяет.

Роман принадлежит к направлению соцреализма, однако написан в период, когда стойкие клише еще не сформировались, поэтому в нем присутствует и психологическая проза, и элементы авантюрно-приключенческого жанра, которые отсылают к современной автору литературе, однако выделяются на фоне канонических образцов некоторой нечеткостью, намеренной непроработанностью. Классические для приключенческого жанра темы любовного треугольника или военного восстания скорее намечены, чем раскрыты. Автор указывает читателю, в каком направлении могло бы развиваться повествование, но сюжет движется в другом русле.

Ветхий завет и новое время революционеров

В произведении реалистического направления любые отсылки к мифологии являются особенно ценными, маркируя систему мифопоэтических координат, которую автор вынужден использовать вопреки своим идеологическим установкам, в силу давления материала. В романе «По ту сторону» такая отсылка всего одна, но очень характерная:

«Время до революции было для него мифом, Ветхим заветом, и к Николаю он относился, как к царю Навуходоносо-ру, – мало ли чего не было!» [Кин 1981. С. 339].

Ветхий завет имеет смысл только в сравнении с Новым. Если время до революции характеризуется как Ветхий завет, то время после революции соответствует времени Нового завета, новым временам, новым делам и людям. Это дихотомия проходит через весь роман и неявно, но неизменно определяет важные сюжетные моменты. Также осознание собственного времени как принципиально иного, нового, окрашивает употребление базовой терминов, используемых для самоописания группы, которой принадлежит автор.

Работа как призвание в протестантской этике

Рассмотрим употребление слова «работа» в романе. Термин этот не принадлежит к мифологическому и религиозному слою лексики, однако с учетом европейского культурного контекста имеет явную теологическую окраску.

В немецкой культуре, откуда в Россию пришли идеи Маркса, термин «работа, профессия», «Beruf» является одним из самых семантически нагруженных. Макс Вебер рассматривает содержание термина «Beruf» в языках протестантских европейских народов, и приходит к выводу, что здесь он имеет такой смысл, который впервые появляется в лютеровском переводе Библии, и не имеет аналога в подлиннике [Вебер 1990. С. 95]. В протестантской культуре термин «профессия» и связанное с ним семантически слово «работа» означает жизненное призвание, выполнение высшего нравственного требования, предъявляемого к человеку Богом, исполнение замысла Господа относительно данного конкретного индивида. Найти свою профессию, выполнять свою работу, заниматься своим делом есть неперемнная задача каждого человека, не только нравственный, но и религиозный долг. При таком подходе работа, профессия оказывается превыше всего в жизни. Сознание честно исполненного долга тесно связано с профессиональной реализованностью личности.

В протестантской культуре важно, что при этом профессию, дело нельзя выискивать, менять, перебирать – это расценивается как пренебрежение своим долгом и неуважение к Божественному промыслу. Во времена русской Революции в

традиционных протестантских семьях в США считалось необходимым дать ребенку профессию, причем профессию отца. Дети миллионеров нередко работали продавцами в лавках, где начинали их родители, поддерживая семейное дело. Считалось неприличным и несоответствующим религиозным принципам тратить трудом нажитые деньги на высшее образование не по специальности, произведения искусства, путешествия и прочую деятельность, которая не связана прямо с работой, семейным делом.

Работа большевика

В романе Кина термины «работа» и «дело» являются основными для описания деятельности героев:

«Каждый день приносил новую работу. Он водил арестованных из лагеря в чрезвычайную военную тройку, пилил дрова в монастырском лесу, с командировкой наробраза ездил по уезду собирать помещичьи библиотеки и на подводах возил в город сутробы истлевших книг с золотым тиснением на выцветшем бархате, с гербами, с экслибрисами – книги масонов и вольтерьянцев» [Кин 1981. С. 340].

«По ту сторону фронта, в чужом тылу, ходили безымянные партизанские отряды. В тайге, на базе, был штаб, был областной партийный комитет, в городах работали подпольные организации. Вести оттуда приходили редко и скупо, люди работали, отделенные двойной линией огня, и самый путь туда был тайной. Надо было ехать до Хабаровска, а там указывали дорогу, давали проводников и переправляли через фронт» [Кин 1981. С. 343].

«...У работы свои права, и она этого не признает. То-то и оно. Если б это было мое дело, то я бы вас взял. Но это дело партийное. Поэтому я вас не беру.

...Это не игра. Там будет драка. А драться вы не можете, это же понятно. Не обижайтесь. Значит, кому-то придется за вами присматривать. На костылях вы далеко не убежите – значит, будете задерживать других. Поймите меня и бросьте это. Вы же член партии и знаете, что такое работа» [Кин 1981. С. 478].

Примеры можно множить, но и приведенных достаточно. Разница налицо, хотя и реализуется в рамках базового сходства концепций. Большевистская работа и дело совсем не связаны с семейным бизнесом и честным зарабатыванием денег. Большевики берут популярный в западной культуре

термин и используют его по формальному признаку, как обозначение самого важного в жизни занятия, которое подчиняет себе всего человека, является признаком выполнения его нравственного долга и основой самоуважения. Если для человека протестантской культуры дело состоит в накоплении денег любым способом, предпочтительно тем, которое завещано родителями, и не имеет ничего общего с изменением капиталистического общественного строя, то для человека русской культуры, хоть и старающегося размышлять и действовать в русле европейских идей, дело состоит в преобразовании мира, изменении общественного строя, а отказ от добывания денег, выискивания прибыли является непременной характерной чертой большевистской морали.

Изменение смысла работы на границе цивилизаций

В протестантской культуре «работа» и «дело» используются в индивидуалистическом дискурсе и утверждают индивидуализм, атомизацию индивида, использование им коллектива для своих целей. В русской культуре те же термины используются в контексте глобальных общественных преобразований антикапиталистической направленности и помогают выражать коллективистские идеалы.

Анализ употребления терминов «работа» и «дело» в романе «По ту сторону» подтверждает, что усвоение инокультурной терминологии может приводить к смещению смысла вплоть до противоположного. Функционирование одной и той же идеологии в разных культурах приводит к разным результатам и имеет разную социокультурную значимость. В частности, не может быть и речи о полной замене русского самосознания на протестантское, европейское даже в среде партийцев, большевиков, людей, в наибольшей степени подверженных влиянию европейских прогрессистских идеологий. Еще менее процесс вестернизации и смены культуры затронул большую часть населения страны. Сталкиваясь с новым термином или идеей, люди понимали их так, как подсказывает им их опыт, язык, культурный багаж. Базовые интуиции целой цивилизации оказываются сильнее кратковременного культурного воздействия чуждой идейной среды. Смена языка самоописания не означает смены самосознания, что и подтверждается на примере литературы советского периода.

«РАБОТА» ТИХИРО НА ПУТИ К ПРОСВЕТЛЕНИЮ

Среди современных полнометражных анимационных фильмов заметное место занимает фильм «Унесенные призраками» японского режиссера Хаяо Миядзаки. Кульминацией фильма, переломным моментом, в который происходит перерождение главной героини, является эпизод с поездом, идущим на станцию «Дно болота». Этот эпизод производит неизменно сильное эстетическое впечатление на зрителей не только из-за яркого музыкального оформления, но также благодаря образу пути, то есть дороги, в котором концентрируются все философские смыслы фильма. Рассмотрим, как в фильме Миядзаки синтезируются разнокультурные образы пути и дороги.

Полнометражный анимационный фильм «Унесенные призраками» (англ. *Spirited Away*, яп. 千と千尋の神隠し Сэн то Тихиро но камикакуси) снят на студии «Гибли» в 2001 году, пользовался неизменной популярностью не только в Японии, но и за ее пределами, и в 2018 году был снова показан на широком экране. За прошедшие годы фильм вошел в золотой фонд мировой классики и стал частью не только японской, но и европейской, американской, русской культуры. Огромная популярность фильма объясняется не только увлекательным сюжетом и хорошо проработанными визуально-звуковыми образами персонажей, но и глубоким философским содержанием, в котором синтезированы элементы как традиционной японской, так и западной культуры. Полнее всего синтез разнокультурных элементов осуществлен в образе дороги.

Дорога жизни

Дорога в традиционной культуре всегда имеет сакральный статус, «поскольку она символически воспроизводит целостность пространства и времени, соединяя места, события и судьбы. ...дорога выражает предвечное аксиологическое стремление индивида к перманентному поиску ответов на смысложизненные вопросы. С другой стороны, дорога – это всегда олицетворение выбора, к которому оказывается

готов человек. Она одновременно разделяет его прошлую и будущую жизнь, хотя, с другой стороны, самим фактом своего существования она в то же время и соединяет их, замыкая через следующего по ней индивида временной контур «прошлое-настоящее-будущее» [Карабанова 2015. С. 103].

В японской культуре дорога является одним из базовых семантически насыщенных образов, в котором соединяются религиозные и этические ценности. Религиозная символика дороги вырастает из буддистских религиозных идей, а этическая символика дороги связана с историко-культурным значением для Японии самурайского кодекса.

Буддийский путь

В буддизме, который получил распространение в Японии, образ Пути также играет значительную роль. Благородный Восьмеричный Путь – это учение Будды, основной принцип которого заключается в осознании того, что жизнь в мире и сам мир – это иллюзия, и эмоционально привязываться к чему-либо в этом мире – грубейшая ошибка, которая мешает следовать пути. Следование пути означает исполнение заветов Будды, которое в конце концов вознаграждается прекращением перерождений и растворением в нирване [Бонгард-Левин 1980. С. 97–129]. Путь может занять не одну жизнь. Путь конкретного индивида (в западной терминологии) может закончиться перерождением после смерти в более благородную инкарнацию, так что следующий этап пути начнется с более выгодной в мистическом плане точки.

Путь самурая

Этическое значение пути в японской культуре раскрывается в самурайской этике. Как указывает современная российская исследовательница Н. Л. Богомазова, «решающее влияние на формирование своеобразной японской культуры и японцев как нации оказали самураи – представители привилегированной аристократической военной касты в феодальной Японии. В «Кодексе самурая» или кодексе чести «Бусидо» ретроспективно запечатлены многие узнаваемые черты современной Японии, японского образа мышления и стиля жизни» [Богомазова 2013. С. 4]. Книга «Бусидо (Путь воина)» была написана военным историком, монахом Тайра

Шигесуке, который родился в 1639 году, через год после начала окончательной изоляции Японии от мира, и умер в 1730 году. Этические принципы самурая воплощаются в образе дороги/пути, по которому следует настоящий самурай даже ценой собственной жизни.

Таким образом, путь в японской культуре исторически обусловленно воспринимается в качестве семантического ядра таких смыслообразов как служение, служба, подвиг, движение между мирами, духовное перерождение.

Путь христианский и протестантский

Образ дороги также имеет большую смысловую нагрузку и в западной культуре. Здесь этот образ тоже несет в первую очередь религиозные смыслы, однако в христианском культурном ареале это смыслы христианской религии, поскольку в Евангелии от Иоанна Иисус говорит: «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Иоанна 14:6).

Период активного приобщения Японии к западной культуре в XX веке начался после поражения Японии во Второй Мировой войне в 1945 году. Япония воспринимала западные ценности в первую очередь посредством культуры победителей-американцев и осваивала христианские ценности в их протестантском преломлении. В протестантской культуре образ дороги трансформировался под влиянием трудовой этики, описанной М. Вебером.

В протестантской трудовой этике, породившей капитализм, важнейшей из добродетелей является работа, труд по своей профессии [Вебер 1990]. Благословение Божие в своей земной жизни человек может понять только через свою работу: те способности, которые у человека есть, та работа, которую он умеет выполнять, даны ему недаром. Работа дается человеку Господом, чтобы он показал, как он выполняет свой религиозный долг перед Богом. Именно такое отношение к работе, как показывает Вебер, позволило осуществить разделение труда в фабричном производстве, повысить его производительность и перейти к индустриальному укладу общественной жизни.

Таким образом, в западной протестантской культуре труд является путем спасения, выполнением долга человека

перед Богом. Жизненный путь человека переосмысливается как работа, которую он выполняет в индустриальном мире.

Путь Тихиро

Образы дороги из двух культур реализованы в сюжете анимационного фильма «Унесенные призраками», в котором образ дороги играет решающую роль, объединяя смыслы всего произведения, и вписывая мировосприятие главной героини в смысловую модель японской культуры.

Сюжет начинается с того, что персонажи в дороге – семья главной героини Тихиро переезжает в другой город. Далее, они сбиваются с пути и более того, идут по странной дороге, которая уводит их от цели. В репликах Тихиро зрителю показано, что это неверное решение, опрометчиво выбранный путь опасен и грозит гибелью. Родители Тихиро следуют по этому пути и нарушают правило не привязываться эмоционально к миру: они радуются прогулке, восхищаются красотой места и в конце концов соблазняются вкусной едой. Нарушение правил тут же карается: родители девочки перерождаются в животных, а Тихиро вместе с ними попадает в другой мир, где должна найти способ спасти их. Неудивительно, что способ этот заключается в следовании по пути долга. Если до сих пор в фильме обыгрывалась буддистская символика пути, в царстве злой колдуньи Юбабы Тихиро следует по пути самурая: она преодолевает препятствия, не жалеет себя и выполняет самые сложные задания, чтобы спасти своих родителей.

Работа на фабрике языческих божков

Однако в фильме Миядзаки реализованы не только японские, но и западные культурные смыслы. Характерна следующая деталь: чтобы спасти родителей и не погибнуть самой, Тихиро должна работать. Этот момент подчеркнут и эмоционально нагружен. Найти работу в доме Юбабы – единственный способ задержаться в ее мире и спасти родителей. Просьба «Дайте мне работу!» звучит неоднократно, ее важность подчеркивается автором, и достижение этой цели показано как решающий этап на пути героини.

Такая эмоциональная и смысловая нагруженность термина тем удивительней, что работа никогда не входила в

число самурайских добродетелей, как она не входит в число аристократических добродетелей во всех культурах. Однако работа является решающим способом пройти жизненный путь для протестанта.

Еще одной нехарактерной для волшебного мира духов деталью фильма является то, что все они работают на механизированном предприятии, в купальнях, которые устроены по принципу европейской фабрики XIX века, с четким распределением труда рабочих и множеством механических приспособлений. Таким образом, мир духов, куда попала главная героиня, является в то же время и миром индустриального предприятия, реализующего основной принцип протестантской этики – профессия как долг перед Богом и средство спасения.

Просветление на пути: дорога как инициация

Когда героиня проходит испытание и готова к новому этапу пути, в сюжете снова появляется дорога – именно здесь помещен знаменитый эпизод с поездом, который увозит Тихиро на станцию Дно Болота. Музыка, под которую идет поезд, написана одним из самых известных современных японских композиторов Дзё Хисаиси (настоящее имя Мамору Фудзисава).

Путешествие на станцию Дно Болота является для Тихиро финальным этапом истории. Именно в этом путешествии навстречу неизвестности Тихиро меняется, взрослеет и находит решение всех стоящих перед ней задач. После путешествия она уже не боится колдуньи, знает, как спасти родителей, спасает своего друга-помощника в волшебном мире. И хотя сюжетно действие не окончено и остается расставить точки над и, это именно внешнее действие, которое неизбежно следует после внутреннего просветления и перерождения, достигнутого на традиционном японском пути между мирами, по которому девочку провозит поезд, детище западной технической цивилизации.

Образ дороги, по которой идет поезд, объединяет смыслы японской и западной культуры: буддистские представления о дороге как о пути между мирами, самурайские представления о дороге как пути выполнения воинского долга, а также протестантскую концепцию работы как пути к спасению. Синтез всех этих концепций дан в художественной

форме как внутреннее перерождение главной героини на этом пути, по которому ее везет поезд, осознание ею смысла событий, переход на новый уровень понимания происходящего и спасение всех, кого она могла спасти.

Итак, в японском фильме «Унесенные призраками» звуковой образ пространства как дороги воплощает в художественной форме смысловую модель мира, в которой гармонически синтезированы японские и западные представления о дороге как месте осуществления значений, важных для каждой культуры.

ГЛАВА VI

ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО МИРА

ДОНЕЦК В СЕРДЦЕ РУССКОГО МИРА

Концепт Русского мира как русской цивилизации особенно актуален в современных условиях открытого противостояния с экспансивной западной цивилизацией. Поиск и экспликация собственных смыслов и интегрирующих культурных тем позволяет понять механизм создания и трансляции русской культурной памяти, которая является мишенью в цивилизационном конфликте. Культурологический анализ произведений русской литературы позволяет увидеть, как понятие Русского мира воплощается в образах и сохраняется в культурной памяти.

Понятие Русского мира

Понятие «Русский мир», возникшее в качестве научного концепта в XIX веке, в настоящее время используется для описания культурного единства русских как самого большого разделенного народа на земле. Русский мир имеет экономический, политический, геополитический аксиологический, культурологический и религиозный аспекты. В данной работе нас наиболее будет интересовать культурологический аспект явления. Как показал философ Виталий Даренский, в культурологическом смысле «пространство Русского мира состоит из множества локальных культурных традиций – и общей его доминантой является сохранение традиций как таковых и культивирования «традиционного человека» – то есть человека, способного к духовному развитию и возрождению» [Даренский 2017. С. 340]. Рассмотрим одну из таких локальных русских традиций – донецкую, выраженную в сборнике стихов современной русской поэтессы Анны Ревякиной «Донецк – Москва» [Ревякина 2023].

Концепт Русского мира может выражаться рационально, в виде идей и понятий, и эмоционально – в эстетически-нагруженных образах, важнейшим из которых является образ Родины. Нас будет интересовать образ Родины, данный в книге поэтическими средствами. Общекультурная значимость образа проявляется как вхождение в систему смыслов данной культуры, как связь этого образа с известными куль-

турными темами, архетипами и универсалиями. Индивидуальное в этом аспекте проявляется как внимание к конкретным локусам данной местности, структурирующим ее культурный ландшафт. Рассмотрим, как оба способа создания образа Родины реализованы в книге Анны Ревякиной «Донецк – Москва».

Анна Ревякина – голос Донецка

Анна Ревякина родилась в 1983 году в Донецке. Анна – поэт, заместитель председателя Общественной палаты ДНР, продюсер серии документальных фильмов «Лики Донбасса», автор восьми сборников стихотворений и поэмы «Шахтерская дочь», член Союза писателей ДНР, Союза писателей России, лауреат литературных премий. Стихи переведены на 12 языков.

Книга «Донецк – Москва» опубликована в Москве в 2023 году. Она включает 37 стихотворений, разделенных на две почти равные части под названием «Донецк» и «Москва» соответственно (18 стихотворений в первой части, 19 во второй). Почти все стихи первой части написаны уже после начала агрессии Украины против Донбасса, то есть охватывают период 2014 – 2022 гг. Исключение составляет последнее стихотворение «Я люблю тебя, город мужчин», созданное в 2010 году. Поскольку финал структурной единицы – это сильная позиция любого текста, стихотворение будет рассмотрено отдельно. Покажем, какие элементы культурного ландшафта используются поэтом в первой части, посвященной Донецку, останавливаясь на тех стихотворениях, где ландшафтные топосы указаны явно и являются значимыми в поэтике текста.

Обетованная степь на границе миров

В стихотворении «Я люблю этот город...» (2014) Донецк – это «обетованная степь», «он стоит на границе силы света и силы тьмы», «его горы – всего-то холмы». Это первое стихотворение книги, и оно содержит самые значимые и яркие отсылки к общекультурным темам русской цивилизации.

Обетованная степь – это аллюзия на обетованную землю, обещанную Богом Моисею, ссылка на Библию, важнейшую книгу христианской культуры. Донецк помещается в са-

кральное пространство обещанной Богом земли, которую нужно защищать от врагов, где страшно и трудно жить, но где возможна встреча с Господом. Этот момент задает максимально высокий уровень понимания происходящих в донбасской степи событий – это жизнь близко к небу, на глазах у Бога.

Пограничное положение Донецка на рубеже как в географическом, так и в культурном смысле является особым, выделенным. Оно означает смешение культур, соединение, борьбу и отбор разных вариантов жизни, развития, истории, взаимодействия с Богом и людьми. Исторически Донецк возник в Диком Поле, где кочевые народы великой степи встречаются с земледельцами. Политически здесь проходила юго-западная граница России с Турцией и шире – исламским регионом. С 2014 года здесь явно проходит граница Русского мира с европейской цивилизацией. Пограничное положение между разными метафизическими и культурными мирами роднит Донецк с Петербургом – другим городом на границе России и Европы, а также двух стихий – земли и воды. В обоих случаях город оказывается местом встречи разных культурных миров и нескольких планов бытия. В силу этого в таком пограничном месте человеку легче достучаться до небес, выйти за рамки повседневной рутины и собственного эгоизма, войти в мир идей и видеть сакральный план бытия, как показывают это герои Достоевского, живущие в Петербурге, и герои Ревякиной, живущие в Донецке.

Донецк – город на холмах

Донецк как город на холмах соотносится с Римом, городом на семи холмах. Рим – столица Римской империи, задающей образец цивилизации и государства как для европейских культур, так и для России. Роль Римской империи в сакральной христианской истории также велика – именно в Римской империи родился Христос, чем навсегда вписал это государство в мировую историю. Образ города на холмах отсылает и к концепции Москвы как третьего Рима – столицы христианской империи после Рима и Константинополя. Москва отражается в Донецке, включает город в сакральную библейскую историю во времени и в состав христианской империи в пространстве.

Итак, в первом стихотворении сборника, открывающем донецкую часть книги, город Донецк вписывается в общекультурный контекст, оказывается связан с библейской историей, Римской империей, а также двумя столицами России – Москвой и Петербургом. Донецк оказывается русским городом, местом встречи структурообразующих идей русской цивилизации. Эти идеи раскрываются в последующих стихах сборника.

Нарния в степях Донбасса

Стихотворение «Наши степи гуманитарные...» (2017) наряду с такими локальными элементами, как степи и улицы, дает отсылку к известному произведению мировой литературы – Нарнии. Нарния – волшебная страна, придуманная английским католическим писателем Клайвом Льюисом, знаковой фигурой жанра фэнтези. Нарнию открывают для себя дети, эвакуированные из Лондона в период Второй Мировой войны, когда они спасаются от бомбежек города немецкими нацистами. В аналогичной ситуации оказался Донецк после 2014 года, когда город начала обстреливать украинская армия, так же реализующая идею национального превосходства.

Кроме того, в Нарнии разыгрывается сюжет, сходный с событиями евангельской истории, а именно: создатель этого мира умирает и воскресает, чтобы спасти своих друзей. На этом сходство, весьма отдаленное, и кончается, но в Европе XX века эта сказка считалась выдающимся христианским произведением, пересказывающим евангельский сюжет понятным языком для современных детей. Для реально жертвующего собой Донецка это может выглядеть только как игра, хотя эта игра отсылает к идее жертвы ради жизни.

Город Юзов в стране Террикони

В стихотворении «Весна не стесняется, входит юзом...» (2019) Донецк назван дореволюционным именем Юзов, в честь его основателя, инженера Джона Юза, работавшего в XIX веке в Новороссии. Использование в одном тексте старого и современного названия подчеркивает единство города во времени, сохраняет культурную память места, позволяет увидеть прошлое в настоящем и воссоздает До-

нецк как пространство совпадения разных временных пластов.

В стихотворении «Мой отец мне ночами пишет из другой галактики...» (2018) лирическая героиня «приехала из волшебной страны Терриконии». Шахтерский край Донбасс покрыт терриконами – рукотворными горами из выработанной породы, больше не содержащей уголь. Террикон – характерный признак шахтерского края, где живет героиня. К тому же действие происходит во сне, что подчеркивает волшебный характер всей ситуации. Однако волшебное не значит нереальное. Сон позволяет героине пробиться к идеальной реальности, увидеть Донбасс как часть света наряду с Евразией и Америкой, к которым художница едет на велосипеде по радуге. Сон, творчество, изобразительное и поэтическое искусство стирают случайные черты и воссоздают русский Донбасс как отдельный культурный континент. Снова в личном и локальном отражается общее: русский Донбасс выступает как Русский мир, целостный культурный космос, соединенный со всеми другими мирами на земле.

Степь и река – пути между мирами

Стихотворение «Ветер приносит муку, ветряную оспу и сплетни...» (2016) не называет ни Донецк, ни Донбасс, однако воссоздает культурный ландшафт, в который вписан город. «Степь начинается ровно за дальними терриконами», «город стоит в степи». Степь выступает как граница, соединяющая разные стихии – землю и воздух. Степь также соединяет разные миры – там стоит бабушкин дом и живут драконы. Реальность и сказка перемешиваются, позволяя увидеть истинный смысл детства, памяти и любви.

В стихотворении «Стать голосом твоим, твоим чудным двуречьем...» (2018) донбасский край изображается с помощью таких образов как «полотнища полей», «ленточка реки». Поэт воссоздает в слове широкую степь, видимую с высоты птичьего полета, и пересекающую ее реку. Простор, ограниченный только горизонтом, сменяется другим ракурсом в следующих строках: «гляди, опять к дождю река волнует берег, высокий, как стена камыш трещит по швам». Так в городе соединяется бесконечное пространство степи и близкий берег реки. Река всегда соединяет миры разной природы, так и здесь, река в степи уходит в мир политики,

власти, массового сознания. В городе же остается возможность быть как дети, сохранить душу, любовь и поэзию.

Крепость на границе

Неожиданный образ столицы ДНР дан в стихотворении «Испей до дна Донецк, как яд и как лекарство...» (2015). Здесь Донецк – это бастион, город, тюрьма. Вокруг него и в нем самом – пустошь, угрюмый пустырь. Город предстает как некое замкнутое пространство, ограниченное крепкими стенами – непреодолимой вещественной границей. Внутри этой границы – разрушенный очаг: «безмозглая качель и клумбы тети Веры», «тремпели пусты, разверсты шифоньеры и пыль на зеркалах». Читатель шаг за шагом входит в самое сердце замкнутого пространства, проходит двор с запущенной клумбой и ненужной качелью, и заходит в давно покинутый дом, где остались только следы былой жизни. Материальная основа, способная держать душу в этом месте, почти уничтожена, но сердце несмотря ни на что остается в городе, а значит, остается надежда на преображение и возрождение.

В стихотворении «Фортификационная проза» (2022) Донецк показан как крепость, фортификация на границе с враждебным миром, рядом с фронтом «где уже по-настоящему страшно». Это город роз. На его улицах скоро «останутся только раненые поэты и бронзовые военкоры». В тексте подчеркивается пограничное положение Донецка, соединяющего мир и войну, безмятежное цветение и стрельбу. Равновесие не гармонично, пространство мира тает, а война наступает, покрывая улицы бронзовыми памятниками погибшим. Время на войне ускоряется, мельницы перемалывают мир, дружбу, цветы. Реальность и ирреальность смешиваются, потому что привыкнуть к войне невозможно, но и отвернуться от нее тоже нельзя. Поэт, как и город, живут в двух мирах, принимая реальность войны, и только память соединяет их с оставшимся за гранью реальности образом свободного мирного города.

Окно в прошлое: жизнь как обещание

Стихотворение, замыкающее первую часть книги, – «Я люблю тебя, город мужчин» (2010), содержит самый топографически подробный образ Донецка. В этом городе есть

вокзал, дом у реки, проспект Ильича и больница, он заполнен пешеходами, на его дома смотрят из окна, в его небе летают голуби. Этот город жив, погружен в майское цветение, сохраняет память о детстве и устремлен в будущее. Текст написан до войны, но и сейчас, через девять лет войны он сохраняет иной Донецк как реальную возможность, живую и беззаботную ипостась города, полного жизни и желающего жить.

Донецк в сердце Русского мира

Итак, в сборнике Анны Ревякиной «Донецк – Москва» Русский мир конкретизируется как малая Родина поэта – Донецк, город в донбасской степи. В стихах этой части много местных топосов, важных для автора, но в то же время в текстах Ревякиной никогда не теряется общекультурная перспектива. Донецк предстает как город, бастион, крепость, с улицами и домами, пересекающей его рекой и окружающей его степью. В то же время автор никогда не теряет из виду общий для русской цивилизации контекст: в Донецке, как в капле воды, отражается океан русской культуры, город соединяет миры и стихии, он вписан в библейские события и христианскую историю. Принимая удар украинской армии и жертвуя собой с 2014 года, город входит в пространство русской мысли, русской истории и русской империи. Донецк стоит одновременно на границе и в самом сердце Русского мира. В нем есть черты Москвы и Петербурга, через него течет время, в нем оживает память и зарождается будущее, здесь возможно творчество, любовь и воскресение.

НОВОРОССИЯ ГРОЗ – ИЕРОТОПИЯ ВОЕННОГО ДОНБАССА

Человек существует в культуре, формируя сакральные пространства на основе культурной памяти и экзистенциального опыта. В военное время человек оказывается в ситуации предельного выбора, когда его личный опыт актуализирует культурную память народа и земли, сохраненную в виде архаичных культурных архетипов. Одним из древнейших архетипов русской культурной памяти является образ России как святого царства, пространства реализации христианской святости, которая проявляется в подвиге самопожертвования, формирующем иеротопию территории. В современном Донбассе в период войны с Украиной, идущей с 2014 года, ситуация предельного выбора приводит к воссозданию хранящегося в культурной памяти образа святого царства. Литература Донбасса получила мощный жизненный импульс, прикоснувшись к этим первичным структурам человекотворческой реальности в их действенности. Одно из бесспорных имен этой новой литературы – Елена Заславская, создающая в поэме «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) иеротопию современного русского Донбасса.

Создание иеротопии в ситуации экзистенциального выбора

Иеротопия изучает сакральные пространства культуры. Термин иеротопия был предложен Алексеем Лидовым в 2001 г. для обозначения специфического вида человеческого творчества по созданию сакральных пространств [Лидов 2006. С. 10]. Иеротопия в своем развитии синтезирует достижения антропологии, культурологии, искусствоведения, филологии и других наук. Основатель иеротопии А. М. Лидов считает, что иеротопическая деятельность укоренена в природе человека как духовного существа. В восточном христианстве посредством создания сакральных пространств человек стихийно или планомерно формирует среду своего общения с Богом [Лидов 2006. С. 12]. А. М. Лидов показывает, что «иеротопию невозможно свести только к миру худо-

жественных образов, как и к совокупности материальных предметов, организующих сакральную среду, или к описанию ритуалов и социальных механизмов, их определяющих» [Там же].

Таким образом, сакральное пространство формируется как синтез искусств и опыт проживания экзистенциально насыщенной ситуации. Такие условия сложились в современном Донбассе, где с 2014 года идет война, связывающая повседневную жизнь человека с сакральным планом бытия.

Война – способ актуализации культурной памяти

Война – это время обращения к глубинным пластам культурной памяти. Структуры коллективной психологии, латентно хранящиеся во времени рутины, разворачиваются в период предельного выбора, когда человек должен ответить на вопрос о смысле существования и борьбы за свою идентичность. Война в Донбассе поставила эти вопросы не только перед теми, кто находится в окопах на передовой, но и перед всеми людьми Русского мира. Живущие в Донбассе люди мирных профессий также оказались в ситуации экзистенциального выбора, когда каждый должен своей решимостью и своим действием утверждать свое собственное бытие и его сакральные основания, актуализируя смыслы русской культуры, сохраненные в культурной памяти.

Одним из древнейших элементов русской культурной памяти является образ России как сакрального пространства. В этом образе интегрированы архетип святого царства, восходящий к индоевропейскому периоду, и христианское представление о святости.

Образ святого царства связывает разные сферы социокультурного пространства, обеспечивает его единство и задает способы воспроизведения культурных механизмов. В этом образе сохраняются в символической форме представления о сущности человека, его месте в обществе, о связи общества с природой и областью сакрального.

Индоевропейская святость: изобилие и сила

Образ святого царства, его происхождение и роль в индоевропейской культуре рассматривает Владимир Топоров. Религиовед реконструирует индоевропейскую мифологиче-

скую основу понятия святости через семантический ряд, связанный с ростом и увеличением. Исследователь показывает, что слова «святой, святость» входят в то же семантическое пространство, что и слова «плодородный», «изобильный», «богатый», «счастье», «благо», «цветение», «сильный», «молодой», «увеличиваться в размере», «расти», «расцветать», «светиться». Принципиальным для всего круга значений является момент возрастания, роста, увеличения в размере. Понятие святости в языческую эпоху реализовано в образах изобилия, увеличения жизненной силы в животном и растительном мире, куда включен и человек как микрокосм [Топоров 1995b. С. 443].

Архаичное представление о святости конкретизируется в образе святой земли, которая населена святым народом, ведущим святую жизнь. Святая жизнь в эту эпоху понимается как благо, богатство, процветание, соединенные с силой, знанием и мудростью, которые можно найти в святых местах, на святой земле. Для мифологического восприятия мира характерно представление о том, что святое отмечено особой гармонией, красотой, соразмерностью. Святой сад и святая река, святая земля и святое растение равно отмечены выдающейся, необычной природной красотой. Так же воспринимается и святой человек как часть природного мира. Святость человека в индоевропейской культуре заключается в его красоте и гармоничности, а также в проживании на святой земле в состоянии вечной молодости, силы, изобилия [Топоров 1995b. С. 453 и сл.].

Таким образом, в языческую эпоху святость какой-то земли понимается материально и не связывается еще ни с каким особым типом духовности. Формирование русского типа святости, который включает отмеченность человека или явления не только природной, но и духовной гармонией, происходит уже в рамках христианской культуры, когда слово «святой» и его производные обретают новую сферу применения, но в то же время сохраняют свой исходный семантический принцип [Топоров 1995b. С. 436].

Христианская святость: жертва и труд

В русской традиции после принятия христианства формируется христианское понятие о святости [Топоров 1995b. С. 415]. Новый тип святости включает в себя вольную жерт-

ву, добровольную смерть, принятую не как абсолютное зло, а как самопожертвование, несущее в себе залог воздаяния. Добровольная жертва освобождает от необходимости отвечать ударом на удар, насилием на насилие. Отдание себя смерти воспринимается как путь к преодолению рабства обстоятельствам, как выход к свободе жизни вечной [Топоров 1995b. С. 502–503]. Еще одним из элементов русской святости является труженичество – постоянное, последовательное, целенаправленное, освящаемое смыслом [Топоров 1995b. С. 606]. Рассмотренные смыслы синтезированы в образе Руси как святого царства, где этот тип святости оказывается возможен.

В настоящее время русский культурный архетип святого царства реализуется как Русский мир. В этой концепции соединяется универсализм и конкретно-русская специфика, и Россия выступает как страна, сохраняющая христианские ценности, но осуществляемые в рамках конкретно-исторической русской культуры. Места, где совершается христианский подвиг жертвенности и труженичества, сакрализуют пространство, создают выделенные топосы реализации христианской святости.

Елена Заславская – поэт на войне

Образ святого царства актуализируется в культурной памяти народа Донбасса в период войны с Украиной, идущей с 2014 года. Иеротопия Донбасса создается в пространстве христианской святости как взаимосвязанные места жертвенного подвига. Создание иеротопии Донбасса в поэтической форме осуществляется в поэме «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) донбасской поэтессы Елены Заславской.

Елена Заславская (1977 г. р.) – поэт, писатель, журналист. Елена родилась в Лисичанске, много лет живет и работает в Луганске. После начала войны 2014 года Елена сделала выбор в пользу республик, занимается литературной, преподавательской, общественной деятельностью в ЛНР.

Елена Заславская является редактором сайта луганской культуры «Одуванчик», автором семи поэтических сборников, участником многочисленных донбасских и российских поэтических антологий. Также Елена работает как автор стихов и прозы для детей, пять ее книг вышли в российских детских издательствах. Елена Заславская состоит в Союзе писа-

телей Луганской Народной Республики, работает редактором газеты «Камертон» Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского [Заславская 2023].

Тема войны в Донбассе остается в центре внимания поэта. Этой теме посвящены книги, опубликованные после 2014 года: «Год войны» (2015), «Бумажный самолет» (2018), «Донбасский имажинэр» (2020). Наиболее полно эта тема раскрыта в новой поэме Елены «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020), созданной на протяжении военных лет, начиная с 2014 года. В поэме показаны воюющие республики, Украина, Европа, настроения революционеров Майдана и ополченцев Новороссии. Поэма связывает настоящее и прошлое Украины и России, повседневный и сакральный планы бытия и формирует иеротопию Донбасса как пространство реализации жертвенного подвига.

Топос Новороссии

Новороссия – исторически сложившееся название южно-русских территорий, часть которых находится сейчас в границах Украины. Новороссия включает Северное Причерноморье, Донбасс, Крым, Кубань, область войска Донского. В 2014 году, когда начались этнические чистки на Украине, Новороссия стала территорией сопротивления. Крым был присоединен к России в марте 2014 года, Северное Причерноморье осталось в составе Украины, а Донбасс начал войну за свою независимость от Украины. В первый год войны, описанный в поэме, Новороссия стала символом русского сопротивления. В последующие годы важнейшим в символическом плане регионом Новороссии стал Донбасс.

Тема родного Донбасса занимает центральное место в поэме, что подчеркивается семантически сильной позицией текста – одним из эпиграфов. На самой первой странице поэмы читатель видит слова: «Да, у нас строго придерживаются заповеди: «Будь верен духу любви к родине». Кобо Абэ “Женщина в песках”». Иеротопия Донбасса формируется в образах Луганска и донбасских городов. Рассмотрим их подробнее.

Луганск – город в степи

К образу Луганска Елена Заславская обращалась в своем творчестве неоднократно. Луганск является узнаваемым местом действия как довоенных стихов, так и произведений военного времени. Так, в поэме 'Немо' (2019) центральное место занимает хронотоп города Луганска военного времени, 2014-го года. Луганск – город в степи, однако в поэме он показан как город на дне моря, город, который накрыло волной войны. Архаическая семантика воды и морской стихии как перехода между мирами позволяет поэту интегрировать в хронотопе затонувшего Луганска разные смыслы русской культуры, включая тему смерти, памяти, любви и поэзии [Ищенко 2020. С. 34].

В новой поэме образ Луганска обогащается новыми смыслами. Теперь это Святоград – место действия и сакральный центр поэмы. Центральное значение этого образа зафиксировано в первом эпиграфе к поэме:

«13 июня 1905 года явилась Царица Небесная старцу Филиппу и сказала: «...И день сей явления моего граду Луганскому помни, и учи всех чтить его, о граде же сем скажу, что к концу мира наречется он – Святоград Луганский. И многие люди будут съезжаться сюда в преддверии этих грозных дней, сами не зная зачем». Житие старца-диакона Филиппа Луганского» [Заславская 2020. С. 4]. Как разворачивается судьба Святограда Луганского в грозные дни 2014 года, показано в поэме.

В произведении дается еще один вариант сакральной трактовки событий в Луганске-Святограде: «Как-то в газетах писали укропы, что город наш подобно Содому с Гоморрой должен ответить за грехи его обитателей. Роль Бога они отводили украинской армии...» [Заславская 2020. С. 9]. Так, для одних героев поэмы Луганск – Святоград, потому что его жители жертвуют своей жизнью за родину, а для других Луганск – грешный город, который должен быть стерт с лица земли, потому что не хочет существовать в культурном пространстве постмайданной Украины. Две версии происходящего формируют смысловое пространство поэмы.

Луганск на краю света: начало нового пути

Для жителей Донбасса и луганчан Луганск с первых же строк поэмы – «край света, край мира, фронтир, где дышит война» [Заславская 2020. С. 7]. В то же время в Луганске находится дом героини, сохранивший довоенный уют: «Взвалить бы его на спину и унести, как уносит улитка, со всеми пожитками, со старыми фотографиями и открытками, с детскими локонами и дипломами, книгами, письмами, записками, со всеми важными датами, впечатанными в альбомы, с родительскими портретами, дедушкиными наградами, с рисунками самыми первыми, сохраненными мамой, с его очагом и памятью, – всем тем, что зовем мы домом, всем тем, что навсегда остается с нами...» [Заславская 2020. С. 9].

Довоенный Луганск задает ориентиры, позволяя героине выстоять и выжить во время войны, в период масштабной трансформации и экзистенциального выбора: «И вдруг я понимаю, что привыкла к безжалостному лику войны, внушающему липкий страх и животный ужас. О, как я раньше боялась, но что-то, видно, внутри сломалось... Я мыслям своим улыбнулась. Я больше не буду пушечным мясом, а буду ядром, снарядом, маленьким жгучим адом, ответкой! Меня заждались, поди уж» [Заславская 2020. С. 14].

Решение защищать родной город и свою землю соединяет героиню с другими русскими людьми, вводит ее в пространство памяти, сохраняющей погибших и живых:

«Однажды ты встаешь на тропу войны, а она оказывается широченным проспектом! Братья и сестры, дочери и сыны летят на скорости прямо в бессмертие. Жалят осколки, бьют по глазам, липнут бессмертники прямо к берцам, и не выдерживают тормоза. Главное, выдержало бы сердце» [Заславская 2020. С. 14]. Так земля Донбасса, Новороссия гроз становится пространством реализации жертвенного подвига, местом оживания исторической памяти и формирования христианской иеротопии на западном рубеже Русского мира.

Донбасские топосы в пространстве войны

В иеротопию Донбасса включены и другие донбасские топосы сакрального пространства войны: «Мирной жизни не существует. Это иллюзия и обман. Кони АТОкалипсиса вытоптали Новосветловку, вытоптали Горловку, вытоптали Су-

тоган. Пронеслись по Донбассу без жалости, оставляя кровавый след» [Заславская 2020. С. 12].

Городки Донбасса конкретизируются в человеческих судьбах, в реакции людей, там проживающих, на идущую войну, воспринимаемую ими как вызов, требующий ответа в христианском пространстве самопожертвования и труда. С помощью двойной оптики автор выстраивает все образы донбасской земли: деревню, пострадавшую от артобстрела, разрушенный завод, затопленную шахту.

«Хаты, побитые градами. Хаты, побитые гадами. Помню, дом с перекошенным ртом дверного проема застыл в вопле немом после артналета. Бабулька собирает пожитки: “Жили мы, жили, да ничего не нажили. Только привычку к простору, чтобы выйти в поле и сколько хватает взора – степь: ковыли да маки, и сокол летает, как ангел”» [Заславская 2020. С. 23].

Аналогично строится образ завода в одном из городов Донбасса – локализация места действия дается вместе с комментарием пережившего событие человека: «На заводе прокатных валков – Сталинград. Три дня подряд горел цех разливки стали, когда его обстреляли. “Была бы станина, – мечтает начальник цеха. И руки его от работы черны и огромны. – Станки отстроим. Отремонтировали же домну!”» [Заславская 2020. С. 24].

Одна из многочисленных шахт Донбасса, пострадавших во время войны, также показана в двух аспектах: как символ войны и разрухи, но одновременно как воплощение веры и надежды людей, для которых подвиг самопожертвования стал принципом существования: «Ствол шахты “Знамя коммунизма” затоплен. Грунтовые воды. Старейшая шахта 4-бис. И люди сидят без работы. “Разве это жизнь? Доедаем свои гробовые. Горе мне, горе, – вздыхает бабуля, – а впрочем, и это неплохо. Еще немного, и придут гуманитарные конвои, весна, а там, глядишь, и Победа”» [Заславская 2020. С. 24].

Десакрализованная география: Донбасс как земля ада

Двуплановое построение образа позволяет поэту показать читателю весь Донбасс как землю Святограда, которая оживает и освящается страданием людей, ее любящих,

оставшихся на родине, защищающих ее и надеющихся на победу наперекор всему. Именно незаметный подвиг людей, их любовь к родной земле, стремление работать для ее восстановления, способность пожертвовать за нее жизнью вводят донбасскую географию в сакральное пространство. Без этого видения, которое дается сопереживанием, территория Донбасса предстает десакрализованной землей ада.

Такая десакрализованная география показана в монологе украинского добровольца:

«Я отправился на восток. В регион тринадцать. В город, в котором детство мое живет, в город, в котором мой младший брат остался. Я вырос в сердце Донбасса, среди шпаны и урук. В городе Перевальске, или в городе Парижской коммуны, как раньше он назывался» [Заславская 2020. С. 73].

«О, эти маленькие донбасские города! Как говорят креативные блогеры, депрессивные. Каждый такой, будто черная дыра... достал сиги, затянулся, вспоминая пацанов из своего двора. Тоха сторчался, Вовчик спился, Серегу подрезали в тюрьме... И как эпиграф на пачке надпись “мучительная смерть”» [Заславская 2020. С. 74].

Неспособность противостоять смерти, распаду и анонимии, которые герой видит вокруг себя в довоенных депрессивных городах Донбасса, вызвана недостатком душевной силы, веры и любви к людям. Такое мировидение приводит к тому, что человек не может участвовать в преображении мира и нацелен на разрушение, а не на созидание. Сначала он идет на Майдан, чтобы разрушить то, что в его представлении мешает создать новую Украину, потом идет на войну, чтобы стереть с карты Донбасс, который не вписывается в новые реалии. Неспособность увидеть за событиями людей, почувствовать их живые души на разрушенной и бедной земле приводит к тому, что украинский военный не видит сакрального плана событий: «И все-таки мне невдомек, на хрена вы воюете тут? На хрена умираете тут? На хрена вы схватились за земли эти корнями и жизнями, которые никуда не ведут?» [Заславская 2020. С. 75].

Противостояние двух взглядов на историю, двух способов создания иеротопии проводится в поэме до самого финала:

«Последний часовой стоит на страже родного града. И над ним проносится черная конница – чертовы дети ада! Он падает замертво, успев понять, что позади пустота – Фата

Моргана – нет ни Святограда, ни Новороссии, а только дикое голое поле истории. И поле воздвигает простой ополченец, вернувшись с войны. И восходит солнце, дети собираются в школу, липы благоухают, и мне сдается: любовь не сдается и не умирает! Ведь так, пацаны?!» [Заславская 2020. С. 82].

Донбасс христианский и десакрализованный

Итак, в образе Луганска и городов Донбасса в поэме выражены две версии истории – сакральная христианская и десакрализованная профанная. В первой из них Луганск – это Святоград, попавший в сакральное христианское пространство благодаря самопожертвованию своих жителей. Во второй, десакрализованной версии, которую высказывает украинский доброволец, Луганск и Донбасс – безжизненная территория, лишённая смысла, дикое поле истории, на котором ничего нет. Однако это поле засевают люди, превращают его в возделанную землю, создавая смысл своими действиями, чувствами, любовью.

Таким образом, иеротопия современного Донбасса формируется как сакральное пространство Святограда, место осуществления христианского подвига самопожертвования. Образ Луганска-Святограда синтезирует архаическую составляющую культурной памяти, существующую в виде образа святого царства, а также христианское понятие святости, включающее реализацию христианской жертвенности здесь и сейчас, в Донбассе 2014-го года, ради защиты русской земли.

В поэме Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) формируется иеротопия Донбасса – порубежья русского мира, в котором интегрированы темы памяти, защиты Родины, христианского самопожертвования ради других. Война Донбасса с Украиной в 2014 году показана в ее символическом значении, а художественные образы городов Донбасса в поэме позволяют сохранить военные события в культурной памяти русского народа.

ЛЕДЯНОЙ ПОХОД ПО ЗИМНЕМУ ДОНБАССУ

Образ Родины, создаваемый литературными средствами, обращается к культурной памяти. Культурная память включает не только историческую память о событиях, пережитых народом, но и все пространство мировой культуры. Для выражения образа Родины современный поэт может обращаться к разным темам чужих культур, формируя художественное единство. Рассмотрим, какие культурные топосы использует для создания образа родного Донбасса современный поэт Александр Сигида-сын в стихотворении «Русский Лавкрафт».

Два образа Родины: локальный и универсальный

Проанализируем культурно-философскую основу образа Родины. Современные исследователи этого вопроса показывают, что в описании Родины «русские философы наследуют парадоксальность мышления романтиков, в частности, парадоксальную логику «бриколажа», где познание движется по кругу от одной противоположности к другой, замыкая различие в единство» [Титаренко 2017. С. 30].

Наряду с принципом объединения различий в единство, в русской культуре сильны две тенденции конструирования образа Родины. Одна из них – это географическая конкретность, привязка к реальному месту, индивидуализация образа России в отдельном городе, пейзаже, ландшафте. Вторая тенденция, выработанная в русской эмигрантской философии XX века, заключается в стремлении найти иные элементы образа Родины, помимо географической реальности, которой были лишены представители белой эмиграции. Так, известный философ русского зарубежья Ильин создавал образ родины, не привязанной к конкретному месту, для него Родина – это «ощущение себя в безопасности, чувство уверенности и стабильности» [Воеводина 2016. С. 160]. Развивая эти идеи, Ильин строит образ Родины как духовной реальности, а чувство Родины связывает с духовным ростом, личной духовностью человека [Корнилов 2018].

Родина в поэтике романтиков

Обе эти тенденции близки поэтике романтиков и взаимодействуют в ее рамках. Так, романтики были первыми, кто реализовал в творчестве философские идеи XVIII века о духе народов, об индивидуальности национальностей, о неповторимости вклада каждого народа в общую сокровищницу человеческой культуры. Поэтому образ Родины в ее конкретности, географической и топографической реальности, оказывается чрезвычайно важен в творчестве романтиков. Наряду с этим главной темой романтиков является индивидуум, самоценная человеческая личность, творческий человек, способный соединить в собственной душе разноплановые идеи, универсальные образы и их конкретное воплощение.

Поэтику романтиков наследовали многие авторы серебряного века. Так, Александр Блок объединял в образе Родины конкретность географических топов и размах универсальных идей. Как показывает Е. А. Жиркова, «в описании семантического поля «Родина» одной из ключевых лексем на протяжении всего творчества Блока является слово «песня» [Жиркова 2015. С. 80]. Понимание Родины как песни позволяет поэту связать конкретный живописный образ родной земли с такими универсальными идеями, как творчество и поэзия.

Многие элементы поэтики романтиков усвоены современной поэзией постмодерна, где разные эстетические принципы создают пространство игры, объединяющее разнородные идеи в единый художественный образ. Мастером таких образов, являющих диалектическое единство конкретной жизненной детали и чужих культурных миров, является Александр Сигида-сын.

Русский Лавкрафт в Донбассе

Александр Сигида-сын (1986 г. р.) – поэт, переводчик с французского и испанского. Родился в семье шахтера и учительницы русского языка. Окончил в 2003 году Луганский лицей иностранных языков, в 2010 году стал магистром французской филологии. С 2014 года занимается текстами милитаристического, декадентского, романтического направления. Любимые авторы – Лимонов, Лавкрафт, Ницше, Гумилев, Честертон, Киплинг [Донбасс 2019. С. 254]. В

2014 году, когда Украина напала на Донбасс, Александр ушел в народное ополчение, в настоящее время (2023 год) является военнослужащим в ДНР.

Стихотворение «Русский Лавкрафт» написано в 2016 году [Сигида 2016]. В произведении дается совершенно неожиданное прочтение узнаваемого донбасского пейзажа. На то, что перед нами воюющий Донбасс – родина автора, указывают такие детали, как степной горизонт и угольные шахты, среди которых находится часовая:

*Не спит на часах с винтовкой солдат
Волком глядит
На горизонт, снежный, степной.
... Видишь знаки разрывов близ угольных шахт?*

Стратегии отстранения

В этом пейзаже лирический герой последовательно выбирает и отбрасывает следующие жизненные стратегии: читать книги, отгородившись от реальности; оставить окоп и уехать подальше; наблюдать свысока за битвами других.

Первый вариант жизнеустройства открывает стихотворение, стоит на выделенном, семантически сильном месте. Это мечта «книжного мальчика, не знавшего битв», по выражению Высоцкого:

*Если б я знал,
Я бы остался, как Говард Лавкрафт,
На чердаке, книжным червем, вечный изгой....
Я б не равнял
В зимние ночи лунный ландшафт
Я бы не брал
Книги в последний, решительный бой.*

Второй вариант, все бросить и уехать, развивает тему отстранения от войны:

*Если б любил,
Я бы не вел себя, словно Лавкрафт,
Как дезертир, я бы оставил стылый окоп...
Плюнув на все,
С милой еврейкой, Сонею Гафт,*

*С bad jewish girl
Я переехал бы жить в Конотоп.*

И наконец, квинтэссенция этого подхода подытоживает все возможные варианты отстранения от жизни, битвы и войны:

*Если б я был
Так беспристрастен, каким был Лавкрафт,
Я бы обнес владенья мои крепкой стеной...
И свысока я наблюдал бы, как астронавт,
Тех, кто внизу
Все не разделят шарик земной.*

Все эти стратегии описываются и последовательно отбрасываются автором. Сравнивая лирического героя с Лавкрафтом, автор дает понять, что его персонаж – тоже писатель, создатель волшебных миров. Он стоит перед выбором, ищет свой путь во тьме. Отброшенные альтернативы заставляют читателя отвернуться от других пространств и взглянуться в простор, который открывается перед писателем, смотрящим вперед.

Лавкрафтианский пейзаж Донбасса

В последних строфах стихотворения автор создает лавкрафтианский пейзаж, перенося реалии произведений короля ужасов в донбасские степи. Среди угольных шахт и бескрайних степей вырисовываются города Кадат и Р'лайх из «Зова Ктулху», Олатоэ из «Полярной звезды», знаменитых рассказов Лавкрафта. Вместе с лавкрафтианскими топосами в пространстве Донбасса возникает атмосфера ужаса, стылой ледяной пустыни, населенной мверзьями, кошмарными призраками-феями из Страны Снов. В этом ландшафте лирический герой ищет свой правильный путь:

*И все хорошо,
Освобожден с боем Кадат
Снова в поход, Р'лайх – позади,
Там, за спиной...
В Олатоэ
Не спит на часах с винтовкой солдат
Волком глядит
На горизонт, снежный, степной.*

*Говард, пора.
Видишь знаки разрывов близ угольных шахт?
Слышишь ли крики мверзей ночных
Над нашей страной?
Фридрих-Вильгельм, снайпер Бодлер и
Русский Лавкрафт
Время – вперед...
Снова уходят в поход ледяной.*

Ледяной поход с проклятыми поэтами

В последних строфах стихотворения путь выбран. Русский писатель, русский Лавкрафт, идет в бой, уходит в ледяной поход. Если в первой строфе появляется «последний решительный бой» из Интернационала, отсылая к красной идее, то последние слова стихотворения, семантически самая сильная позиция всего произведения, указывают нам на мифологему белого движения – ледяной поход, то есть первый поход Добровольческой армии на Кубань в феврале-апреле 1918 года, ее движение с боями от Ростова-на-Дону к Екатеринодару и обратно на Дон (в станицы Егорлыкская и Мечетинская) во время Гражданской войны.

Писатель уходит в ледяной поход, сопровождаемый братьями-писателями, героями, взрывавшими культурные границы и раскалывавшими миры. С поэтом, защищающим родной Донбасс, выступают в ледяной поход Фридрих-Вильгельм Ницше, разрушитель европейской культуры, потрясший мир словами «Бог умер», Шарль Бодлер, автор «Цветов зла», сборника стихов, уничтоживших классическую эстетику, и Говард Лавкрафт – создатель мира ужасов, отменяющего и взрывающего сложившуюся эстетику прозы XX века.

Итак, в стихотворении «Русский Лавкрафт» ставится и решается проблема жизненного выбора поэта на войне. Лирический герой отбрасывает привлекательные для интеллектуалов варианты – жить в башне из слоновой кости, стоять над схваткой, уехать подальше. Русский Лавкрафт выбирает путь поэтов, философов, писателей, для которых литература больше, чем забава, которые философствуют молотом, идут против системы. В этом отряде отверженных он уходит в последний решительный бой, в поход ледяной, ко-

торый состоялся в степях Донбасса в 2014 году. Сквозь обобщенный донбасский пейзаж – шахты, степи – проступают силуэты городов Лавкрафта, где клубится тьма, враждебная человеку. И русский поэт Донбасса идет сражаться против этой тьмы, выступая наследником и красных, и белых, и проклятых поэтов, и всех, кто не боялся творить.

Восставший Донбасс русского поэта

Таким образом, образ Родины, созданный поэтом Александром Сигидой-сыном, включает в себя разнородные элементы, объединенные в единое целое согласно эстетике постмодерна. Родина для поэта – это Донбасс, который стал ареной борьбы добра и зла, русских повстанцев и мирового сообщества.

Начиная с 2014 года Донбасс страдает от военной агрессии Украины. Выведенные из политического и юридического пространства, Республики Донбасса не существуют для всего мира, на их жителей не распространяется действие законов, конвенций, гуманитарного законодательства. С позволения мирового сообщества Украина все эти годы вела агрессивную войну против Донбасса, украинские военные совершали преступления против мирных жителей, применяли пытки и насилие, разрушали города и уничтожали людей. Против наглой и безнаказанной силы встали в тот период только добровольцы, ополченцы, местные жители, не имеющие ни финансирования, ни поддержки, заранее обреченные на гибель, идущие в бой без надежды победить мировое сообщество и регулярную армию.

Именно так, без надежды на победу, выступали против европейских ценностей проклятые поэты. В этом ряду оказывается и лирический герой стихотворения. Выбранная поэтом стратегия позволяет ему сравнить воюющий Донбасс и его защитников с другими известными в истории силами, идущими в безнадежный бой. Проклятые поэты погибли – и победили. Новая европейская этика строится на их ценностях. Русский поэт уходит в свой безнадежный бой с надеждой отстоять свои ценности в этом бою.

Сравнение России с песней, заданное Блоком, у Сигиды перерастает в олицетворение России в виде литературы, создающей пространство смыслов, объединяющей разные миры. Русский Донбасс в стихотворении «Русский Лавкрафт» становится точкой встречи разных миров – России и поэзии, пространством их слияния, формирующим новый универсум.

СЕВЕРНЫЙ ВЕТЕР И СЕВЕРНЫЙ КРЕСТ: НОВЫЙ ОБРАЗ РЫЦАРЯ С ЛЕБЕДЕМ

Война в Донбассе, начавшаяся в 2014 году под знаменем воссоединения с Россией, перешла в 2022 году в новую фазу: в феврале 2022 года началась СВО (День Z) и в том же году республики Донбасса вошли в состав Российской Федерации. Художественное отражение в слове событий этого трагического восьмилетия позволяет сохранить смыслы и образы противостояния с Украиной, воодушевлявшие людей Донбасса все эти годы. Отражение события в искусстве – один из способов трансляции его смысла сквозь пространство и время, нашим современникам вне Донбасса и другим поколениям. В этом аспекте представляет особый интерес поэма «Элиас» и образ военного Донбасса, созданный в этой поэме Еленой Заславской.

Поэма Елены Заславской «Элиас» написана в Луганске в 2022 году и выложена на сайте автора [Заславская 2022b]. Поэма посвящена военным событиям на Донбассе с 2014 года. Особенностью поэмы является художественный синтез личных впечатлений автора, живущего в обстановке войны на Донбассе, и широкого спектра семантических ассоциаций, символически включающих топографическое пространство Донбасса в несколько культурных миров. Рассмотрим основные культурные пространства, интегрированные в поэме, а именно: античность, европейская католическая культура, русская культура. Сюжетом, позволяющим соединить топографию Донбасса с этими рядами смыслов, выступает история о Рыцаре с лебедем.

Рыцарь с лебедем в европейских литературах

Рыцарь с лебедем – персонаж ряда европейских литератур. Первые тексты о нем сложены в XII веке на территории Льежа или Фландрии [Попова 2015. Ч. 137]. В разных европейских традициях он называется Лоэнгрин, Лоэрангрин, Элиас.

Рыцарь с лебедем – легендарный предок реального участника Первого крестового похода Готфрида Бульонско-

го. Именно в составе его генеалогии впервые появляется эта история, разбитая на три части, условно названные «Рождение Рыцаря с лебедем», «Рыцарь с лебедем» и «Конец Элиаса» [Попова 2015. С. 136]. Популярность история приобрела в XIX веке, в эпоху расцвета романтизма и пробуждения интереса европейцев к средневековой культуре. Первой в это время стала известна средняя из трех частей, выступавшая как самостоятельный сюжет. Эта часть легла в основу поэмы Елены Заславской, и на этой части мы сосредоточим наше внимание.

История Рыцаря с лебедем известна как в хрониках, так и в поэтических произведениях. О. В. Попова суммирует сюжетную схему истории следующим образом:

Рыцарь с лебедем прибывает в ладье, влекомой лебедем;
Рыцарь с лебедем вступает в брак;
Лебедь возвращается, Рыцарь с лебедем уплывает;
От рыцаря с лебедем происходит знатный род
[Попова 2021. С. 33].

Т. А. Михайлова отмечает, что хотя история Рыцаря с лебедем чисто литературного происхождения, она включила ряд фольклорных мотивов, бытовавших в разных устных традициях европейского континента. Базовым является мотив о браке человека с чудесным существом из иного мира. Иной мир, мир волшебных созданий, существует наряду с миром людей. В этот мир ведет водный путь, доступный только мифическому персонажу. В истории Элиаса таким персонажем-медиатором оказывается лебедь [Михайлова 2020. С. 165].

Брак с Элиасом завершается тем, что рыцарь покидает свою супругу. Мотивировки этого поступка различаются в разных версиях. Чаще всего приводятся два варианта: жена рыцаря нарушает запрет не спрашивать его имя и за рыцарем приплывает лебедь. Эти варианты встречаются один без другого или комбинируются. О. В. Попова показывает, что таким образом в литературный текст входят фольклорные представления устной традиции [Попова 2021. С. 46-47].

Брак с существом из иного мира

Сюжет о браке с персонажем из иного мира известен в фольклоре всех народов. Характерной чертой этого архаического сюжета являются брачные табу, отражающие реальные

практики древних сообществ. Так, Е. М. Мелетинский отмечает среди архаичных брачных табу следующее: муж и жена не должны называть личного или родового имени друг друга. В случае нарушения табу супруг может вернуться в родительскую семью [Мелетинский 2018. С. 313]. Как мотивы запретного вопроса и его нарушения, так и мотив поиска потерянного супруга характерны для сказочных сюжетов о браке смертной женщины с существом из иного мира [Попова 2021. С. 39].

Имя не только в языческих, но и в средневековых обществах всегда связано с происхождением, оно показывает социальный статус персонажа и указывает на его родину и предков. В литературных текстах об Элиасе запрет спрашивать об имени означает запрет говорить о стране, откуда он родом, рассказывать об ином мире. Так, в «Песни о Рыцаре с лебедем и Готфриде Бульонском» Элиас просит не спрашивать откуда он прибыл, потому что его страну никто не знает и никогда не узнает [Попова 2015. С. 141]. Это объяснение констатирует факт – пришелец из иного мира не говорит о своем мире среди обычных людей, что принимается как данность и поэтом, и его аудиторией.

Запретный вопрос и братство святого Грааля

Единственным автором, давшим рациональное объяснение мотиву запретного вопроса, является Вольфрам фон Эшенбах (1170–1220). В рыцарском романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» (около 1200 г.) Рыцарь с лебедем, Лоэрангрин является сыном Парцифалья, одного из рыцарей Грааля. Лоэрангрин также состоит в братстве рыцарей, ищущих Грааль. Лоэрангрин у Вольфрама фон Эшенбаха объясняет, что если любой из рыцарей Грааля, правящий в одной из земель, будет спрошен о том, кто он, Бог сразу же позовет его обратно. Запрет на вопрос мотивируется тем, что Анфортасу, Королю-Рыбаку, хранителю Грааля, слишком долго пришлось ждать, когда ему зададут спасительный вопрос о Граале, хранящемся в его замке, чтобы он смог завершить свою миссию [Попова 2015. С. 143].

Попытка рационализации выглядит не до конца продуманной, но она позволяет интегрировать в сюжет тему поиска святого Грааля. Легенды о святом Граале складываются в европейских культурах в XII – XIII веке. Грааль

означает чашу с кровью Христовой. Эта чаша имеет мистический и религиозный смысл. Глубинный смысл поисков Святого Грааля в том, что это вечный поиск истины, поиск собственного я, Грааль нельзя заслужить и отвоевать силой, он подобен благодати, посланной свыше [Потапова 2014. С. 121]. Братство святого Грааля означает союз людей, объединенных духовной целью. Обретение Грааля важно не только для самого рыцаря, нашедшего его, но и одухотворяет, облагораживает, возрождает всю землю. Рыцари Грааля отказываются от обычной жизни и идут на подвиг ради священной цели.

В таком аспекте становится понятным, что рыцарь Грааля, вступающий в брак и ведущий спокойную жизнь, когда все его духовные братья заняты поисками, изменяет своей миссии. Вопрос об имени напоминает Рыцарю о его долге и заставляет его вернуться к поискам Грааля. Таким образом, Лозрангрин-Элиас выступает как рыцарь Грааля, забывший о своих обетах ради брака. Когда супруга задает ему вопрос об имени, голос совести или голос Бога, что в данном случае одно и то же, заставляет его вернуться к выполнению миссии.

Вторая мотивировка расставания с супругой, появление лебедя, забирающего рыцаря обратно в иной мир, многими авторами приводится как общее место, без дальнейшей детализации. Брак с существом из иного мира по самому своему существу является временным, он всегда заканчивается возвращением иномирного персонажа в свое пространство. Такое развитие сюжета соответствует фоновым ожиданиям аудитории и не вызывает никаких вопросов. Так, во французской поэме «Рыцарь с лебедем» герой говорит, что покинет жену, когда за ним приплывает лебедь [Попова 2015. С. 141]. Этот мотив далее не развивается.

Подведем промежуточный итог. В средневековой легенде Элиас, Рыцарь с лебедем, приплывает по реке, соединяющей мир людей и иной мир, где живут нечеловеческие существа. В этом ином мире Элиас был занят поиском святого Грааля вместе с другими рыцарями братства. Ради брака Элиас забывает о своей миссии. Он покидает жену, когда она через несколько лет брака все же спрашивает о его имени. В этот момент за Элиасом приплывает лебедь, и Рыцарь уходит в иной мир на поиски Грааля.

Рыцарь с лебедем в поэме о Донбассе

Этот сюжет включает три мотива из четырех, найденных О. В. Поповой: Рыцарь приплывает по реке с лебедем; Рыцарь вступает в брак; за Рыцарем приплывает лебедь, и Рыцарь покидает супругу. Все три мотива присутствуют в поэме Елены Заславской «Элиас». Проанализируем три культурных пространства, включенных в поэму, и их связь как с географическим Донбассом, так и с сюжетом о Рыцаре с лебедем.

Формально поэма закольцована: в финале объясняется, как произошло то, что описано в прологе. Пролог написан от имени женщины, потерявшей Элиаса. Ей осталось только вспоминать его имя. История их любви описана в поэме.

Донбасс – территория войны

Действие происходит на Донбассе. В поэме приводятся реальные названия конкретных городов Республик: Луганск, Донецк, Счастье, Станица. Пространство Донбасса описано как территория войны, идущей здесь с 2014 года:

*Забывтый край. Война. Чума.
С недавнего еще пожары...
Огонь и дым, и запах гари...
минные поля...
земля дрожит и стонет...
разбитый храм...
Мы попадаем под обстрел
и... погибаем.*

Уже в первой части поэмы появляется отсылка к некой общности: герой не один, он часть группы, обозначаемой как «мы». Мы находимся на территории Донбасса. Очевидно, что эта общность – ополченцы 2014 года, вставшие на защиту Донбасса. В то же время в мифологическом пространстве поэмы это братство рыцарей Грааля, выполняющих свою миссию.

Реальные топонимы донбасского пейзажа тоже существуют как в географическом, так и в мифическом пространстве:

*В лодке, запряженной лебедем,
по воздуху, а потом по воде,*

*оттолкнувшись от подоконника,
прямо в Донец.*

Так, река, по которой Элиас приплывает в мир людей, оказывается самой крупной рекой региона, Северским Донцом. Она течет среди донбасских степей и одновременно она течет в двух мирах, соединяя мир людей и иной, нечеловеческий мир. Как иной мир Донбасс характеризуется и в других произведениях Елены Заславской. Так, в поэме «Звезда Бетельгейзе» Донбасс как часть Новоросии оказывается несуществующей страной, «не нанесенной на Google Карты» [Заславская 2022а]. Здесь наиболее ярко выступает характеристика Донбасса как земли, которой нет, не существует для живых и среди живых, что представляет собой древнейшее определение мира мертвых, подлинного иного мира всех мифов.

Донбасс – пространство античного мифа

Иной мир в поэме «Элиас» имеет тройную природу, то есть располагается сразу в трех символических пространствах. Это реальный географический Донбасс, но в то же время он населен волшебными существами, пришедшими из греческих мифов. Сама река, соединяющая миры, – это могучий Сиргис, упоминаемый Геродотом. На его берегах разворачивается современная война, описанная в образах античного мифа:

*Здесь через минные поля
бредут кентавры к водопою,
под их копытами земля
дрожит и стонет.*

*Козлобородый дерзкий Фавн
из мосинки сбивает Дрона...*

*Водитель наш, как Ихтиандр,
свои выкашливает жабры.*

Хотя Ихтиандр – персонаж повести русского писателя фантаста А. Беляева «Человек-амфибия», но имя его составлено из греческих корней и означает «рыба-человек», то есть

еще одно чудовище греческого пантеона. Так тема России впервые в поэме соединяется с темой иного мира. В дальнейшем это сопоставление будет раскрыто автором, на чем мы еще остановимся.

Донбасс – земля Мадонны

Итак, Донбасс выступает одновременно как географическое пространство войны и как иной мир, населенный волшебными существами греческих мифов. В том же пространстве сквозь мифические напластования проступает еще один, третий облик этой земли – это христианское пространство, земля Мадонны:

*Мне видится разбитый храм
и непорочная Мадонна...*

*Волны подо мною.
Звезды надо мною,
словно
очи ясные
Мадонны...*

Автор употребляет католическое именование Богоматери, что естественно для переложения средневековой католической легенды. В то же время перед нами явная отсылка к образу России как удела Богородицы, о чем писал Александр Дугин в своем исследовании русского дазайна [Дугин 2014. С. 668–671]. Эта характеристика России также будет использована автором далее.

Библейские персонажи: дракон и аспид

Христианская составляющая поэмы реализуется в образах дракона и асида, также населяющих Донбасс:

*Минуя снайперов
и дронов,
летающих аспидов
и драконов...*

В большинстве случаев аспид представлен в виде крылатого двуногого существа с рогами, клювом, крыльями и хвостом, но иногда подчеркивается ухо существа, то есть перед нами «аспид глухой». «Аспид», согласно апокрифической легенде физиологов, затыкает уши от гласа «обовающих» [Белова 2000. С. 59–60]. Ловля аспида становится метафорой проповеди, которую слышат верные и которую не хотят воспринимать дьявол и его слуги [Каравашкин 2020. С. 115].

Дракон также представляет собой библейский образ. Наиболее часто дракон упоминается в книге Откровения Иоанна Богослова, где описывается конец света. В библейских текстах дракон, он же змея, символизирует Антихриста и по метонимии любого представителя злых сил [Осипова 2021]. С драконами сражаются средневековые европейские рыцари. В то же время дракон в образе Змея Горыныча является и персонажем русских народных сказок, перенося читателя в пространство русского фольклора. В русском культурном пространстве христианская символика соединяется с народной стихией. К этому же фольклорному пространству сказки отсылает описание Элиаса после пересечения реки:

*Новое имя. Новое лицо.
Новые шрамы поверх старых.
Будто в молоко нырнул
и вынырнул молодцом.
И мои затянулись раны.*

Перед нами еще одна отсылка к русской культуре и маркер принадлежности Донбасса к России. Перечислим отмеченные выше образы, связывающие Донбасс и Россию: Ихтиандр – чудовищный обитатель Донбасса из произведения русского писателя, Донбасс как земля Богородицы, библейские аспид и змей/дракон, а также обряд омоложения из русских сказок. Европейский сюжет разворачивается в русском символическом пространстве. Рассмотрим, как в поэме изображается Россия.

Северный ветер и Северный крест

В первую очередь Россия ассоциируется с севером, с Россией связаны северный ветер и Северный крест. Северный крест – видный астеризм в северном полушарии небесной сферы. Образован ярчайшими звездами созвездия Лебедь – Денебом, Садром, Дженахом, Дельтой Лебеда и Альбиро. Россия выступает как страна, чей символ лебедь – посредник между мирами, призванный забрать героя обратно из мира обычных людей.

Также в поэме упоминается столица России:

*Что тебе снится,
родная столица?
Снится Луганск тебе
или Донецк?
Счастье или
Станица?*

Так символический центр России Москва связывается с основными топонимами Донбасса, иного мира, территории войны. Тема войны раскрывается и дальше в связи с темой православной империи и византийского наследия:

*Война гыр-гыр-гыр.
Кладбище вишь, вишь, вишь.
Вот он ваш русский мир.
Вот он ваш Третий Рим!*

Иномирный Донбасс, исключенный из нормальной жизни и погруженный в царство смерти, оказывается инобытием имперской столицы, ценой, которая платится за существование Третьего Рима и сохранение христианства.

Таким образом, иной мир, откуда пришел Элиас, расширяется до России в целом. Это христианская империя и земля Богородицы, создаваемая среди войны, смерти и мифологических чудовищ, только и способных выжить в этом пространстве смерти.

День Z – миссия братства Грааля

Воссоздание христианской империи на земле Донбасса – это и есть миссия братства Грааля, от которой отказался Элиас ради любви:

*Восемь лет не смотрел я на образа,
восемь лет не прикладывал губ к потиру,
восемь лет со мной были ее глаза,
восемь лет ни войны, ни мира...*

Через восемь лет после начала войны, в 2022 году, любимая предлагает Элиасу навсегда остаться вместе в удаленном от мира небесном уголке:

*Денеб, Эпсилон, Дельта,
NML, Тау, Эта, Ро...
Полетели со мною
на небо!
Там спокойно
и там светло.
Будем жить в созвездии Лебеда,
далеко от мирских забот.*

Но место, которое она выбрала, совпадает с созвездием Лебеда, включающего Северный крест. Это название – сигнал, пробуждающий Элиаса и заставляющий его вернуться в свой мир на поиски чаши Грааля:

*– В небе вечером Северный крест –
мой ориентир в ночи.
Разрушенный маленький храм
я искал,
с Мадонной на целой стене.
– И что там?
– Святой Грааль.
Чаша, виденная во сне.*

*Лишь ею
я овладею –
Северный ветер
повеет!*

*Лишь ею
я овладею –
наступит День Z,
и встанет с колен
Расся,
Моя большая Расся,
Во славу грядущих побед!*

Употребленное здесь просторечное название России – Расся – еще один способ подключить к повествованию мир народного творчества, архаичных русских мифов и древних героев. Россия древняя и современная, христианская и языческая выступает как единая сила в День Z, день обретения святого Грааля Элиасом.

Донбасс на пересечении миров

Подведем итоги. В поэме Елены Заславской интегрируются три символических пространства: античность, европейская христианская культура, а также русская культура, как христианская, так и языческая. Географический Донбасс существует во всех трех пространствах: это иной мир, мир смерти и войны, в то же время это мир, населенный персонажами греческих и библейских мифов, и одновременно – земля русских сказок и удел Богородицы. За включение Донбасса в пространство христианской империи борется братство Грааля, то есть ополченцы первой волны, 2014 года. В этом контексте разворачивается история Элиаса, повторяющая сюжет средневековой легенды о Рыцаре с лебедем.

По реке Донец-Сиргис Элиас уходит из пространства смерти, покидает восставшие республики. В реальности по Донцу в 2014 – 2022 гг. проходила граница между республиками и занятыми Украиной территориями. Герой попадает на Украину, меняет имя, встречает любовь и восемь лет живет простой мирной жизнью после смерти, забыв все ужасы войны. Восемь лет спустя любимая нарушает зарок: она не спрашивает имя рыцаря, но упоминает лебедя – символ иного мира и северной России в мифопоэтическом пространстве поэмы. Как и в средневековых поэмах, Элиас бросает мирную жизнь, возвращается в иной мир и продолжает поиски. Обретение Грааля в храме Богородицы знаменует наступление Дня Z – начало возвращения Донбасса в русское про-

странство, отступление с этих территорий царства смерти, приход Русского мира и третьего Рима.

Так в поэме Елены Заславской средневековый европейский сюжет, включающий архаичные мифы о браке человека с существом из иного мира, разворачивается в современных донбасских реалиях и отражает христианские и имперские смыслы первого этапа идущей в Донбассе войны.

ПОБЕДА И РАЗРУШЕННЫЙ ХРАМ: ПУТЬ ИЗ АДА

Сохранение и трансляция религиозных идей в современном секулярном обществе – одна из актуальных проблем, стоящих перед носителями религиозного сознания. Изменение языка, в том числе языка искусства, с течением времени приводит к тому, что существующие культурные формы, выражающие религиозные идеи (проповеди, гимны, иконопись и так далее), становятся непонятны людям другого времени, воспитания и мировоззрения, не оказывают эстетического воздействия, не вызывают сильных эмоций и не закрепляются в индивидуальной культурной памяти. Между тем слово Божие должно пронизывать все онтологические слои культурного бытия и быть внятно разным социальным группам и многообразным субкультурам. Для этого религиозные идеи должны воссоздаваться новым языком, в новых формах, понятных представителям этих субкультур. В этом плане перспективным представляется исследование романа Александра Пелевина «Покров-17», выражающем ряд христианских религиозных идей в жанре научной фантастики и рассчитанном на восприятие современного секулярного читателя научно-фантастической литературы.

Роман «Покров-17» вышел в 2020 году и принес Александру Пелевину победу в литературной премии «Национальный бестселлер». В ноябре 2020 года роман вошел в список «Выбор шеф-редактора» на сайте ГодЛитературы.РФ [Визель 2020]. Литературными достоинствами романа обусловлен интерес к его идейному содержанию.

Для исследования сюжетного и образного ряда романа используем структуралистский анализ описанного в тексте пространства и времени, примененный Жаком Ле Гоффом для анализа пространства средневекового воображения [Ле Гофф 2001]. Структуралистский анализ требует определить, как представлено пространство в тексте, уделяя особое внимание персонажам, пересекающим границы локаций. Для анализа времени в произведении используем концепцию хронотопа, предложенную Михаилом Бахтиным [Бахтин 2000].

Система хронотопов романа

Система хронотопов романа «Покров-17» сложна и прослеживается для читателя постепенно. В романе описаны четыре временных среза и три локации, в которых происходит драматическое действие. Хронологические привязки следующие: 1941 год, 1993 год, 2002 год и 2019 год. В трех из четырех точек хронологической оси действие происходит на одной и той же территории в Калужской области, которая стала Покровом-17 в 1981 году. Помимо Покрова-17 в романе описывается Москва 1993 года, где параллельно событиям в Калужской области разворачиваются события штурма Белого дома и захвата власти Борисом Ельциным. Военные события в поселке Недельное в 1941 году описаны писателем Тихоновым, главным героем хронологической точки 1993 года, в романе «На Калужский большак». Четвертая точка, наши дни, 2019 год, локализована в Санкт-Петербурге, откуда также родом герой военной книги Тихонова Василий Селиванов. Таким образом, обрамляющей локацией является Санкт-Петербург, основное действие разворачивается в Недельном/Покрове-17, а параллельно к основному действию выступают события в Москве.

Вход читателя в пространство и время романа начинается в 1993 году в Покрове-17. Покров-17 с момента своего появления в 1981 году охватывает город Недельное и три деревни – Светлое, Железное и Колодец, в которых локализованы аномальные явления. Самым важным из них является Черный Покров, то есть Аномальное поглощение светового потока, в ходе которого на несколько минут или часов всю территорию накрывает абсолютная темнота, любой свет поглощается, зрение к темноте не адаптируется, и психологически человек, попавший в АПСП, ощущает полное исчезновение мира вокруг него.

Аномальные явления локализованы только на территории Покрова-17 и не распространяются вовне. Нормальная социальная жизнь на территории деревень полностью разрушена. Территория оцеплена. Разрушение социальности затронуло и НИИ Аномальных световых явлений, выполняющий административные функции в Покрове-17. НИИ и подвластные ему деревни отлично снабжаются продуктами, поток которых не прерывается, несмотря на разруху России девяностых, и этот момент неоднократно подчеркивается в

романе. Покинуть Покров-17 невозможно не только из-за оцепления, но также из-за внутреннего устройства этой локации. Само место никого не отпускает, из него невозможно выйти.

Место действия – постхристианский Ад

Невозможность покинуть место и возможность только туда попасть извне, а также деградация материальных форм и присутствие разного рода демонических существ являются характерными признаками мира мертвых в архаичных культурах [Обидина 2015]. По этим признакам в романе описано пространство смерти, территория умерших, где люди доживают в разрухе и бессмысленности, ничего нового не возникает, аномальные явления обычны, но не являются чудесами, а поток товаров и людей на эти территории не прекращается, идет из мира живых в мир мертвых.

В языческих культурах мир мертвых структурирован, в частности, социальный статус покойника сохраняется и после смерти [Козлов 2018]. На территории Покрова-17 некоторые социальные связи сохраняются по инерции, они постепенно разрушаются, социальные институты (НИИ, милиция) держатся только на энтузиазме отдельных лидеров при все нарастающем равнодушии большинства жителей. Даже та осмысленность мира, которая наличествовала в архаичных культурах, в Покрове-17 разрушена.

В романном пространстве осью, проходящей через все временные точки, является Храм Покрова Пресвятой Богородицы. В локации 1993 года и в важнейшем в сюжетном смысле бое за поселок Недельное в 1941 году храм стоит разрушенный, служения в нем нет, он давно заброшен. Разрушенный храм означает разрушение связи с Богом, отключение канала коммуникации с трансцендентным. Отсутствие в мире Покрова-17 этой связи выражается в характеристиках самого пространства.

Христианский Ад, как он показан в поэме Данте «Божественная комедия», входит в единую систему мироздания, включающую также и Рай, наполненный Божественным присутствием [Андреев 2008]. Поэтому Ад структурирован, систематизирован, его пространство подчинено принципу греха и наказания, то есть имеет какой-то смысл, направляющий происходящее. Ничего подобного нет в Покрове-17.

Разрушение храма, оторванность от источника всякого смысла превращает Покров-17 в постхристианский ад, лишенный смысла и цели, не встроенный в систему мироздания и просто отключенный от жизни. Однако само существования храма, пусть и полуразрушенного, дает возможность вновь подключить это пространство к системе смыслов, что и происходит в финале романа. В 2002 году и в 2019 году храм отстроен и действует. Он сохраняет память обезбоженного бытия в предыдущих точках временной оси, однако коммуникация с Богом уже налажена, и смысл вернулся как в Покров-17, так и в судьбы героев.

Трикстер – проводник по Аду

Восприятие Покрова-17 как Ада и посмертия выражено явно такими важными персонажами романа, как Капитан и Старик.

Капитан в системе образов романа выполняет функции трикстера. Архаичный архетип трикстера актуализируется в образах плутов, шутов, авантюристов, выражающих иной взгляд на легитимные конвенции, нарушающих табу и пересекающих границы [Панова 2019]. Исследователи указывают на особые отношения трикстера со смертью. Трикстер переживает мнимую смерть, часто неотличимую от настоящей, он проходит через ад и возрождается в новом качестве, заполняя старую форму новым содержанием [Велижанцева 2017]. Самым ярким трикстером античности является Гермес Психопомп, Водитель Душ, вор и обманщик, проводящий души из мира живых в мир мертвых [Ерофеевкова 2022].

Как и Гермес-Психопомп античной мифологии, Капитан является проводником писателя Тихонова в новом для того мире Покрова-17. Кроме того, Капитан не тот, за кого себя выдает, легко пересекает границы между общностями, выживающими в Покрове-17, меняет маски, находит выход из любой ситуации и уверенно ведет к цели того, кому он покровительствует. Обозначая свою роль при первой встрече, Капитан сразу называет себя Вергилием: «Верьте мне и держитесь рядом, – сказал Капитан. – Я ваш Вергилий в этом аду» [Пелевин 2020. С. 48]. Тем самым Капитан отсылает своего слушателя и читателя к поэме Данте «Божественная комедия», где Вергилий ведет автора, Данте, по Аду. Этот

образ, характеризует не только Капитана, но и писателя Тихонова, и является одним из мифов Покрова-17.

Подражатель Христу в Аду

О Покрове-17 как об Аде говорит также Старик. Старик – руководитель группы «Прорыв», планирующей выход из Покрова-17, вооруженный прорыв сквозь блокпосты. На местной радиоволне Старик каждый день выходит в эфир, призывая людей присоединяться к «Прорыву» и идти на прорыв. В романе приводятся слова Старика: «Я тут подумал, – сказал вдруг Старик, глядя в пол. – А вдруг Покров-17 – посмертие целой страны? Ад, в который попала наша эпоха. И мы в этом аду. И мы сами ад» [Пелевин 2020. С. 290].

В словах Старика Покров-17 описывается как Ад, причем его локализация не ограничивается Покровом-17, а выходит за границы территории. Эта реплика Старика соединяет идущие фоном новости из Москвы периода борьбы Ельцина с Верховным Советом и происходящее в основной локации романа. Кровавая борьба в столице символизирует хаос и безвременье во всей России. Покров-17, в свою очередь связывается с беспорядками в Москве, и таким образом выступает символом разрухи, аномии и ужаса девяностых в России. Наступившее в девяностые лихолетье оказывается Адом на земле.

Итак, Старик хочет вырваться из Ада и вывести оттуда людей. В этом планируемом действии он собирается повторить одно из деяний Христа – вывод мертвых из Ада, важнейший элемент одной из страстей Христовых, Сошествия во Ад. Во второй половине IV–V веке «Сошествие во Ад» становится частью догматического учения и входит в Символ Веры. Сошествие во Ад происходит после смерти Христа и перед Его Воскресением, оно завершается тем, что Христос выводит из Ада мертвых, там заключенных, и в целом Сошествие во Ад считается прообразом всеобщего воскресения мертвых после Страшного Суда [Юровская 2006. С. 5–6].

Постоянные радиоэфирные Старика, обращенные ко всем жителям Покрова-17 и призывающие к спасению, по сути представляют собой проповеди, с которыми Христос и его ученики обращались и до сих пор обращаются к миру, желая спасти людей от смерти.

Таким образом, Старик оказывается в романе подражателем Христа. Он подражает Христу в Его любви к людям, поскольку зовет с собой всех, кто его слышит, и подражает Христу в своих попытках победить смерть и выйти из ада. Однако выполнить миссию Христа Старику не удастся, поскольку это дело, превышающее возможности человека.

Творец мира и победа над смертью

Победить смерть человеческими силами невозможно. Хотя различные мифологии полны историями о разных героях, которые смогли выйти из Аида, как Геракл и Орфей у греков, разрушить само место смерти и уничтожить смерть до Христа не пытался никто. Для совершения такого подвига нужна сила Бога. Вот как описывает эту ситуацию православный богослов Владимир Лосский:

«Сын воплощается для того, чтобы восстановить возможность соединения человека с Богом, соединения не только расторгнутого злом, но без участия самого человека и не восстановимого. Первое препятствие к этому соединению – разлучение двух природ, человеческой и Божественной – устранено самим фактом воплощения. Остаются два других препятствия, связанных с падшим состоянием человека: грех и смерть. Дело Христа – их победить, изгнать из земного космоса их неизбежность: не безоговорочно их уничтожить – это было бы насилием над породившей их свободой, – по подчинении Самого Бога смерти и аду обезвредить смерть и создать возможность уврачевания греха. Так смерть Христова устраняет преграду, воздвигнутую грехом между человеком и Богом, а Его воскресение вырывает у смерти ее «жалю». Бог нисходит в меонические бездны, разверстые в творении грехом Адама, чтобы человек смог восходить к Божеству» [Лосский 2012. С. 497].

Итак, выход из Ада равносителен победе над смертью и грехом. Кроме того, это должен сделать один из Троицы, сотворившей мир. Эти мотивы присутствуют и в романе Пелевина, хотя и в редуцированном виде.

Победа над грехом для персонажей не является целью, она не упоминается в книге. Есть общее ощущение, что и в Покрове-17, и в Москве, где Ельцин рвется к власти, что-то идет не так, но оно не конкретизируется. Для персонажей романа выход из Покрова-17 обусловлен победой над Болью,

Страхом и Смертью. Это взаимосвязанные явления, скрепляющие Покров-17 в его нынешнем ужасающем состоянии.

Боль в книге вынесена во внешнее по отношению к человеку пространство, в Покрове-17 Боль движется в виде живого существа, с которым герои справляются все вместе чисто физическими средствами. Победа над Страхом отдана Старику, который ничего не боится. Победу над Смертью должен обеспечить главный герой, рассказчик истории, писатель Тихонов. В романе показано, что он смог это сделать, потому что является творцом и создателем Покрова-17. Таким образом, в сюжете романа сохранены два важных элемента религиозной идеи Воскресения: выход из Ада означает победу над смертью, а победить смерть может только тот, кто создал мир.

В момент встречи с творцом Покрова-17 действия персонажей обретает смысл и завершенность, а аномалии получают свое объяснение: это проявление на материальном уровне таких экзистенциалов человеческого бытия, как боль, страх и смерть. Победа над Болью, Страхом и Смертью уничтожает Покров-17, разрушает Ад и воссоединяет разорванное время.

Выход из Ада в Покрове-17 и в России

Как уже было показано, Покров-17 через связь с беспорядками в Москве символизирует всю Россию. Надо заметить, что на художественном уровне эта символическая связь скорее задекларирована, чем явно выражена. Никаких связей Ельцина с Покровом-17 в романе нет, разруха девяностых в России также ни логически, ни сюжетно не связана с происходящим в Аду романа. Единственная связь – это московские новости по телевизору, которые идут фоном во время пути писателя Тихонова по локации Покров-17.

Таким же образом, через простое помещение в единое пространство текста, а не логическую и сюжетную обоснованность, показана и роль христианства в судьбе России. Храм, разрушенный в советский период, остается разрушенным и в 1993-м году, делая возможными все те ужасы, с которыми герои сталкиваются в Покрове-17. Мы видим, что храм восстановлен в 2002 и 2019 годах, когда и в России, и в судьбах героев произошли позитивные перемены. Только

сам этот факт указывает на роль Христа и христианства в русской истории XX века.

Последний хронотоп, Санкт-Петербург 2019 года, связывает все три предыдущих хронотопа романа. Восстановленный храм в Недельном символизирует прекращение и искупление бедствия, приведшего к разрушению храма накануне 1941 года. В книге показано, что одного военного подвига в 1941 году недостаточно для нормализации жизни в стране. Эта идея не выражается в драматическом действии, а становится ясна после анализа пространства и времени романа, сложной структуры его хронотопов. Нужно заметить, что для современной фантастической литературы это нетривиальная идея. Идея о роли Церкви и Христа в нормализации земной жизни реализована в романе с помощью приемов литературы постмодерна, что делает ее доступной широкому кругу читателей научно-фантастической литературы.

Христианизация – путь к Победе

Итак, структурный анализ пространств, описанных в романе, а также анализ времени в системе хронотопов произведения позволил сделать вывод, что Покров-17 обладает всеми характеристиками постхристианского Ада, выдернутого из системы мироздания, деградирующего в обесмысленном и обезбоженном бытии. Восстановление смысла, победа над смертью и выход из Ада коррелируют с восстановлением храма в поселке Недельное, который был разрушен еще до Великой Отечественной войны.

В то же время выход из Ада обеспечивается действиями самих персонажей, среди которых важны три героя, пересекающих границы пространства и времени – писатель Тихонов, трикстер Капитан и подражатель Христа Старик. Для них выход из Ада – это следствие победы над болью, страхом и смертью. Герои не борются с грехом внутри себя, а сражаются с внешними воплощениями душевных состояний. Нужно подчеркнуть, что идея о победе над смертью с помощью творца этого мира – центральная в христианской догматике. Выражение этой редкой в современном культурном пространстве идеи художественными средствами научно-фантастической литературы является безусловным успехом Александра Пелевина и небольшим шагом на пути к христианизации интеллектуальной жизни России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ТЕКСТЫ И СМЫСЛЫ В ЗНАКОВЫХ ПРОСТРАНСТВАХ

Формирование мировоззрения человека происходит всю его жизнь, в общении с другими людьми как непосредственно, так и в форме эстетической коммуникации, основанной на текстах разной природы, как литературных, так и кинематографических. Благодаря информационным технологиям современный человек постоянно погружен в текстовые пространства символического обмена. В этих пространствах распространяются и усваиваются философские системы и религиозные идеи, выявлению которых в произведениях литературы и кино посвящена данная книга.

Эстетическая коммуникация в знаковых пространствах современности многопланова и разнообразна. Она может идти спонтанно или направленно, менять культурную память, сохранять ее или уничтожать, трансформировать мировоззрение и провоцировать на разное поведение. Эстетическая коммуникация является пространством для творчества и оружием. Изучение возможностей и закономерностей эстетической коммуникации позволяет осознанно участвовать в этих процессах, защитить себя и разработать собственные стратегии жизнетворчества в современном информационном пространстве.

В монографии с помощью герменевтического метода проанализированы разные варианты взаимоотношения читателя/зрителя, персонажа и автора, исследованы разные способы вовлечения читателя в текст, участие его в создании авторского образа, выход персонажа за рамки текста и вовлечение читателя в творческий диалог с автором для создания новых текстов на основе канонического. Особое внимание уделено формированию культурной группы на основе канонического текста. Взаимодействие культурных групп с разной культурной памятью происходит путем трансляции текстов сквозь культурные границы и усвоения этих текстов в новых средах. Такое взаимодействие может приводить как к

разрушению культурной памяти и культурной идентичности, так и к укреплению самосознания группы и созданию новых текстов, включающих усвоенные инокультурные элементы.

Особое внимание в книге уделено философским и религиозным идеям, которые рассматриваются как транскультурные элементы, по-разному воспринимаемые в разных культурных группах. Рассмотренные в книге философские и религиозные идеи транслируются в современном мире посредством литературы, кино и аниме. Для этого используются такие приемы как создание гипертекста, нелинейное повествование, многослойные образы, пародия, синтез нескольких претекстов, цитаты, аллюзии и отсылки, сюжетный параллелизм. Наряду с этим указанные мировоззренческие концепции прямо обсуждаются персонажами в текстах, диалогически представляются с разных точек зрения и влияют на развитие событий в сюжете.

Как показывает проведенный анализ, пространство эстетической коммуникации нашего времени разнопланово и многослойно. Поэтика модерна и постмодерна может использоваться для трансляции самых разных философских систем и религиозных идей. Культурные группы создаются на основе текстов разной природы, как литературных, так и кинематографических. Герменевтический и философско-культурологический анализ текстов позволяет понять механизмы влияния, сохранения и трансформации культурной памяти, изменения образов и поведения, а также формирования мировоззрения интерпретатора, будь то читатель или зритель.

Результаты работы могут быть использованы для философского анализа новых текстов, исследования трансформации текстов на границах культурных групп, культурологической экспертизы произведений литературы и кино, механизмов влияния ценностей на поведение и способов сохранения философских концепций и теологических идей в культурной памяти.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА

1. Ищенко, Н. С. Американская культура как универсальный посредник в творчестве Кэндзабуро Оэ / Н. С. Ищенко // На грани мира и войны. Сборник докладов ФМО за 2014 г. Под. ред. Ищенко Н. С., Заславской Е. А. – Луганск : Блиц-информ, 2015. – С. 23–30.
2. Ищенко, Н. С. Фандомная проза как сад расходящихся тропок / Н. С. Ищенко // Terra культура: избранное / под общ. ред. д. филос. н., проф. В. К. Суханцевой. – Луганск: Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2016. – С. 205–213.
3. Ищенко, Н. С. Йокнапатофские локусы в творчестве Уильяма Фолкнера как центры формирования и осмысления истории / Н. С. Ищенко // Материалы IX Открытых республиканских чтений памяти М. Матусовского (г. Луганск, 19 мая 2016 г.). – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2016. – С. 63–65.
4. Ищенко, Н. С. Фолкнер как гуманист: к постановке проблемы [Электронный ресурс] / Н. С. Ищенко // Terra культура. – № 3. – 2016. – Режим доступа: terra.lgaki.info/generation_p/folkner-kak-gumanist-k-postanovke-problemyi.html
5. Ищенко, Н. С. Освоение западноевропейских понятий в русской культуре послереволюционного периода на примере романа В. Кина «По ту сторону» [Электронный ресурс] / Ищенко Н. С. // Terra культура. – № 4. – 2016. – Режим доступа: terra.lgaki.info/generation_p/osvoenie-zapadnoevropeyskih-ponyatiy-v-russkoy-kulture-poslerevolutsionnogo-perioda-na-primere-romana-v-kina-po-tu-storonu.html
6. Ищенко, Н. С. Попаданчество как межкультурное взаимодействие [Электронный ресурс] / Н. С. Ищенко // Terra культура. – № 6. – 2017. – Режим доступа: terra.lgaki.info/generation_p/popadanchestvo-kak-mezhkulturnoe-vzaimodeystvie.html
7. Ищенко, Н. С. Рецепция образа английского дворецкого в современной японской культуре [Электронный ресурс] / Ищенко Н. С. // Философско-культурологические исследования. – 2019. – № 6. – Режим доступа: <http://fki.lgaki.info/2019/11/19/рецепция-образа-английского-дворецкого/>
8. Ищенко, Н. С. Идеи гностиков в советской фантастике [Электронный ресурс] / Н. С. Ищенко // Terra культура. – № 10. – 2019. – Режим доступа: <http://terra.lgaki.info/art-zametki/idei-gnostikov-v-sovetskoj-fantastike.html>
9. Ищенко, Н. С. Синтез культурных смыслов образа дороги в анимационном фильме «Унесенные призраками» / Н. С. Ищенко // «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и

практика»: материалы III Международной научной конференции (г. Санкт-Петербург, 5 – 6 марта 2020 г.) / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Голландский институт в Санкт-Петербурге / под ред. Н. А. Николаевой, С. В. Конанчук. – СПб.: Изд-во РХГА, 2020. – С. 99–101.

10. Ищенко, Н. С. Принципы социологии воображения в книге Елены Заславской «Донбасский имажинэр» [Электронный ресурс] / Ищенко Н. С. // Философско-культурологические исследования. – 2020. – № 7. – Режим доступа: fki.lgaki.info/2020/05/18/принципы-социологии-воображения-в-кн/

11. Ищенко, Н. С. Культурная идентичность: инструкция по сборке (на примере романа Т. Манна «Иосиф и его братья») / Н. С. Ищенко // Антропос: Логос и Теос. Сборник научных трудов Луганского национального университета имени Владимира Даля. Выпуск № 6. – Луганск: Изд-во ЛНУ им. В. Даля, 2020. – С. 183–191.

12. Ищенко, Н. С. Образ реки забвения в стихотворении Елены Заславской «Платоники. У берега Леты» / Н. С. Ищенко // 8-я Московская международная Платоновская конференция: материалы Международной научной конференции, Москва, Российский государственный гуманитарный университет. 27 ноября 2020 г. / под. ред. И. А. Протопоповой и А.В. Гараджи. – М.: ПФО; РГГУ; РХГА, 2020. – С. 44–46.

13. Ищенко, Н. С. Татьяна Ларина в парадигме семиотики культуры / Н. С. Ищенко // Текст и коммуникация в пространстве культуры: материалы III Международной междисциплинарной конференции (26 мая 2020, г. Симферополь) / Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, 2020. – С. 36–41.

14. Ищенко, Н. С. Хронотоп затонувшего города Луганска в поэме Елены Заславской «Немо» / Н. С. Ищенко // Культурный ландшафт регионов. – Том 2. № 5. – 2020. – С. 33–45.

15. Ищенко, Н. С. Теологема Невидимой Церкви в современной массовой культуре / Н. С. Ищенко // Традиционные общества: неизвестное прошлое: материалы XVII Междунар. науч.-практ. конф. (27–28 мая 2021 г., г. Челябинск): в 2 ч. Ч. 2 / редколлегия: П.Б. Уваров (гл. ред.), Д.В. Чарыков, Н.И. Тахиров. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2021. – С. 38–45.

16. Ищенко, Н. С. Нео-Христос и Морфейс-Иоанн Креститель: новозаветные прообразы главных героев «Матрицы» / Н. С. Ищенко // Человек в информационном обществе: сборник материалов научно-практической международной конференции, посвященной 60-летию полета в космос Ю.А. Гагарина (г. Самара, 28–30 апреля 2021 г.) / Самарский университет, социально-гуманитарный институт. – Самара: Издательство Самарского университета, 2021; под общей редакцией А.Ю. Нестерова. – 1 CD-ROM

(5,60. Мб). – Загл. с титул. экрана. – Текст. Изображения: электронные. – С. 570–576.

17. Ищенко, Н. С. Культурный ландшафт Сицилии в образной памяти Марины Цветаевой / Н. С. Ищенко // Культурный ландшафт регионов. – Том 3. – № 5. – 2021. – С. 53–65.

18. Ищенко, Н. С. Сакральное и десакрализованное пространство Донбасс в поэме Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» (2020) / Н. С. Ищенко // Материалы XIV Открытых Матусовских чтений (г. Луганск, 20 апреля 2021 г.) и круглого стола «История культуры Луганщины: опыт мастеров и современные достижения в области искусства». – Луганск : Изд-во ЛГАКИ имени М. Матусовского, 2021. – С. 469–472.

19. Ищенко, Н. С. Иеротопия Донбасса в поэме Елены Заславской «Новороссия гроз. Новороссия грёз» / Н. С. Ищенко // Тетради по консерватизму: Альманах. – № 2. – М.: Некоммерческий фонд – Институт социально-экономических и политических исследований (Фонд ИСЭПИ), 2021. – С. 464–470.

20. Ищенко, Н. С. Платоновское влияние в «Очарованном страннике» Николая Лескова / Н. С. Ищенко // XXIX научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: «Рациональная теология в платонизме». Сборник материалов. Санкт-Петербург, 24–25 июня 2021 г. – СПб.: МОО «Платоновское философское общество», 2021. – С. 194–207.

21. Ищенко, Н. С. Книга в инокультурной среде: к проблеме сохранения культурной памяти в антиутопиях О. Хаксли и Т. Толстой / Н. С. Ищенко // Текст и коммуникация в пространстве культуры: коллективная монография / под общ. ред. И. А. Андриющенко. – Симферополь: КФУ им. В. И. Вернадского, 2022. – С. 83–95.

22. Ищенко Н. С. Визуализация гностической теологии в фильме «USS Каллистер» / Н. С. Ищенко // Визуальная теология. – 2022. – Т. 4. № 1. – С. 145–157.

23. Ищенко, Н. С. Текстовый блог как разновидность дружеского письма / Н. С. Ищенко // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – № 2(51). – 2022. – С. 65–69.

24. Ищенко, Н. С. Образ Родины в стихотворении «Русский Лавкрафт» Александра Сигиды-сына / Н. С. Ищенко // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы VI Международной научной конференции, Москва 22 апреля 2022 г. – М.: МХПИ, 2022. – С. 701–706.

25. Ищенко, Н. С. Студент, право имеющий: коллективный анти-Раскольников в «Тайной истории» Донны Тартт / Н. С. Ищенко // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – М.: ИМЛИ РАН, 2022. – № 3. – С. 147–158.

26. Ищенко, Н. С. Два уровня анагоризиса в мультфильме «Девятый» / Н. С. Ищенко // Неканоническая эстетика. Вып. 9:

Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. статей. – СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2022. – С. 227–237.

27. Ищенко, Н. С. Идеи эпохи Просвещения в индийском фильме «ПиКей» (2014) / Н. С. Ищенко // Традиционные общества: неизвестное прошлое : материалы XVIII Междунар. науч.-практ. конф., 25–26 мая 2022 г., г. Челябинск / редколлегия: П. Б. Уваров (гл. ред.), А. Е. Бушуева, Н. И. Тахиров, Д. В. Чарыков. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2022. – С. 258–265.

28. Ищенко, Н. С. Протестантская экклесиология в идеях Нильса Рунеберга (по рассказу Х. Л. Борхеса «Три версии предательства Иуды») / Н. С. Ищенко // Труды Перервинской духовной семинарии. – 2022. – № 23. – С. 120–131.

29. Ищенко, Н. С. Милиционер и рокер как главные антагонисты позднесоветской культуры в «Песне про советскую милицию» Вени Дркина / Н. С. Ищенко // Материалы XV Международной междисциплинарной научно-практической конференции «Матусовские чтения» (г. Луганск, 17 мая 2022 г.). – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2022. – С. 161–168.

30. Ищенко, Н. С. Инициация в повести А. П. Чехова «Степь» / Н. С. Ищенко // Научный вестник Луганского государственного аграрного университета. – Луганск: ГОУ ВО ЛНР ЛГАУ. – 2022. – № 3(16). – С. 372–377.

31. Ищенко, Н. С. Автореференция как способ включения читателя в текст в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» / Н. С. Ищенко // Антропос: Логос и Теос. Сборник научных трудов Луганского государственного университета имени Владимира Даля. Выпуск № 9. – Луганск: Изд-во ЛГУ им. В. Даля, 2023. – С. 167–173.

32. Ищенко, Н. С. Литература как эротическое пространство духовного обмена / Н. С. Ищенко // XXX научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: «Платон и европейская философия». Тезисы докладов. Санкт-Петербург, 23–24 июня 2022 г. – СПб.: МОО «Платоновское философское общество», 2022. – С. 243–246.

33. Ищенко, Н. С. Образ военного Донбасса в поэме Елены Заславской «Элиас» / Н. С. Ищенко // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы VI Международной научной конференции, Москва, 21 апреля 2023 г. – М.: МХПИ, 2023. – С. 132–137.

34. Ищенко, Н. С. Порфирий Петрович как Сократ в сюжете «Преступления и наказания» / Н. С. Ищенко // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. – 2023. – № 2 (22). – С. 45–56. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-2-45-56>

35. Ищенко, Н. С. Превращение читателя в автора: герменевтика кинотекста Марка Захарова «Дом, который построил Свифт»

/ Н. С. Ищенко // МедиаВектор. – Научный журнал: – Новосибирск-Симферополь: Изд. АНС «СибАК», 2023. – Вып. 8. – С. 31–35.

36. Ищенко, Н. С. Русский мир в книге Анны Ревякиной «Донецк – Москва» / Н. С. Ищенко // Философия на линии фронта. Материалы VII-й Республиканской научно-практической конференции «От патриотического воспитания к гражданскому согласию и общественной безопасности» (г. Донецк, 28 мая 2023 года) (в печати)

37. Ищенко, Н. С. Неудавшаяся инициация в новелле Леонида Андреева «Он (рассказ неизвестного)» / Н. С. Ищенко // Философско-культурологические исследования (в печати)

38. Ищенко, Н. С. Религиозные идеи в романе Александра Пелевина «Покров-17» / Н. С. Ищенко // Материалы III Зимней национальной научно-практической школы-конференции «Язык – Литература – Православие» имени митрополита Григория (Постникова) (в печати)

39. Ищенко, Н. С. Иерархия безумцев в протестантской и католической теологии (на основе романа Г. К. Честертона «Шар и крест») / Н. С. Ищенко // Материалы XXXIII Ежегодной Научной конференции ПСТГУ (21 января 2023 г., Москва) (в печати)

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

- Elementary Elementary (TV Series 2012–2019). Created by Robert Doherty. With Jonny Lee Miller, Lucy Liu, Aidan Quinn, Jon Michael Hill. – Available at: <https://www.imdb.com>
- Moffat 2010 Moffat, S., Thompson, S., Gatiss M. Sherlock (based on the stories by Sir Arthur Conan Doyle) / S. Moffat, S. Thompson // BBC. – 2010. – Available at: <https://www.bbc.co.uk/writersroom/scripts/tv-drama/sherlock/>
- Tartt 1992 Tartt, D. The Secret History / D. Tartt. – New-York, Knopf Publ., 1992. – 523, [6] p.
- Андреев
1990 Андреев, Л. Н. Он (рассказ неизвестного) / Л. Н. Андреев. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 4. Рассказы 1910–1913 гг. / Редкол. И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Вступ. статья А. Богданова; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. В. Чувакова. – М.: Художественная лит., 1990. – С. 259–294.
- Антоний
2002 Антоний Сурожский, митрополит. Труды. – М.: Практика, 2002. – 1002 с.
- Августин
2013 Блаженный Августин. Исповедь / Научное издание. Серия «Литературные памятники». – СПб.: Наука, 2013. – 376 с.
- Августин
1998a Блаженный Августин. Творения : в 4 т. Т. 3. О Граде Божием. Кн. I–XIII / Августин Блаженный. – СПб.: Алетейя ; Киев : УЦИММ-пресс, 1998. – 595 с.
- Августин
1998b Блаженный Августин. Творения : в 4 т. Т. 4. О Граде Божием. Кн. XIV–XXII / Августин Блаженный. – СПб.: Алетейя ; Киев : УЦИММ-пресс, 1998. – 589 с.
- Борхес
1992a Борхес, Х. Л. Анализ творчества Герберта Куэйна / Х. Л. Борхес. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения: Пер. с исп. / Сост., вступ. ст. Вс. Багно; Коммент., аннот. указ. имен Б. Дубина. – СПб.: Северо-Запад, 1992. – С. 137–142.
- Борхес
1992b Борхес, Х. Л. Сад раходящихся тропок / Х. Л. Борхес. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения: Пер. с исп. / Сост., вступ. ст. Вс. Багно; Коммент., аннот. указ. имен Б. Дубина. – СПб.: Северо-Запад, 1992. – С. 151–161.

- Борхес 2011 Борхес, Х. Л. Три версии предательства Иуды / Собрание сочинений : в 4 т. / Хорхе Луис Борхес; [сост., предисл. и примеч. Б. Дубина]. Т. 2: Произведения 1942–1969 годов. 2-е изд., стер. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2011. – С. 186–191.
- Веня 1995 Веня Д’ркин Про советскую милицию (Полная версия) Любительская съемка [Видео] / Горшочек со стихами // Youtube.com. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=NxpvKzeFBcM>
- Веня Кавер 2013 Павел Фахртдинов Про советскую милицию (Веня Дркин) [Видео] / DrDom Info // Youtube.com. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=x7j3T7zc8co>
- Веня Кавер 2018 Веня Дркин. Про советскую милицию (cover Александра Морозова) [Видео] / Volchara // Youtube.com. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=HqIHtZVmPVw>
- Веня Кавер 2019 Веня Дркин. Про советскую милицию кавер [Видео] / DackFax Звукоимператор Павел // Youtube.com. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=I6gZE812kM4>
- Визель 2020 Визель, М. Первый снег. Выбор шеф-редактора. Пять книг середины ноября, от старинной освободительной войны до дальневосточного дикого капитализма [Электронный ресурс] / М. Визель // Год литературы. – Режим доступа: <https://godliteratury.ru/articles/2020/11/20/pervyj-sneg-vybor-shef-redaktora> (дата обращения: 20.11.2022)
- Вольтер 1961 Вольтер. Бог и люди / Вольтер. В 2-х т. Т. 2. – М., 1961. – 560 с.
- Вольтер 1985 Вольтер. Простодушный / Вольтер. Философские повести: Пер. с фр. / сост. вступ. ст. и ком. А. Михайлова; Ил. Ж.-М. Моро-Младшего. – М. : Правда, 1985. – С. 271–338.
- Гаков 2003 Гаков, В. Властелин сердец. Очерк о Толкине и его мире / В. Гаков // Толкин Дж. Р. Р. Хоббит, или Туда и обратно / Дж. Р. Р. Толкин. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – С. 310–330.
- Горбачев 2014 Горбачев, А. В. Песни в пустоту / А. В. Горбачев, И. И. Зимин. – М.: АСТ, 2014. – 445 с.
- Дашко 2016 Дашко, Д. Спасти Козельск [Электронный ресурс] / Д. Дашко, Е. Шалашов, И. Смирнов // Попаданец. – 2016. – Режим доступа: <http://popadanec.info/page/dmitrij-dashko-evgenij-shalashov-igor-smirnov-spasti-kozelsk>

- Донбасс 2019 Донбасс в огне: сборник материалов Философского монтеневского общества за 2017 г. / под ред. Ищенко Н. С., Заславской Е. А. – издание 2-е, испр. – Луганск: Блиц-информ, 2019. – 260 с.
- Достоевский 1989 Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание. – М. : Наука, 1989. – 344 с.
- Заславская 2020 Заславская, Е. А. Новороссия гроз. Новороссия грёз / под ред. Ищенко Н. С. – Луганск : Блиц-информ, 2020. – 88 с.
- Заславская 2021 Заславская, Е. А. «Олег Ивашов: “Хочу достичь верхних слоев атмосферы и выйти в открытый космос”» [Электронный ресурс] / Е. А. Заславская // Елена Заславская. Поэзия. Проза. Дневник. – Режим доступа: <https://zaslavskaja.com/dnevnik/oleg-ivashov-hochu-dostich-verhnih-sloev-atmosfery-i-vyjti-v-otkrytyj-kosmos/>
- Заславская 2022а Заславская, Е. А. Звезда Бетельгейзе // Эти русские/ обойма стихов о войне и о любви: сборник стихотворений. – Луганск, 2022. – С. 46–48.
- Заславская 2022б Заславская, Е. А. Элиас [Электронный ресурс] // Елена Заславская. Поэзия. Проза. Дневник. – Режим доступа: <https://zaslavskaja.com/poeziya/elias/>
- Заславская 2023 Заславская, Е. А. Биография [Электронный ресурс] // Елена Заславская. Поэзия. Проза. Дневник. – Режим доступа: <http://zaslavskaja.com/biografiya>
- Злотников 2010 Злотников, Р. В. Царь Федор. Еще один шанс [Электронный ресурс] / Р. В. Злотников // Book-online.com.ua. – 2010. – Режим доступа: http://book-online.com.ua/show_book.php?book=2170
- Канцлер Ги Канцлер Ги. Романс Ротгера Вальдеса [Видео] / Youtube.com. – Режим доступа: <https://youtu.be/Iaewb2QTRvI>
- Кин 1981 Кин, В. По ту сторону // Красный день: Повести и рассказы. – М.: Мол. Гвардия, 1981. – 495 с., ил.
- Коротин 2017 Коротин, В. «Флоту – побеждать!» [Электронный ресурс] / В. Коротин // Попаданец. – 2017. – Режим доступа: <http://popadanec.info/page/vjacheslav-korotin-flotu-pobezhdat>
- Кураев Кураев А. Лекция «Матрица» [Электронный ресурс] // Youtube.com. – Режим доступа: <https://youtu.be/2oVSXH4fKYI>

- Лесков 1957 Лесков, Н. С. Очарованный странник. Собр. соч.: в 11 т. Т. 4. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – С. 385–514.
- Манн 1987a Манн, Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф и его братья. Том второй. Пер. с нем. С. Апта. – М.: Правда, 1987. – С. 702–715.
- Манн 1987b Манн, Т. Иосиф и его братья. Том первый. Пер. с нем. С. Апта / Вступ. ст. Б. Сучкова. – М.: Правда, 1987. – 720 с.
- Марк Твен 1963 Марк Твен. Путешествие капитана Стормфилда в рай. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1963. – 72 с.
- Набоков 1999 Набоков, В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. Пер. с англ. / Под ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – 1008 с.
- Невский 2012 Невский, Б. Попаданцы: штампы и открытия [Электронный ресурс] / Б. Невский // Мир фантастики. – Сентябрь 2012. – № 109. – Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art5368.htm>
- Альдебаран Он-лайн библиотека «Альдебаран», сайт, жанр фантастика [Электронный ресурс] // Альдебаран. – Режим доступа: <http://aldebaran.ru/genre/fantastika/>
- Оэ 1978 Оэ, К. Объяли меня воды до души моей / К Оэ. Избранное. – М. : Прогресс, 1978. – С. 22–325.
- Оэ 1987 Оэ, К. Обращаюсь к современникам: Худож. публицистика: Пер. с яп. / Сост. и коммент. В. С. Гривнина. Предисл. А. И. Сенаторова. – М.: Прогресс, 1987. – 288 с, 1 л. ил.
- Оэ 1999 Оэ, К. Игры современников: Роман / Пер. с япон. В. Гривнина. – СПб. : Амфора, 1999. – 461 с.
- Оэ 2000 Оэ, К. Записки пинчраннера: Роман / Пер. с япон. В. Гривнина. – СПб. : Амфора, 2000. – 331 с.
- Павич 2003 Павич, М. Хазарский словарь: Роман-лексикон. Мужская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой / М. Павич. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 352 с.
- Пелевин 2020 Пелевин, А. С. Покров-17. – М.: Городец, Книжная полка Левенталья, 2020. – 304 с.
- Петросян 2014 Петросян, М. Дом, в котором... / М. Петросян. – М. : Livebook, 2014. – 960 с.
- Пико 1962 Пико делла Мирандола, Дж. Речь о достоинстве человека / Дж. Пико делла Мирандола // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 1. – М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – С. 506 – 514.

- Платон 2006 Платон. Горгий / Платон. Сочинения в четырех томах. Т. 1 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; Изд-во Олега Абышко, 2006. – С. 261–374.
- Плотин 1995 Плотин. Эннеады. – Киев: УЦИММ-Пресс, 1995. – 394 с.
- Поляков 2016 Поляков, В. Варяги. Черный ярл [Электронный ресурс] / В. Поляков // Попаданец. – 2016. – Режим доступа: <http://popadanec.info/page/vlad-poljakov-varjagi-chernyj-jarl>
- Попаданцы от А до Я Попаданцы от А до Я [Электронный ресурс] // Попаданец. – Режим доступа: <http://popadanec.info/>
- Поселягин 2016 Поселягин, В. Возвращение истребителя [Электронный ресурс] / В. Поселягин / Попаданец. – 2016. – Режим доступа: <http://popadanec.info/page/vladimir-poseljagin-put-istrebitelja>
- Прозоров 2016 Прозоров, А. Андрей Беспамятный. Кастинг Ивана Грозного [Электронный ресурс] / А. Прозоров // Попаданец. – 2016. – Режим доступа: <http://popadanec.info/page/aleksandr-prozorov-andrej-bespanjatnyj-kasting-ivana-groznogo>
- Ревакина 2023 Ревакина, А. Н. Донецк – Москва. Книга стихотворений. – М. : СТиХИ, 2023 – 56 с.
- Роулинг 2007 Роулинг, Дж. Гарри Поттер и Принц Полукровка. – М. : Росмэн, 2007. – 672 с.
- Иринея 2008 Св. Иринея Лионский. Против ересей. Доказательство апостольской проповеди / Св. Иринея Лионский ; пер. протоиерея П. Преображенского, Н. И. Сагарды. – СПб. : Изд-во Олега Абышко, 2008. – 672 с. – (Серия «Библиотека христианской мысли. Источники»).
- Сигида 2016 Сигида-сын, А. А. Русский Лавкрафт [Электронный ресурс] // Одуванчик. – Режим доступа: <http://oduvan.online/chtivo/stixi/russkij-lavkraft/>
- Тертуллиан 2010 Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс. Против Маркиона в пяти книгах / Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан ; пер. с лат., вступ. ст. и коммент. А. Ю. Братухина. – СПб. : Изд-во Олега Абышко ; Университетская книга, 2010. – 576 с.
- Толстая 2003 Толстая, Т. Н. Кысь: Роман. – Переиздание. – М. : Подкова, 2003. – 320 с.
- Фан 2007 Фан, И. Б. Эссе о Прометее и театральности политики / И. Б. Фан // Антиномии. – 2007. – С. 134–143.

- Фандомная Битва [Электронный ресурс] // Wikireality.ru. – Режим доступа: https://wikireality.ru/wiki/Фандомная_Битва
- Фичино 2014 Фичино, М. О звезде волхвов. О Солнце / М. Фичино ; пер. О. Акопяна // Платоновские исследования. Вып. I / ред. : И. А. Протопопова, О. В. Алиева, А. В. Гараджа и др. – М. – СПб. : РГГУ – РХГА, 2014. – С. 446 – 485.
- Фолкнер 1982a Фолкнер, У. Особняк / У. Фолкнер. – М. : Правда, 1982. – 448 с.
- Фолкнер 1982b Фолкнер, У. Речь при получении нобелевской премии / У. Фолкнер // Писатели США о литературе : в 2 т. Т. 2. – М. : Прогресс, 1982. – С. 191 – 192.
- Фолкнер 1985 Фолкнер, У. Статьи, речи, интервью, письма / У. Фолкнер ; сост. и общ. ред. А. Н. Николюкина. – М. : Радуга, 1985. – 488 с.
- Цветаева 1991 Цветаева, М. И. Стихотворения. Поэмы / Вступ. ст., сот. и комм. А. А. Саакянц. – М. : Правда, 1991. – 688 с.
- Цветаева 1994 Цветаева, М. И. Собрание сочинений. Т. 2. – М. : Эллис-Лак, 1994. – 597 с.
- Цветаева 1997 Цветаева, М. И. Неизданное. Сводные тетради. – М. : Эллис Лак, 1997. – 640 с.
- Цветаева 2020 Цветаева, М. И. О литературе и искусстве. – М : Юрайт, 2020. – 310 с.
- Цицерон 1972 Цицерон. Об ораторе // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М. : Наука, 1972. – С. 75–252.
- Чернов 2019 Чернов, А. А. Донбасский код: статьи и очерки / Андрей Чернов. – Луганск: ПРЕСС-ЭКСПРЕСС, 2019. – 186 с.
- Честертон 2000 Честертон, Г. К., Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Вечный Человек. Эссе / Пер. с англ.; Сост. и общ. ред. Н. Л. Трауберг. – СПб. : Амфора, 2000. – С. 471–474.
- Честертон 2021 Честертон, Г. К. Шар и крест. – М.: Т8, 2021. – 147 с.

Литература

- Ansberg 1957 Ansberg, B. Frame Story and First Person in N. S. Leskov / D. Ansberg // Scando-Slavica. – 3. – 1957. – PP. 49–73.
- Gorny 2004 Gorny, E. Russian LiveJournal: National specifics in the development of a virtual community [Электронный ресурс] E. Gorny // Russian-Cyberspace.org. – 2004. – Access: www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/gorny_rljl.pdf
- Hall 2018 Hall, E. B. The Friends of Voltaire / E. B. Hall. – Independently published, 2018. – 165 p.
- Nora 1984 Nora, P. Entre mémoire et histoire, in Les Lieux de mémoire. Tome 1. – Paris : La République, Gallimard, Paris, 1984.
- Nowson 2006 Nowson, S. The language of weblogs: a study of genre and individual differences. PhD Thesus (Unpublished manuscript) / S. Nowson. – University of Edinburgh, 2006. – 279 p.
- Roessler 1939 Roessler, M. I. Nikolai Leskov und seine Darstellung des religiösen Menschen. Weimar, 1939.
- Tsai 2014 Tsai, Martin. Bollywood musical 'PK' a radical film in extraterrestrial guise [Электронный ресурс] // Los Angeles Times. – 2014. – Access: <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-pk-movie-review-20141220-story.html>
- Аванесов 2000 Аванесов, С. С. Основания философской суицидологии : автореферат дис. ... доктора философских наук : 09.00.01 / Томский гос. ун-т. – Томск, 2000. – 41 с.
- Аванесов 2019 Аванесов, С. С. О визуальной теологии / С. С. Аванесов // Визуальная теология. – 2019. – № 1(1). – С. 13–43. DOI 10.34680/vistheo-2019-1-13-43.
- Аверинцев 1980 Аверинцев, С. С. Ахамот // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М. : Советская Энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С.527–533.
- Анастасьев 1990 Анастасьев, Н. Уильям Фолкнер: краткая справка / Н. Анастасьев // Писатели США. Краткие творческие биографии. – М. : Радуга, 1990. – С. 520–525.
- Андреев 2008 Андреев, М. Л. Литература Италии: Темы и персонажи / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 2008. – 415 с.
- Анцыферова 2015 Анцыферова, О. Ю. Античный код в университетском романе Донны Тартт «Тайная история» / О. Ю. Анцыферова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2015. – № 2 (2). – С. 22–27.
- Асад 2020 Асад, Т. Возникновение секулярного. Христианство, ислам, модернизм / Перевод с английского Сафонов Роман. – М.: НЛО, 2020. – 376 с.

- Ассман 2004 Ассман, Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
- Афанасьев 1966 Афанасьев, Н. Н. Una Sancta / Н. Н. Афанасьев // Православная община. – 1966. – № 34. – С. 62–112.
- Афиша 2008 Афиша круглого стола на тему «"Литературные хронотуристы": причины популярности исторической фантастики» [Электронный ресурс] // Литературная афиша. – 2008. – Режим доступа: <http://lit-afisha.livejournal.com/549439.html>
- Афонасин 2002a Афонасин, Е. В. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства / Е. В. Афонасин. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2002. – 368 с. – (Серия «Библиотека христианской мысли. Источники»).
- Афонасин 2002b Афонасин, Е. В. Гносис Валентина и его последователей. Античные свидетельства / Е. В. Афонасин // Школа Валентина. Фрагменты и свидетельства / пер., предисл. и коммент. Е. В. Афонасина. – СПб.: Алетейя, 2002. – С. 6–68.
- Бабаян 2010 Бабаян, А. Г. Эстетическая коммуникация как метод распознавания личностных смыслов в тексте / А. Г. Бабаян // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2010. – № 8. – С. 141–150.
- Балакина 2012 Балакина, Ю. В. Блоги – новое явление в текстовой лингвистике / Ю. В. Балакина // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. – № 1. – С. 100–103.
- Балакина 2016 Балакина, Ю. В. Электронный текст: принципиально новый вид текста? / Ю. В. Балакина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2016. – Т. 15. – № 3. – С. 17–27.
- Баранова 2014 Баранова, К. М. Образ Нового Адама в американской колониальной литературе XVII века / К. М. Баранова, О. В. Афанасьева // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2014. – № 3(15). – С. 8–17.
- Бардашкина 2019 Бардашкина, А. А. Реализация композиционной функции интертекстуальности в тексте киноадаптации / А. А. Бардашкина // Инновационное развитие современной науки: проблемы, закономерности, перспективы : сборник статей XII Международной научно-практической конференции, Пенза, 27 октября 2019 года. – Пенза: "Наука и Просвещение" (ИП Гуляев Г.Ю.), 2019. – С. 32–35.
- Барт 1989 Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 384–392.

- Барышникова 2005 Барышникова, Т. Е. Чехов в поэтическом сознании М. Цветаевой / Т. Е. Барышникова // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. XII Международная научно-тематическая конференция (9–11 октября 2004 года). – М., 2005. – С. 149–155.
- Батаева 2013 Батаева, Е. В. Символология и герменевтика медиа-образа / Е. В. Батаева // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2013. – № 5. – С. 55–66.
- Бахтин 1979 Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 281 – 308.
- Бахтин 2000 Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике). – СПб. : Азбука, 2000. – С. 11–193.
- Бахтин 2017 Бахтин, М. М. Избранное. Том 2. Поэтика Достоевского / Сост. Н. К. Бонецкая. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 512 с.
- Белова 2000 Белова, О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символов / О. В. Белова; Рос. акад. наук. Ин-т славяноведения. – М. : Индрик, 2000. – 318 с.
- Белогорцев 2016 Белогорцев, В. Н. Ф. М. Достоевский и Ф. Ницше о человеке и его сущности / В. Н. Белогорцев, Е. Ю. Положенкова, Г. И. Могилевская, П. А. Пономарев // Гуманитарий юга России. – 2016. – Том 18. № 2. – С. 150–159.
- Беляев 2013а Беляев, Д. А. Концепт «супергерой» как локальный вариант модели сверхчеловека в актуальном пространстве массовой культуры / Д. А. Беляев // Вестник Волгоградского государственного университета. – Серия 7, Философия. – 2013. – № 2 (20). – С. 35–42.
- Беляев 2013б Беляев, Д. А. Художественный текст «Матрицы» как репрезентация симулякра идеи сверхчеловека в дискурсе постмодернистских симуляций / Д. А. Беляев // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 4. Ч. 5. – С. 1270–1274.
- Бердяев 1990 Бердяев, Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – 224 с.
- Биякаева 2017 Биякаева, А. В. Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма (на материале романа М. Петросян «Дом, в котором...») / А. В. Биякаева // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – Том 3 (69). – № 1. – 2017. – С. 59–67.
- Богомазова 2013 Богомазова, Н. Л. Отражение философии кодекса чести «Бусидо» в японском менталитете: традиции и современность / Н. Л. Богомазова // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2013. – № 1. – С. 3–9.

- Бонгард-Левин 1980 Бонгард-Левин, Г. М. Древнеиндийская цивилизация. Философия, наука, религия. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1980. – 333 с.
- Бондаренко 2008 Бондаренко, Т. В. Лингвокультурный типаж Британский дворецкий: понятийная составляющая / Т. В. Бондаренко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. – 2008. – № 2 (8). – С. 152 – 155.
- Брубейкер 2012 Брубейкер, Р. Этничность без групп / пер. с англ. И. Борисовой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. Дом Высшей школы экономики, 2012. – 408 с.
- Брюнель-Лобришон 2003 Брюнель-Лобришон, Ж. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII–XIII веков / Ж. Брюнель-Лобришон, К. Дюамель-Амадо ; пер. с фр., предисл. Е. Морозовой. – М. : Молодая гвардия, 2003. – 414[2] с. : ил. – (Живая история. Повседневная жизнь человечества).
- Бурмистров 2019 Бурмистров, К. Ю. Концепция Предвечного Человека (Адам Кадмон) в еврейском мистицизме / К. Ю. Бурмистров // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2019. – № 84. – С. 97-117. – DOI 10.15382/sturI201984.97-117.
- Бурмистров 2020 Бурмистров, К. Ю. "Небесный Адам" и еврейская каббала в европейской религиозно-философской мысли конца XVII - начала XVIII вв / К. Ю. Бурмистров // Философский журнал. – 2020. – Т. 13, № 2. – С. 49-67. – DOI 10.21146/2072-0726-2020-13-2-49-67.
- Буторина 2015 Буторина, Н. Ф. Эволюция гипертекста: от формы организации текста к форме коммуникации / Н. Ф. Буторина // Гипертекст как объект лингвистического исследования : Материалы IV международной научно-практической конференции, Самара, 25–26 июня 2015 года / отв. редактор С.А. Стройков. – Самара: Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2015. – С. 5–11.
- Ван Хааске 2021 Ван Хааске, Л. А. Образ ведьмы в документах судебного процесса в Салеме / Л. А. Ван Хааске // Этническая культура. – 2021. – Т. 3, № 1. – С. 30-36. ISSN 2713-1688. doi:10.31483/r-97978
- Вебер 1990 Вебер, М. Протестантская этика и дух капитализма / М. Вебер // Избранные произведения : пер. с нем. Сост., общ.ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайдено. – М. : Прогресс, 1990. – С. 61–272.
- Веденин 2018 Веденин, Ю. А. Культурный ландшафт как хранитель исторической памяти Земли / Ю. А. Веденин // Региональные проблемы. – 2018. – Т. 21, № 3. – С. 28–34.

- Веденин 2019 Веденин, Ю. А. Культурный ландшафт как хранитель памяти ойкумены / Ю. А. Веденин // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2019. – № 1(36). – С. 21–37.
- Велижанцева 2017 Велижанцева, А. Д. К определению функциональной роли трикстера / А. Д. Велижанцева // Омские социально-гуманитарные чтения-2017: Материалы X Международной научно-практической конференции, Омск, 20–21 апреля 2017 года / Ответственный редактор: Л.А. Кудринская. – Омск: Омский государственный технический университет, 2017. – С. 233–240.
- Венедиктова 2018 Венедиктова, Т. Д. Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой / Т. Д. Венедиктова. – М. : Новое литературное обозрение, 2018. – 271, [1] с.
- Ветловская 2020 Ветловская, В. Е. Логическая основа художественного текста, или Что скрывает Порфирий Петрович в "Преступлении и наказании" Ф. М. Достоевского / Е. В. Ветловская // Проблемы исторической поэтики. – 2020. – Т. 18, № 1. – С. 239–259. DOI 10.15393/j9.art.2020.7262.
- Ветловская 2022 Ветловская, В. Е. Прототипы героев Достоевского: пристав следственных дел Порфирий Петрович и не только / В. Е. Ветловская // Словесность и история. – 2022. – № 4. – С. 68–102. DOI 10.31860/2712-7591-2022-68-102.
- Воеводина 2016 Воеводина, А. В. Образ Родины в публицистике русской эмиграции (на материале статьи И.А. Ильина «Родина и мы») / А. В. Воеводина // Восточнославянская филология. Литературоведение. – 2016. – № 3(27). – С. 158–162.
- Волкова 2016 Волкова, Н. П. Плотин о бесконечной силе Единого в контексте эманации Н. П. Волкова // Философская антропология. – Т. 2, № 2. – 2016. – С. 264–283.
- Вяткина 2014 Вяткина, С. В. Синтаксическое своеобразие романа о подростках-инвалидах (М. Петросян. «Дом, в котором...») / С. В. Вяткина // Мир русского слова. – № 4. – 2014. – С. 90–95.
- Гаврилина 2015 Гаврилина, Л. М. Эстетическая коммуникация в пространстве культуры (На примере Калининградской региональной субкультуры) / Л. М. Гаврилина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4(66). – С. 105–111.
- Гаганова 2022 Гаганова, А. А. Нарратив «пути героя» языческого мифа как шаблон сюжета и образа персонажа производственного романа 1920-х гг. (на материале романа «Соть» Леонида Леонова) / А. А. Гаганова // 1920-е и 2020-е: взгляд сквозь столетие : Материалы XXVI Шешуковских чтений, Москва, 28 января 2021 года / Под общей редакцией Л.А. Трубиной. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2022. – С. 41–48.

- Гадамер 2006 Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – 2006. – 352 с.
- Гайер 2014 Гайер, К. Е. Герменевтика и интерпретативная семиотика в работах У. Эко / К. Е. Гайер // Мова: науково-теоретичний часопис з мовознавства. – 2014. – № 21. – С. 19–22.
- Гашева 2018 Гашева, Н. Н. Коммуникативные стратегии кинотекста в условиях современного кризиса литературоцентризма / Н. Н. Гашева // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 4(56). – С. 66–72.
- Горелов 1988 Горелов, А. А. Н. С. Лесков и народная культура : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01;10.01.09 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). АН СССР. – Ленинград, 1988. – 31 с.
- Громов 2013 Громов, О. А. Самопрезентация личности в социальных сетях / О. А. Громов // Социология. – 2013. – № 2. – С. 59–66.
- Грязнова 2015 Грязнова, Е. В. Социальная память как элемент культуры / Е. В. Грязнова // Человек и культура. – 2015. – № 5. – С. 92–106.
- Гусев 2015 Гусев, А. О. Гипертекстовое киноповествование / А. О. Гусев // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4(25). – С. 143–149.
- Данилова 2021 Данилова А. И. Культурный архетип: к вопросу об определении понятия / А. И. Данилова // Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы : Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Чебоксары, 11 февраля 2021 года / Под редакцией Э. В. Фомина. – Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью «Издательский дом «Среда», 2021. – С. 17–19.
- Даренский 2017 Даренский, В. Ю. Русский мир как историософская категория / В. Ю. Даренский // Донецкие чтения 2017: Русский мир как цивилизационная основа научно-образовательного и культурного развития Донбасса : Материалы Международной научной конференции студентов и молодых ученых. Посвящена 80-летию ДонНУ, Донецк, 17–29 октября 2017 года / под общей редакцией С.В. Беспаловой. Том 5. – Донецк: Издательство Донецкого национального университета, 2017. – С. 338–341.
- Даренский 2020 Даренский, В. Ю. Легенда о Фаусте как эзотерический смысл нового времени / В. Ю. Даренский // Традиционные общества: неизвестное прошлое: материалы XVI Междунар. науч.-практ. конф., 20–21 мая 2020 г., г. Челябинск / редколлегия: П.Б. Уваров (гл. ред.), Д.В. Чарыков, Н.И. Тахиров. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2020. – С. 136–146.

- Даренский 2021 Даренский, В. Ю. «Явление Христа народу» А. Иванова как предмет теологической герменевтики / В. Ю. Даренский // Визуальная теология. – 2021. – № 2(5). – С. 25–52. DOI 10.34680/vistheo-2021-2-25-52.
- Дарнтон 2002 Дарнтон, Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Перевод Т. Доброницкой. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 384 с.
- Джумайло 2014 Джумайло, О. А. Английский исповедально-философский роман 1980–2000 гг. : дис. ... д. филол. н. : 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья(английская литература). – Ростов-на-Дону, 2014. – 395 с.
- Дзялошинский 2021 Дзялошинский, И. М. Информационно-коммуникационный универсум как система матриц текстовой деятельности: создание, восприятие и понимание медиатекстов : Учебное пособие / И. М. Дзялошинский. – М. : Ай Пи Ар Медиа, 2021. – 649 с.
- Диттрич 2007 Диттрич, Т. В. Повседневная жизнь викторианской Англии / Т. В. Диттрич; предисл. и послесл. авт. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 382[2] с.: ил. – (Живая история: Повседневная жизнь человечества).
- Доддс 2000 Доддс, Е. Р. Греки и иррациональное. – СПб. : Алетейя, 2000. – 507 с.
- Дугин 2014 Дугин, А. Г. Мартин Хайдеггер. Последний Бог. – М. : Академический проект, 2014. – 846 с.
- Евлампиев 2020 Евлампиев, И. И. «Преступление и наказание»: мистический роман о рождении Спасителя в мире злого Демидурга / И. И. Евлампиев // Соловьевские исследования. – 2020. – № 3(67). – С. 140–156. DOI 10.17588/2076-9210.2020.3.140-156.
- Ерофееенкова 2022 Ерофееенкова, В. А. Анализ архетипа трикстера на примере образов Локи и Гермеса / В. А. Ерофееенкова // Тульская историческая весна – 2022: исторические источники: эвристика, анализ и интерпретация : Материалы III Всероссийской научной конференции молодых ученых, Тула, 17–18 марта 2022 года. – Тула: Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, 2022. – С. 199–204.
- Жиркова 2015 Жиркова, Е. А. Образ Родины в ранней лирике Александра Блока: лингвопоэтический аспект / Е. А. Жиркова // Культурная жизнь Юга России. – 2015. – № 3(58). – С. 78–83.
- Змиев 2018 Змиев, И. Д. Образ праотца Авраама как нового Адама / И. Д. Змиев // Труды Перервинской православной духовной семинарии. – 2018. – № 17. – С. 37–48.
- Зуева 1989 Зуева, Т. В. Волшебная сказка и семейно-бытовые обряды в системе восточнославянского фольклора / Т. В. Зуева // Поэзия и обряд: межвуз. сб. науч. трудов. – М., 1989. – С. 50–79.

- Иванов 1994 Иванов, Вяч. Вс. Дионис и прадионисийство / Вяч. Вс. Иванов. – СПб. : Алетейя, 1994. – 350 с.
- Ильина 2009 Ильина, И. А. Проблемы изучения и восприятия гипертекста в мультимедийной среде Интернет : специальность 10.01.10 "Журналистика" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ильина Ирина Анатольевна. – Москва, 2009. – 29 с.
- Ковалев 2010 Ковалев, П. А. Поэтический дискурс русского постмодернизма : специальность 10.01.01 "Русская литература" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Ковалев Петр Александрович. – Орел, 2010. – 42 с.
- Исаева 2009 Исаева, Е. В. Мотив танца в художественной системе Леонида Андреева / Е. В. Исаева // *Philologos*. – Выпуск 6 (№№ 3–4). – Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2009. – С. 67–74.
- Ишимбаева 2016 Ишимбаева, Г. Г. Диалектика приятия-отрицания идей Ницше в романе Д. Тартт «Тайная история» / Г. Г. Ишимбаева // *Вестник Самарского университета. История. Педагогика. Филология*. – 2016. – № 3. – С. 78–83.
- Ищенко 2020 Ищенко, Н. С. Хронотоп затонувшего города Луганска в поэме Елены Заславской «Немо» / Н. С. Ищенко // *Культурный ландшафт регионов*. – 2020. – Том 2. № 5. – С. 33–45.
- Йейтс 1997 Йейтс, Ф. Искусство памяти / Ф. Йейтс. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 480 с.
- Йейтс 1999 Йейтс, Ф. Розенкрейцерское просвещение / Ф. Йейтс. – М. : Алетейя, Энигма, 1999. – 496 с.
- Йейтс 2000 Йейтс, Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция / Ф. Йейтс. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 528 с.
- Йонас 1998 Йонас, Г. Гностицизм / Г. Йонас ; Сост.: Ю. А. Сандулов. – СПб. : Лань, 1998. – 382 с.
- Каганский 2009 Каганский, В. Л. Культурный ландшафт: основные концепции в российской географии / В. Л. Каганский // *Обсерватория культуры*. – 2009. – № 1. – С. 62–70.
- Кагарлыкский 2019 Кагарлыкский, А. Б. Евхаристический аспект единства церкви и критика абсолютизации ее иерархически-канонического принципа единства / А. Б. Кагарлыкский // *Научные ведомости. Серия: Философия. Социология. Право*. – 2019. – № 44(2). – С. 312–317.
- Карабанова 2015 Карабанова, В. А. Хронотоп дороги/пути в хоррор-культуре / А. В. Карабанова // *Вестник Новгородского Государственного Университета*. – 2015. – № 87, Ч.1. – С. 102–105.

- Каравашкин 2020 Каравашкин, А. В. Полемические тексты Ивана Грозного: опыт исследования важнейших бестиарных символов («пес» и «аспид») / А. В. Каравашкин // Новый филологический вестник. – 2020. – № 2(53). – С. 109–118.
- Карташев 2008 Карташев, А. В. Вселенские соборы / А. В. Карташев. – Минск : Белорусский Дом печати, 2008. – 640 с.
- Касаткина 2015 Касаткина, Т. А. Священное в повседневном: Двуставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
- Кацнельсон 1979 Кацнельсон, И. С. Тутанхамон и сокровища его гробницы / И. Кацнельсон. – М.: Наука, Главная ред. восточной лит-ры, 1979. – Изд. 2-е. – 152 с.: ил.
- Керам 1963 Керам, К. Боги, гробницы, ученые. Роман археологии / К. Керам. – М.: Издательство иностранной литературы, 1963. – 400 с.
- Коздринь 2011 Коздринь, П. Р. Повесть Н. С. Лескова «Очарованный странник» и аллегорический роман Дж. Беньяна «Путь паломника»: историко-литературная и типологическая общность / П. Р. Коздринь // Вестник Университета Российской академии образования. – 2011. – № 2. – С. 25–27.
- Козлов 2018 Козлов, М. Н. Антимир в языческом представлении восточных славян / М. Н. Козлов // Причерноморье. История, политика, культура. – 2018. – № 26. – С. 118–126.
- Козлов 2019 Козлов, Е. В. Сериал в пространстве культурных кодов / Е. В. Козлов // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 2(35). – С. 135–146. – DOI 10.24411/2079-1100-2019-00025.
- Кононова 2010 Кононова, М. М. Итальянский отзвук в творческой судьбе Марины Цветаевой / М. М. Кононова. – СПб. : Алетей, 2010. – 424 с.
- Корнилов 2018 Корнилов, С. В. Образ Родины в философии русского зарубежья / С. В. Корнилова // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация, Москва, 20 апреля 2018 года. – М. : Учреждение высшего образования "Московский художественно-промышленный институт", 2018. – С. 84–86.
- Костина 2005 Костина, О. В. Онтология коммуникации : специальность 09.00.01 "Онтология и теория познания" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук / Костина Ольга Викторовна. – Саратов, 2005. – 32 с.
- Кошарная 2008 Кошарная, С. А. «Море» в русской мифологической картине мира / С. А. Кошарная // Научные ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – № 15, вып. 2. – С. 19–23.
- Кошен 2004 Кошен, О. Малый народ и революция (Сборник статей об истоках французской революции) / О. Кошен. – М., Айрис-Пресс, 2004. – 285 с.

- Кузнецов 2013 Кузнецов, В. Н. Философское творчество Вольтера и современность / В. Н. Кузнецов // Вольтер: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, коммент. А. А. Златопольской. – СПб.: РХГА, 2013. – С. 562–623.
- Кулакова 2011 Кулакова, О. К. Интертекстуальность в аспекте жанрообразования (на материале жанра фэнтези) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / О. К. Кулакова. – Иркутск, 2011. – 22 с.
- Кутякова 2003 Кутякова, Л. Н. Образ первочеловека в Каббале. Адам Кадмон / Л. Н. Кутякова // Образы человека и мира в философии : Сборник трудов лаборатории «Философия образования» и кафедры философии БГПУ. – Барнаул : Алтайская государственная педагогическая академия, 2003. – С. 25-28. – EDN STPB RJ
- Кэмпбелл 1997 Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой. – М.: РЕФЛ-бук; Киев: АСТ, 1997. – 378 с.
- Лавренова 2010 Лавренова, О.А. Семантика культурного ландшафта : автореф. ... д. филос. н. : 24.00.01 – Теория и история культуры. – М., 2010. – 39 с.
- Ле Гофф 2001 Ле Гофф, Ж. Средневековый мир воображаемого: Пер. с фр. / Общ. ред. С.К. Цатуровой / Ж. Ле Гофф. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2001. – 440 с.
- Ле Руа Ладюри 2001 Ле Руа Ладюри, Э. Монтанью, окситанская деревня (1294–1324) / Э. Ле Руа Ладюри ; пер. с фр. В. А. Бабинцева и Я. Ю. Старцева. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2001. – 544 с.
- Лепихова 2014 Лепихова, И. В. Герменевтика кинореальности / И. В. Лепихова // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2014. – № 5. – С. 64–85.
- Либан 2015 Либан, Н. И. Русская литература: Лекции о русской литературе. Работы разных лет. Из архива / Сост. Харламова-Либан В. Л.; ред. Романов Б. Н. – М. : Водолей, 2015. – 696 с.
- Лидов 2006 Лидов, А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2006. – 764 с.
- Липаева 2017 Липаева, Д. Е. Музыка Л. ван Бетховена и В. А. Моцарта в японском аниме [Электронный ресурс] / Д. Е. Липаева // Научный журнал КубГАУ. – 2017. – №132(08). – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2017/08/pdf/31.pdf>
- Лихачев 1958 Илья Муромец / Подготовка текстов, статья и коммент. А. М. Астаховой ; [Отв. ред. чл.-кор. АН СССР Д. С. Лихачев]. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отделение], 1958. – 557 с., 2 л. ил. : ил., нот.; 22 см. – (Литературные памятники/ Акад. наук СССР. Отделение литературы и языка).

- Ломако 2012 Ломако, О. М. Мифология танца: природное – социальное – экзистенциальное / О. М. Ломако, Е. М. Сердешнов // Человек. История. Культура : Исторический и философский альманах. Том 11. – Саратов : Поволжский институт управления имени П.А. Столыпина - филиал ФГБОУ ВПО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2012. – С. 38–43.
- Лосев 2000 Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. – 832 с.
- Лосев 2001 Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
- Лосский 2012 Лосский, В. Н. Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие / Пер. с фр. Мон. Магдалины (В. А. Решиковой). – 2-е изд., испр. и перераб. – ТСЛ, 2012. – 586 с.
- Лотман 1992a Лотман, Ю. М. О семиосфере / Ю. М. Лотман // Избранные статьи в 3 т. 1 т. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 11–24.
- Лотман 1992b Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи в 3 т. 1 т. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. С. 129–133.
- Лотман 1992c Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избранные статьи в 3 т. Том 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 200–202.
- Лотман 2002 Лотман, Ю. М. К построению теории взаимодействия культур: семиотический аспект / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). Сост. Р. Г. Григорьева, Пред. С. М. Даниэля. – СПб. : Академический проект, 2002. – С. 192 – 210.
- Лоцан 2011 Лоцан, Е. И. Интернет как новая фактура речи / Е. И. Лоцан // Язык и социальная динамика. – 2011. – № 311. – С. 35–42.
- Лушникова 2010 Лушникова, Г. И. Когнитивные и лингвостилистические особенности литературной пародии: автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19. – Кемерово, 2010. – 45 с.
- Лызлова 2011 Лызлова, А. С. Похищение женщины в русской волшебной сказке: к семантике фольклорной коллизии : специальность 10.01.09 "Фольклористика" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Лызлова Анастасия Сергеевна. – Петрозаводск, 2011. – 20 с..

- Ляшенко 2017 Ляшенко, И. В. Этнические прозвища русских в украинской и российской блогосферах / И. В. Ляшенко, И. Э. Федюнина // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – 2017. – Т. 3. – № 1. – С. 42–48.
- Манкевич 2001 Манкевич, И. А. Социально-коммуникационный подход в системе культурологического знания [Электронный ресурс] / И. А. Манкевич // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века, Выпуск 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб. – 2001. – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/text/mankevich-ia/socialno-kommunikacionnyy-podhod-v-sisteme-kulturologicheskogo-znaniya>
- Манолакев 2021 Манолакев, Х. П. Порфирий Петрович и Раскольников: герменевтика двойничества / Х П. Манолакев // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 4. – С. 50–62. DOI 10.51762/1FK-2021-26-04-04.
- Матаков 2019 Матаков, К. А. Принцип Sola Scriptura в раннем протестантизме / К. А. Матаков // Тамбов: Грамота, 2019. – Том 12. Выпуск 6. – С. 179–182.
- Маховиков 2015 Маховиков, Д. В. Производство и восприятие гипертекста (к вопросу о методе) / Д. В. Маховиков // Русский язык на перекрестке эпох: традиции и инновации в русистике : Сборник научных статей, Ереван, 22–25 сентября 2015 года / Ответственный редактор К.С. Акопян. – Ереван: Российско-Армянский (Славянский) университет (РАУ), 2016. – С. 122–124.
- Мелетинский 2018 Мелетинский, Е. М. Миф и историческая поэтика: Избранные статьи. Воспоминания / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2018. – 693 с.
- Мескин 2019 Мескин, В. А. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма / В. А. Мескин, Л. В. Гайдаш // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. – 2019. – Том 24. №. 3. – С. 404–413.
- Михайлова 2020 Михайлова, Т. А. О возможных кельтских источниках мотивной схемы предания о Рыцаре с лебедем / Т. А. Михайлова // Сборник научных статей к юбилею Екатерины Ричардовны Сквайрс / Отв. редактор Т. А. Михайлова. – Москва : ООО «МАКС Пресс», 2020. – С. 156–169.
- Моничев 2014 Моничев, Д. Христианский взгляд на «Матрицу» / Д. Моничев // Философские проблемы информационных технологий и киберпространства. – № 2 (8), декабрь, 2014. – С. 93–107.

- Морева 2019 Морева, А. С. Роль интертекстуальности в развитии литературного персонажа в киноадаптации (на материале сериала "Шерлок") / А. С. Морева // Междисциплинарные связи при изучении литературы : Сборник научных трудов, Саратов, 30–31 мая 2019 года / Под редакцией Т. Д. Беловой, А. Л. Фокеева. Том Выпуск 8. – Саратов: Издательство "Саратовский источник", 2019. – С. 132–137.
- Мюшембле 2005 Мюшембле, Р. Очерки по истории дьявола: XII – XX вв. / Пер. с французского Е. В. Морозовой. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 584 с.
- Назирова 2016 Назирова, Э. И. Интертекстуальность романа Донны Тартт «Тайная история» [Электронный ресурс] / Э. И. Назирова // Язык. Культура. Коммуникация. – № 1. – 2016. – Режим доступа: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/375/477>
- Назмиева 2017 Назмиева, А. А. Образ Иуды в мировой литературе конца XX – начала XXI века (Э. Бёрджесс, Ж. Сарамбо, Н. Мейлер, Э. Шмитт) / А. А. Назмиева, О. О. Несмелова // Филология и культура. – 2017. – С. 189–193.
- Некита 2021 Некита, А. Г. Стратегии визуализации постапокалипсиса в современной массовой культуре / А. Г. Некита, С. А. Маленко, Е. П. Сулова // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2021. – № 3(42). – С. 11–32. – DOI 10.18799/26584956/2021/3(42)/1122
- Нерсисян 2009 Нерсисян, Т. Из наблюдений над сказочным хронотопом (на материале русской и армянской сказки) / Т. Нерсисян // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2009. – № 2. – С. 91–95.
- Неустроев 2007 Неустроев, Д. В. «Очарованный странник» Н. С. Лескова: генезис и поэтика: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Неустроев Дмитрий Викторович; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов (РУДН)]. – Москва, 2007. – 18 с.
- Никитина 2014 Никитина, Е. С. Понимание и интерпретация на материале одного библейского сюжета / Е. С. Никитина // Вестник МГЛУ. – Выпуск 18 (704). – 2014. – С. 33–45.
- Нихезина 2018 Нихезина, А. С. Лингвистический анализ художественного пространства в отрывке из рассказа Леонида Андреева «Он» / А. С. Нихезина, Т. Ю. Волошинова // Неделя науки СПбПУ : Материалы научной конференции с международным участием, Санкт-Петербург, 13–19 ноября 2017 года. – Санкт-Петербург: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого», 2018. – С. 133–136.

- Обидина 2015 Обидина, Ю. С. Мир мертвых как отражение мира живых в древнегреческом обществе эпохи архаики и классики / Ю. С. Обидина // Вестник Марийского государственного университета. Серия: Исторические науки. Юридические науки. – 2015. – Т. 1. № 4(4). – С. 31–36.
- Осипова 2021 Осипова, Е. О. Змей и Мессия в Ин 3 / Е. О. Осипова // XXVII Сретенские чтения : Материалы Всероссийской (национальной) научно-богословской конференции с международным участием, Москва, 19–20 февраля 2021 года / Свято-Филаретовский православно-христианский институт. – М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2021. – С. 438–443.
- Островская 2018 Островская, К. З. Концепт путь-дорога как эквивалент концепта испытание в концептосфере народной волшебной сказки / К. З. Островская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 12(90). Ч. 3. – С. 579–583.
- Панова 2019 Панова, Е. Ю. Влияние медиаэстетики на актуализацию архетипа трикстера в современной массовой коммуникации / Е. Ю. Панова // Вопросы литературы и журналистики в контексте сохранения гуманистических ценностей. – Челябинск : Челябинский государственный университет, 2019. – С. 177–191.
- Панченко 1999 Панченко, А. М. Русская история и культура: Работы разных лет / А. М. Панченко. – СПб.: Юна, 1999. – 520 с.
- Первушина 2011 Первушина О. В. Культурная преемственность, культурная память и традиция: соотношение понятий как культурологическая проблема / О. В. Первушина // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 1(26). – С. 324–328.
- Петрова 2010 Петрова, Е. И. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Петрова Екатерина Ивановна. – Москва, 2010. – 25 с.
- Петрова 2014 Петрова, А. Л. Диалог в творчестве Н. С. Лескова: традиции и поэтика: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Петрова Анна Леонидовна; [Место защиты: Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) РАН]. – Санкт-Петербург, 2014. – 25 с.
- Поздняков 2015 Поздняков, К. С. Две новеллы «Он»: возможности интерпретации / К. С. Поздняков // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Т. 17, №1(3). – 2015. – С. 714–716.

- Позенер 1979 Позенер, Ж. Ф. Шампольон и расшифровка иератического письма / Ж. Ф. Позенер // Ж.-Ф. Шампольон и дешифровка египетских иероглифов. – М.: Наука, ГРВЛ, 1979. – 11–17.
- Попова 2012 Попова, И. А. Динамика вербальной и невербальной составляющих киноповествования как объект филологической герменевтики (на материале художественных фильмов Ф.Ф. Копполы) : специальность 10.02.04 «Германские языки» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Попова Ирина Александровна. – Москва, 2012. – 23 с.
- Попова 2015 Попова, О. В. К вопросу о генезисе "сюжета о подвиге рыцаря с лебедем" / О. В. Попова // Новый филологический вестник. – 2015. – № 4(35). – С. 136–146.
- Попова 2021 Попова, О. В. Брачная тема в средневековых поэмах о Рыцаре с лебедем: к вопросу функционирования фольклорных мотивов в литературном тексте О. В. Попова // Фольклор: структура, типология, семиотика. – 2021. – Т. 4, № 3. – С. 28–48. DOI 10.28995/2658-5294-2021-4-3-28-48.
- Потапова 2014 Потапова, О. С. Поиски Святого Грааля как элемент британского национального кода ("Король-рыбак" Т. Гиллиама) / О. С. Потапова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2–3. – С. 120–125.
- Прокопенко 2013 Прокопенко, В. В. Нарратологический поворот и становление драматической парадигмы в платоноведении / В. В. Прокопенко // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2013. – Т. 14, № 3. – С. 28–33.
- Пропп 1998 Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. Собрание трудов. – М. : Лабиринт, 1998. – с. 112–507.
- Протопопова 2015 Протопопова, И. А. Платоновский «Пир» как силен и андрогин / И. А. Протопопова // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2015. – Т. 16, № 4. – С. 418–423.
- Протопопова 2019 Протопопова, И. А. Сократ как «сущность» и «метод»: эленхос и апория / И. А. Протопопова // Платоновские исследования. – 2019. – Т. 11, № 2. – С. 83–98. DOI 10.25985/PI.10.2.04.
- Пятигорский 1967 Пятигорский, А. М. Персонологическая классификация как семиотическая проблема / А. М. Пятигорский, Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам, вып. III. – Тарту, 1967. – С. 7–29.
- Ранчин 2017 Ранчин, А. М. Трансформации агиографического кода в «Очарованном страннике» и принцип амбивалентности в поэтике Н. С. Лескова / А. М. Ранчин // Словѣне. – № 2. – 2017. – С. 413–443.

- Рикёр 2002 Рикёр, П. «Первородный грех»: исследование значения / Поль Рикёр. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. – М. : Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – С. 336–358.
- Рубцова 2018 Рубцова, С. Н. К вопросу сущности понятия остранение на современном этапе / С. Н. Рубцова, В. Е. Калашников // Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2018" : Сборник материалов, Москва, 20–21 ноября 2018 года. Том Часть 3. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2018. – С. 242–244.
- Ряпосов 2019 Ряпосов, А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Дом, который построил Свифт» (т/о «Экран», 1982): сюжет, композиция, жанр / А. Ю. Ряпосов // Общество. Среда. Развитие. – 2019. – № 3(52). – С. 47–53.
- Светлов 2015 Светлов, Р. В. Сократ в пространстве античного воображения / Р. В. Светлов // СХОЛН. – 2015. – Т. 9, № 1. – С. 169–184.
- Светлов 2020 Светлов, Р. В., Исследование Платоновского наследия в России: история, современность, перспективы / Р. В. Светлов, И. А. Протопопова // Платоновские исследования. – 13.2. – 2020. – С. 11–55.
- Селютин 2009 Селютин, А. А. Жанры как форма коммуникативного выражения онлайн-личности / А. А. Селютин // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). – Филология. Искусствование. – Вып. 37. – С. 138–141.
- Семенов 2006 Семенов, В. В. Архетипика сознания в неоплатонизме и патристике: автореф. ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2006. – 22 с.
- Серебрякова 2010 Серебрякова, Ю. В. Промысел и проигрыш богов: внутренняя красота человека (на материале трагедии Еврипида «Ипполит») / Ю. В. Серебрякова // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 10–1. – С. 129–131.
- Сидорова 2014 Сидорова, М. Ю. «Дом, в котором...» живет зрительный модус: от точки зрения персонажа к постижению замысла автора / М. Ю. Сидорова // Вестник Московского Университета. – Сер. 9. – Филология. – 2014. – № 3. – С. 73–92.
- Ситников 2001 Ситников, А. В. Философия Плотина и традиция христианкой патристики / А. В. Ситников. – СПб. : Алетейя, 2001. – 242 с. – (Античная библиотека. Исследования).

- Смагина 2011 Смагина, Е. Б. Манихейство: по ранним источникам / Е. Б. Смагина. – М. : Восточная литература, 2011. – 519 с.
- Соловьев 1894 Соловьев, В. С. Каббала / В. С. Соловьев // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890 – 1907. – Т. 26. – 1894. – С. 782 – 784.
- Теория культуры 2008 Теория культуры: Учебное пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с: ил.
- Титаренко 2017 Титаренко, С. А. Русский образ духа в отечественной религиозной философии (Представление о Родине и патриотизме в национальных культурах) С. А. Титаренко, И. Н. Заец // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация : Материалы Международной научной конференции, Москва, 21 апреля 2017 года. – Москва: Учреждение высшего образования «Московский художественно-промышленный институт», 2017. – С. 28–31.
- Тихомиров 2005 Тихомиров, Б. Н. Лазарь! гряди вон : роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении : кн.-коммент. / Б. Н. Тихомиров, Ф. М. Достоевский ; Борис Тихомиров. – СПб. : Серебряный век, 2005. – 472 с. (Библиотека альманаха «Достоевский и мировая культура» / Лит.-мемориальный музей Ф. М. Достоевского).
- Ткачева 2009 Ткачева, Т. О. Конфуцианство в странах Восточной Азии: исторический выбор и социальная практика : дис. ... канд. истор. наук : 07.00.03 / Ткачева Татьяна Олеговна. – Краснодар, 2009. – 233 с.
- Тодд 1994 Тодд III, У. М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У. М. Тодд III. – СПб. : Гуманитарное Агентство «Академический Проект», 1994. – 208 с.
- Толмачева 2003 Толмачева, Т. В. Концепции гностицизма как философская парадигма, объединяющая философско-религиозные учения I-IV вв : специальность 09.00.03 "История философии" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Толмачева Татьяна Валерьевна. – Мурманск, 2003. – 25 с.
- Топоров 1995a Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
- Топоров 1995b Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1. Первый век христианства на Руси / В. Н. Топоров. – М. : Гнозис – Школа «Языки русской культуры», 1995. – 875 с.

- Трофимова 1979 Трофимова, М. К. Историко-философские вопросы гностицизма / М. К. Трофимова. – М. : Наука, 1979. – 216 с.
- Тягунов 2017 Тягунов, С. И. Герменевтика образа: имажинативная логика смысла / С. И. Тягунов // Новая наука: Проблемы и перспективы. – 2017. – Т. 2. – № 2. – С. 150–154.
- Усманова 2000 Усманова, А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Минск : Прописи, 2000. – 200 с.
- Феррони 2013 Феррони, В. В. Философская проблема понимания: от классики – к современности. Часть 1. Классика / В. В. Феррони // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Философия. – 2013. – № 2(10). – С. 50–71.
- Фирсова 2005 Фирсова, А. М. Социокультурная трансформация ритуалов и обрядов инициации в мировой традиции : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Фирсова Анна Михайловна. – Нижний Новгород, 2005. – 26 с.
- Флай 2007 Флай, В. Синдром Иуды / В. Флай // Мгновения жизни. – 2007. – № 3. – С. 179–184.
- Фокин 2013 Фокин, А. Р. Античная философия и формирование тринитарной доктрины в латинской патристике: автореферат дис. ... доктора философских наук : 09.00.03 / Фокин Алексей Русланович; [Место защиты: Ин-т философии РАН]. – Москва, 2013. – 58 с.
- Фуко 2010 Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – М.: АСТ, 2010. – 704 с.
- Хаттон 2004 Хаттон, П. Х. История как искусство памяти / П. Х. Хаттон. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 422 с.
- Ходаков 2008 Ходаков, М. А. Методологические проблемы герменевтики образа : специальность 17.00.04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура" : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ходаков Максим Анатольевич. – Москва, 2008. – 18 с.
- Хофштадтер 2001 Хофштадтер, Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда / Д. Хофштадтер. – Самара : Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. – 752 с.
- Черепанова 1999 Черепанова, О. А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах / О. А. Черепанова // Мастер и народная художественная традиция русского севера (доклады III научной конференции «Рябининские чтения 99») Сборник научных докладов. – Петрозаводск, 2000. – Режим доступа: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-1999/213.html>.

- Чеснова 2017 Чеснова, Е. Н. Философия миров постапокалипсиса в современной культуре / Е. Н. Чеснова, Ш. И. Мансурова, А. А. Снытина // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2017. – № 2(22). – С. 46–54.
- Чиглинцев 2009 Чиглинцев, Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX – начала XX века / Е. А. Чиглинцев. – Казань : Изд-во Казанского гос. ун-та, 2009. – 290 с.
- Шабунина 2016 Шабунина, Э. В. Природа комического в романах П. Г. Вудхауза о Дживсе и Вустере : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Шабунина Элеонора Викторовна. – СПб, 2016. – 316 с.
- Шалимова 2021 Шалимова, Н. С. Рецепция античной культуры в романе Д. Тартт «Тайная история» / Н. С. Шалимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2021. – Том 14. Выпуск 2. – С. 344–349.
- Шафаревич 2014 Шафаревич, И. Р. Социализм как явление мировой истории / И. Р. Шафаревич // Шафаревич, И. Р. Полное собрание сочинений : в 6 т. Т. 1 / предисл. И. С. Шишкин, отв. ред. О. А. Платонов. – М. : Институт русской цивилизации, 2014. – С. 165–656.
- Шеллинг 2013а Шеллинг, Ф. В. Философия мифологии. В 2-х т. Т. 1. Введение в философию мифологии / Пер. с нем. В. М. Линейкина; под ред. Т. Г. Сидаша, С. Д. Сапожниковой; вст. ст. Т. Г. Сидаша. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. – 480 с.
- Шеллинг 2013б Шеллинг, Ф. В. Философия мифологии. В 2-х т. Т. 2. Монотеизм. Мифология / Пер. с нем. В. М. Линейкина; под ред. Т. Г. Сидаша, С. Д. Сапожниковой. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. – 544 с.
- Шестов 2016 Шестов, Л. И. Достоевский и Ницше. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. – М. : Азбука, 2016. – 384 с.
- Шмелева 2016 Шмелева, Н. В. Образ смерти в американском кино апокалиптической и постапокалиптической тематики / Н. В. Шмелева // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 1(22). – С. 122–129.
- Шпенглер 1998 Шпенглер, О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / О. Шпенглер. [Пер. с нем. Н. Ф. Гарелин; Авт. комментариев Ю. П. Бубенков и А. П. Дубнов; Худ. обл. М. В. Драко]. – Минск. : Поппури, 1998. – 688 с.
- Щипков 2021 Щипков, А. В. Дискурс ортодоксии. Описание идеального пространства современного русского православия / А. В. Щипков. – М. : Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2021. – 464 с.

- Юровская 2006 Юровская, З. В. Византия – Западная Европа (иконография Сошествия Христа во Ад : IX-XI век) : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореф. ... к. искусствоведения / Юровская Зинаида Викторовна. – М., 2006. – 26 с.
- Ясперс 1991 Ясперс, К. Истоки истории и ее цель // Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – С. 28–286.

Научное издание

Ищенко Нина Сергеевна

**ПСЕВДОМОРФОЗЫ САКРАЛЬНОСТИ
В ЗНАКОВЫХ ПРОСТРАНСТВАХ
СОВРЕМЕННОСТИ**

Монография

Под редакцией автора
Компьютерный макет и дизайн обложки – Е. В. Котова
Фото – Н. Ю. Пахмутова
Отпечатано с готового оригинал-макета

Подписано в печать 31.10.2023 г.
Формат 60 × 84/16. Бумага типограф. Гарнитура Georgia.
Печать офсетная. Услов. печать. л. 22,55. Обл.-изд. л. 23,64.
Тираж 100 экз. Изд. №0012. Заказ № 0012.
Цена договорная.

Отпечатано в типографии:
ИП Орехов Дмитрий Алексеевич
291002, г. Луганск, пер. 1-Балтийский, 31
Контактный телефон: +79591143236
E-mail: nickvnu@knowledgepress.ru