

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ
РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННОЕ АГЕНТСТВО
"РУССКАЯ ПРЕСС-СЛУЖБА"

НАТУРА И КУЛЬТУРА

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ**

НАТУРА И КУЛЬТУРА

ТЕЗИСЫ КОНФЕРЕНЦИИ

Москва, ноябрь 1993

Москва 1993

Редколлегия:

д.и.н. И.И. Свирида – ответственный редактор
к.ф.н. Т.И. Чепелевская

ISBN 5–201–00770–8



Институт славяноведения
и балканистики РАН, 1993

Конференция "НАТУРА И КУЛЬТУРА", организуемая Отделом истории культуры Института славяноведения и балканистики РАН, продолжает серию конференций, посвященных изучению славянских культур ("История культуры и поэтика", 1989; "Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы", 1990; "История и культура", 1991).

Проблема "натура и культура" принадлежит к числу фундаментальных проблем, которые всегда занимали мыслителей. На протяжении веков менялись не только взаимоотношения природы и культуры, но и содержание и объем понятий, характеризующих эти явления, их интерпретация, что в большой мере определило различия отдельных культурных эпох.

Проблема "натура и культура" стала стержневой в философско-эстетической теории, постоянно решавшей вопрос о соотношении природы и искусства, их основаниях, приоритете того или другого. Это было непосредственно связано со стилевой эволюцией художественного творчества. Однако оно и помимо эстетических теорий воплощало свое отношение к природе, отражая данное уже античностью двойственное толкование этого понятия, содержавшее представление о природе творящей и природе творимой (*natura naturans* и *natura naturata*), если воспользоваться средневековой терминологией, о природе как творческой сущности, а не только как окружающей среде.

Проследить, как на протяжении веков, от Средневековья до XX в., менялись взаимоотношения природы и культуры, как развивались представления о них, раскрыть влияние этих представлений на картину мира, созданную в различные культурные эпохи, выявить те идеи и художественные образы, которые складывались в процессе диалога природы и культуры, рассмотреть природу как источник творческой инспирации и как образец, ее место в эстетическом, религиозном, историческом сознании, — вот круг вопросов, на которых предполагается сосредоточить внимание участников конференции.

И.И. Свирида

ПАТУРА И КУЛЬТУРА

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОТНОШЕНИЙ

Г. Д. Гачев

КУЛЬТУРА ОЧАМИ ПРИРОДЫ

Метаязык четырех стихий

Возможность такой парой формулировать вопрос – плод развития Культуры и ее уже превосходства над Природой в ходе истории, так что Природа выступает ныне как угнетенная сторона, и理所当然но – занять ее сторону в этом диалоге.

Идею-эпиграф беру из Тютчева:

*Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...*

Прикидывая возможные и мне интересные аспекты: "Национальная природа и национальная культура", "Предопределение культуры природой в данной стране", "Природа – приборами естествознания и образами искусства", "Прочтение культуры глазами природы", "Метаязык четырех стихий – как общий для взаимопонимания между культурой и природой", – останавливаюсь на последних двух. В сущности, во всех вариантах речь – о тождестве Культуры и Природы, с первичностью в природе, откуда – изливание смыслов на культуру. Но как уловить их – так, чтобы культура не подсунула при этом (в ходе выражения) своих критериев и форм? Избежать этого невозможно, но хотя бы – осознавать...

ПриРОДа = то, что возникает само ("гония"). Культура = то, что творится умом, трудом в обществе, есть искусственность ("ургия").

Есть ли культура в Природе? — А как же: свой строй и космос и гармония, мудрость устройства существ и их способов существования. Орбиты, биоценозы, строение вещества. Ученый-авиастроитель исследует крыло бабочки и птицы, чтобы построить машину. Биотехника! Биоика! Так что — МИМЕЗИС! Подражание Природе — вот чем растет Культура: искусством повторить и развить принципы естества. И вся наука естествознания: понять ЗАКОНЫ Природы, постичь дивное Творение.

Но Природа — равнодушна, страшна, закон смерти в ней, зияет "таинственной и миротворной бездной", всеутопляет в Хаос свой. И усилие человечества поэтому — прочь от Природы: создать свой Космос умом и искусством — мир Культуры, где обитать; на основе продолжения Природы — ее познать, использовать, но и оградиться от нее — в Город, "цивес", в Цивилизацию. Так что понятие "Природа" есть плод Культуры, отсоединения человечества на особую жизнь, путь и смысл — путь закона, дхармы, ума, блага, любви, труда и т.д. Теперь Природа — уже объект: Труда (материя, земля...), Ума-познания (наука), отображения — в искусстве-художестве: подражая, превзойти! Прекрасное в искусстве становится выше прекрасного в природе.

И вот уже и отдача этого вектора: Общество, родившееся для защиты от Природы: от лесов-зверей, голода и смерти, — становится зверем еще опаснее: тирания, война, нищета, зло и грех... Социум и Культура становятся источником зла, смерти и жи. И естественно (именно!) возникает поворот к Природе, культ ЕСТЕСТВЕННОСТИ — как реакция на завинченность жизни в городе среди придуманных людьми законов и установлений. В Древнем Китае уже — Лао-цзы (VII в. до н.э.): принцип Естественности, Дао, неусилия; отдаться природе в себе, верить всепронизывающему божественному току, пути. Культ созерцания и слабости. На этой основе — китайская поэзия, живопись, вслушивание в микроприроду, дзен-буддизм... Но тут же образуется и равновесная линия — конфуцианство, где ценность Культуры, Общества, закона, воспитанности, искусственности ("китайские церемонии" и ритуалы).

Уже тут виден диалог и разделение зон и функций между Природой и Культурой. Это же находим и в Европе: руссоизм, открывший падение человека и нравов с прогрессом цивилизации. Однако тот же Руссо – сколь активнее социально: трактат "Общественный договор" и пророк революции и якобинства! За переворот искусственно-го устройства социума – искусственным же путем революции, и это – чтобы высвободить естественного человека и жизнь по природе! То же и романтизм: бегство "из неволи душных городов", Толстой и т.п. И общая черта у всех таковых: при отвращении от социума города и культуры – дикая общественная активность, обильное творчество в культуре – и революционность! .. С жиру бесятся: Руссо – в Женеве, Толстой – в Ясной поляне – перезащищенные культурой от природы. Жили бы в лесу, или в степи на морозе, или в руднике за пайку – восславили бы уют и камин! .. Так что всякий бунт против Культуры во имя Природы – от избалованности Культурой, есть плод ее расцвета "во временах мирных".

Из Города пошли и наука, и техника, и искусство – походом на Природу. Техника – обрабатывать Матерь-ю = Мать-землю, как материал и сырье в огненном производстве промышленности. Наука – понять Природу как объект-предмет вне меня – вне Города и внести Космос общества и законы – в "Хаос" Природы: найти-установить-положить ей "законы природы", которые суть проекции Социума, Культуры – на Природу, Вселенную вне нас (включая и тело человека, что есть тоже природа вне его "я" = вне ума и культуры, которые общественны в нас).

Религия и философия усиливаются понять Единое – меж Культурой и Природой, между Разумом (=мужским) и Матерью-ой (=женским). И вот две концепции. Одна: первично Целое, Абсолют, Бог, Любовь (Эрос – слияние), и координация между законами природы и цивилизацией идет через Бога, который и Отец, и Творец, Разум и Любовь, создатель (мира) и родитель (Сына), законодатель правственности (Судия) человеку: как жить в социуме. Вседержитель-гармонизатор. Установка – Платона. Вторая философская матка – Кант: априорен раскол (на те же Природу и Культуру – и сам вопрос этот формулируется в кантовой оптике и парадигме), на "Я" и "Не-Я", и уж если домогаться единства, то надо держаться себя, "я" индивида, за личность и социум как собирательность индивидов: *ex pluribus – unum* = "из многих – одно", девиз на гербе США; и Кант

тов принцип максимально реализован Американской цивилизацией. Платонов же — культурами стран Евразии, которые вырастают более естественно: естественно из Природы, как ее продолжение ("ургия" продолжает "гонию" — в своих формах), и здесь живое и осязаемое Единое Целое, членом которого чувствует себя индивид, и тут сильнее внерассудочные связи между элементами бытия: Эрос-Любовь, доверие, интуиция интеллектуальная, созерцание, умозре-ние, образ-символ и т.п. И — падобность в искусстве тут — онтологическая и гносеологическая: путь образа и даст, осуществляет ассоциацию (=обобществление) частей в единое Целое (мира, произведения) — в большей мере, нежели рассудочное понятие и дуализм "бинарных оппозиций" — стиль компьютерного мышления.

Современная цивилизация уперлась в проблему ЭКОЛОГИИ. Вроде бы это — почтение к Природе? Но нет: природа тут толкуется по-кантовски: как "окружающая среда" моего, эгоистического — гуманистического существования, без пиетета, не как священная субстанция, самоценность и смысл. Нельзя же загонять клячу в усмерть — и пожалеть надо, подкормить, коли рачительный я хозяин, — таков мотив экологии и движения "зеленых". Тем не менее — важен переворот шкалы ценностей и в ходе его раскрываются глаза и уши — внимать излияние Природы, язык ее "слов" и смыслов.

Вот и наша конференция с такой темой: "Натура и Культура"* в русле этого уразумения затевается. Но надо пошире взглянуть. Сделаем мысленный эксперимент: а как бы могла Природа взглянуть на Культуру? Как бы мы: цивилизация, наша жизнь, общество, человек и наш космос — ее очам могли бы представиться — и на каком языке?

До сих пор направление шло в надменности Социума, Культуры, Давида — давить Природу и подчинять ее категориям цивилизации и интеллекта, рацио и рассудка. И тут запорвенствовали естественные науки и математика, а гуманитарные, в которых еще отблеск образа и Целого, искусства сохранялся, всячески в комплексе не-

*Формулировка — кантовская: с приоритетом нашего "я" — Культуры: ее суффикс избирается — для единства стиля. И потому я, как платоник, предпочитаю сочетание "ПриРОДа и Культура", которое, уже дисбалансом своим, дает заподозрить тут проблему и задачу поиска иного синтеза.

полноценности перед математикой и естествознанием вытравляли из себя эти рудименты.

Теперь естественно – сделать обратный разворот: как Антей Земле, так и науке (и прежде всего гуманитарной) – прикинуть образному мышлению, идти за питанием к искусству и природе, к идеям-идеям, к умозрению и наглядности – так, чтобы в самом категориальном аппарате было соответствие-подобие Природе: чтобы не мертвым объектом, но субъектом она была и как бы говорила нашими умами и словами, самопостигалась – как это и понималось в германской классической философии (Гегель): сознание человека = самосознание природы. Чтобы она натекала в нас – языками своих энергий и форм, а мы бы вслушивались и видения-идеи, ее волю и Эрос выражали.

То есть: от Канта – к Платону – такой вектор.

И вот для уловления тождества явлений Природы и Культуры, для их опознавания я в своей практике такого делания давно пользуюсь, как метаязыком, древним натурфилософским языком ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ. Его "морфология", слова – "земля", "вода", "воздух", "огонь" (в двух ипостасях: "жар" и "свет"); а Эрос = движение, связь (Любовь и Вражда Эмпедокловы, притяжение и отталкивание физики) – синтаксис. Его термины вняты и эллинским натурфилософам, и индийским упанишадам, где они выступают как "махабхута" = "великие элементы" (правда, здесь их пять: еще и "акаша" – эфир, а в разных системах – больше еще). Но и современное научное знание не будет от них отрекиваться. Ведь что такое "четыре агрегатных состояния вещества", как не земля (=твердое), вода (=жидкое), воздух (=газообразное), огонь (=плазма)? Значит, материя, всякая вещественность мира укладывается в них, они ее заперпывают.

Но они расширяемы в духовную сторону. Например, аристотелевы "четыре причины" допускают приуроченье к стихиям, и вероятное распределение может выглядеть так: земля = материальная причина, огонь = деятельная. Это кажется безусловным. Вода = целевая причина (энтолехия) – ибо предполагает течение к цели: откуда-куда... Воздуху остается – формальная причина...

Таким образом, кроме физики в них обозначается и метафизика, способность выражать идеальное. А уж художественная образность вполне распределима по гнездам четырех стихий. И тут в про-

порциях, в удельном весе разных элементов – вполне можно улавливать и описывать национальные миры, национальный Космо-Психологос. Этим и займусь я во второй части доклада: дам конкретный анализ одного из стихотворений Ботева – на языке четырех стихии, демонстрируя так некоторые аспекты Болгарского образа мира.

Л.А. Софронова

ПРИРОДА И КУЛЬТУРА В ВОЗЗРЕНИЯХ РОМАНТИКОВ

Оппозиция: природа/культура реализуется во множестве тем философии, искусства, определяет в целом формы жизни. Ряд историко-культурных парадигм строится на этой оппозиции, которая иногда уходит из внешних слоев текста вглубь, но продолжает его организовывать, или, напротив, выдвигается и становится заметной, явной на всех уровнях культуры. Тогда от нее открыто зависят противопоставления чувства и разума, истины и фальши, осязаемой жизни и цивилизации, города и деревни, свойственные не одной историко-культурной эпохе.

Романтизм оппозицию: природа/культура делает одной из основных, может быть, даже ведущей. Для романтика между природой и культурой происходит постоянное борение, и победа всякий раз бывает на стороне природы. Природа превышает культуру в шкале духовных ценностей, основополагающих понятий эпохи. Культура по отношению к ней занимает подчиненное место, она зависит от нее и, стремясь к совершенству, во всем ориентируется на природу. Природа для культуры, говоря словами романтика, есть недостижимый идеал. Только она способна создать ее полноту, только ее смыслы и значения оказываются важными для культуры. Природа определяет тип культуры, ее топосы, виды искусства и жанры.

Культура романтизма вглядывается в природу, соперничает с ней и ни в коей мере не нарушает ее очертаний. Она ищет и находит в ней ответы на философские вопросы, образцы для создания произ-

ведений искусства, отнюдь не перенося так называемые картины природы в искусство. Романтики не стремились к детализированному ее воспроизведению. Существует легко восстанавливаемый список топосов, связанных с темой природы. Они тяготеют то к готическому, то к сентименталистскому, идиллическому пейзажу. Все они позволяют реконструировать романтическую картину мира в целом. Внешний облик природы не главенствовал в эстетической системе романтика, хотя она и определялась как одеяние Бога.

Природа была прежде всего значима как связанная с категориями духа, бесконечности и развития, ведущими в поэтике романтизма.

Романтики воспринимали природу как "фабрику духа", одухотворяли ее, полагая, что дух в муках рождает натуру (Ю. Словацкий). Все в мире: планеты, растения, камни стремятся к максимально полному воплощению духа. Дух проявляется в каждом элементе природы, но в различной степени, и эта степень может быть меньшей или большей в зависимости от состояния этого элемента, от его развития на пути к самоосуществлению. Таким образом, дух пишет историю форм природы, добываясь логичности и гармонии всего сущего. Он иногда действует как геолог, проникая внутрь земли (Ю. Словацкий), а иногда и как судья. Он вправе судить природу.

Человек, окруженный одухотворенной природой, познавая ее, проникает в тайны духа. Натура – сад мира, в котором существует человек: А. Мицкевич, кстати, полагал, что только славянин живет в полном согласии с природой.

У природы была тайна, которую невозможно познать. Она известна только Богу, и человек живет в неведомом ему царстве, потому природа для него – это книга, которую нужно уметь читать, нникая в тайные смыслы. Так возрождается старый топос: мир – книга. Человек сопричастен природе через дух, а не через свое естество. Они едины в духе, и только потом в материи. Природа может судить человека (Ю. Словацкий).

Природа для романтика была зеркалом Бога и путем к Богу; так развивался известный топос Я. Веме: природа – жилище Бога. Сама природа вечно стремится к Богу, и Бог жаждет ее любви, как и любви человека. Так возникают законы природы.

Природа воспринималась не только через дух. Романтик придавал ей и душу, и способность к страданию. В каждом ее элементе таится мистерия Бога (Ю. Словацкий).

Не только дух и душа были даны природе, но и голос, который слышали истинные художники. Он звучал в музыке, в поэзии, которую М. Мохнацкий называл поющим деревом, "прекрасным инструментом".

Природа олицетворяла идею бесконечности, столь значимую в романтизме.

В ней воплощались идеи историзма, прослеживались пути развития всех ее элементов, органически увязанных между собой. Она имеет свою историю, живет в движении, не статична. В ней при этом ничто не исчезает, а только уходит в глубинные ее пласты. Природа полна переходных форм: от камня к растению, от растения к животному ("Генезис из духа", Ю. Словацкий). Они прежде всего занимали романтиков. В них они находили подтверждение своей концепции и истории и природы.

М.И. Свидерская

"НАТУРА" И "КУЛЬТУРА" В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТЪЕПОЛО

XVIII век, или эпоха Просвещения, в Западной Европе знает различные варианты творческого преломления коллизии "натуры" и "культуры". Магистральный характер имеет при этом ситуация предельного "окультуривания" бытия, когда обе стороны противоречия становятся оппозициями внутри культуры. Ср. соответственно положение Канта о необходимости (с целью преодоления пропасти между природой и человеком) понимать предметы природы так, как если бы они были сделаны человеком; и, с другой стороны, требования естественности, предъявляемые в это время к произведениям искусства.

Основной конфликт эпохи принимает в этой связи вид противоречия между искусством как прекрасной формой, красотой как вещью, объектом гедонистического наслаждения и утилитарного потребления в виде предметов прикладного значения и способов эсте-

тизации окружающей среды, меняющих свой облик чуть ли не каждое десятилетие в чередовании различных эталонов моды, незаслуженно получивших название "стилей", – и искусством как областью возвышенного, в которой на первый план отныне выдвигаются обособленные требования нравственности и правды, задачи воспитания человека-гражданина, свободного от ограниченности любого рода.

Связующим звеном между столь отчетливо разведенными сторонами и средством "разрешения" конфликта выступила "способность суждения", которая для эпохи Просвещения имеет "определяющее культурно–формирующее значение" (В.С. Библер), ставит в центр культуры субъекта суждения – критика и зрителя по преимуществу, превращает культуру эпохи в "культуру просвещенного вкуса", носитель которого оказывается в конечном счете одним из наиболее ценных завоеваний времени.

Дискурсивная природа "способности суждения" отдает предпочтение в творческом балансе эпохи всем формам рефлексии и оперированию со словом, составляющим непосредственную действительность мысли: философии, критике, литературе в многообразии жанров преимущественно эпического рода, в меньшей степени театру: драматическая поэзия не нашла для себя в этот период возможностей плодотворного развития (ср.: П. Буало, "философия Декарта перерезала горло поэзии", Лидро – драматическая поэзия "требует чего-то огромного, варварского, и дикого", ее нет там, где правы народы "мелки, слабы и жеманны").

Изобразительное искусство, прежде всего живопись, также отразило множественность "точек зрения" в широком спектре возможностей "вкуса" – от мечтательной утонченности элегически-меланхолического Ватто и формальной изощренности игриво эстетствующего и соблазнительного Буше, до "моральной" живописи Греза и апологета "правды жизни" Шардена – при отсутствии крупномасштабных решений обобщающего характера на уровне эпохального стиля.

По этот, главным образом французский, облик культуры Просвещения, при своем определяющем значении, не был ее единственным ликом.

Процессуальность, временное начало, скрытое в "способности суждения", содержит в себе широкие возможности для музыкального искусства в эту эпоху, которые и реализовались именно теперь

с полной, не достигавшейся им ни в предшествующий период, ни позднее.

Что касается изобразительного искусства, то на "маргиналиях" эпохи (Италия, Австрия, Центральная Европа, Россия, латиноамериканские колонии Испании) оно выдвинуло "второе издание" монументальной, эпохально стилевой, основанной на универсальном синтезе, барочной концепции, получившей наиболее плодотворное воплощение в искусстве Тьеполо (1696–1770). Традиционные барочные антиномии тела и духа, бытия и небытия (потустороннего трансцендентного сверхбытия), воплощавшиеся в живописи XVII в. в динамическом и драматическом контрасте света и тени, натурализма и визионерства, осязательности и призрачности, преобразуются у Тьеполо в антиномии "культуры" и "природы", традиционного и современного, прошлого и настоящего. Образное единство, воссоединяющее и вновь противопоставляющее стороны этого противоречия, мастер находит в пределах созданного его творческой фантазией синтетического живописного "театра под открытым небом", коллективного народного праздника-действия, картины-зрелища, объединившего в свете яркого солнечного дня традиционные образы классической венецианской живописи, в особенности Веронезе, превращенные им в характерные типы - "маски", с живой непосредственностью современной "натуры" и острым чувством "пейзажной", свето-воздушной и пространственной, оптической целостности изображения.

Т.В. Цивьян

САД: ПРИРОДА В КУЛЬТУРЕ ИЛИ КУЛЬТУРА В ПРИРОДЕ?

Здесь предполагается рассматривать концепт *сад* с сугубо семиотической точки зрения. Соответственно этому выбранное название никак не является риторическим приемом или игрой слов: *сад* действительно занимает особое положение в оппозиции *природа/культура* и в демиургической деятельности человека, осваивающего мир.

Культурная деятельность человека по отношению к природе, как правило, исходит из практических требований: он берет от природы то, в чем имеет нужду, и это в конце концов не может не привести к насилию (вспомним печально знаменитый призыв не *ждать* [милостей], а *брать*). Поэтому в самой оппозиции *природа/культура* есть нечто сомнительное, и протесты против вторжения человека с его "культурной программой" в царство природы возникают периодически. Как бы для того, чтобы обезопасить себя от подобных упреков, человек с самого начала сохраняет в *своем* мире (микрокосмосе) уголок природы – это *сад*. В архетипической модели мира *сад* имеет божественное происхождение, соотносясь, в частности, с мировым деревом. Земные *сады* подражают божественным, являются репликой *садов верхнего мира*; их необходимый признак поэтому – красота: *сад* прекрасен как воплощение рая, но его красота не природна (божественна), а культурна ("человечна"). Этим и определяется вклад человека в концепт *сада*: как бы уходя от утилитарности, человек стремится сохранить некий фрагмент природы в неприкосновенности. Однако в амплуа "культурного героя" он, по определению, этого, как раз и не может сделать: *Сад человека* невозможен без соблюдения двух условий, определяемых *cura colendi*: то, что в нем растет, должно быть посажено специально (слав. *sad* < *saditi*) – первое, – и *сад* должен быть отделен от окружающей природы, от *не-сада* (герм. *Garden, Garten* от корня со значением 'огораживать'), – второе. *Сад* становится особо выделенным (ограниченным) локусом, где человек упражняет искусство, исходя из эстетических потребностей. Не случайно лексема *сад* является знаком поэзии, музыки, живописи и т.п., вообще знаком культуры; *культура* начинает определять структуру и жанр *сада*. "Природа в культуре" все в большей степени уступает место "культуре в природе", и это приобретает весьма изощренные формы. Усиленная встроенность культуры в *сад* особенно ярко может быть показана на примере пейзажных парков. Возникшие в XVII–XVIII в. как противопоставление регулярным паркам и получившие особое развитие в Англии, они, казалось бы, означают возвращение к природе – отказом от ограды, от понятия границы они как бы продолжают в природу, включаются в нее. Конечно, это только иллюзия, *trompe l'oeil*, имеющий к тому же литературные истоки. Прежде всего, отказ от искусства/искусственности уничтожил бы саму идею *сада*. Поэтому с самого начала вводит-

ся условие равновесия между природой и культурой, которые должны "походить друг на друга" (Аддисон). Более того, природа выступает лишь как советчик, мнение которого все-таки должно учитывать (Поп). Отсутствие ограды также иллюзорно: ограда "ха-ха", несящая в себе элемент неожиданности, не менее эффективно отмечает границу *сада*; оппозиция *открытый/закрытый* сохраняется в неприкосновенности. И, наконец, самое существенное: принцип пейзажных парков состоит не в *использовании* (пусть с коррективами) готового пейзажа, а в *создании* нового пейзажа, так сказать, "новой природы" (ср. практику Капабилити Брауна). Дальнейшее развитие пейзажного парка (романтические сады и т.п.), его идеологизация естественным образом приводит к "апофеозу культуры", хотя и в иных, новых формах. Человек противоречив и не укладывается в бинаризм. Стремясь к сохранению природы как таковой, он включает ее в *свой мир*, но способен делать это только с помощью культуры (цивилизации). Это особенно наглядно проявляется на примере *сада*: как бы ни менялись его облик, жанр, функция, его концепт остается постоянным: это *культура*, настойчиво вносимая в природу, а не *природа* в деликатном окружении культуры.

Н.В. Злыднева

НАТУРА И КУЛЬТУРА В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Диалог *натуры* и *культуры* – универсальный для сферы символической деятельности человека – реализует себя в авангарде как серия оппозиций "природа/цивилизация". Данная серия противопоставлений состоит из противостояния *дикого* (первобытного), *необработанного* (нулевая точка письма), *до-культурного* (примитив), *стихийного* (автоматизмы) и *непостижимого* (заумь) – *сделанному* (машина), *управляемому* (утопия), *над-жизненному* (автомат). Иными словами, *органическое* как проросшее изнутри противопоставлено *машинному* как синтезированному извне, и в своем отталкивании-слиянии эта пара понятий формирует основной набор поэтических образов авангарда.

Фоном, на котором разворачивается взаимодействие этих признаков-состояний, является лейтмотив *неуютного мира*. Действительно, поэтизм авангарда весь построен на образности *неуютности*: неуют задан уже определяющим в поэтике авангарда принципом нарушения привычного баланса, отступления от стабильности. Далее он получает развитие в практике организации архитектурного и живописного пространства: отрицание закона тяготения (супрематизм), точечная опора (скульптура Бранкузи), "незавешенность окна" (стеклянные стены конструктивистов), состояние "не-за-что-уцепиться" / обширные гладкие поверхности стен (там же), состояние "на юру" (проекции интерьера на внешнюю планировку в архитектуре функционализма – К. Мельников и др.) и как следствие этого – акцентирование пределов вида, жанра, слова (во всей поэтике авангарда в целом). Мифопоэтическим эквивалентом авангардной "неуютности" может служить мифологема "опасного пути-перехода" из одного пространства в другое, испытание развилкой дорог и т.п. (см. В.Н. Топоров). В аспекте оппозиции *натура/культура* "неуютность" авангарда разворачивается как значимое пересечение путей "степных коней" и "стальных конниц".

Мир *живого* и мир *сделанного* в авангарде – это два полноценных, относительно независимых друг от друга пространства, широко представленных всем корпусом текстов. Однако при всей их самодостаточности каждое из пространств построено по принципу замещения-дополнения другого. Характерным примером замещения членов оппозиции зверь/машина является материализованная в "Летатлине" В. Татлина метафора птица/самолет. В сближении понятий *натура* и *культура* возможны тропы типа оксюморона: соединение наиболее удаленных друг от друга свойств материала, способа создания изображения и т.п. характерно для футуристической живописи, особенно контррельефов (сближение фактур – дерево как *природа* и металл как *цивилизация*, типов "сделанности" – фабричная деталь [*машина*] и рукописная надпись [*человеческая рука*]). Однако с точки зрения диалога *натура* – *культура* в поэтике русского авангарда наибольший интерес представляют случаи наложения вплоть до прямой идентификации "природного" и цивилизационного" начал мира. Неожиданной гранью в этом отношении разворачивается творчество П. Филонова.

Павел Филонов отдает активное предпочтение кругу понятий, сопрягаемых с темой *натуры*. Известно резкое неприятие художником машинной цивилизации. Атомарный принцип строения вещи, изображения, живописной композиции лежит в основе его творческого метода как метода, основанного на идентификации творческого процесса и процесса природного. Принципы органического роста и взаимопроницаемости элементов, которыми руководствовался художник в своей практике, являются основополагающими принципами биологической эволюции. Форма растет у Филонова по образцу кристалла, и этот тип формообразования представлен на его полотнах как *обнаженный прием*. Мир природы выступает у Филонова как *истинный мир*, и он не противостоит миру *культуры*: последний составляет его часть *par excellence*.

Сфера культуры обозначена в живописи П. Филонова прежде всего фактом обращения к традиционной иконографии, акцентирующей *цитатность* мотивов: "Адам и Ева" (1912), "Пир королей" (1913), "Святое семейство" (1914), "Георгий Победоносец" (1915). Обращение к архаическим мотивам дополнено архаизацией формы (стилизация под примитив, лубок, кубистическая упрощенность форм). Помимо библейских мотивов весь набор сюжетов в живописи Филонова можно разделить на две части: *люди* (=город) и *звери* (=мир природы). Однако и эти две части имеют тенденцию к интеграции: их единение образует тему Космоса, Вселенной, Мирового расцвета и т.п. Космологические сюжеты снимают оппозицию *натура/культура*, возводя ее на более высокий уровень – уровень идеи *единого*, в частности, в плане взаимопроникновения не только атомов *зримого* мира, но и элементов *незримого* или *истинно-зримого* (ср. идею Филонова об истинном зрении). Вероятно, с этим ощущением единства природы и культуры связано настойчиво повторяющееся в названиях многих полотен Филонова слово *формула*: Формула городского, Формула пролетариата, Формула Космоса, Формула Вселенной, Формула петроградского пролетариата, Октябрь (пейзаж, формула), Формула современной педагогики, Формула интервенции, Формула комсомольца, Формула буржуазии, Формула империализма, Формула весны, Формула расцвета, Формула революции. Как видим из этого перечня, формульностью для Филонова обладают и явления природы, и понятия социальной жизни, и сам Космос. Формула – это способ рационального (культурного) описания мира. Мира не сводимого лишь к *натуре*.

Формотворческий метод Филонова – это тип мышления, тропный как *культуре*, так и *натуре*. При этом в синтетизме художника содержится парадокс: отрицая цивилизацию, Филонов акцентирует "делание" вещи как саморганизующийся живой организм, то есть, по образу *природы*. Однако истинное зрение, постигающее строение этой природы – принадлежит сфере "рацио" и духа, и тем самым апеллирует к *культурной* традиции.

О.Р. Медведева

ПОСТМОДЕРНИЗМ: КУЛЬТУРА БЕЗ НАТУРЫ?

Литература постмодернизма составляет лишь одну, но весьма значительную часть современного художественного творчества. Вместе с тем вся литература второй половины XX в. может быть названа литературой постмодернистской эпохи, т.е. эпохи цивилизации, комфорта, компьютера, клипа. И – безликих, бездушных, вне-локальных, словно потусторонних картин природы, мерцающих на экранах телевизоров, сверкающих глянцем на уличных рекламных щитах, и на фотообоях, с которыми горы, море, лес "приходят к нам в дом"...

Каково отношение человека постмодернистской эры к природе? Что природа для человека: начало и конец всего сущего или ничего не значащий, мелькающий за окнами автомобиля зеленый фон? Что человек для природы: верный сын или "юзер" или цивилизатор-на-сильник? Чему он отдает предпочтение: культуре или натуре?

Постмодернизм характеризуется приятием любой традиции, повторением и совмещением любых художественных конвенций. Как же переосмысливается в нем стержневое для различных концепций мира и человека представление об отношении естественного и рукотворного?

Постмодернистские времена в России и в Восточной Европе имеют свою печальную специфику: они отличаются большой утечкой художественных талантов, их перемещением в другое пространство. Впрочем, такое "переселение", "бродяжничество": либо вся планета

мой дом, либо мы все – бездомны – отвечает самому духу постмодернизма с его принципиальным безразличием к чистоте и бесприемности как к оценочным категориям.

Как же художник-эмигрант, "пересаженный" из привычного пространства в новое (а порой и из своего времени в чужое, ибо цивилизационное время в разных странах – разное) вписывается в новую природу? (О его месте в новой культуре, об ассимиляционных процессах и двуязычии, об интегрированности и отчужденности, о художественных явлениях, возникающих на перекрестке культур, – написаны тома.) Что остается от творческой личности, когда она оказывается вытесненной из родной природы, как бы вычтенной из натурального окружения? Удастся ли художнику "контрабандой" вывезти за границу кусок родной природы? И способен ли "кусочек культуры", на провоз которого не требуется разрешения властей, обеспечить сохранение целостности его творческой личности?

Может ли художник отождествиться с новой природой, раствориться в ней? Или она для него – пустыня, не заселенная родными приметам? "Предположим, родина воплощается для Вас в покрытых лесом горах с водопадами: трогает Вас встреча с такого же рода покрытыми лесом горами и водопадами в другой части света или она разочаровывает Вас?" (*М. Фриш*). И как связана любовь к родной природе с преданностью родине, с патриотизмом? А может быть, взаимное наложение того, что "всегда с тобой", и приобретенного – по самой сути своей постмодернистское – рождает новые ценности, в том числе эстетические?

Любопытно решаются эти вопросы в творчестве польского писателя Витольда Гомбровича (1904–1969). Дебютировавший в Польше в 30-е годы как авангардист, он продолжил свой путь в эмиграции – в 50-е годы он был своего рода запоздалым авангардистом. Ныне же его совершенно справедливо (хотя и вопреки хронологии) именуют постмодернистом – мы бы сказали точнее: он был предтечей постмодернизма.

Как представлена у Гомбровича дилемма природы и культуры? У писателя, жившего долгое время в Аргентине – стране "незрелости" и на склоне лет вернувшегося в "культурную", приглаженную, прилизанную Европу – "логово фердыдуркизма"? У писателя, убежденного, что отчизна – это не место на карте, а живая суть человека?

Как Гомбрович приводит оппозицию "культура – натура" в соответствие со своей диалогической и релятивистской концепцией человека, всегда находящегося в поле действия (противо-действия) двух сил: "зрелости" и "незрелости" (*niedojrzałości, niższości, młodszości*) норм и канонов, с одной стороны, и свободы и стихии, с другой? ("Человек способен выразить только зрелое, все незрелое в нем остается невысказанным, молчанием"; "все наше культурное достояние возникло из утаивания незрелости...") И не становится ли натура по мере развития человечества чем-то "ненатуральным", искусственным, а искусственное – естественной средой обитания человека? Что такое, по Гомбровичу, человек: культура плюс натура; культура минус натура; "антинатура"? Как, в каком значении, в каком контексте, с каким знаком употребляет Гомбрович эти понятия (а он делает это на страницах своих произведениях множество раз)? И как его представления реализуются в его ироническом и тревожном творчестве: в мотивах и образах, в пейзаже и портрете, в эпитете и метафоре?

Попытаемся дать ответ на эти и подобные вопросы...

Н.М. Куренная.

ЧЕЛОВЕК – ДИТЯ И РАБ ПРИРОДЫ/ТВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ (О творчестве Леонида Леонова)

Человек в триаде "природа – человек – культура" занимает центральное место, которое и обуславливает его особое положение: он как бы балансирует между этими двумя могучими составляющими мироздания. Человек в этой триаде исполняет, с одной стороны, роль раба, в силу своего "онтологического" статуса он – дитя природы, оторвавшийся, но полностью зависимый от нее и вынужденный существовать как бы на расстоянии, а с другой – как мыслящее существо, он творец культуры, пытающийся постоянно восстанавливать связь с природой посредством культурной деятельности.

Удержать равновесие на тонкой границе весьма сложно, отсюда бесконечные "отклонения", совершаемые человечеством, которые наиболее значительными стали в XX в. и привели к углубляющемуся экологическому кризису.

Сможет ли человек по-прежнему играть роль не только нарушителя гармонии, но и соединяющего звена, не дающего распасться триаде "природа – человек – культура" – этот вопрос в современной русской литературе занимал не многих писателей. Философское осмысление основной проблемы будущего – дальнейшего существования человечества – средствами художественной литературы нашло развитие в произведениях Леонида Леонова, еще в конце 40-х гг. ощутившего ее приближающуюся первостепенность и сверхактуальность. С этого времени его творчество неразрывно связано с темой "Природа – человек – культура", поисками "меры", органичных взаимоотношений между человеком и природой, культурой и природой.

Леонов талантливо доказывает в своих произведениях, что разговоры, а тем паче действия по "улучшению" природы, фатально опасны. Природу нужно не улучшать, а сохранять, ибо в ней все предельно сбалансировано. В то же время призыв "Назад к природе", звучащий в творчестве Леонова, следует понимать не как возвращение в первобытное состояние, а как разумное использование всего того, что так щедро дает натура.

Творчество Л. Леонова стоит особняком в современной русской литературе, отчасти по причине его творческой и человеческой независимости, отчасти – из-за непопулярности, недопонимания актуальности и важности постижения тех глубоких философских проблем, которым посвящены его книги.

К ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ЮНОТИРОЛЬСКОЙ МОДЕЛИ МИРА: "ALPENRAUM"

Способ восприятия пространства является одной из основных отличительных характеристик любой модели мира. Пространственно-геометрическая оформленность космоса позволяет выявить основные "точки отсчета", дирекциональные характеристики, оси координат. Исходный космогонический сюжет – отделение неба от земли – представляет собой по сути дела первый шаг в освоении "первопространства" (хаоса) – создание основополагающей бинарной оппозиции *верх/низ*. Впоследствии в результате космогонического процесса структура пространства усложняется и совершенствуется, на вертикальной оси появляются промежуточные элементы (например, *верх/середина/низ*, ср. организацию универсума в многочисленных мифопоэтических традициях, трехчленную структуру мирового дерева), вводятся иные направления и измерения: *правый/левый; вперед/назад; наружу/внутри; снаружи/изнутри; север/юг; запад/восток*. Элементы формирующегося космоса автоматически распределяются по пространственным осям – по вертикали: *гора/равнина/впадина* или по горизонтали: *север/центр/юг; запад/центр/восток*. Пространство геометрически реально, и в этой своей физически-геометрической конкретности оно является одновременно качественной иллюстрацией структуры космоса. Пространство определяет менталитет, а менталитет в свою очередь пытается интерпретировать "освоенное им" пространство.

Чем разнородней и рельефней пространство, тем важнее роль пространственных характеристик для модели мира, тем отчетливее проявляется оппозиция *горизонталь/вертикаль*. На такого рода оппозиции ориентируются "горные" модели мира. В качестве примера организации вертикального пространства предполагается проанализировать альпийскую перцепцию реального мира – в данном случае определенным образом структурированного юнотирольского микрокосмоса.

В настоящий момент Южный Тироль (Südtirol) является немецкоязычной провинцией северной Италии (ит. название Alto Adige)

с итальянским (27,6%) и ладинским (4,36 %) национальными меньшинствами. До конца первой мировой войны Южный Тироль принадлежал Австро-Венгрии и в 1919 году по Сен-Жерменскому договору отошел к Италии. Автохтонная культура Южного Тироля немецко-язычна (южнотирольский диалект), однако не отождествляется самими южнотирольцами с немецкой (германской).

В горном Южном Тироле основной осью координат является вертикаль. Ее значение подчеркивается данными топониматики и определенными лингвистическими свидетельствами. Южнотирольское пространство разделено на верхнюю и нижнюю части – верхняя часть – это горы, с наивысшей точкой – перевалом (*Paß, Joch*, ср.: *Reschenpaß, Brennerpaß, Mendelpaß, Timmelsjoch* и др.). Значимо, что перевалы являются "экстремальными точками" в двух измерениях: по вертикали – как вершины, но также и по горизонтали – как границы. Это один из примеров того, как в южнотирольской модели мира вертикаль начинает "замещать" горизонталь.

Нижняя часть пространства – долины. Понятия *Berg/Tal* (*гора/долина*) – антонимичны для южнотирольского менталитета. Организация жизни ориентируется на пространственные структуры, на вертикаль, преобладающую в *Alpenraum*'е – "альпийской" пространственной модели мира, в которой практически не существует "горизонтальных" характеристик, не только *правый/левый*, но даже *север/юг; запад/восток* (столь необходимых для "равнинного" освоения пространства).

Вся южнотирольская топонимия строится по вертикали, отражая традиционное трехчленное деление космоса по принципу: *верх/середина/низ*. В определенных случаях подобная трехкомпонентная структура может упрощаться, утрачивая один из элементов, становясь двоичной: *верх/середина; верх/низ; середина/низ*. Но и в этих случаях основополагающее соотношение *ВЕРХ/НИЗ* сохраняется, ибо середина является верхом по отношению к низу или низом по отношению к верху.

Примеры вертикального деления южнотирольского пространства весьма многочисленны, достаточно привести лишь некоторые из них. Соотношение *верх/середина/низ*: *Obcraicha/Aicha/Untercraicha; Oberfennberg/Fennberg/Unterfennberg* и др. Соотношение *верх/низ*: *Oberinn/Unterinn; Oberkreut/Unterkreut; Obermais/Untermals; Oberplanitzing/Unterplanitzing* и др. Соотношение *середина/низ*: *Eben/*

Untereben(!); *Huben/Unterhuber*; *Mitterberg/Unterberg* и др. Топонимы с указанием на *верхнее* положение: *Oberau*; *Obereggen*; *Oberfurtsch*; *Oberseeber* и др. Топонимы с указанием на *срединное* положение: *Pill-Mitterpill*; *Mitterberg* и др. Топонимы с указанием на *нижнее* положение: *Unterdorf*; *Untergasse*; *Niederdorf*; *Niederwangen* и др.

Не случайно, что элементы *Ober-*, *Mitter-*, *Unter-*, *Nieder-* встречаются во многих австрийских тирольских фамилиях. Ср.: *Ober*, *Oberbacher*; *Oberberger*, *Oberdorfer*, *Oberhauser*, *Oberhofer*, *Oberhuber*, *Oberkofler*, *Obermair*, *Obermarzoner*, *Obermüller* и соответственно, например, *Niederbacher*, *Niederkofler*, *Niedermair*, *Niederwieser* или *Unterberger*, *Unterer*, *Unterhauser*, *Unterhofer*, *Unterkircher*, *Unterkofler*, *Unterweger* или: *Mittelberger*, *Mitterdorfer*, *Mitterer*, *Mitterhofer*, *Mittermair*. При этом достаточно очевидно происхождение этих весьма распространенных в Южном Тироле фамилий, продиктованное или необходимостью различения по признаку *верхний/нижний* (*Obermair* — Майр, живущий выше, *Untermair* — Майр, живущий ниже, в нижней части деревни, *Mittermair* — Майр, живущий в "посередине"), или принципом называния человека по определенному объектно-пространственному ориентиру: *Oberberger*, *Oberdorfer*, *Unterhofer*, *Unterkircher*.

Данные топонимастике и ономастике выявляют четкую структурированность пространства по вертикали. Основными пространственными ориентирами являются самая высокая¹ самая низкая точка определенного локуса не только в масштабе всей страны ("земли" *Land*) Южного Тироля, но и в микромасштабе отдельных ее частей: областей, коммун, деревень, частей деревень, дворов. Эта ориентация на ось *верх/низ* проявляется и на лингвистическом уровне. Ср. диал.: *I wohn untn in Palain* = Hochdeutsch [HD] : *Ich wohne unten in Palain* — *Я живу внизу на Палаин* (часть деревни Ауэр, находящаяся приблизительно на том же уровне, что и центральная часть); *Mir fãtm af der Alm au* — *Мы едем наверх* (досл. *на*) в горную хижину и т.п.

Однако наиболее характерным и значимым в освоении пространства южнотирольской моделью мира является тот факт, что соотношение *верх/низ* принимает на себя функции не только *вертикальной*, но и *горизонтальной* оси координат. Иными словами, традиционная пространственная оппозиция *север/юг* в южнотирольской "версии" выглядит как *верх/низ*. Таким образом, вся структура альпий-

ского (горного) пространства описывается универсальным четырехкомпонентным соотношением *верх/низ*, в котором присутствуют: 1) верх как крайняя верхняя точка пространства; 2) низ как крайняя нижняя точка пространства; 3) верх как север; 4) низ как юг. Не менее важно, что в определенных обстоятельствах это четырехкомпонентное соотношение становится снова двухкомпонентным, ибо "реальный", "верхний" верх действительно находится на севере (перевалы, наиболее высокая часть южнотирольских Альп), а понижение гор происходит параллельно движению на юг.

Такое восприятие окружающего пространства отражено и на лингвистическом уровне в диалекте, где четырехчленная оппозиция *верх/низ* = *север/юг* имеет вид *untn/obn* (HD: *unten/oben* для обозначения местонахождения) или *ausi/oi* (HD: *hinauf/hinunter* для обозначения направления *сверх (наверх)/вниз*). Ср.: *I fâr Bozen ausi* = HD: *Ich fahre nach Bozen hinauf* – Я еду *наверх* (= на север) в Больцано; *I fâr Trient oi* – Я еду *вниз* в Тренто; *Kim auf Tramin immer* – Привезжай *наверх* в Трамин (деревня); *I wohn obn in Bozen* – Я живу *наверху* в Больцано.

Другая важная характеристика *Alpenraum'a* – его замкнутость, ориентированность на критерий "открытости"/"закрытости". Горы образуют естественный природный барьер, ограничивают, "лимитируют" пространство не только по горизонтали (граница области), но и по вертикали (граница всего "кубического" пространства – *Raumgrenze*). При обозначении направления движения особое значение приобретают пространственные характеристики локуса, в сторону которого или из которого это движение совершается. Вносятся "индексы" *eini/ausi* = HD: *hinein/hinaus*; *drinnen/draußen* и *immer/ummi* = HD.: *herüber/hinüber*. Ср.: *Mir fâr in Ultental eini* – Мы едем в Ультенталь ("закрытая", несквозная долина) *внутри*; *Mir fâr in Eisacktal ausi* – Мы едем в Айзакталь ("открытая", сквозная, "проходная" долина реки Айзак/Изарко) *наружу*. Ср. также при соотношении "своего", "ближнего" пространства с "чужим", "дальним", находящимся *за границей*, *за горами Österreich ausi, Schweiz ummi*. *I fâr Innsbruck ausi* – Я еду в Инсбрук *наружу* (во внешнее пространство).

Восприятие южнотирольского *Alpenraum'a* с его "законченностью", оформленностью, "лимитированностью", разномерностью,

разновысотностью имеет исключительное значение для автоидентификации, восприятия себя самих, но также и ближних и дальних соседей, ср. в пародной песне *Sterzinger Mooslied: Wo sein mehrer Menscher, bei Berg oder Land? – Где больше людей – у горы или у земли?* *Alpenraum* является изначальным космологическим данным южнотирольской модели мира, "первоосмкостью" без которой невозможно появление, установление-размещение и последующее существование других элементов космоса.

ПРИРОДА КАК ОБРАЗЕЦ НАТУРА И НАТУРАЛЬНОСТЬ

В.В. Мочалова

"НАТУРАЛИЗМ" В ЛИТЕРАТУРЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО СОЗНАНИЯ ЭПОХИ

Дихотомия природы и культуры, в значительной степени определяющая литературный мимезис, в его историческом развитии выступает с разной степенью интенсивности, характеризуя при этом тем или иным образом менталитет (в том числе – художественный) эпохи. Сама по себе миметическая потенция литературы проявляет себя различно в "идейно-стратегическом" отношении и неодинаково в плане своей ориентации, тенденции в зависимости от характера культурной эпохи, общественных умонастроений, художественных концепций.

Представление о природном начале в окружающем мире и человеке, внимание к зримому и чувственно воспринимаемому, стремление к "натурализму" в литературной сфере утверждается в условиях противостояния символической, абстрагирующей тенденции с характерным для нее рационализмом и механизмами сублимации.

Представляется, что построенная на различении этих противоборствующих в истории литературы тенденций типология культурных эпох может способствовать углублению понимания как их своеобразия, так, с другой стороны, и преемственности.

Польская литература XVI–XVII вв. предоставляет богатый материал для анализа присущих средневековой, ренессансной и бароч-

ной культуре типов осмысления (воспроизведения, отражения, претворения) натуры в целом и в ее отдельных проявлениях – от восхищенного созерцания до проповеди преодоления. Между этими двумя крайними полюсами размещается достаточно обширный спектр возможностей освоения и описания, отражения и интерпретации природного начала в литературе.

Натуралистический образ как таковой, как воспроизведение "необработанной", непосредственно воспринимаемой, неотрефлексированной жизни – и символизация природного начала, отвлеченные формы его присутствия и функционирования; прославление грубой чувственности, утверждение ее прав в некоторых литературных жанрах – и ее вытеснение, подавление, сублимация в условиях приоритета духовных ценностей – в других жанрах; "окультуривание" природного содержания – и "натурализация" культурного свидетельствуют о борьбе двух противоположных традиций, живая пульсация которых сообщает напряжение самому литературному процессу. Анализ произведений М. Рея и Я. Кохановского, польско-латинских поэтов и литераторов эпохи барокко в аспекте проводимой ими демаркации между натурой и культурой, раскрывает как демаркацию между типами литературного сознания, так и соотношение "природного" и "культурного" в рамках эстетических эпох.

И.В. Рязанцев:

**ЖИЗНЕПОДОБИЕ И ИНОСКАЗАНИЕ
В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ
второй половины XVIII – начала XIX в.**

I. Проблема сочетания жизнеподобия и иносказания – "вечная" проблема изобразительного искусства. Разные формы такого сочетания и разная мера соотношения того и другого на разных этапах развития искусства.

II. Понимание и решение проблемы жизнеподобия в русском изобразительном искусстве второй половины XVIII – начала XIX в.

1. Просветительство и проблема жизнеподобия.

- а) проявление культа природного, естественного и естественности в приложении к ситуациям бытия человека, его эмоционального состояния – его естественным особенностям, его натуре.
- б) понятие жизненности художественной ситуации и правдоподобия действий и выражения чувств персонажей в условиях этой ситуации.
- в) естественность, натуральность в передаче облика персонажей или портретируемого, степень соответствия натуре. Жизненность или сходство с жизнью, жизнеподобие как скорректированное нормами искусства подобие жизни.
- г) высказывания И. Винкельмана, Д. Голицына, П. Чекалевского по этим вопросам.

2. Обобщенное понимание и воплощение образа человека в русском классицизме второй половины XVIII – начала XIX в.

- а) героизация исторических персонажей (прошлого и современности), "гуманизация" ("очеловечивание") мифологических персонажей.
- б) сочетание и соотношение жизненного (натурального) и героического (обобщенно-возвышенного). Баланс между полюсами: бытовизмом (жизненностью обычного человека) и отвлеченностью (отрешенностью от обыденного, идеальностью).
- в) разная направленность в ходе создания образа в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX в. в мифологической и исторической (особенно "современно-исторической") тематике. В произведениях на мифологическую тему – ход от идеального в направлении к конкретному. В произведениях исторического и "современно-исторического" плана – наоборот: ход от конкретного к идеальному.
- г) достижение "оптимума" на разной "отметке": "посредине" или с большим уклоном в конкретику или наоборот – в идеальность.

III. Проблема иносказания в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX в.

1. Почти всегда в рассматриваемый период в русской скульптуре нет "простого" (т.е. без "подтекста") изображения персонажа. Наоборот, почти всегда в законченном произведении художник и заказчик хотят выразить нечто большее, более общее и общезначимое, нежели просто изображение персонажа. Чисто художественная привлекательность изображения, сообщение сведений о персонаже или ситуации сопровождаются, а порой перекрываются по значению передачей смысла, передачей некоей более общей идеи. Поэтому неполны и, следовательно, неверны некоторые из принятых ныне названий скульптур. Например: не "Сидящий пастушок", а "Нарцисс"; не "Пастушок с убитым зайцем", а "Аполлон-охотник".
2. Однако ориентация зрителя с помощью иконографии и атрибутов в том, какой именно персонаж изображен и чем он занят – это лишь один "слой" иносказания. Ассоциативный ряд ведет к понятиям более общего порядка, связанным с социально-общественным, морально-этическим, философским осознанием произведения. Например, "Геркулес на коне" М. Козловского воспринимался как прославление побед А.В.Суворова в войне с Наполеоном, как борьба против узурпации власти и завоевательных войн. "Я. Долгорукий, разрывающий указ Петра I" того же Козловского – как трагическое и героическое противостояние несправедливости. Группа "Граций" в Павловске работы П. Трискорни в едином аясамбле рельефов постамента и масок, декорирующих вазу, раскрывают вечную тему "возрастов человечества" (детство – зрелость – старость), становясь олицетворением течения времени.

IV. Факторы, обуславливающие конкретное соотношение жизнеподобия и иносказания в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX в.

1. Традиция европейского, а затем и русского классицизма (арсенал тем, образов, иконография, атрибутика).

2. Традиция академического обучения (европейского, а затем и своего, отечественного). Она частично связана с классицизмом и реализуется в системе творческих навыков "сочинения", "композирования", трактовки натуры, степени корректировки ее античным образцом.
3. Последние отечественной средневековой культуры, воспринятое максимально общо (общественная значимость творчества и ответственность художника перед обществом, наиболее общие моральные ценности, наиболее общие иконографические особенности).

А.А. Карев

КОНЦЕПЦИЯ "ПРИРОДНОГО" И РУССКИЙ ПОРТРЕТ XVIII ВЕКА НА РУБЕЖЕ СТИЛЕЙ

При всей сложности выявления стилевых признаков в портрете нельзя отрицать наличия целого ряда красноречивых изменений, которые произошли в этом жанре при переходе русской художественной культуры от барокко к классицизму. Особое значение имеют 1760-е годы, на которые приходится смена стилевых вех. Концепция "природного" в портрете барокко во многом опирается на сенсуалистический тип мировосприятия. В работах А.П. Антропова, М.Л. Колокольникова, в известной мере И.П. Аргунова и ряда их современников отчетливо ощущается стремление к чувственно-достоверной передаче физической субстанции человека. Воспроизведение свойств живой материи сочетается со статичными позами и другими рецидинами парсуниного письма. Достоверность образов достигается не за счет физиономической и тем более мимической неповторимости каждой модели, а благодаря выявлению здорового природного начала. Модели исполнены сознанием собственного достоинства и важной самовлюбленности. Они откровенно демонстрируют физическое процветание и природную сановитость. Однако сама по себе

чувственно-привлекательная "природная" оболочка по-видимому не считалась исчерпывающим аргументом в пользу принадлежности к избранному сословию и дополнялась другими сюжетными и пластическими доказательствами. Скованность поз и мимическая индифферентность лиц моделей выражают и неподвижность их психической субстанции. Искусство, учитывая уже имеющийся в национальной школе опыт, более последовательно, чем в "оперативное" петровское время, но все же словно заново открывает человека как объект изображения. Именно этим объясняется пафос новизны, радости открытия богатства материального мира в творческом методе барочных мастеров 1760-х годов.

Трансформация понятия "природного" в новой стилевой ситуации связана со становлением просветительской концепции человека. По мнению русских просветителей, человек является самым совершенным творением природы. Людей "почитают" за "истинное средоточие сей сотворенной земли и всех вещей" (Н.И. Новиков). Вызревает идея равенства всех сословий перед природой: "И боярин, и мужик, все потомки праха" (А.П. Сумароков). Одним из достойнейших предметов изображения считаются чувства человека, обладающие естественно-природной ценностью. Опираясь на достижения сопутствующего классицизму рококо, Ф.С. Рокотов понимает физическую субстанцию как более тесно связанную с тем, что его современники называли "душой" человека. Начинается новая эпоха взаимоотношения духовного и телесного в русском портрете. Теперь телесное служит своеобразным экраном, на котором отражаются мельчайшие движения души модели, и чем подвижней и разнообразней физическая субстанция, тем больше возможностей у художника изобразить психическую. "Утолщение" и "утонышение" физического "слоя", соответственно, приводит к разным концепциям человека в портрете. Нарастает естественность и в пластике человеческой фигуры (А.П. Лосенко, Ф.С. Рокотов). Характерное для процесса становления усложнение содержательного начала сопровождается тяготением к пластической достоверности. В умонастроениях эпохи выкристаллизовывается понятие "натурального". Так ценятся "натуральные", "пристойные сюжету" "экспрессии" (выразительные жесты). Если они благородные и возвышенные, то не должны выходить "из натуры" (Д.А. Голицын, А.П. Лосенко).

Отказавшись в соответствии с интересами стиля эпохи от свойственной барокко и в известной мере рококо импульсивной трактовки "природного", художники нового поколения подошли к необходимости рационального воссоздания естественности (классицизм) или преднамеренного культивирования сферы чувствительного как признака открытости природе (сентиментализм). Причем акцент на душевных качествах человека мог привести, как это было у Рокотова, к отказу от пластической определенности, снижению эффекта физической натуральности. Однако в целом в эпоху классицизма русское изобразительное искусство ориентируется на требование "подражания природе". Портрет этого времени при всем разнообразии понимания задач воспроизведения природы оказывается визуально более достоверным, чем оптически натуральное барочное изображение. Среди множества факторов здесь существенное значение имеет сочетание логически осмысленной иллюзорности с известной самодостаточностью живописного полотна (во всяком случае в большей степени, чем в барокко). Все это можно рассматривать как симптомы зрелости национальной культуры Нового времени.

О.С. Евангулова

ПОНЯТИЯ "НАТУРЫ" И "НАТУРАЛЬНОГО" В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБИХОДЕ XVIII СТОЛЕТИЯ

Понятие "натура" рано попадает в обиход, связанный с созданием и восприятием произведений искусства. В петровское время русские художественные комиссионеры и путешественники пользуются для характеристики скульптуры и живописи определениями "величию против натуры", "немного меньше натуры", "гораздо больше натуры", "втрое больше натуральных". Кроме того для той же цели употребляются словосочетания "сходно с натурой", "в чело века величеством", "в меру человеческого возраста", говорится о произведениях, выполненных в "совершенном человечестве", "как

живо", "власно как живы". Они присутствуют не только для соотношения с реальными явлениями, но и как показатель высокого мастерства художника.

В русской эстетике второй половины XVIII в. под влиянием идей просветительства, интереса к исследованию человеческого характера и физиономистике понимание природы и "натурального" усложняется и дифференцируется. Положение о необходимости следовать природе приобретает программный характер в стенах петербургской Академии художеств. С ней неразрывно связаны и учебный процесс, и суждение о зрелости мастера, качестве его произведений. В эстетических трактатах Д.А. Голицына, И. Урванова, А. Иванова, П. Чекалевского, в переписке русских художников и знатоков искусства критерий соответствия произведения природе является основным. Работа с природы открывает, по всеобщему мнению, путь "к истинному познанию", от живописца и скульптора требуется соблюсти "натуральные повороты", т.е. естественную позу, положение модели должно быть "не принужденное, а натуральное". Перед окончанием картины следует "поправить оную также с природы, дабы лучше изобразить природу". Живописец, таким образом, достоин уважения, "ибо он, рассматривая природу, научается, как естествослов, из оной познавать Бога и прямые добродетели", а "подражание древности и новых времен славным художникам" нужно "не слепое, а разумное, состоящее в рассматривании работ лучших художников, и в сравнении их с природою; то есть, как кто совершенства природы и в чем превосходнее изобразил". Природа, как видим, остается высшим судьей и важнейшим критерием в творчестве.

Большое значение придается соответствию физического духовному, их гармоническому единству — качеству определяющему в искусстве классицизма. Действия героев должны быть натуральны, а внешность не должна обманывать. Претендующий на определенное амплуа герой наделяется соответствующей наружностью. При этом определяющую роль играют такие признаки как соответствие героя природе, исходя из ее возрастного и социального статуса, особенностей национального темперамента. В той же связи ставится вопрос об эстетическом идеале в разных европейских школах (французской, итальянской). Свои особенности характерны для понимания эстетической обработки природы в разных славянских школах — украинской,

польской, русской. Появляются специальные сочинения, закрепляющие внешние свойства природы, такие как особенности телосложения, цвета волос или глаз за определенными чертами характера. Подобные приемы служат подспорьем художнику и своеобразным руководством для восприятия зрителя, свыкающегося с условным языком искусства.

Строгое следование природе и разумный ее выбор, равно необходимые во всех жанрах живописи. Так, чтобы овладеть "ландшафтного рода" искусством "должно чаще упражняться в рисовании видов с природы, при подражании в том славным мастерам, а более природе"; а в "начертании зверей и домашних скотов и птиц... более всего стараться о явственном различении родов и пород их, как в образе и величине, так и в свойстве их, также иметь вкус и знание анатомии оных".

Залогом успеха во всех случаях служит "разум, который познается из вымысла; ибо ежели все расположено порядочно, натурально, к state и по свойству действия и особ в оном находящихся, тогда хорошо представление". Кроме того, произведение заслуживает высокой оценки в том лишь случае, если окажется, что композиция в нем "верная против сюжета", "рисунок справедливой" или "весьма верен", "колера и экспрессии натуральны". Лишь при этих условиях "Живопись, равно как и Скульптура, подражательницы природы преизобильные, избирая лучшее в ней, сообщают изящный вкус любящим их и дают им превосходство над другими".

Г.П. Мельников

"НАТУРА – ДУРА"

Принцип аранжировки природы в пластических искусствах

I. Старая поговорка художников-академистов "Натура – дура" в наиболее концентрированной форме выразила принцип аранжировки природы, доминирующий в диалоге художник – природа. Этот принцип при-

сущ всем типам и историческим периодам развития культуры, хотя в эстетике его формулировки весьма дифференцированы. Требования близости к природе, к натуре, постулаты простоты и правды искусства, сформулированные в эпоху Просвещения, представляются лишь модификацией принципа аранжировки, основанной на иных, чем предшествующая эпоха барокко, константах. Реализм и натурализм XIX в., логически развивавшие эстетику Просвещения и основанные на философии позитивизма, при установке на максимальное правдоподобие, на "принцип отражения" видимой реальности, теоретически доведенный до абсурда в эстетической концепции раннего ленинизма, стремились к наиболее визуально адекватному изображению реально видимого мира. Это стремление породило новый вид искусства – "светопись" (фотографию). Тем не менее художественная практика показала физически-оптическую невозможность пластических искусств быть "зеркальным отражением". Фактически продолжал применяться принцип аранжировки, открыто признаваемый лишь немногими (например, А.К. Саврасовым, для которого приведенная выше поговорка приобрела методический характер).

II. Принцип аранжировки природы по своей сущности универсален, так как принципиально невозможна адекватность феноменологического ряда и его "изображения" в искусстве. Неизбежность интерпретации, собственно, и определяет дискурс искусства как специфического вида духовной деятельности. Гермёневтичность как фатальная обусловленность художественной деятельности составляет философскую ценность пластических искусств.

III. Принцип аранжировки природы применялся во всех культурах и культурных типах, даже тех, которые его категорически отрицали (натурализм). Сама аранжированность, ее стиль варьировался и был детерминирован основными культурообразующими факторами той или иной цивилизации. Наиболее наглядно данный принцип прослеживается в классицизирующих типах культур Европы. Это не означает, что в иных культурах он латентен. Он лишь не столь очевиден для нашего восприятия. Во многом иные основы пейзажной живописи Китая, например, с их ориентацией на постижение "духа", "сущности" и одновременно глубокой символичности природы, зиждятся на чаньских (дзэн-буддистских) категориях мировосприятия. Китайский художник не "причесывает" природу в соответствии с

модой, не стремится "просто и правдиво" отразить ее, но растворяет свое сознание в Природе. Тем не менее это лишь вид аранжировки природы, хотя и более духовный, обусловленный общим типом данной культуры.

IV. Принципиально новая попытка преодоления "пергородки" аранжированности между натурой (природой в широком философском смысле) и художником-творцом была предпринята авангардом. Космичность самого характера природы-натуры и трансцензус художественного акта превращали художника в "медиума", в инструмент непосредственного претворения "ощущаемого" (видимого, воображаемого, представляемого) в пластический образ. Медиуматичность авангарда, обусловленная его социо-космичностью (см. теоретические работы К.С. Малевича, Эль Лисицкого, В.В. Кандинского), предполагает на основе предельной реализации духовных возможностей авторского "я", гипериндивидуализации видения выход на внеличностный непосредственный контакт с натурой (в "супраментальный" план). Свежий пример этого – серия "физических пространств" М. Кулакова. Медиуматическая супраментальность преодолевает искусственность и вторичность современной цивилизации, в которой техника рассматривается как "вторая природа", что, по Э. Фромму, говорит о скрытом некрофильском характере данной культуры. Прорыв к новой жизни, новая витальность уже непосредственно связываются с расширением "природного горизонта" культуры, с ее выходом в макро- и микрокосмос.

V. 1. Однако прорыв к внеличностной высшей реальности, к природе в ее изначальном философском понимании имеет онтологически субъективный характер. По Б. Гройсу, авангардистские проекты оставались в высшей степени индивидуализированными. В сущности, медиуматичность авангарда – лишь характерная черта данного типа культуры, типа внерационального. Будучи синтезом Запада и Востока этот культурный тип идентифицирует себя с началом строительства "нового общества", которое, после краха его социально-утопического варианта, представляется "ойкуменно-космическим" видом цивилизации будущего.

V. 2. Эзотерические и метафизические основы "непосредственного" контакта художника с природой создают новые стереотипы и клише его выражения. "Клишированная духовность" становится иден-

тификационным признаком данного типа культуры в целом. Следовательно, медиуматичность авангарда – лишь исторически новый вид аранжировки природы, где категория правдивости эволюционировала в понятие высшей, трансцендентной реальности, т.е. истины в ее непосредственном пластическом выражении. Культура классического авангарда не "становится ближе" к природе, но создает новый миф о ней и о своем постижении ее. Однако природа, понимаемая не сенсуально, не оптически, перестает быть "дурой", нуждающейся в облагораживании. Таковой остается лишь видимая сторона вещей, которая, однако, в творческом акте принципиально трансформируется, пресуществляется или полностью подвергается негации. Художник также избавляется от позитивистского преклонения перед Природой с ее Законами, заменившей Бога. Автор становится частью природы, поэтому он уже не относится к пей как к объекту художественного претворения, но "изображает" ее изнутри, осознавая себя включенным в ее системность. В этом видится принципиальная инновация искусства авангарда и его сущностное отличие от предшествующих типов западной культуры.

А.А.Илюшин

К "ПРИРОДЕ" РУССКОЙ СИЛЛАБИКИ XIX ВЕКА

Для русского XIX века силлабика – явление позавчерашнее, уже как бы неживое, и немногие возвращения к ней носят преимущественно экспериментальный характер – стилизации, имитации и пр. Здесь обычно сказывается оглядка и опора на соответствующую литературную традицию. Имея в виду оппозицию "природа – культура" ("натура – культура"), определившую профиль нашей нынешней конференции, можно полагать, что такая силлабика искусственно-ненатуральна, культуризована. Это касается не только пробных силлабических переводов С.П.Шевырева из Данте и Тассо, но и, к примеру, стихотворения В.К.Кюхельбекера "Притча о будном сыне.

(Рацея слепых гуслистов на сельской ярмарке. Силлабическим размером)": последнее, хотя и выдает себя за безыскусственный примитив, тем не менее изошренно сконструировано, "сделанно" и насквозь филологично. Не дитя природы, а изыск культуры.

Другое дело, если, допустим, кто-то из выголексинских старообрядцев, далекий от магистральных путей силлаботонической поэзии, естественно примыкающий к старой угасающей (а в центрах новой культуры давно угасшей) традиции, вносит в рукописный сборник XIX в. силлабические вирши. Или простодушный провинциал А.В. Кольцов слагает песни и думы, сбиваясь с "правильного размера" в пользу силлабических ритмов, близких к "шевченковскому стиху". В подобных случаях подозревается не преизбыток, а, напротив, недостаток культуры; нет столичных навыков и выучки, есть почва, органика, природность ("натура").

В этом отношении еще более примечательна ситуация, в которой творили карпаторусские поэты-москвофилы, писавшие на "язычи" (архаический славяно-русский, с большей или меньшей – в зависимости от индивидуальной манеры – примесью местных диалектов). Среди них особенно интересен А.В. Духнович (1803–1865), популярный и влиятельный в тех краях писатель и общественный деятель, чьи сочинения заслуживают пристального внимания наших стиховедов. В нем угадывается подлинный силлабист "от природы" (а не "от культуры"! – при том, что ему чужды были как польские, так и украинские версификационные традиции. Стихи его нравились соплеменникам-русинам и даже становились песнями:

*Я русин был, емь и буду,
Я родился русином,
Честный свой род не забуду,
Останусь его сыном.*

.....
*И теперь, кто питает мя?
Кто кормит, кто мя держит?
Самое русское племя
Мую гордость содержит...*

Здесь нечетные стихи катренов – силлабические 8-сложники, четные – силлабические же 7-сложники (ошибки в слогаисчислении слу-

чайны и единичны, не будем их демонстрировать). Допускаются разноударные рифмы типа "питает мя – племя", а также, по образцу старой силлабики, рифмы с созвучием "и" и "ять" типа светило – т'бло. Такой рецидив силлабического стихосложения необычен постольку, поскольку в XIX в. подавляющему большинству поэтов было, конечно, легче придерживаться привычной метротонии, нежели писать так, как Духнович.

Странный этот феномен был в свое время замечен: "Особенно трудно Духновичу было с ударением. Чувство ударения было потеряно, поэт принужден был довольствоваться силлабическим методом, независимо от ударений. Поэтому, читая его стихи с правильным ударением, легко их смешать с рифмованной прозой ... Однако, есть у него все же и стихи, написанные по тоническому методу..." (Н.А. Васькид. Духнович и его поэзия. Ужгород, 1929. С. 52).

Мои предварительные попытки сравнивать стих Духновича с версификацией других москвофильствовавших поэтов-карпатороссов XIX в., из которых наиболее заметен И.Н. Гушалевич, склоняют к предположению, что, во-первых, язык Духновича сравнительно чист – свободен от украинизмов, каковых значительно больше у его собратьев по перу; во-вторых, они гораздо легче освоили силлаботонику, нежели он, в самых значительных своих стихотворных сочинениях показавший себя силлабистом. Силлабика его – об этом можно говорить с полной уверенностью – безыскусственна, неподдельна, во многом мотивирована его неумением писать силлаботонические стихи, равно как ненарочит и его примитивизм. Не прои́ск культуры, а голос природы.

Согласно семейному преданию, предок Духновича, участвовавший в стрелецком бунте, бежал в Венгрию, и с тех пор жизнь его рода протекала на чужбине. В Петровскую эпоху силлабика была еще живым и привычным явлением. В Закарпатье не было достаточно сильных стимулов для вытеснения ее из наследственной памяти. Может быть, это, вкупе с другими факторами – индивидуально-речевыми, воздействием ли местного говора (несклонность к редукции безударных гласных, непротивопоставленность их ударным), сформировало в Духновиче стихотворца-силлабиста, плохо восприимчивого к тонике? Вопрос об истоках и корнях указанного феномена еще ждет своего рассмотрения.

НА ПОЛПУТИ К ОСТРОВУ ЦИТЕРЕ "Изображение изображенного" у Г. Иванова

Два сборника, озаглавленных почти одинаково ("Отплыть на о. Цитеру", 1912, и "Отплытие на остров Цитеру", 1937) – начало и середина творческого пути Г. Иванова. В первом мы слышим поэтическое эсперанто 1910-х годов, по-северянски безвкусное, но лишённое северянской аляповатой характерности: "...Я, гимны томные наигрывая, / Пасу мечтательно стада". Во втором – уверенный, своеобразный, усталостью надтреснутый голос, "парижскую ноту": "...О, далек твой путь за звездами на север, / Снежный ветер, белый веер твой". Тот Иванов, о котором пойдет речь ниже – уже не томный юнец без проблесков гениальности, но еще и не поэтический мэтр русской эмиграции; это типичный poeta minor акмеистского круга, Иванов "Горницы" (1914), "Вереска" (1916) и "Садов" (1921–1922).

Может быть, характернейшая черта доэмигрантской поэзии Иванова – принципиальная опосредованность лирического высказывания. Живопись, графика, литература, музыка – прекрасные темы для разговора, позволяющие достаточно сказать о себе самом, избежав даже намек на откровенность. Поэтому пейзаж Г. Иванова – почти всегда экфрасис (характерные заглавия: "Книжные украшения", "Гравюра" и т.п.). Иногда "вторичность" заменяется "бутафорией"; крайний случай – стихотворение "О, празднество на берегу, в виду искусственного моря...", где описывается "поблекшая акварель" крепостного живописца, изобразившего "подражателей Ватто" – "доморощенный Версаль" русских дворян, – изображение в четвертой степени. Иногда прямое указание на экфрасис заменяется системой отсылок (музыкальных либо литературных), но общая установка на изображение изображения присутствует. Ту же функцию выполняет и стилизация (ср. "мещанский" цикл в "Садах", где стилизация подчас усилена реминисценцией из Блока или Ахматовой).

Наличие такой установки обусловило тот факт, что в тех редких случаях, когда Иванов переходит к прямому высказыванию,

"сбрасывает маску", он вынужден подчеркнуть этот "выход из рамы" (ср. стихотворение "Горлица пела, а я не слушал..." и др.). Там же, где этого нет, "рама" домысливается читателем (стихотворение "Как хорошо и грустно вспоминать...").

Особый случай – пейзаж петербургский. Петербург у Иванова – место, где противопоставление Натуры и Культуры свято, где реальная жизнь протекает в пространстве холста: "Опять белила, сепия и сажа,/И трубы гениев трубят в упор,/Опять архитектурного пейзажа/стесненный раскрывается простор!" В этом стихотворении только некоторая протяженность времени (от "заката" до "отблеска лунного") подсказывает, что перед нами не очередной экфрасис (ср. также "Видения в Летнем саду"). Усвоенная культурным сознанием "искусственность" Петербурга, предельная насыщенность каждой приметы петербургского пейзажа культурными ассоциациями обусловило восприятие этого (и только этого) города русской культурой – и Ивановым в частности – как текста. В силу этого приметы Северной Пальмиры имеют прямой доступ в ивановскую лирику, не нарушая общей ее установки на "изображение изображенного".

ПРИРОДА КАК ИНСПИРАЦИЯ

И. Е. Светлов

ВСТРЕЧА КУЛЬТУРЫ И ПРИРОДЫ КАК ФИЛОСОФСКАЯ ИНСПИРАЦИЯ ХУДОЖНИКА

На протяжении последних двух веков встреча культуры и природы находила осознание в живописи в разных аспектах: как ландшафтный план со строениями и искусственным пейзажем (XVIII в.), как соединение примет народного быта, народного костюма и мотивов природы (в картинах мастеров бидермайера), как сопряжение природы и восточной экзотики (в произведениях романтиков) и т.д. Природа ощущалась нерасторжимо связанной с культурой, то, напротив, — как нечто самоцельное, заслуживающее пристального исследования, в своем живом естестве (барбизонцы, импрессионисты). В связи с этим в творчестве живописцев возникало немало философских проблем. Вечность и Мимолетность, Порядок и Стихийность, Динамика и Неподвижность, Поэтическое и Повседневное во многих случаях понимались как художественно-философские категории, хотя это далеко не всегда получало программное воплощение.

Особый аспект, который не раз объединял в живописи тенденции философского мышления, — соотношение образа природы и архитектурного памятника, выступающего как образ культуры. В этом разделе творчества получали освещение философские понятия Времени, Рукотворности, Древности, Тайны бытия и другие, возникала особая духовно-философская атмосфера.

В конце XVIII в. поэтическое одушевление природы как одно из направлений развития живописи, ориентированное на присутствие человека, мотивы игры и праздника (Ватто и Буше), получает своеобразную антитезу в меланхолических пассаистских пейзажах Гюбера Робера. Памятники архитектуры в них олицетворяют нерушимость культуры, воспринятой как сгусток артистического духа, а природа, пейзаж проникнуты ощущением загадочности и тайны. В этих пейзажах рождается своеобразная художественная формула связи двух начал, их неразрывности как основного ядра мироздания.

В середине XIX в. в различных модификациях романтизма формулируются идеальные картины мира, в которых природа выступает как предмет познания, и в то же время как нечто бесконечно удаленное от человека, жертвенное, тогда как архитектура – образ храма по преимуществу – рассматривается как нечто живое, понятное человеку, как алтарь, созданный предшествующими поколениями. Немалую роль в этих построениях (характерны, например, пейзажи Антала Лигети) сыграло открытие новых культурных, географических, природных реалий в путешествиях в Палестину, Малую Азию.

Ими питались во многом и совершенно иные концепции, появившиеся на рубеже XIX и XX вв. В пейзажах венгерского художника К.Т. Чонтвари известные античные и христианские памятники знаменуют собой жизнь культуры как синонима истории и человеческой цивилизации. Превращенные в изобразительные пласты, структурно спаянные друг с другом архитектурные сооружения открыто контрастируют с внутренне драматической жизнью природы. Устойчивость, нерушимость мира и напряженность происходящих в природе процессов, их роковая неизбежность – одна из основных тем художника.

В первые десятилетия XX в. и позже, в частности в 60-е, отчасти 70-е годы, внимание живописцев все чаще привлекает тема старинного города как сгустка цивилизации, очага жизни, а нередко как свидетеля вековых деформаций или последнего прибежища. Природа своим монументализмом соперничает с вечностью и древностью построек, неизвестно откуда появившихся, или превращается в их декоративное сопровождение, чаще всего экзотически-камерное.

В 70–80-е годы XX в., часто определяемые как господство постмодернизма, утверждаются особо многогранные взаимосвязи па-

мятников архитектуры и природы. Возврат к идеальному образу мира осложняется нередко нарастающим предчувствием катастрофы, неожиданными диссонансами, обозначающимися в природе или в поведении человека (таковы картины венгра Я. Душанека, связанные с темой Икара). Жизнь городских строений, отражающая драматическое напластование времени, сопоставляется в полотнах В. Брайнина с жизнью природы – изображением вписанных в городское пространство натюрмортов из рыб и растений. В таких прямых сопоставлениях одновременно присутствует торжество жизни и эсхатологический аспект. Все заметнее стремление в емких пластических формулах дать философски значимое понимание отношений культуры и природы, которые все чаще предстают как самостоятельные категории. Эти поиски у ряда художников перерастают в такой синтез, который заставляет вспомнить о знакомых построениях рубежа XVIII – XIX вв.

Л. И. Будагова

ПРИРОДА – КАК СЛОВАРЬ ЧУВСТВ

Об одной из функций природы в поэзии

Трудно сказать, в каком историческом далеке проснулось в человеке чувство прекрасного и способность мыслить в образах. Но очевидно, что его соприкосновения с природой (ее флорой и фауной; ландшафтами и состояниями) – у истоков этих чувств и способностей.

Особенно интенсивно и изобретательно природа – не только как объект, тема, но и как средство воплощения самых разных тем, как "словарь чувств", – используется поэтами. Они охотно обращаются к природе, как к источнику вдохновения и образов (в том числе иносказательных) из-за объективно присущей ей эмоциональности и красоты, из-за ее принадлежности не к прозе, а к поэзии жизни. Она как бы сама просится в стихи, ищет в них свое продолжение. Природа притягивает к себе своей предметностью. Ее лек-

сикон позволяет перевести на язык визуальных образов (емких и лакопичных) скрытые свойства людей, увидеть — невидимое. "Ты был для нас всегда вон той скалою, / Взлетевшей к небесам: / Под бурями, под ливнем и грозою / Невозмутимый сам" (А. Фет).

При своей конкретности природный образ — многозначен. "Глаза их полны заката. / Сердца их полны рассвета" (И. Бродский). "Закат" в "глазах" при "рассвете" в "сердце" — это и обстоятельство жизни бесприютных странников, у которых над головой — не кров, а небо, это и состояние души, где вопреки всему живет надежда.

Поэзия любит обращаться к природе из-за разнообразия ее состояний и форм, что отражается на богатстве ее лексикона, способного выразить любые нюансы мыслей и чувств. Недаром, она занимает такое большое место в поэзии символистов с их страстью к еле уловимым оттенкам душевных переживаний.

Наконец, язык природы — демократичен, так как опыт общения с ней есть у каждого. Она может быть великолепным посредником между автором и читателем, способным вызвать в нем ответный отклик.

Напрашивается вывод: активное использование природы как "словаря чувств" говорит не только о миметических, но и о диалогических наклонностях поэзии, о ее нацеленности (явной или скрытой, осознанной или стихийной — это зависит от концепции) на контакт с читателем, на коммуникативность. Это просматривается даже в поэзии авангардных течений, отрекавшихся от миметической функции искусства. Строчка, подсказавшая тему для этого выступления — из стихотворения В. Незвала сюрреалистического периода: "Словарь моих чувств... природа".

Характер взаимоотношений поэзии с природой способен многое сказать как о константных, "родовых", так и о "видовых" свойствах и функциях поэзии, определяемых эпохой и художественным направлением, и о динамике поэзии вообще.

Идеализация природы, использование ее образов для разного рода обобщений (что характерно для романтизма) сменяется ее деидеализацией, интересом к ней самой, к подробностям ее бытия. Природа уже не только аллегорически воплощает чувства и мысли, подбирая для этого соответствующую оболочку, сколько сама навеивает их, обнажая источник переживаний и предлагая для их воплощения

свои естественные краски. "Как грустны сумрачные дни/Беззвучной осени и хладной!/Какой истомой безотрадной/К нам в душу просятся они..." (А. Фет). "Сиянем золотым и алым,/Исходит запад. Я — один,/В вечерний час в лесу опалом,/Средь зачарованных вершин /.../ Мечта в былом без боли бродит,/И от хрустальной вышины/На сердце и на землю сходит/Очарование тишины" (С. Соловьев).

С конца XIX в., с эпохи модерна (декаданса и символизма) у природы появляется серьезный конкурент — город, начинающий теснить естественные ландшафты и образы. Это усиливается с возникновением футуризма. Если символисты смотрят на город с ужасом, противопоставляя этому порождению зла прекрасную природу, то футуристы прославляют его, как средоточие чудес технической цивилизации, "радостей электрического столетия". Но урбанизация поэтического сознания вызывает ответную реакцию, новую волну интереса к природе в творчестве руралистов, католических поэтов, представителей "лиризованной прозы" — пограничного между поэзией и прозой жанра.

Общий процесс деканонизации поэзии, расширения ее пространства за счет интереса к прозе, к будням жизни, к окружающему повседневному быту, превращают вещь ("мыло", "сахар", "термометр", "кухонную плиту", "почтовый ящик" и т.д. и т.п.) в такой же источник поэтических переживаний, каким всегда была природа. Но именно поэтизация прозы жизни заставляет поэтов обращаться к природным образам, бросающим поэтический отблеск на прозаические реалии бытия. "Думаю, что в полдень каждый день/мог бы быть по-майски тихим, славным,/если бы все кухонные плиты/были б как весенние луга./Мамы-солнышки/на кухне возле них крутились бы с улыбкой/.../ и они, как пашня под ногами/... дали б прорасти хлебам и булкам/словно полевым цветам..." (И. Нолькор).

XX век усложняет связи между человеком и природой, часто лишая их былой прямолинейности, когда "буря" ассоциировалась с волнением души или общества, "море" — с жизнью, "весна" — с радостью, "пива" — с трудом, "лилия" — с чистотой и т.д. Поэты авангарда (в частности, чешского поэтизма и сюрреализма) утверждают сложную ассоциативную связь между разными пластами жизни, которые дает человеку его собственный круг впечатлений. При этих связях "дорово" в зимнем саду может стать олицетворением "XIX века" и "атмосферы романов Бальзака"; "озеро", "буря", "град" —

выстроиться в единую ассоциативную цепь вместе с "зеркалом", "пианино", "кафедральным собором", "черным цветом"; "зеленый цвет" может потянуть за собой не только "жизнь в деревне", "детство", "сбор винограда", но и "вечер", "звезды" и т.д.; "лилия" же перестает быть символом чистоты, а становится просто цветком, сломанным однажды в детстве, во время игры в салочки.

Продолжается и активный процесс (которому еще в XIX в. дал свои стимулы реализм) освобождения природы от служебных, вспомогательных функций. Поэты авангарда ведут его на уровне фразеологии, избавляясь от служебных слов. "Говорят: Девушки прекрасны как розы. Фраза. Гораздо лучше просто сказать: Розы и прекрасные женщины..." (В. Пезвал).

Проблема функций природы в поэзии – многообразна и широка. Мы затронули только некоторые ее аспекты.

Н.С. Осипова

"МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ" КАК "МАТРИЧНОЕ" ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ РУМЫНСКОГО ПОЭТА Л. БЛАГИ

Трансильванское село Ланкрэм, трансильванская природа – опорные элементы формирования поэтического мировидения Лучиана Благи (1895–1961). Мифологически окрашенная память детства оказалась основой его "панического" (от имени бога Пана) ощущения природы, гор, лесов, садов, а также произведений народного творчества.

С первых опубликованных стихотворений проблема соотношения культуры и природы принимает у Благи форму соотношения "я" и "венец мирских чудес". "Я не топчу венец мирских чудес", – заявляет поэт в первом стихотворении своего первого сборника "Поэты света". "Я светом собственным мирскую тайну множу", – продолжает он в том же стихотворении, противопоставляя свой дар другому "свету" – разуму, убивающему тайны и душащему волшебство.

Прямым следствием этой "метафизической чувствительности", по выражению поэта, является острое ощущение (которым пронизано все его творчество) отрыва от Космоса, вытекающего из этого всеислия времени, зыбкости существования на земле. Но если в первых сборниках поэтическое "я" открыто для "умножения тайн мира", для общения с миром как с "вещью чудес", дальнейшее творчество становится сплошным глухим, трагическим воплем о потерянном рае, "онтологическом разрыве" с ним, об отчуждении человека от изначальной матери-природы. Но и этой поре "метафизической печали" настает конец, и в последних сборниках (примерно с начала 40-х годов) происходит новое примирение человека с миром, возвращаемым в своих изначальных параметрах.

Средствами поиска этого нового единства, утоления "жажды истоков", стремления к слиянию с "Великим Целым" в лирико и философии культуры Благи выступают специфические для его творчества элементы.

Прежде всего, это "миоритическое пространство", некая "стилистическая матрица этнической румынской духовности", объединившей в себе географическое расположение, рельеф (холмистый, горный), природу, историю, социо- и этнокультурное развитие, менталитет и др. Именно с этим пространственным горизонтом сомкнулась, по убеждению поэта, "древняя румынская душа". Здесь созрел "румынизм" с его "стилистической априорностью", космоизирующим подсознанием, жадной "постоянного обмена тайнами" с давними предками, постоянного внедрения в глубины природного мира и слияния с ним.

Центром этой модели мира выступает патриархальное село, рассматриваемое как хранилище мифологического возраста. Именно в деревне живы многие структурные элементы изначального миоритизма: сакральность, связь с "Великим Анонимом", творцом всего сущего, интуиция, помогающая постижению тайн бытия, и трансцендентальная цензура, мешающая этому постижению. Особая значимость села видится поэту в том, что оно – органическая часть природы и одновременно ее продолжение за природными пределами "вплоть до владений чуда и сказки".

Именно мир села открыл поэту путь к мифу как к еще одному средству возвращения утраченного единства с космосом. Наиболее частые обращения поэта к мифу относятся к сотворению мира, поте-

рянному раю, Иисусу и Пану. По этот мифологический мир, в котором Блага "обменивается тайнами с предками", далек от религиозности, в нем властвуют ереси и фольклорные чудеса. Убежденный, что "вне мифологического мышления не может родиться ни одно стихотворение", Блага в лучших своих произведениях блистательно воскресил забытые страницы народной мифологии.

На этом фоне особенно ощутим гнет "безжалостного города", где человек бессмысленно растрчивает все дары природы, накопленные в "миоритическом пространстве". Противостояние человека (в его изначальном воплощении) и городской цивилизации несет в себе апокалиптические перспективы.

Другим средством возвращения "потерянного рая" видится поэту культура, творчество. Именно поэзия для него — лучшее средство мифологической реконструкции мира. Творя, человек подобен Демиургу, Абсолюту. Сам мир, в понимании поэта, — нечто постоянно творящее себя. В космическом плане становление, творчество есть непременное условие существования, бытия. Блага превращает эту истину в творческое кредо: "Творю, значит, существую".

Названные выше мотивы воплощены в поэзии Благи современными, модернистскими средствами (преимущественно экспрессионистскими). Возражая тем, кто видел в этом изъян его поэтического творчества, Блага писал: "Полагаю, что в некотором смысле характерная для меня поэзия, хотя она и ультрасовременная, более традиционалистична, чем обыкновенный традиционализм, ибо она возобновляет связь с нашим изначальным духовным достоянием, не испорченным ни романтизмом, ни натурализмом, ни символизмом".

"Мифологическая география", это "матричное" пространство румынского поэта, помогла ему преодолеть искушения, ловушки, опасности всемогущего в межвоенные годы православно-мистического "ортодоксизма", чьи постулаты вели к полному разрыву между культурой и природой, между человеком и окружающим его миром.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЛИРИКА ИВАНА ВАЗОВА и ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВА

Иван Вазов (1850–1921) и Пенчо Славейков (1866–1912) – выдающиеся болгарские писатели-современники. И. Вазов начал свой творческий путь как поэт в начале 70-х годов и стал выразителем в поэзии, прозе и драматургии возрожденческих национально-патриотических и демократических идей. Пенчо Славейков вступает в литературную жизнь в конце 80-х годов, а расцвет его творчества относится к 90-м годам XIX в. и первому десятилетию XX в.

Для обоих писателей национальный пейзаж был одним из важных источников их творческого вдохновения, преклонения перед естественной красотой и объектом изображения. Пейзаж занимает большое место в их поэзии и прозе. Вазов часто обращался к описанию разных мест Болгарии в путевых очерках и с такой точностью и подробностями, что многие из них использовались учеными в географических хрестоматиях. У Славейкова в его путевых очерках также присутствует пейзаж, хотя он не стремится к точности его воспроизведения. Для него он скорее предмет размышлений, раздумий о жизненных проблемах.

В программном стихотворении "Мои песни" (1913) Вазов писал, что его стихи и песни не умрут, так как в них "слышен призыв к правде и свободе/В них чувства добра, любовь и труд", а еще – "отражен в них светлый лик природы". Действительно, пейзажная лирика занимает большое место в его поэзии. Он фактически является первым болгарским поэтом, который утверждает этот жанр в национальной поэзии. Его сборники стихов, особенно такие как "Поля и леса", "Под нашим небом", "Заблагоухала моя сирень", проникнуты картинами пейзажа родного края. Они для него объект восхищения естественной красотой: "люблю смотреть на вас, как на земное диво" ("Родопы"). Красота горных вершин ("На Кома", "Пири") пробуждает мысль о величии прошлого народа, вдохновляет патриотические чувства. Он не скупится на выражения восхищения, безграничной любви к родной земле, к родным долинам и рекам ("Горизонты Пловдива", "Дорога отчизна, как ты хороша!").

У Вазова выявляется пантеистический взгляд на природу, а ее изображение – это средство передать свою любовь к родной земле, предкам, отечеству. Это оптимистический взгляд на естественную жизнь и утверждение силы человека.

У Славейкова пейзажная лирика больше служит средством передачи внутреннего, психологического состояния человека. Взыскательный ценитель природы, он в своих поэмах обращается к образам природы, а в пейзажной лирике стремится запечатлеть непреходящие мгновения. Его пейзажная лирика в сборниках "Эпические песни", "Сон о счастье" – это короткие, лаконичные миниатюры. Это скорее не четко выписанная картина, а лишь ее детали, которые дают возможность обратить внимание на душевное состояние человека. К одному из своих стихотворений Славейков взял эпиграфом слова Стендаля: "Пейзаж – есть состояние души". Эта мысль могла бы быть отнесена ко всей пейзажной лирике поэта. Через детали картин природы – будь то смена времен года, капля росы, время суток, запах цветов, запорошенные снегом ветви, склоненные белоствольные буки – поэт стремится передать психологическое состояние его лирического героя (или самого автора), обратить внимание на чистоту и глубину чувств. В конечном итоге, это средство усиления психологической характеристики образа, создания соответствующего настроения. Через картины природы Славейков достигает более эмоционального изображения конфликтных ситуаций, сильных характеров, а порой и с большей выразительностью вскрывает драматизм человеческих взаимоотношений. Такой подход к раскрытию внутреннего мира человека, подсознательного, едва уловимых душевных состояний ведет к усилению и обогащению психологического реализма, к раскрытию как национальных, так и общечеловеческих проявлений характера. Не случайно, Славейков пишет, что его лирический герой, а вместе с ним и он сам, любит "тех, кто ищет вдохновения /И кто творит бал жизни и мечты".

Два взгляда на национальный пейзаж – это не противостояния, не антитезы, а лишь две стороны самой природы творчества, неодинакового человеческого восприятия или точнее – различное акцентирование внимания, связанного с личным, личностным отношением, творческими проявлениями, художественными запросами и полнотой выражения. Разные подходы в пейзажной лирике двух поэтов начала XX в. в болгарской литературе – это свидетельство ее творче-

ского обогащения, разного проявления в литературном процессе, характерного для утвердившейся национальной литературы и культуры.

И. В. Шведова

ПРИРОДА КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ ГВЕЗДОСЛАВА

Тема природы так или иначе привлекает любого поэта, обретая каждый раз индивидуальное творческое преломление. В XIX в. на мирозерцание писателей технический прогресс влиял значительно меньше, чем в XX-м, особенно в таких областях Европы, как Словакия. В словацкой поэзии активно осмыслилась проблематика взаимоотношений природы, человека и общества. Для романтиков прекрасная природа словацких гор и равнин была не только источником вдохновения, но и аллегорией собственной нации, ее богатых возможностей и униженного, зависимого положения (например, борьба солнца и туч у Л. Штура, Я. Краля). Природа воспевалась и как воплощение красоты, гармонии (А. Сладкович).

Выдающийся словацкий поэт Гвездослав (1849—1921) во многом наследовал романтикам, но сам уже стал зачинателем реалистического направления в национальной поэзии. Он был автором многочисленных лирических циклов и лиро-эпических произведений, в которых тема природы, тесно связанная с социальной и философской проблематикой, занимает чрезвычайно важное место. Гвездослав — не просто великолепный "пейзажист" в поэзии (подробные, зрительно ощутимые описания татранской природы в поэме "Жена лесника", например, — 1884—1886). Природа стала для него мироззренческим началом; он создал в поэзии некую "философию природы" (С. Шматлак).

Природа, по Гвездославу, — земное обиталище человека, он ее "кровный брат"; лирический герой ощущает себя ее частицей, пытается понять ее язык, слиться с ней как можно полнее. Природа

являет собой величественное единство мира, над которым – Бог-творец; общение с природой – это и общение с надмирными силами, посредником которых она выступает. Особенно значим здесь образный мотив звезд, отразившийся и в псевдониме поэта: "славящий звезды". Человек обязан прочувствовать гармонию природы и не нарушать ее; природа становится мерилом нравственных ценностей ("Жена лесника", цикл "Прогулки летом"). Более того, природное соотносится с истинным (неестественное – ложно): таково программное вступительное стихотворение цикла "Летние побеги–I" (1885), в котором исследователи традиционно усматривают реалистические устремления поэта. Начальный этап словацкого реализма отличало сознательное обращение прежде всего к положительным, "возвышающим" явлениям жизни, "реалистическое" виделось в "естественном", а "естественное" – в нравственно чистом, гармоничном, лишь оттененном неприглядными сторонами действительности (программа Й.Шкультети, поддержанная С.Г.–Ваянским и Гвездославом). "Природа" и "правда" оказываются в названном стихотворении Гвездослава синонимами.

Неразрывное родство человека и природы находит у поэта выражение в постоянных аллегориях; так, мотив падающих осенних листьев в сонетном цикле ("Летние побеги–II", 1886–1887) выводит раздумья лирического героя на философский уровень (вечное и преходящее в космических масштабах). Национальные и социальные проблемы у Гвездослава также рассмотрены сквозь призму природы и божественного начала в ней (циклы "Прогулки весной", "Прогулки летом", 1898). Природа служит лирическому герою храмом, в котором он просит защитить страдающий, прозябающий в нищете народ; поэт осмысляет труд крестьянина как обретение желанной гармонии земного и небесного (реалистические картины жатвы в "Прогулках летом"). Для самого лирического героя природа – "душевное лекарство" от жизненных ран, полученных в "неестественно", "дисгармонично" устроенном обществе ("Жена лесника", стихотворение "Звездное небо" – 1893). И мысль о близкой смерти развивается как слияние со Вселенной и постижение ее тайн в звездной высоте (цикл "Печали", 1899–1915).

Итак, понятие "природа" в поэзии Гвездослава объемлет весь мир и человека в нем; данные свыше законы природы должны определять устройство общества и поведение человека, однако реальное положение дел, как с горечью констатирует поэт, зачастую далеко от этого.

ЗАГАДКИ ПРИРОДЫ И ФОРМУЛЫ КУЛЬТУРЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ С.С. КРАНЬЧЕВИЧА

Если Природа, или Натура, даны нам в подарок Кем-то, то Человек, приходящий в мир Природы как ее часть: натура природная, — есть некое константное связующее звено между Небом и Землей. С его появлением на Земле, рождается Небо, Его собственное Небо: благодаря ему, через него, в конечном счете необходимое для будущей жизни, для его потомков. "... Добрая, кроткая, великодушная натура есть дар *благодати*, дар божий" (К. Леонтьев). СТРАДАНИЯ же, которые причиняют людям силы природы (Природа), — ничто, по сравнению с теми, которые они претерпевают друг от друга.

Третий поэтический сборник (1902) Сильвио Страхимира Крапчевича — "Трзаи" (Терзания, Страдания) содержит размышления поэта на эту бессмертную тему. Метафорика природы играет здесь важную и неоднозначную роль. Нарушая "законы" природы, не следуя им, человек не получает благодати от нее, страдает сам, причиняя страдания другим, и ей в том числе. Он же — тюрорц Культуры, "садовник" отношений разных сфер жизни, изобретатель многих "языков" культуры: искусства, педагогики, политики. Данность природы (натуры) закономерна (измеряется законами), загадки ее суть поэтическое восприятие. "Языки" культуры создаются для облегчения взаимодействия с натурой. Практика применения их в действительности отклоняется от первоначального идеала, порождая СТРАДАНИЯ: страдает человек от человека (любовная лирика), страдают друг от друга народы (патриотическая лирика). Так же, как необходимо беречь Природу, учитывая ее законы, следует соблюдать законы отношений, нарушая которые, человек ввергает себя в бездны трагедий. Природа есть сцена, место действия для развития культуры. Движение от культа, от религии — к культуре. Природа становится декорацией, "сфьяксом". Она может быть изломана, "убрана", отодвинута волею человека. По сохраняющимся следам бури читается, прочитывается трагедия.

Человек как опосредующее, связующее звено между натурой, дарованной свыше, и культурой, творимой им самим. Проблемы личности и СЧАСТЬЯ как противоположные СТРАДАНИЮ.

При одинаковом небольшом наборе тем, в зависимости от мышления, характера, настроения и виртуозности исполнителя, композиционные решения выглядят по-разному, не исключая параллельности и типологичности решений. Цитации исключаются. Так, многие параллели в решении поставленных проблем находим в русской поэзии, философии и поэтической прозе (от Ф.И. Тютчева до И.С.Шмелева).

Ландшафт и патристика в творчестве С.С.Краньчевича занимают одно из центральных мест по разработанности и стабильности. От ландшафта природы – к "ландшафту" души. Оппозиция: живая и мертвая природа. Память и памятники. Народ и история. Время и вечность.

О.В. Шиндина

К ОПИСАНИЮ "КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРБАРИЯ" РОМАНА К. ВАГИНОВА "КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ"

Одной из главных особенностей художественного мира Вагинова, во многом определяющей его содержательную специфику, является исключительная роль природной символики, в соответствии с авторской концепцией наполняемой культурной семантикой. Нейтрализация противопоставления природы и культуры, достигаемая посредством "культурализации" природы и "натурализации" культуры, наиболее последовательно проводится в романе "Козлиная песнь" (далее – КП), генетическая соотнесенность которого с античной традицией предопределяет то особое место, что отведено в смысловом пространстве текста растительному коду (об античном "происхождении" КП и вегетативной символике в ней см. работы автора: Театрализация повествования в романе Вагинова "Козлиная песнь" // Театр. 1991. № 11; Роман Вагинова "Козлиная песнь" в античной перспективе // Логос. 1993 /в печати/).

Особый семиотический статус КП, связанный с ее метатекстуальной основой, проявляется, в частности, в системе семантических от-

ношений, складывающейся вокруг образа Автора (далее – А); можно с абсолютной уверенностью утверждать, что все соотносящиеся с ним романские образы в той или иной форме участвуют в реализации глубинного авторского замысла и в этой связи имеют специфическую смысловую наполненность. Так, изображая процесс своей работы над романом, А пишет: *на столе у меня стоит лавр с жизиней и кустик мирта* (Вагинов К. Козлиная песнь. М., 1991. С. 504. – Далее все цитаты даны с указанием страницы по этому изданию). Введение в текст КП этих растений, согласно античной традиции, имеющих отчетливое антропоморфное происхождение, встраивается в общую античную линию романа, одним из главных выразителей которой является А.

Появление образа *лавра*, чей культовый характер как дерева Аполлона зафиксирован в легенде о превращении Дафны в лавр и в соответствующих ритуалах, может быть сопоставлено с появлением темы Аполлона (см. самоощущение неизвестного поэта (далее – НП): *Пусть бегут все, пусть смерть, но он здесь останется и высокий зрам Аполлона сохранит* (24); здесь же ср. название ранней повести Вагинова – "Монастырь Господа нашего Аполлона"). Другой случай употребления образа лавра связан со сценой видения героями КП действующего в романе на правах персонажа Филострата – автора "Жизнеописания Аполлония Тианского" (см.: *И все воочию увидели Филострата: тонкий юноша <...> в ниспадающих одеждах, в лавровом венке – пел /58/*); вводимая данным эпизодом отсылка к традиции награждения лавровым венком победителей поэтических состязаний подкрепляет предположение о наличии в романе отзвуков диалога Платона "Пир" (см.: *Шиндина О.В.* К выявлению античного слоя романа Вагинова "Козлиная песнь" // Балканские чтения–2. Симпозиум по структуре текста. М., 1992). Как известно, поводом к устраиваемому Агафоном пиру послужило получение награды за первую трагедию; ср., во-первых, написание А романа, оказывающегося театральным представлением (здесь же см. название КП – дословный перевод древнегреческого "трагедия"), и, во-вторых, "Агафонов" – фамилию НП, своеобразного двойника А, и его же признание: *Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию* (40). Наконец, как возможное редуцирование семантики образа лаврового венка см. описание ситуации творческой несостоятельности НП: *никакие бледные розовые лепестки не складывались в венок, никакой пьедестал не появлялся под его ногами* (132).

Образ лавра получает в КП дополнительные смысловые коннотации в связи со своей способностью обострять дар прорицания (ср. "Дафний" – прорицающий из лавра – как одно из наименований Аполлона): весь комплекс состояний, связанных со сверхъестественными способностями и направленных на постижение скрытого, тайного смысла и предвидение будущего, исключительно актуален для содержания тельного строя романа Вагинова. Помимо этого, следует учитывать, что в поздней античности олимпиец Аполлон отождествлялся с Гелиосом, образ которого на правах идеологически значимого элемента инкорпорирован в структуру КП: *Вот, взнесенная шеей, голова Гелиоса, с полуоткрытым, как бы поющим ртом, заставляющая забыть все. Она, наверно, будет сопутствовать неизвестному поэту в его ночных блужданиях* (19). Ср. данную Тептелкиным (далее – Т) характеристику НП: *Казалось ему, разрушается государство, а чистый юноша поет о свободе духа, поет скрытно, как бы стыдясь* (28), – что возвращает к эпизоду появления поющего Филострата; в то же время, мотив пения устойчиво закреплен за образом Орфея, двойником которого ощущает себя НП; см. его рассуждения *о нисхождении (...) во ад диких и шумов, и визгов, для нахождения новой мелодии мира* (72). Наконец, в контексте аполлонической линии КП следует назвать широко распространённые сюжеты о наказании Аполлоном Мусагетом певцов, состязавшихся с ним в музыкальном искусстве; ср. столкновение дионисийского и аполлонического начал в фигуре НП, переживающего духовную и физическую гибель; ср. о музыкальном "оформлении" дионисийской линии в КП в работе автора: Музыкальная тема в романе Вагинова "Козлиная песнь" //Русский авангард в кругу европейской культуры: Тезисы и материалы. М., 1993.

Не менее разнообразные смысловые коннотации имеет в содержательной структуре романа и образ *мирта*, по одной из версий мифа, так же как и лавр, ведущий свое происхождение от нимфы (к слову, в КП пространство Петербурга и его пригородов, в некотором смысле тождественное пространству романному, населено сатирами и нимфами). Как известно, символика мирта в античной традиции амбивалентна: с одной стороны, он непосредственно соотносён с погребальной обрядностью (в чем прослеживается его связь с хтоническим миром), с другой стороны, мирт является культовым растением Афродиты (Венеры). Одновременная сопричастность об-

раза мирта категориям жизни и смерти может рассматриваться как своего рода "проекция" всей натурфилософско-культурологической концепции Вагинова, нашедшей свое наиболее полное воплощение в КП; согласно ей, жизнь и смерть наделяются качествами неотторжимости, взаимопроникаемости, распространяемыми как на мир живой природы, так и на универсум всей мировой культуры. Наиболее отчетливо это проявляется на примере Петербурга, изоморфного в КП потустороннему пространству, в котором А (наделяемый откровенно хтоническими признаками; см. "Междусловие установившегося автора") выступает в роли своеобразного проводника душ героев в романский мир; см. его самохарактеристику: *автор по профессии гробовщик <...>. И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни* (13); ср. функцию мирта в погребальной символической.

Связь мирта с образами Афродиты и Венеры, кстати, регулярно встречающимися в КП, предопределила его способность выступать в качестве эмблемы молодости, что, в свою очередь, может быть сопоставлено с разнообразно проводимым в романе мотивом уходящей молодости. Кроме того, в древнеримской традиции имя Венеры являлось синонимом плода, притом что сама она выступала в роли покровительницы садов; учитывая существующую в сознании НП и Т тождественность Петербурга Риму, ср. устойчиво закрепленный за образом Т мотив появления, созревания и гниения плодов и, одновременно, бесплодия. Наделение Т чертами профанического двойника универсальной фигуры умирающего и воскресающего бога растительности и его типологических соответствий допускает, в частности, его уподобление образу "майского короля", что косвенно подтверждается и именем его жены – Марии Петровны Далматовой; ср. "Марию" как женское соответствие и партнера образа "майского короля"; здесь же см. эпизод, когда Т мысленно сравнивает Далматову с Дианой, изначально являвшейся богиней плодородия.

Последнее, что необходимо сказать в связи с образами лавра и мирта, – то, что их появление на столе А может интерпретироваться как микромодель сада, мифологема которого занимает одно из важнейших мест в смысловом пространстве КП. Последнее обстоятельство предопределяет появление в романе образа Приапа – бога плодородия, покровителя небесных, земных и подземных садов; учитывая роль Приапа как кладбищенского сторожа (т.е. хранителя

подземных садов), описываемую в VIII сатире Горация, где его дозорный двойник охраняет находящийся на месте бывшего кладбища эсквилинский сад, см. видение III, в котором *Нева превратилась в Тибр, по садам Перона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа* (23). Ср. также использование образа пестумской розы (*Это была не столепестковая кампанийская роза, не дважды цветущая пестумская* /27/), безусловно восходящего к IV книге "Георгик" Вергилия (см.: *розарии Пестума, /Дважды цвет приносящие в год*); там же встречается образ коринкийского старика, по мнению Г.В.Цивьян (Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологеме сада/Текст: семантика и структура. М., 1983), выступающий импликацией фигуры Приапа. Все три вида садов, которым покровительствует Приап, широко варьируются в КП, соединяясь с метафорическим употреблением этого образа в качестве пространственной модели мировой культуры. В итоге, сам роман Вагинова оказывается сродни саду (ср. цепочку взаимоуподоблений: А → Филострат → мировое древо → книга, которую пишет А), наследуя его важнейшее качество – выступать наиболее адекватной формой компромисса между природой и культурой.

Л.Ф. Кацис

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ И БИОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ ЕГО ВРЕМЕНИ

Литературное наследие О.Мандельштама содержит целый ряд текстов, прямо трактующих проблемы как современной ему, так и классической биологии. Широко известны тексты, посвященные Дарвину, Палласу, Ламарку и т.д. Кроме того, существенную роль в судьбе поэта, в его возвращении к писанию стихов сыграла встреча с биологом-эволюционистом Б.Кузиным. Посвящение этому ученому стихотворения О.Мандельштама "К немецкой речи" рассматривается обычно вне контекста чисто научных интересов Б.Кузина. Между тем, достаточно обратить внимание хотя бы на название главы труда Б.Кузина по теории эволюции, чтобы возникли ассоциации,

близко связанные с коренными философскими интересами О. Мандельштама.

В качестве принципиального для своего эволюционного учения термина В. Кузин вместо традиционного понятия дарвиновской биологии "вид" вводит понятие "тип". Не вдаваясь в подробный анализ чисто биологической сути теорий В. Кузина, заметим, что этот термин лежит в основе биологических взглядов И.В. Гете, прокомментированных затем в собрании его сочинений доктором Штейнером. Именно спор вокруг этого комментария оказался в центре напряженной философской полемики между Э. Мотпором и Андреем Белым. В числе главных тем спора было обсуждение теории цвета Гете, как ее понял доктор Штейнер.

С учетом того, что Мандельштам путешествовал по Армении, где и встретил В. Кузина, имея в руках книгу Гете "Путешествие по Италии" гетевские коннотации теории Кузина могли сыграть в общении поэта и ученого существенную роль. Здесь интересно отметить, что В. Кузину совсем не показалось близким и верным стихотворение О. Мандельштама "Ламарк".

Второй биолог, который мимоходом упоминается в "Путешествии в Армению", известный биолог-экспериментатор и крупный теоретик А. Гурвич. Говоря о его опытах по "общению" растений между собой и по их взаимовлиянию друг на друга, Мандельштам, как нам представляется, снова имеет в виду Гете. Дело в том, что подобный эффект описывался Гете в его биологических фрагментах. В известном смысле можно говорить о Гете как подтексте "биологических образов" Мандельштама.

Столь существенная концентрация гетевских образов в "Путешествии в Армению" помимо всего прочего может объясняться тем, что юбилей великого помещика поэта, философа и естествоиспытателя был, кажется, чуть ли не первым государственно отмечавшимся юбилеем писателя. И было это на несколько лет до знаменитого юбилея гибели Пушкина в 1937 г. Резкая актуализация изданий и исследований Гете бросалась в глаза. А размышления по поводу как творчества, так и натурфилософских взглядов Гете позволяли говорить о многих вещах, открытое обсуждение которых было почти невозможно.

В этом контексте, с учетом, разумеется, и отголосков гетевской теории цвета в главе о французских импрессионистах, можно

говорить о существенной роли Б. Кузина в размышлениях Мандельштама о природе и человеке, о культурной и биологической эволюции. Поэтому посвящение именно Б. Кузину стихотворения "К немецкой речи" представляло собой вполне заслуженную благодарность молодому биологу за помощь в выходе из существенного кризиса, в котором пребывал Мандельштам в то время.

ПРИРОДА В КОНТЕКСТЕ ФОЛЬКЛОРНОГО, РЕЛИГИОЗНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

Л.П. Виноградова

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРИРОДНЫХ ЯВЛЕНИЙ В НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ СЛАВЯН

Славянские народные представления об атмосферных явлениях и их наименования позволяют обнаружить их мифологическую основу. Демонологическую интерпретацию получают, например, такие природные явления, как гром, молния, ветер, вихрь, падающие звезды и кометы, радуга, дождь во время солнца и др. Считалось, что ветер возникает от полета незримых душ грешных людей либо является следствием самоубийства человека; при завывании ветра говорили, что кто-то повесился и слышны его стоны. Большая часть названий вихря отражает поверья о том, что его возникновение связано с персонажами нечистой силы: в вихре крутятся, дерутся, танцуют, справляют свадьбу черти, ведьмы, лешие, полудницы, самодивы, вилы (ср. названия вихря: польск. *diabie wesele, diabli tańcie*; укр. *ведзьмина веселле, чортово весілля*). О понаенных бурей деревьях белорусы говорили: "схало чортово веселье, да колосом започэпило". Вихрь поднимался якобы в момент смерти ведьмы или колдуна. Результатом воздействия вихря на человека, как полагали, были тяжелые увечья — паралич, глухота, немота, психические заболевания.

Свидетельством того, что многие природные явления осмыслились как демонические существа (или как результат их деятельности) могут служить диалектные формы совпадающих наименований. Например, польское *strażaki* обозначает 'дождевые тучи' и одновременно 'духов, пугающих людей'; *babóki* — 'черные тучи' и 'ми-

фические персонажи, которыми пугают детей²; *tumacz* – ‘грозовая туча’ и ‘дух, сидящий в колодце’, кроме того так же называлась маска святочного ряженого. В названиях туч, равно как и в именах мифических существ, часто используются слова “дед” и “баба”. Польское диалектное *malnia* означает ‘вспышку молнии без грома’, ‘туман’ и ‘привидение в виде черта’; *klin* – ‘вспышка молнии’ и ‘дух, вызывающий плач ребенка в ночное время’. Терминами, обозначающими колдунью, ведьму (*ciota, strzyga*) в польских диалектах называли лягушку, мышь, ласку. Слово *lelek* могло относиться к аисту, черту, летучей мыши, к душе убитого охотника и т.п.

Богатый материал для реконструкции архаических представлений о бабочке, мотыльке дают славянские диалектные формы их наименований: русск. *душа, душечка, баба, бабушка*; украинск. *відьма, стрига*; польск. *czarownica, diabel*; словац. *bosorka, striga, čertica, ježibaba* и т.п.

К демонологическим представлениям примыкают поверья о мифологизированных животных (таких, как уж, жаба, кукушка, аист, ласка, волк, заяц), насекомых, растениях.

А.М. Ранчин

ОППОЗИЦИЯ "ПРИРОДА – КУЛЬТУРА" В ИСТОРИОСОФИИ "ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ"

1. Присущая современному сознанию оппозиция "природа – культура" древнерусскому мировосприятию не знакома и не была предметом рефлексии составителей ПВЛ. Вместе с тем, значимость антиномии "природного" и "культурного" начал для летописцев неоспорима при оценке и интерпретации ими событий *мира людей*. Эта оппозиция – инвариант присущих ПВЛ антиномий: "внечеловеческое /животное/–человеческое", "лишенное смысла – осмысленное", "до-историческое – историческое", а также, в известной мере, и таких антиномий, как: "чужое – свое" и "языческое – христианское". Совмещение "внутренней" (свойственной тексту) и "внешней" (исследовательской) точек зрения при анализе ПВЛ в рамках катего-

риальной пары "природа – культура" позволяет выявить своеобразие историософских воззрений летописцев.

2. ПВЛ – соединение нескольких сводов. Тем не менее, анализ ПВЛ как целостного текста со своей историософией представляется вполне оправданным.

3. Антиномия "природного" и "культурного" в ПВЛ – это, прежде всего, противопоставление "доисторического периода" ("предыстории") и исторического времени. Веха в истории славяно-русов – основание Киева Кием, Кий, его братья и сестра как бы дают свои собственные имена киевским урочищам (горам и реке); то есть природная среда как бы "антропологизируется". Окончательное вхождение славяно-русов в историю, начало их исторического бытия связывается с их походом на Константинополь в 852 г.: "В лето 6360 /.../ нача ся прозывати Руска земля". Характерно, что появление этого названия прикреплено к точной дате (в отличие от появления этнонимов "поляне", "древляне" и т.д.). Другая точка отсчета – призвание варягов.

Концепция начала истории и государства славяно-русов двояка: в власть первоправителей, с которых начинается историческое время, и автохтонна (преемство от Кия), и привносится извне, организуя природное хаотическое существование славянских племен (призвание Рюрика с братьями). Для истории, в отличие от "предысторического" существования среди лесов и рек, характерны персоналистичность (маркированность именами князей) и линейное время. Не случайно, именно с 852 г. в ПВЛ идет сплошной поток погодных статей (в летопись вносятся даже "пустые" годы", без рассказа о событиях). Время наполняется и упорядочивается.

4. Противопоставление доисторического (природного) и исторического бытия славяно-русов не равно антиномии "языческого" и "христианского": крещение Руси отделяет от 852 и 862 годов около 130 лет. (Хотя истоки славянской праистории и отмечены миссией апостола Андрея.) Оппозиция "природа – культура" не равна и оппозиции "до-история – история". Среди славянских языческих племен, живущих как бы "внутри" природного мира, выделены "кроткие" поляне, соблюдающие брак, слушающие старших, гнушающиеся нечистой едой (в отличие от "скотски живущих" "образом звериным" древлян и других племен). Культурные запреты отделяют "человеческое" поведение от "животного". Летописец подчеркивает, что

поляне не просто населяли леса (как древляне и др.), но "сидели на горах". Здесь можно видеть противопоставление "леса – не-леса" (горам и т.д.), как дикого пространства окультуренному, освоенному. Кроме того, указание на горы как место обитания акцентирует связь полян с Историей: киевские горы, названные по именам Кия и его родичей, "неалонимны", отторгнуты от темного, "беспамятного" природного мира.

5. Своеобразно соотношение оппозиции "языческое – христианское" с оппозицией "природное – культурное". Критерии оценки поступков князей дохристианского времени иные, нежели христиан. Не осуждаются как греховные ни убийство Игоря древлянами, ни изощренно-жестокая месть Ольги; месть вообще не вменяется в грех (ср., напротив, укорение Василька Геребовльского за казни своих гонителей в статье 6605 /1097/ г.). Коварное убийство Владимиром (еще язычником) брата Ярополка летописец не обличает (ср., однако, оценку братоубийства Святополка в статьях 6523–6527 /1015–1119/ гг.). Обличается не Владимир, а воевода Блуд, предавший своего сюзерена Ярополка. Поведение человека дохристианского времени судится не по христианской, а по дохристианской же морали (предательство – великая вина и для язычников). Мораль (признак "культуры") не тождественна христианской этике.

6. Человек дохристианского времени может быть наделен прозорливостью, как бы "природной мудростью" (ср. "природную хитрость" Ольги или "природную силу" и "лютость" Святослава, не варящего мяса и спящего под открытым небом). Эта прозорливость относится к явлениям материального мира: волхв "видит" смерть Олега от коня (статья под 6420 /912/ г.); Олег "видит" яд в кубке с вином (статья под 6415 /907/ г.). Ср. также "природный" характер волшебств мага Аполлония Тианского, повелевающего коарам и птицам, в статье 6420 /912/ г. В то же время все пророчества волхвов в христианское время оказываются ложными (статья 6579 /1071/ г.), и, напротив, прозорливы монахи: Матвей, "духовным оком" видящий докучающих инокам бесов (статья 6582 /1074/ г.), Феодосий Печерский, прорицающий о погребении жены Яя (статья 6599 /1091/ г.). Интересно, что летописец в двух статьях (912 и 1071 гг.) называет чудеса, совершенные магами – "волхвами" Аполлоном и другими, бесовским наваждением и объясняет их "попущением Божиим". Но лишь в статье 1071 г., основная часть

которой относится к русским волхвам христианского времени, прямо подчеркнута "иллюзорность" "мечтанием совершенных" чудес магов.

Языческие и христианские пророчествования в ПВЛ оказываются как бы двумя "метаязыками", описывающими реальность и находящимися до известной степени в отношениях "дополнительной дистрибуции" друг к другу: в дохристианские времена и через язычников возвещалась истина, в христианские же – все пророчества волхов ложны. Конечно же, при этом и рассказы о языческой прозорливости "обрамлены" собственно христианской интерпретацией.

7. Представляется плодотворным сопоставление ПВЛ с византийскими (Георгий Амартол, Иоанн Малала) и славянскими хрониками с точки зрения оппозиции "природное – культурное".

Т.Ф. Семенова

"ПОСМОТРИТЕ НА ПОЛЕВЫЕ ЛИЛИИ"

(Образы природы в творчестве
иеромонаха Гавриила Стефановича Венцловича)

1. Картины природы, описания природных явлений часто встречаются в произведениях сербского проповедника иеромонаха Гавриила Стефановича Венцловича. Его творчество – это труды эрудита, знакомого как со святоотеческой традицией, так и с новейшими направлениями богословской мысли его времени. Произведения Венцловича всегда имеют образец, по которому они созданы, в них может быть представлен свободный перевод или парафраза на заданную тему.

2. В образной системе Венцловича исключительное место занимают картины природы, которые имеют различные художественные функции, определяемые задачами, стоящими перед автором. В православном понимании природа свидетельствует о Боге, через познание ее происходит и богопознание.

3. В Ветхом Завете в хваление Богу входит вся природа: морские чудовища, кроткие создания, как и свирепые, — все одинаково восхваляют Бога. Все мирские стихии, даже если они разрушительны для человека, получают область своего действия, все они призваны славить Бога. (Пс. 148, 104). В ряде своих произведений Венцлович использует прямые описания реальных явлений природы, чтобы воспеть мудрость устройства мира, его красоту.

4. В то же время Венцлович широко использует образы природы в качестве аллегорий. Здесь он следует евангельской традиции, беря за образец притчи Христа. Притчи Иисусовы — важный речевой жанр Его провозвестия. Их аллегорические толкования возникли в раннехристианской традиции или были созданы самими евангелистами. А. Юлихер выделил три основных типа евангельских притч: "притча" в узком смысле слова; "парабола" или "притчевое повествование"; "повествование-образец". Кроме того, среди притч ряд исследователей (Р. Бультман, И. Иеремияс) выделяет "аллегии" — иносказательные повествования, в которых каждый элемент имеет метафорическое значение. Венцлович, подражая евангельским образцам, создает ряд произведений, среди которых можно выделить типы, подобные типам евангельских притч.

5. В большей части своих произведений Венцлович придерживается традиции аллегорического экзегезиса. Будучи исследователем И. Галятовского, "Ключ разумения" которого он прекрасно знал, Венцлович следует правилам составления проповедей, изложенным в этой книге. Изощренность проповедей, написанных по этим правилам, требовала усиленного применения аллегорий, символических образов, игры слов. В частности, в "Ключе разумения" даются рекомендации, как выбирать тему, как ее развивать с помощью риторических правил, содержатся рекомендации, кроме отцов Церкви, читать "гистории и хроники" о разных событиях, читать книги о животных, рыбах, птицах, деревьях, камнях и т.п., чтобы их особенности можно было применить к предмету изложения. Этим также объясняется частое обращение Венцловича к образам природы.

ОПИСАНИЯ ПРИРОДЫ В ЧЕШСКИХ ХРОНИКАХ ЭПОХИ ПРАВЛЕНИЯ КАРЛА IV

Представления средневекового человека о природе, в той или иной мере отраженные в исторических сочинениях, подчиняются принципу, определенному Д.С. Лихачевым как "принцип монументального историзма". Природа, и шире – космос, не только изображались с больших дистанций и воспринимались как нечто отвлеченное, связанное с вечностью, но являлись и частью повседневной жизни. В этом отражалось стремление средневекового человека видеть в большом отраженное малое, в значимом – временное, проходящее. "Малая" человеческая жизнь не просто была неразрывно связана с природой, звездами, космосом, но и отражалась в этом.

С одной стороны, человек, вследствие своей греховности, как бы вносил в созданный Богом мир неупорядоченное, хаотичное начало. В природе же, по представлению средневекового человека, была заключена божественная мудрость, воплощен замысел божий. Природа была создана для поучения и наставления человека. Именно поэтому, желая приблизиться к Богу, отойти от сиюминутных мирских забот, человек уходил в лес, к реке, в пустыню.

Не является исключением и чешская хронистика середины XIV в. Исторические сочинения Пршибика Пулкавы из Раденина, Франтишка Пражского, Джовани Мариньолы изобилуют описаниями природы, путешествий. До сих пор вызывают споры специалистов подробные, со специальной терминологией, описания солнечных затмений, созвездий и изменений луны. Солнце и ветер "помогают" выигрывать битвы самому королю (в Автобиографии Карла IV), "малый свет" выводит Дж. Мариньолу из "неведомых лесов", звезды предсказывают будущее Франтишку Пражскому. Понятие "пространство" из природы и космоса переносится в жизнь политическую, с его помощью осваивается и собственно исторический материал; пространственная и историческая дистанция становится и средством поэтизации.

Понятие "природа" не выделяется в этих исторических сочинениях, явления природы не воспринимаются обособленно от

явлений повседневной жизни, сам же средневековый человек осознает себя как неотъемлемую ее часть.

Т.И.Чепелевская

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА У СЛОВЕНСКИХ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ

Специфика исторического и социально-политического развития словенских земель определила своеобразие словенского Просвещения, по времени совпавшего с периодом национального возрождения, исторически прогрессивным процессом выработки национального самосознания, кодификации литературного языка и бурного подъема национальной культуры. К середине XVIII в. просветительские идеи, широко распространившиеся в Центральной Европе, в том числе и в Австрии, проникают и в словенские земли. Однако здесь не получает отражения последовательно рационалистический подход к общественным, нравственным и эстетическим проблемам, характерный для раннего западноевропейского Просвещения. Первые словенские просветители, сосредоточившие свои усилия на чисто практических делах народного просвещения, не выдвигали и радикальных политических и социальных идей, до которых общественное сознание еще не доросло. Просветительские идеалы свободы и личного достоинства, обличение деспотизма первоначально отразились в словенской литературе этого периода в самой общей и довольно отвлеченной форме (трагедия А.Т.Линхарта "Мисс Дженни Лав").

Вместе с тем, постулаты простоты и правды, требования близости к природе, восстановления изначальной гармонии между природой и человеком, сформулированные в эпоху Просвещения и получившие яркое выражение в руссоистской концепции "естественного состояния", были глубоко восприняты и использованы словенскими просветителями разных поколений. Связанные с этой концепцией представления о "человеке природы" (идеал которого Руссо видел в крестьянине), обладающим, по сравнению с "человеком цивилизованным", более высокими физическими и моральными качествами,

весьма импонировали первым словенским будителям. Будучи в большинстве своем священниками, выходцами из крестьянских семей и, следовательно, представителями духовной интеллигенции в первом поколении, они еще не утратили связей со своей социальной средой. Этим в определенной степени объясняется трансформация просветительских идеалов, их сниженность, соотнесенность с жизнью простого народа, крестьянства.

Говоря о своеобразии восприятия просветительских идей в словенских землях, следует учитывать и то внимание, с которым были встречены, а впоследствии переосмыслены здесь концептуальные положения немецкого литературного движения "Буря и натиск", а также проблемы, поднятые в трудах его вождя И.Г. Гердера (идея единства исторического развития человечества как поступательного движения, идея связи происхождения языка с развитием мышления, представление о национальных языках, развивающихся "в соответствии с нравами и характером мышления народов" и определяющих своеобразие национальных литератур, открытие фольклора как проявления простой и "естественной" сущности человеческой природы и др.). Все это, наряду с внутренними импульсами, способствовало пробуждению внимания к национально-патриотической проблематике (правда, первоначально в узко региональном контексте). Так, тема "человек и природа" в произведениях словенских просветителей оказывается дополненной национальной темой (темой народа), которые порой выступают в неразрывном единстве. В докладе предполагается проследить в какой степени просветительское понимание извечной проблемы взаимоотношений природы, человека и общества нашло отражение в произведениях словенских просветителей разных поколений: Ф. Дева, В. Водника, А.Т. Линхарта, Л.Фолмера, Ю. Япеля и др.

Н.М. Филатова

ОБРАЗ "ЕСТЕСТВЕННОГО СОСТОЯНИЯ" У К. БРОДЗИНСКОГО

В эпоху Нового времени образ "естественного состояния", — понимаемого как первобытное, соответствующее "сущности" человека состояние человечества, — был важной составной частью ис-

торического сознания. "Естественное состояние", по словам Ежи Шацкого, было одним из видов утопии времени, одним из воплощений мифа о "золотом веке". Еще в античности представление о "золотом веке" связывалось с жизнью свободных людей на лоне природы и в полном согласии с природой. Мыслители XVII—XVIII вв. (Г. Гроций, Дж. Локк, Ж.Ж. Руссо), выступавшие в защиту "естественных прав" человека тщательно разрабатывали свои версии "естественного состояния", выдвигали свои концепции, позволявшие им связать идеал общественного устройства с природными свойствами человеческой природы. Просвещение нашло в "естественном состоянии" свой идеал — идеал человеческой личности, отношений между людьми, между человеком и природой. "Естественное состояние" было противопоставлено состоянию "общественному", испорченному цивилизацией; "естественный" человек, сохранивший свои природные черты — человеку современному. В этом смысле в концепции "естественного состояния" *натура*, определяемая через отрицание всего искусственного, наносного, привнесенного цивилизацией, выступала как антитеза *культуре*.

Наибольшее влияние на распространение в европейской культуре XVIII в. образа естественного состояния оказали, конечно, произведения Руссо. У Руссо "естественное состояние" выступало одновременно и как сознательная абстракция, теоретическая модель, и как насыщенный конкретными деталями описание первобытной эпохи в истории человечества. Во времена Руссо велись даже споры о подробностях жизни людей в "естественном состоянии".

В XVIII в. концепция "естественного состояния" была воспринята и польской литературой. В конце века в Польше уже велись дискуссии о различных аспектах "естественного состояния". Само понятие "естественного состояния" прочно укоренилось в историческом сознании.

Это видно на примере историософской концепции польского писателя и литературного критика Казимира Бродзиньского, творчество которого относится к более позднему времени — к первой трети XIX в., и уже несет на себе отпечаток переходности от Просвещения к романтизму. В лексикон Бродзиньского органически входило понятие "естественное состояние" и набор его атрибутов ("невинность",

"добродетель", "простота", "свобода" и др.). Опираясь на традиционный набор понятий, К. Бродзиньский по-своему преломляет образ "естественного состояния". Он проецирует его черты и на образ античного "золотого века", и на образ первобытной эпохи славян, и на национальное прошлое. Бродзиньский связывает идею "естественного состояния" с проблемой национального духа и национальной поэзии, которая, как считает он, должна вернуться к первоначальным истокам творчества.

В докладе предполагается рассмотреть, основываясь на характерной лексике, каким Бродзиньский видит "естественное состояние", как трансформируется у него этот образ и каким идеям автора он служит.

Л. П. Титова

ЧЕШСКИЕ "ГАБОРЫ" XIX в.

Осознание тесной связи отечественной культуры, ее состояния и развития с деятельностью чешского патриотического "мирка" — "искусственного микромира" (Вл. Мацура), заменяющего собой в первое тридцатилетие XIX в. национальное общество, удерживается вплоть до середины 40-х годов. С этого времени — в силу ряда обстоятельств социально-экономического и общественного характера — вырисовывается реальная возможность формировать чешскую культуру не как культуру патриотической элиты, но как культуру национальную.

Среди новых форм легального общественного движения ("беседы", культурно-просветительские кружки и т. д.), нацеленных на становление именно такой культуры, особую популярность приобретают "vylety" (прогулки, пикники, экскурсии) — посещения группами студентов, мелких предпринимателей и других (преимущественно городских) слоев населения мест, связанных с памятными событиями чешской истории: замков, полей сражений, местностей, напоминающих о старинных народных преданиях и пр.

На этих "пикниках" читаются стихотворения современных поэтов (предпочтение отдается "бунтарской" литературе), поются польские (в период варшавского восстания 1830–1831 гг.) и так называемые "массовые" чешские песни, разыгрываются сценки из спектаклей любительских трупп; как правило, окрестности, в первую очередь замки либо руины, тщательно зарисовываются.

"Прогулки", "пикники" – один из неперенных атрибутов романтизма, оставившего свой след в чешской культуре 30–40-х годов, хотя и неодинаковый в различных ее сферах. В чешском романтизме превалирует поэзия, а поэт и природа, владеющая "тайной духа", для романтика неразделимы.

Чешское общество стремится "вписать" себя в природу, в "макрокосмос", выйти из узких патриотических рамок. Взаимоотношения природы и культуры в чешском романтизме особо зримо можно проследить в творческой деятельности поэта–романтика К.Г. Махи – инициатора и активного участника таких "прогулок", прекрасного знатока "географии" отечественной истории.

Тема: "живописная" природа поэзии Махи, Маха – художник–пейзажист, "первый поэт, открывший колорит чешской поэзии" (Ф.К. Шальда), оставивший огромное, к тому же малоизвестное, наследие, заслуживает особого, притом весьма чуткого исследования.

В посещениях чешских замков и других памятных мест проявляется характерное для романтизма "отторжение" от неприглядной действительности, уход к средневековому прошлому – точке опоры для создания национальной истории.

Упомянем, что помимо пропаганды новинок чешской беллетристики, с которыми собравшихся нередко знакомят сами авторы, "прогулки" способствуют становлению отечественной школы живописи, в первую очередь, пейзажной, актуализации истории страны, популяризации первых успехов чешских археологов.

Логическим развитием "vyletu" эпохи национального возрождения на новом этапе общественной жизни Чехии – в 60–80-е годы XIX в. – стали так называемые "таборы", символизирующие начало мощного общедемократического движения, когда с новой силой оживает память о гуситских традициях.

"Таборы" (название это, быстро заменившее английское слово "meeting", было предложено поэтом Яр. Голлом, в печати же его

активно популяризировал К. Сабина), как правило, созываются на местах, связанных с боевыми действиями гуситов: это пражские предместья Жижков и Панкрац; Липаны, Кутна Гора, Гусинец, Домажлице и др.

Восприняв опыт общественной жизни будителей, деятели культуры 60–80-х годов вновь обратились к проверенным методам общественного движения эпохи национального возрождения, в том числе, "пикникам" на природе, естественно, в модифицированном виде. Между ними прослеживаются черты сходства и отличия.

Пространство романтической культуры с присущим ему отношением между искусством и обществом, искусством и природой, передает его – в ряде моментов – второй половине столетия. Однако если К. Маха и его окружение (20–40-е годы) природу могли лишь воспринимать, описывать свое к ней отношение, стремясь постичь загадочные законы, управляющие природой и человеком, то в 60–80-е годы, когда "пикники" и "экскурсии" переливаются – почти незаметно, плавно – в "таборы", ее (природу) разрешалось и даже рекомендовалось анализировать. В эти годы речь уже не может идти об "отторжении", отказе от реальной действительности, которой бежали романтики. Приглушается объективно эмоциональный, философски отвлеченный характер их творчества. Явно уменьшаются и их "мифологические" склонности.

Уже не существует тот единый мир, в котором одни виды искусства перетекали в другие (не в этом ли следует искать объяснение многогранности дарования Махи – поэта, прозаика, драматурга, актера, художника), мир всеобъемлющий, причастный и к тайнам космоса (разумеется, есть исключения, например, космические мотивы поэзии Яна Перуды, но они лишь подтверждают правило; кроме того, достаточно вспомнить, что соритники Перуды сосредоточиваются вокруг альманаха "Май", знаменовавшего программное обращение к творчеству того же К. П. Махи).

"Таборы" второй половины XIX столетия – это скорее "масовки", "сходки". Они более многочисленны. Наряду с интеллигенцией, предпринимателями, в них принимают участие крестьяне, рабочие, городская беднота. На них ведутся бурные дискуссии по вопросам экономического и социального характера. "Художественная программа" "таборов", выражаясь современным языком, как правило,

тесно увязана с гуситской эпохой (исполняется гимн "Кто вы, божии воины?", читаются отрывки из трудов Фр. Палацкого).

Все это вполне закономерно и объяснимо общественной атмосферой этих лет. Нам лишь хотелось подчеркнуть *kontinuitu* (непрерывность, преемственность) форм, методов, "стиля жизни" будителей, воспринятого чешским обществом 60–80-х годов.

И "vylety" и "таборы" оказались прочно вписанными в культурное пространство Чехии XIX столетия.

О.И. Захарова

ПРИРОДА В РЕЛИГИОЗНЫХ ИСКАНИЯХ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Природа была для Чайковского одной из главных ценностей в жизни, которую можно сопоставить лишь с музыкой. В ней и в музыке композитор чаще всего обретал столь важную для него душевную гармонию, приобщался к миру идеала, высшей Красоты, к божественному началу. "Мгновения святого восторга, восторга от созерцания природы" Чайковский ставил, как он сам признавался, "выше даже наслаждений искусством", в том числе и музыкой. Общение с природой происходило, по воспоминаниям брата Модеста, в условиях полнейшей сосредоточенности, одиночества, что также могло быть сравнимо только с условиями, необходимыми композитору для музыкального сочинения. Показательно, что на природе рождались и "зародыши" будущих произведений. Насколько природа и музыка взаимодействовали, а порой и взаимозамещались в жизни композитора, говорит тот факт, что на склоне лет, в период усталости и депрессии Чайковский, видимо полусерьезно-полувсерьез, говорил о смене профессии: думал "всецело предаться цветоводству", тем более, что область эта ему давно была практически знакома. Он не только с величайшим интересом наблюдал за явлениями природы, но с большим удовольствием выращивал цветы, а также читал

книги о животных, птицах, насекомых, кормил кур, собак, собирал вредных жучков и делал немало другой неприятной работы, насыщавшей его конкретными знаниями.

В минуты "живого общения с бесконечной и невыразимой красотой природы" (из высказываний Чайковского) несомненно присутствовало религиозное чувство, о чем свидетельствуют многие другие высказывания композитора¹. Природа и религия были для него явлениями одного порядка, часто стояли рядом или даже соединялись. Это особенно заметно в 1878–1887 гг., когда он начинает тяготеть к религии, жаждет найти опору в православии, пытается примирить критические доводы разума с потребностью в душевном мире, просветлении, вере. В 80-е годы композитор углубляется в чтение книг по религии, в особенности в работы Л.Н. Толстого ("В чем моя вера", "Исповедь"), систематически читает по утрам Ветхий и Новый завет². Красноречивыми свидетелями того, что размышления о природе и, по-видимому, пантеистические чувства не оставляли его и здесь, стали 13 засушенных цветов и перышко птицы, до сих пор хранящиеся в его рабочем (со многими пометами) экземпляре Библии, а также рисунки листьев и цветка ландыша в сочинениях историка религии Э. Ренана.

Однако моменты обретения столь желанного "примирения", сменялись мучительными сомнениями, которые в конечном счете привели композитора к отходу от христианского вероучения (если не в целом, то в большей его части). Преклоняясь перед нравственными идеями этого учения и, в особенности, перед самой личностью Иисуса, как она представлена в Евангелии, Чайковский так и не смог принять религиозные догматы личного бессмертия, греха и воздаяния. 21.IX 1887 г. он, подводя итог своим многолетним исканиям, запишет в дневнике о выработке собственного "символа веры", предполагая в дальнейшем подробно изложить его суть. "Выработался он, — замечает Чайковский, — очень отчетливо, но я все-таки не применяю еще его в своей молитвенной практике. Молюсь все по-старому, как учили молиться. А впрочем, Богу вряд ли нужно знать, как и отчего молятся. Молитва Богу не нужна. Но она нужна нам"³. Хотя композитор не разъясняет здесь или в дальнейшем суть своего "символа веры", уже по приведенному высказыванию ясно, что он отличается от православных традиций и, как нам представляется, связан с пантеистическим мировоззрением. Чай-

ковский много читает в эти годы сочинения Э. Ренана, а позже углубленно изучает работы Б. Спинозы. Религиозные взгляды этого философа-пантеиста, в том числе исходная идея — "Бог есть природа", оказываются созвучны собственным воззрениям композитора. В "Этике" и "Переписке" Спинозы он находит также объяснение ряда мучивших его религиозно-философских вопросов.

Особая роль природы в жизни Чайковского отразилась и на его произведениях. Это проявилось не только в многочисленных образах природы, запечатлевшихся в звуках, названиях и литературных текстах сочинений (в том числе самого композитора), но и в его отношении к композиторскому творчеству. Музыкальную тему он нередко называл "зародышем", "семенем" или "зерном", уподобляя произведение живому организму. Смена номеров в циклических и развернутых его произведениях порой отражала природные циклы (смену дня и ночи, времен года). Помимо музыки к "Снегурочке" и фортепианного цикла "Времена года", назовем два сочинения с "биологическим" соотношением крайних номеров: 6 вокальных дуэтов ор. 46, где № 1 — "Вечер" ("Солнце утомилось"), № 6 — "Рассвет" ("Зашла заря") и "Детский альбом", в котором № 1 — "Утренняя молитва", № 2 — "Зимнее утро", а предпоследние в автографе⁴ номера (перед авторским послесловием) — "Песня жаворонка" (то есть уже весна) и "В церкви" — по сути — вечерняя молитва, так как используется мотив, звучащий во всеобщей службе⁵. В балете "Спящая красавица" смена времен года символически раскрывается в масштабах всего произведения. За сказочными образами, как писал близкий друг Чайковского, критик Г.А. Ларош, скрывается космогонический миф о пробуждении природы. Образ Спящей красавицы, по Ларошу, — "одно из бесчисленных воплощений земли, почившей зимой и просыпающейся от поцелуя весны"⁶. Интересно, что уже среди названных произведений три запечатлели так или иначе поворот от зимы к весне, что не случайно у Чайковского, для которого наступление весны и связанное с ней пробуждение природы было особо радостным событием, вызывающим подъем духа.

В поздних сочинениях композитора важную роль играет символика света и тьмы, дня и ночи. Свет — как проявление Божественного начала, красоты, жизни, а также как символ познания (возможно, в том особом значении, которое придавал ему Спиноза), а тьма, мрак — как враждебное человеку, жизни начало, как символ

смерти и тайны. Две последние оперы и два последних балета Чайковского концентрируются на этих двух полюсах: "Иоланта", "Спящая красавица" с их увидевшими свет героинями – прозревшей Иолантой и пробудившейся Авророй – с одной стороны и "Пиковая дама", "Щелкунчик" с их по преимуществу ночным временем действия и появлением призраков и страшных сновидений – с другой.

Свойственный Чайковскому "эстетический пантеизм" (термин С. Булгакова) и отношение к Свету родственны религиозно-философским исканиям русской интеллигенции последних десятилетий XIX в. Яркий пример тому – параллели к идеям В.С. Соловьева⁷, одну из ранних работ которого (а, возможно, и другие) композитор читал и высоко оценивал.

В заключение подчеркнем: знакомство с религиозно-пантеистическими исканиями Чайковского побуждает во многом по-новому воспринимать его, казалось бы, хрестоматийно известную музыку.

Примечания

¹ Эти высказывания составляют основу специальной работы – см.: *Кайгородов Д.* "П.И. Чайковский и природа". Спб., 1907.

² См.: *Захарова О.Н.* Чайковский читает Библию // *Наше наследие.* 1990. № 2.

³ Дневники *П.И. Чайковского.* М.-Петроград. 1923. С. 213.

⁴ В дореволюционных изданиях "Детского альбома" номера представлены, а в советских еще и частично переименованы.

⁵ Об этом см.: *Месропова М., Кандицкий-Рыбников А.* "Время на года" и "Детский альбом" П.И. Чайковского (цикличность и проблемы исполнения) // Чайковский. К 150-летию со дня рождения. Вопросы истории, теории и исполнительства. Сб. трудов Московской консерватории. М., 1990. С. 133.

⁶ *Ларош П.А.* Собрание музыкально-критических статей. М., 1922. Т. II. Ч. 1. С. 175.

⁷ Указание на это и ряд интересных наблюдений по нашей теме содержатся в следующей статье: *Албу А.В.* П.И. Чайковский и природа (к изучению художественного наследия и личности музыканта) // Чайковский. Вопросы истории и теории. Сб. трудов Московской консерватории. М., 1991. Вып. 2.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. <i>И.И. Свирίδα</i>	3
---	---

ПАТУРА И КУЛЬТУРА. ПРОБЛЕМА ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

<i>Г.Д. Гачев</i> . Культура глазами природы. Метаязык четырех стихий	4
<i>Л.А. Софронова</i> . Природа и культура в воззрениях романтиков	9
<i>М.И. Сви́дeрская</i> . "Патура" и "культура" в творчестве Джованни Баттиста Тьеполо	11
<i>Т.В. Цивьян</i> . Сад: природа в культуре или культура в природе?	13
<i>И.В. Злыднева</i> . Патура и культура в русском авангарде	15
<i>О.Р. Медведева</i> . Постмодернизм: культура без натуры?	18
<i>И.М. Куренная</i> . Человек — дитя и раб природы/творец культуры (о творчестве Леониды Леонова)	20
<i>И.А. Михайлов</i> . К организации пространства в южнотирольской модели мира: "Alpenraum".	22

ПРИРОДА КАК ОБРАЗЕЦ. ПАТУРА И НАТУРАЛЬНОСТЬ

<i>В.В. Мочалова</i> . "Натурализм" в литературе как отражение культурного сознания эпохи	27
<i>И.В. Рязанцев</i> . Жизнеподобие и иносказание в русской скульптуре второй половины XVIII — начала XIX в.	28
<i>А.А. Карев</i> . Концепция "природного" и русский портрет XVIII в. на рубеже стилей	31
<i>О.С. Евангулова</i> . Понятия "натуры" и "натурального" в русском художественном обиходе XVIII столетия	33
<i>Г.И. Мельников</i> . "Натура-дура". Принцип аранжировки натуры в пластических искусствах	35

<i>А.А. Плюшин.</i> К "природе" русской силлабики XIX в.	38
<i>В.В. Николаенко.</i> На полпути к острову Цитере. "Изображения изображенного" у Г.Иванова	41

ПРИРОДА КАК ИНСПИРАЦИЯ

<i>И.Е. Светлов.</i> Встреча культуры и природы как философская инспирация художника	43
<i>Л.П. Будагова.</i> Природа как словарь чувств. Об одной из функций природы в поэзии	45
<i>Н.С. Осипова.</i> "Мифологическая география" как "матричное" пространство в творчестве румынского поэта Л.Благи	48
<i>В.И. Злыднев.</i> Пейзажная лирика Ивана Вазова и Пенчо Славейкова	51
<i>И.В. Шведова.</i> Натура как мировоззренческое начало в поэзии Гвездослава	53
<i>И.М. Бакушина.</i> Загадки природы и формулы культуры в поэтическом творчестве С.С. Крашчевича	55
<i>О.В. Шидина.</i> К описанию "культурологического гербария" романа К.Вагинова "Козлиная песнь"	56
<i>Л.Ф. Кацис.</i> Осип Маццельштам и биологические теории его времени	60

ПРИРОДА В КОНТЕКСТЕ ФОЛЬКЛОРНОГО, РЕЛИГИОЗНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

<i>Л.П. Виноградова.</i> Демонологическая интерпретация природных явлений	63
<i>А.М. Ранчин.</i> Опозиция "природа-культура" в историософии "Посести временных лет"	64
<i>Т.Ф. Семенова.</i> "Посмотрите на полевые лилии". Образы природы в творчестве иеромонаха Гавриила Стефановича Венцловича	67
<i>Р.В. Пепомнящая.</i> Описания природы в чешских хрониках эпохи правления Карла IV	69



<i>Т.И.Чепелевская</i> . Человек и природа у словенских просветителей	70
<i>И.М.Филатова</i> . Образ "естественного состояния" у К.Бродзипьского	71
<i>Л.П.Титова</i> . Чешские "таборы" XIX в.	73
<i>О.Н.Захарова</i> . Природа в религиозных исканиях П.И.Чайковского	76

ШАТУРА И КУЛЬТУРА

Сборник статей

Оригинал-макет сборника набран
в Редакционно-издательской группе ИСБ РАН

Подписано в печать 24.09.93. Усл.печ.л. 4,0
Тираж 200 экз. Заказ 72 Цена договорная
