



БЕЛОРУССКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

ЧЕЛОВЕК В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

HUMAN IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Издается с февраля 2020 г.

Выходит один раз в полугодие

1

2020

МИНСК
БГУ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор	КОРОЛЬ А. Д. – доктор педагогических наук, профессор; ректор Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь. E-mail: rector@bsu.by
Заместители главного редактора	УСОВСКАЯ Э. А. – кандидат культурологии, доцент; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь. E-mail: usovskaya@bsu.by ВАЖНИК С. А. – кандидат филологических наук, доцент; декан факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь. E-mail: waznik@yandex.ru
Ответственный секретарь	ШОДА М. Ю. – кандидат филологических наук; старший преподаватель кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь. E-mail: marshoda@gmail.com
<i>Адамчик Д.</i>	Ягеллонский университет, Краков, Польша.
<i>Арташкина Т. А.</i>	Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия.
<i>Бабосов Е. М.</i>	Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.
<i>Баженова О. Д.</i>	Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
<i>Бараиш Д.</i>	Высшая школа социальных наук, Париж, Франция.
<i>Бозиев Р. С.</i>	Редакция научно-теоретического журнала «Педагогика», Москва, Россия.
<i>Виднянский С. В.</i>	Национальная академия наук Украины, Киев, Украина.
<i>Водопьянов П. А.</i>	Белорусский государственный технологический университет, Минск, Беларусь.
<i>Воронович И. Н.</i>	Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь.
<i>Гафаров Х. С.</i>	Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
<i>Джохадзе Г. А.</i>	Государственный университет имени Ильи, Тбилиси, Грузия.
<i>Духан И. Н.</i>	Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
<i>Зверева Г. И.</i>	Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.
<i>Кандыбович С. Л.</i>	Федеральная национально-культурная автономия белорусов России «Белорусы России», Москва, Россия.
<i>Коэн Р.</i>	Нью-Йоркский университет, Нью-Йорк, США.
<i>Лаврентьев А. Н.</i>	Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.
<i>Локотко А. И.</i>	Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.
<i>Лещенко Л.</i>	Институт международных исследований Вроцлавского университета, Вроцлав, Польша.
<i>Мартынов В. Ф.</i>	Институт современных знаний им. А. М. Широкова, Минск, Беларусь.
<i>Павильч А. А.</i>	Белорусский государственный экономический университет, Минск, Беларусь.
<i>Свидерская М. И.</i>	Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия.
<i>Симян Т. С.</i>	Ереванский государственный университет, Ереван, Армения.
<i>Снапковская С. В.</i>	Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
<i>Суша А. А.</i>	Национальная библиотека Беларуси, Минск, Беларусь.
<i>Топузов О. М.</i>	Институт педагогики Национальной академии педагогических наук Украины, Киев, Украина.
<i>Филипп К. Я.</i>	Штутгартский университет, Штутгарт, Германия.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief **KAROL A. D.**, doctor of science (pedagogics), full professor; rector of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: rector@bsu.by

Deputy editors-in-chief **USOUSKAYA E. A.**, PhD (cultural studies), docent; head of the department of cultural studies faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: usovskaya@bsu.by
VAZHNIK S. A., PhD (philology); dean of the faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: waznik@yandex.ru

Executive secretary **SHODA M. J.**, PhD (philology); senior lecturer at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: marshoda@gmail.com

- Adamczyk D.* Jagiellonian University, Krakow, Poland.
Artashkina T. A. Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia.
Babosov E. M. National academy of sciences of Belarus, Minsk, Belarus.
Bazhenova O. D. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Barash D. School for advanced studies in the Social Sciences, Paris, France.
Boziev R. S. Editorial office of the journal «Pedagogika», Moscow, Russia.
Vidnyansky S. V. National academy of sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine.
Vodopyanov P. A. Belarusian State Technological University, Minsk, Belarus.
Voronovich I. N. Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus.
Gafarov H. S. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Jokhadze G. A. Ilia State University, Tbilisi, Georgia.
Dukhan I. N. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Zvereva G. I. Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.
Kandybovich S. L. Federal National Cultural Autonomy of Belarusians in Russia «Belarusians of Russia», Moscow, Russia.
Cohen R. New York University, New York, USA.
Lavrentiev A. N. Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russia.
Lokotko A. I. National academy of sciences of Belarus, Minsk, Belarus.
Leshchenko L. Institute of International Studies of the University of Wroclaw, Wroclaw, Poland.
Martynov V. F. Shirokov Institute of Contemporary Knowledge, Minsk, Belarus.
Pavilch A. A. Belarusian State Economic University, Minsk, Belarus.
Sviderskaya M. I. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
Simyan T. S. Yerevan State University, Yerevan, Armenia.
Snapkovskaya S. V. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Susha A. A. National Library of Belarus, Minsk, Belarus.
Topuzov O. M. Institute of Pedagogy of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine, Kiev, Ukraine.
Philip K. Ya. University of Stuttgart, Stuttgart, Germany.

ОТ РЕДАКЦИИ EDITORIAL

Дорогие коллеги!

Выход нового издания – это всегда важное событие для научного сообщества. «Человек в социокультурном измерении» задумывается как журнал, который объединяет разные подходы и взгляды на личность, человека и обладает междисциплинарным характером – пожалуй, самым актуальным исследовательским трендом.

Осмысление сущности и многомерности человека как социокультурного существа отражает основную проблему XXI в. – проблему человека. Недаром Клод Леви-Стросс писал: «XXI в. будет веком гуманитарных наук или его не будет вовсе...» Сегодня изучению человека, тому, что составляет его внутренний мир, посвящено намного больше научных работ, чем исследованию внешнего мира. Это доказывает важность и необходимость познания человека: еще никто точно не смог определить, кто такой человек, что это такое.

Очевидно, что одним из принципов понимания и обучения человека является принцип человекообразности, направленный на выявление и реализацию возможностей человека по отношению к себе и окружающему миру. Гуманистический по содержанию, он рассматривает человека как творца, равного великому миру и неисчерпаемого по своим возможностям. Поэтому миссия человека состоит в самопознании и самореализации.

Открытие человека для себя и мира возможно, когда он вступает в диалог с самим собой и другими – миром, людьми. Этот сложный творческий процесс приводит к новому метапредметному знанию, которое так значимо и дорого в условиях глобализации, информатизации и коммуникации (но не общения). Оно является результатом способности многообразного видения окружающей действительности и так называемого активного «вселения» в мир человека, т. е. наполнения познания всего окружающего собственным смыслом и содержанием, непрерывное бытие человека в мире и его изменение, акт постоянного творения.

Хочется, чтобы на страницах журнала рождалось новое знание, не готовое и скопированное, но возникшее в результате кропотливой работы ума и усилий ученых, возвращающее человеку ощущение целостности самого себя, бытия и науки. Многомерность исследовательских задач, стоящих перед авторами издания, актуализирует задачу создания целостного образа «Человека в социокультурном измерении», не фрагментарного, а системного и глубокого.

Понимание человека в его многогранности и целостности, как возможная научная цель журнала, обладает и очень важным образовательным смыслом. Ориентированность на диалогичность и человекообразность научного знания предоставляет каждому – преподавателю, студенту, аспиранту, ученому – возможность не только проектировать свою исследовательскую, образовательную траекторию, но и обеспечивать собственный рост, возделывать «самость», открывать и развивать грани собственного творчества. Данная установка позволит обеспечить не подражательный и передаточный характер знаний и опыта, а эвристический, нацеленный на обучение подрастающего поколения ученых, молодых специалистов как самостоятельно думающих и ищущих людей. В таком случае статьи журнала будут играть роль своего рода образовательной среды, способной вызывать личностное образовательное движение и авторов, и читателей, приращение эвристических качеств личности – познавательных, креативных, организационно-деятельностных, позволяющих быть «строителем», а не «кладовщиком» чужого.

Журнал, содержанием и целью которого является человек, сам по себе может обладать эвристическим потенциалом. Его направления и контексты свидетельствуют о разносторонности диалога, осуществляемого между научными точками зрения по определенной проблеме, разными областями социально-гуманитарного знания, личностями, человеком внутренним и внешним.

Культурологическая, искусствоведческая и, конечно, образовательная парадигмы помогут в поисках ответов на вечные вопросы: «Кто есть человек?», «Зачем учить?», «Чему и как учить?». Усилия ученых, в центре внимания которых находится человек, его многомерность, а значит, и измерения, будут направлены на понимание его сущности и целей, возможностей и будущего человеческой цивилизации и культуры.

А. Д. Король,
главный редактор,
доктор педагогических наук, профессор

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

УДК 008.001

ДИСЦИПЛИНАРНЫЙ СТАТУС И КАТЕГОРИЗАЦИЯ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Э. А. УСОВСКАЯ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматриваются проблемы дисциплинарного и научного статуса культурологии и культурологических исследований. Культурология стала одной из приоритетных наук и учебных дисциплин в социальном и гуманитарном пространстве и образовании. Ее роль и место во многом определяются историческими, культурно-мировоззренческими изменениями в Европе и мире, которые произошли после Второй мировой войны (в том числе в межкультурных, межнациональных взаимоотношениях), а также на рубеже XX–XXI вв. Однако есть немало дискуссионных вопросов, которые остаются открытыми, нуждающимися в атрибуции и категоризации. Среди них проблема соотношения культурологии и культурных исследований, других областей знания, предметом изучения которых является культура.

Ключевые слова: культурология; категоризация; дисциплинарный и научный статус; *cultural studies*; междисциплинарность.

DISCIPLINARY STATUS AND CATEGORIZATION OF CULTUROLOGY

E. A. USOVSKAYA^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article discusses the problems of the disciplinary and scientific status of culturology and cultural studies. Culturology has become one of the priority sciences and academic disciplines in the social and humanitarian space and education. Its role and place are largely determined by the historical, cultural and ideological changes in Europe and the

Образец цитирования:

Усовская ЭА. Дисциплинарный статус и категоризация культурологии. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;1: 5–11.

For citation:

Usovskaya EA. Disciplinary status and categorization of culturology. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:5–11. Russian.

Автор:

Элина Аркадьевна Усовская – кандидат культурологии, доцент; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Elina A. Usovskaya, PhD (cultural studies), docent; head of the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications.
elina-rain@mail.ru

world that occurred after the World War II, including in intercultural, interethnic relations, as well as at the turn of the 20–21 centuries. However, there are many debatable issues that remain open, requiring attribution and categorization. Among them is the problem of the correlation of culturology and cultural studies, other fields of knowledge, the subject of which is culture.

Keywords: culturology; categorization; disciplinary and scientific status; cultural studies; interdisciplinarity.

Введение

Культурология как наука уже заняла достаточно прочное место в системе социального и гуманитарного знания в нашей стране. В 1996 г. при кафедре социологии и культуроведения Белорусского университета культуры открылась аспирантура по специальности 24.00.01 «Теория и история культуры». Возможно, этот год и следует считать временем зарождения культурологической школы в Беларуси. В то же время за точку отсчета ее появления можно взять и более ранний период, скажем, время национально-культурного возрождения и белорусизации, когда исследование белорусской истории и культуры нации являлось одной из актуальных научных проблем.

Сегодня в республике осуществляется подготовка специалистов-культурологов, центрами их обучения являются Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусский государственный университет, Институт современных знаний имени А. М. Широкова. Создана научная культурологическая школа, направления которой охватывают широкий круг теоретических и практических вопросов.

Однако дисциплинарный и научный статус культурологии остается дискуссионным. Не только в массовом сознании, но и на уровне научного сообщества нередко звучат вопросы о необходимости культурологии как таковой. Нет единства и в понимании предметного поля и направлений культурологии. Зачастую она воспринимается лишь в фундаментальном ракурсе как философия культуры, искусствоведение или религиоведение. По мере возрастания роли креативных культурных индустрий, систем управления и маркетинга, консалтинга в культуре культурология начинает рассматриваться в качестве прикладной дисциплины. В связи с этим актуальной представляется задача по раскрытию прикладных возможностей культурологии, что должно найти отражение в стандарте образования, в наименовании специальности, по которой обучение осуществляется в аспирантуре (сейчас оно ограничено специальностью 24.00.01 «Теория и история культуры»), а также в названии квалификации, присуждаемой культурологам, получившим образование по направлению «Культурология (фундаментальная)»: квалификация заявлена как «Культуролог-исследователь. Преподаватель», что затрудняет трудоустройство выпускников, поскольку неясно, какие дисциплины он может преподавать.

В целом приходится констатировать, что в образовательном и научном пространстве создается парадоксальная ситуация: либо культурологию воспринимают как сугубо философско-гуманитарную дисциплину, либо как прикладную. Поэтому перед культурологами снова встает задача объединить усилия по формированию такого дисциплинарного и научного культурологического поля, дискурсы которого не противостояли бы друг другу, а дополняли.

Результаты и их обсуждение

Необходимость создания самостоятельной науки о культуре созрела давно, еще на рубеже XIX–XX вв. Она была вызвана самыми разными причинами: социально-экономическими, политическими трансформациями в результате индустриальной и научной революций, возрастанием значения так называемого культурного фактора в развитии общества, стремлением разграничить методологию и проблематику исследований естественно-научного и гуманитарного характера. Попытки создания науки о культуре принадлежат, в частности, В. Оствальду, Г. Риккерт. Так или иначе идея самостоятельной отрасли науки о культуре вызревала в русле культурных (социальных), антропологических, этнологических, исторических, лингвистических, филологических, психологических, искусствоведческих исследований. Существенный вклад в оформление и развитие предметного поля культурологии внесли представители разных школ американской и британской культурной (социальной) антропологии (Ф. Боас, М. Мид, К. Клакхон, Ф. Крёбер, К. Гирц, М. Херсковиц, Б. Малиновский), кросс-культурных и межкультурных исследований и коммуникации (Э. Холл, Г. Хофстеде), сторонники деятельностного и аксиологического подходов (Э. Маркарян, М. Каган, Г. Риккерт, Г. Выжлецов), представители исторической школы социальных (ментальных) исследований (Л. Февр, М. Блок) и др.

Наиболее полную версию науки о культуре – культурологии – удалось создать американскому неоеволюционисту Л. Уайту, который ввел в научный оборот термин «культурология» (*Kulturologie*),

некогда предложенный немецким химиком, философом, реформатором науки о культуре В. Оствальдом. Вся жизнь Л. Уайта отстаивал идею о системном характере культурологии и о культуре как способе человеческого бытия и результате адаптации к среде. Им создан монументальный труд «Наука о культуре» (к сожалению, незавершенный), где обосновывалось научное, социальное, гуманитарное значение культурологии как науки, рассматривались ее отличия от психологии и социологии. Особое значение ученый придавал новой для того времени дисциплине о понимании сущности человека и его деятельности, полагая, что «социо-политико-экономические системы – короче говоря, культуры, – внутри которых живет, дышит и размножается род человеческий, во много раз важнее для будущего Человека. Мы только начинаем понимать это... “Открытие” культуры когда-нибудь станет в истории в один ряд с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы всех форм жизни» [1]. Труды и концепция Л. Уайта долгое время не признавались, но стали актуальными в период с 1960-х гг., когда культурный поворот постмодерна обозначил необходимость системных исследований, касающихся культуры в целом, ее форм, паттернов и конфигураций.

Несмотря на активное обсуждение и конкретные шаги по оформлению культурологии как единой науки, предпринятые В. Оствальдом, Л. Уайтом, Дж. Феллманом и другими учеными, в послевоенной американской и европейской науке второй половины XX в. статус культурологии как самостоятельной отрасли знания и единой науки о культуре в той или иной степени подвергался пересмотру. Споры о возможности и необходимости ее создания продолжаются и сегодня. Как указывает Д. Бахманн-Медик, открытой остается следующая альтернатива: «Стоит ли разрабатывать науку о культуре в единственном числе как отдельный предмет или следует все же развивать науки о культуре во множественном – как перспективу, стягивающую вместе различные дисциплины, как “общедисциплинарную направляющую категорию”»? [2, с. 9].

Эта дилемма определила два основных направления, в целом абрисные, в развитии дисциплин, чьим предметом является культура. Первое направление культурологическое, второе – культурные исследования. Культурологическое направление продолжает традицию американской (в лице Л. Уайта) и отчасти немецкой философии и антропологии, рассматривающей культурологию (*Kulturwissenschaften*) как науку о ценностях, духе, о том, что не относится к природе. Самой важной чертой этого направления является принцип системности, стремление культурологии стать неким общедисциплинарным пространством для гуманитарных наук с ее одновременным междисциплинарным характером исследования. Культурные исследования (*cultural studies*) нацелены в большей степени на изучение конкретных объектов и проявлений культуры, о чем будет идти речь ниже.

В Германии, на восточноевропейском пространстве, в частности, в ряде постсоветских государств, культурология выступает как относительно самостоятельная наука. В США она так и не стала единой систематизированной отраслью знания. Культурология в Беларуси совмещает линию постсоветской стратегии исследований культуры в ее онтологическом ключе с самыми современными направлениями: межкультурной коммуникацией, кросс-культурными исследованиями, менеджментом и маркетингом в сфере культуры. Однако лакун здесь еще очень много.

Категоризация культурологии

Рассмотрим некоторые проблемы, относящиеся к категоризации культурологии. Одной из них является вопрос о ее предметном статусе, в том числе принадлежности к корпусу социальных и гуманитарных наук. В данном контексте интерес представляет позиция одного из классиков советской, постсоветской, мировой и российской культурологии А. Я. Флиера, который рассматривает культурологию не как классическую научную дисциплину, выделяемую по объектно-предметному признаку, а как научную парадигму, в основе которой «лежит проблемная интерпретация социальной активности человека, мотивируемой экстраутилитарными установками сознания» [3, с. 53]. Действительно, выработанные классические требования к определению науки, применяемые к культурологии, не работают в полной мере. Уже достаточно давно пальма первенства принадлежит тем дисциплинам и наукам, которые обладают междисциплинарным и полипарадигмальным характером. В этом плане культурология представляет собой науку, создающую такую предметную область, которая выстраивается вокруг культуры и человека в многообразии их связей и отношений; она, говоря словами М. Эпштейна, является транскультурной, представляющей по своей сути не просто знание, но особый способ транскультурного бытия, в связи с чем культуролог делает предметом определения саму культуру и тем самым выходит за ее пределы [4, с. 114]. Следовательно, предметная область культурологии постоянно расширяется, захватывает области самых разных наук и дисциплин, выходит за собственные пределы. Это вполне закономерный процесс, поскольку система взаимодействий человеческих общностей друг с другом и внешней средой, а также способы решения возникающих проблем изменчивы, динамичны, они

приводят к поиску ответов на новые вызовы. Меняются человеческая культура и ее национальные формы, явления и объекты культуры, трансформируется и область культурологии.

Актуальность появления и существования культурологии не сводится только к исследованию «социальной активности человека, мотивируемой экстраутилитарными установками сознания» [3, с. 53]. Культура в ее онтологическом плане есть способ человеческого существования, результат адаптации к экологической среде и одновременно друг к другу – человека к человеку, сообществ к сообществам. Поэтому в основе культурного бытия человека находятся и соматические, и экстрасоматические потребности и цели. Конечно, культурология не изучает физиологию человека и потребности данного рода, но исследует, что приводит к рождению потребностей и установок, в том числе и материального характера: почему люди носят именно такую одежду, именно так едят, спят, думают, вступают в брак; что стоит за имеющейся конфигурацией и содержанием ценностей, норм, правил, знаков, символов, моделей поведения; почему и как влияют ценности на людей, какое воздействие они оказывают на формирование уникальности национальных культур и межкультурных различий; как складывается личностный мир, осуществляется инкультурация личности и др. Круг этих проблем и их решение свидетельствуют о том, что культурологии свойственна социальная направленность, а значит, ее необходимо включить в область социальных наук.

С другой стороны, культурология, как и культура, воспринимается как та сфера научного знания, которая ответственна за формирование личности, ее духовно-культурного облика. Она осуществляет фактически ту функцию, которую некогда, в эпоху Ренессанса, должна была выполнять *studia humanitatis* – формирование собственно человеческого в человеке, личности. Эта значит, что миссия культурологии состоит в гуманизации и гуманитаризации человека. В таком отношении культурология, бесспорно, относится к числу гуманитарных наук.

Принадлежность культурологии к гуманитарным наукам подкрепляется и ее направленностью на выявление, говоря словами А. Я. Флиера, *смыслов* человеческого существования, деятельности и взаимодействия, манифестируемых (репрезентируемых) преимущественно культурой и ее ценностными установками [3, с. 54]. Действительно, культура, став способом человеческого бытия, представляет собой прежде всего систему сложных ориентиров, кодов, дающих возможность индивиду ориентироваться в мире и выстраивать с ним взаимодействие в виде ценностей и норм, в основе которых лежит и процедура осмысления, т. е. оценивания окружающей среды (мир в целом, люди).

Культурология, как и культура, таким образом, представляет собой сложную многоуровневую самоорганизующуюся систему, которая не может находиться за пределами личности, общества и экологической среды, что приводит к ее предметной многогранности и полидисциплинарности.

Культурология и культурные исследования

Еще одна проблема, которая в настоящее время продолжает оставаться актуальной, – это разграничение культурологии и других дисциплин и наук, в центре изучения которых находится культура. Дело касается, в частности, культурной (социальной) антропологии и культурных исследований.

Толкование термина «культурология» в словарях и энциклопедиях по постсоветской истории, в учебной литературе, как правило, осуществляется через такие ее характеристики, как системность, целостность, комплексность. Культурология выступает как наука об исследовании принципов, сущности, закономерностей генезиса и развития культуры, а также как дисциплина, ставящая перед собой цель гуманизации личности. Так, российский исследователь С. Н. Иконникова полагает, что «культурология, будучи гуманитарной наукой, исследует культуру как исторически развивающееся, многогранное, сложное общественное явление, способ жизни человека, выражающий его родовую специфику и предназначение» [5, с. 19]. У Л. А. Флиера культурология – зародившаяся в середине XX в. научная дисциплина, «содержание которой составляют теория и практика системных исследований феномена культуры» [6, с. 1069]. Пожалуй, рассмотрение теории и практики исследований культуры как предмета культурологии встречается не так часто. В большинстве случаев под культурологией понимается наука междисциплинарного характера, возникшая на основе этнологии, антропологии, философии, литературоведения, искусствоведения, цель которой заключается в изучении культуры как способа человеческого существования и деятельности. Культурология в таком прочтении является целостной наукой, включающей и теоретическую (фундаментальную) часть (онтологию, феноменологию, динамику культуры, историю культуры и т. д.), и прикладную. Последняя, правда, обладает нечеткими границами, а разделение культурологии на фундаментальную и прикладную не всегда позволяет обнаружить взаимосвязь между теоретическим и практическим содержанием культурных явлений, артефактов и т. д.

Kulturwissenschaften в немецкой исследовательской традиции в настоящее время рассматривается как исследования материальных и символических аспектов культуры, ее измерений. Предметное поле

этой дисциплины чрезвычайно широко и в некотором роде стремится преодолеть политизированность контекстов объектов культуры в исследованиях. В издании «Энциклопедия философии и философии науки» дается подробный анализ генезиса понятия *Kulturwissenschaften* в разных дисциплинах, в том числе философии, антропологии, искусствоведении, коммуникации, литературоведении, что в очередной раз подчеркивает ее междисциплинарность [7, S. 411–413]. В отличие от культурных исследований, культурология в Германии направлена на изучение конкретных культур, их региональных форм (например, американистика, исследования ближневосточных, африканских культур и т. д.). В зависимости от институционализации *Kulturwissenschaften* в Германии преподается, скорее, как эмпирические культурологические исследования (этнология, фольклор) или как исторические культурологические исследования (культурология, культурная история). Впрочем, разнообразие направлений культурологии в Германии сегодня демонстрирует ее методологический и предметный плюрализм, что, на наш взгляд, способствует размыванию целостности *Kulturwissenschaften*. Однако спор между науками о культуре и культурологией как базовым предметом продолжают, идет поиск общих черт, областей между узконаправленными, гетерогенными дисциплинами о культуре.

Культурная антропология, как и отечественная культурология, имеет обширную предметную область. Если проанализировать труд «Современная культурная антропология» М. Говарда [8], то можно обнаружить, что спектр рассматриваемых в ней проблем очень широк: от теоретических принципов культурной антропологии до религии, болезней и методов их лечения в разных обществах и культурах. В учебном пособии Т. И. Борко [9] круг изучаемых вопросов сужен и касается в большей степени роли языка, искусства, мифа в антропогенезе. При этом следует отметить, что культурная антропология не так давно вышла из-под влияния этнографической традиции, сложившейся в США и Европе, анализа и описания традиционных культур в ущерб современным модернизационным и другим процессам. В связи с этим П. Мерсье в статье «Культурная антропология» пишет, в частности, что «антропологи сегодня изучают не только примитивные общества. Их исследования распространяются не только на сельские общины в современных обществах, но и на города, а также на промышленные предприятия» [10].

Культурная антропология в настоящее время стремится стать той научной дисциплиной, предметная область которой соответствует названию, а значит, включает связи между человеком и культурой, рассматривает человека как «культурное» существо. Это также выдвигает вопрос о границах и предмете культурной антропологии.

Культурные исследования – *cultural studies* – стали актуальными приблизительно с 1960-х гг. (пик популярности пришелся на 1980–90-е гг.). Это было вызвано самыми разными причинами социокультурного характера, культурными и политическими сдвигами, постколониальными трансформациями, которые произошли во второй половине XX в. Интерес к культуре – культурный поворот – стал одним из самых впечатляющих социальных и гуманитарных ценностно-мировоззренческих достижений на фоне формировавшегося постмодерна. Переориентация на культуру позволила изменить взгляд на понимание общества и общественного развития как области, сущность которой детерминирована сугубо экономическими и политическими факторами. Первыми как формообразующие и движущие силы социального действия на уровне теории были осмыслены язык и текст, культура рассматривалась как текст, а впоследствии был сделан шаг в сторону понимания «культуры как текстуры социального» [3, с. 14]. Это способствовало созданию ситуации эпистемологического разнообразия в противовес бинарному оппозиционизму в социальных исследованиях и запустило интенсивное формирование корпуса наук о культуре.

Большое значение для становления *cultural studies* имел Бирмингемский центр культурных исследований, основанный Р. Хогартом, а затем возглавляемый С. Холлом и Х. Ларрейном. Р. Хогарт положил начало *cultural studies*, изучая культуру повседневности рабочего класса, к которому он принадлежал. Его интересовали ценности культуры и досуг рабочих, влияние массовой культуры на характер их потребностей и времяпрепровождение. Постепенно культурные исследования стали распространяться на разные субкультуры, в том числе расовые и сексуальные меньшинства. Важно для Бирмингемского центра культурных исследований изучение медиа в разных формах проявления, в частности взаимодействие культуры и медиакommunikation. Те же вопросы находятся в поле зрения Центра современных культурных исследований (*Centre for Contemporary Cultural Studies*).

Понятие *cultural studies* достаточно сложно адекватно перевести на русский язык в смысловом отношении и обозначить его предметную область. Долгое время культурные исследования считались в нашей стране эквивалентом культурологии. Однако это не совсем так. Если на постсоветском пространстве культурология представляет собой науку с более или менее сложившейся предметной областью и следует за идеями Л. Уайта, а также отчасти немецкой традицией понимания культурологии, то культурные исследования не претендуют на статус науки и предполагают разнообразие научных интересов и проблем изучения, в большей степени направленных на исследование практик формирования

идентичности, гендера, политических явлений и культуры социальных общностей. С. Холл следующим образом сформулировал направления культурных исследований: «Что является специфическим, особым в перспективе культурных исследований? Я полагаю, это вопрос политико-культурной сферы или культуры политической сферы, который приближается или даже составляет центральное понятие культурных исследований»¹ [11, S. 141]. Особую роль для социолога играла методология диалога, заимствованная у М. Бахтина, как возможность изучения культурных символов и значений в ситуации культурного, политического, экономического кризиса, рассматриваемого в виде источника обновления.

Анализируя содержание программы *cultural studies*, В. Куренной полагает, что в центре внимания здесь стоит многообразие проявлений культуры повседневности, точнее, «выявление тех скрытых характеристик, а именно – власти и конфликта, которые пронизывают сферу повседневной культуры – прежде всего популярной и медийной. Таким образом, не культура как особый предмет является отличительной особенностью культурных исследований. Культурные исследования объединяет не предмет (повседневная культура, массовая или медиакультура), а практическая цель – экспликация политического и политической перспективы» [12, с. 20].

Этот оригинальный и приносящий практические плоды подход сосредоточивает внимание на культуре не как объекте; культура становится «способом проживания», совокупностью практик, формирующих идентичность субъекта класса, расы и гендера, о котором мы, в свою очередь, имеем крайне фрагментарное представление» [13, с. 427]. В этом случае, правда, не совсем понятно, что имеется в виду под выражением «культура как объект». Возможно, представители культурных исследований не ставят перед собой цель изучить культуру в онтологическом, аксиологическом или деятельностном ключе. Их в большей степени интересуют проблемы политического характера, точнее, вопрос о политическом контексте идентичности и культурных репрезентаций. Такой ракурс вполне объясним. Как и многие социально-гуманитарные дискурсы, возникшие после Второй мировой войны, *cultural studies* опасались четкого обозначения предмета, методологического инструментария, которые могли расцениваться как тоталитаризация или идеологизация сознания, языка, мышления, целостности как одномерности и центрации (понятие постструктурализма-постмодернизма). Поэтому для культурных исследований характерна междисциплинарность, которая позиционируется не только как следствие многомерности проводимых исследований, но и как способ избежать политической, властной, идеологической ангажированности.

Следует помнить, что понимание предмета культурных исследований в британской традиции, как и в большинстве стран Европы, отличается от его трактовки белорусскими социологами и большинством культурологических школ России. Нередко под культурными исследованиями имеются в виду исследования конкретных национальных культур (английской, белорусской, польской и т. д.). Нам это представляется вполне логичным. Однако, как видим, в большей части европейского научного дискурса изучение культур в их национальном, этническом, цивилизационном измерении проводится в рамках культурантропологических, кросс-культурных исследований, дополняемых, в частности, кросс-культурной психологией.

Тем не менее при всей разнице в изучении культуры в культурологии и *cultural studies* их объединяет междисциплинарность, многоплановость исследований, стремление использовать разные подходы к культуре и человеку в ней. Культурология, по крайней мере в белорусском научном пространстве, тяготеет к выработке собственного научного языка, системности и целостности исследований. Вряд ли это является свидетельством продолжения советской традиции, тяготевшей к идеологическому единомыслию. Это, скорее, отражение устойчивого стереотипного взгляда на науку как область, обладающую четко выверенным, верифицируемым единым языком, предметом, методологическим инструментарием.

Заключение

Культурология вследствие многогранности предмета изучения – культуры – обладает уникальным междисциплинарным характером. Это определяет неоднозначность ее границ и проблемного поля. При этом культурология сохраняет статус науки, совмещающей и социальную, и гуманитарную направленность, включает философско-онтологические, феноменологические и другие теоретические аспекты, а также социально-критические, креативные прикладные срезы.

В западноевропейском и американском научном дискурсе культурология не выступает, как правило, в качестве целостной науки с четко определенным предметным полем. Это место занимают так называемые культурные исследования, в центре внимания которых находится широкий спектр вопросов, касающихся исследований культурных форм и их властных, политических контекстов. В то же время существует немало дисциплин, изучающих культуру с точки зрения ее национальной, этнической ори-

¹Перевод наш. – Э. У.

гинальности и уникальности, межкультурных взаимодействий, ценностного наполнения и т. д. Нам представляется, что культурология в Беларуси, России, некоторых других странах Восточной Европы стремится к сохранению системного знания, науки о культуре в самых разных смыслах понимания собственно культуры. В то же время в последние годы и в Беларуси, и в мире ведущей тенденцией становится развитие наук о культуре, предметом которых являются все проблемы, которые так или иначе связаны с культурой. Эта тенденция избавляет британские культурные исследования от определенной политизации, а культурологии придают статус многомерных исследований, включающих и межкультурную коммуникацию, и культурный менеджмент, и гендерные исследования. В то же время наблюдается отход от рассмотрения культуры в онтологическом ключе.

Библиографические ссылки

1. Уайт Л. *Избранное: Наука о культуре* [Интернет; процитировано 15 октября 2019 г.]. Доступно по: <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=19655772>.
2. Бахманн-Медик Д. *Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре*. Москва: НЛО; 2017. 504 с.
3. Флиер А.Я. Культурология как система познания. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2016;2(46):53–59.
4. Эпштейн М. *Будущее гуманитарных наук*. Москва: Рипол-Классик; 2019. 239 с.
5. Иконникова Н.С. *История культурологии*. Москва: Юрайт; 2018. 416 с.
6. Левит С.Я., редактор. *Культурология. Энциклопедия. Том 1*. Москва: Росспэн; 2007. 1392 с.
7. Aleksandrovich D, Weber K. *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Band 4*. Stuttgart: Springer-Verlag; 2010. 595 S.
8. Говард М. *Сучасная культурная антрапалогія*. Мінск: Тэхналогія; 1995. 478 с.
9. Борко Т.И. *Культурная антропология*. Москва: Юрайт; 2017. 258 с.
10. Mercier P. *Cultural anthropology* [Internet; cited 2019 December 4]. Available from: <https://www.britannica.com/science/cultural-anthropology#ref38781>.
11. Hall S. *Cultural Studies – Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schrift 3*. Hamburg: Argument; 1996. 160 S.
12. Куренной В. Исследовательская и политическая программа культурных исследований. *Логос*. 2012;1(85):14–79.
13. Усманова А. Гендер и культура в парадигме культурных исследований. В: Жеребкин СВ, редактор. *Введение в гендерные исследования*. Санкт-Петербург: Алетея; 2001. с. 427–464.

References

1. White L. *Selected works: science about culture* [Internet; cited 2019 October 15]. Available from: <http://www.elibrary.ru/item.asp?id=19655772>. Russian.
2. Bachmann-Medik D. *Kulturnye povoroty. Novye orientiry v naukah o kulture* [Cultural turns. New landmarks in the sciences of culture]. Moscow: NLO; 2017. 504 p. Russian.
3. Flier AY. Cultural studies as a system of knowledge. *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2016;2(46):53–59. Russian.
4. Epstein M. *Budushchee gumanitarnykh nauk* [The future of the humanities]. Moscow: Rapol-Classic; 2019. 239 p. Russian.
5. Ikonnikova NS. *Istoriya kul'turologii* [History of culturology]. Moscow: Yurait; 2018. 416 p. Russian.
6. Levit SY, editor. *Kul'turologiya. Entsiklopediya. Tom 1* [Culturology. Encyclopedia. Volume 1]. Moscow: Rosspen; 2007. 1392 p. Russian.
7. Aleksandrovich D, Weber K. *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Band 4*. Stuttgart: Springer-Verlag; 2010. 595 S.
8. Howard M. *Suchasnaja kulturnaja antropalogija* [Nowadays cultural anthropology]. Minsk: Tjehkhnalogija; 1995. 478 p. Belarusian.
9. Borko TI. *Kulturnaya antropologiya* [Cultural anthropology]. Moscow: Yurait; 2017. 258 p. Russian.
10. Mercier P. *Cultural anthropology* [Internet; cited 2019 December 4]. Available from: <https://www.britannica.com/science/cultural-anthropology#ref38781>.
11. Hall S. *Culture Studies – Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schrift 3*. Hamburg: Argument; 1996. 160 S.
12. Kurennoi V. [Research and political program for cultural research]. *Logos*. 2012;1(85):14–79. Russian.
13. Usmanova A. [Gender and culture in the paradigm of cultural research]. In: Zhrebkin SV, editor. *Vvedenie v gendernye issledovaniya* [Introduction to gender studies]. Saint Petersburg: Aletheia; 2001. p. 427–464. Russian.

Статья поступила в редколлегию 11.12.2019.
Received by editorial board 11.12.2019.

НЯМЕЦКАЯ МОВА ЯК КРЫНІЦА ЛЕКСІЧНЫХ ЗАПАЗЫЧАННЯЎ

А. А. ПРЫГОДЗІЧ^{1*}

^{1*}Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт,
пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь

Аналізуюцца германізмы, запазычаныя старабеларускай мовай на працягу XIV–XVIII стст. як непасрэдна з германскіх моў, так і праз старапольскую мову. Прыводзяцца шматлікія прыклады запазычанняў у межах асобных лексіка-тэматычных груп, пры гэтым адзначаецца дата першай фіксацыі такіх адзінак у помніках пісьменства. Зыходзячы з папярэдніх вынікаў міжнароднага праекта «Мігрыруючыя словы: шляхі нямецкіх запазычанняў з польскай ва ўсходнеславянскія мовы» (кіраўнік – прафесар Ольдэнбургскага ўніверсітэта імя Карла фон Асецкага Герд Генчэль), вызначаюцца колькасныя параметры такіх слоў на матэрыяле слоўніка І. Насовіча, гістарычнага і тлумачальнага слоўнікаў сучаснай беларускай мовы. Зроблены вывад аб неабходнасці далейшага даследавання месца і ролі германізмаў у лексічным складзе беларускай мовы, у тым ліку і ў сувязі з падрыхтоўкай шматтомнага выдання новага тлумачальнага слоўніка сучаснай беларускай мовы.

Ключавыя словы: запазычання; германізмы; кантактуемыя мовы; мова-рэцэптар; лексічны склад; помнікі пісьменства.

НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК КАК ИСТОЧНИК ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ

Е. А. ПРИГОДИЧ¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет,
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Анализируются германизмы, заимствованные старобелорусским языком на протяжении XIV–XVIII вв. как непосредственно из германских языков, так и через старопольский язык. Приводятся многочисленные примеры заимствований в рамках отдельных лексико-тематических групп, при этом обозначается дата первой фиксации таких единиц в памятниках письменности. Исходя из предварительных результатов международного проекта «Мигрирующие слова: пути немецких заимствований из польского в восточнославянские языки» (руководитель – профессор Ольденбургского университета имени Карла фон Осецкого Герд Генчель), определяются количественные параметры таких слов на материале словаря И. Носовича, исторического и толкового словарей современного белорусского языка. Сделан вывод о необходимости дальнейшего исследования места и роли германизмов в лексическом составе белорусского языка, в том числе и в связи с подготовкой многотомного издания нового толкового словаря современного белорусского языка.

Ключевые слова: заимствования; германизмы; контактирующие языки; язык-рецептор; лексический состав; памятники письменности.

Образец цитирования:

Прыгодзіч АА. Нямецкая мова як крыніца лексічных запазычанняў. *Человек в социокультурном измерении*. 2020; 1:12–18.

For citation:

Pryhodzich AA. German language as a source of lexical borrowings. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1: 12–18. Belarusian.

Автор:

Елена Александровна Пригодич – кандидат филологических наук, доцент; заведующий кафедрой немецкого языка факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Alena A. Pryhodzich, PhD (philology), docent; head of the department of German language, faculty of social and cultural communications.
elpr7@tut.by

GERMAN LANGUAGE AS A SOURCE OF LEXICAL BORROWINGS

A. A. PRYHODZICH^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article analyzes the germanisms borrowed from the old Belarusian language during the 14th–18th centuries both directly from the Germanic languages and through the mediation of primarily the Old Polish language. The author gives numerous examples of borrowings in relation to certain lexical-thematic groups; the first date of the fixation of such units in the monuments of writing is indicated. Based on the first results of the international project «Migrating words: ways of German loanwords from Polish to East Slavic languages» (project manager is professor of the Carl von Ossietzki University of Oldenburg), the quantitative parameters of such words are determined on the material of I. Nosovich's dictionary, historical and explanatory dictionaries of the modern Belarusian language. The conclusion is drawn on the need for further study of the place and role of germanisms in the lexical composition of the Belarusian language, also in connection with the preparation of a multi-volume edition of a new explanatory dictionary of the modern Belarusian language.

Keywords: borrowings; germanisms; contacting languages; language-receptor; lexical composition; monuments of writing.

Працэс запазычвання іншамоўных слоў на працягу гісторыі развіцця беларускай мовы адбываўся неаднолькава і непасрэдна залежаў ад сукупнасці многіх фактараў культурнага і сацыяльна-эканамічнага характару. Па-рознаму засвойваліся іншамоўныя словы ў жывой народнай гаворцы і літаратурна-кніжным пісьменстве, колькасць нераўнамерна прадстаўлены яны ў лексікаграфічных крыніцах розных эпох, у сферы спецыяльнай тэрміналогіі і інш. Шмат якія запазычванні на пэўных этапах моўнай гісторыі выходзілі з ужытку, выцягваліся ўласнымі моўнымі лексіка-граматычнымі адпаведнікамі-неалагізмамі [1, с. 5]. Некаторыя запазычванні, асабліва ў першыя два дзесяцігоддзі XX ст., свядома ўводзіліся навукоўцамі і літаратарамі ў беларускую мову і не толькі выконвалі ў ёй чыста намінацыйную функцыю, але і з'яўляліся важным лексіка-стылістычным сродкам.

Параўнальна рана ў беларускую мову сталі пранікаць словы нямецкага (германскага) паходжання. Займаючы фактычна цэнтральнаеўрапейскае геаграфічнае становішча і «самы крайні заходні абшар усходнеславянскай тэрыторыі, беларусы, натуральна, у першую чаргу ўспрымалі лексічныя запазычванні, якія ішлі з захаду» [2, с. 84]. Адным з самых ранніх дакладна датаваных помнікаў старабеларускага пісьменства, у якім зафіксавана пэўная колькасць слоў іншамоўнага паходжання, у тым ліку і германізмаў, з'яўляецца так званая Дагаворная грамата смаленскага князя Мсціслава Давыдавіча з Рыгай і Гоцкім берагам 1229 г. Грамата адносіцца да ліку дзяржаўных юрыдычна-гандлёвых дакументаў і ўтрымлівае дагавор паміж смаленскімі, віцебскімі і полацкімі купцамі і «лацінскімі» (нямецкімі) гандлярамі з Рыгі і Гоцкага берага (Готланда). Да нашага часу дайшлі дзве рэдакцыі граматы – рыжская і готландская, кожная ў трох спісах, складзеных на Гоцкім беразе і ў Смаленску. У грамаце, напісанай на мясцовай гаворцы, свабоднай ад уплыву царкоўнаславянскай мовы, прадстаўлены многія важныя фанетычныя, марфалагічныя, сінтаксічныя і лексічныя рысы «будучай беларускай мовы» [3].

У гэтых граматах даследчыкі адзначаюць запазычаныя словы нямецкага (*мыто* 'пошліна', *фоготъ* 'суддзя'), скандынаўскага (*тиоунъ* 'службовая асоба пры князях, баярах, епіскапах') і цюркскага паходжання (*ногата* 'грашовая адзінка, роўная адной дваццатай грыўні').

Што датычыцца слоў *мыто* (...з Гочкаго берега до Смольнеска без мыта...), *тиоунъ* (...аже тиоунъ оуслышитъ...) і *ногата* (...ногата смольнеская...) [4], то іх паходжанне не выклікае сумненняў. Сапраўды, лексема *мыто* ўзыходзіць да ст.-верх.-ням. *mīta* 'пошліна за правоз тавараў праз мяжу', *тиоунъ* – да ст.-ісл. *thuin* 'слуга', *ногата* – запазычванне з цюркскіх моў, дзе яно абазначала адпаведную грашовую адзінку (араб. *nagh* 'адборная манета').

Больш складана вызначыць паходжанне лексемы *фоготъ*, якая ў навуковай літаратуры безапелальна звязваецца з нямецкай мовай. У слоўніку да першага тома «Хрэстаматыі па гісторыі беларускай мовы» яно этымалагізуецца ням. *Vogt* 'суддзя'. Аднак картатэка «Гістарычнага слоўніка беларускай мовы» гэту лексему не фіксуе, паколькі грамата 1229 г. у лік першакрыніц чамусьці не трапіла. У слоўніках нямецкай мовы слова мае стылістычную памету *gist.* і падаецца ў значэнні 'намеснік, кіраўнік, фогт'. Такім чынам, у гэтых граматах 1229 г. адлюстравалася, на нашу думку, поўнагалосная форма *фоготъ* як унармаваны графічны варыянт (рыса) тагачаснай беларускай мовы.

Сведчаннем фанетыка-арфаграфічнай адаптацыі германізма *Bischof* (ад грэч. *episkopos*) можна лічыць і форму *пискоупъ* (*пискоупъ ризкии*), якая ў далейшым у помніках старабеларускага пісьменства будзе дамінаваць на фоне лексем *быскопъ*, *быскупъ* [5, с. 8–10].

Акрамя адзначаных вышэй запазычанняў, у тэксце граматы 1229 г. адлюстравалася яшчэ адно слова іншамойнага паходжання – *товарь* (...*възъмъть латиньскыи товаръ*; ...*а что погынетъ от того товара*...). Даўняе агульнаславянскае запазычанне з цюркскіх моў (параўн.: тур., татар., туркм. *tavar* ‘свойская рагатая жывёла, скаціна’) першапачаткова мела значэнне ‘скаціна’, якое прайшло наступную трансфармацыю: ‘маёмасць, дабро’ > ‘уласнасць’ > ‘усялякі тавар’. У тэксце дагаворнай граматы 1229 г. гэта слова мае абагуленае значэнне ‘прадукт працы, выраблены для абмену, продажу’.

Калі ў ранніх помніках беларускага пісьменства германізмы сустракаюцца нячаста, то актыўнае запазычванне слоў германскага паходжання адбываецца ў беларускай літаратурна-пісьмовай мове XIV–XVIII стст.

Упершыню дастаткова вялікі спіс слоў нямецкага паходжання склаў акадэмік Я. Карскі. У главе «Белорусы вместе с литовцами под властью Польши. Наплыв разных иностранных слов в белорусское наречие» даследчык адзначыў: «Немецкие слова отчасти могли быть позаимствованы и самостоятельно у немцев, тогда как белорусы иногда соприкасались с ними непосредственно; кой-какие слова могли зайти от немцев к белорусам и через посредство евреев...» [6, с. 6]. У прыватнасці, Я. Карскі вылучаў наступныя германізмы, якія праз пасрэдніцтва польскай мовы прыйшлі ў беларускую:

Ба́ киръ: на ба киръ набекрень, пол. **nabakier** из н.-нем. **Bakker** (Карлов., с. 25).

Балёя большая лохань для мытья белья, пол. **baleja, balja** из н.-нем. **Balje**.

Ба́лька – ба́лька балка, пол. **belka** из нем. **Balken**. <...>

Бо́хонъ каравай хлеба, пол. **bochen** из нем. **Bache**.

Бра́га гуща, остающаяся после выварки водки, известный напиток, пол. **braha** из нем. **Brühe**.

Брако́ваць, пол. **brakować** от **brac** из нем. **Brack**.

Бры́жи кружева, известным образом сшитые, пол. **bryży** из нем. **Brise, Preis, Preise**...

Брушты́нь и буршты́нь янтарь, пол. **bursztyn** из нем. **Bernstein**.

Бры́ка, бры́чка, пол. **bryka, bryczka**, быть может, из народного нем. **Barutsche, Birutsche**, которое, в свою очередь, из ср.-лат. **Birota**...

Брукъ камен. мостовая, пол. **bruk** из нем. **Brucke**.

Бу́лка белый хлеб, пол. **bulka** из нем. **Beule**...

Ва́га вес, пол. **waga** из ст.-в.-нем. **Waga**.

Ва́рта караул, пол. **warta** из нем. **Warte**.

Ва́рты стоящий, пол. **wart** из нем. **Wart**.

Во́рчикъ, пол. **orczyk** из нем. **Ortscheit** (Миклошич...) допускает возможность и восточного происхождения: **orče k, urče k, určik**.

Га́къ крюк, пол. **hak** из нем. **Hacken**.

Га́лы ягодицы, пол. **galy** из нем. **Galle**.

Га́ндэль торговля, мена, пол. **handel** из нем. **Handel**.

Гва́лтъ крик, пол. **gwalt** из нем. **Gewalt**, при посредстве евр. **giewalt**.

Ге́бэль пол. **hebel** из нем. **Hobel**.

Герце́ь, ге́рцикъ знаток, плут, прогерцываць, проматывать, польское старое **herc, harc**, из нем. **herzu**...

Гра́баръ землекоп, пол. **grabarz** из нем. **Gräber**.

Гру́нтъ почва, пол. **grunt** из нем. **Grund**.

Дахъ крыша (не соломенная), пол. **dach** из нем. **Dach**.

Дежа́ (дзежа́), пол. **dzieża**. Карлович... ставит в связь с народ. нем. **Döse**, а также **Dose**. Такого же взгляда и Брюкнер...

Дра́бы кости, пол. **drab**, нем. **Treppe**, прежн. **Trappe**.

Дро́тъ проволока, пол. **drut** из **drot**, нем. **Dragt**.

Друкъ, друка́рь, друка́рня печатня, набойная и т. д., пол. **druk, drukarz, drukarnia** – все из нем. **Druck**.

Дзя́коваць благодарить, переделка пол. **dziękować**; поляки, по Брюкнеру... образовали свое слово под влиянием нем. **danken** и чешск. **Děkowati** [6, с. 6–7].

Што датычыцца слоў яўрэйскага паходжання, то Я. Карскі прыводзіць больш за 40 адзінак, аднак, паводле вучонага, у мове беларусаў захаваліся толькі асобныя з іх: *цыбриць, кабалы, капцань, шахерь-махерь, слимазарникъ, фанаберия, хаврусь*.

Значная частка прыведзеных акадэмікам Я. Карскім германізмаў трывала замацавалася яшчэ ў старабеларускай мове, пра што сведчаць даследаванні А. Булыкі [2], А. Жураўскага [7] і інш. Даследчыкамі ў помніках старабеларускага пісьменства выяўлена звыш 200 германізмаў, якія, у сваю чаргу, сталі асновай для ўтварэння шматлікіх дэрыватаў.

Самую велику групу сярод асноўных нямецкіх запазычанняў складаюць назоўнікі, звязаныя пераважна з бытавой і сацыяльна-эканамічнай сферамі жыцця тагачаснага беларускага насельніцтва: *баволна, бляха, вага, варта, вахта, войтъ, гакъ, гандель, гербъ, дахъ, дротъ, едвабъ, жолнеръ, занкель, зекгаръ, кафель, кганокъ, кглейтъ, кнотъ, колдро, коштъ, крама, куфа, ланцухъ, лахтаръ, лямпя, мастеръ, мыля, моркгъ, муништукъ, мынца, охмыстръ, пляцъ, рантухъ, ратушъ, рахунокъ, рынокъ, слесаръ, столмахъ, стугъ, талеръ, тахер, тузинъ, турма, фарба, фартухъ, фаса, фляша, фримаркъ, фунтъ, фурманъ, цегла, цеха, цыбуля, цло, цукгли, цукеръ, шанецъ, шафа, шляхъ, шнуръ, шолтысъ, шпиталь, шыба, юркгелтъ, ярмарокъ і інш.* У меншай колькасці выступаюць тут дзеясловы і іншыя часціны мовы нямецкага паходжання: *боркговати, браковати, варовати, виншовати, габати, гамовати, друковати, дяковати, жекзнати, керовати, коштовати, малевати, плендровати, ратовати, трафити, фолдровати, фрахтовати, цвичити, шацовати, шинковати, брунатный, рыхлый, шпетный і інш.*

Апошнія даследаванні германізмаў на падставе картатэкі і 37 выпускаў «Гістарычнага слоўніка беларускай мовы» сведчаць пра намнога большую колькасць германізмаў: зафіксавана каля 800 адзінак [8, с. 173].

Выяўленыя ў старажытных беларускіх пісьмовых помніках германізмы характарызуюцца разнастайнасцю ў семантычных адносінах. Прафесар А. Булыка вылучае сярод іх некалькі груп:

1) назвы людзей паводле пасады, занятку, рамяства і сацыяльнага становішча: *барониушъ* ‘барон’ (ням. *Baron*): *...пишетъ святыи Петръ... епископъ остиенский и барониушъ* (Зб. 259, 517); *валгаръ* ‘выпрацоўшчык смалы’ (ням. *Waldgar*): *...осочники зъ лесничими панскими тымъ валгаромъ и тымъ печамъ смолянымъ боръ... заводили* (Арх. зб., т. 1, с. 16, 1536¹); *вахтмистръ* ‘ахоўнік’ (ням. *Wachtmister*): *...дала вachtмистру зъ конпаниею золот. дванадцать* (ГЮМ, т. 1, с. 239, 1682); *гицель* ‘памочнік ката’ (ням. дыял. *hitzel*): *...не могутъ тежъ быти капланами... катове и гицёлове...* (Зб. вып., с. 55); *дряголь* ‘грузчык’ (ніж.-ням. *drager*): *...теслы, муралы, дряголи...* (АЗР, т. 2, с. 76, 1510); *зицеръ* ‘наборшчык’ (ням. *Setzer*): *...при литеряхъ прислалъ и зицера...* (АЗР, т. 5, с. 203, 1600); *кгармистръ* ‘старшы рыбак’ (ням. *Garnmeister*): *Миколай шапку ставиль... до Янка Хведцовича кгармистра* (АВАК, т. 17, с. 44, 1539); *конвисаръ* ‘ліцейшчык’ (ням. *Kannegiesser*): *...продали есьмо сеножатъ свою власную конвисару...* (АВАК, т. 11, с. 14, 1545); *курферстъ* ‘курфюрст’ (ням. *Kurfürst*): *...от курферстовъ ест выбраный на – цесарство...* (Бельск., арк. 3946); *оберстерлейтенантъ* ‘старшы лейтэнант’ (ням. *Obersterleutnant*): *...слуга его милости оберстерлейтенанта...* (АВАК, т. 4, с. 35, 1667); *проберъ* ‘правяршчык’ (ням. *Probierer*): *...далъ намъ того справу слуга нашъ, проберъ минцы Виленское...* (АВАК, т. 8, с. 257, 1592); *тункель* ‘вясковы суддзя’ (ст.-ням. *Tong*): *...Крыштофъ Бальцеровичъ – тункель Городенский...* (АВАК, т. 8, с. 453, 1592); *цехмистръ* ‘кіраўнік цэха рамеснікаў’ (ням. *Zeichmeister*): *...Иванъ Ходоровичъ, цехмистръ кушнерски...* (Арх. зб., т. 6, с. 5, 1549); *цимерманъ* ‘цясляр’ (ням. *Zimmermann*): *...быль... ковалемъ, шевцемъ, цимерманомъ...* (Лям., с. 15); *шпегеръ* ‘шпіён’ (сяр.-верх.-ням. *spehaer*): *...подесяте для справы шпегеровъ, же... не слухали голосу моего* (Кн. раж., с. 135);

2) назвы прадметаў хатняга і гаспадарчага ўжытку: *ботогъ* ‘кадушка’ (ням. *Bottich*): *...визины ботогов пят...* (АВАК, т. 36, с. 356, 1582); *ботухъ* ‘абрус’ (ням. *Badtuch*): *ботухъ одинъ* (АВАК, т. 14, с. 357, 1590); *брайцаръ* ‘кольца ад шпор’ (ням. *Bräter*): *...пришоль до мене Крьвонъ... зъ брайцаромъ...* (АВАК, т. 17, с. 53, 1539); *бритванна* (бритванъ) ‘скаварада’ (ням. *Bratpfanne*): *бритванъна одна* (АВАК, т. 20, с. 136, 1598); *букса* (ням. *Büchse*): *...за направене буксъ осм. десять...* (ГЮМ, т. 9, с. 188, 1692); *вантухъ* (лантухъ) ‘мех’ (ням. *Wagentuch*): *...згорели два вантухи хмелю...* (АВАК, т. 22, с. 160, 1565); *дека* ‘папона’ (ням. *Decke*): *...маеть три тягилы и две деки вернути...* (АВАК, т. 17, с. 264, 1541); *друшлякъ* (ням. *Durchschlag*): *друшлякъ одинъ* (АВАК, т. 14, с. 437, 1592); *кобялка* ‘кошык з накрыўкай’ (ням. *Kobel*): *...того жъ серебра... вложивши до кобялки, выслала до каменицы...* (АВАК, т. 8, с. 504, 1618); *коць* ‘коўдра’ (сяр.-верх.-ням. *Kotze*): *седло, опонъча, коць* (АВАК, т. 26, с. 23, 1582); *лейцы* (лейць) (ням. *Leitseil*): *узды две з лейцомъ* (АВАК, т. 16, с. 105, 1585); *паневъ* (пановъ) ‘скаварада’ (ст.-ням. *pfan*): *панви две* (АВАК, т. 22, с. 156, 1565); *пудло* ‘каробка’ (ням. *Paudel*): *...тот хонин у пудле дал...* (АВАК, т. 39, с. 52, 1578);

3) назвы прылад працы і разнастайных механізмаў і прыстасаванняў: *биндасъ* ‘кірка’ (ням. *Bindax*): *биндасовъ два* (АВАК, т. 2, с. 7, 1584); *блокъ* ‘пад’ёмны механізм’ (ням. *Block*): *проважано короля у возе... зъ блоками* (Еўл., с. 134); *винда* ‘дамкрат’ (ням. *Winde*): *за направозане винды скарбовое Якову асмак. 12* (ГЮМ, т. 1, с. 171, 1681); *гебель* (ням. дыял. *hebel*): *...свердла, долота, гебли...* (Ст. 1588, с. 517); *геваръ* ‘дамкрат’ (ням. *Heber*): *...на замъку... три гевари* (КСД, с. 1173, 1515); *капаръ* (калоръ) ‘прыстасаванне для забівання паляў’ (ням. *Kärfer*): *...капаромъ били пали...* (ГЮМ, т. 10, с. 155, 1695); *обицуги* (обицукъ) (ням. *Aufzug*): *обицуги новые* (ГЮМ, т. 1, с. 202, 1582); *окиа* ‘від сякеры’ (ням. *Axt*): *...кроль... далъ ему за гербъ окиу...* (Хр. польск., 8); *столога* (сталюги) (ням. *Stellage*): *...за отвезене стологъ до брамы дали осмаки четьри...* (ГЮМ, т. 4, с. 182, 1686); *шрубштакъ* ‘ціскі’ (ням. *Schraubstock*): *шрубштакъ шрубки пилки и иныше дробязки...* (Арх. зб., т. 1, с. 252, 1616);

¹Тут і далей пасля нумара старонкі прыводзіцца год стварэння пісьмовага помніка, з якога ўзяты прыклад. Цытуюцца найбольш раннія выпадкі фіксацыі слоў у пісьменнасці. – А. П.

4) назвы будынкаў, пабудоў, іх частак і будаўнічых матэрыялаў: *букигель* ‘кружала’ (ням. *Bogen-gestell*): ...поденичикомъ... щоробили букъшители, дали за день зол. одинъ (ГЮМ, т. 9, с. 129, 1692); *гантаба* (кантаба) ‘засаўка’ (ням. *Handhabe*): ...дверы на завесахъ, в некоторых защепки, кручки, кантаби... (ДМАМЮ, т. 1, с. 443, 1556); *дыль* (дыль) ‘тоўстая дошка’ (сяр.-верх.-ням. *dil*): ...учинили плоть передъ своими з дилевъ... (Стрыйк., арк. 6296); *клямарь* (кляморь) (ням. *Klammer*): ...клямари и завесы до дверей... (ГЮМ, т. 1, с. 195, 1681); *клямка* (сяр.-верх.-ням. *klamme*): ...двери... зъ клямкою (Арх. зб., т. 1, с. 145, 1571); *кругель* ‘карчма’ (ням. *Krûgel*): ...тую границу маеть... по кругель по дорогу (Арх. зб., т. 1, с. 92, 1546); *кружкганокъ* ‘крытая галерэя’ (ням. *Kreuzgang*): На горе светлица, коло ней кружкганокъ (Арх. зб., т. 1, с. 221, 1601); *крукъ* (ням. *Krûcke*): ...пановъ меденая на крукохъ железныхъ (Арх. зб., т. 1, с. 145, 1571); *крухта* ‘бабінец’ (ст.-верх.-ням. *kruft*): ...при церкви... будованье што зовемо крухтою (Бельск., с. 234); *лата* (ст.-верх.-ням. *latta*): ...стены домовъ нашихъ цедровы латы наши пискусовы (Зб. 262, с. 83); *лиоухъ* ‘пограб’ (ням. *Loch*): ...въ тымъ лиоуху напитки были... (АЗР, т. 5, с. 192, 1686);

5) разнастайныя прамысловыя вытворчыя і рамесніцкія тэрміны: *бендюга* ‘месца сплаву лесу’ (сяр.-ніж.-ням. *Bindinge*): Где теперь домъ мой подъ рекой Супряслою, то была бендюга (Арх. зб., т. 1, с. 17, 1536); *вальцыишъ* ‘плата за вываз лясных тавараў’ (ням. *Waldzins*): ...вальцыиш и побережное до Бельска ношиваль (Арх. зб., т. 1, с. 16, 1536); *вилкеръ* ‘цэхавы статут’ (ням. *Willekür*): ...вилкеръ, то есть способъ порядку повинностей (АЗР, т. 4, с. 169, 1597); *гамерь* ‘кузня’ (ням. *Hammer*): ...в млыны, гамерь... мы не поступуемъ (АВАК, т. 20, с. 149, 1598); *гутта* ‘завод’ (ст.-верх.-ням. *hutta*): ...отъ гутъ скляныхъ мистрове... платити мають (КПД, с. 538, 1569); *кзвинтъ* ‘вінт’ (ням. *Gewinde*): ...ровны нехай будутъ кзвинты (Бібл., с. 170); *кнебель* ‘болт’ (сяр.-верх.-ням. *knebel*): ...за коване подковъ двухъ и кнебловъ... заплатили (ГЮМ, т. 8, с. 132, 1691);

6) гандлёвыя тэрміны: *кзвixтъ* ‘вагі’ (ням. *Gewicht*): ...кзвixтовъ... за копу 1 грошей 36 (Арх. зб., т. 3, с. 310, 1583); *кгелда* ‘гільдыя’ (сяр.-ніж.-ням. *gilde*): ...онъ тамъ женеподалеку тое кгелды мешкаль... (АВАК, т. 39, с. 405, 1579); *кермаишъ* (сяр.-верх.-ням. *kirmesse*): ...подъ часъ кермаишовъ и зъязду великого людей (Арх. зб., т. 2, с. 83, 1683); *литекъ* ‘магарыч’ (ням. *Litkouf*): ...привелся передъ мене... Ивашко... зъ литцомъ, зъ медомъ (АВАК, т. 17, с. 219, 1540); *шинкъ* ‘гандаль спіртнымі напіткамі’ (ням. *Schenk*): шинкъ медовый (АЗР, т. 2, с. 94, 1511);

7) назвы грашовых адзінак: *вердунокъ* ‘манета, чацвёртая частка грыўны’ (ням. *Vierdung*): Тры вердунки маеть дати тому, чий гай есть (Вісл., с. 18); *галеръ* ‘даўняя аўстрыйская дробная манета’ (сяр.-верх.-ням. *haller*): Не выйдешъ оттуль, ажъ отдаси останочный галеръ (Цяп., 66); *ортъ* ‘старажытная грашовая адзінка’ (ням. *Ort*): Кто безъ зброи... тому ортъ (КПД, с. 751, 1563); *тынфъ* ‘даўняя сярэбраная манета’ (ням. *Tünpre*): ...дали ему тынфовъ пятьсотъ (ГЮМ, т. 8, с. 193, 1691);

8) назвы разнастайных мер: *балча* ‘мера сукна’ (ням. *Ballen*): ...зостальес ми винень... трыдцать копъ грошей... за балну сукна (АВАК, т. 17, с. 164, 1540); *дрылынъ* ‘мера віна’ (ням. *Dreilink*): отъ дрылынъ, фодра... по 20 грошей (АЗР, т. 3, с. 194, 1576), *захцыкъ* (захтыкъ) ‘шэсцьдзесят штук, капа’ (ням. *sechzig*): дозволяемъ... брати отъ кожدة комяги по двадцаты грошы, а отъ захцыку ванчусу только жъ (Арх. зб., т. 3, с. 15, 1554); *маца* ‘мера збожжа’ (сяр.-верх.-ням. *Metze*): ...жита 225 мацъ, овса 140 мацъ (КПД, с. 771, 1564); *пица* ‘бочка’ (ст.-ням. *pfifa*): берутъ... отъ кожدة пицы вина по осмьнадцать грошей (АВАК, т. 8, с. 502, 1615); *таца* ‘дзесяціна’ (ням. *tatzem*): на другомъ месту изба... съ тацею (АВАК, т. 1, с. 110, 1751); *фодръ* ‘мера вадкасці’ (ням. *Foder*): ...отъ дрылинъ, фодра... по 20 грошей (АЗР, т. 3, с. 194, 1576);

9) назвы розных тканін і скур: *барханъ* ‘мультиан’ (сяр.-верх.-ням. *barchan*): ...бархану штучка (Арх. зб., т. 3, с. 322, 1583); *бархатъ* ‘аксаміт’ (сяр.-верх.-ням. *barchât*): ...жуница бархату чорного (АВАК, т. 17, с. 416, 1558); *бая* ‘гагунак сукна’ (ніж.-ням. *baje*): бай чирвое венечкое локти чотыри (АВАК, т. 9, с. 468, 1626); *блаватъ* (бловатъ) ‘блакітны шоўк’ (ад ням. *blau*): ...невеста в блаваты и перла оубраная... (Мак., 183); *бламъ* (бланъ) ‘кавалак футра’ (ст.-ням. *flamme*): два бламы завыйковые (АЗР, т. 1, с. 165, 1496); *гарусъ* ‘назва тканіны’ (ням. *Harras*): ...купили гарусу темнозеленого локъти два... (ГЮМ, т. 9, с. 100, 1692); *замишъ* (замешъ) (сяр.-ніж.-ням. *saetisch*): убрание замишу торонского (АВАК, т. 17, с. 415, 1557);

10) назвы вопраткі і абутку: *индеракъ* ‘спадніца’ (ням. *Unterrock*): индеракъ адамашки чирвое (Арх. зб., т. 4, с. 228, 1569); *мыцка* ‘від шапкі’ (ням. *Mütze*): ...мыцку князю робылъ... (Арх. зб., т. 7, с. 19, 1539); *пантофля* ‘туфля’ (ням. *Pantoffel*): ...черевики, плесница, пантофля... (Бяр., 143); *панчоха* (панчоха) (ням. *Puntschuch*): ...мель... панчохъ, ножовъ всякихъ... (Арх. зб., т. 3, с. 306, 1583); *шерстухъ* ‘ільняная хустка’ (ням. *Schurztuch*): ...взялъ... шапъку шерстухъ (КВЗС, арк. 20, 1533); *юпа* ‘карсет’ (сяр.-верх.-ням. *jurre*): юпа самодельки серой (АВАК, т. 21, с. 304, 1563);

11) назвы матэрыялаў, рэчываў і вырабаў з іх: *имберъ* (инберъ) ‘імбір’ (сяр.-верх.-ням. *imbër*): ...корень перъцу, шафрану, гвоздиковъ и имберу... (АВАК, т. 36, с. 194, 1582); *кестранкъ* ‘вішнёўка’ (ням. *Kierschtrank*): ...отъ барилы кестранку и малиннику по 6 грошей... (АЗР, т. 3, с. 194, 1576); *поташъ*

(ням. *Potash*): ...паленьемъ попеловъ на буду и поташъ... (ГЮМ, т. 22, с. 484, 1645); *сталь* (ням. *Stahl*): ...мнитъ за соломѹ железо за дерево гнилое сталь... (Зб. 262, с. 30); *фанкгултъ* 'чыстае золата' (ням. *fein + Geld*): ...двадцат книгъ злота фанкгулту (АВАК, т. 34, с. 197, 1661);

12) назвы халоднай і агнястрэльнай зброі, ваенных умацаванняў і вайсковых падраздзяленняў: *анк-гель* 'нож' (ням. *Angel*): ...поесъ серебряный... изъ анкглемъ (АВАК, т. 14, с. 273, 1583); *бардебушка* 'від ружжа' (ням. *Barde + Büchse*): ...ручницы две, одна арбакузь, а другая бардебушка... (АВАК, т. 26, с. 418, 1586); *бланкъ* 'зубец замкавай вежы' (сяр.-верх.-ням. *blanke*): ...стрелцы з бланковъ стрелбу на нихъ пустили (Стрыйк., с. 596); *болтъ* 'страла' (ніж.-ням. *bolt*): ...ощепъ, волочня, стрела, болтъ... (Бяр., с. 138); *галябарда* (алябарда, алябарта) 'алебарда' (ням. *Hellebarte*): ...дреколь, алябарта, галябарда... (Бяр., с. 38); *гглиотъ* 'буйны шрот' (ням. *Gelöthe*): ...Якуба... петьма гглиоты прострелилъ (АВАК, т. 22, с. 256, 1566); *кгротъ* 'наканечнік' (сяр.-верх.-ням. *grât*): ...кгротъ ощену его мель шестьсотъ циклевъ железа... (Бібл., с. 327); *серпентына* 'крывая шабля' (ням. *Scharfentin*): ...селитры, бочокъ две, серпентыны три... (Арх. зб., т. 3, с. 65, 1604); *шпилька* 'піка' (сяр.-верх.-ням. *spille*): ...панень потручали, шпильками кололи... (АВАК, т. 8, с. 30, 1598); *шпица* 'атрад войска' (ням. *Spitze*): ...пютую заправды уставиць шпицу гекторъ... (Троя, с. 326);

13) словы, якія абазначаюць розныя абстрактныя паняціі: *боркгъ* 'пазыка' (сяр.-верх.-ням. *borgen*): ...речи у него от шурина его пана Яна Петровича на боркгъ взятые... (КСД, с. 786, 1511); *гаранъ* (по *гаране*) 'запозна' (ням. *herab*): ...зъ Востоку прожно ся того сподевати маемъ, бо подобно вже тамъ по *гаране* (АЗР, т. 4, с. 86, 1595); *герстъ* 'гарцаванне' (сяр.-верх.-ням. *hērst*): Александръ вседиши на конь... выскочилъ на герстъ (Алекс., с. 19); *контерфектъ* (контерфетъ) 'малюнак' (ст.-ням. *contrafect*): ...такового контерфету Господь... не оумалюетъ (Мак., с. 284); *кресъ* (крэсь) 'край, граніца' (сяр.-верх.-ням. *kreis*): ...остатнего крэсу богу душу дали... (Атыла, с. 210); *люзны* (лезны, люозны) 'вольны' (ням. *lose*): ...люди люзные, которіе службы не мають... (КПД, с. 359, 1565); *ордынокъ* 'парадак' (ням. *Ordnung*): ...на справы и на ордынокъ три ерархи мають... (Пралог, арк. 5476); *ортель* 'пастанова гарадскога суда' (сяр.-верх.-ням. *ortel*): отозванье по ортель (АЗР, т. 2, с. 78, 1510); *проба* 'катаванне' (ням. *Probe*): ...былъ пробовань огнемъ и на пробе былъ (АВАК, т. 18, с. 52, 1582); *решта* (ням. *Rest*): ...маеть свой листъ даты... коло решта (КПД, с. 562, 1557);

14) словы, якія абазначаюць разнастайныя дзеянні: *кграцовати* 'рыхтаваць раствор' (сяр.-верх.-ням. *kratze*): кграцуютъ ванну (ГЮМ, т. 9, с. 132, 1692); *лихтовати* 'чысціць' (ням. *lichten*): ...войтъ маеть мети шнуръ... и часу мокрого альбо сухого завьжды его лихтовати (КПД, с. 547, 1557); *мярковати* (мерковати) (ням. *merken*): прето потреба мярковати себе човекови (Мак., с. 172); *полеровати* (ням. *polieren*): ...вишлякие речи которые огонь полеруетъ побрала (Бельск., с. 686); *рисовати* 'маляваць' (ням. *reissen*): ...подобенства балвановъ и инихъ якихъ рисовали... (Мак., с. 352); *шперовати* 'дапытваць' (ням. *sperren*): ...у обочого права ныхто никого шпероватне может... (АВАК, т. 39, с. 515, 1580)² [2, с. 76–83].

Паводле «адлюстравання рэчаіснасці, прыведзеныя германізмы ў асноўным адносіліся да бытавой і гаспадарчай сферы жыцця беларусаў і ў меншай меры былі звязаны з тагачаснай духоўнай культурай. Таму не дзіўна, што большасць з іх сустракаецца ў помніках старабеларускай дзелявой пісьменнасці, якая паўней, чым іншыя жанры, адлюстроўвала побыт беларускага насельніцтва» [2, с. 84].

Даследаванні апошніх гадоў, якія праводзіліся ў межах міжнароднага праекта «Мігрыруючыя словы: шляхі нямецкіх запазычанняў з польскай ва ўсходнеславянскія мовы» (кіраўнік – прафесар Гэрд Генчэль (Ольдэнбургскі ўніверсітэт імя Карла фон Асечкага, Германія); з беларускага боку ўдзельнічаюць прафесар М. Прыгодзіч і дацэнт А. Прыгодзіч), сведчаць, што ў складзе польскай мовы з пачатку пісьменства да сярэдзіны XX ст. налічвалася больш як 2400 прататыпных германізмаў. У польскай мове другой паловы XX ст. захоўваецца прыблізна 1200 германізмаў [8, с. 170–173].

²Скарачэнні, выкарыстаныя ў публікацыі А. Булыкі [2, с. 85]: АВАК – Акты, издаваемые Виленскою археографическою комиссией, т. I–XXXIX. Вильна, 1865–1915; АЗР – Акты, относящиеся к истории Западной России, т. I–V. СПб., 1846–1853; Алекс. – Александрья (Бібліятэка імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына, Р. XVII. 5); Арх. зб. – Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, т. I–XI. Вильна, 1867–1890; Атыла – Гісторыя аб Атыле (Сб. ОРЯС, т. 44, № 3. СПб., 1888); Бельск. – «Хроніка» Бельскага (Бібліятэка імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына, Р. IV. 688); Бібл. – Біблія (Бібліятэка імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына, Р. 1.2); Бяр. – «Лексікон» Бярынды (Куцеін, 1653); Вісл. – Вісліцкі статут (АЗР, т. I); ГЮМ – Историко-юридические материалы, извлеченные из архивных книг, вып. I–XXXII. Витебск, 1871–1906; ДМАМЮ – Документы Московского архива Министерства юстиции. М., 1987; Еўл. – «Дзённік» Еўлашэўскага («Киевская старина», 1886); Зб. 259 – Зборнік павучэнняў (Бібліятэка АН ЛітССР, ККР – 259); Зб. 262 – Біблейскі зборнік (Бібліятэка АН ЛітССР, ККР – 262); Зб. вып. – Збор выпадкаў кароткі (Супрасль, 1722); КВЗС – Кніга Віцебскага земскага суда (Цэнтральны дзяржаўны архіў старажытных актаў, ф. 389, кн. 228); Кн. раж. – Кніга ражаю (Бібліятэка АН УССР, 9п/111); КПД – Книги публичных дел («Русская историческая библиотека», т. XXX. Юрьев, 1914); КСД – Книга судных дел («Русская историческая библиотека», т. XX. СПб., 1903); Лям. – Ляментъ у света убогихъ (Вильна, 1620); Мак. – Бяседы Макарья (Вильна, 1627); Пралог – Пралог (Дзяржаўная бібліятэка СССР імя У. І. Леніна, ф. 256, № 325); Ст. 1588 – Статут Вялікага Княства Літоўскага (Вильна, 1588); Стрыйк. – «Хроніка» Стрыйкоўскага (Бібліятэка імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына, Р. IV. 688); Троя – Траянская гісторыя (Бібліятэка АН УССР, ДА/п. 157); Хр. польск. – Хроніка польская (Бібліятэка імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына, Р. IV. 152); Цяп. – «Евангелле» Цяпінскага (каля 1580 г.).

Што датычыцца колькасці германізмаў у беларускай мове, то на аснове аналізу лексічнага матэрыялу слоўнікаў («Гістарычны слоўнік беларускай мовы» – 378 германізмаў, «Тлумачальны слоўнік беларускай мовы» – 492, «Слоўнік беларускай мовы» І. Насовіча – 185) можна сцвярджаць, што ў гэтых крыніцах захавана 685 германізмаў. Калі ж улічыць, што ў слоўніку І. Насовіча зафіксавана 12 слоў, якія адсутнічаюць у гістарычным і тлумачальным слоўніках, то ўсяго ў беларускай мове 673 германізмы [8, с. 172–173].

У сучаснай літаратурнай мове, паводле «Тлумачальнага слоўніка беларускай мовы», налічваецца каля 500 германізмаў з адпаведнікамі ў польскай мове, што складае амаль 73 % ад іх агульнай колькасці. З улікам амаль 400 германізмаў, выяўленых у «Гістарычным слоўніку беларускай мовы», можна меркаваць, што іх колькасць у старабеларускай мове павінна быць як мінімум у 2 разы большай (800 ці нават 1000 адзінак) [8, с. 173]. Іншая справа, што не ўсе з іх па розных прычынах трапілі ў картатэку «Гістарычнага слоўніка беларускай мовы», паколькі яе стварэнне ў 1960-я гг. не паграбавала суцэльнай выбаркі лексічнага складу аналізуюмых помнікаў пісьменства.

Больш дакладны аналіз колькаснага складу германізмаў у сучаснай беларускай мове, а таксама вызначэнне месца і ролі іх у лексічным саставе з’яўляюцца адной з актуальных задач на бліжэйшую перспектыву, звязаную ў тым ліку з падрыхтоўкай шматтомнага тлумачальнага слоўніка сучаснай беларускай літаратурнай мовы.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Баханькоў АЯ, Жураўскі АІ, Суднік МР, рэдактары. *Гістарычная лексікалогія беларускай мовы*. Мінск: Навука і тэхніка; 1970. 339 с.
2. Булыка А. Германізмы ў старабеларускай мове. *Весці Акадэміі навук Беларускай ССР. Серыя грамадскіх навук*. 1974;2:76–85.
3. Анічэнка УВ. Дагаворная грамата смаленскага князя Мсціслава Давыдавіча з Рыгай і Гоцкім берагам 1229 г. У: Міхневіч АЯ, рэдактар. *Беларуская мова. Энцыклапедыя*. Мінск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі; 1994. с. 173.
4. Анічэнка УВ, Вярхоў ПВ, Жураўскі АІ, Рамановіч ЯМ, складальнікі. *Хрэстаматыя па гісторыі беларускай мовы. Частка 1*. Мінск: Выдавецтва АН БССР; 1961. 539 с.
5. Жураўскі АІ, рэдактар. *Гістарычны слоўнік беларускай мовы. Выпуск 2. Биець – Варивный*. Мінск: Навука і тэхніка; 1983. 320 с.
6. Карский ЕФ. Белорусы. Введение в изучение языка и народной словесности. У: Прыгодзіч МР, рэдактар. *Германізмы ў беларускай мове*. Мінск: БДУ; 2015. с. 6–17.
7. Жураўскі АІ. Лексіка нямецкага паходжання ў беларускай пісьменнасці XV–XVII стст. У: Суднік М, рэдактар. *Беларуская мова. Даследаванні па лексікалогіі*. Мінск: Выдавецтва АН БССР; 1965. с. 60–73.
8. Прыгодзіч М. Польская мова як пасярэдніца запазычвання слоў нямецкага паходжання ў помніках старабеларускага пісьменства (папярэднія заўвагі). У: Багдановіч ІЭ, Свістунова МІ, рэдактары. *Беларуска-польскія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі. Зборнік артыкулаў у гонар прафесара Э. Смуковай*. Мінск: Выдавецкі цэнтр БДУ; 2016. с. 170–173.

References

1. Bahan'kow AJa, Zhurawski AI, Sudnik MR, editors. *Gistarychnaja leksikalogija belaruskaj movy* [Historical lexicology of the Belarusian language]. Minsk: Navuka i tjechnika; 1970. 339 p. Belarusian.
2. Bulyka A. [Germanisms in the old Belarusian language]. *Vesci Akadzemii navuk Belaruskaj SSR. Seryja gramadskih navuk*. 1974;2:76–85. Belarusian.
3. Anichenka UV. [Treaty letter of the Smolensk Prince Mstislav Davydovich with Riga and the Gothic coast, 1229]. In: Mihnevich AJa, editor. *Belaruskaja mova. Jencyklapedyja*. Minsk: Belaruskaja jencyklapedyja imja Petrusja Browki; 1994. p. 173. Belarusian.
4. Anichjenka UV, Vjarhow PV, Zhurawski AI, Ramanovich JaM, compilers. *Hrjestamatyja pa gistoryi belaruskaj movy. Chastka 1* [Anthology on the history of the Belarusian language. Part 1]. Minsk: Publishing House of the Academy of Science of BSSR; 1961. 539 p. Belarusian.
5. Zhurawski AI, editor. *Gistarychny slownik belaruskaj movy. Vypusk 2. Biec – Varivnyj* [Historical dictionary of the Belarusian language. Volume 2. Biec – Varivnyj]. Minsk: Navuka i tjechnika; 1983. 320 p. Belarusian.
6. Karskij EF. [Belarusians. Introduction to the study of language and folk literature]. In: Pryhodzich MR, editor. *Germanizmy w belaruskaj move* [Germanisms in the Belarusian language]. Minsk: Belarusian State University; 2015. p. 6–17. Russian.
7. Zhurawski AI. [Vocabulary of German origin in the Belarusian written language of the 15th–17th centuries]. In: Sudnik M, editor. *Belaruskaja mova. Dasledavanni pa leksikalogii* [Belarusian language. Research in lexicology]. Minsk: Publishing House of the Academy of Science of BSSR; 1965. p. 60–73. Belarusian.
8. Prygodzich M. [Polish language as a mediator of borrowing words of German origin in the monuments of Old Belarusian written language]. In: Bahdanovich IE, Svistunova MI, editors. *Belarуска-pol'skija mownyja, litaraturnyja, gistarychnyja i kul'turnyja suv'язi. Zbornik artykulaw u gonar prafesara Je. Smulkovaj* [Belarusian-Polish language, literature and historic-cultural relations. Collection of articles in honor of Professor E. Smulkowoj]. Minsk: Publishing Center of the Belarusian State University; 2016. p. 170–173. Belarusian.

Артыкул наставіў у рэдакцыю 13.12.2019.
Received by editorial board 13.12.2019.

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

WORLD AND NATIONAL CULTURE

УДК 130.2

ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РИХАРДА ВАГНЕРА

Е. К. СЕЛЬЧЕНОК¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 200030, г. Минск, Беларусь

Рассматривается репрезентация топосов гностицизма как в теоретических мифополитических построениях, так и в операх композитора и мыслителя Р. Вагнера. Поскольку его творчество завершает эпоху романтизма и многое в произведениях Р. Вагнера определяет формирование культурного кода последующей эпохи, выявление гностических оснований и трансформаций мифологических сюжетов в произведениях и в мировоззрении композитора и мыслителя очень значимо для понимания культуры конца XIX – первой половины XX в. Автор статьи последовательно обнаруживает все обозначенные топосы в работе «Вибелунги», операх «Кольцо нибелунга» и «Парсифаль», а также во взглядах композитора на духовное возрождение нации.

Ключевые слова: гностицизм; гнозис; топос; романтизм; Парсифаль; Зигфрид; Брунгильда; Нибелунги; Фридрих I Барбаросса; франки.

GNOSTIC TOPOSS IN THE OEUVRE OF RICHARD WAGNER

Е. К. SELCHENOK^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article discusses the representation of topos of Gnosticism both in theoretical mythological-political constructions and in the operas of the composer and thinker R. Wagner. Since his oeuvre is the final point in the development of

Образец цитирования:

Сельченко ЕК. Гностические топосы в творчестве Рихарда Вагнера. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;1: 19–27.

For citation:

Selchenok EK. Gnostic topos in the oeuvre of Richard Wagner. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:19–27. Russian.

Автор:

Елена Константиновна Сельченко – старший преподаватель кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Elena K. Selchenok, senior lecturer at the department of cultural science, faculty of social and cultural communications. maria-magdalena@mail.ru

romanticism and it significantly determines the formation of the cultural code of the subsequent era, the identification of the Gnostic foundations and transformations of mythological plots in the works and worldview of R. Wagner is very important for understanding of the culture of the late 19th and first half of the 20th century. The author sequentially discovers all the aforementioned topos in the work «The Vibelungs» and in the operas «The Ring of the Nibelungs» and «Parsifal».

Keywords: Gnosticism; gnosis; topos; romanticism; Parsifal; Siegfried; Brünnhilde; Nibelungs; Friedrich Barbarossa; Franks.

Введение

Гностицизм перестал существовать как историческое явление еще в эпоху поздней Античности, но комплекс его идей можно выразить в некоторых топосах, универсалиях, которые продолжили свое существование в культурном пространстве: TI – поиск и обретение тайного знания о боге и мире (гнозис); TII – многомирие – иерархическое разветвление сложной системы отдельных эонов, являющихся результатом эманации и характеризующихся убывающим присутствием духа (любая творческая активность как созидание одного из таких миров); TIII – неразрешимый, извечный конфликт как результат напряженной, дуалистически заостряемой нетождественности верхних и нижних ступеней иерархии многомирия; TIV – драматически переживаемый разрыв с божеством с последующей попыткой восстановления связи с ним через одухотворение материального; TV – стратификация человечества по степеням причастности к духу (пневматика, психика, хилика) или способности обрести (осознать) таковую в процессе обретения гнозиса, повторяющая иерархию многомирия, осмысленная и целенаправленная селекция пневматиков; TVI – социальная организация как последовательное проецирование на общину избранных структуры эона, в рамках которого возглавляющий их мироправитель, архонт стремится к синтезу духовной и светской власти; TVII – эсхатологическая мотивация индивидуальной активности: когда все избранные пневматики станут наделенными знанием гностиками и их духи будут восприняты плеромой, а материальный мир, лишившись всего духовного, погибнет в огне (подробнее о топосах см. [1]).

Основная часть

Насквозь пронизаны гностической топикой творчество, жизнь и мировоззрение Р. Вагнера, считающиеся апофеозом немецкого романтизма и одновременно переходным этапом к декадансу и модернизму. Р. Вагнера можно назвать адептом романтической веры, преемником И. Фихте, Ф. Шлейермахера, Новалиса – верующим, который видит в религиозном инстинкте самое главное качество человека. Ярче всего гностические топосы выразились в его работе «Вибелунги», операх «Кольцо нибелунга» и «Парсифаль».

Образ Зигфрида из поэмы «Песнь о Нибелунгах» овладел воображением Р. Вагнера в 1846 г. Параллельно композитор и мыслитель изучал историю Германии и был увлечен образом Фридриха I Барбароссы. Заметим, что и Зигфрид, и Фридрих I Барбаросса – положительные персонажи немецкого фольклора. Разрабатывать образ Зигфрида Р. Вагнер начал в 1848 г., будучи капельмейстером Дрезденской оперы и только завершив оперу «Лоэнгрин». Национально-революционный подъем «весны народов» 1848 г. затронул композитора напрямую: он активно участвовал в Дрезденском восстании 1849 г., бежал после его поражения, был объявлен в розыск и скрывался у Ф. Листа в Веймаре. Таким образом, Р. Вагнер непосредственно наблюдал, как попытка объединения Германии в 1848 г. под знаменами революции провалилась.

В поэме «Песнь о Нибелунгах» Зигфрид – сын франкского короля Зигмунда и королевы Зиглинды из низовьев Рейна – победитель Нибелунгов. Современная наука считает, что название династии **Hnibelunge* (*Hnibulunge*) / *Hniflungar* восходит к имени легендарного общегерманского короля-пра-родителя (остготское *Sniva*, др.-исл. *Hnefi*, др.-англ. *Hnf*) [2]. Судя по всему, Р. Вагнеру на тот момент важно было обозначить франкскую линию, чтобы установить связь германской нации с реальной исторической траекторией развития Священной Римской империи. Одна из ключевых проблем революции 1848–1849 гг. в Германии заключалась в том, что она в лице общегерманского парламента столкнулась с оппозицией монархов и владетельных князей и в итоге была ими подавлена. Таким образом, тетралогия Р. Вагнера во многом является попыткой художественного исследования отношений нации, империи с императорской, а также королевской (княжеской) властью.

В литературном произведении «Вибелунги» (*Wibelungen*) Р. Вагнер изложил свою философию истории, объясняемой с помощью мифа, где «история немецких императоров неожиданно освящается

в связи с великими средневековыми легендами, легендой о Нибелунгах и о святом Граале» [3, с. 173]. Герои этой эпопеи – монархи из франкского королевского рода Меровингов, отождествленного Р. Вагнером с Нибелунгами [4, с. 7]. Следует отметить, что в западноевропейской мистической традиции существует направление, рассматривающее историю как борьбу потомков Меровингов с узурпаторами позднейших династий. В произведении задействованы те же герои истории рыцарских орденов и ересей Средневековья: тамплиеры, катары и т. п.

«Песнь о Нибелунгах» Р. Вагнер считает «наследственным достоянием франкского племени» [4, с. 9]. Представители этой династии воспринимались как «потомки таинственного Предка, патриарха арийского рода, соединявшего в своем лице королевскую власть с властью религиозной» [4, с. 173] (TVI). Так появляется образ короля-жреца, «происшедшего от богов», в обязанностях которого «объединялись царская и жреческая власть» [4, с. 4–5]. Постепенно один из компонентов власти – религиозный – был утрачен, но круг божественных избранников сохранился, для людей они выступали как «привилегированные существа с челом, отмеченным таинственным знаком, самым рождением своим предназначенные к верховному владычеству» [3, с. 173] (TV). Наступившее впоследствии разделение властей, по мнению Вагнера, следует рассматривать уже как «результат зловерного распада рода» [4, с. 46]. И здесь автор тоже субъективен и неточен. В германской историографии принято говорить о королевской власти как о *Sakralkonigtum* (сакральная королевская власть) и *Heerkdnigtum* (военная королевская власть). Однако именно *Sakralkonigtum* к началу Великого переселения народов пришла упадок, уступив место лидерству военных вождей-риков и предопределив своеобразие религиозно-мистических спекуляций вокруг фигуры императора Священной Римской империи. В современной науке существует точка зрения, что «для ранних “священных царств” бронзового века традиционным было избрание короля-конунга на период 6–7 лет в качестве оплодотворителя гудьи-жрицы. После указанного срока его приносили в жертву для получения хорошего урожая». *Sakralkonigtum* в обозримой германской истории, безусловно, миф. Но этот миф столетиями определял многие особенности духовной жизни Германии [5, с. 178].

Нибелунги якобы считали, что призваны для создания всемирной монархии, и, по мнению Вагнера, в символической форме эта мысль отразилась в мифе о Зигфриде и Нибелунгах. Сокровище Нибелунгов – это сама земля, материальный мир, мир природы, прекрасный, но при этом несущий проклятье. Нибелунги в мифе – духи ночи и смерти, занятые собиранием сокровищ. Зигфрид побеждает дракона и получает неограниченную власть, что и приводит его в итоге к гибели. Все потомки героя пробуждаются силой рока для завоевания клада Нибелунгов и обрекают себя на смерть, как только добывают его. Их мечта – получение верховной власти, установление гегемонии среди народов Европы. В этом мифе – вся германская культура, ее ядро, мечта, порыв и трагедия, отразившиеся в разных периодах объективации абсолютного духа (термин Г. В. Ф. Гегеля).

Р. Вагнер ведет отсчет истории Меровингов – Нибелунгов от Карла Великого и рассматривает его коронацию папой римским (800 г.) как встречу лицом к лицу «законного наследника первоначального царского достоинства по праву крови с первосвященником, хранителем самой древней религиозной власти не в силу наследственного права, но в силу мистической передачи. Жрец и король, соединенные некогда в лице верховного главы арийцев, потом разъединенные... вновь заключали вечный союз». Но далее последовала вражда гвельфов и гибеллинов – *Welfen* и *Wibelungen*. Р. Вагнер считает, что слова *Wibelungen* (Вибелунги) и *Nibelungen* (Нибелунги) тождественны, поскольку буква *W* появилась в результате аллитерации по аналогии с *Welfen*: «Что это имя обозначало не только Гогенштауфенов в Италии, но и их предшественников в Германии, франконских императоров, исторически подтверждается Оттоном Фрейзингенским: распространенная в его время в верхней Германии форма этого имени была “Вибелинги” или “Вибелунги”» [4, с. 16–17].

По оценке Вагнера, если до Карла Великого империя понималась не только как идея, но и как реальность, то позднее она все больше мыслилась именно как идея, поскольку не находила соответствия в реальности: потомки франков не только не правили всей Европой, но не имели власти даже над всей Германией. Империя все больше и больше понимается как духовное могущество, никак не связанное с фактическим обладанием: «Хотя сейчас мы лишены действительной власти над народами и снова ограничены своими пределами, но, если только мы достигнем вновь императорского достоинства, к которому неустанно стремимся, мы тотчас приобретем вместе с тем опять и подобающее нам право на мировое господство, которое мы сумеем использовать лучше, чем незаконные похитители сокровища, которые не умеют им пользоваться» [4, с. 45] (TV, TVI). Незаконные похитители сокровища – это в том числе германские владетельные династии, ставшие препятствием на пути к прогрессу и единству страны.

Идеал правителя в представлении Р. Вагнера – Фридрих I Барбаросса, заслуженно ставший героем немецкого фольклора. Прародителем императора считался сын божий, «которого германцы зовут Зигфридом, а другие народы Иисусом Христом, и который для величайшего блага людей совершил сре-

ди всех геройское дело и ради этого дела претерпел смерть» [4, с. 50]. У Р. Вагнера подвиг Зигфрида уравнивается с жертвой Христа, а сам Зигфрид полностью отождествляется с Христом: «В германском народе сохранился древнейший в мире царственный род, имеющий исконные права на мировое владычество: он происходит непосредственно от сына Божия, который своему собственному роду открылся под именем Зигфрида, остальным же народам земли под именем Христа; он совершил ради спасения и блаженства своего рода и происшедших от него народов земли высочайшее деяние и ради этого деяния претерпел смерть. Ближайшими наследниками его деяния и приобретенного благодаря ему могущества являются “нибелунги”, которым, во имя и ради спасения всех народов, принадлежит мир. Германцы – древнейший народ; их наследственный царь – “Нибелунг”; как стоящий во главе их он имеет права на мировое господство. Поэтому не существует в этом мире никакого права на обладание или пользование чем бы то ни было, которое не исходило бы от этого царя и не освящалось бы исключительно только благодаря его пожалованию и утверждению» [4, с. 50–51] (TV, TVI).

Подобное отождествление персонажа древнегерманской мифологии и Христа мы уже встречали раньше в образе Одина [6]. Не является оно чем-то новым и для немецкого романтизма: например, Ф. Гёльдерлин постоянно отождествляет Христа с языческими богами, в первую очередь с Дионисом. Наследники Зигфрида – нибелунги, рожденные быть государями над всеми народами земли, и их глава – император – законный владыка мира. Всякое обладание должно быть узаконено им, в противном же случае оно считается кражей. Император делегирует власть по вопросу религии папе римскому.

В произведении «Вибелунги», работа над которым велась накануне и во время революции 1848–1849 гг. в Германии, позиция автора двойственна: наследственная аристократия не только гордость Германии, исполнительница ее исторической миссии, гарант будущего единения, но и ее проклятие. В фольклоре геноним «Нибелунги» нередко кочует вместе с кладом, переходя к тем персонажам, которые становятся обладателями сокровищ. В опере «Гибель богов», над которой Р. Вагнер работал вплоть до 1869 г., а ее постановка шла в 1871–1874 гг., Нибелунги – это прежде всего карлик Альберих со своими подданными-гномами и сеющий раздор Хаген. Зигфрид в произведении воплощен в образе Вельзунга, бургундский королевский дом (Гунтера и Гутруну) представляют Гибихунги, в лице Хагена соединенные с Нибелунгами узами родства и претендующие на их клад. За четверть века оценка Р. Вагнером аристократии поменялась от описанной выше до смены династии, отождествляемой в тетралогии с Нибелунгами. Безусловно, решающую роль в этом сыграло объединение страны под скипетром Гогенцоллернов – провозглашение Германской империи в 1871 г. – и знакомство в 1864 г. с Людвигом Баварским и его покровительство. Именно ему композитор обязан прямым субсидированием создания тетралогии о Нибелунгах и собственного театра в Байройте (1871).

Примечательным в работе «Вибелунги» является прямое указание на слияние образов Одина (Вотана) и Христа в древнегерманской культуре, произошедшее не без влияния эллинистических (в том числе гностических) идей: «Верховному божеству германцев Вотану... не пришлось, в сущности, уступить место Христу; он мог просто с ним совершенно отождествиться... Вся верность и преданность германцев своим богам тем легче перешли на Христа, что в нем узнали древнее божество, а так как Христос, как Сын Божий, был отцом (по крайней мере, духовным) всех людей, то это вполне согласовывалось с народными представлениями франкского племени о своем праотце и, следовательно, еще более возвышало и оправдывало притязания франков, считавших себя самым старшим из племен и полагавших, что от них произошли все остальные народы» [4, с. 47–48]. Не менее характерно возведение избранного рода правителей к генеалогии Христа, имеющее целью подтверждение избранности, присутствия частички высшего мира в роде фактом кровного родства (TV).

Фридрих I Барбаросса у Р. Вагнера разработал идеальный план восстановления империи и отправился на Восток в поисках Грааля. Так «идеальная и реальная империя Карла Великого совершенно спиритуализируется с Барбароссой. Клад Нибелунгов стал чашей святого Грааля» [3]. Стоит отметить, что Р. Вагнер не выдумал эту идею, а нашел ее у философа и археолога К. В. Гёттлинга (*Nibel. u. Gibel.*). Согласно последнему героический идеал у германцев проходит через три фазы: сначала герои представляются действующими с помощью старых языческих богов, потом они действуют независимо, и наконец наступает эпоха христианского рыцарства. Две первые фазы этого развития проявились в легенде о кладе Нибелунгов, третья – в легенде о Граале: «Сокровище Нибелунгов все более теряло свою реальную ценность, которая уступала место более духовному содержанию. Духовное выявление сокровища в Граале совершалось в германском сознании, и Грааль, по крайней мере в толковании, приданном ему немецкими поэтами, должен считаться идеальной заменой и продолжением сокровища Нибелунгов», – пишет Р. Вагнер [4, с. 57–58]. Как мы помним, хранитель Грааля был одновременно и священником, и королем (TVI).

Фридрих I Барбаросса исчезает после того, как в нетерпении на коне бросается в реку. Но упоминание о кладе сохранилось в легендах, которые гласят, что в Киффгейзере сидит старый Фридрих I Бар-

баросса среди сокровищ Нибелунгов. Выбор композитором-романтиком «народного» императора в качестве исторического идеала в 1848 г. далеко не случаен. С Фридрихом I Гогенштауфеном (1122–1190), который был императором Священной Римской империи с 1155 г., действительно связан огромный пласт немецких легенд. Когда спящий внутри горы Кифхойзер в Тюрингии император просыпается от векового сна, он, как Один, посылает двух воронов посмотреть, не прошла ли смута в империи. Накануне прихода Антихриста смута закончится, борода Фридриха трижды обовьется вокруг стола, после чего Барбаросса восстанет и примется возвращать империи былое величие, начав с репрессий против аристократии: идущий впереди Фридриха крестьянин будет рубить князей и прелатов, ставящих себя выше народа. Восстановление величия Священной Римской империи завершится отвоеванием Гроба Господня в Иерусалиме, после чего Барбаросса повесит свой меч на неожиданно расцветшую евангельскую смоковницу, вручит перчатку Богу, сразится с Антихристом и погибнет. На образ Фридриха I Барбароссы, дважды участвовавшего в крестовых походах, но гораздо чаще совершавшего походы в Италию, в фольклоре наложились черты его внука Фридриха II Штауфена (1194–1250), многократно отлученного от церкви кумира гибеллинов, вернувшего крестоносцам Иерусалим, Назарет и Вифлеем. Не секрет, что фольклорный образ Барбароссы – во многом результат усилий романтиков, в том числе братьев Гримм, и Р. Вагнер придерживался этой традиции. Как видим, и в фольклоре вопрос о сакральности императорской власти (TVI) тесно связан с эсхатологическими мотивами (TVII), которые трактуется довольно пессимистично.

Так клад Нибелунгов получает гностическое наполнение. Клад – гнозис, истинное знание устройства мира, дающее власть над ним. Две траектории развития немецкой культуры, достигшие апогея в романтизме (первая – на духовный поиск, самоуглубление и самопознание, вторая – на утверждение распавшейся связи времен, исторической преемственности и мессианской субъектности), таким образом, соединяются в образах клада Нибелунгов и Грааля.

Р. Вагнер отказался от изложения истории Фридриха I Барбароссы в литературной форме в пользу музыкальной драмы о Зигфриде – оперы «Кольцо нибелунга». Очевидно, что в сознании композитора это произведение соединяется с более поздней оперой «Парсифаль», и в контексте трактата «Вибелунги» эта связь становится понятной. По мнению А. Лиштанберже, с 1848 г. миф о Нибелунгах Р. Вагнер понимает как первый акт божественной комедии, развязкой которой является легенда о Граале.

В эскизе оперы «Кольцо нибелунга» Зигфрид – сотериологический персонаж. После его смерти Брунхильда провозглашает, что рабство Нибелунгов закончено.

В наброске оперы 1848 г. царство светлых богов утверждалось навсегда самоотверженным подвигом Зигфрида и для искупленного мира начинался золотой век. Окончательная редакция произведения, напротив, завершается частью «Сумерки богов», где Вотан умирает, а боги Вальхаллы с концом своего царствования погружаются в небытие, оставляя свободное поле победоносному человечеству. Если обратиться к гностическому мифу, то боги выступают в роли архонтов, победа над ними приводит к торжеству пневматиков – победоносного человечества.

Тем не менее замысел оперы «Кольцо нибелунга» глубже и шире романтической саги об освобождении. Конфликт между духовным и материальным, воплощенным в грезы о богатстве, всевластии, бессмертии («Золото Рейна», 1851–1853 гг., TIII), бунт против миропорядка и отказ от мистического всеединства («Валькирия», 1852–1856 гг., TIV), попытка восстановить это всеединство избранным героем, на практике окончательно ломающая основы миропорядка («Зигфрид», 1852–1857 гг., TIV–TV), завершаются эсхатологической оперой «Гибель богов» (1852–1869 гг., TVII). В последнем произведении наряду с гностическими очень ярко проступают древнегерманские языческие мотивы. Конец мира (*Gotterdammerung* – гибель богов, калька с др.-сканд. *Ragnarok, Ragnarokkr*, где *ragna* – родительный падеж от *regin* – владыки, *rok* – рок, судьба) в древнегерманской мифологии, в отличие от христианства, носит характер циклически повторяющегося события.

Рагнарек – трагические сумерки, уход со сцены истории, чтобы вернуться в новом облики. В опере «Гибель богов» фигурируют в основном не боги, а люди, пусть и являющиеся потомками богов. Герои произведения уничтожают друг друга и Вальхаллу лицемерием, обманом, предательством, нарушением клятв и т. п. Если рассмотреть историю Германии и Европы в XX в. как реализацию этого сценария, становится очевидным изначально заложенный Р. Вагнером в опере «Гибель богов» пророческий и уже отнюдь не романтический пессимизм: эмансипированный и вооруженный научным знанием сверхчеловек, придя на смену наделенным тайным знанием богам (архонтам, князьям, наследственной аристократии), в борьбе за золотое кольцо всевластия не только повторяет их трагический путь, но и оказывается способным на такие чудовищные деяния, которые были немыслимы в традиционном обществе и традиционной системе ценностей.

Характерно, что Р. Вагнер в опере «Кольцо нибелунга» детально раскрывает именно те сюжеты древнегерманской мифологии, которые имели гностическое звучание изначально или получили его под влиянием

христианства: искупительная жертва Вотана под сенью Иггдрасиля как цена тайного знания, гнозис как миропорядок, начертанный на древке копья, пророчество Эрды как голос Софии – мудрости мира и пр.

В опере «Валькирия» описывается дерево Иггдрасиль. Под ним журчал источник мудрости, за право пить из которого Вотан отдал в залог свой глаз. Из священной ветви Иггдрасиля Вотан сделал себе копье, дающее ему власть, на древке его вырезаны руны верности, которыми скрепляются божественные договоры. Силою этого копья Вотан владеет миром: он приобретает знание, которым с этих пор будет руководствоваться в жизни. Именно с помощью знания (гнозиса) он получает власть, поскольку единственный глаз, оставшийся у Вотана, есть именно знание, которое заменит ему инстинкт. А инстинкт – это глаз, который Вотан отдал в залог, чтобы напиться из источника мудрости. Таким образом, Вотан отдает свою животную часть, оставляя себе разумную (жертвует природным ради духовного). С момента возникновения желания знать он уже не живет как инстинктивное существо, а старается проникнуть в будущее (ТІ). Образ Софии, души мира, у Р. Вагнера раскрывается в образе Эрды – «древнего духа негибнущей вселенной», «изначальной мудрости мира» (*derewigenWeltUr-Vala, Urweltweise*), которая спит, покрытая инеем на глубине вечной бездны. Ее сон – мечтанье, ее мечтанье – мысль, ее мысль – область знания [3, с. 414]. Мир основан на ее вечной мысли. Скрытая от всех, кто подчиняется инстинкту, она открывается только Вотану, который пожелал знать. Знание лишает его покоя в мире, блаженства.

Если применить гностический миф к вагнеровскому сюжету, то Вотан – истинный Бог, а Альберих (хранитель клада, царь мира) – демиург, т. е. злое божество, которое хочет уничтожить Вальхаллу и миропорядок. В древнегерманской мифологии Один с помощью валькирий отбирает для Рагнарека лучших воинов – эйнхериев. У Р. Вагнера Вотан выбирает Зигфрида, фактически своего потомка (из рода Вельзунгов).

Так человек оказывается непосредственным и ключевым участником божественной сотериологической драмы (TVII). Валькирия Брунгильда, не послушавшаяся отца Вотана, у Р. Вагнера соответствует возгордившейся Софии из валентинианского мифа, нарушившей строй плеромы и наказанной за это: «Ты была только волей моей, против нее ты захотела идти... Ты исключена из сонма богов, отнята от вечного ствола...» [3, с. 279–280]. Подобно тому как София, отпадая от Единого, превращается в Ахамет, валькирия Брунгильда становится смертной девой.

Тем не менее Брунгильда (как и София) – лишь часть самого Вотана, сопротивление божеству внутри самого божества: «И вот когда Вотан снимает поцелуем божество с Брунгильды... то в действительности он кладет в могилу свою собственную душу, свое собственное желание жизни» [3, с. 279–280]. Спящая Брунгильда – образ души человека, находящейся в забвении.

В сюжете происходит судьбоносная подмена, которая позже проявится у Ф. Ницше и определит трансформацию германского гнозиса в социальное творчество в результате низведения истинного царства с запредельных миров на землю. После битвы с Зигфридом копье Вотана разломано. Знание больше не правит миром. Главным действующим лицом становится Человек, и будущее Вселенной оказывается в его руках, в чем проявляется гностическая завышенная антропология (TV). Именно Человек силится исправить ошибку богов и сделать возможным царство любви на земле. Действие переносится на землю.

Зигфрид имеет общие черты с Парсифалем из эпоса В. фон Эшенбаха: он наивный, естественный, не знающий о своем происхождении и предназначении. Парсифаль должен стать хранителем Грааля, Зигфрид – клада Нибелунгов. Оба призваны к своей миссии от рождения, но не знают о ней. Христианский сюжет переворачивается: не бог принимает на себя грехи человечества и умирает, а человек (Зигфрид) принимает на себя грех богов, чтобы спасти мир. Как и Христос при распятии, как и Один при инициации, он гибнет от копья, направленного в спину: Брунгильда открыла Гибхунгам уязвимое место героя.

В духе антропологических воззрений своего времени Р. Вагнер считает, что человечество состоит из неравных рас (TV) и более высокие могут господствовать над низшими. Смешение рас – причина вырождения человека. На немцев композитор смотрит как на эталонных представителей арийской расы (пневматика), вслед за Ф. Гёльдерлином и Новалисом полагая, что европейская цивилизация германская и христианская. Характерно, что с аналогичными расистскими взглядами А. Гобино, автора модного тогда произведения «Опыт о неравенстве человеческих рас» (1835–1849), композитор ознакомился лишь тогда, когда его собственные воззрения на эту проблему уже сформировались.

С этим связан и дебют Р. Вагнера в жанре антисемитского памфлета: его статья «Еврейство в музыке» под псевдонимом Вольнодумец была опубликована в журнале *Neue Zeitschrift für Musik* в 1850 г. Еврей у Р. Вагнера – «воплощенный торжествующий демон человеческого вырождения», в то время как ариец – идеалист-пневматик: «Ариец чистой расы в силу своих могущественнейших инстинктов стремится к победоносной борьбе с падением, к отречению от эгоистической воли» [3, с. 390]. По Ваг-

неру, у евреев сам расовый инстинкт противится обновлению, отречению и возрождению. Чтобы стать «человеком», «еврей должен уничтожить в себе “еврея”»; другими словами – нужно, чтобы он смог победить в себе главный инстинкт своей расы. <...> Становитесь же, не стесняясь, – скажем мы евреям, – на правильный путь, так как самоуничтожение спасет вас!», – пишет Р. Вагнер [7, с. 27]. Генеалогия вагнеровского антисемитизма через гегельянство с его юдофобией и аналогичные взгляды М. Лютера, безусловно, восходит к раннему христианству, полемизировавшему с иудаизмом, и гностицизму, видевшему в боге Ветхого Завета лишь злого демиурга. В 1844 г. вышла в свет статья К. Маркса «К еврейскому вопросу». Как и Р. Вагнер, он требует от евреев отказа от своей национальной принадлежности, однако и в этом случае эмансипация им не будет гарантирована. Доводы авторов обоих антисемитских памфлетов совершенно схожи, только Р. Вагнер выступает с позиций правого гегельянства, К. Маркс – левого. На наш взгляд, можно говорить о гностических элементах в немецком антисемитизме, однако вагнеровская статья при ее сравнении с аналогичным текстом К. Маркса скорее повторяет стандартную для антисемитского памфлета той эпохи аргументацию, чем что-то добавляет к нашему пониманию философии Р. Вагнера и роли гностических элементов в ней.

Р. Вагнер считал, что основанием всякой истинной религии является явное сознание, что мир плох, и стремление освободить себя от уз, приковывающих нас к этому развращенному миру. Композитор противопоставляет философскую (предназначена для избранных) и религиозную (предназначена для всех остальных) истины, истинное христианство (изначальное) и догматическую религию, ставшую впоследствии собранием пустых догматов, в которых уже нет божественной искры. Враг истинной религии – еврейский дух. Р. Вагнер, по аналогии с Маркионом, разделяет Бога любви и жалости (в изначальном христианстве) и бога Ветхого Завета.

Как отмечает А. Лиштанберже, основы вагнеровской «религии» остаются неизменными. Это «внутренняя убежденность в том, что настоящая действительность плоха, вера в иной мир, страстное убеждение, что человек должен посвятить всего себя осуществлению идеала, победоносная уверенность в том, что он кончит успехом в этой работе возрождения» [3]. Но представление Р. Вагнера о потустороннем мире изменялось от небесного царства через общество будущего и шопенгауэровскую нирвану до пришествия возрожденного человечества (царства пневматиков). По мере эволюции взглядов композитора утешения и спасения стали достойны не только избранные. Критикуя все существующие христианские конфессии, по убеждениям Р. Вагнер оставался христианином, и его вера соотносима именно с христианством первых веков нашей эры, включающим гностицизм. И в своих представлениях о мире, о человеке и человечестве, о «завистливом боге евреев» [7], и в своих религиозно-философских мифологических построениях Р. Вагнер, на наш взгляд, вполне проявил себя как гностик, хотя таковым непосредственно не являлся.

Для Р. Вагнера искусство является не меньшей избавительной силой, чем религиозное чувство. «Артист покажет нам в своих произведениях идеальное осуществление того состояния высшей свободы, к которому должно стремиться человечество... поэт воспроизводит перед нашими глазами утешительное изображение наших будущих побед, лучезарное видение возрожденного человечества» [3, с. 417–418]. Искусство едино с религией. Музыка, как чистое искусство, отделилась от деградировавшей религии, чтобы сохранить в себе божественный импульс. Художник принимает наследие священника. Язык искусства – божественный язык. Звуки музыки «находят себе доступ в самую глубь нашего существа, доносят до наших раздавленных сердец отдаленное эхо того царства мира и славы, куда зовет нас наш божественный Спаситель» [3, с. 422].

Музыкальную драму «Парсифаль» можно считать художественным выражением учения о возрождении. Образ Парсифаля вызревал в сознании композитора на протяжении долгого времени, как Фауст у И. В. фон Гёте (по сути, это и есть более созвучная мировоззрению Р. Вагнера версия Фауста). Уже в опере «Лоэнгрин», написанной в год задумки оперы «Кольцо нибелунга», Р. Вагнер связал поэтическую легенду о рыцаре Лебедя с легендой о Граале. В опере «Тристан и Изольда» композитор собирался привести Парсифаля-пилигрима к ложу смертельно раненного героя. Эта драма по духу и содержанию соотносится со статьей Р. Вагнера «Искусство и религия» и является непосредственным выражением его философских и религиозных идей. Как мы уже определили, композитор трактует Грааль как спиритуализированный клад Нибелунгов. В основу либретто оперы Р. Вагнера легла эпическая поэма «Парсифаль» В. фон Эшенбаха. Фигура Парсифаля в трактовке Р. Вагнера «представляет неоспоримую аналогию с действующим лицом Богочеловека. Это сходство становится особенно поразительным, если принять во внимание то, что Р. Вагнер в плане своей драмы выводит на сцене кающуюся грешницу Марию Магдалину, которая рядом с Иисусом Христом играет роль, аналогичную той, которую играет Кундри по отношению к Парсифалю» [3, с. 425].

Как и в опере «Кольцо нибелунга», в «Парсифале» проявляется дуалистическая установка. «Кольцо нибелунга» показывает столкновение Света и Тьмы, противостояние между богами Вальхаллы и гномами

жестокого Альбериха, а в «Парсифале» показана решительная борьба между Добром и Злом, между царством Грааля и проклятым замком волшебника Клингзора (ТIII).

Грааль наделяет своих посланцев божественной силой. Члены братства неподвластны смерти: как гностическое открывает посвященному пути выхода из плена этого мира, так не может умереть тот, кто узрел божественную чашу. Если учесть, что речь идет о членах рыцарского ордена, то это созвучно бессмертию воинов Одина, попадающих в Вальхалле в его дружину – в сонм бессмертных.

Доступ в замок Грааля имеют только чистые сердцем, целомудренные. Клингзор захотел искупить свои грехи, вступить в рыцарский орден и получить доступ в замок, т. е. получить сакральное знание и доступ в общество избранных (TI, TV). Не в силах очиститься изнутри, он оскотил себя физически, но так и не добился желаемого, потому что сердце его было нечисто. Все свое могущество он направляет на то, чтобы отомстить отвергнувшим его избранникам бога.

Кундри в драме предстает как символ вечно женственного, и сам Р. Вагнер стремится подчеркнуть это. Она, по его словам, «без имени первобытная искусительница, Роза ада. <...> Отчаянное стремление к искуплению соединяется у нее с преступным желанием» [3, с. 431]. В ней воплощается тот самый образ раздвоенной души мира, впавшей в забвение и забывшей о высоком предназначении (TIV). Такой же павшей в мир божественной мыслью, оскверненной миром, представлял свою спутницу Симон Маг. С той же двойственностью воплощен образ Софии в трагедии «Фауст» И. В. фон Гёте. В образе Кундри нашли отражение и легенда об Агасфере, и образ Шхины. Кундри оказывается женской версией Фауста – только гонится она не за образом Елены, а за образом Иисуса, Желанного, который чудится ей в земных страстях и ускользает от нее. Страсть, пылающая в ее сердце, отдает ее под власть Клингзора, что реализуется через сон, в который он погружает Кундри (мотив забвения в гностицизме). Она заблуждается и губит других.

В опере «Парсифаль» также фигурирует священное копьё, но это уже не копьё Вотана с рунами (древнегерманская версия гнозиса), а копьё Лоэнгрина. У Вагнера эти предметы в обоих сюжетах священные и тем самым тождественны.

Сравнивая образы Зигфрида и Парсифаля, А. Лиштанберже убедительно доказывает очень сильное сходство персонажей. Тем ярче на фоне сходства проявляется специфика Парсифаля: он в более высокой степени обладает даром интуиции. Не дела (как у Зигфрида) ведут Парсифаля, по мнению Р. Вагнера, к возрождению человечества, но «те последовательные интуиции, через которые он постепенно поднимается до высшей мудрости» [3, с. 438] (гнозис). Р. Вагнер пытается обратить внимание на видения и внутренние откровения, которые и делают Парсифаля искупителем. Действие знания-откровения показывает превращение замка Клингзора в пустыню после неудачной попытки Кундри соблазнить Парсифаля. Иллюзия исчезает, и появляется возможность видеть истинную суть вещей: на самом деле мир пуст и мрачен.

Парсифаль – чудесный младенец, о котором Клингзору дается пророчество, как Ироду о Христе. Как и Христос, Парсифаль преодолевает искушения Клингзора и побеждает его. В третьем акте оперы «Парсифаль» Р. Вагнер описывает восхождение героя к свету. Он исцеляет Амфортаса и становится хранителем Грааля. Святость восстановлена, реликвия в достойных руках (TV).

Заключение

Мы позволим себе согласиться с мнением П. Козловски, что «романтический философско-религиозный эпос пытается создать универсальный синтез, в котором было бы возможно тотальное изображение мировой истории» [8, с. 52]. Поскольку романтический эпос претендует на то, чтобы быть философским эпосом человечества и его истории, «тотальным эпосом», он «обнаруживает большую близость гностицизму, который тоже претендовал на то, чтобы быть теорией всецелой действительности, представленной в форме повествования» [8, с. 52], что ярко видно на примере творчества Р. Вагнера.

Библиографические ссылки

1. Сельченко ЕК. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре. В: Воробьева ОА, редактор. *Актуальные проблемы гуманитарного образования: материалы V Международной научно-практической конференции; 18–19 октября 2018 г.; Минск, Беларусь*. Минск: БГУ; 2018. с. 474–484.
2. Ганина НА. *Нибелунги* [Интернет; процитировано 20 ноября 2019]. Доступно по: <http://w.histrf.ru/articles/article/show/nibelungi>.
3. Лиштанберже А. *Рихард Вагнер как поэт и мыслитель*. Москва: Алгоритм; 1997. 367 с.
4. Вагнер Р. *Вибелунги*. Москва: Мусaget; 1913. 79 с.

5. Nordgren I. *The well spring of the Goths. About the Gothic people in the Nordic countries and on the continent*. New-York: Universe; 2004. 665 p.
6. Сельченко ЕК. Влияние эллинистического гносиса на древнегерманскую мифологию (пути рецепции). *Вестник Полоцкого государственного университета*. Серия Е. Педагогические науки. 2017;15:142–147.
7. Вагнер Р. *Еврейство в музыке*. Москва: Русская правда; 2009. 32 с.
8. Козловски П. Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме. *Вопросы философии*. 2000;4:37–52.

References

1. Selchenok EK. [Transformation of Gnostic ideas in European culture]. In: Vorob'eva OA, editor. *Aktualnyie problemy gumanitarnogo obrazovaniya: materialy V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii; 18–19 oktyabrya 2018 g.; Minsk, Belarus'* [Current problems of humanitarian education: materials of 5th International scientific-practice conference; 2018 October 18–19; Minsk, Belarus]. Minsk: Belarusian State University; 2018. p. 474–484. Russian.
2. Ganina NA. Nibelungi [Internet; cited 2019 November 20]. Available from: <http://w.histrf.ru/articles/article/show/nibelungi>. Russian.
3. Lishtanberzhe A. *Rihard Vagner kak poet i myslitel'* [Richard Wagner as a thinker and poet]. Moscow: Algoritm; 1997. 367 p. Russian.
4. Vagner R. *Vibelungi* [Vibelungi]. Moscow: Musaget; 1913. 79 p. Russian.
5. Nordgren I. *The well spring of the Goths. About the Gothic people in the Nordic countries and on the continent*. New-York: Universe; 2004. 665 p.
6. Selchenok EK. [The influence of Hellenistic gnosis in ancient Germanic mythology (the way the reception)]. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki*. 2017;15:142–147. Russian.
7. Vagner R. *Evreystvo v muzyke* [Jewishness in music]. Moscow: Russkaya pravda; 2009. 32 p. Russian.
8. Kozlovski P. [Philosophical epics. On the universal syntheses of metaphysics, poetry, and mythology in Hegelianism, Gnosticism, and Romanticism]. *Voprosy filosofii*. 2000;4:37–52. Russian.

Статья поступила в редколлегию 29.11.2019.
Received by editorial board 29.11.2019.

ОБЪЯСНЕНИЕ: «ГРУЗИНСКИЙ КОНТЕКСТ» Б. ПАСТЕРНАКА

Г. А. ДЖОХАДЗЕ¹⁾

¹⁾Государственный университет Ильи, пр. Чолокашвили 3/5, 0162, г. Тбилиси, Грузия

Подчеркивается особое значение личности и творчества Б. Пастернака для грузинских переводчиков, что обусловлено многочисленными переводами поэта произведений грузинских лириков, личными контактами с Грузией и, в частности, с грузинскими поэтами и их семьями. В теоретическом плане высказывается предположение о невозможности поэтического перевода как такового. Каждое новое чтение есть новое прочтение, которое создает свежие впечатления; оно наполняет мир вновь родившимися мыслями и толкает язык к неведомым горизонтам. Примерно такого же мнения о переводе придерживался сам Б. Пастернак. Анализируется богатый материал, который состоит из стихов, писем и воспоминаний персонажей пастернаковского мира, с помощью которого интерпретируются мотивы, межличностные отношения и гражданские ценности в жизни и творчестве Б. Пастернака.

Ключевые слова: Б. Пастернак; Грузия; перевод.

EXPLANATION OF THE «GEORGIAN CONTEXT» OF B. PASTERNAK

G. A. JOKHADZE^a

^aIliia State University, 3/5 Cholokashvili Avenue, Tbilisi 0162, Georgia

The article emphasizes the special importance of the personality and creativity of B. Pasternak for Georgian translators, which is due to the poet's long-term occupation with translations of Georgian lyrics and personal contacts with Georgia in general and, in particular, with Georgian poets and their families. In theoretical terms, the author suggests the impossibility of poetic translation. Every new reading is a new reading that gives rise to new impressions. It fills the world with fresh thoughts and pushes the language to new horizons. The same opinion about the translation was held by B. Pasternak himself. The author analyzes the rich material, which consists of poems, letters and memoirs of the characters of B. Pasternak's world, with the help of which he interprets the motives, interpersonal relations and civic values in the life and work of B. Pasternak.

Keywords: B. Pasternak; Georgia; translation.

Введение

При всей рассеянности и нерешительности, которые свойственны людям моей профессии, работающим на стыке литературы и истории, могу с уверенностью заявить, что полемика о способах и методах художественного текста никогда не прекратится.

Образец цитирования:

Джохадзе Г.А. Объяснение: «грузинский контекст» Б. Пастернака. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;1:–.

For citation:

Jokhadze GA. Explanation of the «Georgian context» of B. Pasternak. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:–. Russian.

Автор:

Григорий Анзорович Джохадзе – доктор исторических наук, профессор факультета искусств и наук.

Author:

Grigol A. Jokhadze, doctor of sciences (history), full professor at the faculty of arts and sciences.
jokhadzegrigol@yahoo.com

Одни исследователи, подобно В. С. Виноградову, считали, считают и будут считать, что парадокс, обусловленный индивидуальностью стиливых черт переводчиков, заключается в том, что они нежелательны, но неизбежны [1, с. 172].

Другие соглашались с А. В. Федоровым, который отрицал этот парадокс в силу того, что объективность перевода и сильная индивидуальность переводчика не только совместимы, но и предполагают друг друга [2, с. 338]. В коммуникативной установке переводчика, наряду с его индивидуальными чертами, проявляются культурная традиция и переводческая норма в их синхронной и исторической вариативности. Требования адекватной передачи смысла и стиля оригинала и полноценности языка перевода составляют основу многих нормативных концепций перевода в более ранние эпохи и вплоть до последнего времени.

Как отмечает К. А. Гудий [3, с. 99–103], еще во времена Ренессанса переводчики формулировали свои соображения по поводу критериев перевода. Своеобразный категорический императив, принадлежащий перу французского гуманиста Э. Доле, гласит, что переводчик должен соблюдать пять основных принципов: в совершенстве понимать содержание переводимого текста и намерение автора; в совершенстве владеть языком, с которого переводит, и столь же превосходно знать язык, на который переводит; избегать тенденции переводить дословно, ибо это исказит содержание оригинала и погубит красоту его формы; использовать в переводе общеупотребительные формы речи; правильно выбирая и располагая слова, создавать общее впечатление, производимое оригиналом в соответствующей «тональности».

В Англии XVII в. поэт и драматург Дж. Драйден ставил перед переводчиком уже не пять, а десять требований: быть поэтом; владеть языком оригинала и языком перевода; понимать индивидуальные особенности стиля автора оригинала; сопоставлять свой талант с талантом автора оригинала; не менять смысл оригинала; сохранять привлекательность оригинала без ущерба его смыслу; сохранять качество стиха в переводе; заставить автора говорить так, как говорит современный англичанин; не стараться передавать оригинал дословно, чтобы не утратить его дух; не улучшать оригинал.

Британский историк и писатель XVIII в. А. Ф. Тайтлер предлагал своего рода «священную триаду»: перевод должен полностью передавать идеи оригинала; стиль и манера изложения перевода должны быть такими же, как в оригинале; перевод должен читаться так же легко, как и оригинальное произведение.

Результаты и их обсуждение

Сними ладонь с моей груди, мы провода под током... А ведь любому переводчику известно чувство влюбленности в переводимого автора, иллюзия того, что именно он знает, как ответил бы автор на тот или иной вопрос, какими лексическими единицами бы оперировал, каким синтаксисом бы пользовался, каким мировоззренческим мотивам отдавал бы предпочтение, как повел бы себя в той или иной ситуации и т. д.

Но если с другими авторами (например, с И. Бродским, который один раз, всего на день, в ноябре 1966 г. посетил Тбилиси, или с Т. С. Элиотом, который и вовсе не связан и не мог быть связан с Грузией) эта влюбленность возникала постепенно, то в случае с Б. Пастернаком читатель ловит себя на том, что поэт опередил его не только хронологически, а каким-то мистическим образом уже успел читателя полюбить.

Каждый переводчик поэзии априори в долгу перед поэтом – каким бы гениальным он ни был или не считал бы себя таковым – он должен признаться (а может, каждый перевод на самом деле является таким своеобразным признанием?), что не сможет перевести без утрат поэтический текст. И не сможет перевести вообще, потому что перевод поэзии невозможен, и не только потому, что один язык не готов принимать другой. Перевод – это попытка аннексии другого языка, где действуют законы войны – победить любой ценой, потому что победителей не судят, и это утверждение до сих пор актуально.

Переводчик читает переводимое произведение и одновременно заново пишет его. При каждом новом чтении растет число не только читателей, разнородным становится даже содержание. Каждое новое чтение – это новое прочтение, которое создает свежие впечатления, оно вновь родившимися мыслями наполняет мир и толкает язык к неведомым горизонтам (или, наоборот, новым прочтением инициированный язык стремится туда, куда попасть ему и не пришлось бы?)

Перевод поэзии невозможен не только потому, что нельзя повторить то состояние поэта, тот делирий, при котором и зачастую с помощью которого создается произведение. Невозможно воссоздать, да и представить себе, из чего создается самый филигранный стих. Не зря усмехалась Анна Ахматова над теми, кто думал, что поэзия изначально прекрасна: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» [4, с. 177]. Неповторим именно этот сор, который и является чистейшим родником поэзии.

Примерно такое восприятие перевода наблюдается и у Б. Пастернака в письме от 30 июля 1932 г. к грузинскому поэту Т. Табидзе (1895–1937): «Всякие переводы заключают некоторое насилие над подлинником, и плохие, и хорошие, мои же скорее – первого рода. Вероятно, я опешлю Вас, потому что у всякого художника в ходе его работы складывается своя собственная идея устойчивости слова и моя очень груба...» [5, с. 176].

Вот почему я считаю, что каждый переводчик в долгу перед поэтом. А в случае Б. Пастернака этот долг отягощается человеческими и личностными факторами. Его любовь к грузинской земле, людям и поэзии заслуживает большего, чем все умение грузинского переводчика. Неспособный вернуть все, что было дано, переводчик должен стараться отдать долг, по крайней мере, той же монетой.

Когда строку диктует чувство... Но кто или что поможет переводчику, когда тот останется с двумя листами бумаги, один из которых исписан, а другой чист, и на исписанном – шедевр? Как понять автора? Как передать на чужом для оригинала, но родном для тебя языке то, что в подлиннике звучит так легко и непринужденно?

Парадоксально, что в разрешении таких метафизических проблем может выручить простой рекламный слоган, который гласит: «Только любовь поможет решить ваши проблемы». В данном контексте стоит вспомнить эпизод из книги Н. Табидзе «Радуга на рассвете» о первом приезде Б. Пастернака в Грузию. Она рассказывала, как они сидели в доме П. Иашвили, где пировали и читали стихи. Пастернак так глубоко чувствовал язык поэзии, что, не зная грузинского, чутко воспринимал смысл стихов П. Иашвили и Т. Табидзе, даже не понимая слов [6, с. 320–336].

Вспоминаются слова из стихотворения Б. Пастернака об этом непонимании, которое есть точное восприятие:

Не зная ваших строф,
Но полюбив источник,
Я понимал без слов
Ваш будущий подстрочник [7, с. 14].

Вероятно, автора статьи не обманывала интуиция, подсказывающая, что без любви к переводимому автору, без «знания источника» стих не покоряется. А это самое глубокое знание, которое, даже невысказанное, все равно действует на атмосферу и, как сказал бы Т. Табидзе, каким-то образом передается адресату, и напряжение этого тока – прямого провода чувства – почти физически ощущается [8, с. 244–245].

Быть поэтом – означает жить в дружбе Божией. Хотя ему и обеспечено вечное спасение, но чувствует он себя несовершенно очищенным для получения своеобразной святости, необходимой, чтобы вступить в небесную радость. Это благо невозможно заполучить без сокровенной встречи. Потому Т. Табидзе и пишет, что встречи с Б. Пастернаком для него чистилище, ведь только тогда он может возвращаться к поэзии.

По словам Б. Пастернака, ему совершенно не совестно было писать с полным эгоизмом, на который он имел право, что Т. Табидзе для него – лучший образ собственной жизни. И если для Т. Табидзе Б. Пастернак – некий живой символ религиозной догматики, то для Б. Пастернака Т. Табидзе – бог в греческом и мифологическом смысле [10, с. 86–89].

Б. Пастернак говорил:

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба [11, с. 80].

При таких взаимоотношениях, которые на самом деле называются скрещением судеб, поэт естественным образом забывает о профессиональных переводческих стандартах и начинает говорить не думая об искусстве.

Тогда натурально и такого рода прощание: «Вы знаете, как я люблю Вас, – сильнее Вас только Зину!» [5, с. 251]. И еще, обращаясь на сей раз к жене Т. Табидзе, Б. Пастернак пишет: «Он для меня почти то же, что для Вас» [10, с. 89]. Можно привести и такие строки: «Тициана мне надо до зарезу, как-то физически, у меня за ним тянутся руки...» [13, с. 189].

Как не вспомнить слова Н. Бараташвили, чьи стихи прекрасно перевел Б. Пастернак о том, что: нам слышится душевный трепет того, кто ведал, что обречен!

«Геопоэтика» Б. Пастернака. А. Балдин вспоминает, как П. Валери в своем труде «Тетради» писал о зависти к Ш. де Монтескье и его современникам: в начале XVIII в. Европу еще окружал океан нетропутого, открытого для сочинения *Иного*. Это спланивало просвещенных европейских первопроходцев,

миссионеров, мастеров бумажной регуляции. Белые пятна на картах были для них словно окна в мир будущего [9].

Нужно было перебороть эту зависть и Б. Пастернаку, но не удалось. Он, как человек впечатлительный, начал записывать грузинские географические названия, но, как поэт, приступил к их «трансмутации». Конечно, в «списке» Б. Пастернака есть Кавказ, Тифлис, Арагви, Кура, Навтлуг, гора Давида, Сололаки и тому подобные, но горы, до него воспетые другими поэтами, у Б. Пастернака до такой степени скрытые, сокровенные и тайные, что воспринимаются как апокрифы («А из чердачных створ виднелся гор апокриф...» [11, с. 100–101]). Арагви и Кура, в произведениях его предшественников позиционируемые как две сестры, у него такие бурные, что из закоулков памяти всплывает образ стенобитной машины («Я видел поутру с моста за старой мытней взбешенную Куру с машиной стенобитной...» [11, с. 99]). Тифлис, который каким-то «горбатым» снился О. Мандельштаму, у Б. Пастернака похож на книгу с фронтисписом, полную фруктовых букв или картинок («На языке чудес кистями слив исписан...» [11, с. 100–101]), сады горы Давида высятся пирамидой, и ночь сидит, как чтец за старым фолиантом...

Б. Пастернак в письмах старался даже заговорить по-грузински. Правда, все его попытки – это простые трансляции, но подчеркнута поэтического характера. Так, в письме к П. Иашвили поэт пишет: «Часто также Адик дает доказательство живости своей памяти именно на кавказском матерьяле. “Каламис цвери, каламис цвери”, – говорю я ему, и он вдруг расцветает и говорит о ливне в Бакурианах».

Адику, т. е. А. Г. Нейгаузу (1925–1945), первенцу З. Н. Пастернак, тогда было 7 лет и, наверное, его более чем увлекало чуждое для русского уха звучание (*каламис цвери*), т. е. кончик пера является рефреном в стихотворении П. Иашвили «Стол – Парнас мой» (эти строки дословно переводятся так: «И поет, поет кончик пера, кончик пера – клюв соловьиный...»).

А так звучит перевод Пастернака:

И поет, заливаясь кончик пера,
Расщепляется клюв соловьиный [15, с. 473–474].

В письме к С. Чиковани Б. Пастернак, расхваливая статью, напечатанную как предисловие к изданию стихотворений Т. Табидзе на русском языке, подчеркивает ту часть, к которой впоследствии все будут обращаться, и повторяет грузинское слово *гадавардна*. Имеется в виду следующее место из статьи: «Тициану Табидзе... была присуща какая-то особая тревожная интонация, которую поэт сам называл “гадавардна”, что означает: “бросаться очертя голову, окунаться”» [10, с. 198]. Б. Пастернаку самому свойственно было это состояние: он, как древний воин, перед вступлением в схватку очерчивал вокруг своей головы магический круг концом пера, и этим он, как никто, походил на Т. Табидзе.

Блики ментальности. Русская поэтесса Б. Ахмадулина смогла включить грузинские выражения в русскую просодию и сделать их органичной частью текста. Вспомним, как она оперирует грузинскими словами:

Край, осенивший сны мои,
не слышит моего ответа.
Удвоенность молитв прими,
о Боже, – я прошу – о Гмерто!
Оборони и сохрани,
не дай, чтоб небо помертвело.
свирельное сикварули –
вот связь меж мной и Сакартвело.

Или:

Во сне ли праздник пел и танцевал?
Туда, где кеври и Алавердоба,
шел с алою гвоздикой Тициан,
а я и Нита оставались дома.

И еще:

И разве ты не вовсе одинаков
с твоей землею, где, навек заплакав
от нежности, все плачет тень моя,
где над Курой, в объятой Богом Мцхете,
в садах зимы берут фиалки дети,
их называя именем «Иа»? [12]

Поясним некоторые топоры.

Гмерти (приблизительная транскрипция, *Гмерто* – звательный падеж) – Бог, Господь. Русская поэтесса восклицает так же, как грузин обратился бы к Богу. И нет такого религиозного авторитета, который смог бы запретить переводчику с грузинского и к Богу обращаться на грузинском: «О Гмерто!»

Сикварули – любовь, а *Сакартвело* – страна Картвелов, т. е. Грузия, и тут Б. Ахмадулина играет словами, но не чувством, так как «свирельное сикварули» связывает его с «Сакартвело».

Квеври – глиняный сосуд округлой вытянутой формы, в которых традиционно изготавливалось грузинское вино, а *Алавердоба* – грузинский церковный праздник, который берет начало в VI в. и посвящен алавердскому епископу Иосифу, входящему в число тринадцати святых сирийских отцов. Именно Иосиф основал один из грузинских мужских монастырей Алаверди, расположенный в восточной Грузии. *Алавердоба* связан также со сбором урожая.

С *Тицианом* (Т. Табидзе) читатель уже знаком, а *Нута* (Танит) – его единственная дочь, которая после расстрела отца и смерти матери стала бесценным проводником в мир Т. Табидзе.

Иа – действительно фиалка, ударение в этом грузинском слове ставится на первом слоге, но поэту захотелось срифмовать его со словом «моя», и изменение ударения тут вполне оправдано.

Вот так оказались лексические единицы из грузинского словаря носителями грузинской ментальности в творчестве русской поэтессы.

Есть в грузинском языке слово, которое в русской культуре стало своеобразной эмблемой всего грузинского. Временами оно принимало какой-то странно уничижительно-комический характер, но никогда – злой или насмешливый. Такая окраска обусловлена тем естественным фактом, что слово это невозможно перевести дословно, без семантических утрат. Сами грузины, употребляя его, никак не думают (что совершенно понятно!) о тех семантических слоях, которые хранятся в недрах этой лексемы. Это слово – *генацвале*.

Вспоминается фрагмент из стихотворения грузинского поэта И. Абашидзе. Слова, которыми поэт обращается к родному краю, можно перевести так:

Ты дыханье мое и трепет мой,
Веселье в пиру и терпенье в беде,
Но ты мала, генацвале,
Крохотная, размером с сердце¹.

Продолжая рефлексию, можно предположить, что, вероятнее всего, слово *генацвале* обзавелось таким же смысловым значением, как лексема *дорогой* у русских. Однако не будет лишним выявить все семантические подтексты и детали. Дело в том, что, если убрать все аффиксы, мы получим корень *нацвал*, *нацвали*, что в самом грубом, но точном переводе означает не что иное, как замена, когда, по утверждению толкового словаря грузинского языка [17], вместо кого-то или чего-то появляется другой, заменяет его или ее, и эта замена подразумевает готовность к самопожертвованию в пользу объекта. Примечательно, что, несмотря на исчезновение данного контекста даже в грузинском языке, на каком-то ментальном уровне всегда остается дальний отголосок вышеупомянутого сострадания. Так, в сущности, *генацвале* подразумевает готовность заменить любимого человека не в чем-либо ином, а именно в горе или беде и тем самым проявить свою преданность и любовь.

В письме к Н. Табидзе, вдове поэта, Б. Пастернак сообщает, что, вспоминая ее, его сын, Леонид (1938–1976), тогда еще трехлетний ребенок, тотчас переспрашивал родителей: «Какая Нина, моя?». Он привык называть ее «моя Нина» и «генацвале», вероятно потому, что Нина баловала Ленечку и естественной, непринужденной формой обращения была именно такая [5, с. 176].

Чувства Б. Пастернака к самому Т. Табидзе и его семье отражались не только в словах, т. е. поэзии, они превратились в дела, особенно после расстрела грузинского поэта: «У меня вырвали сердце. Я б не жил, но у меня теперь две семьи – Зина с Леной и Вы с Нитой», – писал поэт в телеграмме. Сама Н. Табидзе вспоминала, что свое слово он сдержал. В тяжелые годы, вплоть до реабилитации Т. Табидзе, Борис Леонидович поддерживал ее с дочерью морально и материально. Нужно отметить, что последнюю форму поддержки Б. Пастернак взвешивал досконально, чтобы не задеть самолюбие вдовы, чтобы все получилось естественно, без помпы... Каждое лето Нина проводила у них. Возвращаясь домой со службы, почти каждую неделю она с радостью находила на столе письмо от Б. Пастернака. Он писал размашисто, и Нине казалось, что на листках легла тень крыльев ласточки. Все освещалось солнцем его заботы и ласки [6, с. 320–336].

В октябре 1945 г. Б. Пастернак прилетел в Тбилиси на юбилей Н. Бараташвили (1817–1845), все произведение которого он перевел на русский язык. Бориса Леонидовича встретили на аэродроме и повезли

¹Перевод наш. – Г. Д.

в гостиницу, однако поэт сказал, что не выйдет из машины, пока его не отвезут к Н. Табидзе, которая из уважения к Б. Пастернаку впервые после 1937 г. согласилась принять участие в торжествах. Борис Леонидович посадил вдову Табидзе рядом с собой. Когда его просили почитать стихи, он, обращаясь к ней, спрашивал о том, что она хочет услышать. Всем своим поведением, рискуя в те годы многим, Борис Леонидович старался показать Н. Табидзе свое уважение, облегчить горе, показать, что он искренне скорбит о гибели Т. Табидзе и П. Иашвили [6, с. 320–336].

Б. Пастернак вспоминает в одном из писем (от 26 сентября 1947 г.), как в Переделкино он обратил внимание на ветку, которая упиралась в окно и в ветреные дни со стуком терлась о стекло: «Вероятно, по ночам она не давала Вам спать!» – переживал поэт, добавляя, что после отъезда Н. Табидзе домашняя работница сломала этот сук [13, с. 201].

Вдова Т. Табидзе, в свою очередь, подчеркивает какую-то сверхъестественную любовь Б. Пастернака к природе и понимание ее. Он, как Миндия, герой поэмы В. Пшавела «Змееед», которую в свое время Б. Пастернак и перевел, слышал и понимал ее язык.

Давайте вспомним, что оказавшийся в плену у волшебников или бесов Миндия ест мясо змеи, чтобы умереть и избавиться от ненавистного плена. Однако этот акт приносит ему не смерть, а понимание языка природы:

И с тем же советом для всех
Твердит он соседям, как детям:
Деревья рубить – это грех.
Довольствуйтесь суховетьем [14, с. 37].

Пастернак, по словам Н. Табидзе, слышал треск лопающихся почек, чувствовал все запахи сада, понимал голоса птиц, он как бы с ними хлопал крыльями и уносился ввысь. Он очень любил цветы, но не срезанные в вазах. «Я думаю, он их жалел», – добавляла Н. Табидзе.

Конечно, как в «Змеееде», так и в жизни Б. Пастернака, как говорится, мнения нельзя было побороть, и последствия не заставили себя долго ждать.

Представим себе эти вопли:
Это одно сумасбродство.
Ведь все это создал господь
для нас и для нужд домоводства... [14, с. 37]

И громче всех, конечно, кричала жена и о сыновьях причитала...

В. Прохорова, племянница З. Н. Пастернак, вспоминала рассказ своей тетки о том, как к ним приехал «собираатель» писательских подписей под письмом с одобрением смертного приговора врагам народа М. Тухачевскому и И. Якиру: «Первый раз я увидела Борю рассвирепевшим. Он чуть не с кулаками набросился на приехавшего, хотя тот ни в чем не был виноват, и кричал: “Чтобы подписать, надо этих людей знать и знать, что они сделали. Мне же о них ничего не известно, я им жизни не давал и не имею права ее отнимать. Жизнью людей должно распоряжаться государство, а не частные граждане. Товарищ, это не контрамарки в театр подписывать, я ни за что не подпишу!”. Я была в ужасе и умоляла его подписать ради нашего ребенка. На это он мне сказал: “Ребенок, который родится не от меня, а от человека с иными взглядами, мне не нужен, пусть гибнет”». Когда Б. Пастернак читал ей свои произведения, жена могла сказать следующее: «Ты больше бы про людей писал, все лучше было!». «Когда тебе не пишут, ты бушуешь, что тебя все забыли, а когда тебе говорят, что ты любушка и Ляля и что без тебя жить нельзя, ты досадуешь, что это только чувства, а не гонорар за несколько газетных фельетонов» – это фрагмент из письма поэта к жене. «Когда началась травля Пастернака после выхода романа “Доктор Живаго” за границу, Зинаида Николаевна ему откровенно говорила: “Ну, теперь с хотя бы видимым благополучием покончено. Тебя и печатать больше не будут”. Так что, можно сказать, в какой-то мере она его еще и попрекала», – рассказывала Вера Прохорова [15].

Налицо трагическая коллизия между человеком, постигшим высшую тайну – мудрость мироздания, и людьми, действующими соответственно потребностям своего ежедневного бытия. У побежденного героя поэмы «Змееед» Миндии, потерявшего свой волшебный дар, выход один – смерть. Б. Пастернак переборол смерть духовную. Но в телесном существовании настали дни, когда он чувствовал себя все хуже и хуже. Н. Табидзе была рядом. Поэт с тоской жаловался: «Сегодня я смог написать только две строчки, совсем писать не могу, садиться тоже не могу».

«Он брал мой палец, – вспоминала Н. Табидзе, – гладил и говорил: “генацвале”. Потом просил прочитать телеграммы из Грузии» [6, с. 320–336].

Заключение

Детали не хотят и не могут оставаться только деталями, когда их читает переводчик, и мне кажется, что Б. Пастернак понимал слово *генацвале*, как остальные грузины: ему была близка ментальность грузинского народа.

Т. Табидзе, выступая на утреннем заседании Первого съезда советских писателей 29 августа 1934 г., не забыл сказать и это: «Перевод “Змеида”, поэмы Важа Пшавела, Борисом Пастернаком расценивается в Грузии как поэтический подвиг» [5].

Вспомним финальный эпизод из другой поэмы В. Пшавела «Гость и хозяин», в котором, «виденье чудное донны случайным взорам предстоит»:

И вот среди вершин Кавказа
Мерцает зарево костра,
И снова трапезу Агаза
Готовит братьям, как сестра.
Сквозь сумрак ночи еле зримо,
В сиянье трепетных огней
Ведут беседу побратимы
О дивном мужестве людей,
О дружбе, верности и чести,
Гостеприимстве этих гор...
И тот, кто их увидел вместе,
Не мог насытить ими взор [18, с. 116–167].

Эти герои, как и герои моей статьи, не смогли реализовать свой идеал в реальной жизни – победило коллективное мышление, но высокие идеалы, т. е. дружба, верность и честь, всегда требуют осуществления, хотя бы в иллюзорной форме.

Поэты всегда возвращаются: во плоти или на бумаге.

Библиографические ссылки

1. Виноградов ВС. *Лексические вопросы перевода художественной прозы*. Москва: Издательство Московского университета; 1978. 174 с.
2. Федоров АВ. *Основы общей теории перевода*. Москва: Высшая школа; 1983. 416 с.
3. Гудий КА. От оригинала к переводу: проблема взаимодействия автора и переводчика. В: Шульга ОА, редактор. *Филология и лингвистика в современном обществе: материалы международной научной конференции (20–23 мая 2012 г.; Москва, Россия)*. Москва: Ваш полиграфический партнер; 2012. 130 с.
4. Евтушенко Е, составитель. *Строфы века: антология русской поэзии*. Москва: Полифакт; 1999. 1056 с.
5. Пастернак Б. «Край, ставший мне второй родиной» (письма Б. Пастернака к грузинским писателям). *Вопросы литературы*. 1966;1:176–251.
6. Пастернак Б. *Полное собрание сочинений в 11 томах. Том 11*. Москва: Слово/Slovo; 2005. 824 с.
7. Пастернак Б. *Стихотворения и поэмы в двух томах. Том 2*. Ленинград: Советский писатель; 1990. 348 с.
8. Табидзе Т. *Статьи, очерки, переписка*. Тбилиси: Литература да хеловнеба; 1964. 298 с.
9. Гринев Г, Голованов В, Замятин Д, Березин В, Балдин А, Рахматуллин Р и др. Геопоэтика и география [Интернет; процитировано 1 апреля 2020 г.]. Доступно по: <https://magazines.gorky.media/october/2002/4/geopoetika-i-geografika.html>.
10. Пастернак Б. Письма друзьям. *Литературная Грузия*. 1966;1:86–198.
11. Пастернак Б. *Полное собрание сочинений в 11 томах. Том 2*. Москва: Слово/Slovo; 2004. 525 с.
12. Ахмадулина Б. *Сны о Грузии* [Интернет; процитировано 1 апреля 2020 г.]. Доступно по: <http://lib.ru/POEZIQ/ahmadulina.txt>.
13. Пастернак Б. Книга любви и верности. *Дружба народов*. 1996;7:189.
14. Пшавела В. *Змеида*. Тифлис: Загиз; 1934. 68 с.
15. Прекрасные дамы Мастера Генриха. История третья. Вторая жизнь Пастернака. [Интернет; процитировано 1 апреля 2020 г.]. Доступно по: <https://www.liveinternet.ru/users/svetlana-k/post292051209/>.
16. Пастернак Б. *Полное собрание сочинений в 11 томах. Том 6*. Москва: Слово/Slovo; 2005. 672 с.
17. Толковый словарь грузинского языка [Интернет; процитировано]. Доступно по: <https://www.ice.ge/liv/liv/ganmartebiti.php>.
18. Заболоцкий Н. *Собрание сочинений в трех томах. Том 3*. Москва: Художественная литература; 1984. с. 166–167.

References

1. Vinogradov VS. *Leksicheskiye voprosy perevoda khudozhestvennoy prozy* [Lexical problems of translation of fiction]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta; 1978. 174 p. Russian.
2. Fedorov AV. *Osnovy obshchei teorii perevoda* [Fundamentals of the general theory of translation]. Moscow: Vysshaya shkola; 1983. 416 p. Russian.

3. Gudij KA. [From the original to the translation: the problem of the interaction of the author and translator]. In: Shul'ga OA, editor. *Filologiya i lingvistika v sovremennom obshchestve: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii; 20–23 maya 2012 g.; Moskva, Rossiya* [Philology and linguistics in modern society: materials of the international scientific conference; 2012 May 20–23; Moscow, Russia]. Moscow: Vash poligraficheskii partner; 2012. 130 p. Russian.
4. Evtushenko E, compiler. *Strofy veka: antologiya russkoi poezii* [Lines of century, an anthology of Russian poetry]. Moscow: Polifakt; 1999. Russian.
5. Pasternak B. [«Land that became my second homeland» (letters of B. Pasternak to Georgian writers)]. *Voprosy literatury*. 1966;1:176–251. Russian.
6. Pasternak B. *Polnoe sobranie sochinenii v 11 tomakh. Tom 11* [Collected works in 11 volumes. Volume 11]. Moscow: Slovo; 2005. 824 p. Russian.
7. Pasternak B. *Stikhotvoreniya i poemy v dvukh tomakh. Tom 2* [Poems in two volumes. Volume 2]. Leningrad: Sovetskii pisatel'; 1990. 348 p. Russian.
8. Tabidze T. *Stat'i, ocherki, perepiska* [Articles, essays, correspondence]. Tbilisi: Literatura da khelovneba; 1964. 298 p. Russian.
9. Grineva G, Golovanov V, Zamyatin D, Berezin V, Baldin A, Rakhmatullin R, ect. *Geopoetic and geographic* [Internet; cited]. Available from: <https://magazines.gorky.media/october/2002/4/geopoetika-i-geografika.html>.
10. Pasternak B. [Letters to friends]. *Literaturnaya Gruzija*. 1966;1:86–198. Russian.
11. Pasternak B. *Polnoe sobranie sochinenii v 11 tomakh. Tom 2* [Collected works in 11 volumes. Volume 2]. Moscow: Slovo; 2005. 525 p. Russian.
12. Akhmadulina B. *Dreams of Georgia* [Internet; cited 2020 April 1]. Available from: <http://lib.ru/POEZIQ/ahmadulina.txt>. Russian.
13. Pasternak B. [Book of love and fidelity]. *Druzhba narodov*. 1996;7:189. Russian.
14. Pshavela V. *Zmeed* [Snake eater]. Tiflis: Zakgiz; 1934. 68 p. Russian.
15. The beautiful ladies of Master Heinrich. The third story. The second life of Pasternak [Internet; cited 2020 April 1]. Available from: <https://www.liveinternet.ru/users/svetlana-k/post292051209/>. Russian.
16. Pasternak B. *Polnoe sobranie sochinenii v 11 tomakh. Tom 6* [Collected works in 11 volumes. Volume 6]. Moscow: Slovo; 2005. 672 p. Russian.
17. Glossary of Georgian language [Internet; cited 2020 April 1]. Available from: <https://www.ice.ge/liv/liv/ganmartebiti.php>. Georgian.
18. Zabolotskii N. *Sobranie sochinenii v trekh tomakh. Tom 3* [Collected works in three volumes. Volume 3]. Moscow: Khudozhestvennaya literature; 1984. p. 166–167. Russian.

Статья поступила в редколлегию 16.12.2019.
Received by editorial board 16.12.2019.

УДК 77.04

ДИЗАЙН ЛЬВА АГИБАЛОВА: ТРАНСГРЕССИЯ МОДЕРНИСТСКОГО КОДА

И. Н. ДУХАН¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Анализируется динамика пластического кода дизайна Льва Агибалова от рационалистических моделей 1980-х гг. в рамках типологического проектирования Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики к формированию актуального «свободного образа», соединяющему функциональный концепт с аллюзиями женственности, фривольности, тактильного комфорта. Рассматривается ирония как проектная стратегия. Интерпретируются дизайнерские системы для жилища 1980-х гг., жилые интерьеры и пластические манифестации 1990–2010-х гг.

Ключевые слова: рациональный дизайн; модернистский код; трансгрессия; пластический концепт; женский образ; фривольность; ирония в дизайне.

TRANSGRESSION OF MODERNIST CODE IN LEV AGIBALOV'S DESIGN

I. N. DUKHAN^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The paper examines the dynamics of the plastic code of Lev Agibalov's design from rationalistic design models of the All-Union Scientific Research Institute of Industrial Design (1980s) to the formation of an actual «free image» that combines a functional concept with allusions of femininity, frivolity, and tactile comfort. Irony is considered as a project strategy. Interpretation of design systems for housing (1980s), living interiors and plastic manifestations of the 1990s–2010s.

Keywords: rational design; modernist code; transgression; plastic concept; female image; frivolity; irony in design.

Образец цитирования:

Духан И.Н. Дизайн Льва Агибалова: трансгрессия модернистского кода. *Человек в социокультурном измерении*. 2020; 1:36–41.

For citation:

Dukhan I.N. Transgression of modernist code in Lev Agibalov's design. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:36–41. Russian.

Автор:

Игорь Николаевич Духан – доктор философских наук, кандидат архитектуры; заведующий кафедрой искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Igor N. Dukhan, doctor of science (philosophy), PhD (architecture); head of the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications. igdukhan@gmail.com

Введение

За видимой плавностью творческой эволюции Льва Агibalова с постоянными «возвратами» к уже пройденному, как за театральным занавесом, обнаруживается выразительная трансгрессия пластического кода. В первом наброске она может быть охарактеризована как движение от рационализации воображаемого в советском «экспериментально-прогностическом» дизайне Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) к новой пластике чувственности начиная с рубежа XX–XXI вв. Механизм трансгрессии, представляющий спонтанный выход существующего опыта (например, пластического кода) за его пределы, акт эксцесса к новому и кажущемуся невозможным, как известно, был проработан Ж. Батаем и М. Фуко и активно используется в современной критической теории [1, р. 8–15]. В нашем случае механизм трансгрессии позволяет акцентировать тот особенный характер «развития», который связан со спонтанностью, экстазией, даже алогичностью, присущими динамике творческого жеста Л. Агibalова при переходе от рационального дизайна 1980-х гг. к актуальному формотворчеству.

Трансгрессия образа у Л. Агibalова может быть охарактеризована как трансфигурация рациональности во фривольность, соединение и смешение «мужского» и «женского». Поясним историческими аналогиями. Если, например, в период становления модернистского пространственного восприятия в просветительской поэтике Ж.-Ж. Руссо и Э. Шефтсбери «мужское» противопоставлялось «женскому», то сегодня в дизайнерском видении (в том числе и в проектах Л. Агibalова) они часто сближаются и даже переплетаются, формируя новую сложную чувственность. Руссо различает «женские» пространства, украшенные зеркалами, куклами, многообразными мелкими аксессуарами и мягкими фактурами, и «мужские», которым присущи публичность, военно-героический строй [2]. «Иглой и шпагой не сумеют владеть одни и те же руки» [3, с. 232]. Еще более тонко и иронично разыгрывает дуэль «мужского» и «женского» пространств граф Шефтсбери, говоря о последних как о сфере курьеза, бессмысленности и моды (*fashion*). Женщины, в силу отсутствия образования, не способны к различению культурных тенденций, философским или историческим суждениям о вещах, соответственно, ограничены сферой модного (*fashion*), что в понимании Э. Шефтсбери имело выражено негативный оттенок. Их комнаты заставлены всяческими бессмысленными предметами – экзотическими формами Востока (лаками и эмалью, индийскими фигурками и т. д.), окрашены в приторные тона. Если для постижения «мужского» пространства, основанного на героических образах античности и истории, необходимы эрудиция и интеллект, то «женский» мир – область маскарада (*fancy*), для восприятия которого ничего, кроме веселого нрава, не требуется [4, р. 27].

Раннее проектное творчество Л. Агibalова раскрывается исходя из стратегии, условно говоря, модернистской «мужской» рациональности, тогда как в его интерьерах 2010-х гг. взгляд на вещи и пространство усложняется. Художник пробует посмотреть на мир, что называется, женскими глазами, сохраняя при этом рациональность структурно-пространственной организации. Это «гибридное» зрение обрисовывает «верхний регистр» модернистского кода, с тонкими модуляциями альта и сопрано.

ВНИИТЭ: рациональность и эстетизм

В 1986 г. Л. Агibalов совместно с А. Длотовским, Д. Сурским, Р. Шульман закончили экспериментальную (инициативную) разработку бытового санитарно-гигиенического комплекса. Наиболее интересным сюжетом в ней стал проект предметной среды типовой кабины ванной комнаты с габаритами $1,7 \times 1,5$ м в популярной тогда серии панельного домостроения III-90. Что можно вместить в такую нормативную мини-ячейку типового советского быта? Художник, впрочем, разрабатывает целую модульную среду, главным компонентом которой является пространственная вертикальная металлическая решетка с квадратным модулем. Она служит основой для комбинаторики всего многообразия советского гигиенического ассортимента, закрепляемого в ячейках на стене. Точным решением артикулирована вертикаль разногабаритных контейнеров для хранения белья, легко демонтируемых и вновь монтируемых обратно. Формообразование всего комплекса основано на переносе в сферу жилища рационализма корабельной эстетики, дизайна автосалонов и гигиенических кабин авиалайнеров. Оставаясь в мире советского бытового минимализма, художник создает яркий образ рациональности, в котором сочетаются комбинаторика, эргономика и сдержанный эстетизм.

Этот эстетизм, хотя и имеет сдержанный рациональный характер, отражает логику уже не столько мужского, сколько женского тела. Несводимость всего многообразия вещного мира ванной к нескольким емкостям, мультипликация разногабаритных предметов и форм несут отпечаток той эстетики множественности и домашних безделушек, о которой говорили Шефтсбери и Руссо. Конечно, Агibalов делает жест строгой рациональности, контаминируя все это многообразие в модернистскую

модульную сетку-решетку¹. Таким образом, уже в ранних произведениях дизайнера намечается симбиоз «двух начал», который станет заметнее и вещественнее в его работах эпохи творческой независимости.

Рациональность и чувственный эстетизм слились и в формотворчестве коллекции ножниц для различных функциональных назначений [6]. Эта серия побывала на многих европейских и отечественных выставках. Ножницы – предмет бытовой повседневности, и задача советского дизайнера в контексте типологического моделирования ВНИИТЭ состояла именно в том, чтобы структурировать и оптимизировать их ассортимент в масштабах большой страны. Соответственно, группа дизайнеров, исходя из советской типологии потребления, запроектировала серийную номенклатуру изделий – кухонные, сервировочные, хозяйственные, детские, канцелярские, раскроечные, парикмахерские и прочие виды ножниц.

В рамках типологического подхода художники разыграли пластическую драматургию с вариациями и даже флиртом. В планово-типологическую программу они внесли чувственную пластику, игру, иронию. Все типы ножниц были вручну смакетированы самими дизайнерами, что культивировалось в отечественной дизайн-школе, где изощренная мануалистика замещала западный технологический шик. Л. Агибалов конструирует швейные ножницы с чем-то наподобие пышных женских губ в завершении. Такая эротика формы соотносится с функциональной точностью изделия, поскольку пластическое расширение лезвий ножниц обеспечивает точное движение инструмента по разметочной линии. Художник проигрывает два сценария формы: светлые «губы» на фоне темных лезвий и ручек и *visa versa*. Колористическая игра в фигуру – фон берет начало в авангардной проектности (травестии черного, красного, белого у Эль Лисицкого, А. Родченко, Л. Поповой).

Ассоциативные источники форм макетов ножниц, исполненных Л. Агибаловым, отсылают своей пластикой к образам тела. Психоналитики неоднократно реконструировали эротические аллюзии в модернистском формообразовании [7, р. 11–51]. Форма агибаловских ножниц напоминает мужской фаллос, что вполне соотносится с назначением вещи – вторгаться в материю. Впрочем, режущее завершение ножниц отсылает, как только что отмечалось, и к форме женских губ. Это соединение, смешение маскулинных и феминных пластических ассоциаций образует интригу, конфликт произведения, что позднее будет проигрываться в формопластике агибаловских интерьеров.

К «женскому взгляду» в интерьере

В постперестроечной ситуации по-новому раскрылась комбинаторика образного кода художника. Первыми, но запоздалыми ласточками постмодернизма в средовом дизайне Беларуси стали разработанные Л. Агибаловым интерьеры салона-магазина стекла и зеркал «Гранд Стиль Интерьер» на ул. Куйбышева (1998) и салона светильников «Сиреневая луна» на Логойском тракте (2002) в Минске. Центральная линия формообразования интерьера салона «Гранд Стиль Интерьер» – мотив прогулки. Декоративный трехслойный потолок своими волнообразными очертаниями увлекает нас в глубину осевого пространства. Прогулка – особенный мотив в архитектурно-дизайнерском формотворчестве. Архитектура и дизайн обычно оперируют более жесткими пространственными конструкциями оси и пути². Прогулка, в отличие от осевого стремительного целеполагания в движении, предполагает рассеянность, а не целеустремленность, зигзагообразную линию вместо прямой. Иными словами, она соответствует ослабленной позиции фланирования, когда движение нацелено не столько на результирующий пункт в конце, сколько на периферийное всматривание в окружающий мир с попыткой заметить и подхватить его спонтанные, незапрограммированные импульсы. Воплощением такой мысли – прогулки в пространстве являются перипатетические беседы Аристотеля и «Парижские пассажи» В. Бен-ньямина. Еще одним примером «прогулочного» зрения выступает пульсирующая зигзагами линия китайских пейзажей, увлекающая в путешествие в миры «наш» и «иной».

В салоне «Гранд Стиль Интерьер» Л. Агибалов предложил пластическую формулу прогулки-размышления в современном дизайне интерьера. Зигзаги бутафорного потолка уводят нас вглубь, однако не по перспективной линии, а в игре продвижений и пауз, позволяющих взглянуть «по пути» на импозантные объекты стекла и роскоши вокруг.

Иначе постмодернистская поэтика развернута в салоне «Сиреневая луна». Здесь Л. Агибалов также переводит язык прямого угла советского модернизма в криволинейную пластику. Однако в этом случае уже доминировал принцип архитектуры интерьера как фона, на котором демонстрировались импозантные фигуры итальянских светильников. Паломничество среднего класса в салон «Сиреневая луна» стимулировалось не только *raritates* и *curiositates* архитектурного дизайна, но и всей забавной полифонией

¹Подробнее о сетке, или решетке, как структурном коде модернизма см. [5, р. 110–118].

²Ср. пространственную типологию К. Линча и К. Норберга-Шульца.

светильников, света и дизайнерских шуток Л. Агibalова. Дизайнер насыпает в гламурном интерьере легкие взрыхленные холмики из черного абразива и белого кварцевого песка, в которые устанавливает замысловатую пластику из проржавевшего втормета А. Капустникова. Мастерство игры в постмодерн теперь не в многообразии приемов «аранжировки», как в салоне «Гранд Стил Интерьер», но в создании всего несколькими дизайнерскими «ударами кисти» атмосферы причудливого и парадоксального «мира иного» света.

Причудой постмодернистской эстетики стала пластическая люстра «Бюстгальтер» (2017) в салоне женской одежды «Q» в торговом центре «Метрополь» в Минске. Здесь прослеживается тот же образный ход, что и в интерьерах мастера рубежа 1990–2000-х гг., борьба парадоксального дизайнерского жеста с тривиальной повседневностью гламурного китча большого полифункционального центра на Немиге. Ирония на основе мотивов женского тела и аксессуаров – одна из излюбленных тактик постмодерна (в качестве примера, близкого трактовке Л. Агibalова, можно привести созданные Х. Холлейном силуэты и формы магазина «Retti Candle Shop» в Вене [8, p. 194]).

Так, намеченные в рациональном дизайне ВНИИТЭ моменты облегчения модернистского кода, игры во фривольность и эротизм трансгрессировали в пластические формулы фланирования, иронии и ассоциативной свободы в постперестроечном дизайне Л. Агibalова. В середине 2010-х гг. художник создал жилой интерьер, ставший образом тонкого и полигонального развертывания женского присутствия. Весь строй интерьера индивидуального жилого дома в Золотом переулке в Минске может быть охарактеризован как интимно-возвышенный. Строгие пропорции и формы, тонкие «классические» цветовые гармонии создают образ среды, созвучной интерьерам Ренессанса и неоклассицизма и возвышающей человека над повседневностью, точнее, делающей возвышенное естественной частью бытового ритуала. Характер такой среды демонстрирует живопись Пьеро делла Франческа, в которой архитектурный интерьер с тщательно выстроенной перспективой и выражающими ее архитектурно-пластическими членениями монументализирует человеческое присутствие в повседневности. Человек, вошедший в эту среду, оказывается в мире и в то же время возвышается над ним, становится живой частью архитектоники пространства. На картинах «Бичевание Христа» и «Встреча царицы Савской с царем Соломоном» люди превратились в живые колонны – такова сила архитектурного воздействия целого. Архитектура интерьера организовала человеческий мир, свободно внося в него архитектоничность и возвысив над бытовой повседневностью. М. И. Сви́дерская так определила эту ситуацию сопряжения возвышенного и повседневного: «Не только фигуры персонажей Пьеро предельно архитектонизированы, но и пустота, которой ранее художники так боялись, отныне перестает пугать, так как превращается в архитектурно организованную среду, обладающую качествами ритмизированности и мерности даже тогда, когда она свободна и от архитектурных мотивов, и от фигур. <...> Архитектуре доверено так утвердить место человеческого образа в пределах архитектурного целого, чтобы он в своей телесной индивидуальности мог быть выразителем предельно общего, бытийного закона на более конкретном, “человеческом” уровне» [9, с. 65].

В живописи Пьеро делла Франческа мы наблюдаем архитектоничность в ее сплетении с человеческим миром. В интерьере Л. Агibalова именно архитектоника среды создает то возвышающее пространство, в которое вкомпонована функциональная повседневность. Человеческое присутствие раскрывается в слиянии бытового и возвышенного.

В рационально распланированном и обустроенном пространстве дома в Золотом переулке островки «мужского» со всех сторон окружены «женским» миром. Интерьер расчленен на две зоны. «Публичный» первый этаж представляет собой единое пространство, при необходимости легко разделяемое витражной перегородкой на холл-буфетную и просторный кабинет, а на втором находятся интимные апартаменты. При этом «женские» пространства первого и второго этажей конструируются по принципу будуара. Уборная-будуар в интерьерах Л. Агibalова начала XXI в. становится паттерном моделирования всей среды.

В холле-буфетной дизайнер устанавливает по основной оси будуарный столик-консоль с изысканным зеркалом сложных криволинейных очертаний, аналогично в спальне второго этажа он размещает уже другой по формам и материалам будуарный столик с дисплеем вместо зеркала. Будуарный жест сообщает среде свойства интимности и сподручности. Мягкий женственный характер дому придает основной материал – ольха, ее теплая текстура использована в мебели, облицовке несущих конструкций и кессонов, многообразных резных деталях. Кроме того, в интерьере присутствует сосна, пластичность, гладкость и податливость в обработке которой также ассоциируются с нежной женственностью.

В окружении этого свободно дышащего «женского» пространства покоится «мужской» остров – кабинет. В то время как «женское» наполнено легкими бледными полутонами, скрадывающими его структуру, «мужское», напротив, структурно прочерчено жесткими балками-кессонами потолка, опирающимися на две расчленяющие интерьер колонны. Структурность и цветовой контраст «мужского» противопоставляются нежным охристо-белым переливам «женского» мира.

Если буфетная и кабинет составляют одно расчленяемое по необходимости целое, то продолжением кабинета оказывается вновь камерное «женское» пространство – чайная с выходом в небольшой зимний сад. Здесь мы опять погружены в охристые призрачные интонации с двумя акцентами – круглым каменным чайным столиком со сложной текстурой и забавным двухбашенным шкафом (своеобразной батлейкой), который окаймляет композицию из театральных кукол.

Интерьер, спроектированный Л. Агибаловым, влечет в мир грез гламура. Гламур полагается противоположностью рационального модернистского кода. Это слово по-прежнему диссонирует с профессиональным дизайнерским сознанием, которое усматривает в нем поверхностную красоту, плаксивую изощренность и прочие негативные коннотации. Гламур – *l'enfant terrible* капиталистической эры, хотя модернизм и гламур почти современники: сам концепт сформулирован еще В. Скоттом и романтиками на рубеже XVIII–XIX вв. как визуализация буржуазной мечтательности (*dreaming*). Гламур – способность превратить мечту в образ повседневной среды, и именно дизайн стал инструментом опредмечивания гламура. Как показала В. Пострел, гламур вошел в XX в. через образы авиаторов, элегантное закуривание и иные разнородные образцы возвышенной и легкой жизни на стыке искусства, дизайна и повседневности, став изощренным и сложным «искусством переживаний» [10].

Glamour – изощренный спектакль поверхности как таковой. Через изысканное мастерство форм дизайнер обеспечивает, а часто и инициирует этот легкий спектакль нашей повседневной среды – игру, начатую мастерами арт-гламура эпохи бидермейера. Гламур, отразивший усталость от серьезных и зачастую скучных рациональных или символических программ среды, приносит освобождение в создаваемый новый мир легкости и мечтательности. Здесь особенно ценятся кажущееся отсутствие усилия, легкость формотворчества – то, чем виртуозно владеет Л. Агибалов. Выступает ли гламур оппозицией профессионального метода дизайнера? В представлении стратегов модернизма Ле Корбюзье, В. Гропиуса или П. Эйзенмана гламур – воплощение буржуазности и творческой немощи, отказ от серьезных социальных и формотворческих задач. Но не гламурны ли виллы самого Ле Корбюзье и его жизненный стиль-образ? В достижении эффектов *Glamour* – внешней видимости легкости в решении сложных архитектурно-дизайнерских задач, изощренности поверхностей и фактур, ощущения беззаботности счастья, формы как мечты – особенный шик дизайнерского профессионализма. Л. Агибалов «играет между» гламуром и модернистским формообразованием, и воплощением этой игры является интерьер дома в Золотом переулке.

Мужчина представляет творческий энергичный жест, а женщина – пассивную, отражающую мужской импульс почву, материю. В женщине сказывается нечто природное, впитывающее, отражающее. Интеллектуалы европейского модернизма посмеивались над забавной страстью женщин к восточным раритетам, странным предметам, фактурам, деталям. Действительно, мужской взгляд утверждал пространство и форму, некие тотальные универсалии архитектуры и дизайна модернизма, и проектирование во многом носило характер создания универсальной пустоты, по крайней мере, с точки зрения чувственного женского взгляда.

Но, может быть, начало жилища не в пространстве и пустоте, а в самих чувственных сгустках бытия, образующих предметность «женского»? В архитектурных или дизайнерских поверхностях с их фактурами, тональностями, теплотой или прохладностью – не абстрактных, но тех, которые соединяются в протяженном «поцелуе» с людьми, объектами дизайна и искусства? Тогда «пространство» начинается с дизайнерских «мелочей», игры фактур и текстур изысканно исполненной мастерами старой школы мебели, статуэток, флакончиков будуара, светильников, туалетных столиков, составляющих близкий мир нашего существования, и затем постепенно переходит в раскрытые просторы архитектурной «пустоты».

Заключение: «пестрый сор» жизни

Л. Агибалов стремится вернуть предметному миру многообразную чувствительность, экспроприированную у него упрощенным «минимализмом» советского быта, архитектурой «белых стен» и, наконец, добровольно отданную нами виртуально-сетевой сфере. Он наполняет среду тысячей радостных мелочей, сопрягает и смешивает коды «женского» и «мужского», серьезного и фриivolного. Л. Агибалов усиливает дизайнерскую энтропию среды, соединяя «пространство» и «пестрый сор» чувственных мелочей. Дизайнер, как отменный колорист, неожиданно и алогично смешивает на палитре оттенки форм и настроений. Но продуманная художественная энтропия, не подавляющая «пестрый сор» жизни, жестом «сильной проектности» переводится в сложное, но сбалансированное чувствилище универсального пространства³.

³Ср. близкую по характеру стратегию сопряжения рационального с дадаистской коллажностью в «сильной проектности» Эль Лисицкого (см. [11, р. 194–203]).

В современную эпоху эфемерной броскости и спонтанной хаотичности дизайнерских жестов Л. Агибалов артистически изощренно выстраивает сложную чувствительность среды, основанную на *со-чувствии* – способности художника думать вместе с людьми и при этом удерживать позицию «сильной проектности».

Библиографические ссылки

1. Jenks C. *Transgression*. London: Routledge; 2003. 216 p.
2. Jones MJ. Repackaging Rousseau: femininity and fashion in Old Regime France. *French Historical Studies*. 1994;18(4):939–967. DOI: 10.2307/286724.
3. Руссо Ж.-Ж. *Педагогические сочинения. Том 1*. Джуринский АН, составитель; Джибладзе ГН, редактор. Москва: Педагогика; 1981. 656 с.
4. Porter D. *The Chinese taste in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press; 2010. 230 p.
5. Krauss R. The grid, the cloud, and the detail. In: Mertins D, editor. *The presence of Mies*. Princeton: Princeton Architectural Press; 1994. p. 110–125.
6. Агибалов ЛИ, Сурский ДО, Гардашникова ТН. *Пояснительная записка к техническому художественно-конструкторскому проекту оптимального ассортимента ножниц, применяемых в домашнем хозяйстве*. Минск: Всесоюзный НИИ технической эстетики, Белорусский филиал; 1985. 35 с.
7. Lavin S. *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*. Cambridge (MA): The MIT Press; 2004. 182 p.
8. Rykwert J. Irony: Hollein's general approach. *Architecture and Urbanism*. 1985;2:194–196.
9. Свидерская МИ. *Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков*. Москва: Галарт; 2010. 928 с.
10. Postrel V. *The power of glamour: longing and the art of visual persuasion*. New York: Simon & Schuster; 2017. 269 p.
11. Dukhan I. Visual geometry: El Lissitzky and the establishment of conceptions of space – time in avant-garde art. *Art in Translation*. 2016;8(2):194–220. DOI: 10.1080/17561310.2016.1216050.

References

1. Jenks C. *Transgression*. London: Routledge; 2003. 216 p.
2. Jones MJ. Repackaging Rousseau: femininity and fashion in Old Regime France. *French Historical Studies*. 1994;18(4):939–967. DOI: 10.2307/286724.
3. Rousseau J.-J. *Pedagogicheskie sochineniya. Tom 1* [Pedagogical works. Volume 1]. Dzhurinskii AN, compiler; Dzhibladze GN, editor. Moscow: Pedagogika; 1981. 656 p. Russian.
4. Porter D. *The Chinese taste in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press; 2010. 230 p.
5. Krauss R. The grid, the cloud, and the detail. In: Mertins D, editor. *The presence of Mies*. Princeton: Princeton Architectural Press; 1994. p. 110–125.
6. Agibalov LI, Surskii DO, Gardashnikova TN. *Poyasnitel'naya zapiska k tekhnicheskomu khudozhestvenno-konstruktorскому проекту optimal'nogo assortimenta nozhnits, primenyaemykh v domashnem khozyaistve* [Explanatory note to the technical art design project of the optimal assortment of scissors used in the household]. Minsk: Vsesoyuznyi NII tekhnicheskoi estetiki, Belorusskii filial; 1985. 35 p. Russian.
7. Lavin S. *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*. Cambridge (MA): The MIT Press; 2004. 182 p.
8. Rykwert J. Irony: Hollein's general approach. *Architecture and Urbanism*. 1985;2:194–196.
9. Sviderskaya MI. *Prostranstvennye iskusstva v zapadnoevropeiskoi khudozhestvennoi kul'ture XIII–XIX vekov* [Spatial arts in Western European artistic culture of the 13th–19th centuries]. Moscow: Galart; 2010. 928 p. Russian.
10. Postrel V. *The power of glamour: longing and the art of visual persuasion*. New York: Simon & Schuster; 2017. 269 p.
11. Dukhan I. Visual geometry: El Lissitzky and the establishment of conceptions of space – time in avant-garde art. *Art in Translation*. 2016;8(2):194–220. DOI: 10.1080/17561310.2016.1216050.

Статья поступила в редколлегию 02.12.2019.
Received by editorial board 02.12.2019.

УДК 77.04

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗНОСТИ В ПРИБАЛТИЙСКОЙ ФОТОГРАФИИ 1960-х гг.: ПЕРИОДИЧЕСКАЯ ПЕЧАТЬ И ФОТОКЛУБНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Е. И. ВИКУЛИНА¹⁾

¹⁾Российский государственный гуманитарный университет,
Миусская пл., 6, 125993, ГСП-3, г. Москва, Россия

Рассматривается развитие в 1950–60-х гг. прибалтийской фотографии, которая в это время становится заметным явлением в среде профессионалов и любителей. Исследуется генезис визуальных образов, их трансформация на протяжении оттепельных лет, анализируются факторы, повлиявшие на стилистические предпочтения и тематический выбор прибалтийских авторов, в том числе и на распространение в эти годы эротических снимков. На примере прибалтийской фотографии хорошо прослеживается, каким образом происходила трансляция западных образов, как они встраивались в местную традицию, ставшую, в свою очередь, «агентом влияния» для фотолюбителей Советской страны. Отдельно рассматривается система печатной цензуры, которая была более многосложной, чем это часто представляется, и варьировалась от издания к изданию.

Ключевые слова: оттепель; фотография; тело; ню; цензура; периодика; Прибалтика.

TRANSFORMATION OF IMAGERY IN THE BALTIC PHOTOGRAPHY OF THE 1960s: PERIODIC PRINTING AND PHOTO CLUB MOVEMENT

E. I. VIKULINA^a

^aRussian State University for the Humanities,
6 Miusskaya Square, Moscow 125993, GSP-3, Russia

The article explores the development of the Baltic photography in the 1950s and 1960s, when it became a noticeable phenomenon among professionals and amateurs. This text analyzes the genesis of visual images, their transformation over the thaw years, as well as factors that influenced the stylistic preferences and thematic choice of Baltic authors, including the distribution of erotic images during these years. On the example of Baltic photography we can clearly see how the Western images were broadcasted, how they were embedded in the local tradition, which, in turn, became an «agent of influence» for Soviet amateur photographers. Separate attention is given to the system of printed censorship, which is considered here to be more complex than it is often regarded, with different policies of censorship applied to different editions.

Keywords: thaw; photography; body; nude; censorship; periodicals; Baltic States.

Образец цитирования:

Викулина ЕИ. Трансформация образности в прибалтийской фотографии 1960-х гг.: периодическая печать и фото-клубное движение. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;1:42–49.

For citation:

Vikulina EI. Transformation of imagery in the Baltic photography of the 1960s: periodic printing and photo club movement. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:42–49. Russian.

Автор:

Екатерина Игоревна Викулина — кандидат культурологии; доцент кафедры социокультурных практик и коммуникации факультета культурологии.

Author:

Ekaterina I. Vikulina, PhD (cultural studies); associate professor at the department of socio-cultural practices and communications, faculty of cultural studies.
ekaterina.vikulina@gmail.com

Введение

В период оттепели прибалтийская фотография претерпевает существенные изменения. Этот отрезок стал началом тех тенденций, которые к концу 1960-х гг. оформляются в национальные фотошколы.

Во-первых, в это время возникают многочисленные организации, объединяющие фотографов, появляются студии и фотоклубы. Во-вторых, 1960-е гг. отличаются большой выставочной активностью. Многие прибалтийские мастера участвуют в зарубежных экспозициях, представляя советскую фотографию. Наконец, именно они первыми в Советском Союзе удостоиваются почетных званий Международной федерации фотографического искусства (*Fédération Internationale de l'Art Photographique*, FIAP). Признание за рубежом подтверждает актуальность прибалтийских работ и адекватность их фотографическим процессам на Западе.

История успеха действительно впечатляет. Так, в 1962 г. был основан фотоклуб «Рига», а уже через 3 года латвийский фотограф Г. Бинде получил золотую медаль на всемирной выставке в Аргентине за снимок «Портрет режиссера Эдуарда Смильгиса». В одном только 1967 г. Г. Бинде участвовал в 40 экспозициях и завоевал 15 наград, среди них Гран-при в Бельгии за работу «Акт», золотые медали в США и СССР. Известность пришла не только к Г. Бинде: более 20 латвийских фотографов ежегодно участвовали в важных международных выставках. Признание приходит и с другой стороны, из Москвы, где журнал «Советское фото» часто обращается к снимкам из Эстонии, Латвии и Литвы.

В связи с высокой оценкой прибалтийских фотографов на Западе и их влиянием в фотолубительской среде Советского Союза представляется важным рассмотреть данный феномен более пристально: выяснить, насколько он был самостоятельным, чем инспирирован, каковы его стилистические черты и цензурные рамки, определявшие круг возможных репрезентаций. Отдельная задача этой статьи – исследование эротической фотографии в СССР, которая стала заметным явлением в Латвии и Литве во второй половине 1960-х гг., изучение ее культурного «провенанса», визуального канона и степени распространенности.

Прибалтийская фотография оттепели в контексте журнальной периодики

В 1950-х гг. еще сложно говорить о самобытности прибалтийской фотографии. Снимки в местной журнальной периодике во многом подражают визуальному ряду журналов «Советское фото» и «Огонёк», схожесть наблюдается и в тематике (люди труда, космонавты, ученые, медики, дети, чернокожие). Большое количество работ и вовсе перепечатываются из названных общесоюзных изданий. Все это говорит о заимствовании сюжетов и приемов из советского мейнстрима.

Альбомы фотографий начала 1960-х гг. также не представляют творчество отдельных авторов, а описывают красоту природы и трудовую жизнь республик [1]. Характерно, что сама идея фотографии как искусства была впервые озвучена после войны, в 1957 г., и пришла в Прибалтику как инициатива из Москвы в связи с организацией Всесоюзной выставки фотографии. Следствием этого становится первая выставка фотоискусства в Риге, завоевавшая признание зрителей и давшая импульс для дальнейшего развития латвийской фотографии.

Уже к середине 1950-х гг. в латвийских общественно-политических журналах периодически встречаются снимки, выделяющиеся своим визуальным решением и лирическим настроением. Внимание к человеческим чувствам, деталям повседневной жизни – черты, характерные для оттепели в целом. К рубежу десятилетий в журналах «Zvaigzne» («Звезда») и «Liesma» («Пламя») появляются рубрики фотоконкурсов. Издания публикуют снимки на отвлеченные сюжеты, фотоэтюды. Например, в сделанной Ж. Легздиньшем фотографии влюбленных на мосту смену парадигмы выдает не только нестандартность композиции (герои расположены не по центру), но и характерная подпись: «Как вы думаете, куда ведет этот мост? Спросим об этом у молодых, и они нам ответят: на остров любви в Валмиере»¹ (перевод наш. – Е. В.).

Для жанровых снимков других латвийских фотографов, таких как Ю. Куприянов, Я. Тихонов, Ю. Пойшс, У. Сална, также типично преодоление традиционной композиционной схемы, лаконичность ее решения. В их портретах акцентируется личностное начало, непосредственность в позировании. Постепенно приемы, характерные для фотоискусства, попадают в периодические издания, в то время как художественная фотография берет на вооружение репортажные техники.

В целом визуальный ряд латвийских журналов конца 1950-х – начала 1960-х гг. вполне вписывается в парадигму ранней оттепели. Неслучайно снимки латвийских фотографов появляются на обложках всесоюзного журнала «Советское фото» уже в 1958 г. Издание положительно отзывалось о творчестве рижанина Ф. Израэльсона и его земляков. А в 1963 г. выходит большой материал с работами Ж. Граубицы,

¹См.: Zvaigzne. 1956. Nr. 14 (задняя сторона обложки).

Я. Тихонова, Ф. Израэльсона (Латвия), Г. Вайдлы, О. Виханди, В. Горбунова (Эстония), А. Суткуса, Л. Руйкаса (Литва). Реакция автора статьи С. Фридлянда на эти работы неоднозначна. Несмотря на комплименты в адрес отдельных снимков, он недоумевает по поводу фотозарисовок детей, которые сделали будущий классик литовской фотографии А. Суткус и прославившийся впоследствии как кинорежиссер Г. Франк: «Эти работы, построенные на поверхностных, случайных наблюдениях, не способны принести зрителю не только эстетического удовлетворения, но и точной информации о жизни нашей детворы. Обидная растрата вкуса и умения, которые несомненно присущи авторам» [2]. Также достается фотографиям, экспериментирующим с формой и изощренными техниками печати.

Но в 1964 г. снимки А. Суткуса «На празднике песни», «В дюнах Неринги» награждаются на выставке «Семилетка в действии», и журнал уже хвалит его работы, отмечая при этом, что произведения латвийских авторов выделяются разнообразием содержания и формы, технической безукоризненностью исполнения. Положительные отзывы получают и эстонские фотографы, экспериментирующие с формой. Им же был посвящен отдельный материал в мартовском номере этого же года.

Во второй половине 1960-х гг. динамика публикаций усиливается, что можно объяснить тем, что тенденции прибалтийской фотографии становятся более заметными, приобретают ярко выраженные стилевые признаки. В свою очередь, постепенно меняется и визуальное наполнение журнала: советские фотолюбители и профессиональные репортеры все чаще прибегают к нестандартным композиционным схемам, лаконичным решениям, характерным для поздней оттепели.

В 1968 г. «Советское фото» отмечает в прибалтийских работах интеллектуальную углубленность и психологичность. «Здесь фотография говорит языком эпоса», – писал журнал в рецензии на альбом «Литовская фотография» [3, с. 17]. Размышляя над вопросом о том, должна фотография быть «фиксатором определенных моментов» или «стремиться к изобразительному совершенству», рецензент Н. Танаев приходит к выводу, что литовцы избирают второй путь: «Факт, преломленный сквозь творческое восприятие автора, перестает быть просто фактом, а поднимается до обобщения, и фотография становится в полном смысле слова произведением искусства» [3, с. 17].

Журнал выделяет работы литовских фотохудожников Р. Дихавичюса, Р. Малецкаса и в особенности А. Суткуса. Латвийские фотографы Ф. Израэльсон, В. Гайлис, Я. Крейцберг, Я. Тихонов также получают высокую оценку.

Тем не менее выбранные редакцией снимки прибалтийских авторов вряд ли можно назвать характерными для них. Самые известные на сегодня работы А. Суткуса и Г. Бинде остались без внимания. Публиковались фотографии, интересные с точки зрения технического исполнения, графически выразительные, но нейтральные по своей тематике. Предпочтение отдавалось лирическим композициям.

В 1968 г. в Риге открывается первая фотовыставка прибалтийских республик «Янтарный край». Эта экспозиция, как пишет журнал, впервые наглядно и четко обозначила тенденции прибалтийской фотографии: «Авторы, как правило, не конкретизируют ситуацию, не подчеркивают действия, обходясь только намеком, предоставляя простор ассоциациям, призывая к духовному участию. Самостоятельна ли подобная творческая концепция? Очевидно, во многом она близка – если не следует – духовным и эстетическим исканиям современной кинематографии. И подобная, говоря условно, кинематографическая точка зрения существенно воздействовала не только на мироощущение, но и на изобразительную манеру прибалтийских фотомастеров. Этим, вероятно, и объясняется то обстоятельство, что репортажные работы на данной выставке, к сожалению, почти не были заметны и не определяли ведущего ее направления. Большинство снимков представляли великолепно срежиссированные мизансцены, в некоторых случаях напоминающие так называемые стоп-кадры в киноленте» [4, с. 12]. Кинематографическое происхождение визуальных образов подтверждается также свидетельствами самих фотографов, часто находивших вдохновение в фильмах местного и зарубежного производства. Оригинально продуманная композиция кинокадра могла послужить образцом для художественной фотографии.

Сквозь железный занавес: эротическая фотография в СССР

Помимо кинематографа, стилистическое воздействие на прибалтийских авторов оказывали заграничные фотовыставки, иностранные журналы, а также попадавшие в печать снимки западных коллег. Так, «Советское фото» публикует обзоры зарубежных выставок и, хотя приоритет остается за работами представителей стран социалистического лагеря, на страницы издания проникает информация и о западных фотохудожниках. Знакомство советских зрителей с творчеством таких мастеров, как А. Картье-Брессон, Р. Аведон, Й. Судек, Р. Дуано, воспитывало массовый вкус и, в свою очередь, служило ориентиром для местных фотографов.

В связи с возрастающим интересом к фотографическим процессам за рубежом журнал «Советское фото» все чаще обращался к работам фотохудожников из Чехословакии, Венгрии, Польши, Югославии, рассказывал на своих страницах о крупнейших специализированных изданиях социалистических стран. Была также доступна альбомная продукция. Стоит отметить, что страны социалистического лагеря пользовались большей свободой. Например, чехословацкое издательство «Odeon» выпускало альбомы классиков фотографии.

Национальная периодика также знакомила читателей с зарубежными мастерами. Например, в латвийском журнале «Māksla» («Искусство»), издававшемся с 1959 г., публиковались работы местных и зарубежных фотохудожников. Первая статья о фотографии в 1963 г. представляла снимки латвийских авторов, уже известных по журналу «Советское фото» [5]. Материал И. Страутманиса утверждал фотографию в качестве искусства, обсуждал ее художественные критерии. Количество таких публикаций увеличивалось с каждым годом, что говорит о возрастающем интересе к этой сфере.

В первой половине 1960-х гг. меняется вектор прибалтийской фотографии в связи с ее переориентацией на Запад. Большую роль в этом сыграла иностранная фотопериодика, в достаточном количестве поступавшая в Советский Союз. Доступ к ней фактически не был ограничен. Западные журналы имелись в библиотеках, многие фотографические издания распространялись по подписке. Особую популярность приобрел чехословацкий журнал «Revue Fotografie», выпускавшийся на русском языке с 1959 г., а также издания «Польское фото» и «Българско фото». Меньшее влияние из-за языкового барьера оказывали немецкие журналы.

Зарубежная печать была основным источником информации об актуальных тенденциях современной фотографии. Тем не менее далеко не все иностранные веяния приходились по вкусу советским фотолюбителям. Например, чехословацкий журнал нередко печатал так называемую абстрактную фотографию, которой в Латвии не особо увлекались. Зато большой интерес вызывали «акты», т. е. работа с обнаженной натурой.

Со второй половины 1960-х гг. в Латвии проходило большое количество международных фотовыставок, также оказавших влияние на развитие изобразительного языка. Среди них нужно упомянуть выставку «Интерпресс-фото» (1966), показанную в том числе и в Риге и получившую широкое признание общественности. На экспозиции среди прочих были представлены снимки в жанре ню. В альбоме выставки мы видим обнаженную французскую актрису за кулисами [6, с. 146] и даже «нашу» девушку без одежды на фоне берез (слегка не в фокусе, чтобы избежать излишней детализации) [6, с. 86].

Безусловно, эротическая фотография оказывала влияние на местных авторов, перенимавших визуальный опыт зарубежных коллег. В Чехословакии, где ню не было под запретом, подобного рода снимки встречались в альбомах не только всемирно известных мастеров, но и местных фотохудожников. Так, в 1959 г. в Праге на трех языках (немецком, английском и французском) выходит альбом «Light and Shadow» [7], дублирующий название одного из вошедших в него «актов». Интересно, что, помимо эротического воспевания женского тела, здесь также представлен вуайеристский сюжет в документальной фотографии: мужчины через щель в заборе подглядывают за женщинами, загорающими на нудистском пляже. Но в принципе фотографы стремились избегать при съемке женского тела «ненаигранных естественных кадров». Эстетика «акта» предполагала тщательную предварительную подготовку.

В журнале «Фотография», издававшемся в Чехословакии с 1959 г. на русском языке и распространявшемся в СССР по подписке и через киоски печати, снимки эротического характера публиковались в большом количестве уже на рубеже 1950–60-х гг. Главный редактор журнала вспоминал об этом в статье, посвященной 10-летию юбилею издания: «В первом номере появляются две отличные фотографии обнаженных натур; подобные фотографии мы стараемся печатать регулярно. Мы пришли к заключению, – которое, может быть, не так уж далеко от жизненной правды, – что большинство фотографирующих, при этом не только мужчин, издавна пробовали, пробуют и всегда будут пробовать себя в фотографии обнаженной натуры, но результаты их попыток мало когда достигают такого уровня, чтобы фотография могла увидеть свет. <...> В связи с этим стоит сказать и о том, что нам часто приходилось встречаться с мнением, что у нас “запрещено” печатать фотографии обнаженных натур. Но эти фотографии мы печатаем уже в течение нескольких лет и до сих пор ни разу не столкнулись с подобным запрещением. По-видимому, здесь все дело в определенной доле решительности или в способности правильно выбрать снимки и уметь их защитить» [8, с. 5].

Чехословацкий журнал имел большое влияние на советских авторов. Как признавались Г. Бинде, Э. Спурис, И. Апкалнс и другие латвийские фотографы, работавшие в это время, в данном издании освещалось именно то, о чем они думали и что искали. Таким образом, изобразительная традиция «актов», прославившая прибалтийскую школу на весь Советский Союз, формировалась под воздействием западных стран, в том числе и социалистических.

Обнаженная натура в прибалтийской фотографии появляется примерно в начале 1960-х гг. В 1963 г. в Латвии Г. Бинде делает снимок нагой девушки, молитвенно сложившей руки. В Литве А. Мацияускас запечатлевает любовное объятие мужчины и женщины, при этом в кадре виден пенис. С 1965 г. в жанре ню работает Р. Дихавичюс. К 1968 г. это становится общей тенденцией «неофициальной» фотографии. На снимках З. Дзивидзинска представлены обнаженная пара², раздетая девушка в латвийских полях, детские ноги и гениталии³. Эротические снимки в это время присутствуют также в творчестве Я. Глейздса, С. Квиесите, Г. Янайтиса. Безусловно, далеко не все эти работы печатались в каталогах или выставлялись. Однако уже в 1971 г. в первом альбоме, представляющем фотоискусство Советской Латвии, среди снимков, посвященных трудовым будням республики, присутствуют «акты» Я. Глейздса и Г. Бинде, сделанные еще в 1960-х гг. [9].

В. Йиру, редактор чехословацкого журнала «Фотография», стал составителем альбома советской фотографии, выпущенного в 1972 г. издательством «Odeon» [10]. Помимо произведений военных лет, здесь представлены снимки обнаженных женских тел: «В сауне» А. Добровольского, «Модель» Я. Крейзберга, «Торс» В. Барнева, «Море» Г. Бинде, «Лето» Р. Дихавичюса. И хотя даты этих фотографий в альбоме не указаны, многие из них были сделаны авторами еще в предыдущую декаду.

Тем не менее 10 лет назад в альбоме «Фотоискусство СССР» (1962) [11], представляющем творчество фотохудожников с 1920-х гг. до современности, была исключена не только эротическая, но и пикториальная фотография и весь конструктивистский опыт. Здесь нет ни одной работы А. Родченко, но зато присутствуют портреты Ленина М. Наппельбаума и П. Оцуца, а также полный набор оттепельных штампов: Хрущев с космонавтами, люди труда, аквалангисты, фестиваль молодежи и студентов, чернокожие в Советском Союзе.

Право «обнажать» советских женщин на страницах прессы появляется не сразу, а только во второй половине 1960-х гг. и чаще всего обуславливается художественными рамками публикуемых снимков. Эротическая фотография, столь популярная в эти годы в любительской среде, фактически отсутствует в журнале «Советское фото». Запрет на обнаженное тело в этом издании нарушается только в отношении «этнических» женщин, находящихся за пределами СССР. Лишь после хрущевского периода появляются снимки в жанре ню с девушками «европейского» типа. Так, в очерке «Современные тенденции французской фотографии» был опубликован «Акт» Ж.-Л. Мишеля, который здесь охарактеризован как «великий певец женщины» [12, с. 20]. Фотография, впрочем, вполне целомудренна: модель закрыла себя от объектива руками и ногами. Изредка цензура журнала допускала к печати снимки, где была оголена часть тела, как, например, спина девушки в работе Р. Дихавичюса «У реки». В прибалтийских изданиях разрешалось больше «вольностей». В частности, в латвийском журнале «Māksla» в рецензии на выставку «Женщина» (Рига, 1968) публикуются сразу несколько работ в жанре ню [13]. В то же время в материале об этой экспозиции в журнале «Советское фото» выделены совершенно иные снимки – портреты, на которых женщина предстает в роли невесты, будущей матери, спортсменки [14]. Таким образом, мы видим, что рамки цензуры сильно варьировались в зависимости от типа издания (всесоюзный журнал, печатный орган национальной республики или страны социалистического лагеря, альбомная продукция или выставочный каталог), каждое из них по-разному определяло границы дозволенного.

Женское тело в работах фотолюбителей

Если крупный план лица апеллирует к человеческой индивидуальности, то крупный план тела предельно абстрагируется от нее. В работах фотолюбителей женская плоть в кадре напоминает природный ландшафт. Неслучайно фотографии в жанре ню часто снимали на фоне дюн, где окружающий пейзаж продолжался в рельефах тела, реализуя метафору природного начала. В связи с этим также важно учитывать сформировавшуюся после Первой мировой войны изобразительную традицию, где обнаженное тело, наряду с солнцем и водой, символизировало чистоту, невинность и красоту, ставшую воплощением национального возрождения, выраженного через доиндустриальные символы. В таком случае изображение женского тела – центрального сюжета прибалтийской фотографии 1960-х гг. – получает новые коннотации, связанные с национальным самосознанием.

Самый известный латвийский мастер, в чьем творчестве неизменно присутствовала тема ню, – Г. Бинде. В его произведениях модель чаще всего погружена в полумрак, освещены лишь некоторые части тела, позволяющие угадать общие очертания фигуры. Лицо при этом остается в тени, невидимым зрителю, который догадывается об определенном настроении человека исходя из языка его тела, жестов и поз. Тела на снимках Г. Бинде лишены своей физической конкретности, выступая из темного фона как

²См.: *Tifentāle A. Fotogrāfija kā māksla Latvijā = The photograph as art in Latvia, 1960–1969.* Rīga : Neputns, 2011. P. 122.

³См.: *Es neko neatceros. Fotogrāfijas = I don't remember a thing. Photographs, 1964–2005 / ed. by Z. Dzividzinska, A. Tifentāle.* Rīga : Adverts, 2007. P. 100–101.

острова световых пятен, зыбкость их контура создает впечатление миража. Подобные «натюрморты» из женского тела характерны и для других латвийских авторов, в частности Я. Глейздса, что позволяет говорить об определенной тенденции в «актах» латвийской фотографии. Подобную «недосказанность» можно объяснить цензурой, заставляющей избегать слишком откровенных снимков, но на самом деле она связана больше с поэтическими устремлениями самих фотохудожников. В этом фрагментировании можно увидеть ускользание тела, его мистифицирование и ореол загадочности. Тело как будто не обнажает себя до конца. «По-видимому, эротика существует лишь постольку, поскольку объект ускользает. И в этом ускользании он никогда до конца не может быть разоблачен. Окончательное разоблачение равно его умерщвлению, триумф, связанный с овладением, с проникновением в глубину, порнографичен» [15, с. 181].

На многочисленных «актах» фотолюбителей периода оттепели женское тело раздроблено, фрагментарно, эфемерно, теряет свои очертания. Лицо на снимках фактически отсутствует: либо оно погружено в тень, либо голова оказывается обрезанной при кадрировании. Ж. Бодрийяр пишет о том, что эротические модели и актеры порнофильмов не имеют лица, потому как оно неуместно: «Функциональная нагота стирает все прочее, остается одна зрелищность пола» [16, с. 77]. Представленное лишь частями, тело теряет свою цельность и самодостаточность⁴.

В 1960-х гг. к этой лаконичной формуле, воспевающей красоту женских форм, к их крупному плану — еще одному свидетельству повышенного интереса к телу — прибегали многие. В ранних работах литовца Р. Дихавичюса женское тело также часто представлено лишь своими частями: туловище напоминает скульптуру, античный торс, где голова и руки оказываются усеченными рамкой кадра. В своей статье «Кредо»⁵ Р. Дихавичюс обсуждает место обнаженного тела в собственных фотографиях и в искусстве вообще. Он пишет, что в искусстве нет красивых, уродливых или нейтральных предметов. По его словам, под одеждой мы все являемся нагими, но некоторые из нас скрывают больше шрамов, морщин и деформаций. Фотограф утверждает, что даже самое уродливое из человеческих существ может явить собой объект для творческой интерпретации, и в качестве примера приводит работы Д. Арбуса. Согласно статье красота и уродство находятся в нейтральной зоне выбора художника, он может выбрать любое, не чувствуя себя виновным в предпочтении уродства. Сам Р. Дихавичюс выбирает идеальных, статных моделей, которых показывает на фоне природы, но его рассуждения о возможном изображении некрасивых, нестандартных, девиантных тел говорят о смене ценностных ориентаций. В целом обнаженное женское тело представлено в литовской фотографии более свободно по сравнению с латвийскими «актами». Безусловно, эти снимки не попадали на страницы советских журналов, которые читала вся страна, но были знакомы фотолюбителям благодаря выставкам, альбомам и местной периодике.

Фрагментированные женские тела, свернутые в эмбриональные позы, воспроизводили патриархатные взгляды, транслируя определенную традицию в репрезентации, сложившуюся в западном фотоискусстве. Прибалтийские мастера подражали стилистике подобных работ, распространенных и в социалистическом лагере. Например, в Братиславе в 1968 г. был выпущен альбом черно-белых «актов», снимков и рисунков, где женское тело представлено лишь частями, выступающими из тени или расчлененными при кадрировании, а также уподобляется ландшафту или природным дарам, например фруктам [18]. Такие снимки подчеркивают эфемерность, зыбкость женской натуры, в отличие от данного целиком реалистического изображения тела, которое зрителю легче усвоить. Тем не менее подобного рода объективация вступала в конфронтацию с официальным взглядом на советскую женщину, оспаривая ее идентичность как субъекта.

Заключение

Прибалтийская фотография 1960-х гг. — явление разнородное и многоплановое. Так, снимки латвийских авторов отличает большая графичность и опыты с соляризацией, тогда как работы их литовских коллег социальные, отображают деревню, ее самобытность, интерес к национальным характерам и часто носят репортажный характер. Снимки эстонских фотографов более статичны, стандартны в своем композиционном решении, традиционны в тематическом выборе (дети, цветы, животные и т. п.). Меж-

⁴Цельность тела, присутствующая в классическом искусстве, отвергается, тело рассыпается на части. Это отмечает и Ж. Липовецкий: «Художники обычно писали своих “Венер” таким образом, чтобы ими любовались издалека, как если бы они были помещены на сцену некоего театра. Подобный отстраненный подход заменило близкое рассматривание помещенных в фокус тел и лиц: крупным планом даны губы и веки, грудь и бедра — реклама разбивает женщину на отдельные фрагменты, создает образ красоты, подобной собираемой из разных частей головоломке. Нет больше тела как удовольствия для глаз, зато есть тело, вызывающее к усилиям по его исправлению, к эффективному воздействию на него и к его эстетической оптимизации» [17, с. 269–270].

⁵Цит. по: *Kezys A. Two masters of Lithuanian photography: Antanas Sutkus and Rimantas Dichavicius* [Electronic resource]. URL: www.thomas.edu/library/sutkus/exhibcat.htm (date of access: 23.06.2003).

ду тем можно подчеркнуть и некоторую общность тенденций, наличие объединяющих черт в работах мастеров трех республик. Они усматриваются в интересе к экспериментальным техникам (соляризация) и формальным поискам, в стремлении придать выразительность кадровому построению.

Феномен фотолюбительства имел определяющее значение для развития советской фотографии в эти годы. Он не ограничивался рамками фотоклубного движения, но влиял и на характер периодической печати. Граница между «официальной» и «неофициальной» фотографией оттепельного времени была проницаемой, многие авторы фигурировали и здесь и там, публикуясь во всесоюзных периодических изданиях и участвуя в международных конкурсах.

Если в начале оттепельного периода на прибалтийских фотографов воздействовала стилистика советских журналов, то к середине 1960-х гг. становится очевидным влияние западной фотографии, что отражалось как в композиционных решениях, так и в тематике работ, в распространении эротических снимков. Чувственность эпохи сместилась от романтических сюжетов с влюбленными парами к «актам», представлявшим обнаженное женское тело на любой зрительский вкус.

В печатной цензуре этого времени существовали двойные стандарты. Требования к журналам, издававшимся в СССР и странах социалистического лагеря, к альбомам, представлявшим советское фотоискусство, и к выставочным каталогам фотоклубов были неодинаковыми. В принципе формат выставки, альбома и каталога позволял гораздо большее, раздвигал рамки репрезентации тела.

На примере прибалтийских работ хорошо прослеживается, каким образом происходила трансляция образов западной фотографии, как она встраивалась в местную традицию, ставшую впоследствии «агентом влияния» для фотолюбителей всей страны. В конце 1960-х гг. многие советские авторы ориентировались на прибалтийскую фотографию, вдохновленную, в свою очередь, западными образцами. Таким образом, трансляция визуальных западных канонов происходила как напрямую – через журналы, альбомы, выставки, так и опосредованно – через творчество прибалтийских коллег, имевших вес в профессиональной среде.

Библиографические ссылки

1. Cielava S, redaktors. *Dzintarzeme Latvija*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība; 1960. 318 lpp.
2. Фридлянд С. Требование времени. *Советское фото*. 1963;7:9.
3. Танаев Н. Человек и красота мира: размышление об альбоме «Литовская фотография». *Советское фото*. 1968;5:17–19.
4. Козлов А. «Янтарный край». Первая фотовыставка прибалтийских республик. *Советское фото*. 1968;8:12.
5. Strautmanis I. Cilvēkam ar fotokameru. *Māksla*. 1963;4:13–17.
6. Бугаева М, Морозов С, составители. *Интерпресс-фото. Мир в фотографиях*. Москва: АПН; 1966; 208 с.
7. Hrbas M, Hak M, Lukas J, Prosek J, editors. *Light and Shadow*. Prague: Artia; 1959. 119 p.
8. Йиру В. Десятый год. *Фотография*. 1966;1:3–9.
9. Kreicbergs J, sastādīts. *Mākslas foto*. Rīga: Liesma; 1971. 79 lpp.
10. Jirů V. *Současná sovětská fotografie*. Praha: Odeon; 1972. 91 s.
11. *Фотоискусство СССР*. Москва: Искусство; 1962. 111 с.
12. Фаж Ж. Современные тенденции французской фотографии. *Советское фото*. 1968;3:16–20.
13. Binde I. Sieviete. Rīga. 1968. *Māksla*. 1968;2:49–52.
14. Образ женщины в фотоискусстве. *Советское фото*. 1968;7:16–17.
15. Петровская Е. *Непроявленное. Очерки по философии фотографии*. Москва: Ad Marginem; 2002. 208 с.
16. Бодрийяр Ж. *Соблазн*. Гараджа А, переводчик. Москва: Ad Marginem; 2000. 319 с.
17. Липовецкий Ж. *Третья женщина. Незыблемость и потрясение основ женственности*. Полторацкая НИ, переводчик. Санкт-Петербург: Алетей; 2003. 512 с.
18. Pilař Z, Řezáč J, prekladače. *Akty a akty. Fotografie a kresby*. Bratislava: Tatran; 1968. 125 s.

References

1. Cielava S, redaktors. *Dzintarzeme Latvija*. Rīga: Latvijas valsts izdevniecība; 1960. 318 lpp.
2. Fridlyand S. [Time requirement]. *Sovetskoe foto*. 1963;7:9. Russian.
3. Tanaev N. [Man and the beauty of the world: reflection on the album «Lithuanian photography»]. *Sovetskoe foto*. 1968;5:17–19. Russian.
4. Kozlov A. [«Amber region». The first photo exhibition of the Baltic republics]. *Sovetskoe foto*. 1968;8:12. Russian.
5. Strautmanis I. Cilvēkam ar fotokameru. *Māksla*. 1963;4:13–17.
6. Bugaeva M, Morozov S, compilers. *Interpress-photo. The world in pictures*. Moscow: The Novosti Press Agency; 1966. 208 p.
7. Hrbas M, Hak M, Lukas J, Prosek J, editors. *Light and Shadow*. Prague: Artia; 1959. 119 p.
8. Jiru V. [The tenth year]. *Fotografiya*. 1966;1:3–9. Russian.
9. Kreicbergs J, sastādīts. *Mākslas foto*. Rīga: Liesma; 1971. 79 lpp.
10. Jirů V. *Současná sovětská fotografie*. Praha: Odeon; 1972. 91 s.
11. *Fotoiskusstvo SSSR* [Photo art of the USSR]. Moscow: Iskustvo; 1962. 111 p. Russian.
12. Fazh Zh. [Current trends in French photograph]. *Sovetskoe foto*. 1968;3:16–20. Russian.

13. Binde I. Sieviete. Rīga. 1968. *Māksla*. 1968;2:49–52.
14. [The image of a woman in photoart]. *Sovetskoe foto*. 1968;7:16–17. Russian.
15. Petrovskaya E. *Neprovyavlennoe. Ocherki po filosofii fotografii* [Undeveloped. Essays on the philosophy of photography]. Moscow: Ad Marginem; 2002. 208 p. Russian.
16. Baudrillard J. *De la séduction*. Paris: Galilée; 1979. 248 p.
Russian edition: Baudrillard J. *Soblazn*. Garadzha A, translator. Moscow: Ad Marginem; 2000. 319 p.
17. Lipovetsky G. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard; 1997. 336 p.
Russian edition: Lipovetsky G. *Tret'ya zhenshchina. Nezyblemost' i potryasenie osnov zhenstvennosti*. Poltoratskaya NI, translator. Saint Petersburg: Aleteiya; 2003. 512 p.
18. Pilař Z, Řezáč J, prekladače. *Akty a akty. Fotografie a kresby*. Bratislava: Tatran; 1968. 125 s.

Статья поступила в редколлегию 05.11.2019.

Received by editorial board 05.11.2019.

СОДЕРЖАНИЕ

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Усовская Э. А. Дисциплинарный статус и категоризация культурологии 5

Прыгодзіч А. А. Нямецкая мова як крыніца лексічных запазычанняў 12

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Сельченко Е. К. Гностические топосы в творчестве Рихарда Вагнера 19

Джохадзе Г. А. Объяснение: «Грузинский контекст» Б. Пастернака 28

КУЛЬТУРНЫЕ ИНДУСТРИИ

Духан И. Н. Дизайн Льва Агибалова: трансгрессия модернистского кода 36

Викулина Е. И. Трансформация образности в прибалтийской фотографии 1960-х гг.:
периодическая печать и фотоклубное движение 42

CONTENTS

SOCIAL-CULTURAL COMMUNICATIONS

<i>Usovskaya E. A.</i> Disciplinary status and categorization of culturology	5
<i>Pryhodzich A. A.</i> German language as a source of lexical borrowings	12

WORLD AND NATIONAL CULTURE

<i>Selchenok E. K.</i> Gnostic topos in the oeuvre of Richard Wagner	19
<i>Jokhadze G. A.</i> Explanation of the «Georgian context» of B. Pasternak.....	28

CULTURAL INDUSTRIES

<i>Dukhan I. N.</i> Transgression of modernist code in Lev Agibalov's design	36
<i>Vikulina E. I.</i> Transformation of imagery in the Baltic photography of the 1960s: periodic printing and photo club movement	42

Журнал включен Высшей аттестационной комиссией Республики Беларусь в Перечень научных изданий для опубликования результатов диссертационных исследований по культурологии, искусствоведению, дизайну и образованию.

**Человек в социокультурном измерении.
№ 1. 2020**

Учредитель:
Белорусский государственный университет

Юридический адрес: пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск.

Почтовый адрес: пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск.

Тел. (017) 259-70-74, (017) 259-70-75.

E-mail: pscd@bsu.by

URL: <https://journals.bsu.by/index.php/>

Редактор *А. С. Люкевич*
Технические редакторы *Ю. А. Тарайковская*
Корректоры *Л. А. Меркуль, К. Б. Скакун*

Подписано в печать 28.02.2020.

Тираж 100 экз. Заказ 318.

Республиканское унитарное предприятие
«Информационно-вычислительный центр
Министерства финансов Республики Беларусь».
ЛП № 02330/89 от 03.03.2014.
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.

© БГУ, 2020

**Human in the Socio-Cultural Dimension.
No. 1. 2020**

Founder:
Belarusian State University

Registered address: 4 Niezaliežnasci Ave.,
Minsk 220030.

Correspondence address: 4 Niezaliežnasci Ave.,
Minsk 220030.

Tel. (017) 259-70-74, (017) 259-70-75.

E-mail: pscd@bsu.by

URL: <https://journals.bsu.by/index.php/>

Editor *A. S. Lyukevich*
Technical editors *Y. A. Taraikouskaya*
Proofreaders *L. A. Merkul', K. B. Skakun*

Signed print 28.02.2020.

Edition 100 copies. Order number 318.

Republican Unitary Enterprise
«Informatsionno-vychislitel'nyi tsentr
Ministerstva finansov Respubliki Belarus'».
License for publishing No. 02330/89, 3 March, 2014.
17 Kal'varyjskaja Str., Minsk 220004.

© BSU, 2020