

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт гуманитарных исследований

**ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Сборник научных трудов*

**Выпуск 1**

*Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова*

Москва  
Издательство Московского гуманитарного университета  
2005

*Печатается по решению Института гуманитарных исследований  
Московского гуманитарного университета*

**Тезаурусный анализ мировой культуры:** Сб. науч. трудов.  
Вып. 1 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гуманит.  
ун-та, 2005. — 76 с.

В сборнике помещены работы, в которых представлены теоретические аспекты тезаурусного научного подхода и результаты его практического применения к различным областям гуманитарного знания (теория и история культуры, литературоведение, социология, лингвистика, исследование средств массовой информации).

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

© Авторы статей, 2005.

© МосГУ, 2005.

## **ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Осуществление тезаурусного анализа мировой культуры — грандиозная научная задача, которую ставит перед собой коллектив исследователей — докторов и кандидатов наук, аспирантов, преподавателей и научных сотрудников, объединенных Институтом гуманитарных исследований Московского гуманитарного университета в сотрудничестве с Международной академией наук (IAS, Австрия) и Центром тезаурологических исследований Международной академии наук педагогического образования (МАНПО, Москва), с привлечением ученых из Москвы, Самары, Магнитогорска, Орска и других городов, разрабатывающих общегуманитарный тезаурусный подход. В результате может сложиться целая научная школа. Исходным для нее видится определенный круг идей, которые предлагаются для обсуждения в данной статье<sup>1</sup>.

Гуманитарные науки все более субъективизируются и отдаляются от идеала науки как объективного знания. Сначала позитивистская парадигма, а затем парадигмы структурного функционализма, структурализма, исторического материализма, других макросоциальных теорий понесли существенный урон под воздействием критики со стороны представителей субъективно-ориентированных концепций гуманитарного знания. И эта критика все меньше может быть отвергнута или проигнорирована научным сообществом. Действительно, в условиях «информационного взрыва», характеризующего культуру новейшего времени, перед исследователем возникает трудноразрешимая проблема: в состоянии ли он овладеть огромными массивами информации для того, чтобы сделать определенные научные выводы? Объективность исследования оказывается под вопросом не только в том или ином конкретном случае, но и в целом. Субъективизация современной науки — не просто дань времени, но и естественное следствие развития культуры. Как же работать с этой субъективной составляющей, сохраняя при этом требования, присущие научно-ориентированному знанию?

---

<sup>1</sup> Изложено в работе: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. №1. С. 93–100.

Ответ на этот вопрос, на эту потребность науки, прежде всего в сфере гуманитарного знания, занимает умы выдающихся ученых. Далеко не случайно философия XX века испытала такое мощное воздействие учения Л. Витгенштейна, поставившего в качестве ограничителя полноты знания лингвистический барьер: человек может знать лишь то, что позволяют ему сформулировать средства используемого им языка. Критика этой позиции (в том числе и со стороны лингвистов, например, А. Вежбицкой) вовсе не отменяет самого принципа: активности осмысления действительности субъектом. Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе (можно говорить о поле ассоциаций, семантическом поле, понятийном ядре и т. д.). И не может пассивно воспроизводить объективные соотношения, неизбежно их переструктурирует.

Изучение этих процессов и вытекающих из них следствий может вестись с применением разрабатываемого в последние годы тезаурусного подхода. Он показал свою эвристичность в культурологии, в рамках которой формируется тезаурология — своего рода *субъективная культурология*. Результаты его применения в социологии, филологии и других областях гуманитарного знания публикуются уже более 10 лет<sup>2</sup>.

Центральное понятие этого подхода — тезаурус. В Древней Греции тезаурусом (*thésaurós*) называли сокровище, сокровищницу, запас. И в научной терминологии нашего времени — в лингвистике, семиотике, информатике, теории искусственного интеллекта и других областях знания — тезаурус обозначает некоторое особым образом оформленное *накопление*. В информатике и теории искусственного интеллекта обращается внимание на *систематизацию* данных, составляющих тезаурус, и на их *ориентирующий* характер. Именно

---

2 См.: Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14; Луков Вал. А. Молодежь как социальная реальность // Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999. С. 126–189; Луков Вал. А. Тезаурусная концепция социализации // Дискурс: Социол. студия. Вып. 2: Социальная структура, социальные институты и процессы. М., 2002. С. 8–19; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; и др.

такая характеристика тезауруса легла в основу содержания этого понятия в общегуманитарном тезаурусном подходе: тезаурус — это структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект.

Тезаурус обладает рядом черт, характерных особенностей, из которых в первую очередь нужно выделить следующие:

- неполнота любого тезауруса по сравнению с реальным развитием культуры, его фрагментарность, относительная непоследовательность; единство тезауруса, несмотря на фрагментарность составляющих его элементов, обеспечивается субъективно (внутренняя логика), в частности, через единство личности;
- иерархичность, восприятие мировой культуры сквозь призму ценностного подхода; выделенные приоритеты составляют определенную подсистему — ядро тезауруса;
- творческое пересоздание, переосмысление, вводящее герменевтический аспект в характеристику тезауруса;
- ориентирующий характер тезауруса;
- наличие родственных явлений в других тезаурусах, что ставит вопрос о генезисе тезаурусов;
- разнообразие и изменчивость тезаурусов, множественность уровней освоения культуры, при наличии ядра — отсутствие четких границ;
- действенность тезауруса, который влияет на поведение, другие проявления субъекта; воспитывающий (социализирующий) характер.

Нужно обратить особое внимание на то, что тезаурус (как характеристика субъекта) строится *не от общего к частному, а от своего к чужому*. Свое выступает заместителем общего. Реальное общее встраивается в свое, занимая в структуре тезауруса место частного. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере *освоено* (буквально: сделано *своим*).

Мир входит в сознание человека в определенной последовательности, которую определяет уже сложившаяся структура тезауруса (его «топика»), как некий фильтр, отбирающая, оценивающая и преобразующая (перекодирующая, переводящая на понятный «язык») многообразные сигналы извне. Центральное место занимает образ *самого себя* (самоосознание) и *другого* человека: его внешний

вид (прическа, костюм), поведение, поступки, затем мысли и чувства, образ жизни. От одного человека тезаурус переходит к двум (здесь важными оказываются такие аспекты человеческого существования, как дружба, любовь, спор, вражда, зависть, диалог, общение, отношение «учитель — ученик»). Затем к трем (семья: отец — мать — ребенок) и более (микрогруппа).

Осознается ближайшая среда (окружающие вещи, мебель, дом, обозримое природное пространство). Следующие круги тезауруса — свой город или деревня, страна, общество (нация, класс, человечество), общественные отношения и чувства (долг, совесть, свобода, равенство, братство, избранность, отчужденность, одиночество), обучение и воспитание, «свое» и «чужое» (иностранное), история, политика, экономика, техника, наука, мораль, эстетика, религия, философия, человек как микрокосм, макрокосм — вселенная, общие законы мироздания. Со всеми кругами связано художественное восприятие действительности, наиболее проявленное в искусстве. Но не только в нем. Видимо, тезаурусы лежат в основе социального конструирования реальности, если под последним понимать не только концепцию в области социологии знания, разработанную П. Бергером и Т. Лукманом, но и саму такую деятельность воспринимающего, познающего, понимающего субъекта, взаимодействующего с миром в режиме диалога и «обмена ударами», или иначе — импульсами активного воздействия.

В силу этого плодотворным оказывается использование тезаурусного подхода для осмысления и организации социального проектирования, где тезаурусом мы называем полный систематизированный состав информации (знаний) и установок в той или иной области жизнедеятельности, позволяющий в ней ориентироваться<sup>3</sup>. В тезаурусной концепции социального проектирования отразился более общий социологический принцип, который эффективно применяется в построении теорий относительно различных сторон и проявлений социальности. Суть принципа — в признании активности субъекта социального действия (или иными словами — социальной субъектности) в качестве решающего фактора, определяю-

---

3 Подробнее: Луков Вал. А. Социологические основы социального проектирования: тезаурусологический подход // Социологический сборник: Вып. 3 / Ин-т молодежи. М., 1997. С. 3–20; Луков Вал. А. Социальное проектирование: Учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. /Ин-т молодежи. М.: Социум, 2000.

щего содержание и формы социальной жизни. Принцип этот хорошо известен, освящен в рамках разных научных парадигм и под различными обозначениями великими именами (среди них — и К. Маркс, и М. Вебер), но нередко встречается в слишком абстрактной форме, не позволяющей перевести его из сферы социальной философии в сферу социологических интерпретаций.

Именно в последнем отношении эффективно может быть применено понятие тезауруса: оно маркирует устанавливаемые эмпирически ментальные структуры, придающие смысл обыденным действиям людей и их сообществ, но кроме этого предопределяющие самые различные отклонения от обыденности и оказывающие воздействие, возможно — решающее, на весь комплекс социальных структур, социальных институтов и процессов. Эту эффективность тезаурусный подход продемонстрировал в анализе молодежной проблематики, показав, что он может выступить в качестве одного из системообразующих средств построения теорий в рамках социологии молодежи<sup>4</sup>.

Продолжая эту линию, мы сделали попытку показать, что тезаурусный подход дает новые средства для описания и понимания процессов социализации, в том числе и в динамично меняющихся социальных системах, когда надежная система передачи социальных практик от поколения к поколению путем социализации время от времени дает крупные сбои. Таковым сбоем в социализации было сначала установление советской модели социализации, а затем ее разрушение. И на первое, и на второе потребовалось всего 10–15 лет, хотя очевидно, что социализационный процесс в своей основе крайне консервативен и только поэтому обеспечивает воспроизводство всей системы общественных отношений. Если правилом является консерватизм социализационных процессов, то каким образом одновременно и в массовом масштабе сменяются социализационные практики? Проблему составляет и отделение идентичностей от квазиидентичностей, что трудно сделать в условиях переходных обществ. В целом становится спорным устоявшееся представление о социализации как о процессе усвоения индивидом образцов поведения, психологических механизмов, социальных норм и ценностей,

---

4 См: Луков Вал. А. Тезаурологическая концепция молодежи // Социологический сборник. Вып. 5 /Ин-т молодежи. М.: Социум, 1999. С. 8–23; Ковалева А. И., Луков Вал. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М.: Социум, 1999.

необходимых для успешного функционирования индивида в данном обществе<sup>5</sup>. Во-первых, не вполне ясно, как процесс усвоения образцов может потерять воспроизводимость. Во-вторых, в ситуациях социальной аномии возникают проблемы интерпретации образцов поведения, норм и разделяемых в обществе ценностей. В-третьих, дискуссионно и представление об успешности личности: разные социокультурные ареалы предполагают разную трактовку успешности человека — в зависимости от решения философского (и религиозного) вопроса о смысле жизни.

Наша гипотеза состоит в том, что (1) индивидуальные тезаурусы строятся в рамках социализационного процесса из элементов тезаурусных конструкций; (2) в обществе сосуществуют несколько тезаурусных конструкций с разной степенью актуальности (т. е. степенью распространенности, нормативности, формализации); соответственно, и на индивидуальном уровне возможно сосуществование нескольких тезаурусов и выстраивание тезауруса с подвижной иерархией элементов; (3) актуальность, актуализация и утеря актуальности тех или иных тезаурусных конструкций детерминированы объективными социальными процессами и субъективным определением ситуации (на различных уровнях социальной организации); (4) социализационные практики обеспечивают передачу и актуальных, и неактуальных тезаурусных конструкций, из которых строятся тезаурусы.

В свете сказанного важно подчеркнуть, что тезаурус нами понимается как такая организация информации у индивида, которая теснейшим образом связана с его местом в обществе и в макро-, и в микросоциальном пространствах. Возникающая в ходе социализационного процесса комбинация элементов (сведений, моделей поведения, установок, ценностей и т. д.) выстраивается из фрагментов тезаурусов *значимых других*. Эти фрагменты сами несут в себе следы более ранних тезаурусных образований, также воспринятых от значимых других иного поколения. Общая часть тезаурусных фрагментов, из которых, собственно и формируются индивидуальные тезаурусы, мы называем тезаурусными конструкциями, которые можно сравнить с корнями слов, принимающими точное значение в со-

---

5 См.: Ясная Л. В. Социализация // Российская социологическая энциклопедия / Под общ. ред. Г. В. Осипова. М.: Издат. группа НОРМА ИНФРА-М, 1998. С. 478–479.



четании с другими строительными блоками (с префиксами, аффиксами и т. д.).

Еще более точное представление о тезаурусных конструкциях дает аналогия с *идиомами* — устойчивыми фразеологическими оборотами. Особенности идиом состоят в том, что их смысл не вытекает из значения каждого из слов, составляющих фразеологизм. Это характерно и для фразеологических сращений, где не ясна мотивировка данного набора элементов («бить баклуши», «милиционер родился» и т. д.), и для фразеологических единств, которым присуща прозрачность мотивировки («плыть по течению», «сидеть на игле»), и других типов фразеологизмов.

Сцепление тезаурусных конструкций в тезаурусы обусловлено задачами ориентации в социокультурном пространстве–времени.

Ось иерархической организации тезауруса лежит в иной плоскости, нежели в систематическом своде человеческих знаний, который сохраняется, видоизменяется, дополняется в формах науки. Оси тезауруса — в системе координат «свой–чужой», которая обеспечивает ориентацию человека в окружающей среде. Но это положение может быть дополнено с учетом различий (1) социальных дистанций и (2) уровней социальности.

Что касается социальных дистанций (пространственных и временных), то здесь координаты «свой–чужой» позволяют в горизонтальной плоскости отделить ближайшее, отдаленное и дальнее социальное окружение. Ближайшее окружение важнее всего, оно прозрачно, предсказуемо, дает пищу для различного рода нормативно-ценностных характеристик и соответствующих действий (оценок поведения, сплетен, сочувствия, практик исключения и т. д.). Отдаленное окружение менее существенно, о нем меньше информации, оно уже не обладает прозрачностью и представлено в тезаурусе фрагментарно, оно не вызывает глубоких чувств и эмоций. Дальнее окружение находится в непрозрачной зоне «чужого», воспринимается как постороннее, нередко враждебное.

По крайней мере, три обстоятельства ломают эту стройную картину социальных дистанций. Первое — феномен *референтных групп или личностей*, в случаях, когда они находятся за пределами ближайшего окружения (в пространстве и времени), но в направлении к ним сформировался ориентационный комплекс индивида или группы. В таких ситуациях реальное ближайшее окружение может

переходить на периферию тезауруса. Во временном аспекте смещение в сторону референтных групп или личностей может измеряться тысячелетиями. Таков, например, исследованный нами тезаурус выдающегося французского мыслителя конца Эпохи Возрождения Мишеля Монтеня, ядром которого является ориентация на строй мыслей и ценностей римского философа Сенеки (разрыв во времени около 1500 лет)<sup>6</sup>.

Второе — *исследовательский интерес*, нередко связанный с профессией, но также и с любительством. Исследование как процесс познания уменьшает непрозрачность «чужого», делает его «своим». Собственно, пример с Монтенем демонстрирует этот исследовательский интерес, устанавливающий иную дистанцию во времени и вводящий в актуальный тезаурус тезаурусные конструкции какой угодно давности.

Третье — *ситуативные возмущения* в социальном пространстве (исторические события, события частной жизни — переезд, смерть близких людей, женитьба и т. д.), в результате чего ядро и периферия тезауруса перемешиваются.

Осложнения для стройности и устойчивости тезауруса создаются и в *вертикальном срезе реальности*, т. е. таком ее рассмотрении, где учитываются разные уровни социальности. В этом плане важно подчеркнуть, что тезаурусы в той или иной мере включают информацию разных уровней социальности, хотя преимущественно они предстают в трансформированном и адаптированном виде: адаптером выступает индивидуальный уровень, а точнее то, что закрепляется на нем в виде жизненного опыта.

Однако это, опять-таки, общее правило. В периоды, когда на том или ином уровне социальности возникают чрезвычайные перемены, высокие риски, катастрофы, происходит смещение и в тезаурусах, и крупное событие с высокой степенью значимости для людей ломает тезаурусную иерархию, подчиняет личное общественному. Таков, в частности, механизм резких перемен в общественных настроениях, который наблюдался в период событий 19–21 августа 1991 г. в России или террористической атаки на Нью-Йорк и Вашингтон 11 сентября 2001 г. Сдвиг в тезаурусах в подобных ситуа-

---

6 См.: Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14.

циях может принимать четко фиксируемую форму общности эмоциональных реакции, возникновения новых союзов (в том числе и с бывшими «чужими»), изменений информационных предпочтений и т. д.

Специфика построения тезаурусной иерархии состоит в том, что ориентирующим инструментом выступают идентификационные модели (модель, ориентированная на стандарты жизни «как у людей»; модель с ориентацией на оригинальность; комбинация их частей в зависимости от ситуации). В этом случае полнота информации в тезаурусе означает лишь ту достаточность, которая определяется ориентационной задачей. Вся иная информация отходит на периферию, подчинена иерархии тезауруса, искажается в угоду главных идей и установок или вовсе не замечается.

Этим, между прочим, решается проблема целостности социализационного воздействия при многообразии и нередко противопоставленности социализационных практик. Почему одна и та же ситуация социализационного воздействия дает разные результаты? Значимость каждого фактора по отдельности не дает на это ответа. Так, в семьях с родителями-алкоголиками наблюдается как стремление детей к преодолению сложившегося образа жизни, так и включение в практики родителей. Или иной пример: исследования специфики ценностного отношения к насилию среди тех молодых людей, которые ориентированы (по самооценке) на образы таких киногероев, как Рембо, Терминатор, персонажи Клода Ван Дама и т. п., не выявили значимой разницы со средними показателями по молодежной среде, хотя, казалось бы, в этой подгруппе должна быть снижена граница допустимости насилия<sup>7</sup>.

Идея Э. Гофмана об «общественном безразличии», которая сформировалась в рамках социологии города и выражает особенности взаимодействий при высокой степени их обезличенности, может в свете этих рассуждений приобрести несколько иной ракурс рассмотрения: игнорирование той или иной информации выступает как защитный механизм идентичности и как аспект ориентации в социальном окружении. Он, кстати говоря, формируется в социализационных практиках. В то же время нельзя не отметить, что игнорируе-

---

<sup>7</sup> Исследование «Молодежь–1995», проведенное в феврале 1995 г. под руководством А. И. Ковалевой, В. Ф. Левичевой, В. А. Лукова среди учащейся молодежи Москвы и Московской области (N=1356, выборка квотная).

мая информация может оставаться в резерве и в подходящий момент становится актуальной. Таковы наблюдаемые в повседневности ситуации рождения ребенка или смерти родственника, когда неактуальные традиционные практики ритуальных действий «вспоминаются» и на время осваиваются, уходя затем снова в запасники сознания.

Тезаурусный подход к социализации позволяет, как представляется, преодолеть некоторые противоречия социализационных теорий. Концептуальная сторона этого подхода может быть представлена в следующих положениях:

1. Тезаурус — индивидуальная конфигурация ориентационной информации (знаний, установок), которая складывается под воздействием макро- и микросоциальных факторов и обеспечивает ориентацию человека в различных ситуациях и на различных уровнях социальности.

2. Освоение социальности в конечном счете идет по модели разделения «своего» и «чужого» (при сильном влиянии значимых других) и выработки позиции по отношению к определяемым фрагментам общественной жизни по конструкции аппрейзеров<sup>8</sup>.

3. Адаптация и интериоризация как этапы социализационного процесса в аспекте формирования тезауруса соответствуют последовательности: (1) отделение (референция) «чужого» и установление дистанции, приемлемой для отношения к нему; (2) переработка «своего» в тезаурусе вплоть до потери осмысленной референции «своего».

4. Передача социального опыта от поколения к поколению, формирование нового социального опыта идут в рамках тезаурусных конфигураций. Эти рамки включают и макросоциальные влияния (структурно-функциональные и ситуативные) и микросоциальные влияния (статусно-ролевые, групповой динамики, ситуативные). Жизненные концепции могут оказывать регулирующую роль в преимуществах тех или иных влияний.

---

<sup>8</sup> Аппрейзер (от англ. *pries* —поднимающий) способ измерения какого-либо свойства объекта с применением трехзвенной шкалы оценки, где центральный показатель выражает среднее значение (равен нулю, нейтрален), а два другие дают противоположные характеристики измеряемому свойству («высокий» и «низкий», «положительный» и «отрицательный», «большой» и «малый» и т. д.).

5. Тезаурусы агентов социализационного процесса способны видоизменять как ход (направленность, фазы, скорость) этого процесса, так и его результативность. Результативность социализации оценивается в соответствии с тезаурусной структурой, характерной для данного общества (сообщества).

Тезаурусная концепция имеет тесную связь с идеями символического интеракционизма, Чикагской социологической школы, феноменологической социологии. Но она в большей мере учитывает объективные условия формирования ментальных структур типа тезаурусов, причем не в обобщенной, а в достаточно конкретной форме (в их противоречивом воздействии на личность, особенно в условиях фрагментации социального мира, если пользоваться характеристикой Ю. Хабермаса). Мы исходим из *материалистического представления о социализации* как процессе, имеющем своим основанием сложившиеся в обществе типы образа жизни (что в марксизме трактуется как фундамент классового деления общества).

В то же время социализация в каждый данный исторический момент не является зависимой только от наличных условий бытия, от присущих данной эпохе образцов поведения и мышления и т. д. *Кроме синхронии, есть еще и диахрония тезаурусных конструкций*, и те или иные структуры могут переноситься сквозь века не непосредственно через каналы преемственности и смены поколений, но через сохранение, ретрансляцию и возрождение (после целых эпох забвения, как нередко бывало) социокультурных кодов в их материализованной форме (тексты).

Для современного российского общества особенно характерен процесс тезаурусных сращений, который на поверхности выглядит как «метание в истории». Одновременно активны модели, ориентированные на монархию, «царя-батюшку», православие, и – в противоположность этому – на советский строй, Сталина, марксистскую идеологию в ее ортодоксальных формах и т. д. Нередко эти модели пересекаются, и здесь тезаурусное конструирование находит себе место. Обратим внимание на некоторые труднообъяснимые факты. Согласно данным исследования по политической культуре молодежи, проведенного в 1984 г. под руководством Е. Е. Леванова и А. И. Шендрика, от 60 до 84% молодых людей (по различным категориям молодежи) считали, что марксизм-ленинизм является единственным учением, в котором верно отражаются закономерности развития

природы, общества и человека. Наибольшая доля так считающих отмечалась в группах опрошенных студентов вузов, творческой интеллигенции и молодых инженеров. Спустя пять лет в исследовании, данные которого приводит А. И. Шендрик, лишь 29% опрошенных молодых людей считали так же, 36% были с этим отчасти согласны, а 26% были убеждены, что это ошибочное утверждение. Сравнивая эти данные, А. И. Шендрик отмечал, что «есть достаточно весомые основания сделать вывод о том, что диалектико-материалистическое мировоззрение сегодня присуще далеко не всем молодым людям»<sup>9</sup>. Но это означало бы, что за исторически ничтожный срок произошли тектонические перемены в умах людей. Так ли это? Если выйти за пределы приведенных данных, мы увидим, что исследователи оценивали не реальное мировоззрение молодежи, а степень лояльности к знакам (словам), которым в советском обществе придавался нормативный характер, а в переходный период это стало несущественным. Изменились ориентационные установки, а не мировоззрение. Впрочем, и молодежь, которая в рамках исследования (!) выражала уверенность в верности марксизма-ленинизма, не обязательно *знала, понимала и умела* применять на практике положения диалектического материализма.

В целом можно утверждать, что более основательное изучение тезаурусов позволяет лучше понять суть и динамику переходных эпох как сгустков сложных социокультурных процессов, которые смешивают более или менее устойчивые пласты тезаурусов. Имеет место эффект *мерцания смыслов*, который означает, что смыслы, отражающие, выражающие и организующие человеческую жизнь, не уничтожимы, они лишь отдаляются от актуальной ситуации в своеобразные запасники исторической памяти и при подходящем случае вновь обретают активность, становятся легитимными, а нередко и «единственно верными».

---

<sup>9</sup> Шендрик А. И. Духовная культура советской молодежи: сущность, состояние, пути развития. М.: Мол. гвардия, 1990. С. 255.

**МАТЕРИАЛЫ К ХАРАКТЕРИСТИКЕ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО НАУЧНОГО ТЕЗАУРУСА  
(диссертации по проблемам литератур стран Западной Европы,  
Америки и Австралии, защищенные в 1986–1990 гг.)**

Всего за 1986–1990 гг. было защищено 34 докторских и 284 кандидатских диссертаций по проблемам литератур стран Западной Европы, Америки и Австралии. Подсчеты показывают, что в рассматриваемое пятилетие примерно 4 диссертации из 5 были посвящены литературам Европы, 6 из 7 — литературам четырех стран: Англии, Франции, Германии, США, каждая вторая диссертация написана на англо-американском материале, при этом каждая третья диссертация посвящена литературе Англии.

В 1986–1990 гг. диссертантами было изучено творчество свыше 300 писателей мира (Европа, Северная и Южная Америка, Австралия), при этом 5 писателей из 6 — представители литератур Англии, Франции, Германии, США, а каждый третий писатель, изученный нашими литературоведами в это пятилетие, — английский писатель. Монополия Англии стремительно растет (в предыдущем пятилетии каждый четвертый писатель был английским). Выросло это число и в сопоставлении с числом американских писателей. Если применительно к предыдущему пятилетию правильно было говорить об англо-американской гегемонии (каждый второй писатель был из этих двух стран, причем примерно поровну), то в 1986–1990 гг. количественно положение с американскими писателями не изменилось, в то время как число английские писателей увеличилось на треть. Монографически или в составе тем, соединяющих нескольких авторов, исследовано творчество таких английских писателей, как Арден, Арнольд, Байрон, Батлер, Бейтс, Биен, Блейк, Бонд, Brenton, Ш. Бронте, Бульвер-Литтон, Бэкон, Во., Вулф, Ганн, Гарди, Гаскелл, Гаскойн, Гоббс, Годвин, Голд, Голдинг, Голсуорси, Давенант, Дефо, Джеймс, Б. С. Джонсон, П. Х. Джонсон, Джером К. Джером, Диккенс, Донн, Драйден, Дрэббл, Дэллес, Китс, Карлейль, Киплинг, Конрад, Кэмпбелл, Ларкин, Д. Лессинг, Лили, Лодж, Локкарт, Лоуренс, Марло, Мердок, Мильтон, Моррис, Мэтьюрин, Олдингтон, Отвей, Пейтер, Пикок, Пинтер, Поуп, Радклиф, Рескин, Рид, Сай-

монз, Сидни, Симпсон, Скотт, Смоллет, Сноу, Спарк, Стерн, Стивенсон, Стори, Стюарт, Толкин, Томпсон, Троллоп, Теккерей, Уайльд, Уайтинг, Уилсон, Уэллс, Фаулз, Фрай, Хаксли, Хьюз, Хэмптон, Честертон, Шекспир, Шеридан, М. Шелли, П. Б. Шелли, Шеффер, Дж. Элиот, Т. С. Элиот, Юнг. По две диссертации посвящены творчеству Э. Бонда, В. Вулф, Т. Гарди, У. Голдинга, Дж. Донна, Т. Карлейля, Р. Киплинга, Дж. Китса, Дж. Конрада, К. Марло, Ч. Р. Мэтьюрина, Р. Олдингтона, А. Поупа, Дж. Рескина, Ч. Сноу, Р. Стивенсона, О. Уайльда, Г. Уэллса, Дж. Фаулза, К. Фрая, О. Хаксли, М. Шелли, Т. С. Элиота. По три диссертации — творчеству Дж. Г. Н. Байрона, Ш. Бронте, Дж. Голсуорси, У. М. Теккерея. Пять диссертаций — творчеству Ч. Диккенса. Восемь диссертаций — творчеству У. Шекспира. Это более естественная или, точнее, более традиционная ситуация, чем в предыдущий 5-летний период, когда по три диссертации было посвящено Э. Бонду, Дж. Кери, М. Спарк, Д. Стори, О. Хаксли — и между ними почти случайной фигурой выглядел У. Шекспир (по две диссертации были посвящены Дж. Голсуорси, Д. Дефо, Ч. Диккенсу, Дж. Донну, У. С. Моэму, Т. Дж. Смоллету, О. Уайльду, Д. Фаулзу).

Проведенная в Московском педагогическом государственном университете в октябре 1991 года конференция англистов показала, что сформировался мощный отряд специалистов по английской литературе, ее истории и поэтике (руководитель конференции — профессор Н. П. Михальская).

Анализ места диссертаций по английской литературе среди диссертаций по другим литературам мира позволяет сделать важное культурологическое обобщение. Хотя традиционно считается, что русской культуре ближе французская, хотя в области массовой культуры на первом плане — американская ориентация, на самом деле ведущей и все более возрастающей тенденцией оказывается ориентация на культуру Англии.



## ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕЗАУРУС ПУШКИНА

Творчество Пушкина явило мировое значение русской литературы. Есть историческая несправедливость в том, что это литературное признание Россия получила, благодаря его последователям — Достоевскому, Тургеневу, Толстому, Чехову, Горькому, Булгакову, Шолохову и Пастернаку, но не Пушкину. В обсуждении этой проблемы нельзя ограничиться общим местом — оговоркой о «непереводимости» Пушкина на иностранные языки. В самой постановке проблемы заключены более глубинные, коренные причины, разобравшись в которых необходимо для осознания места русской литературы в мировой культуре. Как остроумно заметил В. Вейдле, «Европа смакует русскую экзотику, но в Пушкине не узнает себя; если же узнает, то узнанного не ценит»<sup>10</sup>. Европа так и не смогла сделать Пушкина «своим», во многом он оказался «чужим», а может даже и «чуждым» для западной культуры<sup>11</sup>.

Одним из парадоксов поэтического творчества Пушкина стало преобразование им русского языка, что особым образом отразилось в его переводческой деятельности: «Язык этот он заставил совершать чудеса, и притом так, что они совершаются как бы сами собой, точно сам язык сделался поэтом. Разве не одной уже прелестью языка даже первая глава «Евгения Онегина» лучше Байрона и «Капитанская дочка» лучше Вальтера Скотта? По размаху творческого воображения Пушкин не был равен Данте, Шекспиру или Гете, но достаточно прочесть «Сцену из Фауста», «Подражание Данту» и монолог скуп-

---

<sup>10</sup> Вейдле В. В. Пушкин и Европа. В изд.: Русская речь. № 3. 1991. С. 41.

<sup>11</sup> Разработку теории «концептов» «свое — чужое» см. в раб. Ю. С. Степанова, Вал. А. Лукова и Вл. А. Лукова. См.: Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. — М.: Академический Проект, 2004. — 992 с. Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14; Луков Вал. А. Молодежь как социальная реальность // Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999. С. 126–189; Луков Вал. А. Тезаурусная концепция социализации // Дискурс: Социол. студия. Вып. 2: Социальная структура, социальные институты и процессы. М., 2002. С. 8–19; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; и др.

го рыцаря, этот несравненный образец прививки шекспировского стиля иной поэзии и иному языку, чтобы убедиться, что в пределах отрывка, образца (что уже немало, так как ткань гения везде одна) он сумел потягаться с ними, стать их спутником, оставаясь в то же время самим собою. Чудо гения во всех этих случаях есть прежде всего чудо самоотверженной любви; но любовь выбирает и не может не выбирать, это не просто «всемирная отзывчивость»<sup>12</sup>. Мы-то знаем: именно Пушкин привел русскую музу в пантеон мировой поэзии. Не важно, что это осталось за пределами культурологического тезауруса запада. Мы то знаем, что Пушкин, отчасти благодаря своей «всемирной отзывчивости», о которой говорил Ф. М. Достоевский, легко превращал «чужой» поэтический материал в почву для возделывания «своего» оригинального поэтического творчества. И в этом плане для него не было «чуждых» литературных источников. Он превосходным образом смог «освоить» литературное наследие: Байрона, Вальтера Скотта, Данте, Гете, Шекспира... И хотя имя Шекспира в хронологии «освоения» последние, оно не только не самое важно, оно стержневое. Шекспир занимал исключительное место в пушкинской концепции мировой литературы.

Янко Лаврин очень точно определил роль «великих англичан» в поэзии Пушкина, отметив его способность подчинять их художественные достижения задачам своего творчества: «Несмотря на свою короткую жизнь, Пушкин оставил огромное литературное наследие в стихах и прозе. В нем он продемонстрировал редкую способность своего гения к восприятию чужого так, чтобы потом приспособить его к себе. Пушкин пребывал под влиянием множества литературных воздействий, но не уступал ни одному из них. Поглощая и переваривая их, он расширял и без того широкий диапазон и усиливал самобытную оригинальность своего гения. Самые сильные воздействия исходили из Англии и были связаны с именами Байрона, Шекспира и сэра Вальтера Скотта. Однако все они, воздействуя как стимул, были претворены Пушкиным в его собственных образах»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Вейдле В. В. Указ. Соч. С. 36.

<sup>13</sup> “Despite such a short life, Pushkin left a great literary heritage in verse and prose. In both he showed a rare capacity for adapting himself to others in order to adapt them to himself. He came under a number of literary influences, without however succumbing to any of them. Having absorbed and digested them, he thereby increased the wide range and peculiar originality of his own genius. The strongest influences came from

Открытие Байрона, а затем Шекспира изменило читательские пристрастия поэта. Чтение этих авторов во французских и русских переводах побудило его к изучению английского языка. Мемуаристы отметили особый интерес Пушкина к английской литературе, его желание читать на языке оригинала. Изменилось пушкинское отношение к французской литературе: в выборе творческих приоритетов он отдает предпочтение английской словесности.

Пушкин увлеченно изучал английских авторов с начала 20-х годов (лорд Байрон, Вальтер Скотт, Джон Беньян, Джон Мильтон, Джон Вильсон, Барри Корнуол, Томас Мур, Роберт Саути, Чарльз Вульф, Уильям Вордсворт, Сэмюэль Кольридж и др.), но именно Шекспир оставил самый глубокий след в душе поэта, и произошло нечто особое и редко случающееся: обнаружилось духовное родство двух гениев, Пушкин проникся «взглядом» Шекспира. Он усваивает уроки британского гения: впитывает шекспировский драматизм и историзм, воспринимает его концепцию характеров, парадоксальность и одновременно естественность художественных решений; приняв его поэтику национального колорита, Пушкин открывает Россию в русской истории.

Перефразируя известные слова поэта, можно сказать: в подражании Шекспиру Пушкин имел «благородную надежду на свои собственные силы, надежду открыть новые миры, стремясь по следам гения». Радость общения с великими собеседниками вызывала в нем «чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (ср.: XII, 82). Пушкин отвергал возможность дословного перевода и его художественную ценность. Плодом пушкинских подражаний был не столько перевод, сколько сотворчество, не вторичная, а новая жизнь в поэзии вечных тем, сюжетов и идей. Пушкин не только переводил, но, вдохновляясь оригиналом, творил сам. Для Пушкина (и тем более для Шекспира) чужой текст не имел абсолютной ценности, не имел абсолютной завершенности — он был материалом собственного творчества, источником поэтического вдохновения. Как верно заметила по этому поводу Т. Г. Мальчукова, «степень свободы в переда-

---

England and were connected with the names of Byron, Shakespeare and Sir Walter Scott. Yet all of them, while acting as stimuli, were remodeled by Pushkin in his own image” (Lavrin. J. Pushkin and Russian Literature. L., 1947. P. 153).

че подлинника, дозволяемая поэту, традиционно считается больше той, которая допустима для переводчика»<sup>14</sup>.

Остается открытым вопрос, сколь свободно Пушкин владел английским языком. Как показывает обсуждение этого вопроса (М. А. Цявловский<sup>15</sup>, В. Набоков<sup>16</sup>, Х. Гиффорд<sup>17</sup>, М. А. Алексеев<sup>18</sup>, Ю. Д. Левин<sup>19</sup>, А. А. Долинин<sup>20</sup>), проблема до сих пор не решена. На наш взгляд, знание любого языка, в том числе и родного, относительно. Знание чужого языка обусловлено пониманием родной речи, наличием толковых и двуязычных словарей, живой традицией эстетического обучения языку носителями данного языка. В жизни Пушкина были все источники знаний, а недостатки некоторых компенсировались гениальной интуицией и сравнительным изучением оригинала и переводов на разные (прежде всего французский) языки. Бесспорен факт, что с середины 20-х годов Пушкин был одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и английской литературы, а перевод шекспировской комедии «Мера за меру» ("Measure For Measure") показывает, вопреки бытующему мнению, что знание английского языка у Пушкина было достаточным для его безупречного исполнения.

Следы шекспировских «штудий» обнаруживаются во многих произведениях Пушкина: они проявляются в цитатах и аллюзиях, в

---

<sup>14</sup> Мальчукова Т. Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. С. 326.

<sup>15</sup> Цявловский М. А. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII–XX. СПб., 1913-1914.

<sup>16</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М.: НПК "Интелвак", 1999.

<sup>17</sup> Gifford H. Shakespearean elements in «Boris Godunov» // Slavonic and East European review. 1947. V. XXVI. № 66. P. 152–160.

<sup>18</sup> Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. // Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 240–280.

<sup>19</sup> Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Том VII. Пушкин и мировая литература. М.; Л., 1974. С. 59–85.

<sup>20</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия // Всемирное слово. Междунар. журнал (СПб.). 2001. № 14. С. 44-51; Его же. Пушкин и Англия. Прилож.: Параллельные места из поэмы Пушкина «Анджело» и комедии Шекспира «Мера за меру» («Measure for Measure») // Эткиндовские чтения I: Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинды (27-29 июня 2000). СПб., 2003. С. 87-107.

реминисценциях и мотивах, в идеях и образах, в заимствованиях драматической и повествовательной техники и секретов стихотворного ремесла, в усвоении шекспировских «антропологических принципов» в изображении характеров героев и его гениальных художественных открытий.

Обширен «шекспировский текст» русского поэта. Он установлен трудами нескольких поколений пушкинистов — и русских, и западных. При всей его неполноте даже в простом перечислении этот список огромен. Диалог Пушкина и Шекспира на этом уровне — безграничное поле интертекстуальности, на котором британский гений взрос для русского поэта на почве разных национальных культур — не только на английской, но и французской, немецкой, русской.

Объем «шекспировского текста» Пушкина значительно превзойден в критических интерпретациях исследователей. О Пушкине и Шекспире созданы, казалось бы, исчерпывающие труды. Глубокая постановка проблемы и обстоятельный анализ пушкинского изучения Шекспира дан в работах П. В. Анненкова<sup>21</sup>, Н. И. Стороженко<sup>22</sup>, М. Н. Розанова<sup>23</sup>, Г. О. Винокура<sup>24</sup>, С. Герфорда, А. П. Бриггса<sup>25</sup>, Т. Шоу<sup>26</sup>, И. Ронен<sup>27</sup> и др.

---

<sup>21</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М.: ТЕРРА–Кн. клуб, 1999.

<sup>22</sup> Стороженко Н. И. Отношение Пушкина к иностранной словесности // Рус. курьер. 1880. 8 июня. № 154 (То же // Венок на памятник Пушкину / [Сост.] Ф. Б. [Ф. И. Булгаков]. СПб. 1880. С. 223–227; Его же. Из области литературы. М. 1902. С. 334–338.

<sup>23</sup> Розанов М. Н. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности акад. А. С. Орлова. Л.: Изд-во АН СССР, 1934. С. 377–389.

<sup>24</sup> Винокур Г. О. Комментарий к «Борису Годунову». М.: Лабиринт, Брандес, 1999.

<sup>25</sup> Briggs A. D. P. Alexander Pushkin. A Critical Study. Croom Helm, L. & Canberra, Barnes & Noble Books, Totowa (New Jersey), 1983.

<sup>26</sup> Shaw J. T. Romeo and Juliet, local color, and «Mniczek's Sonnet» in «Boris Godunov» // Slavic and East European Journal. 1991. V. 35. №1. Spring. P. 1–35; Shaw J. T. Pushkin's poetic's of the unexpected. The nonrythmed lines in the rhymed poetry and the rhymed lines in the nonrymed poetry. Slavic Publishers, Inc., 1994. См. пер.: Шоу Дж. Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / Пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М., 2002.

<sup>27</sup> Ронен И. Смысловый строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М.: ИЦ-Грант, 1997.

Влияние Шекспира на Пушкина плодотворно и многообразно. Оно выходит за рамки литературных ассоциаций и реминисценций. Пушкинские «штудии» Шекспира обнаруживают духовную близость поэтов. Ученичество Пушкина имело глубокие мировоззренческие последствия: на многие личные и исторические события Пушкин стал смотреть «взглядом Шекспира».

В творчестве это особенно полно выразилось в «Борисе Годунове», «Маленьких трагедиях», но ярче всего уроки шекспировских «штудий» проявились в незавершенном переводе пьесы «Measure for Measure» и в последующей его трансформации в поэму «Анджело».

Незавершенный перевод «Меры за меру» был важным этапом творческой истории поэмы Пушкина. Его перевод меньше по объему многословного оригинала и других переводов Шекспира. Пушкин краток в выражении смысла «Меры за меру» как в переводе пьесы, так и в поэме «Анджело». Это отражает общую тенденцию поэтической эволюции Пушкина. В незаконченном переводе диалогов шекспировских героев и их реплик, в трактовке поэтических образов он адекватно передает смысл пьесы Шекспира.

Те же поэтические принципы создания текста использованы в поэме «Анджело». Черновики поэта свидетельствуют, что Пушкин перечитывал текст «Меры за меру» на английском языке и переводил отдельные фрагменты оригинального текста. По-видимому, у Пушкина был, как в других подобных случаях, подстрочный перевод пьесы Шекспира. На это указывают шекспировские образы, эпитеты, большие фрагменты пушкинского текста с сохранившейся грамматической и лексической структурой английского подлинника. Только при установке на перевод возможно столь близкое следование шекспировскому оригиналу, которое есть в пушкинской поэме.

Основной текст пушкинской поэмы является, по сути дела, вольным переводом драмы Шекспира «Мера за меру». Пушкин сокращает у Шекспира то, что кажется ему необязательным в развитии сюжета, он пересказывает драматические перипетии сюжета и запутанную риторику диалогов и монологов, из которых он выбирает самые интересные и выразительные фразы и переводит их поэтически совершенно и достаточно точно. Однако, несмотря на то, что текст поэмы Пушкина почти целиком состоит из слов, взятых из шекспировского оригинала, «Анджело» как бы соткан из образов,

метафор, идиом, реплик героев шекспировской «Меры за меру», перед нами *оригинальное произведение русского поэта, который изменяет сюжет, жанр, фабулу, композицию, переосмысляет концепцию характеров, усиливает этический конфликт шекспировской драмы, дает поэме оригинальное название, вносит "русский дух" в "итальянский колорит" сюжета.*

В своей поэме Пушкин сократил количество персонажей шекспировской драмы: оставил девять вместо двадцати трех, перенес действие из конкретной Вены в абстрактный «один из городов Италии счастливой». Он отказался от комических сцен, грубого юмора, сделал стиль своей поэмы более строгим и сдержанным. Герцог Винченцио становится у Пушкина «предобрым» и «старым» Дуком, который не имеет корыстных побуждений испытать Анджело, он искренне считает, что ему пора уступить свое место более достойному. Начальная картина беззакония, порока и попустительства, сценически развернутая у Шекспира, уместается у Пушкина в несколько строк. Пушкин сократил до трех семь сцен с Луцио. Луцио Пушкина хотя и «повеса, вздорный враль», но удерживается от клеветы на Дука. У Шекспира бедный Клавдио — первая и единственная жертва, попавшая под горячую руку облеченного властью закона Анджело, у Пушкина разворачивается картина тирании Закона. Эти изменения выявляют отличия в концепции характера Анджело у Пушкина и Шекспира. Пушкин возвышает своего героя до подлинного трагизма, тот тверд в своих государственных и этических принципах, он судит не только других, но и себя. Пушкин усугубляет вину соблазнителя: у Шекспира Мариана — невеста-бесприданница, жениться на которой Анджело отказался под видом каких-то бесчестящих ее обстоятельств; у русского поэта Марьяна — брошенная жена Анджело. Лаконичная сцена суда над Анджело развивается у Пушкина с большим динамизмом, чем у Шекспира.

Поэма «Анджело» существует в неразрывном единстве творческого процесса поэта, она была одним из важных свершений в его художественном триумфе второй «болдинской осени» 1833 года, когда один за другим появляются признанные шедевры: «История Пугачева», поэма «Медный Всадник», повесть «Пиковая дама», переводы двух баллад Мицкевича, лучшая из сказок «О рыбаке и рыбке», стихотворение «Осень». Создание поэмы в полной мере выражало общие тенденции развития творчества Пушкина и русской литерату-

ры: увлечение идеями народности, преодоление «ничтожества русской литературы», обретение национального достоинства, открытие реализма и историзма.

Работа над поэмой отвечала потребностям духовного развития Пушкина, в ней воплотились политические устремления и этические принципы, основанные на христианских добродетелях и ценностях. Его Дук (при естественном и понятном человеческом несовершенстве и противоречиях героя) олицетворяет идеал правителя–христианина. Пушкин нашел выразительные слова для представления своего героя:

«предобрый, старый Дук,  
Народа своего отец чадолюбивый,  
Друг мира, истины, художеств и наук». (V, 107)

В отличие от шекспировского персонажа, он более человечен и мудр.

Диалог с Шекспиром помог Пушкину обрести неповторимую глубину выражения смысла слова, понимания природы человека и власти, и именно поэтому «Анджело» — лучшее произведение ученика, сумевшего превзойти в творческом состязании своего великого и любимого учителя, коим был для русского поэта британский генерал.



## **МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА ПРАВЕДНИЧЕСТВА: ТЕЗАУРУСНАЯ ПАРАДИГМА Л. Н. ТОЛСТОГО**

Своеобразие истории русской культуры заключается в том, что проблема поиска и следования идеалу, воплощения высшей правды в земной жизни человека активно обсуждалась на уровне художественной литературы. Существует даже мнение, что русская литература – «это, главным образом, жития праведников», а добро, духовность в «русской литературе праведничества» превратилось в «ось абсолюта», любое отклонение от которой воспринимается как грех.

В то же время любопытно отметить, что целенаправленное изучение категории праведничества до сих пор не предпринимается учеными-гуманитариями. В современной отечественной и зарубежной науке имеются лишь разрозненные статьи, косвенно касающиеся обсуждаемой темы. Проблема изучения феномена праведничества заключается в том, что само явление непосредственно связано с религиозно-нравственными вопросами, которые провоцируют многих ученых на использование «субъективных» методов исследования. В результате творчество русских писателей второй половины XIX в. до сих пор освещается тенденциозно, зачастую не научными методами.

С точки зрения содержания, на данный момент доминируют два «субъективных» направления – «гуманизация» христианской культуры и «христианизация» творчества писателей-гуманистов. По форме подачи научных идей лидируют публицистический и структуралистский (интеллектуальные игры с формой произведения, с компонентами текста) подходы. Очевидна необходимость преодоления влияния указанных тенденций и подходов и возвращения к науке как таковой. При этом сегодня уже невозможно противопоставлять научное знание как «объективное» ненаучному как «субъективному». «Субъективизация современной науки — не просто дань времени, но и естественное следствие развития культуры», — пола-

гают Вал. А. Луков и Вл. А. Луков, разработчики тезаурусного подхода в сфере гуманитарных наук<sup>28</sup>.

Актуальное значение указанного подхода определяется возможностью быть объективным, выражая субъективное. Центральное понятие тезурологии — тезаурус — представляет собой «структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект»<sup>29</sup>. Вал. А. Луков и Вл. А. Луков обозначили ряд существенных признаков тезауруса, среди которых, думается, важно выделить следующие:

- восприятие мировой культуры сквозь призму ценностного подхода; выделенные приоритеты составляют определенную подсистему — ядро тезауруса;
- творческое пересоздание, переосмысление, вводящее герменевтический аспект в характеристику тезауруса;
- ориентирующий характер тезауруса;
- действенность тезауруса, который влияет на поведение, другие проявления субъекта; воспитывающий (социализирующий) характер.

Знание, понимание тезаурусного подхода и умение применить его на практике, особенно при исследовании взаимодействия светской и религиозной культуры, становится одним из самых серьезных достижений современной гуманитарной науки.

Ставя перед собой задачу изучения процесса моделирования мира праведничества через литературную рецепцию, стремясь определить своеобразие светского представления о праведничестве, необходимо, на наш взгляд, опираться на десятилетнюю традицию использования тезаурусного подхода.

В рамках данной статьи речь пойдет о творчестве Л. Н. Толстого. Выбор именно этого писателя вовсе не случаен. Дело в том, что творчеством А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя было положено начало художественному осмыслению феномена праведничества. А русская литература второй половины XIX в. профессионально занялась исследованием представлений о высшей правде. Применительно к этому периоду русской литературы и, шире, культуры можно говорить о наличии категории праведничества. Наибольшее влияние на

---

28 См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. — 2004. — № 1. — С. 93—94.

29 Там же. — С. 94.

социокультурную ситуацию в России в обозначенный период оказывал именно Толстой. Сам писатель воспринимался некоторыми современниками как духовный вождь, старец, носитель высшей правды. Его имение Ясная Поляна функционировало по существу как святое место, куда совершались многочисленные паломничества. Анализ различных форм борьбы Толстого с православным миропониманием, способы утверждения собственного идеала и результаты этой деятельности позволяют «лучше понять суть и динамику переходных эпох как сгустков сложных социокультурных процессов, которые смешивают более или менее устойчивые пласты тезаурусов», уловить «мерцание смыслов», по точному выражению Вал. А. и Вл. А. Луковых<sup>30</sup>.

Приведем примеры толкования «смыслов» без использования тезаурусного подхода. «Божеское было лишь тонким налетом на творчестве великого художника, под ним всегда скрывалась человеческая основа. Мне думается, более глубокого материалиста не существовало в нашей литературе»,<sup>31</sup> — утверждал писатель В. Ф. Тендряков в статье «Божеское и человеческое Льва Толстого». Сходное, по сути, несмотря на несколько отличное внешнее оформление, высказывание сделал литературовед Г. В. Краснов в статье «“Божеское” и “человеческое” в произведениях позднего Л. Н. Толстого»: «Проникновение «божеского» в «человеческое», их слияние в сочувственном авторском повествовании хотя и не меняют «материалистического» взгляда Толстого на божественное, но в то же время оспаривают известное полемическое утверждение Бердяева о ветхозаветности религии Толстого»<sup>32</sup>.

Становится очевидным, как дальнейшие размышления этого ученого о том, что главный герой рассказа «Божеское и человеческое» Светлогуб «принимает христианское откровение о личности, видит, а не игнорирует... лицо Христа в его Сыновней ипостаси»<sup>33</sup>,

---

30 Там же. — С. 100.

31 Тендряков В. Ф. Божеское и человеческое Льва Толстого // Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. — Л. 1979. — С. 288.

32 Краснов Г. В. «Божеское» и «человеческое» в произведениях позднего Л. Н. Толстого // Кормановские чтения. Вып. 2. Материалы межвузовской научной конференции (апрель 1994). — Ижевск, 1995. — С. 166.

33 Там же.

отклоняются от приведенного выше мнения, расходятся с содержанием текста самого толстовского произведения.

Между тем, само название произведения Толстого подсказывает, в каком направлении может развиваться научный поиск. Божеское и человеческое — это тезаурусная парадигма. Изучение контекста употребления элементов парадигмы позволяет адекватно осмысливать процесс моделирования мира праведничества Толстым и его современниками.

Проанализируем одну из самых любопытных толстовских попыток моделирования мира праведничества с помощью художественных средств. Имеется в виду рассказ-легенда Л. Н. Толстого «Разрушение ада и восстановление его». Это произведение содержит одну не всеми замечаемую деталь, через которую, на самом деле, раскручивается «ниточка» тезаурусного подхода. Излагая события после крестных страданий и смерти Христа, автор-повествователь сообщает, что «Вельзевул видел, как Христос в светлом сиянии остановился во вратах ада, видел, как *грешники от Адама и до Иуды вышли из ада...* (курсив мой — А. Т.)»<sup>34</sup>. Мы наблюдаем, как Адам и Иуда объединяются (в легенде имеется в виду, разумеется, Иуда Искариотский) в одну группу грешников.

Согласно христианской истории, известно, что Адам после грехопадения всю оставшуюся жизнь проводил в подвиге покаяния и смирения перед Богом, а поэтому считается и первым ветхозаветным праведником. Этот момент совершенно отсутствует в толстовском произведении. Из Священного Писания мы также знаем и о том, что Иуда, предатель и фактически убийца Христа, закончил свою жизнь не покаянием, а новым, противоположным покаянию, тяжким грехом — самоубийством. Смещение праведника с грешником, покаяние с упорством в грехе свидетельствует, что для Толстого граница между праведностью и неправедностью проходила в другом месте, там, где покаяние и смирение не принципиальны и не важны.

Из приведенного отрывка вполне очевидно оправдание Иуды — он выходит из ада вместе с другими его обитателями. Как видим, Толстой демонстрирует специфическое, противоположное христи-

---

34 Толстой Л. Н. Пол. собр. соч. в 90 т. М., 1928—1958. Т. 34, с. 101. В дальнейшем все ссылки на произведения Толстого даются по этому изданию в тексте статьи с указанием номера тома и страницы.

анскому, понимание духовной жизни и представление о посмертной участи людей. Самые великие грешники оказываются вместе с праведниками в раю, «нет в мире виноватых». Налицо гуманистический, «человеческий, слишком человеческий» подход Толстого к описанию загробного мира, чрезмерно подчеркивающий безграничное милосердие Божие ко всем грешникам, даже тем, кто не нуждается в этом милосердии и не ищет прощения, как Иуда. То мы наблюдаем некое абстрактное, с точки зрения христианства, милосердие. При этом не придается значения другой стороне христианского понимания Бога — Его правосудию. В реальности перед нами не абстракция, а гуманистическая «флексия» тезаурусной парадигмы Толстого.

Надо сказать, что писатель вполне допускал существование и «божеского» плана. «Мне отмщение, и Аз воздам» — эпитафия романа «Анна Каренина» и черновой редакции «народного рассказа» «Свечка» — убедительное тому подтверждение.

Существуют весьма любопытные факты, которые никак нельзя объяснить, если придерживаться пристрастных характеристик Толстого как ересиарха и богоотступника. Так, согласно воспоминаниям дочери писателя Т.Л.Сухотиной, в 1886 г. (т.е. в разгар своих антицерковных настроений) Толстой покупает в подарок сыну сувенир в виде небольшой церковки. Толстой, по словам дочери, с одной стороны, краснел и стыдился своей покупки, как бы противоречащей его учению, а, с другой стороны, не выпускал церковку из рук и так и нес ее, держа за купол, до самого дома.

А перед последним уходом из Ясной Поляны в 1910 г. писатель читает роман «Братья Карамазовы» — одно из самых православных произведений современной ему литературы. Более того, он едет в Оптиную пустынь, хотя, как отмечают особо скрупулезные исследователи последних дней Толстого, для выбранного писателем маршрута на юг России Оптина была совсем не по пути.

Анализ текстов Толстого свидетельствует о том, что уже в первой повести писателя «Детство» воспевается красота православного идеала: доказательством чему служат описание жизни-жития и праведной кончины няни Натальи Савишны или молитвенное стояние юродивого Гришеньки.

«О великий христианин Гриша! Твоя вера была так сильна, что ты чувствовал близость Бога, твоя любовь так велика, что слова

сами собою лились из уст твоих - ты их не поверял рассудком... И какую высокую хвалу ты принес Его величию, когда, не находя слов, в слезах повалился на землю!...» (1, 35) — восклицает автор-повествователь.

Поистине гимн простому православному праведнику звучит в рассказе «Рубка леса». А исследователи до сих пор воспринимают данный рассказ как описание солдатского быта XIX в. Упускается ценное содержание образа главного героя рассказа, солдата Жданова, смиренного, воцерковленного, благочестивого человека, сохраняющего свою верность Богу, несмотря на трудные для этого условия грубой армейской жизни.

Еще больший интерес в плане православных мотивов творчества Толстого представляет набросок писателя 1879 г. «Сто лет» (4-й вариант из серии набросков о князе Горчакове под названием «Труждающиеся и обремененные»), серьезно не анализировавшийся учеными. Фактически лишь в книге В.А.Жданова «От «Анны Карениной» до «Воскресения» (М., 1968) встречаем подробное рассмотрение наброска, однако сам анализ текста в рамках социологизированного подхода к литературе вряд ли может удовлетворить современного исследователя и читателя Толстого.

Приведем цитату из самого произведения писателя: «... Девяти же лет Васиньку (т.е. молодого князя Горчакова — А.Т.) возили к бабушке в монастырь, и ему очень понравилось у нее. Полюбилась ему тишина, чистота кельи, доброта и ласка бабушки и добрых старушек монахинь, выходявших с клироса и становившихся полукругом, их поклоны игуменье и их стройное пение. Бабушка же и Гавриловна, ее послушница, и другие монахини полюбили мальчика, так что не могли нарадоваться на него. Бабушка не отпускала от себя внука, и по зимам маленький князек больше жил в монастыре, чем дома. Монахини и учили его. Княгиня-мать поторопилась уехать домой, потому что боялась того, чего желала бабушка, чтобы мальчик не слишком полюбил эту <красоту> жизнь и не пожелал, войдя в возраст, уйти от мира в монашество» (17, 318).

По словам В.А.Жданова, описание детства князя Горчакова «чуть ли не напоминает детство угодника Божьего».<sup>35</sup> Примечательно, что в момент уже явно обозначившегося неприятия Толстым

---

35 Жданов В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению». — М., 1968. — С. 34.

Православной Церкви, оказалось возможным создание такого православного по духу произведения. Причем и маленький князь Горчаков, и насельницы монастыря выведены не нейтрально, не с иронией, а с явной симпатией. Красноречиво подтверждает это и невольно вырвавшееся у автора слово «красота» по отношению к монастырскому бытию, замененное потом более нейтральным «жизнь». Из приведенного выше контекста ясно, что слово «красота» принадлежит именно автору, а не его герою. Как справедливо заметил Жданов, «монастырский» мотив нельзя считать непредвиденным осложнением. И княгиня-монахиня, и поездка богобоязненных супругов в монастырь, и юродивый, и построение храма в благодарность за потомство (упоминалось в вариантах), и эпиграф из евангельских текстов, и само заглавие — все пронизано религиозно-церковным настроением автора». <sup>36</sup> Тем не менее этот исследователь не стал комментировать феномен православного текста Толстого, а незавершенность его объяснил тем, что «церковное мировоззрение парализовало творческие силы» писателя.

Между тем набросок «Сто лет» обозначил сосуществование в пределах толстовского творчества двух направлений, двух «правд» — собственно авторской, «субъективной», и «объективной», данной зачастую, быть может, независимо от воли автора или даже вопреки ней, однако также принадлежащей Толстому. Иными словами, мы наблюдаем процесс сосуществования двух элементов тезаурусной парадигмы, фиксирующих «мерцание смысла» при осмыслении феномена праведничества, в одном произведении!

Интересные примеры православных по духу произведений представляют собой «народные рассказы». К примеру, в июне 1885 г. Толстой со слов пьяных мужиков, ехавших с ним из Тулы в Ясную Поляну, написал рассказ «Свечка», выдержанный в православном духе. Главный герой произведения, крестьянин Петр Михеев, олицетворяя любимую толстовскую идею о непротивлении злу силою, демонстрирует и силу христианской праведности, истинного смирения, любви к ближним и к Церкви. Особенно убедительно подтверждает сказанное заключительная сцена рассказа. В противоположность другим мужикам, взбунтовавшимся против приказчика, заставлявшего их работать в праздничную Пасхальную седмицу,

---

36 Там же.

Петр Михеев призывает всех к миру и согласию, несмотря на видимую несправедливость. И он сам первым показывает пример делом, а не словом, выйдя работать в поле. Сохранив душевный мир и остудив пыл мужиков, Петр Михеев явил и послушание Церкви: он не перестал праздновать Пасху, пел торжественные церковные песнопения, а на плуг поставил горящую свечу, которая не гасла на ветру. Как видим, Толстой даже не стал отказываться от элемента чудесного, так целенаправленно изгонявшегося им из житий святых, которые он переделывал в 1870-е годы для своей «Азбуки». Негаснущая свеча — символ твердой веры Петра Михеева, его праведности, признанной не одними лишь людьми, но и Богом. И в этом сказалась не слабость Толстого-художника или Толстого-мыслителя, как считали, например, Е.П.Андреева, Е.И.Купреянова, Э.С.Афанасьев и ряд других ученых-литературоведов, а объективная причастность писателя укорененной в сознании русских людей православной традиции.

Смирение, любовь и послушание Церкви проявляют и три старца-отшельника из рассказа «Три старца». Достигнув святой жизни, они искренно стремились выучить молитву «Отче наш», когда от епископа узнали о ее существовании и значении для Церкви.

Глубокое смирение, отсечение своей воли и покорность воле Божией демонстрирует Алеша-Горшок. Образ Алеши, задуманный как художественное изображение определенных сторон религиозно-нравственного учения Толстого, оказался наделен чертами, прямо противоположными духу этого учения. Если так называемые «авторские праведники» (т. е. праведники, выражающие толстовское понимание праведничества) — это, прежде всего, атеисты, обвинители Церкви, то Алеша Горшок верен Богу и Церкви до конца своих дней. Для «авторских праведников» молитва представляется бессмысленным механическим действием. А Алеша, хотя и безграмотен, молится постоянно, причем молится сердцем, что Толстой дважды подчеркнул в рассказе. «Авторские праведники» являются гордецами и демонстрируют свою враждебность к «идейным» противникам, а Алеша имеет дар смирения, любвеобилен, мягок и приветлив со всеми, даже с теми, кто причиняет ему существенные душевные и физические страдания. В этом рассказе Толстого очевидна реальная соотнесенность добродетелей Алеши Горшка с православной традицией. Судя по всему, сам автор почувствовал инаковость своего героя. Не случайно единственная запись, сделанная в дневнике



по поводу рассказа «Алеша Горшок», была следующего содержания: «Писал Алешу, совсем плохо. Бросил» (55, 125).

Исследование литературных произведений Толстого позволяет убедиться, что даже художественная критика православия, Церкви у Толстого превращается из субъективных намерений в объективное отражение духовной жизни и критику собственных представлений о церковной жизни. Подтверждением может служить описание монашеской жизни отца Сергия. Образ этого монаха у Толстого наделен атрибутикой православного подвижника (ученик знаменитых оптинских старцев, делатель молитвы, постник, затворник, чудотворец). Писатель собирался в повести «Отец Сергий» серьезно критиковать монашеский уклад жизни. В то же время его талант писателя-мыслителя, его реалистичность не позволяли ему хоть сколько-нибудь сфальшивить. Толстой, быть может, не совсем осознанно, но все же ясно дает понять всем текстом своего произведения, что отец Сергий — атеист-карьерист. Из текста произведения следует, что отец Сергий — гордый человек. Он стремится во всем быть впереди всех, моментально отвергает Бога после совершения блуда с купеческой дочкой. Культурологический анализ повести позволяет понять, что настоятель монастыря — духовно неопытный человек: впавшего в грех гордыни монаха посылает в затвор, вместо того чтобы отправить на общие послушания для смирения. Следовательно, мы имеем дело с критикой не монашества как такового, а некоего искаженного представления о нем.

В полном соответствии с опытом святых отцов Толстой изображает путь духовного падения человека: неверие — блуд — убийство — самоубийство. А, значит, повесть «Отец Сергий» — история падения грешника, а не критика реального монаха-подвижника, если смотреть с точки зрения православного человека и с точки зрения объективно данного текста произведения.

К сожалению, сегодня в науке нередко встречаются примеры непонимания указанных православных мотивов, они просто не прочитываются, зато проводится активная «ревизия» других эпизодов творческой биографии Толстого. В результате делаются выводы о подлинном христианстве Толстого и христианском характере его героев там, где об этом следует завести отдельный разговор.

Однако в 1900-е годы Небесное Царство рассматривается только с точки зрения «царства Божия на земле». «Божеское» не

противопоставляется и не дополняется «человеческим», оно само целиком человеческое.

Благодаря «человеческому» подходу вина Иуды Искариотского переводится из онтологической сферы в гносеологическую, приравнивается лишь к обусловленному определенными причинами заблуждению, неправильной точке зрения на мир, неверному методу познания его, которые со смертью автоматически исчезают. Поэтому все грешники (и самые страшные и нераскаянные) в новом, «объективном», гносеологически правильном духовном мире автоматически становятся праведниками и с праведниками торжествуют победу добра.

В данном случае наблюдается существенная близость концепции праведничества Толстого и Н. С. Лескова. Дело доходит до буквальных совпадений: Лесковым Иуда Искариотский тоже оправдывается. Достаточно вспомнить лесковскую «рапсодию» «Юдоль» (1892). Одна из героинь произведения, англичанка-квакерша Гильдегарда Васильевна произносит следующие слова в защиту Иуды: «... он любил свою родину, любил отеческий обряд и испытывал страх, что все это может погибнуть при перемене понятий, и он сделал ужасное дело, «предав кровь неповинную»... если бы он был без чувств, то он бы не убил себя, а жил бы, как живут многие, погубившие другого».<sup>37</sup> Другая праведница, главная героиня «Юдоли», тетя Полли, целиком соглашается с англичанкой-квакершой. «Правда», — отвечает она на приведенные слова Гильдегарды. Таким образом, объективно, на художественном уровне, обнажается логический итог гуманистического подхода, делается заметным глубинное неразличение онтологического добра и зла, к четкому определению и разграничению которых оба писателя искренне стремились.

В связи с этим упомянем интересный эпизод, рассказанный архиепископом Никоном (Рождественским) в статье «Смерть графа Толстого»<sup>38</sup>. После кончины И. С. Аксакова его супруга очень тяжело переживала это событие. Ее нелегкое положение еще больше усугубляла неотвязчивая мысль о загробной участи мужа и своей собственной жизни в вечности. Эта мысль стала причиной ее обращения к о. Никону с просьбой разрешить возникшие недоумения. Вдове

---

37 Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 т. — Т. 9. — М., 1958. — С. 307.

38 См.: Духовная трагедия Льва Толстого. Сб. статей. — М., 1995.

И. С. Аксакова казалось, что если ее муж попадет в ад, то и ей после смерти захочется скорее к нему, в ад, нежели в райские обители. На это отец Никон подал ей книгу Иоанна Златоуста, где сказано, что Небесное Царство абсолютно отличается от земного порядка вещей, и жизнь там строится на принципиально иных основаниях, а поэтому граница между адом и раем, грешниками и праведниками будет огромна и непреодолима. Там уже не будет места чисто человеческой, полудушевной, неясной любви: праведники возлюбят божественной любовью друг друга и Господа и высшей, «божественной ненавистью» возненавидят сознательных врагов Бога, грешников.

Подобное «божеское» воззрение фиксируется в текстах Священного Писания (слова Христа о муках вечных, ожидающих грешников, о том, что горе тем, через кого в мир приходят соблазны и лучше бы не родиться тому, кем Сын Человеческий предается и т. д.), и в многочисленных святоотеческих трудах, часть из которых имелась в яснополянской библиотеке, и в народном творчестве (к примеру, в духовном стихе «Два Лазаря»), и в текстах богослужебных песнопений (во время Пасхальных торжеств, знаменующих собой ликование как бы уже наступившего Небесного Царствия, Церковь, движимая «божеской», а не «человеческой» любовью поет: «Тако да погибнут грешницы от лица Божия, а праведницы да возвеселятся»).

На фоне такого миропонимания и различения «божеского» и «человеческого» яснее вырисовываются своеобразные черты моделирования мира праведничества Толстым и его современниками.

## ХРИСТИАНСКИЙ ТЕЗАУРУС «ГАМЛЕТОВСКОГО ВОПРОСА»

При всей кажущейся традиционности христианской интерпретации загадки «Гамлета» с позиции заложенной русской религиозной философской школы, ее научная актуальность до сих пор остается неисчерпанной. Ее литературоведческая острота особенно очевидна в свете односторонности многочисленных интерпретаций западных авторов, которые вслед за Ницше, вот уже больше века пытаются доказать, что «Бог мертв!». И все равно, христианский тезаурус великой пьесы каждый раз поражает воображение своей многогранной неисчерпаемостью.

Русская философская школа может стать почвой для новой научной трактовки проблемы христианский тезауруса «Гамлета», ибо является оригинальным и самобытным философским течением. Русская философия развивалась иначе, чем в Европе. В. Аксючиц предположил, что «европейская литература родилась из теологической и философской традиции в процессе секуляризации христианской средневековой культуры. Русская литература, напротив, предварила и зародила оригинальную русскую философию, придав ей художественную интуицию и религиозный пафос»<sup>39</sup>. Известный философ И. А. Ильин замечал: «Русский мыслитель поднимается до истинных высот как мыслитель, созерцающий сердцем»<sup>40</sup>. В своих поисках и размышлениях русские мыслители «обратились к традиции святоотеческого богословия»<sup>41</sup>. М. Ф. Достоевский по этому поводу писал: «У нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех»<sup>42</sup>.

Следуя примеру русской философской религиозной школы и последних исследований, которые появились в ходе христианского ренессанса в нашей стране, рассмотрим «гамлетовские вопросы» с точки зрения христианской морали и христианском представлении о

---

39 Аксючиц В. Становление русской философии // Идеи и концепции // Интернет-журнал Сретенского монастыря. 2003. <  
<http://www.pravoslavie.ru/jurnal/030915103201>>

40 Цит. по: Аксючиц, указ. источник.

41 Там же.

42 Цит. по: Аксючиц, указ. источник.

праве на суд, понятия о добре и зле. При этом медлительность и нерешительность Гамлета можно объяснить его отношением к Богу и божественному праву судить себе подобных. Для Гамлета переход от размышлений к действию — это воистину духовный опыт. Не случайно, Гамлет так нерешителен в своих действиях, ведь в образе Призрака он видит призывающего к отмщению дьявола-искусителя, а не потустороннюю связь с отцом. Конечно, были попытки интерпретировать внутренние противоречия Гамлета с точки зрения тех исторических реалий и понятий о юридическом праве, которые существовали в шекспировской Англии.

Так, например, В. Захаров в статье «Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже 16-17 вв.» рассматривает всю цепь эволюции мотивов кровной мести и их обоснованности в английской литературе того времени. Несмотря на всю убедительность исторического подхода в решении проблемы Гамлета, он оказывается неспособным интерпретировать многие сцены, когда принц Датский руководствуется чем-то большим, чем историческая практика и обычаи в установлении справедливости. Одним историческим знанием нельзя ответить на вопрос, почему Гамлет не решается убить Клавдия во время покаянной молитвы братоубийцы. На наш взгляд, для Гамлета убийство Клавдия в этот момент было бы не мстью, а даром. Ведь с позиций христианского мировоззрения Гамлета, это было бы не отмщением, а прощением, т.к. Клавдий попал бы в Рай, а не туда, куда заслуживал.

А. Ванновский в своей статье «Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина» приводит слова Л. Н. Толстого, который сурово критиковал Шекспира за его «Гамлета»: «Нет никакой возможности найти какого-либо объяснения поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер»<sup>43</sup>. Критик с ним соглашается, т.к. «всякий человек, переживающий глубокою душевную борьбу, находящийся в процессе развития, движения, не имеет и не может иметь характера в обычном смысле слова»<sup>44</sup>. Ванновский считает бесполезным подходить к

---

43 Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме. Статьи об искусстве и литературе // Собрание сочинений. Т. 15, М., 1983, с. 290.

44 Ванновский А. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина, в кн.: Пушкинист, выпуск 1, М., 1989, с. 383.

Гамлету с обычными способами критики характеров<sup>45</sup>. Каким образом трактовать монологи принца? Проявление ли это слабости или же новая веха в развитии долга кровной мести? Ученый предлагает понимать месть Гамлета так, что в ее основе «стоит исключительный интерес мстителя к судьбам души своего врага»<sup>46</sup>. Гамлет находится в раздумьях: когда совершить убийство, чтобы справедливость наконец восторжествовала?

Then trip him, that his heels may kick at heaven,  
And that his soul may be as damned and black  
As hell, whereto it goes. (3,3, 93-95)

Тогда подбрось его ногами вверх,  
Чтоб кубарем, весь черный от пороков,  
Упал он в ад<sup>47</sup>.

Ему не хватает уверенности, что он достойно отомстит за горячо любимого отца. Любая ошибка, например, преувеличение грехов врага, может привести к тому, что его душа отправится в Рай. Но, с другой стороны, «чтобы также безошибочно судить души человеческие, как их будет судить Небесный Судия, надо самому стать таким же совершенным»<sup>48</sup>.

Его стремление расквитаться за отца приводит, по мнению Ванновского, «к полному преобразованию самой природы мести. Вся энергия мстителя уходит не на внешнюю борьбу с врагом, а на

---

45 Существует еще одна работа А. Ванновского, а именно «The path of Jesus from Judaism to Christianity as concerned by Shakespeare» by Alexander A. Vannovsky. Токуо, 1962. В ней автор выдвинул оригинальную идею о том, что Шекспир под датской легендой о мести завуалировал древнееврейский сюжет на религиозную тему, т.к. в то время это сочли бы за богохульство. Ванновский предположил, что в образе Призрака Шекспир подразумевал Мессию в еврейском понимании этого слова, т.е. требующего отомстить и восстановить царство Израиля. Путем сравнения «Книги Еноха» с «Гамлетом» ученый пришел к выводу, что драматург изобразил постепенный переход Гамлета—Иисуса от иудаизма к христианству. На основании того факта, что в то время «Книга Еноха» была предана забвению и была обнаружена лишь в 1773 году в Абиссинии, Ванновский в т.н. «шекспировском вопросе» встает на сторону тех, кто считает, что под именем «Шекспир» издавал свои пьесы Кристофер Марло, который инсценировал свою смерть и уехал из Англии в Италию. А там он мог познакомиться с этим апокрифом или в Ватикане, а мог добраться и до самой Абиссинии.

46 Там же, с.387.

47 Здесь и далее английский вариант дается по изданию: Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark// Edited by Edward Hubler. N.Y. —London, 1963. В русском варианте дается перевод Б. Л. Пастернака по изданию: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985.

48 Там же, с.388.

самотворчество нового лица, на решение глубочайших этических и религиозно-философских проблем, связанных с задачей мести за душу»<sup>49</sup>. Гамлет пытается найти в душе Клавдия хотя бы частичку добра, чтобы быть абсолютно уверенным в полной ее греховности. Но принц настолько поражается природой души человека, что у него «складывается настроение помочь тому семени добра, которое живет в душе самого страшного преступника, вырасти в могучее дерево; иначе говоря, спасти его душу»<sup>50</sup>.

Самой сложной преградой на пути этого стремления является закон мести, Ветхозаветное «око за око, зуб за зуб». Ванновский в своих умозаключениях приходит к выводу, что, общаясь с Призраком, Гамлет начинает понимать, что ад находится в нас самих и не надо предавать Клавдия смерти, «а достаточно только пробудить в нем дремлющую совесть, как ад создается в душе преступника»<sup>51</sup>. С.Булгаков в своем труде «Свет невечерний. Созерцания и умозрения» писал: «В совести своей необманной и неллицеприятной, столь загадочно свободной от естественного человеческого себялюбия человек ощущает, что некто совесть совершает вместе с ним его дела, творит суд свой, всегда его видит»<sup>52</sup>. Гамлет постепенно открывает для себя то, что можно было назвать новым способом мести, при котором не нужно ждать того часа, когда душа Клавдия окончательно погрязнет в лоне греха. Таким образом, он исполняет и свой сыновний долг перед отцом, и выступает спасителем души злодея, борется со злом в этом мире. Более того, «в этой диалектике мести, в этом превращении героя из мстителя за кровь в мстителя за душу, и из мстителя за душу в спасителя душ и заключается тайный закон эволюции человеческого духа, затерявшийся со времени Христа и вновь открытый Шекспиром»<sup>53</sup>. Таким образом, Гамлет переживает момент переоценки ценностей, история которых насчитывает не одно тысячелетие.

Гамлет, двигаясь от ветхозаветного «око за око, зуб за зуб», достигает новой вершины человеческого сознания – Евангельской заповеди, провозглашающей любовь к врагам. А «делание запове-

---

49 Там же, с.388.

50 Там же, с. 388.

51 Там же, с.389.

52Булгаков С. Н. Первообраз и образ: Сочинения: в 2 т., Т.1: Свет невечерний: Созерцания и умозрения, М.-СПб., 1999, с. 61.

53 Ванновский А., указ. соч., с.389.

дей», по выражению С. Булгакова, «становится путем к Богу, а вместе с тем и возможностью религиозного преткновения для человека»<sup>54</sup>.

Ванновский предполагает, что в том и заключается разница между Гамлетом и Лаэртом. Их дуэль может служить символом противостояния между ветхозаветным и новым Адамом. Критик замечает, что Пушкин использовал подобную диалектику мести в «Выстреле», в котором Сильвио прощает своего обидчика. «Оплата добром за зло представляет собой наиболее сильный и в то же время наиболее тонкий вид мести»<sup>55</sup>. Недаром Гамлет просит извинения, еще не начав боя:

Sir, in this audience,  
Let my disclaiming from a purposed evil  
Free me so far in your most generous thoughts  
That I have shot my arrow o'er the house  
And hurt my brother. (5, 2, 240-244)

Прошу во всеуслышанье при всех  
Сложить с меня упрек в предумышленье.  
Пусть знают все: я не желал вам зла.  
Ошибкой я пустил стрелу над домом  
И ранил брата.

Но Лаэрт непреклонен, он жаждет крови человека, который один, как ему сказали, виноват в смерти его отца и гибели сестры. Честь и гордыня для него превыше всего. Только будучи смертельно ранен, он просит прощения у благородного принца, осознав свое заблуждение:

Exchange forgiveness with me, noble Hamlet.  
Mine and my father's death come not upon thee,  
Nor thine on me! (5,2, 330-333)

Ну, честный Гамлет, а теперь давай  
Прощу тебе я кровь свою с отцовой,  
Ты ж мне – свою!

И умирающий Гамлет отвечает ему:

Heaven make thee free of it! I follow thee.  
I am dead, Horatio. Wretched Queen, adieu!  
(5, 2, 334-335)

Прости тебя Господь.  
Я тоже вслед. Все кончено, Гораций.  
Простимся, королева! Бог с тобой!

Возникают, конечно, несколько вопросов. Например, мог ли Гамлет быть уверен, что король способен на духовное и нравствен-

54 Булгаков С. Н., указ. соч., с. 61.

55 Ванновский А., указ. соч., с.396.



ное перерождение? Можно предположить, что где-то в глубине души принц лелеял надежду, что двор Эльсинора и его грешный родственник, как и все люди, могут измениться к лучшему. Внимательный читатель без труда может обнаружить, что монологи короля, в которых он зачастую раскаивается за свои поступки, являются своеобразным ключом для раскрытия внутреннего мира злодея:

O, my offense is rank, it smells to heaven;  
It hath the primal eldest curse upon't,  
A brother's murder. Pray can I not,  
Though inclination be as sharp as will.  
( 3,3, 36-39)

Удушлив смрад злодейства моего.  
На мне печать древнейшего проклятья:  
Убийство брата. Жаждою горю,  
Всем сердцем рвусь, но не могу молиться.

Здесь, как многие считают, король вспоминает печать Каина, убившего своего брата Авеля. Большинство шекспироведов указывают на то, что Клавдий имеет склонность к самоанализу, что может означать, что драматург рисовал нам человека, совесть которого все же не мертва, а только дремлет. Так, например, в одной из шекспировских энциклопедий король охарактеризован как человек, хотя и способный на бесчеловечные и коварные действия, но кающийся наедине с самим собой<sup>56</sup>. Елена Черняева замечала, что «Клавдий не менее склонен к философии, чем Гамлет»<sup>57</sup>. Э. С. Брэдли считал, что Клавдия нельзя назвать плохим монархом. Ведь он заботится о процветании своего государства, о ее обороноспособности. Нельзя назвать и его и трусом, если вспомнить то, с каким хладнокровием он встречает Лаэрта, поднявшего за собой толпу. Король, по мнению Брэдли, сангвиник, который надеется на счастье в будущем<sup>58</sup>. И ради этого счастья он готов вести закулисную игру, в которой он не новичок.

Вообще критик замечает, что сам по себе тон «Гамлета» можно назвать «религиозным». В этом пьеса во многом схожа с

---

56 A Shakespeare Encyclopaedia // O.J. Campbell, London, 1966, p. 119: «While capable of ruthlessly pursuing his goals, he is at the same time privately remorseful. <...> The result is a character who is less theatrically effective than Shakespeare's other villains but, to many critics, more interesting».

57 Черняева Е. Уильям Шекспир: Загадка «Фабульной загадки» «Гамлета», 1995-2002. <<http://w-shakespeare.narod.ru/hamlet-m.html>>

58 Bradley A.C. Shakespearean Tragedy, London, 1991, p.163: «He has a sanguine disposition. When first we see him, all has fallen out to his wishes, and he confidently looks forward to a happy life».

«Макбетом». И Макбет, и Клавдий чувствуют отчаяние, т.к. осознают, что погрязли в лоне греха<sup>59</sup>. Идея, как нам кажется, сама по себе верна, хотя насчет того, что они пропали «навечно» можно и поспорить. Зачем же тогда король молился, если бы не надеялся на божественное прощение? Ведь рано или поздно каждый из нас задается вопросом о смысле жизни и о том, что будет после нее. Также и герои Шекспира любят и ненавидят, переживая различные искушения, подстерегающие их на каждом шагу, совершают смертные грехи, а затем умирают. И могло ли быть по-другому у великого барда? Ведь по существу кто знает, стал ли «Гамлет» одним из самых известных шедевров мировой литературы, если бы принц (не говоря о Клавдии, Полонии или Гертруде) остался бы в живых и занял бы трон своих предков? Ведь вряд ли Шекспир мог предполагать, что его произведение когда-то будут читать и смотреть на разных языках люди множества религий, конфессий, взглядов на мироустройство. Возможно, но достаточно сложно себе представить. Шекспир, безусловно, будучи христианином, творил для людей, подобных ему, если не по уровню образования, то по духовному воспитанию. (Он и не мог себе представить, что через пару-тройку столетий какой-нибудь атеист найдет и для себя что-то в качестве духовной пищи в его пьесах и сонетах.) Мы не будем здесь пытаться разграничить различные христианские конфессии, т.к. считаем это не столь принципиально важным как в данной работе, так и вообще<sup>60</sup>. Так или иначе, с точки

---

59 Там же, p. 165; «The horror in Macbeth's soul is more than once represented as desperation at the thought that he is eternally 'lost'; the same idea appears in the attempt of Claudius at repentance...»

60 Мы возьмем на себя смелость предположить, что не было это важно и для самого Шекспира на том основании, что замечено, что Призрак отца Гамлета приходит к нему из Чистилища, в котором души усопших находятся на распутье между Адом и Раем. Известно, что протестанты, i.e. последователи англиканской церкви отвергают саму идею Чистилища, которая есть в католицизме. См., например, Greenblatt Stephen. "Remember Me." Hamlet in Purgatory. By Greenblatt. Princeton: Princeton UP, 2001, p. 256-257: «"The Protestant attack on 'the middle state of souls' . . . did not destroy the longings and fears that Catholic doctrine had focused and exploited"; instead, "the space of Purgatory becomes the space of the stage where old Hamlet's Ghost is doomed for a certain term to walk the night"» Но драматург пренебрег этой условностью, достигнув поразительного эффекта. См., например, J.D. Wilson, указ. соч., p. 84: « It paid him dramatically to let all three schools of thought have their views considered. And the audience, of whatever school, would be swayed hither or thither in their opinion, as Hamlet himself was swayed, by the events of the ghost scenes».

зрения христианского мировоззрения, «падший человек должен умереть, ибо он не может не умереть, но он должен и воскреснуть во Христе»<sup>61</sup>...

Почему же Гамлет, в конце концов, убивает Клавдия? Мы склонны полагать, что Шекспир мог вложить в подобную развязку мысль, которую можно выразить, пользуясь словами С. Булгакова о Христе: «Ему надо было приобщиться Ветхого Адама, пройти путь земной жизни и разделить ее тяготы и последнюю судьбу»<sup>62</sup>.

Несмотря на то, что параллель Гамлет-Христос может на первый взгляд показаться не совсем убедительной, (вопрос: «мог ли Христос убить?» отпадает сам собой), с другой стороны, вполне можно предположить, на наш взгляд, что Шекспир попытался изобразить тернистый путь духовного перерождения молодого человека. Ведь лишь «приняв в себе всего Адама, сделавшись поистине человеком, приняв все искушения и сам, будучи искушен всем, мог Христос сделаться Новым Адамом»<sup>63</sup>.

Таким образом, Гамлета можно было назвать несостоявшимся Христом, но, как нам кажется, одна его попытка достигнуть высшего идеала человеколюбия многого стоит. Пусть принц не святой, но всей своей сущностью он стремится избежать грехопадения и лишь во внезапных припадках ярости низвергается в грех, чтобы потом предстать перед судом Божиим. В. Комарова писала о последней кровавой сцене драмы: «В финале трагедии Гамлет совершает месть, но делает это импульсивно в свой предсмертный час, когда Клавдий изобличен в новых злодеяниях»<sup>64</sup>. Как и каждый из нас, принц грешен, но не теряет надежды на исцеление, без которой мало кто из здравомыслящих людей может существовать. Так Д. Доллимор, вспоминая слова Св. Августина, замечал, что «душа человека после грехопадения, “упоенная греховной свободой” (О Граде Божием, 13, 13-14), побуждает человека нарушать Божий закон. А ведь этому закону человек не просто должен подчиняться – он “написан в сердцах людей”. (Исповедь)»<sup>65</sup>.

---

61 Булгаков С.Н., указ. соч., с. 299.

62 Там же.

63 Там же, с. 299.

64 Комарова В. Финальные сцены в хрониках и трагедиях Шекспира // Шекспировские чтения 1990, М., 1990, с. 62.

65 Доллимор Д. Политико-культурное исследование Шекспира: случаи смещения и перверсии // Шекспировские чтения 1993, М., 1993, с. 34.

Хорошим примером того, как подобным образом интерпретировался образ Гамлета на русской сцене, может служить игра актера П.Н. Орленева. По его предположению, книгой, которую читал принц, было Евангелие. Вся трагедия, по его мнению, можно назвать восхождением Гамлета на Голгофу, а знаменитые слова принца – *The time is out of joint. O cursed spite, /That ever I was born to set it right!* ( 1, 5, 188-189) – в устах актера звучали так: «Распалась связь времен, о преступленье мировое, зачем, зачем меня на крест ты посылаешь»<sup>66?</sup>

Иногда в критике, посвященной «Гамлету», можно встретить мнение, что главный герой не чем не лучше всех остальных, т.н. «злодеев». Так Елена Черняева в статье «Уильям Шекспир: Загадка “Фабульной Загадки” “Гамлета”» считает, что принца вполне можно сопоставить с Клавдием по его этическим и моральным качествам как личности. По ее мнению, читатели и зрители симпатизируют Гамлету лишь потому, что именно ему приходится принимать удары своего врага, когда как он медлит, т.к. пытается выяснить, кто из придворных изображает из себя тень его отца<sup>67</sup>. На самом деле, «Гамлет и Клавдий родственники не только по крови, но и по духу. Они оказались по разные стороны баррикад не по "идейным" убеждениям, а в результате борьбы за власть, борьбы за существование»<sup>68</sup>. Ведь и Клавдий, считает она, не слишком торопится избавиться от злосчастного племянника. Чем же он хуже? Мы позволим себе возразить и вот на каком основании.

Во-первых, версия, что принц уж очень стремится заполучить титул короля Дании, кажется нам не совсем убедительной, т.к. в тексте пьесы мы не обнаружили какого-либо упоминания, что сын Гертруды убежден, что он и только он вправе сидеть на престоле государства. Напротив, можно предположить, что наоборот перспектива надеть на голову тяжелую корону герою видится не в слишком радужном свете. Так считает, например, Евсей Лукич, который так

---

66 Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим. М.-Л., 1931, с. 363 / цит. по: Горбунов А. Н., К истории русского «Гамлета», в кн.: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник, М.: Радуга, 1985. С. 19.

67 Интересно предположение Е. Черняевой, что сначала Гамлет думает, что это козни Полония. Но после того, как принц убивает последнего в комнате своей матери и вновь встречает Призрака, он слишком долго ищет другую версию и теряет инициативу, которая переходит к королю.

68 Черняева Е., указ. соч.

представил себе внутренний монолог Гамлета: «Но уж наверняка знаю, что, взойдя на трон, сам окажусь в аду, ибо жизнь такая для меня невыносима. Зачем же обрекать себя заведомо на ад»<sup>69</sup>? Всем известна вставная пьеса «Убийство Гонзаго», которую Гамлет просит поставить приезжих актеров. Нетрудно заметить, с каким удовольствием принц дает им указания на репетиции:

Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. (3, 2, 16-19)

Однако и без лишней скованности, но во всем слушайтесь внутреннего голоса. Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, стой только оговоркой, чтобы это не выходило из границ естественности.

Гамлета без всяких натяжек можно назвать талантливым режиссером-постановщиком. Неслучайно И.С. Тургенев одной из положительных черт принца называл именно это качество: «Он превосходный критик; советы его актерам поразительно верны и умны; чувство изящного почти так же сильно в нем, как чувство долга в Дон-Кихоте»<sup>70</sup>. Гамлет скорее человек искусства, который живет, чтобы творить, нежели для того, чтобы бороться за власть. Недаром он добавляет двенадцать-шестнадцать строк к тексту «Убийства Гонзаго»:

We'll ha't tomorrow night. You could for a need study a speech of some dozen or sixteen lines which I would set down and insert in't, could you not? (2, 2, 550-553)

Поставь это завтра вечером. Скажи, можно будет, в случае надобности, заучить кусок строк в двенадцать-шестнадцать, который я напишу и вставлю?

Может быть, именно потому, что Англия виделась ему страшной творчества, он так спокойно соглашается туда отправиться, видя там ангела знания — херувима:

Hamlet. For England?  
King. Ay, Hamlet.  
Hamlet. Good.  
King. So is it, if thou knew'st our purposes.  
Hamlet. I see a cherub that sees them.  
But come, for England! Farewell, dear Mother.  
(4, 3, 47-49)

Гамлет Мы в Англию?  
Король Да, в Англию.  
Гамлет Прекрасно.  
Король Так ты б сказал, знай наши мысли ты.  
Гамлет Я вижу херувима, видящего их. – Ну что ж, едем в Англию! – Прощайте, дорогая матушка.

69 Сорока О., Загадки Шекспира. (Вечера с Евсеем Лукичем), в кн.: У. Шекспир. Комедии и трагедии, М., 2001, с. 816.

70 Тургенев И. С., указ. соч., с. 344.

Таким образом, можно найти еще одно объяснение медлительности несчастного героя Шекспира: он не торопится убить Клавдия, т.к. не слишком хочет занять престол, наследником коего является. Более того, «воля принца устремлена без остатка на творчество, на постижение мудрости и Гамлет разумом знает и интуитивно чувствует, что, взойдя на трон, убил бы в себе творца и мыслителя»<sup>71</sup>.

Во-вторых, возвращаясь к мнению Елены Черняевой, нам кажется, что, так или иначе, но святая справедливость на стороне принца. Можно ли обвинять Гамлета, что «без зазрения совести он подставляет вместо себя под удар своих “друзей” Гильденстерна и Розенкранца»? Безусловно, Гамлет совершает грех, но Провидение дало ему шанс избежать неминуемой гибели в Англии и он вынужден защищаться от холоуев Клавдия. Да, Гамлет не способен как Христос подставить вторую щеку, но он не делает людям зла первым и изо всех сил старается избежать греха.

Христианская интерпретация «Гамлета», безусловно, имеет право на существование, хотя, как и всякая другая, не может претендовать на роль единственно верной. Даже не вдаваясь в содержание пьесы, а взглянув на нее только с текстологической точки зрения, можно заметить то влияние, которое оказало на Шекспира Священное Писание. Практически все произведения эвонского барда, так или иначе, включают в себя многочисленные библейские аллюзии и параллели.

Библия — Книга книг — самое популярное издание в мире. Можно предположить, что Шекспировский «Гамлет» занимает второе место после нее в этом списке наряду с «Дон-Кихотом» Сервантеса. Тема «Шекспир и Библия» является в шекспироведении не новой, однако до сих пор далеко не до конца изученной. Дело в том, что и в данном вопросе творчество драматурга явилось камнем преткновения, почвой для многочисленных споров и дебатов. Авторы расходятся во мнении о степени воздействия на него именно Библии. Очевидно, что «влияние библейских тем на мировоззрение Шекспира чаще всего определяются их позицией в религиозных вопросах»<sup>72</sup>. Таким образом, есть работы, пытающиеся обосновать мнение, что в своем творчестве поэт выражал лишь религиозное мировосприятие. В. П. Комарова приводит в пример Питера Милварда,

---

71 Сорока О., указ. соч., с. 823-824.

72 Комарова В. П., Шекспир и Библия, СПб, 1998, с. 3.

который пришел к выводу, что «в трагедиях Шекспир представил картину вечной, неустранимой “греховности” человека, дал проповедь покорности и терпения»<sup>73</sup>... Это отчасти верно, однако следует более осторожно подходить к этой проблеме, т.к. очевидно, что обращение к тексту Священного Писания непосредственно не было некой необходимостью для авторов, которые могли пользоваться другими церковными источниками.

Что касается «Гамлета», то существуют мнения, что Шекспир выразил в нем идеи Екклесиаста. Однако указываемые параллели «не воспринимаются как библейские, поскольку уже стали общими местами»<sup>74</sup>. Например, гамлетовское выражение «квинтэссенция праха» одно из таких, ставшее широко распространенным в сознании людей. Оно перекликается со словами пророка: «...все из праха и все обратится в прах». (Ессл. 3:2) Мы не будем приводить все остальные подобные примеры. Заметим только, что зачастую обращение к тексту Библии может помочь в более глубоком прочтении Шекспира.

Выявлена также особая символика чисел, которая «имеет структурное и смысловое значение, восходящее к христианской символике, весьма значимой для Шекспира»<sup>75</sup>. Например, число 3 – символ Троицы: Отца, Сына, и Святого духа. В «Гамлете» своеобразной Троицей можно назвать Гамлета-отца, принца Датского и Призрака. Как и у Иисуса Христа у Гамлета «два отца: “земной” – старший Гамлет, “иномирный” – Призрак»<sup>76</sup>.

Таким образом, христианская интерпретация проблемы Гамлета может служить ярким примером того факта, что данная тема может быть рассмотрена практически с любой морально-этической позиции, согласно тому или иному миропониманию.

Однако хотелось бы заметить, что рассмотрение трагедии Шекспира именно с позиции христианской религии было выбрано нами далеко неслучайно. Дело в том, что в настоящее время человечество переживает кризис цивилизации, «которая, опираясь на рационально-прагматическую идею прогресса, подобно слепцам с картины Брейгеля, шла к пропасти, не ведая, куда идет, или была увере-

---

73 Там же, с. 64.

74 Там же, с. 65.

75 Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета, М., 2001, с. 119.

76 Там же, с. 120.

на, что идет в нужном направлении»<sup>77</sup>. И Россия, к сожалению, не исключение. Исторически являясь главным образом христианской страной, она с трудом переживает тот удар, который был нанесен ей тотальной секуляризацией и привитым сверху атеизмом в прошлом веке. С.Н. Булгаков писал по этому поводу: «Кризис этот связан с русской революцией и падением русского православного царства, и его можно уподобить по значению лишь падению Византии и взятию Константинополя турками»<sup>78</sup>. ... В силу сложившихся исторических реалий чуть ли не подавляющее большинство населения утратили связь с христианской церковью, а следовательно и с ее ценностной системой. Более того, «образовался широкий антихристианский фронт, пытающийся создать нехристианскую и противохристианскую культуру»<sup>79</sup>. Таким образом, русская культура «ушла в безрелигиозную, безбожную пустоту»<sup>80</sup>. Как нам кажется, трудно надеяться на то, что каким-то политическим или религиозным силам когда-нибудь удастся создать какую-то иную систему ценностных координат. И здесь мы разделяем точку зрения И. А. Ильина о том, что любой народ, на протяжении многих веков будучи христианским, а затем отошедший от веры и не нашедший какой-либо равноценной ее замены, просто обречен на провал в построении и сохранении своей культуры, а значит рано или поздно обречен на исчезновение с лица планеты.

---

77 Пивоев В. М. Культурология. Введение в историю и философию культуры, ч. 1, Петрозаводск, 1997, с. 3.

78 Булгаков С. Н. Православие, М., 2003, с. 361.

79 Ильин И. А. Одинокий художник, М., 1993, с. 292.

80 Там же, с. 293.



## **СОПОСТАВИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТОВ РОДСТВА В РУССКОМ И ШВЕДСКОМ ЯЗЫКАХ**

Непосредственное сравнение словарных статей приносит следующие результаты:

I. Набор значений лексемы ОТЕЦ в обоих языках очень похож. Естественно, в первую очередь, это отец-родитель. Дублируются также значения прародителя; Бога-творца по религиозным представлениям христиан; старшего, почитаемого, словно отец, человека; использования концепта по отношению к крестному отцу или отчиму. В русском языке, помимо основной, образовалось значительное количество разговорных форм (напр. отечникъ, отчичь, бачко и др.) с различными, нередко повторяющимися друг друга, значениями. В современном языке многие из них вышли из повседневного употребления, а если сохранились, то в диалектичном употреблении.

Шведский язык обнаруживает несколько необычное ласковое употребление концепта по отношению к ребенку (8), а также употребление его как эвфемизма, вместо ругательных слов.

Помимо формы FADER существует также широко употребляемая в современном языке форма FAR. Впервые данная форма зафиксирована в тексте, датированном 1552 г. Текст отражает разговорный стиль языка говорящего. Между формами FADER и FAR существует, по большому счету, одно стилистическое различие: первая форма имеет уважительный, торжественный характер, а вторая – повседневная, доверительная, более непосредственная.

В 17 веке в аристократических кругах FAR начинает заменяться на PAPPА для обозначения отца в доме и довольно скоро это нововведение получило широкое распространение. Частота употребления этой формы может варьироваться в различных частях Швеции. FAR лучше сохранилось в южной и юго-западной части страны. На севере форма PAPPА является общепринятой.

PAPPА также довольно часто употребляется в значении 5. Женщины нередко перенимают слово у детей и употребляют по отношению к мужу.

Примерно в конце 19 века в школьном сленге в средней и северной Швеции, а также в Финляндии появилось форма *farsa* (что можно примерно перевести как «батя», «папаша»), которая иногда использовалась и в литературе. Сейчас эта форма довольно активно употребляется в речи, в основном среди молодежи. Например:

(Pojken) ville (inte) säga hvad hans farsa var för något. Öberg. Sonen. 17 (1905)

Мальчик не хотел говорить, кем был его отец.

II. Набор значений лексемы МАТЬ в русском языке оказался несколько беднее, чем в шведском. Дублируются основные значения матери-родительницы, женщины по отношению к своим детям, матери-богородицы, самки животного по отношению к детенышам. Своеобразным для русского языка явилось обращение к монахине как к матери. Последние десятилетия XX в. добавили еще несколько значений к этому концепту, например, обращение «мать» к девушке у хиппи или уже устоявшееся обозначение материнской платы («мамка», «мать») в компьютерном сленге.

Шведский язык выделяет значение уважительного обращения к любой женщине, достойной сравнения с матерью, значение первопричины или начала чего-то, а также довольно богатый набор образных значений: «матка» в анатомическом значении; осадок; гнойник; предмет, который образует отверстие или охватывает что-то (напр. гайка).

По аналогии с лексемой ОТЕЦ, в шведском языке параллельно функционируют две формы со значением МАТЬ: MODER и MOR. Различия между ними равноценны различиям между FADER и FAR. Аналогичная *farsa* разговорная форма *morsa* появилась в тот же период в школьной среде и поначалу считалась вульгарной. В наши дни данная лексема довольно широко распространена в речи, но не входит в литературную норму.

III. Для обозначения РЕБЕНКА в русском языке исторически существовало несколько концептов, используемых параллельно, точнее говоря, дѣтя, робѣ ви отрокъ, что привело к чрезвычайно широкому набору прямых и переносных значений. Слово отрокъ по данным словарей было наиболее активно в период до 17-18 веков. Словарь современного русского языка расценивает этот концепт как устаревший. Оба оставшихся концепта со временем не потеряли своей актуальности, хотя широта их употребления значительно ог-

раничилась вместе с исчезновением обозначаемых ими реалий, таких как дѢтя по отношению к молодым слугам, дружинникам, боярским детям и др. Одновременно с потерей значений исчезло и немалое количество лексем — дериватов от этого корня. Например, такие слова как дѢтюкъ — дворовой, работающий по найму в монастырской вотчине, дѢтинець — молодой человек, юноша, детина, дѢтичь — малолетний ребенок исчезли уже к 18 веку. В современном русском языке отразилось лишь небольшое количество основополагающих концептов (дитя, дети, детеныш, детка и некоторые другие). Слово робѣ не было столь продуктивно, как дѢтя, но всё же отразилось в современном языке в формах «ребенок», «ребята».

Сравнение со шведским языком дает несколько общих значений. Среди них значение потомка в первом поколении, младенца; потомка знатной семьи; детеныша зверей; подчиненного; в переносном значении — неразумный, недалекий, наивный человек.

В шведском языке выделяются несколько переносных значений, не отмеченных в русском, как, например, значение «каждый» или «никто» в некоторых конструкциях, а также о скоплении предметов, сравниваемых с группой детей.

IV. Значения концепта СЫН в обоих языках во многом совпадают: отношение человека по отношению к своему отцу и матери, наименование второго лица Троицы, значение потомка в отношении линии его родственников, отношение подчинения младшего старшему. Сходно даже употребление этого концепта в некоторых устойчивых сочетаниях (сыны Божьи, сыны Орфея). Надо отметить, что в шведском словосочетания такого типа являются достаточно частотными: *Backi son* - пьяница, *Apollo's söner* - скальды или художники, *Neptuni son* (сын Нептуна) - моряк, *Hippokrates' söner* - врачи, *Mars' söner* (сыны Марса) - воины, *Orphei söner* (сыны Орфея) - музыканты или певцы, *Lucifers söner* (сыны Люцифера) - злодеи, *Muspells söner* - пламя или огонь.

V. В отношении концепта ДОЧЬ шведский лексикон обнаруживает несколько более широкий спектр значений. В русском языке эта лексема не стала продуктивной в плане образования дополнительных, переносных значений. Лишь словарь русского языка 18 века отражает одно образное выражение: Звѣдозаконие есть дочь досуга, а землемѣрие корысти.

В шведском языке к основному значению «потомок женского пола в первом поколении» добавляются: (молодая) женщина, которая, еще не замужем, живет дома с родителями, девица; как слово, обозначающее происхождение или связь чего-либо с чем-либо; в высоком (библейском) стиле – женщина в отношении к тому родоначальнику и родоначальнице, от которого берет начало ее род, племя или народ, в отношении к месту ее происхождения (дочь Иерусалима) или в выражениях, характеризующих женщину с точки зрения ее качеств (дочь мужества).

В исторической перспективе ни количество лексем, ни количество сфер употребления в обоих языках практически не изменились.

VI. Лексема БРАТ, разительно контрастируя в своем развитии с лексемой ДОЧЬ, была чрезвычайно продуктивна в русском языке, в первую очередь с точки зрения обильности образования различных дериватов. *Братръ, братаничь, братьньць, братеничь, братичичь, браточинь* и многие другие концепты существовали параллельно и нередко дублировали значения друг друга. В 18 веке количество производных слов значительно сокращается. Большинство из них заменяется аналитическими конструкциями, например, «двоюродный брат», «двоюродная сестра» и т.д. Собственно лексема «брат» приобретает еще несколько разговорных значений, сохраняя уже устоявшиеся. В современном русском языке лексема «брат» не обнаруживает значительных изменений по сравнению с 18 веком. Изменился набор производных слов и их значений, особенно в последние 2-3 десятилетия. Если в начале и середине XX века слово «братва» носило собирательно-простонародное значение «товарищи, друзья», то в последнее время основным его значением стало собирательное «*Члены группировок рэкетиров, члены криминальных структур в экономике*». У, казалось бы, совершенно лишнего феминного компонента слова «братишка» обнаружилось значение «*женщина из компании митьков, приближённая к митькам*».

В шведском языке не обнаруживается такого изобилия форм, как в русском, но зато количество значений больше. К основным значениям «лицо мужского пола по отношению к братьям и сестрам», «человек того же рода занятий», монах (единоверец) добавляются название некоего печенья «брат», во мн.ч. данный концепт может приобрести значение «яички», также встречается его употребле-

ние в некоторых выражениях (шв. *влажный брат* – собутыльник). Качественных или количественных изменений в составе значений этого концепта практически не произошло.

Помимо формы BRODER, по аналогии с MOR и FAR, в языке, одновременно с основной, функционирует форма BROR. Различия между ними соответствуют различиям между FADER и FAR. Также существует разговорная (ранее вульгарная) форма *brorsa*, что примерно можно перевести как «братан».

VII. История развития концепта СЕСТРА по всем признакам очень сходно с концептом БРАТ. В русском языке в период до 17 века существовало большое количество слов, образованных от «сестра» (*сестренець, сестренична, сестриница, сестричинь, сестричичь и др.*). Многие из концептов дублировали друг друга и потеряли свою актуальность.

С точки зрения набора значений оба языка здесь очень похожи. Общими для обоих языков являются значения: человек женского пола, который имеет с другим лицом общего отца или мать; сестра - монахиня; всякая женщина по отношению к другим – сестра в соответствии с христианским восприятием всего человечества как членов одной семьи; женщина, объединенная с кем-то общими интересами, положением; медсестра.

Специфичным для шведского языка в данном случае является лишь обозначение торта SYSTER-КАКА (торт-сестра), а также «сестра» как форма неформального обращения к женщине, не являющейся родственницей.

VIII. Концепту ДЕД в русском языке, как уже упоминалось, соответствует два концепта в шведском: FARFAR и MORFAR.

На протяжении исторического периода в русском языке концепт не претерпел практически никаких семантических изменений и ограничился тремя основными значениями: отец отца или матери; старик; и во мн.ч. (деды) - предки. Но последние десятилетия своеобразно обогатили семантику слова такими новыми значениями как: арм. *Солдат срочной службы после приказа об увольнении до отправки домой*; арм. *Солдат срочной службы, прослуживший от 1,5 до 2 лет*; шк. *Старшеклассник*; *Лидер подростковой группировки, обычно старший по возрасту*; металл. *Знарок металлического рока, лидер группы фанатов металлического рока*;

В шведском FARFAR – отец (чьего-то) отца или (уже вряд ли употребляющееся) значение почетного звания уважаемого мужчины в возрасте. Также употребляется в некоторых выражениях, напр. *i farfars tid* (в дедовы времена). MORFAR – отец (чьей-то) матери.

IX. Концепт БАБКА в русском языке на протяжении периода с 11 по 17 век имел всего два значения: матери отца или матери и повитухи. Разговорные варианты «баба» и «бабушка» почти не отличались по семантике, за исключением значения «любая женщина, преимущественно замужняя» («баба»). В 18 веке к уже перечисленным добавилось еще одно, переносное «трусливый, слабый мужчина». С этими значениями концепты зафиксированы и в современном русском языке.

Шведский язык, как и в случае с концептом ДЕД, использует для обозначения этих родственных отношений два концепта: MORMOR и FARMOR. Они означают, соответственно, «мать (чьей-то) матери» и «мать чьего-то отца». Оба концепта не имеют иных значений, за исключением того, что могут использоваться в составе выражений *fans mormor* и *fans farmor* (переводится примерно как «чертова бабушка») и в ругательствах.

X. Лексема ВНУК сохранила единство семантики со времени ее первых упоминаний в письменных памятниках и до наших дней, отражая всего два значения: сын дочери или сына; и потомок. В шведском языке концепт BARNBARN к вышеуказанным значениям добавляет еще одно: о «ребенок» в зн. 2., сказанное о ребенке человеком, который сам находится в детском возрасте. (И родил король Ашаз сына в одиннадцать лет. / Такое создание должно видимо внуком называться).

Хочется еще раз отметить, что до начала XX века вместо объединяющего понятия BARNBARN (ребенок ребенка) активно использовались формы SONBARN (ребенок сына), DOTTERBARN (ребенок дочери), SONDOTTER (дочь сына), SONSON (сын сына), DOTTERDOTTER (дочь дочери), DOTTERSON (сын дочери). Их исчезновение из широкого употребления может служить свидетельством стремления языка к унификации излишне многочисленных концептов родства.

XI. Концепт ДЯДЯ в русском языке не сразу занял в системе концептов родства привычное современному человеку место.

Вплоть до 17 века вместо него использовались концепты СТРЫИ и ВУИ со значениями «брат отца» (или «брат деда и прадеда») и «брат матери». В современном шведском им соответствуют FARBROR и MORBROR. Впоследствии русскоязычные концепты были вытеснены восточнославянским обобщающим названием ДЯДЯ. С 18 века и до наших дней «дядя» – брат отца или матери, муж тетки, также может употребляться для обращения младшего к старшему.

В шведском FARBROR – брат (чьего-то) отца, MORBROR брат (чьей-то) матери. Раньше оба концепта, как и в русском языке, могли использоваться в детском языке в качестве уважительного титула по отношению к старшим. Сейчас в этом значении эти концепты практически не используются.

XII. Последняя группа анализируемых концептов, ТЁТЯ в русском языке и FASTER/MOSTER в шведском практически не имеют отличий в семантике. Основным их значением является обозначение отношений сестра отца/матери. В обоих языках эти концепты использовались (а в русском и до сих пор используются) для обращения к старшей женщине. В русском языке сохранилось также просторечное употребление этого концепта в обращении ко всякой взрослой женщине.

В шведском же ”moster” может использоваться как унизительное название старой женщины.

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ КАК «ТРЕТЬЯ РЕАЛЬНОСТЬ»  
И ТЕЛЕВИЗИОННАЯ КАРТИНА МИРА  
(аспекты тезаурусного анализа)**

В тезаурусной пирамиде видится объяснение ситуации, сложившейся в мировом телевидении. Если мы рассматриваем массовую аудиторию, она неизбежно предстанет в образе пирамиды: проблемы «низа» будут волновать почти всех, тогда как проблемы «верха» — относительно немногих. И профессор будет захвачен детективом, потому что проблемы жизни и смерти, выживания, поднимаемые в этом жанре, стоят перед каждым, в то время как домохозяйка вряд ли будет смотреть передачу о полифонии Баха, скорее она переключит программу и выберет сериал о семейной жизни.

Характерно, что мировые рекорды просмотров телепередач, зафиксированные в книге Гиннеса, связаны с проблемами гибели и разрушения:

«Больше всего зрителей прямой трансляции. Похороны Дианы, принцессы Уэльской (1961–1997), 6 сентября 1997 г. наблюдали в прямом эфире 2,5 млрд. зрителей»;

«Больше всего зрителей документального фильма. 10 марта 2002 г. 39 млн. зрителей смотрели фильм студии «Си-Би-Эс» (США) “11 сентября”, посвященный атаке террористов на Америку»<sup>81</sup>.

Если мы примем объективную действительность за «первую реальность», ее отражение в нашем сознании — за «вторую реальность», которая соответствует охарактеризованному выше понятию «тезаурус», то в телевидении (совместно с некоторыми другими феноменами, созданными человеком) следует видеть «третью реальность», по ряду параметров отличающуюся от первых двух и вместе с тем выступающую посредником между ними.

Прежде всего, определим, о каких особых феноменах идет речь. Первый из них по времени возникновения, очевидно, письменный текст (литература в самом расширительном смысле — всё, что написано, подтверждая этимологию слова: *лат. litteratura* — от *лат.*

---

81 Гиннесс. Мировые рекорды 2004. — С. 179.



littera — буква). Близкие к нему — нотная запись музыки, транскрипция устной речи, запись танцевальных движений, экспликация театральных мизансцен, картография, формулы и схемы процессов и явлений, иначе говоря, любая форма фиксации в знаках, требующая декодирования при переводе в образную форму. Наконец, к этим феноменам следует отнести последствия технических изобретений — радиовещание, телевидение, информацию в электронной форме, запись на киноплёнке, магнитную запись. Все эти формы сохранения информации объединены общим свойством — виртуальностью (мнимым существованием). Книга существует как предмет, имеющий объем, вес и т. д. («первая реальность»), ее информация может отразиться в сознании читателя («вторая реальность»). Но существует и книга как «третья реальность» — это открытая и читаемая книга, исчезающая в этом своем качестве, как только ее закрывают (остаются лишь бумага, типографская краска и напечатанные ею значки). Точно так же радио, телевизор, компьютер как предметы («первая реальность») обретают свойства «третьей реальности», только будучи включенными (в отличие от книг и записей, существование их информации в этом случае не зависит от того, воспринимается ли она субъектом или нет), но они сразу исчезают в этом качестве, если нажать выключатель или если отключилось электричество, возникли поломки в аппаратуре и т. д.

Как было уже отмечено, феномены «третьей реальности» выполняют функцию «медиатора» — посредника между «первой» и «второй» реальностями. «Вторая реальность» имеет форму пирамиды тезауруса. «Третья реальность», собственно, аморфна, она отражает или какую-то сторону действительности, специализирована (например, нотная запись музыки), или касается всех ступеней тезауруса и лишь в совокупности отражает его общую структуру (современный мир книги, мир кино, Интернет). И только телевидение на сегодняшний день является прямым воплощением семиступенчатой пирамиды тезауруса, сужающейся кверху, как это представлено в субъективном образе мира, где субъектом выступает современное человечество. При этом если мир книги скорее может быть сопоставлен с долговременной памятью человека, то телевидение заняло нишу, соответствующую оперативной человеческой памяти: новость становится основной единицей телеинформации, а новость может прозвучать только один раз, при повторении это уже не новость. Хо-

тя продукты телевидения хранятся в видеозаписи десятилетиями, но это уже именно видеозапись, а не эфирная передача, исчезающая сразу после того, как оказалась на телеэкране.

Отсюда вывод: у телевидения, если оно освобождено от цензуры и государственного управления, есть более веские причины иметь нынешнее содержание, чем коммерческая выгода магнатов или продуманная манипуляция общественным мнением в пользу тех или иных политических сил. Эти более глубинные причины, которые бизнесмены и политики лишь удачно используют, коренятся в структуре культурного тезауруса современного общества, и телевидение становится зеркалом культуры повседневности. Важно подчеркнуть, что сама культура повседневности как развитая форма «культуры одного дня», охватывающая огромную часть человечества, хотя и долго формировалась, заявила о себе в полный голос только в новейшей истории, определившись во многом (можно даже сказать — преимущественно) под влиянием телевидения как одного из факторов глобализации и утверждения постиндустриальной модели общества. Так выявляется основная функция телевидения в мировой культуре — конструирование культуры повседневности. Порожденная суживающейся кверху пирамидой тезауруса, телеинформация (которая, как было показано выше, принципиально отличается от объективно значимой культурной информации) изо дня в день укрепляет эту конфигурацию культуры повседневности, заново ее отражает — и еще более укрепляет.

Человечество устроено по этой модели, но отдельный человек или определенные (иногда очень большие) группы людей — вовсе не обязательно. Так, у индийских йогов «низ» пирамиды (проблемы смерти, секса, власти) очень слабо представлен, а «верх» (проблемы связи с космической энергией и т. д.) — очень широко, для них моделью будет перевернутая пирамида. Это крайняя альтернативная форма (есть и другие конфигурации), причем форма особенно неустойчивая, более гармоничной формой можно было бы считать куб, где всем ступеням тезауруса отведено достойное, но не преимущественное место.

Но если это так, если телевидение, обладающее способностью менять, конструировать заново конфигурацию тезауруса, сможет преодолеть господство «американской модели», в которой люди рассматриваются как источник денег (связанных с «низом» пирами-

ды») и поэтому в них закрепляются, даже усиливаются низовые потребности, имеющие в современной культуре повседневности наиболее массовый характер, то можно и найти довольно большую аудиторию с весьма высокими душевными и духовными запросами, и в целом влиять на тезаурус масс, сужая его нижнюю часть и расширяя верхнюю.

Этот процесс осуществляется, очевидно, через посредство особой картины мира, формируемой телевидением, которая сопоставима с художественной картиной мира.

Т. Ф. Кузнецова сформулировала концепцию художественной картины мира<sup>82</sup> к концу 1980-х годов. Однако в конце 1990-х — начале 2000-х годов термин «картина мира» уходит «в тень». Одно из немногих исключений составляет культурология, что отразилось во введении представления о «картине мира» в вузовские стандарты по культурологии.

Не претендуя на возрождение понятия в общенаучном масштабе, отметим, что исследование телевидения позволяет поставить вопрос о существовании особой телевизионной картины мира.

При своем возникновении и на первых этапах развития телевидение не создавало своей особой картины мира, а выступало как техническая новинка, поставляющее публике (поначалу немногочисленной) информацию, поддерживающую другие картины мира (социальную, художественную, научную и т. д.).

До появления устойчивого и массового телевидения основным средством массовой аудиовидеоинформации было кино, и телевидение фактически дублировало его специфику<sup>83</sup>.

Начиная с середины XX века возникают новые факторы, постепенно меняющие ситуацию. Если зрителями первой в мире телепередачи с четким изображением (Лондон, 2 ноября 1936 г.) были обладатели 100 телевизоров<sup>84</sup>, то на 1 апреля 1987 г. в той же Англии телевизоры были у без малого 19 млн. семей<sup>85</sup>, то есть за 40 лет рост

---

82 Кузнецова Т. Ф. *Философия и проблема гуманитаризации образования*. — М., 1990.

83 См.: Вартанов А. С. *Телевидение и кино // Кино: Энциклопедический словарь* / Гл. Ред. С. И. Юткевич. — М.: СЭ, 1986. — С. 419.

84 Книга рекордов Гиннеса. 1988 / Пер. с англ. — М.: Сов. Россия, 1989. — С. 108.

85 Там же.

в 190 тысяч раз. В США к тому же времени 91% населения имел цветные телевизоры<sup>86</sup>.

Относительно короткое вещание по одному каналу, характерное для начального периода, сменилось многоканальным ежедневным вещанием (во многих случаях круглосуточным).

Прозревая новые возможности, которые предоставляет художнику телевидение, к созданию телевизионных художественных фильмов обратились крупнейшие кинорежиссеры — И. Бергман («Ритуал», 1969; «Сцены из супружеской жизни», 1972; «Лицом к лицу», 1975; «Волшебная флейта» по опере В. А. Моцарта, 1975), Ф. Феллини («Репетиция оркестра», 1979), М. Антониони («Тайна Обервальда» по пьесе Ж. Кокто «Двухглавый орел», 1980).

Если первый советский многосерийный телефильм «Вызываем огонь на себя» (реж. С. Н. Колосов, 1964, в прокате 1965, 4 серии) еще уступал по размерам таким киноколотсам, как «Война и мир» С. Ф. Бондарчука (1965–1967, 4 фильма), то появившийся в 1973 г. 12-серийный телефильм Т. М. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» свидетельствовал о том, что телевидение может создать художественный шедевр в форме, фактически недоступной кино по объему показа. На Западе это было доказано еще раньше (например, 26-серийный телефильм «Сага о Форсайтах», Великобритания, 1964), в том числе в далекой от киноязыка форме телевизионного комментирования художественного видеоряда («Жизнь Леонардо да Винчи», 5 серий, реж. Р. Кастеллани, 1970).

В эстетических работах тех лет разгорелась дискуссия о телевизионных фильмах как новом виде искусства<sup>87</sup>. Но фактически вне этих размышлений стремительно развивался тележанр «мыльных

---

86 Там же.

87 См., напр.: Сапак В. С. Телевидение и мы. — М., 1963; Багиров Э. Г., Кацев И. Г. Телевидение. XX век. — М., 1968; Проблемы телевидения. — М., 1976; Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. — М., 1976; Богомолов Ю. А. Проблемы времени в художественном произведении: Опыт сравнительного анализа. — М.: Искусство, 1977; Демин В. Первое лицо. Художник и экранные искусства. — М., 1977; Копылова Р. Д. Кинематограф плюс телевидение. — М.: Искусство, 1977; Музы XX века: Художественные проблемы средств массовой коммуникации. — М., 1978; Вартанов А. С. Проблемы телевизионного фильма. — М., 1978; Рассадин Ст. Испытание зрелищем. Поэзия и телевидение. — М., 1984; и др.

опер», бивший все рекорды по длительности. В американском сериале «Санта Барбара» — 2500 серий. Огромными масштабами поражают сериалы «Династия», «Скорая помощь», «Друзья», «Спасатели Малибу» и другие американские, а также мексиканские, бразильские сериалы. В «Улице Коронации» (Великобритания) 1144 серии, которые можно смотреть 20 дней подряд по 15 часов 44 минуты в день. Сериал идет на экранах с 9 декабря 1960 г. по настоящее время<sup>88</sup>. Его персонаж Кен Барлоу в исполнении Уильяма Роуча вошел в сериал студентом, за 45 лет показа трижды женился, был преподавателем, поработал редактором газеты, имел множество связей с женщинами и даже совершил попытку самоубийства. Актеры проживают большую часть жизни, непрерывно снимаясь в очередных сериях. В США и других странах добились режима съемок серии в течение одного дня (в настоящее время такой же производительности в России достиг режиссер и продюсер Ю. М. Беленький, замеченный зрителями по сериалу «Клубничка»). Американский продюсер Аарон Спеллинг к 1988 г., когда ему исполнилось 60 лет, успел поставить более 1770 эпизодов общей продолжительностью 2250 часов эфирного времени, а также 207,5 часа телефильмов (помимо 8 художественных фильмов), если смотреть всю его продукцию по 6 часов в день, потребуется 374 дня<sup>89</sup>. При таком темпе съемок невозможны длительные репетиции, дубли и т. д.

Точно так же пишутся сценарии. Самым плодовитым телесценаристом признан лорд Уиллис (известный как Тэд Уиллис, 1918–1992), который с 1949 до 1992 г. написал сценарии 41 телесериала (самый известный — «Диксон и Долли Грин», 1955–1976) помимо 37 пьес и 39 сценариев документальных фильмов<sup>90</sup>. Досужие критики подсчитали, что только в период с 1942 по 1988 г. он написал 18750000 слов<sup>91</sup>, то есть, очевидно, за всю сценарную деятельность более 20 млн. слов. Но обычно сценарий сериала пишет целая группа, в которой функции разделены (один создает общую стратегию сюжета, другой его расписывает по эпизодам, третий пишет диалоги и т. д.). Нетрудно сделать вывод о резком падении ценности отдель-

---

88 Гиннесс. Мировые рекорды 2004 / Пер. с англ. — М.: Астель; АСТ, 2003. — С. 179.

89 Книга рекордов Гиннесса. 1988. — С. 109.

90 Гиннесс. Мировые рекорды 2004. — С. 176.

91 Книга рекордов Гиннесса. 1988. — С. 109.

но взятого слова, фразы, высказывания в этом потоке малозначащих слов.

Однако именно такой тип продукции оказывается наиболее отвечающим тезаурусу зрительской аудитории. Некоторые факты в подтверждение этого. В 1978 г. на экраны США вышло первых 5 серий «Далласа». К 1980 г. сериал просмотрели 83 млн. американцев, или 76% всей телеаудитории страны, а позже — зрители еще 90 стран мира. На пике популярности в 1996 г. сериал «Спасатели Малибу» (США) еженедельно смотрели 1,1 млрд. зрителей в 142 странах. Он был переведен на 44 языка и показан в 148 странах на всех континентах. В январе 1998 г. сериал «Скорая помощь» еженедельно смотрели 33 млн. американцев. Популярнейший из мультсериалов — «Симпсоны» (с 1987 г. как 30-секундные вставки в «Шоу Трейси Ульман», с 1989 г. — самостоятельный сериал, к началу 2003 г. вышло 300 серий, выходит по настоящее время) — закуплен 70 странами мира<sup>92</sup>.

В сериалах, перемежаемых рекламой (в США, в отличие от России, не отделяемых заставками), в наиболее полной форме реализована идея телевидения как «потока». Представление о «потоке» как специфике телевидения заняло центральное место в теории телевидения Р. Уильямса, изложенной им в книге «Телевидение. Технология и структурная форма»: «Произошел значительный сдвиг от понятия последовательности как программирования к понятию последовательности как потока. Тем не менее, это трудно заметить, поскольку старое понятие программирования — темпоральной последовательности, в которой действуют пропорция и равновесие, — все еще активно и в какой-то мере реально. Но сейчас ясно (...) что то, что нам предлагают, — это уже не программа, состоящая из дискретных единиц с определенными вставками, но спланированный поток, в котором подлинная серия — это не опубликованная серия рубрик программы, но последовательность, трансформированная включением другой последовательности, которые вместе и составляют реальный поток современного вещания»<sup>93</sup>.

---

92 Гиннесс. Мировые рекорды 2004. — С. 179.

93 Williams R. Television. Technology and Cultural Form. — Hannover; London, 1992. — P. 85–86. Пер. цит. по: Шапинская Е. Н. Телевидение в современной культуре и обществе: технология и культурная форма // Массовая культура. — М.: Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. — С. 234.

Отметим, что эти слова написаны Уильямсом в первой половине 1970-х годов<sup>94</sup>, то есть за несколько лет до «зеппинга» — явления, возникшего в результате изобретения пульта дистанционного переключения программ, что позволило зрителю значительно свободнее, не сходя с места, переключать каналы, которых уже не десятки, как тогда, а сотни. И теперь особо важно подчеркнуть, что многоканальность телевидения — лишь возможность, а действительность — существование только одного канала, того, который в данный момент включен зрителем. И каждый зритель в результате «зеппинга» создает свой индивидуальный телевизионный «поток», а «поток» создаваемый коллективом отдельного канала, — лишь реакция на эту неизбежную особенность восприятия телепродукции зрителями, в чем и заключается в первую очередь сущность интерактивности телевидения.

Отсюда вывод: только в своей совокупности сотни телеканалов создают телевизионную картину мира.

Но существует ли она вообще? Уильямс отмечает, что дискретные единицы, выстроенные в темпоральной последовательности, уходят с телеэкрана, уступая место «поток». Но что это за дискретные единицы? Очевидно, речь идет о законченных произведениях — этой специфической особенности отражения действительности искусством с момента его возникновения, а также наукой, философией, другими формами сознания. Действительно, самый большой роман (таким признан роман Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», в котором 9609000 печатных знаков с учетом пробелов<sup>95</sup>), хотя и относится исследователями к литературе «потока сознания»<sup>96</sup>, жанру «романа-потока»<sup>97</sup>, все же обладает чертами дис-

---

94 Первое издание: Williams R. *Television. Technology and Cultural Form.* — Hannover; London, 1974.

95 Гиннесс. *Мировые рекорды 2004.* — С. 174.

96 См.: Бочаров С. Г. Пруст и «поток сознания // Критический реализм XX века и модернизм. — М., 1967; Андреев Л. Г. Марсель Пруст. — М.: Высшая школа, 1968; и др.

97 См.: Трыков В. П. Пруст // *Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской.* — М.: Дрофа, 2003. — Ч. 2. — С. 221–229.

кретного произведения, он обладает законченной формой<sup>98</sup>, в отличие от потока жизни, представляет его во многих, но не во всех аспектах, имеет жанровые ограничения и т. д. То же можно сказать о любом театральном, музыкальном или живописном произведении, фильме, любой научной публикации, философской или религиозной системе. Телевидение, казалось бы, создает нечто совершенно новое: отказываясь от жанрового принципа, заимствованного им от предшествующих форм отражения действительности, оно переносит на экран сам поток жизни. И, следовательно, если и можно говорить о какой-то телевизионной картине мира на ранних этапах развития телевидения, то ныне она растворяется в жизненном потоке, теряя свою специфику.

На самом деле, должно быть сделано прямо противоположное заключение. На ранних этапах развития телевидение фактически не создавало свою картину мира, а информировало о существовании других картин мира, в то время как с конца XX века оно обрело способность такую специфическую телевизионную картину мира создавать.

Фундаментальная характеристика картины мира — представление мира в определенном времени и пространстве. Трактовка этих категорий в первую очередь создает специфику отражения действительности сознанием в его различных формах. Так, физическая картина мира определялась ньютоновскими представлениями о времени и пространстве, пока не появилась теория относительности Эйнштейна. Картина мира в живописи представлена через статику плоскости. Картина мира в танце представлена через движущуюся телесность. В литературе — через хронотоп, метафору и метонимию. И т. д.

Телевидение стало претендовать на концепцию времени, идентичного с реальным. Первоначально это были лишь прямые трансляции с мест событий, спортивных матчей, концертов, театральных, оперных, балетных спектаклей. Самое масштабное событие этого рода — телепередача станции GTV-9 в Мельбурне (Австралия), посвященная полету корабля «Аполлон-XI» на Луну 19–26 июля 1969

---

98 Об этом свидетельствовал сам Пруст. Весной 1922 г. он сказал своей служанке: «Знаете, этой ночью произошло великое событие (...). Это большая новость. Этой ночью я написал слово «конец». Теперь я могу умереть». — Цит. по: Трыков В. П. Указ. соч. — С. 227.



г., которая длилась 163 часа 18 минут без перерыва<sup>99</sup>. В 1990-е годы эти возможности телевидения были осмыслены в новом типе передач — реалити-шоу, где искусственно конструировалась ситуация, за которой камеры следили в режиме реального времени. Первое из них — «Реальный мир» — вышло в эфир в мае 1992 г. (MTV). Программа рассказывала о жизни 7 незнакомых друг с другом людей, проживших вместе полгода. Она популярна и ныне (место действия перенесено из Чикаго в Лас-Вегас), став прообразом реалити-шоу «Выживание», «Большой брат», «Семейка Осборн» и др.<sup>100</sup> Появились такие передачи и в России<sup>101</sup>. Первый образец реалити-шоу в нашей стране — «За стеклом» — буквально шокировал зрителей, но тем не менее вызвал жгучий интерес и собрал огромную телеаудиторию. Значимость реалити-шоу для массового зрителя подтвердили программы «Дом», «Дом-2», «Голод», а также программы с использованием приемов реалити-шоу, — «Фабрика звезд», «Последний герой». В многосерийных «мыльных операх» отражается та же тенденция, происходит сближение времени художественного произведения с реальным временем жизненных событий, положенных в основу его сюжета. Некоторые исследователи в этом видят специфику телевидения, его «доминантный» образ (трансляция, передача реальных событий в реальном времени без монтажа), противопоставляя ему возможности постмодернистского модуса телевидения — свободной игры<sup>102</sup>.

Однако более детальный анализ показывает, что в основе концепции времени на телевидении лежит не отражение реального времени, а нечто совершенно противоположное.

Для формулирования специфики телевизионного времени необходимо сделать пояснение, казалось бы, далекое от сферы исследования. В 1989 г. появилась работа А. А. Князькова и Вл. А. Лукова

---

99 Книга рекордов Гиннеса. 1988. — С. 108.

100 Гиннесс. Мировые рекорды 2004.— С. 178.

101 Критический анализ см. в ст.: Гамалея Г. Н. Телевизионная анестезия — новая реальность. Опыт динамического анализа // Наука телевидения: Науч. альманах. Вып. 1. — М.: ГИТР, 2004. — С. 18–28; Кочарова А. Наблюдение за наблюдающими. Реалити-шоу: насколько оно реально? // Там же. — С. 90–99.

102 Wyver J. Television and Postmodernism // Postmodernism: ICA Documents 5. — London, 1986. — P. 82.

«Звуковая компенсированная гетерохрония»<sup>103</sup>. Поводом для ее появления послужило открытие А. А. Князьковым особого звукового эффекта, достигавшегося тогда с помощью сложных манипуляций с приборами (ныне эффект легко достигается с помощью звуковых компьютерных программ): ускорение или замедление воспроизведения звуковой записи сопровождалась пропорциональной коррекцией звуковысотности. Проще говоря, если при обычном ускорении записи звук повышается (например, голос Буратино в радиопостановках), а при замедлении понижается (нередко так изображаются в фильмах голоса привидений), то новый эффект позволял при любых изменениях темпа воспроизведения записи сохранять его обычную высоту звучания. Авторы назвали изменения в темпе звуковоспроизведения «звуковой гетерохронией» (от греч. *héteros* — иной, другой, *chrónos* — время), в которой выделили два варианта: звуковая ретардация (при замедлении звучания, лат. *retardatio* — замедление) и звуковая акселерация (при убыстрении звучания, лат. *acceleratio* — ускорение), а эффект сохранения звуковысотности при изменениях темпа — «звуковой компенсированной гетерохронией»<sup>104</sup>. В этих режимах были записаны и проанализированы самые различные материалы: речь человека, звучание отдельных инструментов и оркестра, хоровое и сольное пение (мужчины, женщины), звуки природы и т. д. Возник совершенно новый для уха человека мир звуков, вызывающий повышенно эмоциональные (иногда негативные) реакции с оттенком гипнотического воздействия.

Добавим некоторые детали от себя. Звуковая гетерохрония может быть достигнута естественным путем за счет ускорения речи, убыстрения темпа исполнения музыкального произведения и т. д. И принцип гетерохронии давно освоен визуальными средствами:

---

103 Князьков А. А., Луков Вл. А. Звуковая компенсированная гетерохрония. — М.: Прометей, 1989. Позже материалы этих авторов были представлены в публикациях: Князьков А. А., Луков Вл. А. Малоисследованное звуковое явление в свете единства науки и обучения в высшей школе // Педагогическое образование: Сб. статей по совр. пробл. пед. образования. Вып. 1. — М.: Прометей, 1990. — С. 39–45; Kniazkov A., Oganessian E., Lukov V. Sound Compensated Heterochronism as the Method of Development of Outword Speech and Voice // *Folia Phoniatrica* (Hannover, BRD). — 1992. — P. 39.

104 Князьков А. А., Луков Вл. А. Звуковая компенсированная гетерохрония. — С. 4–5.

съемка рапидом (ускоренная, дающая при воспроизведении на экране эффект замедленного действия) и замедление съемки (или, например, показ съемки 16 кадров в секунду на аппаратуре 24 кадров в секунду), что создает эффект ускоренного движения. Эти же эффекты могут быть достигнуты с помощью искусства монтажа, что ярче всего демонстрируют видеоклипы. Именно аудиовизуальная гетерохрония и представляется сущностью телевизионного времени.

Изначально эта особенность телевидения не могла быть замечена. Раннее телевидение ориентировалось на модель радиопередачи, прежде всего на размеренную, ясную и правильную речь диктора, озвучивавшего письменный текст (Ю. Левитан, О. Высоцкая). Хотя и на радио встречалась естественная акселерация речи, но почти исключительно в комментировании спортивных матчей (Н. Озеров). Сравним телевидение советского периода и современное. Речь ведущих ускорилась примерно в 1,5 раза, утратив правильность, но приобретя повышенную эмоциональность, агрессивность, выступая в сопровождении жестикуляцией и нередко активными передвижениями. Звуковая акселерация (речь, музыкальный фон) сопровождается визуальной акселерацией (быстрая смена кадров, переключение камер, агрессивный монтаж), что так характерно для клипов и поэтому получило название «клиповость», даже «клиповое мышление». Насыщенность событиями, за минуты или даже секунды сменяющимися друг друга в теленовостях, — также один из приемов аудиовизуальной акселерации. Человек, от природы сочувствующий людям в беде и в радости, не может не реагировать эмоциональными всплесками на множество новостей. Например, в течение 10 минут новостной программы он узнает, что в странах бассейна Индийского океана погибло несколько сот тысяч человек, в московском метро взорвана бомба (жертв меньше, но событие непосредственно касается его личной безопасности и безопасности родных и близких), петербургский хакер перевел на свой счет из американских банков несколько миллионов долларов (гордость за отечественный ум) и был арестован (сожаление по тому же поводу), на таможне задержана рекордная партия героина (страх за детей, до которых могут добраться наркоторговцы), учителям какой-то области не платят зарплату полтора года (обида за социальную несправедливость в обществе), Россия вышла на второе место в мире после США по количеству долларовых миллиардеров (то же) и т. д. Если взять названные сюжеты,

человек получил 7 высших эмоциональных всплесков за 10 минут. Такого практически никогда не случается в реальной жизни. Возникает дополнительная — психологическая акселерация телевизионного времени.

Истоки телевизионной акселерации видятся прежде всего в «зеппинге» — возможности зрителя переключиться на другой канал и стремлении удержать его на своем канале любыми средствами. Психологи определили, что человек внимательно слушает собеседника лишь 30 секунд (отсюда детально разработанная на Западе практика убеждения собеседника в этот краткий срок времени<sup>105</sup>). Однако это при аудиокоммуникации. Наличие видеоряда может сократить время на выбор — смотреть или не смотреть — до 2–3 секунд. Но в телевизионной картине мира такая акселерация приобретает философское звучание. Общая идея аудиовизуальной и психологической акселерации: темпы цивилизации резко ускорились, мир несется с бешеной скоростью к непредсказуемому будущему, думать, рефлексировать некогда, анализировать прошлое нет времени, наступает эпоха торжества сегодняшнего дня, что составляет краеугольный камень культуры повседневности. Вместе с тем акселерация не позволяет в достаточной мере освоить телеинформацию (буквально: сделать своей). Произносимые на огромной скорости слова обесцениваются, как и мелькающие перед глазами события. Возникает контраст между катастрофически несущимся миром и просмотром передач в уютной квартире, в кругу семьи или в одиночку, устроившись в удобном кресле или на диване. Телевизор при акселерации порождает образ чуждого огромного мира, противопоставленного своему маленькому и уютному миру зрителя.

Здесь уместно вернуться к реалити-шоу, протекающим в реальном времени, и телесериалам, это время имитирующим. Оказывается, что такое время, на фоне аудиовизуальной и психологической акселерации, создаваемой телевидением, кажется не реальным, а существенно замедленным. В реалити-шоу герои почти ничего не делают, сидят или лежат, говорят невнятно и медленно. События

---

105 См.: Frank M. O. How to get your point across in 30 seconds — or less. Communicate: effectively, persuasively, concisely, by America's Foremost Business Communication Consultant, — Washington: Square PR publication, 1991. Рус. пер.: Франк М. О. Как убедить собеседника за 30 секунд. Говорите эффективно, убедительно, сжато / Пер. с англ. — М.: Изд. дом «Довгань», 1998.

обычно носят искусственный характер, их источник — воля сценариста или режиссера (вводится новый герой, объявляется некое соревнование, проводится заседание участников с голосованием, определяющим, кто из участников должен покинуть программу, и т. д.). В сериалах обычно отсутствует острый монтаж, события разворачиваются неспешно (так, один из главных героев сериала «Санта Барбара» на протяжении первых 100 серий находился в состоянии комы). Сюжеты сериалов похожи друг на друга, не оставляют впечатления новизны. Обыденная жизнь оказывается жизнью замедленной, создающей если не реальную, то психологическую ретардацию. А ретардация обладает гипнотической силой, что и позволяет удерживать зрителя у экрана. Трудно лишь в начале таких передач «схватить» зрительское внимание, есть опасность «зеппинга». Зацепка здесь весьма банальна. Ее можно сформулировать словами одной из зрительниц: «Как бы мы ни были культурны, образованны, у всех у нас есть желание подсмотреть за жизнью соседей через замочную скважину». Зрительницей верно замечено, что истоком интереса к реалити-шоу и сериалам первоначально выступает любопытство к чужому. Но это лишь вовлекает зрителей в первые просмотры. Дальше действует иной механизм: возникает самоидентификация зрителя с героями, в результате они становятся «своими», вызывают искренние чувства любви (а преследующие их враги или создающие им препятствия соперники — чувства ненависти). Медленный мир (последствие психологической ретардации) и в целом становится «своим», в противоположность быстрому миру (последствия аудиовизуальной и психологической акселерации) — миру чужому и воспринимаемому критически.

Однако есть огромная телеаудитория, для которой последствия телевизионной гетерохронии прямо противоположны. Это молодое поколение, в своей массе предпочитающее акселерацию ретардации. Таким образом, гетерохрония, а вовсе не способность отобразить реальное время обеспечивает максимальный охват телезрителем всех категорий зрителей Земли.

Проблема пространства в телевизионной картине мира также требует пристального внимания и анализа<sup>106</sup>. Телевизор восприни-

---

106 Этот вопрос в культурологическом аспекте недостаточно изучен. Из последних публикаций интерес представляет статья: Гамалея Г. Моделирование

мается как «окно» в большой реальный мир, приобщающее зрителя к жизни планеты. Это как бы картина, отличающаяся от обычной живописной картины на стене движением составляющих ее деталей. Сходство с картиной подчеркивается соотношением высоты и длины телеэкрана, сравнимым с соотношением сторон рамы картины. Обычно для экрана выбирается пропорция сторон около 0,7. Искусствоведы давно отметили, что это наиболее традиционное соотношение для живописных полотен, близкое к золотому сечению (0,618) и дали этому психологическое объяснение: такое соотношение интуитивно воспринимается как гармоническое. Если художник хочет добиться необычного эмоционального эффекта (например, тревожности), он нередко отступает от обычной пропорции рамы. В этом смысле «Черный квадрат» К. Малевича (1913), претендовавший на открытие первоэлемента живописи, не столь уж элементарен: квадратная форма картины (кстати, не абсолютно точно выдержанная) порождает у зрителя дополнительное (значит, уже не элементарное) ощущение сжатости пространства, вступающей в противоречие с его бесконечностью, выраженной черным цветом.

Соотношение сторон экрана телевизора, близкое «золотому сечению», таким образом, гармонизирует пространство изображения, не привлекая в него каких-либо дополнительных акцентов.

Существенно и сравнение пространства картины и пространства телеизображения в свете семиотической концепции диагоналей. Николай Тарабукин еще в 1930-е годы на основании анализа сотен картин сделал поразительное открытие, ставшее известным лишь в 1973 г., когда его статья «Смысловое значение диагональных композиций в живописи» была опубликована в трудах по знаковым системам Тартуской школы<sup>107</sup>. Н. Тарабукин писал: «Все многообразие композиционных построений по диагональным линиям может быть сведено к **четырем основным направлениям:**

---

пространства на отечественном телевидении // Наука телевидения: Науч. альманах. Вып. 2. — М.: ГИТР, 2005. — С. 12–22.

107 Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. [Т.] VI: Сб. науч. статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения) / Отв. ред. Ю. М. Лотман; Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 306. — Тарту: ТартГУ, 1973. — С. 472–481.

- 1) справа налево в глубину от зрителя (если имеется трехмерное пространство) и вверх (если в наличии только двухмерная плоскость);
- 2) слева направо в глубину (или вверх);
- 3) слева направо из глубины на зрителя (или вниз при плоскостной форме);
- 4) справа налево из глубины (или вниз)

Первую диагональ я называю **пассивной**. Сюжетно она часто выражает вынужденный уход, отъезд, увод. Тематически она нередко звучит в миноре, подчеркивая неизбежность и безвыходность положения. (...)

Вторая диагональ, называемая мною **активной**, диагональю **борьбы**, знаменует напряжение, преодоление препятствий, завоевание. Она не обладает слишком быстрыми темпами. Движение разворачивается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления. Общий тонус композиции звучит мажорно.

Третья диагональ **входа**, выступления, «зачала» сюжетного действия, появления героя и т. п. По этой диагонали участники действия обычно входят, чтобы остаться в пределах картинного пространства.

Четвертая диагональ **демонстрационная**. По этой диагонали перед глазами зрителя протекают события, не задерживаясь в поле зрения. Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или иное демонстрационное шествие. В репрезентативных портретах по этой диагонали располагаются фигуры»<sup>108</sup>.

Нужно специально отметить, что Н. Тарабукин связывает диагонали не только с эмоциональным звучанием (минор, мажор), но и с временными параметрами (темп). Диагонали Тарабукина оказываются действенными и при анализе театральных мизансцен (о чем он упоминает в статье<sup>109</sup>), и при анализе кинокартин. Не случайно его концепция изучается во ВГИКе и других вузах, готовящих деятелей киноискусства.

---

108 Там же. — С. 473–474.

109 Там же. — С. 475.

К четырем диагоналям Тарабукина можно добавить две горизонтали: 1) слева направо и 2) справа налево. Они непосредственно связаны с выражением времени в пространстве картины: первая, как правило, ассоциируется с движением из прошлого в будущее, вторая — из будущего или настоящего в прошлое, следовательно, левый край картины уводит зрителя в прошлое, правый — в будущее, сохраняя за центром место настоящего. Две вертикали — 1) снизу вверх и 2) сверху вниз — напротив, переводят временное в «вечное», ассоциируются с традиционным для культуры разделением на «верх» и «низ», глубоко проанализированным М. М. Бахтиным<sup>110</sup>.

Как учитываются эти законы композиции пространства на телевидении? Длительный анализ самых различных передач позволяет сделать вывод: они фактически никак не учитываются, проявляясь лишь при показе художественных и документальных кинофильмов. Основной ракурс показа по телевидению — фронтальный (в фас), по центру, что четко фиксирует лишь одну идею — идею настоящего, происходящего здесь и сейчас. Все остальные движения вне центральной композиции, по-существу, хаотичны, не содержат установки операторов и режиссеров на соотнесение изображения с прошлым или будущим, высоким или низким, уходом или борьбой, входом или демонстрацией. Наличие в телевидении звука только укрепляет эту позицию. Следует обратить внимание на принципиальную разницу в звуковом сопровождении видеоряда в кино и видеосопровождении звука в телепередачах. Если в кино громкость голоса в точности соответствует пространственному положению персонажа (запись имитирует его удаленность или близость, движение из стороны в сторону, соотношение с громкостью других — фоновых — звуков), то в телепередачах, благодаря техническому устройству — закрепленному на одежде говорящего микрофону («петличке»), звучание его голоса никак не зависит от его местоположения и перемещения в пространстве.

Почему же телевидение, на раннем этапе развития зависимое от моделей живописи и кино, в ходе своего развития отказалось от фундаментальных законов организации пространства в этих искусствах? Здесь снова вмешались более важные для телевидения зако-

---

110 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / 2-е изд. — М.: Художественная литература, 1990. (1-е изд. — 1965).



ны, связанные с особенностями зрительского восприятия телепродукции. Для того, чтобы интуитивно ощутить, а тем более осмыслить информацию, передаваемую в живописи, театре, кино диагоналями, горизонталями, вертикалями, человеку необходимо обратиться к глубинным слоям тезауруса, провести цепь аналогий и ассоциаций (метафорически-метонимическое мышление), а на это нужно определенное время. Калейдоскопически сменяющийся «поток» телеинформации позволяет пользоваться прежде всего оперативной памятью, лишь изредка затрагивая кладовую памяти долговременной, глубинной.

Отсюда возникает иллюзия, что телевидение не переструктурирует пространство, как это делают визуальные искусства, а представляет его в качестве естественного, реального. Иллюзия закрепляется тем, что в ходе технического совершенствования телевидения на экранах огромное место заняла «плохая картинка» — снятый на некачественной аппаратуре, без установки света, примитивно смонтированный видеоматериал («хоум-видео»), который должен подчеркнуть достоверность, репортажность съемок, представляющих подлинную реальность.

Но это именно иллюзия. На самом деле в основе телевизионной концепции пространства лежит вполне определенный принцип, составляющий одну из фундаментальных характеристик телевизионной картины мира, — принцип абсолютной проницаемости пространства.

Зритель, не вставая с кресла, лишь нажимая на кнопки пульта, мгновенно переносится в различные страны и города, проникает в джунгли пустыни, где еще не ступала нога человека, в алтари храмов, закрытые для мирян, в пирамиды египетских фараонов, в светские салоны для миллиардеров, за кулисы, где великие актеры готовятся к выходу на сцену, видит процедуру дачи взятки, наблюдает за спальней, в которой выключен свет, оказывается в эпицентре торнадо и землетрясений, войн и катастроф, видит еще не родившегося ребенка в утробе матери, обзревает поверхность Луны и Марса... Пространство абсолютно проницаемо. Если где-то есть непроницаемое пространство, оно не может попасть на экран телевизора.

Но проницаемость пространства — вовсе не черта действительности, это принцип, действующий в волшебной сказке, что обнаружил и глубоко обосновал выдающийся отечественный ученый-

фольклорист В. Я. Пропп<sup>111</sup>. Однако в фольклоре, как показал Пропп, каждый сюжет, каждый принцип несет важнейшую информацию о целых исторических эпохах. В телевизионной информации этот глубинный пласт фольклора фактически отсутствует. Основной функцией проницаемости пространства в концепции телевидения оказывается задача облегчения доступа к телеинформации, ассоциирующаяся с идеей свободы СМИ.

Таким образом, хронотоп телевизионной картины мира (ее пространственно-временной континуум), основанный на принципах гетерохронии и проницаемости, неизбежно стягивается к одной устойчивой точке, остающейся в релятивистской телевизионной концепции, точке, определяемой словами «здесь и сейчас» — единственной реальности в нереальном образе действительности. А это и есть доминанта культуры повседневности, отражаемой телевидением и конструируемой им.

---

111 Пропп В. Я. Морфология сказки. — М.: Наука, 1969; Его же. Исторические корни волшебной сказки. — СПб.: Алетейя, 1996.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков Вал. А., Луков Вл. А.</i> Тезаурусный анализ мировой культуры.....	3
<i>Луков Вл. А.</i> Материалы к характеристике отечественного научного тезауруса (диссертации по проблемам литератур стран Западной Европы, Америки и Австралии, защищенные в 1986–1990 гг.).....	15
<i>Захаров Н. В.</i> Шекспировский тезаурус Пушкина.....	17
<i>Тарасов А. Б.</i> Моделирование мира праведничества: тезаурусная парадигма Л. Н. Толстого.....	25
<i>Гайдин Б. Н.</i> Христианский тезаурус «гамлетовского вопроса»....	35
<i>Иванов А. Н.</i> Сопоставительно-типологический анализ концептов родства в русском и шведском языках.....	49
<i>Луков М. В.</i> Телевидение как «третья реальность» и телевизионная картина мира (аспекты тезаурусного анализа).....	56

*Научное издание*

**ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

*Сборник научных трудов*

**Выпуск 1**

*Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова*

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 17.11.2005 г. Формат 60X84 1/16 Усл. печ. л. 5,0

Тираж 100 Заказ №

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