

рующего явления. Само собой разумеется, что эта новая психологическая установка обуславливает и новые формальные приемы.

Леонардо придерживался своих живописных концепций. Он написал «Трактат о живописи», где их и изложил. Ценность «Трактата о живописи» неизмеримо велика в глазах историков культуры, так как именно в нем оказались собранными новые взгляды Леонардо, связанные с теорией и практикой художественного творчества.

«Картина у живописца будет мало совершенна, если он в качестве вдохновителя берет картины других ... как это мы видим на живописцах после римлян, которые все время подражали один другому и из века в век все время толкали это искусство к упадку» [1, с. 42]. Своеобразие и индивидуальность в творчестве, предполагает Леонардо, должны быть у каждого мастера.

«Недостойн похвалы тот живописец, который хорошо делает только одну-единственную вещь, например – нагое тело, голову, платья, или животных, или пейзажи, или другие частности, ибо нет столь тупого таланта, который, обратившись к одной-единственной вещи и постоянно ею занимаясь, не сделал бы ее хорошо» [1, с. 50]. Живописец обязан быть универсалом, считал Леонардо, являя собой образец всесторонне развитой личности.

Философско-эстетические размышления и практические рекомендации Леонардо, разбросанные по отдельным записным книжкам и собранные в компилятивный трактат, оказали исключительное воздействие на ход развития художественной практики Возрождения и на становление ренессансной эстетической теории.

Прямых свидетельств того, что Леонардо замыслил написать ученый трактат по вопросам теории и практики искусства, нет, но, тем не менее, проблемы художественного творчества не только занимали его, но и стояли первыми среди прочих научных проблем. Эстетика Леонардо замыкает развитие художественной теории кватроченто и открывает новую страницу в истории эстетической мысли.

Многим обязанный своим предшественникам, Леонардо решает ряд практических и теоретических проблем в рамках традиции, опираясь на опыт Альберти, Гиберти и Ченнино Ченнини. Его идеалом был художник Верроккьо, следующий в искусстве девизу «Подражай и познавай природу». Так же как и Альберти, он видит в живописи не только «передачу видимых творений природы», но и «остроумную выдумку» [2, с. 356].

Основным вопросом его теории, разрешение которого предопределило все остальные теоретические послышки Леонардо, было определение сущности живописи как способа познания мира. «Живопись – наука и законная дочь природы» и «должна быть поставлена выше всякой другой деятельности, ибо она содержит все формы, как существующие, так и не существующие в природе».

Признавая необходимость подражания природе и следования ее законам, Леонардо не забывал и право художника на фантазию и полет воображения, необходимые для того, чтобы проникнуть в мир умозримых понятий. «Рисунок свободен... – писал он, – и живописец может пользоваться этой свободой, а где есть свобода, там нет правила» [2, с. 356]. Леонардо не считает себя вправе поучать или давать рекомендации с обязательным следованием им. Нет, он рассуждает, размышляет, а главное, наблюдает, стремится постичь за случайными, единичными явлениями то всеобщее, что делает этот мир упорядоченным и гармоничным целым.

Природа для Леонардо есть бесконечный источник научных наблюдений и художественных обобще-

ний. Именно живопись стала для него наиболее совершенным инструментом познания мира природы и человеческого общества. Инструментом науки живописи стало зрение, именно оно дало человеку возможность воспринимать реальный мир во всем многообразии его проявлений, и всякий «потерявший зрение подобен тому, кто изгнан из мира», ибо жизнь без зрения – «сестра смерти». «Мы ясно знаем, что зрение – это одно из быстрейших действий, какие только существуют ...» [1, с. 63]. Выдвигая зрение в основу чувственного познания мира, Леонардо не признает никакого другого научного метода, кроме эмпирического.

Основой художественной практики, по мнению Леонардо, должна стать теория. Теория и практика неразрывны в его представлениях. Именно художественная теория – как обоснование и закрепление практики – есть путь к достижению универсальности, объединяющей познание в области естественных и математических наук с философией и этикой. Живопись представляется Леонардо тем универсальным методом познания действительности, который охватывает все предметы реального мира, более того, искусство живописи создает видимые образы, понятные и доступные разумению всем без исключения. В этом случае именно личность художника, обогащенного глубокими знаниями законов мироздания, и будет тем зеркалом, в котором отражается реальный мир, преломляясь сквозь призму творческой индивидуальности. Пафос Леонардо был оправдан борьбой за включение живописи и скульптуры, ранее входивших в число механических искусств, или ремесел, в ранг «свободных искусств» [2, с. 357].

#### Список литературы

1. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Переводы, статьи, комментарии: в 2 т. / Леонардо да Винчи. – СПб: Издательский дом «Нева»; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – Т. II. – 479 с.
2. Эстетика Ренессанса: Антология: в 2-х т. / сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1980. – Т.2. – 639 с.

#### «КРЫМСКИЙ ТЕКСТ» В ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Краснова Ю.А.

ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет», Шуй, e-mail: serpantin58@mail.ru

В работе осмысливается «крымский текст» как «сверхтекст». Петербургский текст был порожден Петербургским мифом, Крымский текст – мифом Тавриды. Миф Тавриды стал местом выхода из центра на периферию – на простор, широту, к свободе и спасению, порождая Крымский текст.

Экзотическая и притягательная природа Крыма, его богатая история, сложившаяся на основе перманентных процессов дивергенции и конвергенции сотен племен и народов, колоритная мозаика его совокупной культуры – все это издавна привлекало внимание художников слова, кисти, звука и служило питательной почвой для их творчества.

Окончательное открытие Тавриды и закрепление за ней высокого и полноценного художественного статуса по праву принадлежит А.С. Пушкину. «Петербургское» сознание поэта встретило здесь с идеей равноценности природы и культуры, сменив энциклопедизм С. Боброва и романтизм К. Батюшкова.

Одной из забот поэтов «серебряного» века был поиск «функционального Пушкина». Мы остановимся на фигуре М.А. Волошина.

Еще при жизни он стал легендой. Сейчас легенда вырастает в миф. Тем не менее, это реальная фигура в истории русской литературы и русского искусства, в цепи духотворчества.

Как Сократ показывал афинянам собственным примером, что значит быть настоящим философом, так и Волошин своей жизнью показал, что значит быть поэтом, художником в России. Он превратил ее в поэтическое творение, не менее интересное и захватываю-

щее, чем лучшие его стихи. И в этом не было ничего надуманного и неестественно экстравагантного, в отличие от иных литераторов тех лет, стремившихся к популярности любой ценой. Волошин просто жил и творил. Подобно Сократу он был философом, стремящимся постичь глубинную мистическую суть и связь явлений, «в обыденном явлении жизни постигать вечное» (отсюда его увлечения восточными и западными системами, ищущими скрытое «тайное знание»).

В своей автобиографии он пишет, что с «16-ти лет – окончательный переезд в Крым – в Коктебель. Коктебель не сразу вошел в мою душу: я постепенно осознал его как истинную родину моего духа. И мне понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность»<sup>1</sup>.

Много прекрасных строк посвятил Волошин очаровавшему его своей дикой первозданностью Киммерийскому краю – восточному Крыму.

С тех пор, как отроком у молчаливых/  
Торжественно-пустынных берегов / Очнулся я – душа  
моя разъялась, / И мысль росла, лепилась и ваялась /  
По складкам гор, по выгибам холмов. / Огнь древних  
недр и дождевая влага / Двойным резцом ваяли облик  
твой – / И сих холмов однообразный строй, / И напря-  
женный пафос Карадага. / Сосредоточенность и тес-  
нота / Зубчатых скал, а рядом широта / Степных рав-  
нин и мреющие дали / Стиху – разбег, а мысли – меру  
дали. / Моей мечтой с тех пор напоены / Предгорий  
героические сны / И Коктебеля каменная грива; / Его  
полюнь хмельна моей тоской, / Мой стих поет в вол-  
нах его прилива, / И на скале, замкнувшей зыбь зали-  
ва, / Судьбой и ветрами изваян профиль мой<sup>2</sup>.

Эллинская древность и Рим, европейское средневековье и Возрождение, культура Востока и новейшие достижения искусства Запада – все манит и влечет Волошина, его творческий гений хочет все видеть, все понять, все знать, все пережить. Он воспринимает историю человека, начинающейся не во вчерашнем каменном веке, а за миллионы миллионов лет.

Киммерийский миф М.А. Волошина находится приблизительно в такой же связи и отталкивании от мифа Тавриды, как Петербургский миф по отношению к Таврическому. В какой степени Крымский текст М. Волошина является продолжением Петербургского текста? Сложившийся к концу петербургского периода русской истории образ Москвы – «Третьего Рима» в его ностальгическом варианте лишился привычного компонента имперского величия, оставаясь сакральным центром России, приобретает при этом черты «потерянного рая», идилического «золотого века», на смену которому пришел капиталистический «железный век». Характеристика Топоровым московского пространства вполне можно распространить на стратегию эстетически принципов Волошина: «... Посредницей между классическим гармонизирующим пространством и писателем выступает Москва, «московское» пространство, далеко не гармоничное, но – как Вергилий для Данта – путеводительное и, более того, целящее и целительное»<sup>3</sup>.

Секрет «московского» пространства и этого его свойства прежде всего в том, что оно органично, синтетично и самодостаточно: оно образует естественно растущий целостный мир, нечто почти природное и материнское. «Поддавшийся» Москве, т.е. растворившийся в ней и скорее ощутивший-почувствовавший, чем понявший, – и скорее некое «вещество» города, оповещающее – неясно и хаотически – о его сути, не-

жели его смысле, подобен плоду, в материнском лоне, имеющем у все, что в этом лоне есть (точнее – существу в этой всецелостности), и ни в чем вовсе не нуждающемуся. Созревание плода составляет великую метафизическую тайну становления и бытия жизни, не выводимую ни из «логического», ни из «внешнего – чуждого» (Иль зреет плод в родимом чреве Игрою внешних, чуждых сил?... риторически вопрошает поэт, заранее знавший противоположный ответ). Материнское предшествует всему живому, творит его и навсегда пребывает в нем как стихия, не знающая одоления, пока совершается – «растет» жизнь. Матерински-матрицирующее входит в самую суть матрицируемого и задает ему жизненную инерцию роста – становления, сложность – вплоть до хаотичности – этого «естественного» процесса).

В Париже «гамлетовский» творческий выбор Волошина между временем (подлинную религию которого он хотел создать в трактате «Hogomedon») и пространством разрешилась в пользу последнего. В цикле «Руанский собор» «Милой плотью скованное время, // Своды лба и звенья позвонков // Я ложу, как радостное бремя, // Как гирияды праздничных звонков». Если некогда Боброву (историко-литературная «невстреча» которого с Волошиным представляет собой один из самых поразительных парадоксов) весь Крым предстал как храм природы с Чатырдагом-алтарем, то у Волошина Карадаг – «как рухнувший готический собор». Доминирующей становится эстетика взорванного собора на суше, в окружении «усталого Океана», «вторичная» пустыня, концепция которой (существенно уточняющую культуролого-природоведческую схему Север–Юг К. Юнга) он изложил в своей статье «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)». С не меньшей решительностью, чем досимволистский натуралистический реализм в русском искусстве, Волошин ниспроверг весь предыдущий русский опыт как поэтического, так и общекультурного освоения Крыма. Традиционная Таврида оборачивается у Волошина «музеем дурного вкуса, претендующим на соперничество с международными европейскими вертепами на Ривьере». И все же, по словам Волошина, «Эти пределы священны уж тем, что однажды под вечер // Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф». Намеченное еще в «докрымской» «Деревне» (1819) Пушкиным стремление стать не только эстетическим, но и социальным голосом избранной местности проявилось у Волошина в желании осознать «интересы страны (Крыма)», отличные от интересов русских и России». Как писал он А.М. Петровой 10.05.1918, «наша физическая земная родина хирургически отделяется сейчас от родины духовной (Св. Русь); но даже изгнанничество, эмиграция невозможны, потому что России вообще теперь нет. И родина духовная – Русь – Славия – не имеет больше государственного, пространственного выражения. Она для нас остается ценностью духовной, какой в сущности была и раньше». В фантазиях Волошина насчет возникновения нового государственного образования – Славии, на фоне иных его сбывшихся и несбывшихся геополитических реакций и историсофских пророчеств, просматривается еще один источник его Крымского текста – антропософская интерпретация Р. Штейнером Черноморского пространства в целом. И Крыма в частности как область мистерий, в которых вырабатывается будущее Запада и обеспечивается непрерывность культурного развития всего человечества. В Черноморском пространстве Штейнер видел центр импульсов, направленных на развитие подрас белой расы (расы в теософском понимании), и в особенности славяинства. Сущность эстетического искупления Таврического мифа Киммерийским заключается в сделанной Волошиным неорганической (геолого-минералогической)

<sup>1</sup> Максимилиан Волошин. Автобиография // Литературное обозрение. 1989. № 2.

<sup>2</sup> Ссылки на тексты М. Волошина даются по собранию сочинений на электронном ресурсе <http://www.litera.ru/stixiya/authors/voloshin/all.html>.

<sup>3</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М.: Прогресс-Культура. 1995. С. 484.

прививке к стиху и поэзии в целом. Киммерия стала местом личного, интимного искушения поэта, что и позволило перестать самой этой землей, стать ее голосом. Органичное совмещение всех источников и внутренние импульсы породили новую литературную форму поздних поэм, которые заключают в себе темный спектр русской истории и неизбежно вызывают историко-геологические раздумье, адекватное современному ноосферному задаче.

Во 2 половине XX века Крымский текст звучит в творчестве Б. Чичибабина. Его стихотворения можно разделить на два тематических цикла: философское осмысление бытия и татарский Крым.

В стихах первого цикла звучит гимн прекрасной природе Крыма, которая притягивает взор и душу. Тема вечности и древности Крыма реализована в стихах «Херсонес», «Чуфут-кале» по-татарски значит «Иудейская крепость», «Феодосия». Второй цикл стихов поэта, условно названный «Татарский Крым», представлен стихотворениями «Крымские прогулки», «Судакские элегии» и «Черное пятно». Пафос этого цикла выражен в строке из «Судакских элегий»: «Как непристойно Крыму без татар».

Посмотрим, как развивается эта тема в «Судакских элегиях»:

Эта же тема развивается во второй части цикла «Судакские элегии»:

Мне с той землей не быть накоротке, / она любима,  
но не богоданна. / Алчак-Кая, Солхат, Бахчисарай... /  
Я понял там, чем стал Господень рай / после изгнания  
Евы и Адама. / Как непристойно Крыму без татар!  
/ Шашлычных углей лакомый угар, / Заросших  
кладбищ надписи резные, / Облезлый ослик, движущий  
арбу, / Верблюжесть гор с кустами на горбу, / И  
все кругом – такая не Россия<sup>1</sup>.

Сразу возникает ассоциация: в главе «Конец концов» романа-эпопеи И.С. Шмелева «Солнце мертвых» несколько раз повторяется: «Чужая земля, татарская»<sup>2</sup>.

Таким образом, мы изложили только постановку проблемы, требующей длительного – самого тщательного исследования

#### ФЕНОМЕН «ТИХОЙ» ЛИРИКИ Н. РУБЦОВА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Новиков А.В.

ГОУ ВПО «ШГПУ», Шуя, e-mail: uchebupr@mail.ru

Значительным явлением в литературе семидесятих годов стала художественная тенденция, которая получила название «тихой» лирики. «Тихая» лирика возникает на литературной сцене во второй половине 1960-х годов как противовес «громкой» поэзии «шестидесятников». В этом смысле эта тенденция прямо связана с кризисом «оттепели», который становится очевидным после 1964-го года. «Тихая» лирика представлена в основном такими поэтами, как Николай Рубцов, Владимир Соколов, Анатолий Жигулин, Ана-

толий Прасолов, Станислав Куняев, Николай Тряпкин, Анатолий Передреев, Сергей Дрофенко. «Тихая» лирика очень разнится по характеру творческих индивидуальностей, их общественные позиции далеко не во всем совпадают, но их сближает, прежде всего, ориентация на определенную систему нравственных и эстетических координат.

Публицистичности «шестидесятников» они противопоставили элегичность, мечтам о социальном обновлении – идею возвращения к истокам народной культуры, нравственно-религиозного, а не социально-политического обновления; образом прогресса, научно-технической революции, новизны и западничества «тихая» лирика противопоставила традиционную эмблематику Руси, легендарные и былинные образы, церковные христианские атрибуты и т. п.; экспериментам в области поэтики, эффектным риторическим жестам они предпочли подчеркнуто «простой» и традиционный стих.

Самым знаменитым поэтом этого направления был Николай Рубцов (1936-1971 гг.).

В предисловии к сборнику «Волны и скалы» поэт четко обозначит основные темы своего творчества: «Особенно люблю темы родины и скитаний, жизни и смерти, любви и удачи. Думаю, что стихи сильны и долговечны только тогда, когда они идут через личное, через частное, но при этом нужна масштабность и жизненная характерность настроений, переживаний, размышлений...»

Все стихи этого сборника пронизаны эгегическим настроением, любовью к родине, дому, которого не было. Дом ему заменила Русь... В строчках – биография поэта, его сиротское детство, одиночество.

В лирике Рубцова глубинная русская духовность не отзывалась на все быстротекущие российские перемены. В этом ее победность, ее истинно русский менталитет. Рубцов в жил во время, когда об истинной русской культуре, ее корнях никто не помнил. Все поэты того времени спешили наперегонки со временем, придумывая новые формы стиха, необычные метафоры и другие средства выразительности. Но Николай был чужд этому. Совершенная и простая форма его стихов созвучна русской душе. Поэтому после Есенина он стал вторым народным поэтом.

В стихотворениях Рубцова любовь к родине приобретает характер религиозного, мистического служения. Родина – это та святая, о которой громко не говорят, которая есть внутри тебя и которой ты служишь душою. Русский огонек в одноименном стихотворении становится символом надежды и добра, маяком спасения и связи между людьми Земли.

В произведениях Рубцова – и раздумье о дорогах жизни («Старая дорога», «В горнице»), и надэтической судьбой («Окошко. Стол. Половики»), размышления о жизни и смерти («Судьба», «Я умру...»). Сам поэт ушел очень рано...

Таким образом, явление Николая Рубцова и вообще «тихой» лирики уникально в советской литературе. Это направление продолжало традиции отечественной классической поэзии, сохраняло ценности русской культуры, способствовала возвращению читателей к своим истокам.

#### Политические науки

#### НАЦИОНАЛЬНАЯ (ЭТНИЧЕСКАЯ) ПОЛИТИКА КИТАЯ: НА ПРИМЕРЕ СУАР

Бакшеева Л.Г., Колпакова Т.В.

Читинский государственный университет, Чита,  
e-mail: tataktiv@mail.ru

Национальная (этническая) политика в Китае сочетает в себе целый комплекс экономических, политических и культурных мер, направленных на сохра-

нение единства страны, это неотъемлемая часть развития многонациональной страны, какой и является Китайская Народная Республика.

В 1992 г. СУАР был включен в политику «внешнеэкономической открытости», проводимую КНР с конца 1970-х гг. Открытие для контактов с зарубежными странами целой группы приграничных городов и уездов СУАР было призвано способствовать налаживанию торгово-экономических связей Китая с мо-