



## КУЛЬТУРОЛОГИЯ

© 2012

Е. А. Чиглинцев

### АНТИЧНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РЕЦЕПЦИИ

Академическая и массовая культура по-разному воспринимают и репрезентируют античность: если для культуры академической характерна полноценная рецепция непосредственно из античного наследия вплоть до прямого его воспроизведения, то массовая культура представляет античность в виде дискретных, стереотипных образов, которые являясь собой интерпретацию, наделяются новыми смыслами, определяемыми современностью.

*Ключевые слова:* античность, наследие, рецепция, современная культура, академическая культура, массовая культура, стереотипные образы, интерпретация.

Всякое обращение современности к наследию античности неизбежно предполагает интерпретацию этого наследия, а любая интерпретация, в свою очередь, все-таки позволяет глубже проникнуть в античность как особый тип культуры с присущими ей (античности) или ему (типу культуры) тремя чертами — понятие высокой гражданской нормы, понятие классики и понятие эстетической нормы<sup>1</sup>.

Столь многоплановое, всеохватывающее понимание античной культуры усложняет не только сам процесс рецепции, но и его изучение, поскольку в качестве объекта рецепции античности могут выступать самые различные явления, имманентно присущие этому периоду истории человечества, а выбор их зачастую субъективен, но не случаен.

Как же черпается современной культурой то, что досталось ей от античности, особенно с учетом того, что в культурном пространстве современности присутствуют и сосуществуют как академическая, так и массовая культура?

Исследуя творчество Вяч. Иванова, М. М. Бахтин говорит о непосредственном обращении поэта к античности, к историческим корням своего творчества: «Истоки его поэзии — античность, средние века и эпоха Возрождения, ... определившие основные корни его творчества. ... У Вяч. Иванова эти влияния непосредственны, и они создали ему особое положение»<sup>2</sup>. В чем же эта «особость»? Приговор безапелляционен: «Творчество Вяч. Иванова не может идти по новым путям. ... Вся его поэзия есть *гениальная реставрация* (курсив мой — *Е. Ч.*) всех существовавших до него форм»<sup>3</sup>.

---

*Чиглинцев Евгений Александрович* — доктор исторических наук, доцент, зав. кафедрой истории древнего мира и средних веков Казанского (Приволжского) федерального университета. E-mail: Evgueni.Tchiglintsev@ksu.ru

<sup>1</sup> Кнабе, Свенцицкая 1996, 37.

<sup>2</sup> Бахтин 1979, 374.

<sup>3</sup> Бахтин 1979, 377.

Однако представленный случай — большая редкость. Здесь рецепция античности основана на всеобъемлющем профессиональном охвате древней и не только древней культуры. В оценке М. М. Бахтиным «античной» поэзии Вяч. Иванова подчеркивается и ее «большая затрудненность», которая объясняется тем, что поэт «образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур, преимущественно из античного мира, средних веков и эпохи Возрождения. Но глубокая связь основных символов и единый высокий стиль побеждают разнородность и позволяют слова из различных культурных контекстов, лексически разнородные миры объединить в единство»<sup>4</sup>.

Подобный же вопрос о соотношении античного наследия и творческой индивидуальности звучал в начале XX в. и в полемике вокруг взаимодействия с античностью хореографии Айседоры Дункан. Для таких ведущих деятелей культуры того времени, как О. Роден, К. С. Станиславский, Андрей Белый, А. Блок, В. Ходасевич, а также и множества других «умных и серьезных» людей<sup>5</sup> все, что делала на сцене А. Дункан, воспринималось как истинное воплощение естественной природы античного человека. А один из наиболее доброжелательно настроенных русских балетных критиков В. Светлов утверждал, что все движения и жесты Дункан были именно заимствованы из античного танца, а сама она «не больше и не меньше, как Шлиман античной хореографии», поскольку «восстанавливает, реставрирует, возрождает античные греческие танцы»<sup>6</sup>.

В этом отношении рецепция античности в творчестве А. Дункан в первые полтора десятилетия XX в. в чем-то схожа с рецепцией античности в поэзии Вячеслава Иванова, поскольку осуществлялась она непосредственно из античного наследия, при прямом его воздействии<sup>7</sup>.

Предназначенное первоначально, как она сама признавалась, для избранных — артистов, скульпторов, художников, музыкантов<sup>8</sup> — творчество А. Дункан лишь несколько позже стало интересным и массовой аудитории и претерпело метаморфозы именно под воздействием и в интересах массовой культуры<sup>9</sup>. Правда, при этом от античности осталась только внешняя форма — босые ноги да легкая туника, а содержание исчезло совершенно.

Принципиально важным для понимания приведенных примеров рецепции античности и ее роли в развитии современной культуры является положение, выдвинутое Ю. М. Лотманом: «Смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут»<sup>10</sup>, — а те культуры, «память которых периодически подвергается массивному насыщению текстами, выработанными в иной традиции, тяготеют к “ускоренному развитию” (по терминологии Г. Д. Гачева)»<sup>11</sup>. И в очередной

<sup>4</sup> Бахтин 1979, 376–377.

<sup>5</sup> Российский философ В. В. Розанов, побывавший на выступлениях А. Дункан в Петербурге, отметил, что «... весь состав публики был явно умный и серьезный...». См.: Розанов 1990, 326.

<sup>6</sup> См.: Светлов 1992, 49. Парадоксальность ситуации заключается в том, что сама исполнительница отрицала непосредственное воспроизведение древнегреческого танца в своей хореографии. (См.: Дункан 1992, 207–208). «Я подпитываюсь от греческих источников, но не занимаюсь реконструкцией греческого танца. Это заставляет меня интерпретировать...» (Daly 1995, 100).

<sup>7</sup> Чиглинецв 2009а, 106–112.

<sup>8</sup> Дункан 1992, 68.

<sup>9</sup> См. об этом подробнее: Чиглинецв 2009б, 186–189.

<sup>10</sup> Лотман 2001, 675.

<sup>11</sup> Лотман 2001, 676.

раз следует оговорить, что такое обогащение современной культуры возможно, прежде всего, когда речь идет об академической ее составляющей. В массовой культуре взаимодействие не столь прямолинейно, а результат не столь предсказуем и положителен, поскольку в массовом сознании соседствует неограниченное число интерпретаций, доступное любому человеку в условиях массовой коммуникации. В связи с этим изучение массовых исторических представлений, стереотипов, клише в искусстве, культуре и социальном сознании в целом позволяет увидеть все многообразие рецепции античности в современном обществе.

В отличие от академической культуры, античность в массовом историческом сознании общества остается лишь в виде дискретных образов, чаще – стереотипных<sup>12</sup>, которые представляют собой некоторую интерпретацию, наделение смыслами, определяемыми не столько прошлым, сколько современностью. Происходит практически то же, что в искусстве. «Эффект воздействия во всех видах искусства достигается через создание типичных образов или образов, впитавших в себя общественно и личностно-значимые морально-этические качества»<sup>13</sup>. Но художественный, пусть даже и типический, образ и образ стереотипный, или клишированный, рассчитанный на массовое восприятие, нужно различать. «Воздействие одной культуры на другую может осуществляться не только через идейно-эстетическое содержание образов, но и через клиширование элементарных элементов культуры, через внешнюю атрибутику образов»<sup>14</sup>.

Социальный стереотип — это именно образ (или представление) упрощенный, стандартизированный, основанный на социально-культурном опыте и обладающий высокой устойчивостью<sup>15</sup>.

Среди подобных образов есть и персонажи античности. Эти знаковые фигуры античности, которые являются исторически реальными, действительно конвенциональны, ибо их символика закладывается тем узким кругом источников, который и донес до нас достаточно ограниченные сведения об этой личности, а мы, вступая в культурное взаимодействие с античностью, изначально вынуждены принимать тот смысл, который был заложен авторами этих источников. Есть особенности в использовании таких источников при исследовании рецепции античности и при написании конкретно-исторической работы по античной истории. Если конкретно-историческое исследование все-таки обязано критически воспринять источники и отыскать какую-то единственную для данного ученого систему, то при рецепции каждый взгляд на явление, событие, исторического героя, изложенный в источнике как продукт античной культуры, имеет право на существование и может быть объектом рецепции из сегодняшнего дня. И тогда не вопрос о достоверности или недостоверности античной традиции будет главным, а вопрос, для

<sup>12</sup> Американский социолог Уолтер Липман, первым применивший в научной практике термин «стереотип», в книге «Общественное мнение» (1922 г.) «пишет о штампах, создаваемых людьми для облегчения понимания конкретной ситуации или явления». По Липману, стереотипы – просты, принимаются через посредника, ложны (точнее, наверное, сказать, упрощают характеристику явления до искажения сути. – Е.Ч.) и трудноизменяемы, (т.е. живучи – Е.Ч.). См.: Трепакова 2007, 46–47.

<sup>13</sup> Трепакова 2007, 6.

<sup>14</sup> Трепакова 2007, 51.

<sup>15</sup> Такое определение можно дать на основе специально собранных энциклопедических материалов, приведенных в книге А.В. Трепаковой. См.: Трепакова 2007, 47.

чего именно эту традицию воспринял наш современник и посчитал необходимым предложить ее публике?

Особо следует сказать о символике мифологического пласта античной культуры, поскольку буквально на наших глазах массовая культура массированно присваивает и репрезентирует обществу свои интерпретации античной мифологии. Это требует некоторых теоретических объяснений.

Культуру, рассматриваемую в перспективе веков или тысячелетий после ее распада, можно легче всего понять по сложным группам символов, составляющих ее литературу и искусство. Люди всех культур могут общаться посредством искусства не только через творчество современных художников, но и через произведения прошлых культур, «культур-зерен» (Д. Редьяр), оставивших художественные символы как свидетельства своего внутреннего, отношения к проблеме существования и как коллективные ответы на человеческие потребности своего времени. Символ без экзистенциальной функции, т. е. символ, который не отвечает на потребность, характерную для определенной фазы в развитии сознания человека или общества, — это вообще не символ.

Символ является абстракцией в том смысле, что это «образ или последовательность образов и действий»<sup>16</sup>, извлеченных, т.е. абстрагированных из «определенного количества действительных фактов, которые являются или являлись, существенной частью жизни людей»<sup>17</sup>. Слово «образ» здесь употребляется в самом широком смысле. Некоторые символы являются полностью интеллектуальными образами или понятиями; тем не менее, они созданы из элементов, которые некогда были абстрагированы из человеческого опыта и эмоциональных реакций.

Каждая эпоха дает нам такие образы-символы, которые затем на протяжении столетий способны вызывать у людей разного образования, жизненного статуса и т. д. одни и те же ассоциации. Свойства, обеспечивающие такому образу долгую и полную в смысле толкования жизнь, — это простота, его реальность, эксплуатация в различных культурах, включенность в традицию, узнаваемость и предсказуемость. Иными словами, это стереотипность или нечто близкое к тому. И именно она должна облегчить людям коммуникацию. Стереотип должен способствовать упрощению процесса коммуникации, поскольку отправителю сообщения не нужно пояснять, чем мотивируется то или иное действие, поступок героя<sup>18</sup>.

Сошлюсь здесь на идею М.Л. Гаспарова о «золотой рамке», которая может выделить то или иное произведение, явление или персонаж из его исторического контекста. «Золотая рамка учит людей понимать друг друга: когда мы говорим “Нерон”, то это одним коротким словом рисует весьма сложный образ, одинаковый для всех, кто воспитан на европейской культуре. А снятие золотой рамки учит людей понимать самих себя: задумываться, почему именно в таком виде этот образ оказался нам нужным и был выделен нами из потока истории. Поток истории — это предмет для науки, а не для искусства... А выкристаллизовавшиеся из него образы соотносятся уже не с породившими их причинами, а с нашими в них потребностями: веди себя не как Нерон, а как Перикл...»<sup>19</sup>. Здесь тоже речь идет

<sup>16</sup> Редьяр 1995, 213.

<sup>17</sup> Редьяр 1995, 213.

<sup>18</sup> Трепакова 2007, 49.

<sup>19</sup> Хемлин 1991.

по существу о стереотипных образах, но не поверхностных, связанных с конкретно-историческими реалиями в жизни страны, а глубинных, которые неизменно длительное время<sup>20</sup>.

В то же время этот образ — пароль, за которым скрывается целый ряд смыслов. Обнаружить значение символа — значит обнаружить сущность того, кто им пользуется. Когда говорится, что символ должен быть «интерпретирован», это означает необходимость оценить его экзистенциальное содержание. Символ связывает, физически или интеллектуально, того, кто над ним размышляет, с «широкой возможностью деятельности или событий, которые, очевидно, значимы для человека»<sup>21</sup>.

Однако рецепция — это всегда перетолкование, т.е. интерпретация. Причем в XX веке не остается никаких фигур-символов, которые не подвергались бы интерпретации. При этом атаки на массовое сознание регулярно предпринимаются в связи с каждым значимым событием в современном мире: «... практически каждое событие, поразившее или шокировавшее в то или иное время общественность, находит свое отражение на киноэкране...»<sup>22</sup>. Хотя презентизм и остается важнейшей чертой массовых исторических представлений, но не только близкие по времени явления и события поражают воображение современников, а события прошлого тоже<sup>23</sup>.

Происходят регулярные вторжения и в область сакральной символики. В XX веке были и продолжают осуществляться попытки интерпретации персонажей в этой области, хотя это, казалось бы, табу. Появляются рассчитанные на массовый интерес к сакральному образы Христа в фильмах Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа», Мела Гибсона «Страсти Христовы», в книге Дэна Брауна (и одноименном фильме Рона Ховарда) «Код да Винчи». Эти интерпретаторы не задумываются над проблемой историчности Христа, она признается априорно, но при этом часто выводит авторов за пределы и эстетического, и этического<sup>24</sup>.

Однако чаще всего интерпретатор выводит своего героя из сакральной системы, и тогда изначально сакральный символ перетолковывается уже в рамках профанного пространства. Так еще с античности было с мифическими персонажами. Приведу в связи с этим примеры двух из них — Минотавра и Прометея.

Это два конкретных историко-культурных символа, в культуре XX в. противостоящих друг другу. Прометей — покровитель человечества, принимающий муки за него (Прометей прикованный вызывает аналогии с распятым Христом) и в итоге «побеждающий». Этот символ в XX в. свидетельствует о торжестве человека. Минотавр свиреп, стремителен, непредсказуем, но всегда гибнет. Художник XX в.

<sup>20</sup> Трепакова 2007, 47–48.

<sup>21</sup> Радьяр 1995, 216.

<sup>22</sup> Трепакова 2007, 9.

<sup>23</sup> См., например, о массовых исторических представлениях американцев: Савельева, Полетаев 2008, 172; 179; 260–316; 319–408.

<sup>24</sup> В этом отношении примечательно высказывание М.Л. Гаспарова, который в интервью приводит пример с отношением Р.Ю. Виппера к вопросу об историчности Христа. М.Л. Гаспаров не разделяет, но психологически понимает позицию историка, который отказывался признать историчность Христа из чисто эстетских побуждений, ибо это признание толкало историка производить над Евангелиями то же, что и над другими источниками в поисках исторического зерна. «И оно оказывается в конце концов таким скудным, что становится жаль отшелушенного». (См.: Хемлин 1991)

наделяет Минотавра новым смыслом: он — само время. «Убивая» Минотавра, человек может видеть и призрачность собственного величия, осознавая близость своего времени и собственной природы к поверженному «чудовищу». Иногда Минотавр выглядит более человеческим, и его судьба вызывает больший интерес, чем возвеличенный образ Прометея<sup>25</sup>.

Мифические образы активно используются и в идеологических, и пропагандистских интересах. «Смыслы, аккумулируемые в исторических событиях, образуют систему символов, — мифологию или идеологию»<sup>26</sup>. При всем переплетении этих форм общественного сознания, особенно в обыденной ситуации, между ними есть различия: «В данном случае достаточным будет следующее различие мифологии и идеологии: мифология — спонтанно складывающийся символический универсум культуры того или иного общества, а идеология — это конструируемая интеллектуалами система образов и символов». Тем не менее, «партикулярная идеология должна строиться в соответствии с мифологией общества»<sup>27</sup>.

Яркий пример мы видим в нашей стране в 30-х гг. XX в. В разделе «Прометей и социализм» (sic!) своей книжки «Вековые образы» автор, известный отечественный литературовед, в 1937 году написал буквально следующее: «Изумительное воплощение социалистического прометейства — жизнь и смерть Феликса Дзержинского»<sup>28</sup>.

Образы, рождаемые в рамках мифологического сознания, сопряженные с идеологическими установками, да еще и привлекающие в качестве смысловых «наполнителей» античную мифологию, — очень жизнеспособны, в чем мы убеждаемся постоянно. И это вполне объяснимо.

«Миф — это “смыслопорождающая машина”. А так как функция смыслополагания имеет фундаментальный характер для жизни языка и культуры, то мифическое слово является культурной универсалией. ... Разоблачить миф (деифологизировать действительность) невозможно, — это значило бы уничтожение способности человека действовать всерьез, способности переживать свои цели как общезначимые. ... Разрушение мифологии возможно лишь на основе энергии другой, имеющейся или только нарождающейся, мифологии»<sup>29</sup>.

Наконец, современное общество действительно представляет себя этически амбивалентным, как это характерно было для обществ с мифологическим сознанием. Современный человек, так же как и человек в мифическую эпоху, перестает в своих поступках поляризовать добро и зло, он не находит в реальной жизни абсолютного добра и абсолютного зла, зло немного доброе и наоборот.

Это находит яркое отражение и в массовых представлениях об античности.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* 1979: Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // Эстетика словесного творчества. М., 374–383.

<sup>25</sup> Подробнее см.: Егорова 1998, 143–148.

<sup>26</sup> Макаров 2001, 108.

<sup>27</sup> Макаров 2001, 108, прим. 2.

<sup>28</sup> Нусинов 1937, 178.

<sup>29</sup> Макаров 2001, 108–109.

- Дункан А.* 1992: *Моя жизнь // Моя жизнь. Моя Россия. Мой Есенин: Воспоминания.* Дести М. Нерассказанная история. М., 3–216.
- Егорова Е. Н.* 1998: *Прометей и Минотавр: символы древние и современные // Античность: события и исследователи / О. Л. Габелко, В. Д. Жигунин, Е. А. Чиглинцев (ред.).* Казань, 143–148.
- Кнабе Г. С., Свенцицкая И. С.* 1996: *Античность как тип культуры // Античное наследие в культуре России / Г. С. Кнабе (ред.).* М., 28–51.
- Лотман Ю. М.* 2001: *Память в культурологическом освещении // Семиосфера.* СПб., 675–676.
- Макаров А. И.* 2001: *Символическая интерпретация мифа как методологический прием // Выбор метода: изучение культуры в России 1990-х годов / Г. И. Зверева (ред.).* М., 107–111.
- Нусинов И.* 1937: *Вековые образы.* М.
- Радьяр Д.* 1995: *Планетаризация сознания. От индивидуального к целому.* М.
- Розанов В. В.* 1990: *Сумерки просвещения.* М.
- Савельева И. М., Полетаев А. В.* 2008: *Социальные представления о прошлом, или знают ли американцы историю.* М.
- Светлов В.* 1992: *Дункан // Айседора. Гастроли в России.* М., 48–53.
- Трепакова А. В.* 2007: *Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи.* М.
- Хемлин М.* 1991: *«Золотая рамка. История учит того, кто у нее учится» // Независимая газета,* 02.03.1991.
- Чиглинцев Е. А.* 2009а: *Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI вв.* Казань.
- Чиглинцев Е. А.* 2009б: *«Шлиман античной хореографии»: античность в творчестве Айседоры Дункан // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории.* 30, 183–189.
- Daly A.* 1995: *Done into Dance: Isadora Duncan in America.* Bloomington.

ANCIENT WORLD IN MODERN CULTURE:  
RECEPTION THEORY AND PRACTICE

*S. F. Chiglintsev*

Academic culture and mass culture perceive and represent the ancient world in different ways. Full reception immediately from ancient heritage and its accurate reproduction is typical of academic culture. Mass culture represents antiquity as discrete stereotyped images that present new meaningful interpretations stemming from the present.

*Key words:* Ancient world, heritage, reception, modern culture, academic culture, mass culture, stereotyped images, interpretation.