

УДК 739.7:7.072.2:343.982.327
DOI 10.17238/ISSN1815-0683.2018.3.77

В. В. ЛИТВИНОВ*

Взгляд на рефлексии общества через произведения искусства

В статье подчеркнута важность гуманитарного развития будущих сотрудников таможенных служб. Представлено авторское видение проявления рефлексий в живописи, музыке и литературе и реакции общества на произведения искусства. Показано, как на примере различных произведений искусства найти и рассмотреть заложенные в них жизненные, психологические и морально-этические составляющие.

Ключевые слова: искусство, живопись, опера, рефлексия, репрессии, общество, прошлое, настоящее, будущее, страх.

V. V. LITVINOV

Looking at Society's Reflections via Works of Art

The article emphasizes the importance of the humanitarian development of future customs officers. The author presents his view on the manifestation of reflections in painting, music and literature and society's response to works of art. It is shown how, on the example of various works of art, to find and consider the vital, psychological and moral-ethical components inherent in them.

Keywords: art, painting, opera, reflection, repressions, society, the past, the present, the future, fear.

ЛИТВИНОВ Виталий Витальевич – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарной подготовки и идентификации культурных ценностей. litvinovv76@rambler.ru.

LITVINOV V. V. – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Humanitarian Training and Identification of Cultural Property.

Посвящается светлой памяти
Николая Макаровича Литвинова

Нам не дано предугадать
Как слово наше отзовется...

Ф. И. Тютчев

Гуманитарная подготовка будущих офицеров таможенной службы включает в себя

* Университет таможенного дела и финансов (Днепропетровская область). Украина, Днепр, ул. Владимира Вернадского, 2/4.

University of Customs and Finance (Dnepropetrovskaya oblast). 2/4, Vladimira Vernadskogo street, Dnepr, Ukraine.

изучение психологии, философии, истории, культуры, этику, эстетику и другие дисциплины, которые призваны расширить кругозор и подготовить тех, кого называют «лицом государства», к различным ситуациям в общении как с иностранцами, так и с согражданами. Это предполагает, что преподаватель должен акцентировать внимание аудитории на практической составляющей философских наук и иллюстрировать излагаемый материал разнообразными примерами. Автор в качестве примеров для лекций обращается к произведениям литературы, музыкального и изобразительного искусства, которые позволяют решить одновременно несколько задач. Во-первых, наглядно показать особенности того или иного художественного стиля; во-вторых, познакомить молодых людей с высоким искусством; в-третьих, найти и рассмотреть заложенные в произведениях жизненные, психологические и морально-этические составляющие.

В литературе можно встретить работы, посвященные либо художнику и его творчеству, либо событию, изображенному на полотне. А вот работы о проявлении рефлексии¹ в творчестве мастера и о реакции общества на произведение искусства отсутствуют. Настоящая статья посвящена взгляду автора на произведения искусства не только как на отражение уже произошедших в обществе событий, но и на то, как общество претворяет в жизнь созданное художником.

Цель данной статьи – на примере картин, литературных и музыкальных произведений проиллюстрировать не только отражение в них прошлого, но и увидеть то, что Александр Яковлевич Розенбаум назвал «воспоминанием о будущем».

Апробация наблюдений автора состоялась на научно-практических конференциях, проходивших в разные годы в Днепрпетровске на базе Академии таможенной службы Украины и Университета таможенного дела и финансов [4–6; 9; 10].

В искусстве обращение к прошлому – вещь обыденная. Прошлое может быть очень отдаленным или очень близким. Русские художники середины и второй половины XIX в., особенно те из них, кто объединился вокруг Товарищества передвижных художественных выставок, интересовались преимущественно повседневными реалиями жизни и истории

¹ Рефлексия – размышление о своем психическом состоянии, склонность анализировать свои переживания. В более широком понимании рефлексия (от позднелат. reflexio – обращение назад, отражение) – это форма теоретической деятельности человека, направленная на осмысление своих собственных действий и их законов; деятельность самопознания, раскрывающая специфику духовного мира человека. Содержание рефлексии определено предметно-чувственной деятельностью. Считается, что рефлексия – осознание практики и предметного мира культуры. В этом контексте рефлексия выступает как метод философии, но в тоже время тесно связана с практическими науками.

народов России, социальными конфликтами и ее природой. И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Г. Перов, В. В. Верещагин, В. М. Васнецов, А. М. Васнецов, И. И. Левитан, И. И. Шишкин, Г. Г. Мясоедов и многие другие не просто прославили свои имена, но и высоко подняли стандарт *русского* на фоне мирового искусства. Этот уровень и сейчас находится для многих на недостижимой высоте, что подтверждают искусствоведы и цены на мировых аукционах.

Русская историческая живопись рассматривается историками если не как источник знаний о событиях, изображенных на полотне, то как минимум в качестве учебного пособия по специальным историческим дисциплинам. И здесь дело не столько в таланте и работоспособности художников того периода, сколько в глубоком и добросовестном погружении в материал [см., например: 3, с. 89–90].

Русская история богата не только на события, но и на их трактовку. Крещение Руси и реформы Петра I на многие столетия подводили черту под предшествовавшими эпохами и традициями, убеждая всех и вся в том, что было необходимо реформаторам для скорейшего переустройства, и лишь спустя столетия потомки, оценив, пытались восстановить утраченную красоту, демонстрируя своего рода рефлексию. Так появился русский стиль в архитектуре, в основу которого легло русское узорочье времен Алексея Михайловича. Интерес к периоду царствования Тишайшего самодержца (1645–1676 гг.), как называли его современники, подарил мастерам кисти разноплановые героические, бытовые и социальные сюжеты, подавляющее большинство из которых, окутанные романтическим ореолом *«преданий старины глубокой»*, к XIX в. утратили остроту и актуальность. Но одна тема, возникшая в 1655 г., до сих пор остается кровотокающей раной на теле не только Русской православной церкви, но и общества. Речь идет о церковном расколе, вызванном реформами патриарха Никона (1605–1681; патриарх с 1652 по 1667 г.).

К разным аспектам церковного раскола в живописи обращались А. Д. Кившенко (Патриарх Никон представляет новые богослужебные тексты церковному собору 1654 года (1880 г.)), В. П. Перов (Никита Пустосвят. Спор о вере (1881 г.)), Г. Г. Мясоедов (Раскольники-самосожигатели (1884 г.)), С. Д. Милорадович (Черный собор. Восстание Соловецкого монастыря против новопечатных книг в 1666 году (1885 г.)), Путешествие Аввакума по Сибири (1898 г.)), В. И. Суриков (Боярыня Морозова (1887 г.)), П. Е. Мясоедов (Сожжение протопопа Аввакума (1897 г.); в художественной литературе – А. Н. Толстой (роман «Петр I» (1929–1945 гг.)), в кинематографе – С. А. Герасимов (х/ф «В начале славных дел» (1980 г.)), Я. Лапшин (х/ф «Дым Отечества» (1980 г.)), А. Прошкин (т/ф «Михайло Ломоносов» (1984 г.)), Н. Досталь (т/ф «Раскол» (2011 г.)) и др. Но, как ни странно,

одним из первых к этой теме в 1870 или 1872 г. обратился композитор Модест Петрович Мусоргский в опере «Хованщина». Рассказывая в 1950 г. о том, как у композитора зародилась идея этой оперы, режиссер и автор сценария х/ф «Мусоргский» Г. Рошаль и А. Абрамова реконструировали посещение М. П. Мусоргским и В. В. Стасовым готовящейся к открытию выставки передвижников. Не акцентируя внимания на признании И. Е. Репина и «Бурлаков на Волге», герои фильма останавливаются у картины, автора которой мне пока не удалось установить. В темном бревенчатом помещении, освещенном лишь свечами и узким солнечным лучом, ворвавшимся сквозь высоко прорубленное оконце, стоят люди. Мужчины в белых рубахах, женщины в темных одеждах, некоторые держат в руках горящие свечи. Происходящее на полотне можно было бы принять за богослужение в старом храме, если бы не багряное свечение, охватившее отдаленную от зрителя стену строения и постепенно поглощающее молящихся людей. Так окрашивается дым от горящего сухого дерева, подсвеченный пламенем. Люди горят заживо...

До сих пор во многих семьях словосочетание «сгорели заживо» уже несколько поколений невольно перекликается с «были заживо сожжены» и ассоциируется с трагедией Хатыни² и сотен, если не тысяч, сел и деревень, сожженных вместе с жителями в годы Великой Отечественной войны немецко-фашистскими захватчиками и их пособниками из различных националистических формирований, когда людей насильно загоняли в просторное отдельно стоящее здание (конюшню, амбар, гумно, церковь, синагогу или костел), заколачивали окна и двери и поджигали, расстреливая всех, кто пытался вырваться из огненной могилы.

На изображенном в фильме полотне люди принимают мученическую смерть добровольно. Взгляд зрителя останавливается на группе, состоящей из 4-х человек, лица которых тщательно выписаны художником, в то время как у остальных, находящихся в темном помещении, которое заволакивает дым, можно рассмотреть лишь фигуры. В их лицах и фигурах есть то, что отличает человека, принимающего осознанный выбор, от находящегося под воздействием наркотических или психотропных препаратов.

Высокий благообразный седой старец, осеняющий себя крестным знаменем двумя перстами, воплощает внутреннюю негибаемую силу. Вероятно, он – глава общины, в его лице, которое напоминает деревянную резную скульптуру из храмов Русского Севера, читается вера,

² До 1943 г. село в Логийском районе Минской области. Сожжено вместе со 149 его жителями, из которых 75 были детьми, карателями одного из многочисленных украинских *schutzmannschaft* батальонов, входивших в состав карательного корпуса СС. В 1969 г. на месте Хатыни был открыт Мемориальный скульптурно-архитектурный комплекс в память всех деревень и сел, сожженных карателями.

убеждение и своего рода отрешенность. Внутренне он уже не здесь, он видит себя пред ликом Спасителя, очищенным огнем от мирской скверны. Его уверенностью поддерживает себя молодой мужчина, стоящий за его спиной. В его широко открытых глазах нет страха, выражение лица передает силу дойти до конца по избранному пути. Если седовласого старца можно сравнить с ветхозаветным Моисеем, то его – с Иисусом Навином, который мог со временем возглавить общину, но разделил с учителем судьбу его паствы. Стоящий рядом с ним мужчина с горящей свечой преклоняет колени и при этом смотрит вверх на невидимый нам иконостас, как бы ожидая знака свыше. Но ключевой фигурой в этой группе является молодая женщина. Темный сарафан, надетый на белоснежную рубашку, и белый платок с вытканым узором лишь подчеркивают сходство ее лица с ликами икон старого письма, запрещенных патриархом Никоном. Она не просто спокойна, вся ее фигура излучает внутреннюю решимость и силу русской женщины, описанную Н. А. Некрасовым. В ней отражена та **сила**, которая ведет за собой других через горе, несчастья и муки «*аж до самыя смерти*», как говорил один из духовных лидеров ревнителей старой веры протопоп Аввакум, сожженный в срубе в Пустозерске в 1682 г. Ни костер, ни 15 лет, проведенные в земляной тюрьме, не сломили «*неистового протопопа*» и не заставили его отказаться от истинной веры в его понимании.

Да, на полотне изображено самосожжение старообрядцев, которые выбрали такой уход во имя спасения души от скверны, царящей в мире, веря, что их души попадут в райский сад вместе с дымом, который, подымаясь по солнечным лучам, выходит через прорубленное оконце. Массовые самосожжения старообрядцев были во второй половине XVII – первой половине XVIII в. достаточно распространенным явлением – крайней формой протеста людей, доведенных социальными притеснениями, не насильственной по отношению к притесняющим их властям, но фатальной для себя. Работая над либретто к опере «Хованщина», композитор в финальном пятом действии³ показывает добровольное самосожжение общины староверов в подмосковном скиту. Здесь нет изысканных арий, но **музыка...** Услышьте ее, и, возможно, вы посмотрите на мир иными глазами.

Критики признали, что «в “Хованщине” композитор ищет ту “осмысленную, оправданную мелодию”, которая, не теряя выразительности человеческого говора, будет понятна всем и каждому» [1, с. 126]. Не случайно в основе заключительного хора черноризцев «Господь мой» можно узнать напев старообрядческой молитвы.

³ Смерть не дала М. П. Мусоргскому дописать финал оперы, поэтому в его создании принял участие Н. А. Римский-Корсаков.

Помимо старообрядческой линии, Модест Петрович напоминает зрителям об изменчивой психологии бунта. Как ухарски звучат голоса стрельцов в первом действии, с каким самолюбованием они вспоминают об убийствах неугодных бояр, которые они совершили накануне, веря, что творят правое дело, как гордятся первым и единственным на Руси памятником, установленном на Красной площади, где описаны все их деяния. Но всё переменчиво, и уже в финале третьего действия (после известия о приближении рейтар и потешных Петра) стрельцы расходятся по домам, чтобы *«спокойно ждать судьбы решенья»*. А в финале второй картины четвертого действия под звуки труб потешных Петра, приближающихся к Стрелецкой слободе, каждый стрелец устанавливает плаху, кладет на нее секиру острием наружу и опускается перед плахой на колени. Все это сопровождается пением (криками) стрелецких жен: *«Не дай пощады, казни окаянных, богоотступников, злых ворогов! Не дай пощады, казни окаянных, богоотступников, царь-батюшка наш! Казни их, окаянных, царь-батюшка, без пощады казни!»*. Эти же закономерности увидел и передал в 1910 г. Михаил Михайлович Коцюбинский в своем романе «Fata morgana (3 сільських настроїв)», показав, как проходили и чем заканчивались крестьянские волнения в украинских селах в 1905–1907 гг.

Теме самосожжения старообрядцев посвящена картина Г. Г. Мясоедова «Раскольники-самосожигатели», находящаяся с 1884 г. в экспозиции Государственной Третьяковской галереи. Григорий Григорьевич изобразил момент, когда на коленопреклоненных в молитве людей с горящей крыши уже начали лететь искры. Молитвенное сосредоточение сменяется ужасом, большинство пытается уклониться от падающего огня, но в охваченном снаружи пламенем помещении, единственное окно в котором закрыто решеткой, а стены даже внутри обложены хворостом, это невозможно. Возвышающийся над кричащими людьми седой схимник, держа двумя руками над головой зажженную свечу, призывает к душевной твердости обреченных, поверивших ему. С точки зрения требований реализма эта работа расплывчата и неконкретна. Художник не прописывает лица своих персонажей, не акцентирует внимание зрителя на деталях (исключение составляют лишь ветви хвороста у стены на переднем плане). Кажется, что глазам не за что зацепиться. Но в этой недетализированной размытости читается то *ощущение* ужаса, которое почувствовали несчастные. Картину нужно воспринимать целиком. Именно целостность сбившихся в кучу мужчин, женщин и детей, одетых в белые рубахи, спина коленопреклоненного монаха, воздевшего руки ввысь, и потерявшая сознание женщина, по которой ползает маленький ребенок, возвышающийся над ней фанатичный схимник со свечой, лицо которого закрывает куколь, и передает это

страшное ощущение. Картина хоть и не относится к экспрессионизму, превосходит его главный принцип – передать зрителю ощущение от происходящего. По мнению автора этих строк, она продолжила тему, поднятую К. Д. Флавицким в картине «Христианские мученики в Колизее» (1862 г.). Разные художественные стили, исторические эпохи, обстоятельства (казнь и добровольный уход из жизни), которые привели изображенных на обоих полотнах к последним минутам их жизни. Но посмотрите на фанатичного христианского проповедника, который, подняв над головой самодельный крест, первым идет на арену Колизея, насильно ведя за собой малыша, оторванного от упавшей матери. Его и схимника-старообрядца объединяет кроме веры способность пожертвовать во имя нее не только свою жизнь, но и жизнь своих ближних. Отношение к подобным пассионариям в обществе всегда было неоднозначным. Так, А. Н. Толстой и режиссеры Я. Лапшин и А. Прошкин показали в своих произведениях руководителей старообрядческих общин лжепророками, которые, организовав самосожжение своих последователей, уходили потайными лазами из горящего здания, чтобы нести свое «учение» на новом месте.

От обращения художника в глубокое прошлое перейдем, на примере Сальвадора Дали (1904–1989 гг.), к рефлексии о «дне вчерашнем». В 1940 г. художник эмигрировал в США – страну, отличающуюся культурой, языком и взглядами от Испании и Франции, где он ранее проживал. Изменения в привычном жизненном укладе воплотились в его творчестве.

Одной из причин эмиграции художника стал конфликт с ведущими сюрреалистами того времени. Первые картины, написанные в Штатах, стали его ответом недавним единомышленникам, заочным продолжением дискуссии. Доказывая свой приоритет в сюрреализме, Сальвадор Дали перифразировал известную фразу Людовика XIV, утверждая: «*Сюрреализм – это я!*». Поэтому в своих новых картинах он демонстрировал своеобразное, но эксклюзивное видение мира от Сальвадора Дали. Подобная манера стала частью его внешнего образа и элементом повседневной жизни, сопровождая его до ухода в лучший из миров.

Оказавшись в чуждом ему мире, художник не позволил себе, своим эмоциям и чувствам усомниться в Сальвадоре Дали как в главном сюрреалисте. Проблемы адаптации на новом месте проявились в темной гамме его работ. Но художник остался верен себе. Это, по мнению автора, подтвердила его работа «Явление бюста Вольтера на рынке рабов», где отразилась рефлексия сюрреалиста. Вероятно, с бюстом Вольтера С. Дали сравнивает себя, как гения, который оказался среди дикарей, обреченных к использованию, несмотря на их волю, мнение, желания... Действие на полотне разворачивается в виде поединка взглядов полуобнаженной негритянки

в тюрбане и бюста Вольтера. А вокруг торгуют миниатюрными персонажами – рабами. Вероятно, такое впечатление произвели на художника американцы, в культурной среде которых он оказался, как в пустыне. Наследие Великой депрессии, господствовавшей в Штатах в 1930-е гг., нашло отражение в образе разрушенного здания, сквозь которое виднеются белые облака, символизирующие надежду на благодатный для пустыни дождь.

Если внимательно всмотреться в картину, то можно увидеть следы рефлексии по неразрешенным конфликтам художника с Ф. Гарсиа Лоркой и Л. Бунюэлем. В соответствии с концепцией З. Фрейда, «бессознательное» является определяющей человеческой сущности. Вероятно поэтому художник вместо глаз у бюста французского философа изображает портреты своих недавних друзей и единомышленников. Возможно Вольтер, смотрящий на мир их глазами, стал своего рода признанием заслуг и влияния Лорки и Бунюэля на искусство европейского модернизма, открывших глаза самому Дали и позволивших по-новому смотреть на мир. Любопытный способ увековечить лица тех, с кем спорил и конфликтовал при жизни. Но он делает честь гордому испанцу – мастеру внешних эффектов в жизни и искусстве. Прискорбно, что в наши дни это редкость.

От рефлексии о прошлом перейдем к рефлексии о будущем. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939) в 1934 г. написал полотно с идеологически невинным названием: «1919 год. Тревога». По смыслу тоже ничего крамольного. Настенные ходики показывают 21:35, за окном сумерки. В достаточно просторной, но скромно обставленной комнате, с отклеивающимися от стен розоватыми обоями, изображены четыре человека. Малыш в детской кроватке, из-под которой выглядывает деревянный автомобиль, спокойно спит, не чувствуя никакой угрозы. Но этого не скажешь о его старшей сестре, которая спиной прижимается к матери, стоящей посреди комнаты у стола, за которым она только что шила или штопала. Женщина, прижав к себе девочку, напряженно прислушивается к звукам, раздающимся за окном. Глава семьи прижался к одному из окон, пытаясь, приоткрыв занавеску, рассмотреть происходящее в вязкой синеве за окном. Кто он? Трудно сказать. Прическа «под Котовского», белая рубашка и серая жилетка, зеленоватые брюки, заправленные в вязаные чулки, дают слишком мало информации о нем. С одной стороны, та часть комнаты, которую мы видим, имеет признаки уюта (ходики, герань, картинки на стене). С другой стороны, квартира явно казенная, и семья в ней не живет, а проживает. Может быть, это часть уплотненной квартиры, и люди ее не считают своей, как и многие, на кого свалилось такое нежданное счастье. Есть только одна деталь, позволяющая усомниться, что за окном 1919 г. На переднем плане художник изобразил сложенную газету «Красная

Звезда» – ежедневную военную и общеполитическую газету наркомата обороны СССР, которая начала издаваться с 01.01.1924. Газета была рассчитана на широкий круг военных и гражданских читателей. Так что военный он или штатский – это вопрос. Хотя по одежде он, скорее, штатский, т. к. с 1920-х и, как минимум, до конца 1940-х гг. форма была для подавляющего большинства военнослужащих второй кожей. С одной стороны, было не принято стыдиться гимнастерок и галифе, а с другой – у многих это была единственная одежда, регулярно получаемая по вещевому аттестату. В комнате отсутствуют иные, кроме газеты, предметы, позволяющие понять причину тревоги. Да и год, когда картина попала в экспозицию Государственной Третьяковской галереи – 1934, – в сознании советского человека не нес никакой внутренней угрозы. Это было время, когда после смерти В. Р. Менжинского НКВД возглавил Г. Г. Ягода. О временах наркома Г. Г. Ягоды уже при наркоме Н. И. Ежове осведомленные люди отзывались как о вегетарианских на фоне Большого террора, а о периоде руководства ОГПУ-НКВД Вячеславом Рудольфовичем Менжинским (1926–1934 гг.) в памяти и документах нареканий почти не осталось. И все же на картине изображена не тревога, а страх. Страх, приезжающий в «черном вороне» по ночам и увозящий в неизвестность тех, кто попал в проскрипционные списки. Ждет ли этот человек в страхе своей очереди, или с нетерпением – когда придут за его соседями, что позволит ему, как минимум, улучшить жилищные условия, – каждый зритель представляет себе сам. Но то, что через три года многие ответственные работники не спали по ночам более 20 лет, ожидая незваных гостей, – правда. Или художник предвидел судьбу своего народа, или общество, зная или не зная о существовании этой картины, превратило, изображенное на ней в страшную в своей обыденности реальность, но получилось то, что получилось, т. е. рефлексия наоборот.

Финальную, даже апокалипсическую, точку будущего жителей планеты Земля в 1893 году «вольной волею или нехотя» поставил норвежский художник Эдвард Мунк (1863–1944). Оставим в стороне предысторию написания этого экспрессионистического полотна [см.: 2], а просто рассмотрим картину, от которой веет обыденной и от этого еще более злобующей безысходностью. Судите сами. Действие разворачивается на фоне, многим знакомом если не по изображениям Марса, то по плакатам гражданской обороны, которые иллюстрировали последствия атомного взрыва. По единственной дороге (или мосту), обрывающейся на переднем плане полотна, бежит человек, пораженный солидной дозой радиации. Голова, полностью лишенная волосяного покрова, вылезающие из орбит глаза показывают, что жить ему осталось недолго. Он уже мертв, но еще

не понимает этого. Последним, что позволяет ему чувствовать себя живым, остается **крик**, искаживший лицо и ломающий тело. А в отдалении стоят две серые фигуры, о которых можно сказать лишь то, что они принадлежат людям. Художник не акцентирует на них внимание зрителя. Они просто стоят, стоят спокойно, всем своим видом показывая: «Беги, беги, от **нас** все равно не убежишь»... Спустя более 120 лет с момента написания картины, в этих спокойных фигурах можно увидеть представителей тех служб, которые во всех странах мира говорят о себе: «Закон – это мы». И если Э. Мунк изобразил их, как изображают человека на большом расстоянии, то главное действующее лицо на полотне лишь отдаленно сохраняет черты человека. Это не человек, а нечто расплывающееся медузообразное. Пожалуй, впервые в искусстве произошла дегуманизация человека – чужого человека, которого и человеком можно не считать. В годы Первой мировой войны Европа ощутила на себе в полной мере последствия этой массовой дегуманизации, но кровавые уроки не были выучены, что показали Вторая мировая война и все последующие войны с участием западных стран, начиная от войны в Корее (1950–1953 гг.) до войн в Ираке и Сирии, которые продолжаются и в наши дни.

Россия, а позже СССР, и Германия уже в начале XX в. наиболее остро почувствовали ужасные последствия дегуманизации общества. Думающие люди искали выход. Борис Андреевич Лавренев уже в ноябре 1924 г. заканчивает повесть «Сорок первый», которую в 1956 г. экранизировал Григорий Наумович Чухрай. Молодой поручик Говоруха-Отрок и девушка-красноармеец Марютка были показаны писателем, а позже и режиссером, как **люди**, несмотря на существовавшие в обществе штампы, превратившиеся в незыблемые, но нарушаемые мастерами, каноны в искусстве. Так, в Советском Союзе уже начиная с двадцатых годов XX в. некоторые писатели и режиссеры показывали «классовых врагов», руководствуясь принципом, который в 1939 г. сформулировал Константин Симонов в финале стихотворения «Танк»:

Да, нам далась победа нелегко.

Да, враг был храбр.

Тем больше наша слава.

В немецкой литературе проблему дегуманизации молодого поколения и пагубные последствия государственной политики в этом направлении неоднократно описывал Эрих Мария Ремарк, запрещенный в Третьем рейхе. Его роман «Возвращение», написанный в 1931 г., рассказывает о проблемах адаптации в послевоенной Германии ее солдат – вчерашних школьников. Выжившие на фронтах Первой мировой войны недоучившиеся гимназисты и семинаристы вернулись в классы, чтобы завершить

образование. Средняя школа была одним из ключевых институтов Прусского королевства, а впоследствии Германской империи. Многие помнят фразу Отто фон Бисмарка о том, что сражение при Садове⁴ выиграл прусский школьный учитель. Э. М. Ремарк приоткрывает для не немецкого читателя смысл фразы железного канцлера. Желающие могут самостоятельно ознакомиться со школьным уставом, который не просто регламентировал различные аспекты школьной и внешкольной жизни учащихся, но и неукоснительно соблюдался, являясь составляющей немецкого порядка [11, с. 91–92]. Но программа немецкой школы предусматривала и воспитание в духе «Deutschland, Deutschland über alles». Вот что по этому поводу можно прочесть в романе: *«После урока мы перелистываем наши тетради. Тема последнего сочинения называлась: “Почему Германия выигрывает войну?” Это было в начале 1916 года. Введение, изложение в шести пунктах, заключение. Пункт четвертый – “по религиозным мотивам” – я изложил плохо. На полях красными чернилами значит: “бессвязно и неубедительно”. В общем же вся работа на семи страницах оценена в четыре с минусом. Совсем неплохо, если принять во внимание факты сегодняшнего дня. Та же тема разработана, конечно, и в тетрадях убитых товарищей. Сами они, правда, уже не могут убедиться в ошибочности или правильности своих выводов. Один из них, Генрих Шютте, доказал в своем сочинении, что Германия проиграет войну. Он думал, что в школьных сочинениях нужно говорить правду. За это он вылетел бы из гимназии, если бы сам, в срочном порядке, не вызвался пойти на фронт. Несколько месяцев спустя он был убит»* [11, с. 110].

Рефлексия общества из болезни лишь тогда превратится в лекарство, когда на первый план выйдет понимание «что делать», и желание это делать не за страх, но на совесть, вместо поисков «кто виноват?», с традиционным наказанием невиновных и награждением непричастных. В реальности же во время и, особенно, после любого кризиса общество делится, по словам Владимира Владимировича Маяковского, на «чистых» и «нечистых». Государство и СМИ как бы не замечают этого деления, но в неизбежных и постоянных конфликтах в большинстве случаев поддерживают «своих», не учитывая истину и степень вины. Редким исключением оставалось искусство, в котором в зависимости от величины таланта и порядочности писатели хотя бы формулировали проблему, донося ее до читателей и слушателей.

⁴ 3 июля 1866 г., во время австро-прусской войны, прусская армия под фактическим командованием генерала Х. Мольтке-старшего разгромила австро-саксонскую армию генерала Л. Бенедика.

Так, в конце 1980-х гг. в репертуаре группы «Голубые береты» появилась песня «Вы нас туда послали»⁵. Более чем за 50 лет до этого Э. М. Ремарк описал подобную ситуацию на примере судебного процесса над Альбертом Тоске, который застрелил из револьвера «торговца» Юлиуса Баршера. Этот «уважаемый член общества», распродававший в годы кризиса вагонами армейское имущество, разбил чувства юного фронтовика, приятно проведя вечер в закрытой ложе своеобразного кафе с его девушкой Люси. Писатель так изобразил сцену перекрестного допроса свидетеля, от имени которого написана книга:

« – ... Разве для женитьбы он не слишком молод?
– Его не сочли слишком молодым, когда посылали на фронт...
– Но ведь вы убили человека! – отчеканивая каждое слово, говорит председатель.

– Я убивал немало людей, – равнодушно говорит Альберт.
Прокурор вскакивает. Присяжный, сидящий возле двери, перестает грызть ногти.

– Повторите – что вы делали? – прерывающимся голосом спрашивает председатель.

– На войне убивал, – быстро вмешиваюсь я.
– Ну, это совсем другое дело... – разочарованно тянет прокурор.
Альберт поднимает голову:

– Почему же?
Прокурор встает:
– Вы еще осмеливаетесь сравнивать ваше преступление с делом защиты отечества?
– Нет, – возражает Альберт. – Люди, которых я там убивал, не причинили мне никакого зла...» [11, с. 220–222].

«Вьетнамский», «афганский», «чеченский» синдромы преследуют солдат армий, которые не выиграли войну. Осознание же **победы** вырабатывает столько эндорфинов у большинства прошедших и переживших войну, что ощущения этого счастья хватает не только на наведение порядка в стране, но и на восстановление разрушенного войной самостоятельно, и одновременно на оказание поддержки и помощи своим союзникам. Это продемонстрировал советский народ после **победы** в Великой Отечественной войне (1941–1945 гг.).

Рассмотрим рефлексии общества на примере современной Украины. Корни деятельности украинских «ниспровергателей мифов»,

⁵ Авторы и исполнители песни одними из первых озвучили моральный конфликт, проявившийся в обществе. Сейчас не секрет, что «афганцы» в те годы сталкивались в различных кабинетах с непробиваемой позицией чиновников: «Я тебя (вас) туда не посылал». Скольким же еще поколениям, вернувшимся из «горячих точек», пришлось и придется это услышать?

развернувшейся в последние годы, уходят в седую старину. Остановлюсь лишь на одном примере. В 2016 г. на территории Украины СМИ и «общественность» традиционно «не заметили» три 365-летия:

- в феврале Земский собор в Москве высказался за воссоединение Украины с Россией и за объявление войны Речи Посполитой;
- 18–20 июня состоялась битва под Берестечком;
- в сентябре было подписано Белоцерковское соглашение.

Это еще один пример развития дегуманизации общества. В XIX в. вокруг этих трагических для подданных Речи Посполитой событий вновь развернулась баталия. На этот раз в художественной литературе. Польский писатель Генрик Сенкевич в романе «Огнем и мечом» (1883–1884 гг.) показал события 1648–1657 гг. как трагедию гражданской войны, описывая страдания людей вне зависимости от их национальности и вероисповедания. При этом свою точку зрения он излагал от своего имени, не прикрываясь монологами и диалогами литературных героев. «...*Страшный пожар, объявивший Украину, резня, неслыханные от начала мира зверства – все это потрясло так неожиданно, что люди просто поверить не могли, чтобы столько бедствий сразу могло выпасть на долю одной страны. [...] Нарушились все общественные связи, все взаимоотношения, как человеческие, так и родовые. Пресекалась всяческая власть, различия исчезли между людьми. [...] Горели города, деревни, храмы, усадьбы, леса. [...] Жизнь потеряла всякую цену. Тысячи и тысячи гибли без ропота и поминовения*» [12, с. 148]. «...*Страдало не только шляхетское состояние, но и народ русский, у которого сжигали деревеньки, отбирали скарб, а самих мужиков, баб и ребятишек угоняли в неволю. В эту годину злодеяний пожогои и кровопролития для мужика только и было спасения, что убежать в лагерь Хмельницкого. Там он из жертвы превращался в разбойника и сам разорял собственную землю, не опасаясь зато за собственную жизнь. Несчастный край!..*» [12, с. 240].

Подобная трактовка событий вызвала острую рефлексию украинского театрального деятеля и писателя Михаила Петровича Старицкого. Взяв сюжетные линии Г. Сенкевича, М. П. Старицкий полярно изменил акценты, и создал свой роман «У пристани»⁶. Так как оба романа посвящены одним событиям, то факты взаимного уничтожения противоборствующими

⁶ По мнению и наблюдениям автора, это был не единственный случай в украинской литературе. Хотя более приятно вспоминать о том, какие решения находили драматурги XIX в., создавая водевили. Сохранив традиционные для французских водевилей сюжеты и идеи, подданные Российской империи переносили своих героев независимо друг от друга кто в малороссийскую глубинку, а кто в Москву, обогащая образы неповторимым местным колоритом. Яркими примерами являются пьеса «Шельменко – денщик» Григория Федоровича Квитка-Основьяненко (1835 г.) и в водевиль «Аз и Ферт» Павла Степановича Федотова (1849 г.).

армиями не только друг друга, но и мирного населения нашли в них свое отражение. У Г. Сенкевича читаем: *«Кривонос пошел из Белой Церкви через Сквиру и Погребщице к Махновке, а всюду, где проходил, даже следы человеческого проживания исчезали. Кто не присоединялся к нему, погибал от ножа. Сжигали на корню жито, леса, сады, а князь тем временем тоже, в свою очередь, сеял опустошение»* [12, с. 251]. У М. П. Старицкого – в монологе воеводы Киселя: *«Где проходит князь Коребут⁷, за ним остаются одни пепелища, но против него ведет войско Кривонос, а сожженные князем церкви дают повод и этому ужасному и неумолимому мстителю жечь ваши костелы и поднимать везде местное население для неистовств и мести»* [13, с. 219].

Вскользь рассказывая о массовом уничтожении населения, М. П. Старицкий вкладывает в слова шляхтича Сенявского свое одобрение действиям Б. Хмельницкого *«...не тратя своих сил, он успел одними лишь хлопами истребить наши имуществва и выгнать нас всех из этого края до Случи...»* [13, с. 274]. То есть речь шла о том, что украинские крестьяне вырезали не успевших соединиться в отряды поляков и их семьи, а разграбленные имения лишали армию продовольственных запасов. Как же на практике выглядела фраза *«истребить наши имуществва»*? Вот как описывает Г. Сенкевич следы, оставленные Кривоносом в 1648 г.: *«Стрижавка была сожжена, а население ее истреблено страшной методою. Несчастные, видать по всему, сопротивлялись Кривоносу, за что дикий предводитель обрек их мечам и пламени. У околицы висел на дубу сам пан Стрижавский, которого люди Тышкевича сразу же опознали. Висел он совершенно нагой, а на груди его виднелось ужасное ожерелье из голов, нанизанных на веревку. Это были головы его шестерых детей и жены. В самой деревне, сожженной, кстати, дотла, солдаты увидели по обочинам длинные вереницы казацких “свечей”, то есть людей с вознесенными над головой руками, прикрученных к вколоченным в землю жердинам, обвязанных соломой, облитых смолой и зажженных с кистей рук. У большинства отгорели только руки, так как дождем, видно, огонь погасило. Но трупы эти с искаженными лицами, протягивавшие к небу черные культы, были ужасны. [...] Войска в молчании проходили по страшной алее, считая “свечи”. Оказалось их более трехсот»* [12, с. 254].

Страшные последствия расправ над местными жителями описывает и М. П. Старицкий, но при этом вся ответственность за войну и жестокости без особых доказательств возложена писателем исключительно на поляков. Вот как он описывает одно из сожженных сел на берегу Горыни: *«Едва они вступили в улицу этого мертвого села, как глазам их представилась ужасающая картина человеческой злобы: изуродованные, обезображенные,*

⁷ Князь Иеремия Вишневецкий.

полуобгорелые трупы валялись повсюду, перевес составляли детские тела... [...] На плетне у этой хаты было повешено шесть детских трупов, а на перекладине ворот висели взрослые мужчина и женщина» [13, с. 209–210]. Пожалуй, есть лишь один случай, где он описывает, что сделали «ушедшие в повстанцы» украинцы с евреем – арендатором корчмы в Гуще от имени его уже вдовы молодой Руфи, находящейся под впечатлением увиденного: «Язык вырвали! ... Пейсы оборвали... а его самого... прибили к дубу вот такими цвяхами⁸... голову до дуба... цвяхами в очи... Насмерть!» [13, с. 230]. Но при этом писатель не называет даже имени несчастного, используя это как элемент дегуманизации. Этим книга М. П. Старицкого в худшую сторону отличается от романа Г. Сенкевича, который с максимально доступной для художественного произведения детализацией называет имена шляхтичей и магнатов – участников тех кровавых событий. Гуманизм Г. Сенкевича можно соотнести с не потерявшей до сих пор актуальности фразой «**Никто не забыт, ничто не забыто**».

Но что же объединяет эти два противоречивых в оценке произведения? Описание того, как вели себя украинские повстанцы, когда удача отворачивалась от них. Вот лишь по одному примеру от польского и украинского писателей. Г. Сенкевич так описывает начало боя между казаками молодого Кривоноса и объединенными отрядами князя Иеремии Вишневецкого и Януша Тышкевича – воеводы Киевского под Махновкой в 1648 г.: «...махновичане узнали воеводу по исполинскому росту и огромной туше, а узнавши, кричать принялись:

– Гей, ясновельможный воевода, жатва на носу, чего же ты людей в поле не выгоняешь? Бьем тебе челом, ясный пане! Уж мы тебе пузо проковыряем» [12, с. 257]. А вот так его конец: «Там и сям послышались крики: “Помилуйте, ляхи!” Крики эти делались громче, множились, заглушали лязг мечей, скрежет железа о кости, хрипение и жуткую икоту умирающих. “Помилуйте, пани!” – разносилось все жалобнее, но милосердие не брезжило над безумием ратоборствующих» [12, с. 260].

Во всем противоречащий Г. Сенкевичу М. П. Старицкий так описал финал битвы под Берестечком, когда был взят лагерь Б. Хмельницкого: «напрасно вопили селяне: “Ой, простите, панове! Ой, сгляньтесь на бога!” Их крошили саблями и хладнокровно поднимали на пики гусары, не пропускающая ни единого» [13, с. 627]. Не стали ли романы М. П. Старицкого, «Гайдамаки» Т. Г. Шевченко и многие другие некогда популярные произведения той культурной основой, на которую упали семена ненависти, брошенные рукой радикальных «политиков»? Эти семена дали в 1940-е гг. кровавые всходы холокоста и геноцида польского населения в восточных воеводствах Польши (в границах 1939 г.).

⁸ Гвоздями.

В уже далеких 2012 и 2013 гг. автор описал тенденции дегуманизации, которые господствовали в эфирах львовского телевидения, отмечая их опасность для государства и его граждан [7; 8]. Действительность превзошла те, казалось бы, мрачные прогнозы. На территории современной Украины продолжается процесс дегуманизации, сопровождающийся лозунгами о борьбе с коммунистическим наследием, переписыванием истории и другими примерами политики интенсивной дегуманизации оппонентов через СМИ. К чему приведут эти высказывания не только страну, но и их авторов? Чтобы увековечить свое имя в истории, не следует уподобляться Герострату. Не повторяйте этот губительный путь Украины, которая не вняла предостережению Слободана Милошевича.

Вместо выводов позвольте процитировать слова патриарха Сербской православной церкви Павла (1914–2009 гг.): *«Мы не выбирали ни страну, где родимся, ни народ, в котором родимся, ни время, в котором родимся, но выбираем одно: быть людьми или нелюдьми»*. Художники, чьи произведения автор представил вашему вниманию, не слышали этой фразы, но в своем творчестве следовали ей. В тайском языке есть пословица: *«Глаза открывай чаще, а рот реже»*. Японцы говорят: *«Язык дан человеку, чтобы скрывать свои мысли»*⁹ и *«Правильная мысль, высказанная не вовремя, – ложна»*. По мнению автора, смысл этих восточных мудростей переплетается с библейским учением о необходимости судить человека по делам его. С какой бы трибуны ни звучали слова, они забываются, а дела остаются и говорят о человеке лучше всяких слов, даже если это холст, покрытый красками.

Список литературы

1. Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1985. 160 с.
2. Герлингс Ш. 100 знаменитых художников. Гениальные творения мастеров живописи. Харьков, Белгород: Клуб семейного досуга, 2009. 208 с.
3. Кончаловская Н. П. Дар бесценный. Романтическая быль. М.: Детская литература, 1969. 336 с.
4. Літвінов В. В. Особливості ювелірних прикрас на чоловічому одязі кінця XVII ст. зображеному В. І. Суріковим на картині “Утро стрелецкой казни” (1881 р.) // Митна політика та актуальні проблеми економічної безпеки України на сучасному етапі. (Економіко-управлінські, правові, інформаційно-технічні аспекти): матер. IV міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених. Д.: АМСУ, 2011. Т. 2. С. 220–222.

⁹ Европейским читателям аналог этой фразы более известен как один из афоризмов Шарля Мориса Талейрана (1754–1838) – мастера тонкой дипломатической интриги. Свидетельством чего было его многолетнее пребывание на посту министра иностранных дел Франции в период Директории, консульства, Первой Империи и при Людовике XVIII.

5. Літвінов В. В., Чепара Г. М. Особливості ювелірних прикрас на жіночому одязі кінця XVII ст. зображеному В. І. Суриковим на картині “Боярыня Морозова” (1887 р.) // Митна політика та актуальні проблеми економічної безпеки України на сучасному етапі. (Економіко-управлінські, правові, інформаційно-технічні аспекти): матер. IV міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених. Д.: АМСУ, 2011. Т. 2. С. 230–231.

6. Літвінов В. В., Скляренко Є. А. Відображення психологічного впливу переїзду до США в картині С. Далі “Явлення бюста Вольтера на ринку рабів” // Митна політика та актуальні проблеми економічної безпеки України на сучасному етапі. (Економіко-управлінські, правові, інформаційно-технічні аспекти): матер. VI міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених. Д.: АМСУ, 2013. Т. 1. С. 85–86.

7. Литвинов В. В. Национальный фактор и защита пограничных регионов // Культура народов Причерноморья. 2013. № 248. С. 107–120.

8. Литвинов В. В. Перспективы существования молодых государств в зоне пересечения стратегических и геополитических интересов на примере существования Дальневосточной республики (1920–1922 гг.) // Культура народов Причерноморья. 2013. № 261. С. 85–95.

9. Літвінов В. В. Проблема захисту культурної спадщини в ХХ ст. та ЗМІ. Українська реальність // Фінансово-економічна стратегія розвитку України в умовах сучасних геополітичних викликів (економіко-управлінські, правові, інформаційно-технічні, гуманітарні аспекти): матер. міжнар. наук.-практ. конф. Д.: Університет митної справи та фінансів, 2015. С. 17–18.

10. Літвінов В. В. Проблема подолання дегуманізації історії в мистецтві на прикладі відображення в живописі кінця XIX – початку ХХ ст. подій церковного розколу XVII ст. // Фінансово-економічна стратегія розвитку України в умовах сучасних геополітичних викликів (економіко-управлінські, правові, інформаційно-технічні, гуманітарні аспекти): матер. міжнар. наук.-практ. конф. Д.: Університет митної справи та фінансів, 2017. С. 17–18. URL: http://umsf.dp.ua/images/Публічна_інформація/Збірник_матеріалів_конференції.pdf (дата обращения: 24.07.2018).

11. Ремарк Э. М. Возвращение. М.: АО ВИТА-ЦЕНТР, 1991. 240 с.

12. Сенкевич Г. Огнем и мечом / пер. с пол. А. Эппеля, К. Старосельской. М.: Орбита, 1989. 624 с.

13. Старицкий М. П. У пристани: исторический роман. К.: Молодь, 1962. 676 с.

© Литвинов В. В., 2018

© Litvinov V. V., 2018

Для цитування:

Литвинов В. В. Взгляд на рефлексии общества через произведения искусства // Таможенная политика России на Дальнем Востоке. 2018. № 3(84). С. 77–93.