

3. Нельзя доказать естественным образом, что желание не может быть исполнено и успокоено никем, кроме Бога» [Там же].

Лев Шестов подчеркивает, что Уильям Оккам не боится высказывать такие суждения, вопреки установившимся в католической теологии традиции. Русскому философу импонировали идеи Дунса Скотта и У.Оккама, потому что позволяли ему укреплять теологический имморализм: «никаким способом, никакими нравственными подвигами человек не может принудить Бога дать ему вечную жизнь» [Шестов 1966: 9].

«Странствуя по душам» Фомы Аквинского, Дунса Скота, Оккама, Шестов так и не сумел ответить на вопрос, который мучил его: можно ли найти Бога, когда отрицаешь разум, как Оккам или когда опираешься на него, как Фома Аквинский? В целом, восприняв учение сторонников иррациональной веры Тертуллиана, П. Дамиани, Д. Скотта, У.Оккама, Л. Шестов предпочел теологическому рационализму и морализму — теологический иррационализм и имморализм, обусловленный экзегезой Бога как неограниченно и свободно волящего, беспощенного.

Литература

1. Аквинский Фома. Сумма теологии. Антология мировой философии. Т. 1. Ч. 2. М., 1969.
2. Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова: По переписке и воспоминаниям современников в 2-х т. Т. 2. Paris: La Presse Libre, 1983.
3. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994.
4. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethenica*. В 2-х томах. Т. 1. Раннее христианство. Византия. М.; СПб: Университетская книга, 1999.
5. Головня В.В. История античного театра. М., 1972.
6. Курабцев В.А. Миры свободы и чудес Льва Шестова. М., 2005.
7. Пивоваров Д.В. Медведев А.В. История и философия религии. Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, Нижневартковск: Изд-во Нижнев. пед. Ин-та, 2000.
8. Шестов Л. *Sola Fide* — Только верою. Париж: YMCA-Press. 1966.
9. Шестов Л. Афины и Иерусалим. М.: АСТ: Фолио, 2001.
10. Шестов Л. Власть ключей. Соч. в 2-х томах. Т. 1. М.: Наука, 1993.
11. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия. М. 1992.
12. Шестов Л. Соч. в 2-х т. Т. 1. М.: Наука, 1993.

А. А. Шуклин, г. Тюмень

«ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ» И ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Одной из ярких работ последних лет является, на наш взгляд, монография Л.И. Сазоновой «Память культуры» (2012)¹. В данной работе исследователь предпринимает попытку анализа культурной традиции в русской литературе. Одним из ярких примеров такой традиции автор называет «Слово о полку Игореве», которое прочно вошло в культурный подтекст

¹ Далее цитируется с указанием номера страницы по изданию: Л.И. Сазонова. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. 472 с.

Нового времени. «Слово», по словам исследователя, как проявление коллективной культурной памяти выступает в художественных контекстах в роли претекста, подтекста, метатекста (19).

«Слово» оказало глубокое нравственное и эстетическое воздействие прежде всего на поэзию (20). Подтверждением этого могут служить «многочисленные отклики, отзвуки, переключки со «Словом», далекие и близкие, явные и неявные, у всех известных поэтов» (21). Заимствование тем, мотивов, образов, реалий, строк, выражений, интонаций происходило в результате как сознательной, так и бессознательной установки авторов на воспроизведение древнего текста (21)

Особенно показательны, по мнению исследователя, внешне не мотивированные аллюзии и реминисценции, возникающие в контексте стихотворения, казалось бы, неожиданно, без прямой установки автора на создание поэтических вариаций на темы «Слова» (21). Автор приводит многочисленные примеры таких заимствований у разных поэтов. На наш взгляд, в контексте данной работы будет целесообразно обобщить некоторые из них для выявления частотности их использования.

Наиболее частотно цитирование авторами «Слова». Это прослеживается на уровне «микрцитат» в виде отдельных слов, словосочетаний или неявных цитат. В текстах поэтов присутствует много реалий «Слова». Авторы заимствуют персонажей «Слова». Упоминают реалии языческого пантеона.

Сообразно прообразу в «Слове» авторы изображают природу. Традиция проявляет себя на уровне заглавий произведений, которые представляют собой цитаты.

Особенным образом обращаются к «Слову» А. Ахматова и М. Цветаева, «последовательно используя формы творительного падежа существительных, обозначающих животных» («Серой белкой прыгну на ольху, / Ласочкой пугливой пробегу, / Лебедью тебя я стану звать» (А. Ахматова, «Милому»); «Я журавлем полечу по казачьим станицам» (М. Цветаева, «Буду выпрашивать воды широкого Дона»).

По мнению Л.И. Сазоновой, «реминисценции, цитаты из «Слова о полку Игореве», отсылки к нему становятся... органической частью новых текстов и идут «из текста в глубь памяти». Символ же, напротив, переходит «из глубин памяти в текст», выступает как «посредник между синхронией текста и памятью культуры» (67).

Одним из таких символов является сад. Исследователь называет его «вечным поэтическим символом, повторяющимся в литературах разного времени знаковый мотив». Восходящая к Библии и Гомеру символика сада превратилась в поэтический топос. Повторяемость мотива определяет его принадлежность топике культуры. Вплоть до нашего времени сохраняется его нерасторжимая связь с символическими значениями, выработанными многовековой традицией.

Обращаясь к эпохе Средневековья и Барокко, исследователь определяет истоки в развитии данного топоса и прослеживает его наследование русской литературой Нового времени.

В литературе и искусстве, начиная со Средневековья, процветала символика сада, основанная на аллегоризации ветхозаветных и новозаветных текстов. Традиция эта сохранилась и в Новое время. Она была хорошо известна поэтам Серебряного века, к ней обращались представители разных художественных систем и литературных течений.

Как отмечает исследователь, в соответствии с традициями христианской экзегетики рай — сад получил следующие толкования: Христос — в христологическом смысле, Церковь — в экклезиологическом, человеческая душа, исполненная добродетелей, — в тропологическом, рай как потустороннее Царство Божие — в анагогическом.

Чрезвычайно популярная во всех странах Центральной Европы антология гимнографических текстов «Садик души» («Hortulus animae»). В немецком трактате «Der lustliche Wurzgarte» («Блаженный вертоград», XV в.) сад истолкован в соответствии с мистической аллегорией Песни Песней как место духовного брака Жениха-Христа и Души-Невесты. В рус-

ской литературе XI-XVI веков символические уподобления, опирающиеся на образ сада, были сравнительно редки, однотипны и ограничены главным образом панегирическими функциями (61). Они появились в XI в., из греческой гимнографии проникли в службы русским святым метафоры «сад», «виноград», «рай» (Елифаний Премудрый, «Похвальное слово Сергию Радонежскому»).

Преимущественное развитие у восточных славян получила жанровая разновидность «вертоградов», посвященных темам моральной философии. Первым оригинальным произведением в этом роде был на восточнославянской почве «Огородок Марии» (1676) Антония Радивиловского.

Продолжением и ярчайшим проявлением европейской жанровой традиции поэтических книг-садов является «Вертоград многоцветный» (1680) Симеона Полоцкого. Вслед за «Вертоградом многоцветным» в русской литературе появляется еще один «сад» — «Книга, глаголемая Божий град» (1680—1681) Тимофея Каменевича-Рвовского.

Евангельская притча о «делателях» винограда трактуется и в раннем сочинении Стефана Яворского «Виноград Христов» (Киев, 1698). Барочную традицию завершает «Сад божественных песен» (после 1785) Г.С. Сковороды, в поэтическом восприятии которого, так же, как у его предшественников, сад — образ аллюзийный.

Переходя из произведения в произведение, символ сада образует семантические сцепления: сад — Церковь, Богородица, сад — душа человека, святость и праведность поведения, сад — страдание и милосердие, сад — плоды благочестия, добродетели, мудрости и знания, сад — человеческая жизнь, человечество, весь мир. По мнению Сазоновой, на рубеже XVIII — XIX веков жанр вертограда как нравственно-назидательной книги исчерпал себя. Но сад как эстетизированный, выношенный общеевропейским культурным сознанием и наделенный множеством ассоциаций книжный символ вошел в русскую литературу Нового времени. При всем многообразии вариаций в ней явственно проступает образный архетип: сад — душа, рай, Богородица, мудрость.

В конце XIX — начале XX в. сад вовлекается в поэзию символизма как знак освященных мировой литературной традицией ценностных представлений, как средство выражения поэтической рефлексии.

У символистов религиозные, мифологические, поэтические ассоциации, вызываемые мотивом сада, восприняты как наследие культуры, в их творчестве явственно проступают идейно-художественные смыслы и структурные элементы, присущие данному топосу (Вяч. Иванов: «Замкнутый вертоград чудес!» (книга «Прозрачность» (1904), в стихотворении «Гость» (в книге лирики «Кормчие звезды», «Suspiria», 1902); Ю.Н. Верховского («М.Б. Сабашниковой) и др.

У Б. Пастернака сад предстает как артефакт, как упорядоченное пространство («Во всем мне хочется дойти до самой сути» (из книги «Когда разгуляется», 1956—1959). Это, по мнению Сазоновой, напоминает о давней традиции литературных садов, в которых богатый и разнородный материал систематизировался при помощи тематической или иной классификации, формальных приемов, придающих книге внешнее единообразие.

К. Бальмонт («Зеленый Вертоград» 1909 г.) завершает традицию стихотворных книг-садов, начатую в русской литературе Симеоном Полоцким («Вертоград многоцветный») и продолженную украинским поэтом Сковородой («Сад божественных песен»).

Еще одним ярким топосом культуры, посредством которого можно говорить о литературной традиции, является созданный Н.В. Гоголем образ Руси — птицы-тройки, имеющей глубокие религиозные и национальные корни.

Неоднократно предпринимались попытки уяснить литературную генеалогию образа птицы-тройки, найти прототип или прямой литературный источник символично-патетического финала первого тома «Мертвых душ». Только в последние десятилетия предложены три версии, возводящие его к сочинениям Платона, Данте и Гёте. Однако они, по мнению Л.И. Сазоновой,

представляются малоубедительными, поскольку не учитывают органическую связь творчества Гоголя с традициями отечественной литературы и характерную для писателя-моралиста особую приверженность христианским ценностям.

Безусловно, по замечанию исследователя, что гоголевская тройка возникает не на пустом месте, не сразу и не вдруг, она вырастает из широкого контекста культуры, и прежде всего русской, как современной Гоголю, так и предшествующей поры. Нигде в мире нет троечной запряжки, это — русское изобретение.

Легендарная русская тройка вошла в память культуры как общепринятый национальный символ, воспетый поэтами и художниками как олицетворение неизведанных российских просторов, удалы и широты русского характера. Еще до написания «Мертвых душ» писатель ввел мотив тройки в финал «Записок сумасшедшего» (1834). К этому времени образ тройки уже стал национальным символом, но Гоголь возвысил и завершил его.

Гоголевская тройка имеет тем не менее свои истоки. У церковного иерарха, талантливый проповедник Стефана Яворского (1658-1722), сподвижника Петра Великого Русь предстает в образе колесницы в двух его проповедях, посвященных триумфальным победам Петра над шведами. Метафора же «колесница — Россия» является собственным изобретением Стефана Яворского как результат его работы с текстом в игровой поэтике барокко.

По мнению Л.И. Сазоновой, когда Гоголь писал свою птицу-тройку, он скорее всего знал проповеди Стефана Яворского. Примечательно, по мнению Л.И. Сазоновой, что внутренне сложно устроенный гоголевский образ птицы-тройки благодаря своей глубинной символике открывал возможности для различных, подчас противоположных, интерпретаций (280).

Впечатляющий образ птицы-тройки с символическим пророчеством о России прочно внедрился в культурное сознание русского общества, оказался окружен ореолом идеологических коннотаций и стал столь значим, что Ф.М. Достоевский счел уместным включить его в свой роман «Братья Карамазовы» (1880) (286).

Закljučая, исследователь отмечает, что «гоголевский образ Руси птицы-тройки полигенетичен, он отмечен неизмеримой глубиной историко-культурной памяти, сплавившей в едином синтезе откровение библейского пророка, государственно-имперский пафос проповедника и поэта, панегирически-одический стиль, видение как прием и лиризм «народных» песен с их образом ямщицкой тройки — таковы качества, сделавшие заключительный апофеоз столь впечатляющим, а созданный Гоголем образ — национальной мифологемой» (286).

Т. В. Яблочкина, А. Г. Дурцева, г. Тюмень

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПАТЕРНАЛИЗМ В РОССИИ

Государственный патернализм — это категория, которую принято связывать с командной экономикой. Действительно, государственный патернализм в командной экономике одновременно причина и следствие мягкого бюджетного ограничения государственных предприятий, так как в плановой экономике выживание предприятия и его развитие слабо связаны с его финансовым положением, его рентабельностью. В этом плане государство выступает в качестве богатой и безотказной страховой компании, готовой компенсировать чуть ли не любые потери предприятий, избавляя их от необходимости бороться за свое существование.

Вместе с тем патернализм государства в командной экономике — это и система жесткого государственного регулирования деятельности экономических агентов, где государство устанавливает им всевозможные ограничения и лимиты. Так, вся деятельность предприятий регу-