

УДК 18:001.11

**ОБОРОТНАЯ СТОРОНА НАРОДНОГО ИДЕАЛА:  
Г.И. УСПЕНСКИЙ КАК ИДЕОЛОГ МАССОВОГО ИСКУССТВА  
(НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ВЫПРЯМИЛА»)**

*Шоломова Т.В.*

*Г.И. Успенский провозглашает «Венеру Милосскую» носителем народного нравственного идеала, по ассоциации с трудящейся крестьянкой и жертвенной революционеркой, что ведет к моральному «выпрямлению». Последующая судьба «Венеры Милосской» в культуре показала, что она действительно связана с народным идеалом, но не так, как полагал Успенский. В XX в. «Венера Милосская» превратилась в один из самых популярных товарных знаков красоты, став идеалом не трудящегося, а желающего отдохнуть народа.*

*Ключевые слова: эстетическое восприятие, нравственный смысл, идеал, физический труд, народность, массовая культура.*

**Предметом** исследования является идеология массового искусства. **Цель** исследования – на примере повести Г.И. Успенского «Выпрямила» раскрыть основы идеологии массового искусства в отечественной культуре.

Сегодня, в период кажущегося расцвета «массовой культуры» и ее всеобщего порицания, чрезвычайно важно ответить на вопрос, каково ее происхождение, действительно ли она привнесена с Запада и является чужеродным явлением для отечественной культуры, или были предпосылки в более ранние исторические периоды. Анализ с этой точки зрения повести Г.И. Успенского «Выпрямила» (1883–1885) является необычайно актуальным. Данное произведение долгие годы оставалось назидательным и использовалось в советской учебной и теоретической эстетической литературы как назидательное – с его помощью иллюстрировали механизм эстетического восприятия. Переживания главного героя Тяпушкина становились предметом рассмотрения советских литературоведов и историков литературы с точки зрения выявления соответствий идеалам свободного труда или философии марксизма как единственного научного метода социального переустройства общества. В данной статье предметом рассмотрения является содержание повести Успенского и традиционная трактовка ее содержания, а также ставится задача рассмотреть данную повесть с другой точки зрения, с учетом социокультурных изменений, произошедших со времен написания повести. Целью данной статьи является показать, как механизм формирования массового культурного идеала оказывается раскрыт русским писателем-народником помимо

его личной воли и помимо общих установок русской реалистической литературы XIX в.

Сюжет повести Г.И. Успенского «Выпрямила» таков: земский учитель Тяпушкин (лишенный, по воле автора, имени и отчества) вспоминает, как много лет назад, быв в Париже в качестве гувернера, видел в Лувре «Венеру Милосскую», и она произвела на него такое впечатление, что иначе как духовное выпрямление он теперь его описать не может. «Выпрямила» в русской культуре – иллюстративное произведение, которое используют, чтобы показать природу и механизм эстетического воздействия, понимаемого как процесс духовного «распряжения» и прорастания через ряд ассоциаций к осознанию высшего назначения человека как нравственного существа. Однако возникает закономерный вопрос, насколько адекватны эстетические переживания Тяпушкина и насколько сделанные им выводы о неизбежности нравственного воздействия «Венеры Милосской» на зрителя соответствуют воспринятому произведению искусства? А также - почему писателю Успенскому для проведения собственных народнических воззрений на искусство понадобилась стоящая в Лувре статуя; насколько его выбор соответствует возможному выбору народа; «народный» или все-таки будущий «массовый» эстетический идеал становится предметом его рассмотрения?

О своих давних впечатлениях Тяпушкин вспоминает следующее: «без малейшей нравственной потребности вошел я в сени музея» [17, с. 262]. Там он и увидел статую: «Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего "хрустнуть" именно так, когда человек растет <...> наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом. <...> ...я чувствовал, что нет на человеческом языке такого слова, которое могло бы определить животворящую тайну этого каменного существа» [17, с. 263]. «Слова» нет, но Тяпушкин его находит: «Венера» вызывает у него ассоциации несколько неожиданные – с крестьянкой и революционеркой (от крестьянки – любовь к труду, от революционерки – склонность к самопожертвованию). Таким образом, как замечает один из позднейших комментаторов, «Успенский находит три гармонии, одинаково прекрасные, стоящие “на одной линии”: красоту труда, красоту революционного подвига и красоту искусства» [76, с. 598]. То, что в данном случае упомянут Успенский, а не Тяпушкин, не случайно: судя по письму жене, Успенский во многом сообщил Тяпушкину свои собственные мысли и переживания по поводу статуи: «“... с лицом, полным ума глубокого, скромная, мужественная, мать, словом, идеал женщины, который должен быть в жизни” (т. XIII, наст. изд., стр. 111.)» [7, с. 600]. Разумеется, Тяпушкин гораздо более наивен и простоват по сравнению со своим создателем – но устами Тяпушкина Успенский сказал то, что думал об искусстве и народе сам.

Тяпушкин критически разбирает посвященное «Венере Милосской» стихотворение А.Фета, находя его в корне неверным – из-за того, что Фет попытался сосредоточиться на эротическом содержании произведения искусства и описал «смеющееся тело» [17, с. 265, 268]. С точки зрения Тяпушкина, неведомый художник намеренно не оголил фигуру полностью (как это любят делать современные французские скульпторы, не только «красоту», но и «истину»,

«милосердие», «отчаяние» изображая в совершенно голом виде, от чего глаза зрителя смотрят «совсем не туда» [17, с. 269]. Здесь Успенский также отдает Тяпушкину свое собственное суждение о современном искусстве. Он писал в очерке «Рабочие руки»: «...соберет иной штук двадцать женских фигур и, чтоб сразу потрясти меня, разденет их, бедных, до нага, усадит около какой-нибудь двуаршинной лужи, разложит их по берегам этой трясины в самых вопиющих положениях, как ему угодно, без зазрения совести» [18, с. 148-149]). Творец «Венеры Милосской» не оголил фигуру полностью, чтобы исключить эротическое понимание произведения и, сосредоточить внимание на красоте тела, напрямую связанной с красотой духа (здесь мы имеем дело с весьма своеобразным пониманием того, в чем цель и задача искусства – в утверждении нравственного начала, а «нравственное», видимо, должно исключать «эротическое»). Успенский заставляет Тяпушкина так думать, потому, видимо, что сам полагает, что, во-первых, нравственное содержание искусства исключает эротизм, а во-вторых, что подлинный народный идеал состоит исключительно в целомудрии. В «Рабочих руках», обличая капитализм, съедающий жизнь оторванного от земли русского народа и убивающий в человеке все живое, Успенский возлагает на него и ответственность за развратное поведение девиц из народа (воспроизведен разговор двух рабочих, занятых шелканьем подсолнухов: кто кому в морду дал за сестру, да что сестра оказалась «подлюка», «сначала со мной, а потом с приказчиком» [18, с. 151], и т.д.). Порожденное капитализмом «буржуазное» искусство верхов, обнажающее женщин без должного для этого повода, а лишь ради потакания низменным вкусам публики, соотносится с примитивным развратом социальных низов, порожденным тем же капитализмом. Обличение капитализма, по Успенскому, предполагает и указание на то, что народ должен найти в искусстве необходимость «выздороветь» - путь к новому целомудрию должна указать ему «Венера Милосская».

Вывод, который делает Тяпушкин, сопоставив все свои парижские впечатления с восприятием Венеры: «Ему [мастеру – Т.Ш.] нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа, ознакомить человека - мужчину, женщину, ребенка, старика - с ощущением счастья быть человеком, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасными - вот какая огромная цель владела его душой и руководила рукой» [17, с. 270]. Этот вывод заставляет его пересмотреть итоги Французской революции, воспринятые его нанимателями как положительные: «Я пойду туда и буду стремиться к тому, чтобы начинающий жить человек-народ не позволил себя унижить до размеров той "сущей правды", которая так обрадовала Ивана Ивановича в Европе! Есть из-за чего, в самом деле, мучиться, чтобы не то что сохранить свое человеческое достоинство, будучи лакеем, банщиком, нищим, кокоткой, а чтобы унижить себя до необходимости переносить все эти уродства!» [17, с. 271]. Поскольку весь сюжет с «Венерой» затевался ради заявленной в первых строках полемики с И.С.Тургеневым (со ссылкой на «кажется, Потугина из “Дыма”», заявившего, что «Венера Милосская» выше принципов восемьдесят девятого года [17, с. 246]) и, шире, ради отстаивания народнической позиции, не приемлющей «искусства ради искусства», то Успенский решил ее исход весьма своеобразно: он согласился в

итоге с тем, что «Венера» выше политических принципов, но не потому, что «искусство вечно», а потому, что «принципы восемьдесят девятого года» недостаточно хороши. Наполненный новой нравственной силой, Тяпушкин позволяет себе заходить в Лувр и любоваться Венерой не всегда, а только когда чувствует себя нравственно «чистым», а иначе «нечего и беспокоить».

Для правильного понимания эстетического восприятия Тяпушкина также важно помнить, что он намерен заказать себе фотографию статуи, чтобы иметь нравственную опору: «Теперь я употреблю все старания, чтобы мне не утратить проснувшегося ощущения как можно дольше; я куплю себе фотографию, повешу ее тут на стене, и когда меня задавит, обессилит тяжкая деревенская жизнь, взгляну на нее, вспомню все, ободрюсь и... такую сделаю "овацию" волостному старшине Полуптичкину, что он у меня обеими руками начнет строчить донесения!..» [17, с. 271-272], а также то, что он мечтает приделать ей руки, потому что «тогда будет еще лучше жить на свете, что вот тогда-то уж будет радость настоящая» [17, с. 263].

Правомерность эстетических суждений Успенского–Тяпушкина никогда не ставилась под сомнение. Позднейшие комментаторы предпочитали пересказывать текст, лишь изредка прибегая к обобщениям, недалеко отходящим от содержания повести - видимо, справедливо полагая, что комментировать там особенно нечего: «Первую гармонию он находит в образе крестьянки, живущей полной жизнью в свободном труде; вторую гармонию он видит в образе революционерки, прекрасной в самоотвержении революционного подвига; все завершается гармонией прекрасного в искусстве, - в том искусстве, которое тесно связано с жизнью, активно воздействует на изменение действительности. Настоящий выпрямленный человек в массе невозможен в капиталистическом обществе, а отсюда вывод, который подсказывается всем очерком: надо изменить это общество, этот строй» [7, с. 598]. Или: «... через пережитое потрясение Тяпушкин постигает высшую цель творца Венеры Милосской – напоминать каждому человеку о его идеальной сути и возбуждать живую скорбь о его теперешнем несовершенстве. <...> Он открывает для себя несомненные нравственные ценности, связующие всех – от крестьянина до великого поэта Гете» [11, с. 13]. Или: «Образ Венеры Милосской, в представлении Успенского, дает возможность понять тот идеал, то совершенство жизни, к которому через революционную борьбу и искания ума должен прийти человек. <...> ...сливается ...с тем, что хранится в недрах трудовой народной жизни, что есть в облике героической личности, одухотворенной борьбой за счастье народа» [16, с. 642].

Лишь единожды подвергли сомнению и критике позицию писателя-народника, указав на то, что он не владеет «научным методом», то есть не смотрит на Венеру Милосскую с марксистской точки зрения: «Прекрасное возбуждает и воодушевляет человека к деятельности на благо народа, поднимает его на борьбу за торжество идеала, воплощенного в прекрасном, обязывает к служению народу во имя «бесконечно-светлого будущего». Но Успенский не понимал, что счастье ощущать себя человеком способен утвердить на земле только научный, пролетарский социализм, он не знал реальных путей пересоздания жизни по законам красоты. Поэтому так естественно для него иллюзорное упование на целительную силу идеала, заключенного в Венере Милосской» [8, с.334]. Таким образом, в данном случае наивность позиции Тяпушкина-Успенского объясняется не тем, что автор

заставляет героя делать нравственно-политические выводы из Венеры Милосской, а тем, что не пытается сделать из нее вывод о неизбежности пролетарской революции.

При этом в повести Успенского сходятся разночинский метод эстетического декодирования, с присущим стремлением считывать, в первую очередь, нравственное содержание произведения; свойственное XIX веку специфическое представление о «народе» исключительно как о трудящемся (в смысле – не обладающем свободным временем и возможностью собою в это время распоряжаться), отсюда и склонность находить народный идеал (в том числе – эстетический) только в труде; а также подлинное содержание народного эстетического идеала, проявившееся только в XX в. с развитием массовой культуры.

Не только он один, и даже не только русские революционеры-демократы, но и вся социологически ориентированная мысль XIX в. смотрит на «народ» исключительно как на трудящийся, практически полностью игнорируя другую сторону народной жизни – время отдыха и способы организации того, что можно было бы назвать досугом. Кажется, только Чернышевский каким-то образом касается вопроса о соотношении работы и отдыха в жизни народа, с точки зрения которого ценностью обладает «жизнь в довольстве», из которой труд не исчезнет совсем только потому, что без работы жить «скучно было бы»: «“Хорошая жизнь”, “жизнь, как она должна быть”, у простого народа состоит в том, чтобы сытно есть, жить в хорошей избе, спать вдоволь; но вместе с тем у поселянина в понятии “жизнь” всегда заключается понятие о работе: жить без работы нельзя; да и скучно было бы» [19, с. 10] – из этой потребности в труде он и выводит народный идеал красоты: крепость сложения, свежий цвет лица, румянец во всю щеку (но, как сам же при этом справедливо замечает, фольклор игнорирует внутренний мир народной красавицы – также как, впрочем, и сами революционеры-народники охотно усматривали в женщине нравственный идеал физического, а не умственного труда). Успенский устанавливает такую же связь между вовлеченностью в трудовой процесс и красотой, описывая, по контрасту с натужной красотой «ню» в современной французской живописи, стайку молодых, еще веселых, не погубленных тяжелым трудом работниц, из которых так и брызжет жизненная энергия и красота [18, с. 148]. Чернышевский высказывает мысль о том, что, после тяжелого труда, «поселянин» будет искать отдыха, а светские люди, не знакомые с тяжелым трудом, будут искать в искусстве чужих искусственно созданных страстей и сильных ощущений (чтобы отвлечься от «светской жизни, монотонной и бесцветной» [19, с. 11]), в которых поселянин не нуждается. Но тут он ошибся, потому что как раз отупляющая монотонность тяжелого физического труда и вызовет впоследствии к жизни то, что назвали «бульварной литературой» и «массовым искусством». Больше ценности отдыха Чернышевского не занимают; в крайнем случае он согласен понимать его как «перемену занятий», то есть какой-нибудь другой вид труда.

То же и Успенский: сам он любит работницами, обратившими перекатывание тяжелого тюка шерсти в игру, а его Тяпушкин думает о красоте «свободного крестьянского труда»: как красиво и с удовольствием будет трудится крестьянка, если ее освободить; но ему в голову не приходит, что крестьянка, став

свободной, может захотеть отдохнуть, и он не задается вопросом, а как она будет отдыхать? И это не просто особенность взглядов русского народничества.

Дело в том, что не так много было возможности увидеть идеал в отдыхе, потому что ни свободного времени как такового, ни, тем более, досуга как осмысленно проводимого свободного времени до определенного момента просто не было, а когда они стали возникать и оформляться, они превратились в то, что впоследствии назвали «массовой культурой» и осудили с позиций не только «элитарного», но и (в условиях нашей страны) провозглашенного «народным» вкуса. На самом деле, возникновение массовой культуры было следствием гуманизации промышленной цивилизации и одним из порожденных ею и распространившихся по всем социальным слоям благ. Чем больше оставалось у трудящихся свободного времени, тем понятнее становилось, как именно они будут пользоваться им. И состоял отдых отнюдь не в «перемене занятий», не в дополнительном обучении, то есть не в другом труде, а в получении удовольствий. Трудящиеся люди оказались рады приобщиться к предметам и явлениям, как художественным, так и бытовым, доступным прежде лишь представителям более высоких социальных слоев; причем процесс демократизации состоял не только в расширении сфер доступа, но и в наращивании разнообразия удовольствий.

Например, в Англии рабочий день начали законодательно ограничивать с 1848 г. (не более 10 часов для детей младше 18 лет и женщин [9, с. 376]), и, по мере сокращения рабочего дня, увеличивалось свободное время и развивались самые разнообразные формы его проведения: удлинение уик-енда, появление в городах парков, где играли оркестры, происходили соревнования по футболу, крикету, теннису, в которых могли в выходные гулять те, кто не имел возможности выехать за город, паровые карусели, которые развивали большую скорость и страшно нравились публике, развитие «народных» видов спорта – отделение футбола от регби, превращение драки в перчатках в бокс; в середине XIX в. возник туризм [9, с. 307-309]. В конце концов, изменилась пища, став не только более здоровой, но и более вкусной, от которой можно было просто получить удовольствие: желе и мороженое, разнообразные напитки (кофе, чай, какао, лимонад становятся доступны представителям низших социальных слоев [9, с. 323]). Театр стал народным зрелищем раньше, чем аристократическим (сколько бы потом, во второй половине XX в., его ни пытались противопоставить, как «элитарное» искусство, «массовому» искусству кино) – в театрах раньше всех прочих общественных мест стали использовать яркое освещение, и бедные люди тянулись туда, где был свет [9, с. 311].

Итак, прогресс викторианской эпохи, наряду с появлением все большего количества технических новинок, сокращением рабочего дня, породил и новые формы организации досуга. Но К.Маркс, например, не желал на это реагировать – просто не пошел на Всемирную выставку 1851 г. дивиться на чудеса и удовольствия нарождающейся цивилизации (паровую машину по изготовлению мороженого, разноцветное желе, новый лимонад с хиной, изобретенный неким Швеппсом, и т.д.), провел все время в библиотеке [1, с. 202-203]. Успенского советские литературоведы обвинили в неспособности постичь единственно верный научный марксистский подход, а зря. Ведь Тяпушкин обнаруживает такое же полное непонимание английского технического прогресса, как сам Маркс. Все его

достижения, в описании Тяпушкина, сводятся к практически бессмысленному катанию тележки с блюдом в английском ресторане: «... три раза мы могли потребовать и съесть по хорошему куску мяса какого-то дикого животного, которое в жареном виде разъезжало в каком-то экипаже на колесах по ресторану <...>, останавливаясь там, где была видна пустая тарелка» [17, с. 257]. Он даже не берется размышлять о техническом прогрессе, как поразмыслил о принципах Французской революции. Насмешка – вот все, чего заслуживает он в глазах Тяпушкина.

Выбрав «Венеру Милосскую», Тяпушкин продемонстрировал разночинскую эстетическую неуверенность и недостаток вкуса, проявившийся в неспособности самостоятельного суждения: для безупречного утверждения своих нравственно-эстетических идей он вынужден следовать классическому вкусу XIX в. Но, следуя за восторгами современников (в оправданности которых он не смеет усомниться), он удивительным образом попадает в один из наиболее расхожих образов массового искусства последующих времен. Он не только безошибочно выбирает его, но угадывает даже с формами бытования этого популярного образа в культуре.

В 1887 г. не то что Успенский, – никто из знатоков искусства еще не подозревал, что «Венеры Милосской» – не совсем та, которой кажется. К. Кларк писал следующее: «Спустя несколько лет после ее обнаружения в 1820 году “Венера Милосская” оказалась в центре внимания, в том недостижимом положении, которое ранее занимала “Венера Медичи”, и даже сейчас, утратив благосклонность знатоков искусства и археологов, она сохранила свое место среди популярных образов как символ или товарный знак красоты. Должно быть, существуют сотни товаров и услуг, от грифельных карандашей до салфеток для лица, от косметических кабинетов до мотоциклов, использующих образ “Венеры Милосской” в своей рекламе, имея в виду стандарт идеального совершенства. Широкою народную известность песни, романа или стихотворения всегда трудно объяснить, еще большая таинственность окружает произведение скульптуры. Случайное стечение обстоятельств, достоинства и некий импульс как-то неуловимо сочетаются. “Венера Милосская” получила часть своей славы благодаря случаю: до 1893 года, пока Фуртвенглер не подверг ее более строгому анализу, она считалась оригиналом V века до н. э. и единственной свободно стоящей женской статуей с головой, сохранившейся от той великой эпохи. <...> Правдой остается то, что она – цветущая и здоровая женщина на фоне всех остальных обнаженных “Афродит” античности. Если “Венера Медичи” напоминает нам об оранжерее, то “Венера Милосская” заставляет нас думать о вязе среди пшеничного поля. Ее автор не только использовал изобретения своего собственного времени, но сознательно пытался придать ей вид произведения V века. Одни ее пропорции говорят об этом. <...> Даже сейчас, когда мы понимаем, что она не является созданием героической эпохи Фидия и в чем-то ей недостает чувствительности “Нового времени”, она остается воплощением одного из самых великолепных физических идеалов человечества и благороднейшим опровержением расхожего мнения современных критиков, будто произведение искусства должно “выражать свою эпоху”» [12, с. 109-110].

Таким образом, Тяпушкин, желая совершить выбор в соответствии с нравственно-эстетическими потребностями народа, выбирает «Венеру Милосскую», оснастив ее разнообразными построениями о революционной жертвенности и

красоте труда, – и действительно в точности попадает в народный идеал, но ровно с другой его стороны – там, где он становится массовым. Ибо, желая утвердить идеал народа трудящегося, он точно вычисляет грядущий идеал народа, ищущего отдыха от трудов, народа, не способного превратить тяжелый труд в игру, вопреки надеждам народника Успенского, и поэтому выискивающего возможности отыскать радости, доставляемые игрой, за пределами этого тяжелого труда. Народа, получившего, наконец, свое свободное время и свой доступ к удовольствиям, а также возможность эти удовольствия, в том числе и эстетические, выбирать – и он действительно выбрал «Венеру Милосскую», но именно как «товарный знак красоты» и «стандарт идеального совершенства», то есть один из расхожих образов воцарившегося общества потребления. И именно эта особенность (как, быть может, не обидно это звучит, если смотреть на произошедшее с точки зрения народнического идеала) делает произведение Успенского необычайно актуальным в наше время. Неспособность писателя, с точки зрения советских литературоведов, усвоить идеологию марксизма и увидеть, при ее помощи, за Венерой не только радости труда, но и необходимость пролетарской революции, аукнулись неожиданным пародийным образом в реплике эрдмановского Егорушки: «...идет вам навстречу дамочка. Ну, конечно, у дамочки всякие формы и всякие линии. И такая исходит от нее нестерпимая для глаз красота, что только зажмуришься и задышишь. Но сейчас же себя оборвешь и подумаешь: а взгляну-ка я на нее... с марксистской точки зрения – и взглянешь. И что же вы думаете... Все с нее как рукой снимает, такая из женщины получается гадость, я вам передать не могу» [20, с. 114].

А специфические реакции Тяпушкина и вовсе совпали с более поздними проявлениями массового вкуса и осмысляющими его философскими концепциями. Например, Тяпушкин мечтает придумать «Венере» руки, потому что «вот тогда-то уж будет радость настоящая» [17, с. 263], то есть для усовершенствования эстетической картины. Усовершенствование же, в пределах понимания Тяпушкина, очевидно, состоит в том, чтобы было куда вложить ей серп, потому что без этого мечта об идеале «свободного труда» так и останется мечтой (в самом деле, есть что-то странное в том, что о радостях свободного труда должна напоминать нам безрукая женщина!). Но с руками связана еще одна проблема. Насмешка над отсутствующими руками возникает из предчувствия, что способность воспринимать ее без рук (как фрагмент), – это тот порог, которого простонародное восприятие искусства не может пересечь. Элитарное же восприятие превратило способность прочитывать фрагмент как целое произведение в существенную свою особенность, начиная, как минимум, с работы о Бельведерском торсе И.Винкельмана [6]. До определенного момента античные статуи старались реставрировать. Так Монторсоли восстановил руки Лаокоону [12, с. 267] и Аполлону Бельведерскому [12, с. 426]. И вдруг что-то меняется в особенностях восприятия, и своей особой эстетической жизнью начинает жить фрагмент: «Мы приходим к выводу, что фрагмент, в сущности, более ярк, более насыщен и более оригинален» [12, с. 266]. И эта способность (и даже потребность) воспринимать фрагмент как полноценное эстетическое целое шире, чем пластические искусства – о современном восприятии древнегреческой трагедии можно сказать то же: «Историк античной трагедии Поленц [См.: Max Polenz, Die griechische Tragedie, Leipzig, 1930, S. 76-77] говорит о



том, что «Прометей» Эсхила обязан своей популярностью в новое время одному несколько случайному обстоятельству: изо всей эсхиловой трагедии сохранилась средняя часть, где решение колеблется, Прометей прикован по приказу Зевса к скале, но Прометей не признает своего поражения, он прежний мятежник. По всей очевидности, в трилогии Эсхила, остальными частями не дошедшей до нас, все завершалось примирением Зевса и Прометея. Новое время могло восхищаться фрагментом трилогии Эсхила и отвергло бы трилогию в целом, будь она известна ему» [4, с. 45]. Высшая степень восприятия фрагмента как целого (и как раз «Венеры») представлена у С.Кржижановского: «Старый мраморный постамент... подписанный: Venus. Поверх постамента никакой Venus – статуя давно, вероятно разбита, - осталась неотколотой лишь одна мраморная ее ступня с нежным очерком пальцев. Это все, что *есть*: но я, помню, долго стоял, созерцая то, чего *нет*» [14, с. 188].

Вследствие чего руки «Венеры Милосской» зажили отдельной жизнью, перейдя в поговорку («Ты еще руки ей приделай», – говорят человеку, в чьей способности выносить адекватное эстетическое суждение сомневаются) или превратившись в отдельный персонаж. Например, статья о способах правильного ухода за руками называется «О чем не знает Венера Милосская» («единственная женщина, которой эта тема не близка – Венера Милосская» (из музея), да и то только потому, что у нее нет рук») [13]; газета помещает остроумную шутку: «в новом фильме по мотивам древнегреческих трагедий главную роль – Венеры Милосской – сыграет Сергей Безруков» [15], и т. п., вплоть до версии для детей, изложенной в мультфильме «Ну, погоди!», когда у статуи, похожей на «Венеру Милосскую», Волк отбивает еще и голову.

Кроме того, Тяпушкин, чтобы впредь иметь источник вдохновения, намеревается заказать фотографию «Венеры». Хотя, напомню, к ней в Лувр в неподобающем душевном состоянии он ходить не решался, – но вот, не имея уже возможности выбраться из российской глуши, он жаждет припасть хотя бы к фотографической копии своего идеала. Мне бы не пришло в голову сопоставлять это решение Тяпушкина с современной склонностью к тиражированию художественных образов, хотя бы потому, что XIX в. понятия не имел о проблеме «произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и не подозревал, что фотографирование превращает произведение искусства в суррогат. Во всяком случае, пока В. Беньямин не превратил фотографирование из технического достижения в проблему эстетической полноценности [3], подобная постановка вопроса никому и в голову не приходила. Но вот один из советских авторов (видимо, не дочитав «Выпрямила» до конца) попытался использовать эстетическое восприятие Тяпушкина как аргумент в борьбе с современным буржуазным искусством: «Самая безупречная копия Венеры <...> не способна вызвать и тысячной доли ассоциаций, мыслей, чувств, вызываемых оригиналом. Она не может оказаться в одном ряду с такими емкими, важными понятиями, как принципы Великой французской революции – о них думал герой Успенского, оказавшись в Лувре перед Венерой» [5, с. 144-145]. Но XIX в. воспринимал копию как полноценное замещение оригинала в частной жизни. Например, Н.В. Гоголь пекся о судьбе художника Иорданова, сделавшего литографическую копию с картины Рафаэля «Преображение господне», чтобы публика покупала бы не только

ее, но и литографированный им, Иордановым, его, Гоголя, портрет, а В.Г. Белинский потом издевался над ним за это [2, с. 223]. Достоевский так любил «Сикстинскую мадонну», что не только часами простаивал перед ней в галерее Дрездена, но и мечтал приобрести хорошую фотографию картины; фотография была подарена ему графиней С.А. Толстой и висела у него в кабинете [10, с. 377-378]; под ней он и умер. Вероятно, можно привести еще примеры подобного отношения к фотокопиям в XIX в.; вот и Тяпушкин не выпадает из общего ряда своих современников. Но оборотной стороной его эстетического выбора опять оказывается такое типичное свойство массового эстетического сознания, как готовность удовольствоваться копией за неимением оригинала (которое, в конце концов, приводит к атрофированию потребности в оригинале вообще).

**Выводы.** Все то «народное», что рассудочным путем пытался вложить в «Венеру Милосскую» писатель Успенский устами своего героя Тяпушкина, оказалось надуманным и ложным. Но он верно угадал с одним из наиболее популярных в будущем образов массового искусства, чья широкая известность не имеет социальных границ. Народ действительно проявил интерес и пристрастие к «Венере Милосской», – но народ не трудящийся и не желающий нагружать дополнительными смыслами тяжелый физический труд или превращать его, не меняя его сути, в свободную игру, а народ, ищущий отдыха и новых форм этого отдыха.

#### Список литературы

1. Александр Ф., де л'Онуа Б. Королева Виктория / Александр Ф., де л'Онуа Б. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 495 с.
2. Белинский В.Г. Выбранные места из переписки с друзьями Николая гоголя. / Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 9-ти т. Т.8. М.: «Художественная литература», 1982. (с. 222-239)
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. Пер. с нем. / Беньямин В. [под ред. Здорова Ю.А.]. - М.: «Медиум», 1996. – С. 15–65.
4. Берковский Н.Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира / Берковский Н.Я. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Издательство «искусство», 1969. С.11-47.
5. Варганов А. О средствах массового распространения произведений искусства. // Искусство и народ (Сборник статей). / Варганов А. - М.: изд-во «Наука», 1966. С. 129-151.
6. Винкельман И.И. Описание Бельведерского торса в Риме. // Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. - СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. С. 372-376.
7. «Выпрямила». Комментарии. [Н.В.Алексеева] / Успенский Г. ПСС. Т. 10 кн.1. Издательство Академии наук СССР, 1953. – С. 594-601.
8. Глеб Успенский. // История русской литературы: в 10-ти т. Т. IX. ч.1. Литература 1870-80-х годов. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1956. С. 334.
9. Диттрич Т.В. Повседневная жизнь викторианской Англии. / Диттрич Т.В. - М.: Молодая гвардия, 2007. – 382 [2] с.: ил.
10. Достоевская А.Г. Воспоминания. / Достоевская А.Г. - М.: Издательство «Правда», 1987. – 544 с.
11. Дыханова Б. Россия Глеба Успенского // Успенский Г. Избранные сочинения/ Сост. Т.Аверьяновой; М.: Худож. лит., 1990. С. 5-14.
12. Кларк К. Нагота в искусстве / Кларк К. [Пер. с англ. М.Куренной, И.Кытмановой, А.Толстой]. – СПб., Азбука-классика, 2004. - 480 с.
13. Клим Н. О чем не знает Венера Милосская. // Passion.ru. Женские страсти. (<http://www.passion.ru/sexy/19.htm>). Дата обращения: 06.09.2010.

14. Кржижановский С. Штемпель: Москва (13 писем в провинцию) // Кржижановский С. Воспоминания о будущем. М., 1989. (Цит по: Орлов Д.У. Природа миметического события // Античный мимесис. Сборник статей, посвященных памяти профессора Константина Андреевича Сергеева. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. С.170-193. С. 188).
15. Новости (Станционный смотритель. Орган творческой эмиграции г. Волобое). // Сайт «Новой газеты». Новая газета №9 от 03.09.2010 (<http://www.novayagazeta.ru/data/2010/097/11.html>). Дата обращения: 03.09.2010.
16. Пруцков Н.И. Проза писателей-народников // История русской литературы. В 4-х томах. Том 3: Расцвет реализма. Л.: Наука, 1982. С. 642.
17. Успенский Г.И. «Выпрямила» (Отрывок из записок Тяпушкина) / Успенский Г. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. Т. 10 кн.1. Издательство Академии наук СССР, 1953. С. 246-272.
18. Успенский Г.И. Рабочие руки / Успенский Г. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. Т. 10 кн. 2. Издательство Академии наук СССР, 1954. – С. 141-152.
19. Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений: в 15-ти т. Т. II. Статьи и рецензии 1853-1855. Под ред. В.Я.Кирпотина. М.: Государственное издательство художественной литературы. М., 1949. С.5-92.
20. Эрдман Н. Самоубийца / Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. – М: Искусство, 1990. С. 81-164.

**Шоломова Т.В. Зворотний бік народного ідеалу: Г.І. Успенський як ідеолог масового мистецтва (на прикладі повісті «Выпрямила») // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2011. – Т. 24 (63). – № 2. – С. 157-167.**

Г. І. Успенський проголошує «Венеру Мілоську» носієм народного морального ідеалу, по асоціації з трудящою селянкою і жертвовною революціонеркою, що веде до морального «випрямлення». Подальша доля «Венери Мілоської» в культурі показала, що вона справді пов'язана з народним ідеалом, але не так, як вважав Успенський. У ХХ в. «Венера Мілоська» перетворилася на один з найпопулярніших товарних знаків краси, ставши ідеалом не трудячого, а баючого відпочити народу.

**Ключові слова:** естетичне сприйняття, моральний сенс, ідеал, фізична праця, народність, масова культура.

**Sholomova T.V. The reverse of the popular ideal: G.I. Uspensky as an ideologist of mass culture (based on the example of G.I. Uspensky's "Strait" ("Vypryamila")) // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Philosophy. Culturology. Political sciences. Sociology. – 2011. – Vol. 24 (63). – № 2. – P. 157-167.**

G.I.Uspensky proclaimed that the statue of "Venus de Milo" is an ideal of people's morality. He took Venus to represent a working peasant woman or a young woman devoted to revolution and while looking at her he felt himself becoming "straight" in his soul. The subsequent story of "Venus de Milo" popular image shows that rightly Uspensky guessed the people's ideal, but he took it to represent not what it actually represented thereafter. In XXth century "Venus de Milo" became one of the most popular brands of beauty.

**Key words:** aesthetic perception, moral sense, ideal, physical labour, people, mass culture.

Статья поступила в редакцию 20.10.2010