

**Н. А. Хренов**

**Искусство как творчество культуры:  
архетипы святости и демонизма на российском экране эпохи глобализации**

Предмет статьи – тенденции современной отечественной культуры, соотношение русского искусства начала XXI в. с культурой XVIII в. Материал статьи – фильмы 2012 г.: «Орда» А. Прошкина и «Фауст» А. Сокурова.

**Ключевые слова:** Святость, демонизм, средневековье, глобализация, русский кинематограф

**N. A. Khrenov**

**Art as Culture Creativity: Sanctity and Demonizm Archetypes  
on the Russian Screen of the Globalization Epoch**

The subject of the article is a trend of the modern Russian culture, the correlation of the Russian art of the beginning of the XXI century and the culture of the XVIII century. The material of the article is movies in 2012, "Horde" by A. Proshkin and "Faust" by A. Sokurov.

**Keywords:** holiness, demonism, the Middle Ages, globalization, Russian cinema.

Название конференции «Творческая личность-2012: русская культура в глобализационном дискурсе» предполагает рассмотрение творчества в культурологическом ракурсе. Хотелось бы в контексте такой постановки вопроса остановиться на двух фильмах, появившихся в российском кинопрокате в 2012 г., которые, несомненно, представляют значительные явления в кинематографической жизни. Однако основной акцент мы сделаем не столько на анализе этих фильмов, сколько на тех тенденциях в жизни отечественной культуры, которые обращают на себя внимание в самое последнее время.

Конечно, творчество следует понимать широко и связывать его не только с искусством. Культура тоже развивается, а следовательно, и творится, создается. И это творчество культуры имеет прямое отношение к идентичности людей. Мы, правда, сегодня больше озабочены тем, что культура не создается, а разрушается и угасает.

То, что творческий процесс совершается постоянно и выходит далеко за художественные сферы, когда-то превосходно объяснил А. Бергсон. По Бергсону, нет просто памяти и вообще прошлого, есть поток сознания, где в творческом акте сплетаются и прошлое, и настоящее, и даже будущее. Посмотрим, как это проявляется в тех фильмах, о которых мы имеем намерение говорить. Но мы все же будем иметь в виду, прежде

всего, творчество в искусстве, рассматривая его на фоне культурных процессов.

Искусство подчас опережает культуру, вызывая к жизни нечто такое, что культура отвергает или ассимилирует спустя какое-то время. Искусство также способно демонстрировать множество вариантов возможного развития культуры, и часть из них для культуры может оказаться неприемлемой или даже разрушительной.

Искусство определенной культуры, скажем, русской, вообще может ориентироваться на другие культуры. Часто это кажется отклонением. Правда, постмодернизм это приветствует. Но иногда такая ориентация, как это ни парадоксально, способна актуализировать то, что характерно и для нашей культуры, но по каким-то причинам оказалось забытым.

Короче говоря, когда мы сопоставляем творческий процесс в искусстве с культурой, появляется много нюансов, незаметных в том случае, если анализировать просто искусство, как это делают искусствоведы, и, кстати говоря, хорошо это делают. Но существует и иной ракурс рассмотрения, который нас сегодня и интересует.

Для того чтобы во всех этих нюансах разобраться, обратимся к двум, в общем, известным концепциям, принадлежащим мыслителям XX в. – И. Хейзинге и М. Бахтину. Тот и другой размышляли об искусстве в его связях с культурой. Согласно И. Хейзинге, культура творится в

формах игры и как игра [1]. В этом смысле искусство, пожалуй, окажется одним из первых, ведь – что оно такое, как не игра?

Что касается М. Бахтина, он утверждает, что интенсивная творческая деятельность возникает в ситуации активного соприкосновения разных культур, в точке их пересечения, на границе этих культур [2]. Такое активное соприкосновение порождает напряжение, может быть, даже Вызов. Это вызывает к жизни острую проблему идентичности. Тут важно учитывать то, что чужая культура предстает по принципу Другого, провоцируя амбивалентный механизм притяжения и отталкивания. Сближение между культурами не упраздняет их принципиального несходства.

В истории, конечно, случается парадокс. Какая-то из культур активно заимствует элементы другой, имитирует другую, но на определенном этапе ее самосознание пробуждается, и она начинает проявлять свою самость, утверждать свою самостоятельность. Выясняется, что Другой осуществляет позитивную функцию. Без давления со стороны Другого не было бы интенсивного творчества, не пробудилось бы самосознание. Интенсивное творчество происходит в моменты крайнего напряжения, спровоцированного активным соприкосновением культур.

Какие тут можно привести примеры? Такой парадокс характерен, например, для русской культуры. Если в XVIII в. она постоянно оглядывается на Запад, то в XIX в. у нее прорезался свой голос. Начинается ее расцвет. Не случайно рубеж XIX–XX вв. назовут русским культурным ренессансом. Дело доходит до оппозиции Западу и особой расположенности к Востоку, что позднее продемонстрируют евразийцы. Но и до них эта тенденция в искусстве уже имела место.

Судя по всему, сегодня наша ситуация напоминает русский XVIII в. Распад советской империи и глобализация устранили все барьеры для активной ассимиляции других культур. Мы активно двинулись на Запад и снова ощутили себя западниками. Но в этом хаосе мы теряем себя и пока еще не обрели обновленную идентичность. Мы еще не добрались до нового XIX в., тем более, до духовного Ренессанса. А может ли он вообще наступить? И вспоминается мысль А. Солженицына: хватит ли еще у русских сил после того, что в XX в. произошло, возродить утраченное и удивить мир новым творческим подъемом?

Правда, если продолжать параллель, современная ситуация свидетельствует о расхождении с тем, что было раньше. Если в XVIII и в XIX вв.

глобализация (а она в истории разворачивалась и до XX в.) представляла вестернизацией, то сегодня она во многом предстает американизацией. Этого не следует даже доказывать. Достаточно зайти в наши кинотеатры. Там в основном идут голливудские блокбастеры. Не имея прошлого, американская цивилизация, распространяя свое влияние на другие культуры с многовековой историей, представляет опасность.

Итак, активное соприкосновение культур пока не спровоцировало творческого напряжения, которое имело место раньше, и не привело к художественным открытиям. И здесь у нас возникает необходимость вновь вспомнить идею Хейзинги и понять, проявляется ли в сегодняшней России игровой инстинкт и если проявляется, то как. В какой мере эта игровая концепция приложима к современной ситуации и к русской культуре вообще? Кажется, граница между игровым и серьезным здесь сдвигается в пользу серьезного. Это было характерно для всей первой половины XX в., но не только.

К сожалению, Хейзинга не расшифровал, что он понимает под серьезным. Ведь не политикой и идеологией только это серьезное исчерпывается. Полагаю, что другой элемент этой оппозиции – это сакральное, которое, конечно же, не сводится к религиозному. И это сакральное вовсе не ушло в историю. Это то, что не поддается рациональному, позитивистскому истолкованию и связано с верой в существование сверхчувственного, которое нередко проецируется на многое, что в истории существует. Оно, это сверхчувственное, существует в нашем подсознании, ожидая момента, когда можно себя проявить.

Как же все же с игрой обстоит дело в русской культуре? Тут однозначного ответа дать невозможно. Так, Бердяев фиксировал преобладание серьезного как характерную черту русской культуры вообще. Он исключал в ней свободную игру творческих сил. Причиной этого для него является жесткая государственность («Нет у русских людей творческой игры сил. Русская душа подавлена необъятными русскими полями и необъятными русскими снегами, она утопает и растворяется в этой необъятности») [3].

Однако эту точку зрения разделяли далеко не все. Так, Г. Флоровский утверждает: есть что-то артистическое в русской душе, слишком много игры. По его мнению, этот артистизм проявляется в невероятной способности к перевоплощению. И он цитирует Блока: «Нам внятно все – и

острый галльский смысл, и сумрачный германский гений».

Однако, как это ни странно, самые важные события в истории воспринимались и с точки зрения игровой, и с точки зрения сакральной. Скажем, революция. В ней много от того, что Бахтин подразумевал под карнаваллизацией («Кто был ничем, тот станет всем»). Кстати, в истории существуют эпохи, когда карнаваллизация становилась особенностью самого социума. Таковы революционные эпохи. Однако тот же самый Бердяев в своей книге о Достоевском утверждал, что русская революция имела религиозный смысл [4]. Луначарский вообще считал социализм новой религией.

Обратимся к одному из последних событий – к танцующим и поющим девушкам в храме Христа Спасителя. На первый взгляд, эта акция объяснима с точки зрения постмодернизма, в котором игровое начало абсолютизируется. Однако в данном случае этот игровой выплеск совершался в сакральном пространстве. А в русской культуре сакральная стихия хотя и вытеснена в подсознание, но это вовсе не означает, что она безвозвратно ушла в прошлое. Более того, она, оказывается, способна определять и ауру власти, которая по-прежнему наделяется сакральными коннотациями.

Именно из этой культурной установки исходили и соответствующие органы. Для них эстетический и игровой смысл хепенинга перед алтарем оказался несущественным. И одно из положений мировой эстетики, в соответствии с которым мир и бытие могут быть оправданы только как эстетические феномены, в данном случае не имеет смысла. Произошло то, что произошло. Остается только вспомнить название одной из статей У. Эко – «Средние века уже начались» [5].

Название статьи У. Эко очень подходит к тому, о чем хочется сказать в связи с двумя фильмами, которые не могли не обратить на себя внимание в кинопрокате 2012 года. Это «Орда» А. Прошкина и «Фауст» А. Сокурова.

Мы уже сблизили современную ситуацию с предшествующими столетиями. Но в пределах Нового времени, с XVIII и XIX веками. Однако сближение возможно и со Средневековьем. Его можно рассматривать в духе постмодернизма, то есть в игровом духе, а можно и иначе: как результат возникшего в результате распада советской империи хаоса, неизбежно порождающего регресс в предшествующие эпохи истории, например, в средние века.

Удивительно, что переживаемая нами культурная бифуркация порождает совмещение и того и другого, то есть игрового и сакрального. Но ведь в русской культуре всегда было так. Несмотря на церковь и власть, а именно с ними связана установка на сдерживание и подавление игрового инстинкта, окончательно его вытеснить все же никогда не удавалось. Поскольку эта дионисийская стихия требует выхода, а выход всегда жестко контролируется, то это обстоятельство проявлению игрового начала в России придает специфические, отсутствующие в других культурах черты. Это, может быть, один из основополагающих признаков русской культуры.

Иначе говоря, игровой дух у русских проявляется в жажде вольности, преодолевающей границы искусства и проявляющейся в бунте против власти. Вот какие наблюдения делает Г. Федотов, фиксируя эту жажду воли в условиях несвободы. «Москве не удалось, как известно, – пишет он – до конца дисциплинировать славянскую вольницу. Она вылилась в казачестве, в бунтах, в XIX веке она находит себе исход в кутежах и разгуле, в фантастическом прожигании жизни, безалаберности и артистизме русской природы» [6]. Эта жажда игры, а следовательно, и свободы, которую еще Ф. Шиллер мыслил синонимом игры, выходит за пределы художественной сферы в сферы нехудожественные, а следовательно, в серьезные сферы. Поэтому на таких проявлениях лежит печать не только веселья, но и трагизма.

Все, что нашими мыслителями высказывалось по поводу специфического проявления игрового начала в русской культуре, относится к эпохам несвободы, то есть к империи старой. В новой большевистской империи этот вопрос оказался еще более острым. Именно это обстоятельство во многом и способствовало возникновению известного бахтинского концепта карнаваллизации, свидетельствующей о неуничтожимости игрового начала даже в самых неблагоприятных для его выражения ситуациях.

Вернемся к идее творческой активности на границах культур, что возникает в наше время по причине интенсивной глобализации. В каких же формах в этой ситуации проявляется игровое начало? Повторим уже сказанное: наша ситуация пока соотносима с XVIII в. Мы активно подражаем и подчас удачно. Если иметь в виду кино, то уже факты, связанные, например, с биографией режиссера А. Кончаловского, поставившего в Америке несколько фильмов, о многом свидетельствуют. С подражанием у нас все в порядке.

Однако в связи со страстью к подражанию следовало бы процитировать предостережения Г. Флоровского: «Повышенная чуткость и отзывчивость очень затрудняет творческое собирание души. В этих странствиях по временам и культурам всегда угрожает опасность не найти самого себя. Душа теряется, сама себя теряет в этих переливах исторических впечатлений и переживаний. Точно не поспекает сама к себе возвращаться, слишком многое привлекает ее и развлекает, удерживает в инобытии» [7].

Это высказывание помогает сформулировать проблему идентичности современного русского человека и берега этой идентичности. В эпоху глобализации она оказывается весьма острой. Как сохранить, не утратить эту идентичность? А нужно ли ее сохранять вообще?

Понятие идентичности – новое понятие, но в последнее время оно все чаще оказывается в центре внимания, и не случайно. Коснемся в связи с этим только того, какое отношение к этому имело искусство и, в частности, кино. Хотя раньше этого понятия и не знали, но эту идентичность кино и формировало, и поддерживало. Оно было стихией не только игры, но и сакрального в понимании Бердяева, утверждавшего, что в русской революции политические ценности трансформировались в религиозные, сакральные.

В литературе уже высказывалось мнение по поводу того, что идентичность русского человека никогда не может принять окончательных форм. Наверное, Бердяев в этом смысле был прав, когда писал: «Творчество русского духа так же двойся, как и русское историческое бытие» [8]. Незавершенность идентичности – оборотная сторона страсти к перевоплощению и подражанию, о чем и говорит Г. Флоровский.

Вот из этого раздвоения русского духа Г. Федотов делает вывод о расщеплении в русской культуре базового типа личности на тип странника и тип почвенника. Первый ближе к Западу, второй – к Востоку. Первый тип или архетип – это вечный искатель, максималист, беспочвенник. Он не приемлет умеренности и аккуратности, меры и рассудочности. Он так же активен, как и «фаустовский» человек. Второй тип с его фатализмом и иронией над разумом ближе Востоку. Это жестко-волевой тип, способный пожертвовать свободой и стать строителем империи. Именно на его основе в истории России все время, начиная со Средневековья, пытаются возвести очередной «Третий Рим». Вплоть до сегодняшнего дня.

Для чего Г. Федотову потребовалось такое погружение в глубины базового национального типа? Он хотел понять, на какой психологической основе возводилась империя Сталина. В хрущевско-горбачевскую эпоху в России определенность идентичности почвенника снова сменяется размытостью идентичности нового странника. Он даже готов пожертвовать своей идентичностью и приобрести другую идентичность. Сегодня русские легко покидают страну, в которой существовали и умирали их предки, и легко принимают другую идентичность. Но, кажется, наше кино от этого мотива начинает уставать и постепенно дрейфовать в сторону почвенника. Кажется, что маятник истории начинает раскачиваться в другую сторону.

В качестве иллюстрации сошлемся на фильм А. Прошкина «Орда». А. Прошкин представляет режиссуру нового поколения. Он видит то, чего не замечают его коллеги старшего поколения. Само название фильма уже ассоциируется с эпохой русского Средневековья, во многом в последние десятилетия оживляемой сочинениями Л. Гумилева. Однако образ орды в фильме связан не столько с гумилевским, сколько с фрейдовским ее пониманием.

Это нечто дикое, языческое, варварское, дионисийское и, разумеется, разрушительное, что иногда проецируется на другие культуры, а на самом деле присуще культуре собственной, и в еще большей степени – власти. Восток здесь используется как то, что еще русские формалисты вкладывали в понятие своего центрального концепта, то есть приема, в данном случае, приема «остранения», который так превосходно представлял В. Шкловский, а в последнее время – австрийский славист Ханзен-Леве. В фильме «Орда» этот прием остранения выражает то, что мы понимаем под игровым инстинктом. Авторы используют такой прием: обойдем необходимость высказываться прямым текстом. Воспользуемся иносказанием.

Режиссера в фильме интересует образ человека, оказавшегося в экстремальной ситуации, когда возникает солженицынская тема выживаемости целого народа и эта выживаемость ставится в зависимость от того, осознает ли герой себя ответственным и способным предотвратить катастрофу. Наверное, от каждого из нас не слишком много зависит. Но дело даже не в этом, а в вере в то, что все-таки кое-что и зависит. От того, сможет ли герой фильма святитель Алексей вернуть сакральной фигуре Орды Тайдуле зрение, зависит

судьба всего Московского княжества. В случае провала Москве грозит полное истребление. Оно неотвратимо. Режиссер воспользовался блоковским образом Востока как слепой и грозной силы.

К святителю обращаются не случайно. Когда-то он уже демонстрировал свой дар, прославив в народе чудотворцем. Правда, он и сам не может объяснить, как это у него получилось. Наверное, простая случайность. Тем не менее, поскольку речь идет о судьбе целого народа, святитель соглашается и направляется в Орду. Но на этот раз герою не удастся совершить чудо. Никакой он не чудотворец. На экране следуют сцены изощренной и самой дикой жестокости, напоминающие даже не описанные Л. Гумилевым события, а страницы рассказов В. Шаламова. Что же владеет героем – судьба его самого или участь народа, частью которого является он сам? По сути, речь идет именно об идентичности, ведь она не сводится к индивидуальной идентичности. Каждый является частью какого-то сообщества, коллективного народного тела.

Конечно, у святителя способность творить чудеса отсутствует. Но зато у него есть вера. И чудо все же, в конце концов, совершается – Тайдула обретает зрение. У Алексея нет дара творить чудеса, но есть вера и чувство ответственности за ту землю, на которой он существует. Стоит ли доказывать, что данный сюжет обращен в сегодняшний день. Под воздействием вакханалии обогащения в массе людей нарастает жестокость и безразличие к той ситуации, в которой оказалась страна. Вот это падение в варварство, о котором сегодня пишут наши философы, этот регресс и представлен в фильме образом Орды. Это бунт москвитянина против странника.

Следующий значимый и весьма значимый фильм 2012 г. – это фильм А. Сокурова «Фауст». Пытаясь высказаться о современности, его авторы тоже прибегают к известным по средним векам архетипам. Конечно, речь идет об экранизации известного произведения Гете. Прототипом героя Гете был реальный человек, ученый, естествоиспытатель. Время его жизни – XVI век. Это время уже Ренессанса. Но поскольку у Гете присутствует образ дьявола, то, конечно же, многое здесь связано со средними веками. Да и предмет, который А. Сокурова интересует, – истоки демонизма, прямо относится к Средневековью. Ну, беспокоит наших авторов это Средневековье.

В какой-то степени можно утверждать, что фильм Сокурова соответствует постмодернистской эстетике. Ведь в данном случае нельзя гово-

рить об экранизации классического произведения в традиционном смысле этого слова. Авторы скорее играют с известным сюжетом, а игра и есть значимый постмодернистский признак.

Сюжет Гете А. Сокурова использует как прием для обозначения того, что произошло в XX в., в том числе, в России. В одном из интервью режиссер сообщил, что его новый фильм входит составной частью в его тетралогия и, следовательно, должен восприниматься продолжением его размышлений о деятельности таких политических деятелей, как Гитлер, Ленин и японский император Хирохито. Такое заявление не может не озадачить. Так можно классику и вульгаризировать.

Если иметь в виду самое важное, что есть в фильме Сокурова, то это то, что фаустовская тема, ставшая для времени Гете выражением свободы духа, выходящего из Средневековья в пространство безграничного познания, у него переосмысливается. По отношению к такому выходу авторы – Ю. Арабов и А. Сокуров – скорее ироничны. Но зато они серьезны по отношению к тому, что XX век, пожалуй, снова вернул в Средневековье.

А. Сокурова интересует исток, начальная точка этого процесса. И этим истоком является все та же эпоха культа разума – Новое время. Приходится вспомнить, что эта эпоха была одновременно и эпохой суеверий, мистики, вспышки сверхчувственного. Об этом напомнил Ю. Лотман в статье «Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова». Он писал: «Эпоха Ренессанса и последующий век барокко расшатали средневековые устои сознания. Однако неожиданным побочным продуктом вольнодумства явился рост влияния предрассудков на самые просвещенные умы и бурное развитие культа дьявола» [9].

Именно в этой эпохе А. Сокуров находит истоки демонизма как оборотной стороны безгранично свободной и творящей воли, которой так опасался А. Шопенгауэр. Опасения философа способствовали новому открытию Западом Востока. С ним связывалась возможность умерить индивидуализм фаустовской души. Вот только в интерпретации А. Сокурова демонизм имеет уже не средневековые формы проявления. Демонизм тут – не от дьявола. Он – от самого человека. Он – в самом человеке.

Для средних веков такая постановка вопроса нехарактерна. Это открытие более позднего времени, а именно времени Гете. Осознание же этого продолжается даже в наше время. Чем глубже

мы постигаем происходящее в XX в., тем очевиднее становится его архетипическое истолкование. И это тоже протест не только против странника, но против всей эпохи модерна, выпустившего джинна передвижения.

Смысл фильма А. Сокурова заключается во все не в том, что он играет с классическим текстом, вкладывая в него новое содержание, а в том, что он разрушает образ человека, каким он предстал в возникающем в эпоху Просвещения модерне. Страсть Фауста, проявляющаяся в познании, в вере в разум, в способности овладения тайнами бытия, что было характерно для устремленного в будущее человека модерна, сегодня воспринимается совершенно иначе. Обратной стороной этой страсти является отпадение от традиционных ценностей, нравственности и, следовательно, демонизм, проявившийся в духе тоталитарных режимов, которые якобы облегчали человеку путь к свободе, но на самом деле обернулись кровавыми катастрофами и полным тупиком.

Однако, как это ни покажется странным, демонизм сопутствует любой форме творчества, понимаемого в самом широком смысле. Он является выражением свободного творческого духа и негативным следствием этой свободы. Из этой идеи исходил и сам Гете, рассуждавший о демонизме именно в таком духе. Демоническое – это то, что способствует творчеству культуры, но одновременно это и то, что может культуру разрушить, что в XX в. и произошло.

Идея демонизма как сопутствующего творчеству признака в фильме получает выражение в переосмыслении отношения между Фаустом и Мефистофелем, каким это отношение известно по произведению Гете. Носителем демонического здесь предстает не Мефистофель, а сам Фауст. Столь парадоксальная, но в то же время и логичная трактовка объясняет неожиданное признание режиссера по поводу того, что его новый фильм продолжает его предыдущие фильмы о диктаторах XX века.

Демонизм в его новой форме, пронизательно диагностируемый Гете, получает развитие в истории XX века. В ней известные харизматические лидеры, с которыми народы связывали реализацию своей мечты о справедливом и разумно построенном государстве, в реальности оказались носителями вытесненных в подсознание, но разбухших демонических стихий, которые до некоторых пор связывались исключительно со средними веками.

Таким образом, как архетип святого в фильме А. Прошкина, так и архетип демонизма в фильме А. Сокурова, извлекаются из того, что К. Юнг называет коллективным бессознательным, причем в его средневековых проявлениях. Все-таки многое свидетельствует о том, что с некоторых пор современная история и в самом деле начинает все больше вызывать аналогии со Средневековьем. И это происходит в эпоху постиндустриальной цивилизации с ее мощными технологиями, скоростями и ритмами.

Но этому не приходится удивляться. Интенсивные процессы глобализации угрожают выживаемости уникальных культурных организмов. Чтобы выжить и поддержать в этих уникальных культурных типах идентичность, требуется культурная археология, возвращающая к глубинным психологическим структурам и архетипам. В созидании и поддержании идентичностей они оказываются самыми устойчивыми, даже консервативными. Все неустойчивое и не соответствующее этим константам, что с некоторых пор начинает функционировать в культурах под воздействием глобализации и ассимиляции без берегов, будет сметено и предано забвению. Что здесь усматривается? Консервативная позиция. Но это позиция самой культуры. Пожалуй, в названных нами фильмах – это главное. Вот какую мысль доносят до нас лучшие фильмы 2012 г.

#### Библиографический список

1. Хёйзинга, Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня [Текст] / Йохан Хёйзинга ; пер. с нидерл. – М.: Прогресс : Прогресс-Акад., 1992. – С. 8.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] : [сб. избр. тр.] / М. М. Бахтин ; [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1979. – С. 330.
3. Бердяев, Н. А. Судьба России [Текст] : опыты по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев ; репринт. воспроизведение изд. 1918 г. – М.: Философское общество СССР, 1990. – С. 7.
4. Бердяев, Н. А. Миросозерцание Достоевского [Текст] / Н. А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Н. А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – (Русские философы XX века). Т. 2. – 1994.
5. Эко, У. Средние века уже начались [Текст] / Умберто Эко // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 259–269.
6. Федотов, Г. П. Судьба и грехи России [Текст] : избр. ст. по филос. рус. ист. и культ. : в 2 т. / Г. П. Федотов ; сост., вступит. статья, прим. Ф. В. Бойкова. – СПб.: София, 1992. – Т. 2. – С. 180.

7. Флоровский, Г. В. Пути русского богословия [Текст] / прот. Георгий Флоровский. – 3-е изд. Репр. воспроизведение изд. : Париж, 1937, 1988 г. – Киев : Путь к истине, 1991. – С. 500.

8. Бердяев, Н. А. Судьба России [Текст] : опыты по психологии войны и национальности / Н. А. Бердяев. – Репринт. воспроизведение изд. 1918 г. – М.: Филос. о-во СССР, 1990. – С. 3.

9. Лотман, Ю. М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова [Текст] / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман; Открытый фонд Эстонии. – Таллинн : Александра, 1992–1993. Т. 2 : Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века, 1992. – С. 29.

#### **Bibliograficheskij spisok**

1. Khozvinga, Y. Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya [Tekst] / Yokhan Khozvinga ; per. s niderl. – M.: Progress : Progress-Akad., 1992. – S. 8.

2. Bakhtin, M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Tekst] : [sb. izbr. tr.] / M. M. Bakhtin ; [primech. S. S. Averintseva, S. G. Bocharova]. – M.: Iskusstvo, 1979. – S. 330.

3. Berdyayev, N. A. Sud'ba Rossii [Tekst] : opyty po psikhologii voyny i natsional'nosti / N. A. Berdyayev ; reprint. vosproizvedeniye izd. 1918 g. – M.: Filos. o-vo SSSR, 1990. – S. 7.

4. Berdyayev, N. A. Mirosozertsaniye Dostoyevskogo [Tekst] / N. A. Berdyayev // Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva : v 2 t. / N. A. Berdyayev. – M.: Iskusstvo, 1994. – (Russkiye filosofy XX veka). T. 2. – 1994.

5. Eko, U. Sredniye veka uzhe nachalis' [Tekst] / Umberto Eko // Inostrannaya literatura. – 1994. – № 4. – S. 259–269.

6. Fedotov, G. P. Sud'ba i grekhi Rossii [Tekst] : izbr. st. po filoz. rus. ist. i kul't. : V 2 t. / G. P. Fedotov ; sost., vstupil. stat'ya, prim. F. V. Boykova. – SPb.: Sofiya, 1992. – T. 2. – S. 180.

7. Florovskiy, G. V. Puti russkogo bogosloviya [Tekst] / prot. Georgiy Florovskiy. – 3-ye izd. Repr. vosproizvedeniye izd. : Parizh, 1937, 1988 g. – Kiyev : Put' k istine, 1991. – S. 500.

8. Berdyayev, N. A. Sud'ba Rossii [Tekst] : opyty po psikhologii voyny i natsional'nosti / N. A. Berdyayev. – Reprint. vosproizvedeniye izd. 1918 g. – M.: Filos. o-vo SSSR, 1990. – S. 3.

9. Lotman, YU. M. Ob «Ode, vybrannoy iz Iova» Lomonosova [Tekst] / YU. M. Lotman // Izbrannyye stat'i : v 3 t. / YU. M. Lotman; Otkrytyy fond Estonii. – Tallinn : Aleksandra, 1992–1993. T. 2 : Stat'i po istorii russkoy literatury XVIII – pervoy poloviny XIX veka, 1992. – S. 29.