



Czas w kulturze rosyjskiej

Время в русской культуре

pod redakcją
Andrzeja Dudka

Czas w kulturze rosyjskiej
Время в русской культуре



Seria Antropologia Kultury Rosyjskiej
pod red. Andrzeja Dudka

Dotychczas ukazały się:

Rosyjskie dzieciństwo. Русское детство, pod redakcją Katarzyny Dudy i Andrzeja Dudka, Kraków 2015

Katarzyna Anna Duda, *Szkice o prozie rosyjskiej XXI wieku. Ulicka, Szyszkin, Pielewin, Minajew, Sienczyn, Kuricyn, Starobiniec...*, Kraków 2017

Czas w kulturze rosyjskiej

Время в русской культуре

pod redakcją
Andrzeja Dudka



Kraków 2019

© Copyright by individual authors, 2019

Recenzenci:

prof. dr hab. Tereza Obolevich (SBDNP)

prof. dr hab. Anna Woźniak

prof. dr hab. Joachim Diec

prof. dr hab. Zbigniew Greń

Redakcja

Helena Piecuch, Magdalena Romanowska

Koncepcja okładki

Marta Dudek

Opracowanie graficzne

Paweł Sepielak

ISBN 978-83-8138-138-3

DOI <https://doi.org/10.12797/9788381381383>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa: www.akademicka.pl

Spis treści. Содержание

Andrzej Dudek , Czas w kulturze rosyjskiej. Uwagi wstępne.....	9
---	---

CZAS W JĘZYKU. JĘZYK W CZASIE ВРЕМЯ В ЯЗЫКЕ. ЯЗЫК ВО ВРЕМЕНИ

Ewa Komorowska , Frazeologizmy z wykładnikiem <i>время</i> w języku rosyjskim.....	23
Алла Лихачева , Фактор времени в современном российском городском номинативном дизайне.....	41

SAKRALNE I MITOLOGICZNE RYTMY CZASU САКРАЛЬНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ РИТМЫ ВРЕМЕНИ

Елена Левкиевская , Время земное и время мифологическое в русских мифологических нарративах.....	55
Hanna Kowalska-Stus , Пространственное восприятие времени в кругу византийской культуры.....	65
Józef Kuffel , Aspekty temporalne w <i>Żywocie św. Kiryła Biełozierskiego</i>	77
Anna Kościółek , Пост в жизни и творчестве Андрея Муравьева	89
Наталья Мариевская , Историческое и сакральное время в структуре современного российского фильма. Звягинцев – Сокуров – Балабанов	101
Małgorzata Abassy , Człowiek w czasie i czas w człowieku. Fenomen czasu w ujęciu Jewdokiji Marczenko – „Radasteja”	115

KONCEPTUALIZACJE CZASU W ROSYJSKIEJ MYŚLI TEOLOGICZNEJ I FILOZOFICZNEJ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ БОГОСЛОВСКОЙ И ФИЛОСОФСКОЙ МЫСЛИ

Dymitr Romanowski , Александр Шмеман. <i>Sub specie aeternitatis</i>	133
Виктор Троицкий , Энантиодромия как обобщенная форма времени в русской культуре Серебряного века.....	149

Оксана Седых , Миг и вечность как антиномия: П.А. Флоренский и культура Серебряного века.....	157
Елена Тахо-Годи , Проблема времени в художественной прозе А.Ф. Лосева	171
Leszek Augustyn , Kultura transcendencji: czas egzystencjalny w ujęciu Mikołaja Bierdiajewa	181
Marta Lechowska , Маскарад как бегство от самого себя. Рассуждения Федора Степуна о человеке, времени и вечности	195
Roman Mnich , Проблема времени в философском литературоведении Дмитрия Чижевского	203

KULTUROZNAWCZE I HISTORYCZNE KONCEPTUALIZACJE CZASU КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Ирина Колесник , Категория времени в науке и культуре: рефлексии историка	217
Ирина Едошина , Эпоха <i>fin de siècle</i> : культурфилософские очертания.....	233
Александр Турыгин , Теория „переломного времени” Райнхарта Козеллека: возможности применения в изучении российской истории XVIII в.....	249

CZAS JAKO ASPEKT ŻYCIA SPOŁECZNEGO ВРЕМЯ КАК АСПЕКТ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Елена Самойлова , Локальные маркеры времени в традиционной культуре поморов XIX-XX вв.	265
Валентина Веремко , Ощущение времени в концепте передовой педагогики в России в начале XX века	275
Ирина Синова , Революция 1917 года в России как фактор времени в контексте ретрансляции на повседневную жизнь	287
Алла Сальникова , „До” и „после”: репрезентация времени в детских автобиографических нарративах первого советского десятилетия	297
Татьяна Руюткина , Трансформация понятий „раньше” и „теперь” в народной памяти (по материалам „устной истории”)	307
Ильнара Ханипова , Реалии нового советского времени в деревне татарской АССР и их отражение в национальной литературе 1920-1930-х гг.....	317
Kinga Nędza-Sikoniowska , „Czasie, naprzód!” Chronometraż w zakładzie pracy, w radzieckim społeczeństwie, w nowej rodzinie.....	331
Stanisław Fiszer , Концептуализация социального и исторического времени в позднем творчестве Александра Зиновьева	347
Иван Радиков , Проблема баланса потоков политического времени в развитии российского общества	355
Marian Broda , Paradoksy teorii rosyjskiej (nie)współczesności? Iwana Jesaulowa koncepcja mitologicznej dominanty w strukturach postsowieckiej codzienności	367

Anna Kadykała , Забыть Афган? Нет, невозможно. Об эволюции восприятия советско-афганской войны (1979-1989) в общественном сознании россиян и в российском политическом дискурсе	379
--	-----

TEMPORALNE ASPEKTY LITERACKIEGO OBRAZU ŚWIATA ВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КАРТИНЫ МИРА

Василий Щукин , Художественные модели времени в русской литературе XIX века (на материале избранных произведений классиков)	395
Михаил Строганов , Одолеть пространство временем. Время в русском травелогe XIX века	405
Константин Баршт , Время и Апокалипсис в произведениях Ф.М. Достоевского	413
Magdalena Dąbrowska , Wiersz Michała Murawjowa <i>Noc</i> – tekst i konteksty	433
Елена Созина , Время и место. Феномен восьмидесятилетия и его рефлексии: М.Н. Альбов, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.П. Чехов	443
Евгения Строганова , Тюремно-каторжные тексты И.П. Ювачева: особенности восприятия и репрезентации времени.....	455
Светлана Титаренко , Идея вечного возвращения Фридриха Ницше в поэзии русского символизма	465
Izabella Malej , „Жизнь и смерть в круженье вечном”. О metamorfozach czasu w twórczości Aleksandra Błoka	479
Йозеф Догнал , Роль времени в повести А.М. Ремизова <i>Часы</i>	495
Andrzej Dudek , Между мгновением и вечностью. Временные аспекты картины мира в творчестве Дмитрия Мережковского.....	505
Iwona Krycka-Michnowska , Wobec przemijania. <i>Jęgor Bułyczow i inni</i> Maksyma Gorkiego – próba (re)interpretacji	523
Monika Sidor , Czas historyczny i doświadczenie. Strategia opisu przeszłości w eposie <i>Czerwone Koło</i> Aleksandra Sołżenicyna	535
Kristina Vorontsova , Время как постмодернистская игра в повести Елены Шварц <i>Концерт для рецензий: Гоголь, Довлатов и все-все-все</i>	545
Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak , „Время для космоса болезнь, а для нас – древо жизни”. Метафизика времени в прозе Михаила Шишкина	557
Martyna Kowalska , Хаос времени – время хаоса. Роль и значение времени в современной российской драматургии	573
Bartłomiej Brząkiewicz , Потерянный во времени. Сюжетные сложности современной русской прозы. Выбранные примеры.....	591

Ирина Едошина

Кострома, Костромской государственный университет

Эпоха *fin de siècle*: культурфилософские очертания

Epoch of *Fin de Siècle*: Kulturphilosophie Frames

Abstract: In the article the author addresses a phenomenon of time and forms of his understanding during the epoch of “fin de siècle”. The invariance of human aspiration to imprint time, “to catch” what is almost imperceptible is emphasized. However, time appears either “lost” (M. Proust), or “hours without hands” (C. McCullers). As the main methodological tool the author of article elects the Kulturphilosophie approach of Hans Freyer developed by him in the book *Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie* (1923). Kulturphilosophie gives the chance to present difficult relations natural and spiritual as the system of the interconnected objektivations. Such objektivations during the epoch of “fin de siècle” are a decadence as end of the classical epoch in development of art culture, symbolism as reception (here crossings with a decadence) and as worldview, modernism as the arising other time. Intrinsic characteristics of each of the called objektivations are given. Besides Kulturphilosophie, in article the author uses historical and cultural, etymological, grammatical data that allows to give to observations reliable character. Close connection of the European and domestic art thought in formation and development of epoch of “fin de siècle”, its characteristics are emphasized.

Keywords: time, Kulturphilosophie, “fin de siècle”, decadence, symbolism, modernism.

Человек ограничен собою во времени.

С.Н. Дурылин

Время неостановимо в своей текучести, безразлично ко всему, что бытийствует, что рождается и умирает. Но человеческое сознание сопротивляется бесформенности и неуловимости времени, пытаюсь уместить его в механизм (часы) или в понятийные рамки. Ведь когда рассуждаешь о времени, описываешь его особенности, смотришь на циферблат часов, то кажется, что время тебе подвластно. Но в итоге время всегда оказывается либо утраченным

(Марсель Пруст/М. Proust), либо „часами без стрелок” („clock without hands”) (Карсон Маккаллерс/С. McCullers). Тем не менее, время еще в древности влекло к себе мудрецов, которые умели вглядываться в окружающий их мир и открывать в физике метафизику, полагая ее истоком космос.

Согласно Платону (Platon) (*Тимей/Timaios*), существуют два типа вращения космоса как сферы: внешнее в природе своей *тождественное* космосу как единому целому и внутреннее – по природе своей *иное*. В этих категориях можно описать и время. *Время внутри* человека передает (в грамматике через категорию вида) оттенки в длительности или завершенности действия. Такое время лишено последовательности в цепочке „настоящее – прошедшее – будущее”: внутри себя человек легко преодолевает эту последовательность, переносясь то в прошлое, то конструируя будущее, опять возвращаясь к тому, что уже было, но актуально именно сейчас, и тогда прошлое становится настоящим. Процесс этот бесконечен, будучи по существу „потокосознания”. *Внешнее время* течет само по себе, вовлекая в свое движение человека, хочет он того или нет. Как заметил латинский грамматик Диомед (Diomed), „мы нераздельному времени назначаем части времени, не разделяя самоё время, но обозначая различие наших действий” (пер. И.М. Троцкого)¹. Специфику вовлеченности человека в этот процесс отражает грамматика, где внешнее время может быть абсолютным, относительным, будущим, предбудущим, настоящим, вторичным, давнопрошедшим, инклюзивным, определенным, послепрошедшим, преждебудущим, продолженным, простым, расширенным, прошедшим, сложным, историческим. Но обозначенная дифференциация времени не касается инобытия. Так, в житийной иконе (русской в том числе) в центре (в среднике) располагается образ святого, а вокруг на одной плоскости в клеймах изображена его жизнь от рождения до смерти. В житийной иконе событийный ряд начинается с левого верхнего клейма (рождение), продолжается по верхнему полю, затем попеременно слева направо на боковых полях (события) и заканчивается в правом углу нижнего поля (успение). Каждое событие помещено внутрь клейма, отграничено от другого, но все предстают одновременно, будучи единым целым. Во временном отношении житие есть случившееся и всегда длящееся в настоящем в качестве будущего для других. В житийной иконе явлена нераздельность времени.

В русской литературе нераздельность времени облекается в поэтический образ – „река времен”². Не времени, а именно – времен. Гавриил Р. Державин

¹ Система „александрийской” грамматики, [в:] *Античные теории языка и стиля (антология текстов)*, общ. ред. О.М. Фрейденберг, Санкт-Петербург 1996, с. 137.

² Г.Р. Державин, *Река времен в своем стремленьи* (1816), [в:] его же, *Стихотворения*, Москва 1958, с. 175. Это стихотворение за три дня до смерти Державин начертал на грифельной

избирает существительное „времена”, которое имеет только форму множественного числа и которое в Библии соотносится с назначением небесных светил: „И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов” (Быт. 1: 14). Обратим внимание, слово „времена” расположено после знамений, но перед днями и годами, что придает ему обобщенный смысл. Времена – это нечто неконкретное, нечто неуловимое, хотя и помещенное в одном ряду с тем, что вполне считается – дни и годы, ибо у них общий источник: данные Творцом светила на тверди небесной. Потому в русском языке „час” это конкретное время в 60 минут, а в польском языке „czas” это время вообще. Хотя контекстуально все указанные различия весьма условны, особенно в поэзии: „И час настал. Свой плащ скрутило время” (Александр Блок) или „В те баснословные года” (Анна Ахматова) или финальный образ немотствующего человека „z końca wieku” в стихотворении *Конец XIX века (Koniec XIX wieku)* Казимежа Пшервы-Тетмайера (Kazimierz Przerwa-Tetmajer) или замечательный образ вечернего длящегося всеохватного времени у Константы Идельфонса Галчиньского (Konstanty Idelfons Gałczyński) в *Ночных заметках (Nocne notatki)* (1945): „To było wieczorem w Europie, / może w Holandii, może w Belgii, / gwiazdy lśniły jak lampki na grobie / i szumiął wiatr. Taki wielki”³.

Неуловимость времени отражена в его подвижности, которая хорошо видна в именовании как вербальных формах схватывания времени. Например, Серебряный век. Все прекрасно понимают, что слово „век” здесь не обозначает столетия, что речь идет о значительности идеологием, определивших русскую культуру данного времени. Серебряный век противостоит Золотому веку русской культуры и одновременно его завершает, создавая условия для зарождения модернизма. Иное – „эпоха”. Это слово греческого происхождения и обозначает „удерживание, препятствие”. Следовательно, в применении ко времени Серебряного века – изначально искусственную приостановку в его течении. Между тем, во всех просмотренных мною словарях в значении слова „эпоха” отмечается временная длительность. Стало быть, эпоха отражает некое умозрительное удерживание времени в определенных пределах содержательного и формального единства. В Серебряном веке эпоха *fin de siècle* составляет только его часть, хотя весьма существенную, чей смысл может быть раскрыт через культурфилософию.

доске, глядя на историческую карту „Река времен”, где через эмблематику была представлена всемирная история, то есть сразу, целиком, единовременно.

³ K.I. Gałczyński, *Nocne notatki*, [w:] его же, *Dzieła wybrane w 3 t.*, t. 1: *Poezje*, Warszawa 2002, s. 201.

Само слово происхождением имеет немецкий романтизм, но актуализировано было в конце XIX века. А в начале XX века Ханс Фрайер (Hans Freyer) представляет подробное описание этого понятия в рамках „теории объективного духа”. Кстати, замечу, что практически в то же самое время свящ. Павел А. Флоренский разрабатывает идеи „конкретной метафизики”, а искусствовед Александр Г. Габричевский на примере творчества Тинторетто описывает единое органическое как бы одушевленное пространство. При всей имеющейся разнице в позициях этих ученых общим является живой интерес к области духа и формам его объективации. Потому и Габричевский, и Флоренский принимали участие в „Комиссии по изучению проблемы времени”, созданной в рамках деятельности ГАХН.

Культурфилософию, к сожалению, часто определяют как философию культуры, что в корне неверно. Для понимания сущности данного термина построю свои дальнейшие рассуждения на примере из работы Ханса Фрайера. Вот камень⁴. В таком качестве он является предметом изучения в минералогии, шире – натурфилософии, где природа понимается в ее целостности. Но если на камне сделать надпись или изваять из него скульптуру, то сущность камня как минерала уходит на периферию и главным оказывается деятельность человека, а всякая деятельность человека по отношению к себе и природе есть собственно культура в ее исходном значении – обработка. Конечно, от качества камня зависит трудоемкость надписи или изваяния. Но ни надпись, ни скульптура не заложены в камне как природном явлении. Следовательно, привносятся тем, кто будет писать или ваять, – человеком, в представлении которого уже содержится текст или образ, не имеющие пока материального воплощения. Как пишет Казимеж Пшерва-Тетмайер, „вот глыба мрамора ...способен мой резец [...] вселить в нее тепло, набросить блики света” (пер. Аркадия Штейнберга)⁵. Перенесенная на камень надпись или изваянная из камня скульптура становятся его принадлежностью, внося в его содержание новые смыслы. В своей сверхзадаче эти смыслы определяются, по Джону Рёскину, желанием „видеть в материальной форме невидимые силы”⁶. Культурфилософия и призвана изучать сложные отношения природного и духовного как систему взаимосвязанных объективаций. По Фрайеру, „объединение всех объективаций в одной целостной культуре не

⁴ Хотя во время конференции в одном из докладов высказывалась иная точка зрения: скульптор через создаваемый образ представляет скрытые в камне сущности.

⁵ К. Тетмайер (K. Tetmajer), *О сонете (O sonete)*, [в:] Арк. Штейнберг, *К верховьям. Собрание стихов*, Москва 1997, с. 211.

⁶ Дж. Рёскин (J. Ruskin), *Искусство и природа (Art and Nature)*, [в:] его же, *Теория красоты (Theory of the Beauty)*, пер. с англ. О. Соловьевой, Москва 2016, с. 62.

является всего лишь суммарным понятием, а ведет к конкретному единству автономной структуры”⁷. В нашем случае такого рода автономная структура – эпоха *fin de siècle*, которую как часть XIX века мы условно „вырежем” из текучего времени, чтобы выявить ее наиболее существенные объективации в их взаимосвязанности.

Как заметили еще древние, что не названо, судьбой не отмечено, потому начну с именования. Почему именно французский вариант написания закрепился за этим временем? Попробую найти ответ у современников той эпохи. В начале XX века в одном из номеров научно-популярного французского журнала „Посредник” („L’Intermédiaire”, 1864-1951), освещавшем вопросы искусства, истории, генеалогии, литературы и религии, писатели Францис де Жувено (F. de Jouvenot) и А. Микар (H. Micard) поясняли, что источник определения времени „*fin de siècle*” – их четырехактная комедия под названием *Конец века (Fin de siècle)*, поставленная 17 апреля 1888 года и в этом же году напечатанная издательством „Оллendorф” („Ollendorf”) в Париже⁸.

С одной стороны, представляется важным объяснение именования самими современниками, с другой – мне хотелось бы подчеркнуть одну грамматическую особенность. Во французском языке предлог ‘de’ выполняет функцию генетива, указывая на родовую принадлежность чему-либо, а в препозиции к существительному этот предлог переводит существительное в прилагательное, что напрямую отражает исходное значение слова *genetivus* – „рождающий”, „творческий”. В таком случае *fin de siècle* содержит в себе не только свидетельство финала эпохи, но и одновременно творческого порождения, отражая отношения между вещами в сознании человека. Франция, будучи своеобразным общественным „флибустьером” Европы в XIX веке, отозвалась на его завершение, освобождая сознание для чего-то нового. В данном случае – для *fin de siècle* с его негативными, в глазах современников, коннотациями.

Артур Симонс (Arthur Symons), английский художественный критик и яркий представитель этой эпохи, писал: „Эпитетом *fin de siècle* наградили слишком легкомысленную большую часть современного французского искусства и все искусство вообще, которое... является связанным с совре-

⁷ Х. Фрайер (H. Freyer), *Теория объективного духа. Введение в культурфилософию (Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie)*, пер. с нем. Д.В. Кузницына, Санкт-Петербург 2013, с. 284.

⁸ *Fin de siècle, pièce en quatre actes*, par F. de Jouvenot et H. Micard [Paris, château d’eau, 17 avril 1888].

менной Францией”⁹. Замыкая территориально *fin de siècle*, Симонс усматривает в нем троп „уличного искусства” с его тяготением к „той красоте, которая ближе всего к уродству в гротеске, ближе всего к пошлости в изящной слащавости, ближе всего к грубости и порнографии”¹⁰. Отсюда – прямая связь с приемами сценического искусства: „накрашенные люди, копирующие марионеток, вот кто создал это маскарадное человечество плакатов и иллюстрированных журналов”¹¹. Читаешь эти строки из сегодняшнего дня, и вспоминаются изысканные, полные чувственности плакаты Альфонса Мухи (A. Mucha), роскошные в художественном решении журналы „The Savoy” (Лондон), „Мир искусства” (Санкт-Петербург), Александр Вертинский („накрашенный человек”) с его „песенками”. От этого искусства веет эстетством, но никак не уродливостью. Но знакомясь с оценками современников, понимаешь, что изначально словосочетание *fin de siècle* носило не столько терминологический, сколько оценочный характер (по аналогии, например, с импрессионизмом).

Временные рамки этой культуры: 1880-е – начало 1900-х годов. Их условность напрямую связана с текучестью времени, которое не сегодня вдруг завершается и не завтра столь же вдруг начинается. Но при всей подвижности, тем не менее, рамки ощутимы, что позволяет, например, Андрею Белому свои воспоминания именовать *На рубеже двух столетий* и *Начало века*. Временной взаимосвязанности конца и начала Константин К. Случевский находит краткий, но выразительный образ: „Трубный глас [...] Началось Воскресенье”¹².

Во французском языке слова „fin” и „commencer” не являются однокоренными, а в русском языке слова „конец” и „начало” имеют общий индоевропейский корень *kop-: *копъ – „начало”, *копсь „маленькое начало, конец”. Если использовать приведенные этимологические данные, то можно сказать, что всякое начало генетически уже содержит в себе идею конца, о чем писал еще Сенека (Seneca) в *Утешении к Полибию* (*Ad Polybium de consolatione*). По свящ. П.А. Флоренскому, „организация времени всегда и неизбежно достигается расчленением, то есть прерывностью”¹³. Хочу обратить внимание, что

⁹ А. Симонс (A. Symons), *Обри Бердслей* (Aubrey Beardsley), [в:] О. Бердслей, *Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее*, Москва 1992, с. 243.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с. 244.

¹² К.К. Случевский, *Загробные песни*, [в:] его же, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2004, с. 361.

¹³ П.А. Флоренский, *Время и пространство*, [в:] его же, *Статьи и исследования по истории и философии искусства*, Москва 2000, с. 221.

идея прерывности является одной из ключевых для понимания ментальных изменений того времени. Идея прерывности напрямую противостоит идее бесконечного прогресса и эволюции и столь же напрямую корреспондирует открытому во второй половине XIX века Второму закону термодинамики о конечности всякой энергии. Потому время „конца века” маркировано острым чувством пограничности бытия, балансирующего между жизнью и смертью и рождающего особое искусство. По Симонсу, главный герой такого искусства в Европе „конца века” – Пьеро, хрупкий, но злобный поэт-кривляка из поэмы *Мальчишка Пьеро (Pierrot)* Поля Верлена (P. Verlaine). Этот „gamin” с его любовью-болезнью заледеневшего от холода сердца вполне созвучен паяцу, истекающему от любви клюквенным соком в „веселом балаганчике” А. Блока.

Пограничность бытия в искусстве „конца века” отзывается эстетизмом, находящим отражение, в частности, в особой утонченности тела. Так, в портретах Зинаиды Гиппиус (1906) Леона Бакста, Иды Рубенштейн (1910) Валентина Серова, А. Ахматовой (1914) Натана Альтмана телесность только линейно намечена независимо от того, одета героиня портрета или нет. Складки одежды лишь подчеркивают „малость” тела. В хрупкой телесности деятелей „конца века” запечатлелась некая, ведомая или будто бы ведомая только им тайна бытия, развернутая в сверхчувственный мир, где души лишены тел и наделены духом, веющим, как известно, где хочет.

Но „дух” этот особого рода – порожденный заново открываемым христианством. Как писал Василий Розанов, „европейское человечество приняло «благую весть» на острие рассуждения и отнесло ее в академию... Вот секрет ... бессилия света и нашего печального *fin de siècle*”¹⁴. В России это, конечно, в первую очередь, Дмитрий Мережковский (особенно до эмиграции). Принципиально иначе „благую весть” восприняли младосимволисты в лице, например, Вяч. Иванова, близкого к нему Павла Флоренского. Вера в Бога не стала для них предметом рассуждений, но была согрета живым религиозным чувством, которому нисколько не мешала их влюбленность в древнереческие стихии.

Странности *fin de siècle* порождены его доведенной до болезненности страстью быть искусством, наиболее наглядно в искусстве зрелищном. Модерн средствами искусства преобразует повседневность, придавая, например, лестнице облик морской волны (особняк Рябушинского арх. Федора Шехтеля в Москве). В театральном искусстве стремление Веры Комиссаржевской

¹⁴ В.В. Розанов, *Истинный „Fin de siècle”*, [в:] его же, *Собрание сочинений. В мире неясного и нерешенного. Из восточных мотивов*, Москва 1995, с. 59.

проникнуть в „еще не изведанные глубины человеческого в божественном и божественного в человеческом”¹⁵ отзывалось в зрителях: „Через Комиссаржевскую мы поняли, что театр что-то более значительное. На сцене билось нервное, трепетное существо, и мы неотступно угадывали в его порывах муку наших исканий”¹⁶.

Искусство „конца века” было непривычным, а потому непонятым, как, например, критикуемые современниками картины Гюстава Моро (G. Moreau), Одилона Редона (O. Redon), Пюви де Шаванна (P. de Chavannes) с их „навязчивой красотой” (Д. Кристиан/D. Christian). Все названные художники прямым истоком имеют творческие искания назарейцев (Nazarener, Lukasbund) и прерафаэлитов (Pre-Raphaelites), решительно восставших против царившего позитивизма, с его, „чуть ли не «по Боклю»” (Buckle) (Борис К. Зайцев) идеей прогресса, что в немалой степени способствовало рождению символизма в Европе и в России. Русско-европейские пересечения составляют характерную особенность этого времени. Напомню, что Иннокентий Ф. Анненский и Валерий Я. Брюсов были блестящими переводчиками французской поэзии „конца века”, а во второй половине XX века Жан Кассу (Jean Cassou) с коллегами издадут *Энциклопедию символизма*¹⁷, в которую совершенно естественно включают русский символизм. Хотя, как известно, некоторые поэты-символисты указывали на укорененность символизма в сугубо русской культуре. Замечательный обзор представлений того времени о природе символизма дал в обширной статье *Тютчев в поэтической культуре русского символизма* (1928) Николай К. Гудзий¹⁸, свидетель эпохи. Но символизм был не только художественным направлением, но миропониманием, устремленным к „преображению” бытия, что, конечно, не исключает создания символистской поэтики, хотя собственно прием носил вторичный характер. Именно здесь проходит водораздел между символизмом как явлением сугубо художественным и символизмом как миропониманием, что явственно обозначилось в 1909-1910 годы, когда появились работы Михаила Кузмина (*О прекрасной ясности*), Эллиса (*Итоги символизма*), Вячеслава Иванова (*Заветы символизма*), А. Блока (*О современном состоянии русского символизма*).

¹⁵ В.Ф. Комиссаржевская, *О себе. Стенографическая запись-беседа с Н. Тamarinым (Окуневвым)*, [в:] *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, Санкт-Петербург 1911, с. 5.

¹⁶ Н.Н. Долгов, *Ее роль в истории русской сцены*, [в:] *Бирюч Петроградских государственных театров*, 1919, Сборник I, с. 129.

¹⁷ *Encyclopédie du Symbolism. Peinture, Gravure et Sculpture. Littérature. Musique*, par J. Cassou, P. Brunel, F. Claudon, L. Richard, Paris 1979.

¹⁸ Н.К. Гудзий, *Тютчев в поэтической культуре русского символизма*, „Известия по русскому языку и словесности АН СССР” 1930, № 2, с. 465-549.

В аспекте времени символизм, по мысли Эллиса, обращен к будущему, что придает символизму целостные очертения¹⁹. Близкие мысли высказывал Стефан Малларме (S. Mallarmé) в *Феномене будущего* (*Le Phénomène future*) из сборника *Страницы* (*Pages*, 1891). Но у него будущее густо замешано на прошлом: поэты будут творить в эпоху, пережившую красоту. Иное у Вяч. Иванова в *Suspiria* (*Вздохи*, 1902). Название *Suspiria* представляет собой филологически изысканную игру частями слова. Собственно огласовка носит явно латинский облик, что подчеркивается частью *-spiria*, легко соотносимой со *spiritus* в значении „вдох”. Но в латинском языке префикс *sub-* (перед *-sp-* превращается в *su-*) указывает на личностный характер чего-либо, зато в греческом языке приставка *συ-* указывает на совместность действия: *'susteradzo* „совоздыхаю”. Обращенное к узкому кругу посвященных именование текста в „со-вдохе” совмещает *здесь* и *там* в единое целое, а время – всего лишь мчащийся, подобно коню, мертвый вихрь. Так Вяч. Иванов интерпретирует эпитафию из Владимира Соловьева к части под названием *Время*: „Смерть и Время царят на земле: / Ты владыками их не зови!”²⁰. Но мы-то знаем продолжение: „Всё, кружась, исчезает во мгле, / Неподвижно лишь солнце любви”²¹. Перед любовью время отступает.

Собственно, символизм, обретший объективацию именно в „конце века”, и есть одно из важнейших достижений духовных исканий XIX столетия. Другим, не менее значимым, феноменом эпохи *fin de siècle* явился декаданс, который современниками воспринимался как равнозначное символизму явление культуры.

Вот характерное название книги Гюстава Кана: *Символисты и декаденты*²², чьим общим при ярко выраженном индивидуализме является поиск иных смыслов, нежели простое копирование природы. Символисты и декаденты объединяются в образе Дез Эссента в романе Жориса К. Гюисманса (J.K. Huysmans) *Наоборот* (*A Rebours*, 1884): Дез Эссент, стопроцентный декадент, коллекционирует картины художников-символистов Гюстава Моро и Одилона Редона. Кроме того, Дез Эссент зачитывался стихами Стефана Малларме. По наблюдению Алексея Зверева, „этот «густой процеженный отвар искусства», доведивший героя *Наоборот* Дез Эссента до головокружения,

¹⁹ Эллис (Л.Л. Кобылянский), *Итоги символизма*, [в:] его же, *Неизданное и несобранное*, Томск 2000, с. 130.

²⁰ Вяч. Иванов, *Suspiria*, ч. 2, *Время*, [в:] его же, *Стихотворения. Поэмы. Трагедия*, Санкт-Петербург 1995, с. 145.

²¹ В.С. Соловьев, *Бедный друг, истомил тебя путь*, [в:] его же, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва 1990, с. 25.

²² G. Kahn, *Symbolistes et decadents*, Paris, 1902.

сделался для русского символизма чем-то вроде мандрагоровых яблок, без которых, по библейскому сказанию, не смогли бы зачать Лия и Рахиль”²³. Появление в этом наблюдении библейского мотива вполне оправданно: Гюисманс примет в итоге католичество.

Напомню, теорию декаданса в XIX веке начал разрабатывать Поль Бурже (P. Bourget), затем Анатолий Бажю (A. Baju) издавал журнал „Декадент” („Le Décadent”, 1886-1889), но сущность самого явления, используя по указанным причинам французское написание, раскрыл Фридрих Ницше (F. Nietzsche) в работе *Казус Вагнер* (*Der Fall Wagner*, 1888), придав словосочетанию терминологический статус. В названии своей работы Ф. Ницше делает специальную грамматическую ошибку: отсутствие согласования между существительным и фамилией. В „ошибке” содержится указание на сущность самого явления (декаданса) как чего-то неправильного. Этой „ошибке” вторит существительное *Fall*, семантика которого включает некий случай-падение, имеющий моральный и болезненный оттенок. Кстати, в предисловии Ницше признается, что Вагнер принадлежит к числу его собственных болезней²⁴. Ницше связывает декаданс с преувеличенным вниманием к заслоняющим целое деталям, что делает их предметом эстетического любования, отражая болезненное падение искусства. Не могу здесь не обратить внимания на блестящий перевод Кареном А. Свасьяном названия работы Ницше – *Казус Вагнер*²⁵. Слово „казус” происходит от латинского глагола ‘*cado*’ – „падать” и „бывать, происходить”, к этому же глаголу этимологически восходит французское слово „*décadence*”. Таким образом, переводчик в названии не только сохраняет (вслед за автором) грамматическую ошибку, но еще вносит легкий аромат декаданса. Со своей стороны замечу, если это время и соотносимо с „падением”, то тем, что подобно замедленной съемке в кино, когда не замечаемые в обычном движении подробности вдруг выявляют приметы высокого искусства. Кстати, в известном исследовании Александра П. Чудакова *Поэтика Чехова* (1971) одним из открытий Чехова-писателя является как раз его пристальное внимание к детали (знаменитое описание ночи с помощью осколка бутылочного стекла в *Чайке*).

В связи с Чеховым можно указать на еще одну характерную сторону эпохи „конца века”: болезнь легких. Дух/дыхание оказываются пораженными чахоткой, которой болели многие деятели эпохи *fin de siècle*. Лечить легкие в Европе отправлялись в высокогорный курорт в деревушке Давос

²³ А.М. Зверев, „Друг друга отражают зеркала”, „Иностранная литература” 1999, № 11, с. 242.

²⁴ Ф. Ницше, *Казус Вагнер*, пер. с нем. Н. Полилова, [в:] его же, *Сочинения в 2 т.*, т. 2, Москва 1990, с. 526-555.

²⁵ Там же, с. 804 (примечание).

(Davos). Здесь, например, встретятся Елена Дьяконова, будущая Галя Сальвадора Дали (S. Dali), и Эжен Эмиль Поль Грендель, будущий Поль Элюар (Paul Éluard). Этот курорт позднее Томас Манн (Thomas Mann), приезжавший сюда навестить больную жену, назовет „волшебной горой”, где ведется обучение *ars moriendi* тех, кто еще при жизни являются „морибундусами”, то есть людьми. Современные исследователи относят роман (*Der Zauberberg*, 1924) Томаса Манна к родным для эпохи *fin de siècle* текстам²⁶.

Чехов вполне вписывается в приведенный как русский, так и европейский культурный контекст, символично и умерев от чахотки в Европе (правда, в Баденвейлере, курорте, окруженном не слишком высокими для лечения легких горами, *не-волшебными*). Будучи хорошим врачом, он здесь, в Европе, понял, что умирает. По воспоминаниям Ольги Л. Книппер-Чеховой, он призвал коллегу, на немецком языке сообщил ему о своей приближающейся смерти – выпил бокал поданного шампанского, улыбнулся, лег на левый бок и вскоре умер. Финал чеховского бытия оказался почти дословным воплощением той установки, которой он следовал в творчестве: люди только едят, пьют, а в это время вершатся их судьбы. Метафизическая „встреча” художественного приема с автором (своеобразное предвосхищение известной пьесы Луиджи Пиранделло / L. Pirandello) да огромная черная ночная бабочка, влетевшая в комнату и мучительно бьющаяся в стекло электрических лампочек, нарушали будничность смерти писателя.

Среди его портретов выделяется один, выполненный в 1883 году Николаем Чеховым. Выделяется, потому что написан родным братом, обладавшим недюжинным талантом, болевшим чахоткой, от которой он умрет 17 июня 1889 года. Думается, такого рода близость позволила художнику увидеть в совсем молодом Чехове ту степень погруженности в собственный внутренний мир, когда открываются эсхатологические очертения бытия, которым можно противопоставить духовные усилия, но нельзя преодолеть. Чеховское понимание эсхатологии в немалой мере заключено в его болезни – чахотке. По мысли Сергея Н. Дурылина, именно эпоха как исторический „загон” является источником дурного воздуха, порождающего болезнь легких²⁷.

Если у Гюисманса символизм и декаданс объединяются в литературном образе, то в работе Эвелины Пилярчик *Метаморфозы слова* „старшие” символисты во главе с В. Брюсовым напрямую именуется декадентами²⁸. Такого рода объединение уже придает декадансу более глубокий смысл, не

²⁶ К.М. Долгов, *Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре*, Москва 2004, с. 120.

²⁷ С.Н. Дурылин, *В своем углу*, Москва 2006, с. 424-425.

²⁸ E. Pilarczyk, *Metamorfozy słowa. Filozofia języka Pawła Floreńskiego w polskim kontekście przekładowym*, Kraków, 2008, s. 85.

сводимый только к упадничеству, которое выводят из этимологии самого слова, происходящего от ср.-лат. *decadentia* „упадок”. Если суммировать все семантические оттенки слов, произошедших от глагола ‘*cado*’, то получится довольно пестрая картина, где основному мотиву *падения* сопутствуют: запад, смерть, жертвенность, превратность, надломленность, мимолетность. Весь этот „пучок смыслов” содержится в сущности декаданса, искусство которого призвано передать особое состояние художественного сознания, балансирующее между вечностью красоты и тленностью ее бытия. И если, памятуя известную формулу Вяч. Иванова *a realibus ad realiora*, символизм утверждает движение вверх к скрытой сущности бытия, понимаемой как его подлинная реальность, то декаданс есть движение прямо противоположное, сосредоточенное на частностях междупребывания, которые становятся предметом нового искусства – *art nouveau*, не только не скрывающего, но усиленно подчеркивающего призрачную красоту своей сотворенности. Именно здесь – в призрачности, в мерцании форм и смыслов – соприкасаются декаданс и символизм, при всей их сущностной разнице. Действительно, в изобразительном искусстве художники Густав Климт (Gustav Klimt), Франц фон Штук (Franz von Stuck), Макс Клингер (Max Klinger), Фердинанд Ходлер (Ferdinand Hodler), Аксели Галлен-Каллела (Akseli Gallen-Kallela), Ян Прейслер (Jan Preisler) и Франтишек Купка (František Kupka), Станислав Выспяньский (Stanisław Wyspiański) и Яцек Мальчевский (Jacek Malczewski) в равной степени могут причисляться и к декадентам, и к символистам, как в России – Мария Якунчикова, Виктор Борисов-Мусатов, Константин Сомов. Думаю, что Вяч. Иванов не случайно разделил символизм на два вида: „реалистический (в философском смысле этого термина) и на символизм субъективный”²⁹. Последний вполне сопоставим с декадансом.

И еще один нюанс. Ханс Хоффштеттер в известной работе *Символизм и искусство на рубеже веков* обнаруживает истоки символизма в маньеризме³⁰, что по своему существу чрезвычайно важно, особенно, если вспомнить работы Якопо да Понтормо (Jacopo Carrucci, прозванный da Pontormo) с его галлюцинирующими сценами, эксцентричными переходами цветовой гаммы, буквально набитым человеческими фигурами пространством. Потому, пусть и с неодобрением, Александр Н. Бенуа видел в работах Понтормо уподобление „модернистскому плакату”³¹. Путешествуя по Италии в начале XX века, Павел П. Муратов подмечает в одной из фресок Понтормо созву-

²⁹ Вяч. Иванов, *Символизм*, [в:] его же, *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*, Москва 1995, с. 151.

³⁰ Н. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, 1973, s. 78.

³¹ А. Бенуа, *Художественные письма. 1930-1936. Газета „Последние новости”, Париж, Москва 1997, с. 218.*

чие современному искусству: „Перед фреской в Поджио а Кайяно Пювис де Шаванн должен был воскликнуть: «Ныне отпускаеши»»³². Добавлю от себя, именно в понимании пространства эта фреска в вилле Медичи по-своему предвосхищает искания эпохи *fin de siècle*. На фреске земля и небо соединены через пластику множества мизансцен.

Если в символизме пространство включает дольний и горний миры, объединенные движением во времени, то в декадансе пространство строится человеком здесь и сейчас, но как инобытие, как нечто другое, чем то, что есть. Это инобытие – воплощенная (сотворенная художником) абсолютная красота. И в символизме, и в декадансе внешнее/внутреннее время дифференцируются, и символизму, и декадансу свойственно их совмещение, а расходятся они в способах и смыслах этого совмещения. В декадансе это подчеркнутый эстетизм, эротика, пограничье бытия и небытия, уход из этого мира в мир грез и видений (как вариант – через наркотики); в символизме – реальность горнего мира, поиск в предметном мире „их онтологической ценности” (Вяч. Иванов).

Эпоха *fin de siècle* завершала классический период в истории развития художественной культуры и одновременно явилась плодотворной почвой для рождения идеологем модернизма с его особым интересом к предметному миру, пониманием формы как сущности его содержания, стремлением вернуть каждому виду искусства присущий ему язык³³. Андрогинизирующее сознание модернизма прямым истоком имеет именно эпоху *fin de siècle*³⁴.

Объективации *fin de siècle* сосредоточены в символизме с его философско-религиозным содержанием и в декадансе с его эстетикой острого переживания финала эпохи, что придает этому времени очертения единства автономной структуры. Русский *fin de siècle*, „плод утонченной культуры [...] висевшей над бездной”³⁵, успешно и активно усваивал, адаптировал творческие идеи Европы, наполняя их адекватным национальной ментальности содержанием. Как заметил Петр Перцов, „быстро отцвели эти «олеандры на льду», но всегда будут оборачиваться, чтобы различить в дали времен их прекрасное и благородное цветение”³⁶.

³² П.П. Муратов, *Образы Италии*, Москва 1994, с. 156.

³³ Подробнее см. И.А. Едошина, *Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы*, Москва-Кострома 2002, с. 7-52.

³⁴ Подробнее см. И.А. Едошина, *Андрогинизирующее сознание в художественной культуре XIX – начала XX века*, [в:] *Метаморфозы творческого Я художника*, Москва 2005, с. 241-277.

³⁵ Б.К. Зайцев, *Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений*, [в:] его же, *Утешение книг. Вновь о писателях: Очерки, эссе, воспоминания*, Москва 2017, с. 30.

³⁶ П.П. Перцов, „*Мир Искусства*”, [в:] его же, *Литературные воспоминания. 1890-1902 гг.*, Москва 2002, с. 207.

Библиография

- Бенуа А, *Художественные письма. 1930-1936. Газета „Последние новости”, Париж*, сост. И.П. Хабаров; вступ. статья Г.Ю. Стернина, Москва 1997.
- Гудзий Н.К., *Тютчев в поэтической культуре русского символизма*, „Известия по русскому языку и словесности АН СССР”, Москва 1930, № 2.
- Державин Г.Р., *Река времен в своем стремлении*, [в:] его же, *Стихотворения*, сост., вступ. статья и комм. А.Я. Кучерова; подгот. текста А.Я. Кучерова и Е.В. Климиной, Москва 1958, с. 462.
- Долгов Н.Н., *Ее роль в истории русской сцены*, „Бирюч Петроградских государственных Театров” 1919, Сборник I.
- Долгов К.М., *Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре*, Москва 2004.
- Дурылин С.Н., *В своем углу*, сост. и прим. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой, Москва 2006.
- Едошина И.А., *Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы*, Москва-Кострома 2002.
- Едошина И.А., *Андрогинизирующее сознание в художественной культуре XIX – начала XX века*, [в:] *Метаморфозы творческого Я художника*, под общ. ред. О.А. Кривцуна, Москва 2005.
- Зайцев Б.К., *Серебряный век. Из воспоминаний и размышлений*, [в:] его же, *Утешение книг. Вновь о писателях: Очерки, эссе, воспоминания*, сост., коммент. О.А. Ростовской, Москва 2017.
- Зверев А.М., „Друг друга отражают зеркала”, „Иностранная литература” 1999, № 11.
- Иванов Вяч. *Символизм*, [в:] его же, *Лик и личины России: Эстетика и литературная теория*, предисл., сост. и прим. С.С. Аверинцева, Москва 1995.
- Иванов Вяч., *Suspiria, ч. 2 Время*, [в:] его же, *Стихотворения. Поэмы. Трагедия: в 2 т.*, вступ. статья А.Е. Барзаха, сост., подгот. текста и прим. Р.Е. Помирченко, Санкт-Петербург 1995, т. 1.
- Комиссаржевская В.Ф., *О себе. Стенографическая запись-беседа с Н. Тамириным (Окуневым)*, [в:] *Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской*, под ред. Е.П. Карпова, Санкт-Петербург 1911.
- Муратов П.П., *Образы Италии*, подгот. текста и послесл. В.М. Толмачева, Москва 1994.
- Ницше Ф. (F. Nietzsche), *Казус Вагнер (Der Fall Wagner)*, пер. с нем. Н. Полилова, [в:] его же, *Сочинения: в 2 т.*, сост., ред. и прим. К. Свасьяна, т. 2, Москва 1990.
- Перцов П.П., „Мир Искусства”, [в:] его же, *Литературные воспоминания. 1890-1902 гг.*, вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова, Москва 2002.
- Рёскин Дж. (J. Ruskin), *Искусство и природа (Art and Nature)*, [в:] его же (J. Ruskin), *Теория красоты (Theory of the Beauty)*, пер. с англ. О. Соловьевой, Москва 2016.
- Розанов В.В., *Истинный „Fin de siècle”*, [в:] его же, *Собрание сочинений. В мире неясного и нерешенного. Из восточных мотивов*, под общ. ред. А.Н. Николюкина, Москва 1995.

- Симонс А. (*A. Symons*), *Обри Бердслей*, [в:] О. Бердслей (*A. Beardsley*), *Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее*, сост. А. Басманов, Москва 1992.
- Система „александрийской” грамматики*, [в:] *Античные теории языка и стиля (антология текстов)*, общ. ред. О.М. Фрейденберг, Санкт-Петербург 1996.
- Случевский К.К., *Загробные песни*, [в:] его же, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья, сост. и прим. Е.А. Тахо-Годи, Санкт-Петербург 2004.
- Соловьев В.С., *Бедный друг, истомил тебя путь*, [в:] его же, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, сост., статья, комм. Н.В. Котрелева, Москва 1990.
- Тетмайер К. (*Kazimierz Przerwa-Tetmajer*), *О сонете (O sonete)*, [в:] Арк. Штейнберг, *К верховьям. Собрание стихов*, сост., вступ. очерк В. Перельмутера, Москва 1997.
- Флоренский П.А., *Время и пространство*, [в:] его же, *Статьи и исследования по истории и философии искусства*, сост., ред. игумена Андроника (Трубачева), Москва 2000.
- Фрайер Х. (*H. Freyer*), *Теория объективного духа. Введение в культурфилософию (Theorie des objektiven Geistes. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie)*, пер. с нем. Д.В. Кузницына; послесл. А.В. Филиппова, Санкт-Петербург 2013.
- Эллис (Кобылинский Л.Л.), *Итоги символизма*, [в:] его же, *Неизданное и несобранное*, сост., подгот. текста, комм. А.В. Лаврова, Г.В. Нефедьева, С.Н. Мироненко, Томск 2000.
- Encyclopédie du Symbolisme. Peinture, Gravure et Sculpture. Littérature. Musique*, des compilateurs J. Cassou, P. Brunel, F. Claudon, L. Richard. Paris 1979.
- Fin de siècle, pièce en quatre actes*, par F. de Jouvenot et H. Micard [Paris, château d'eau, 17 avril 1888].
- Gałczyński K.I., *Nocne notatki*, [w:] K.I. Gałczyński, *Dzieła wybrane: w 3 t., wybór i opracowanie K. Gałczyńska; wstęp K. Jeleński*, t. 1: *Poezje*, Warszawa 2002.
- Hofstätter H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1973.
- Kahn G., *Symbolistes et décadents*, Paris 1902.
- Pilarczyk E., *Metamorfozy słowa. Filozofia języka Pawła Florenskiego w polskim kontekście przekładowym*, Kraków 2008.

Информация об Авторе

Ирина Анатольевна Едошина (Irina A. Jedoszyna) – доктор культурологии, профессор, профессор Кафедры истории Института гуманитарных наук и социальных технологий, Костромской государственной университет.
 e-mail: tettixgreek@yandex.ru
<https://orcid.org/0000-0002-4265-3611>

Utrwalone w świadomości Rosjan wyobrażenia o istocie czasu, odzwierciedlone w ich dziełach artystycznych, w myśli filozoficznej i teologicznej, w praktykach społecznych, rytuałach, mitach, w przeświadczeniach o naturze codzienności, stanowią materiał dla refleksji podjętej przez autorów tomu *Czas w kulturze rosyjskiej. Время в русской культуре*.

Rosyjskie doświadczanie i konceptualizowanie czasu analizowane jest z perspektywy kulturoznawstwa, filozofii, literaturoznawstwa, filmoznawstwa, językoznawstwa, folklorystyki, politologii i historii.

Rozważania o swoistym dla Rosjan odczuwaniu czasu, myśleniu o nim i jego wyobrażeniach, przedstawione zostały w rozdziałach poświęconych następującym zagadnieniom: czas w języku – język w czasie; sakralne i mitologiczne rytmy czasu; konceptualizacje czasu w rosyjskiej myśli teologicznej i filozoficznej; kulturoznawcze i historyczne ujęcia czasu; czas jako aspekt życia społecznego; temporalne aspekty literackiego obrazu świata.

W niniejszym tomie swoimi refleksjami dzielą się badacze reprezentujący uniwersytety i centra badawcze z siedmiu krajów.